СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МІНГАЛЬОВ ПАВЛО В'ЯЧЕСЛАВОВИЧ

УДК 780.616.432.083.6.036(4:477)«191»(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

025 − Музичне мистецтво
02 − Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Мінгальов П.В.

Науковий керівник: **Енська Олена Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент

Суми 2023

АНОТАЦІЯ

Мінгальов П. В. Цикли фортепіанних мініатюр в українській музиці початку ХХ століття у контексті тенденцій європейського модернізму. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2023.

У дисертації проведено дослідження формування циклу фортепіанних мініатюр як найважливішого жанру української музики початку ХХ століття. Процес становлення цього жанру розглядається в ракурсі філософських, естетичних та стильових концепцій 1900 - 1920-х років, що зумовило його винятковість за умов того часу, а також сильний вплив на фортепіанне мистецтво усього ХХ століття аж до сьогодення.

Актуальність теми дисертації ґрунтується на комплексному дослідженні змістовних, жанрово-стильових та інноваційних особливостей циклу фортепіанних мініатюр початку ХХ століття в українській музиці зазначеного періоду. Цикл фортепіанних мініатюр у цей час постає однією з основних форм у творчості багатьох видатних українських композиторів початку ХХ століття. Існуючі стильові координати цієї форми опрацьовували С. Людкевич та С. Борткевич. Поряд з тим, В. Барвінський Н. Нижанківський та Л. Ревуцький йшли далі, збагачуючи свою музичну мову сучасними їм засобами композиції. Творчий шлях низки інших митців був взірцем пошуку найновіших принципів і прийомів збагачення музичного висловлювання. Тенденції, закладені цими композиторами у циклах фортепіанних мініатюр, багато в чому передували аналогічним знахідкам у світовому фортепіанному мистецтві або впроваджувались водночас із зарубіжними сучасниками. Фортепіанна творчість цих композиторів – В. Ребікова, Ф. Якименка, М. Рославця – стала підґрунтям дисертаційного дослідження.

Отже, актуальність пропонованого дослідження зумовлена викликами сучасної виконавчої практики та музичної науки, зокрема:

1) Значимістю циклу фортепіанних мініатюр в еволюційних процесах музичного мистецтва минулого та сьогодення.

2) Художньо-стильовою вагомістю цієї форми у створенні нових засобів фортепіанної виразності початку XX століття.

3) Необхідністю подальшого вивчення фортепіанної мініатюри як найважливішого жанру у творчості українських композиторів 1900–1920-х років.

4) Потребою в чіткому обґрунтуванні витоків, стилів і концепцій сучасної музики XXI століття у процесі її історичного поступу.

Об'єкт дослідження – цикли фортепіанних мініатюр у творчості українських композиторів початку XX ст.

Предмет дослідження – жанрові та стильові особливості циклів фортепіанних мініатюр в українській музиці у ракурсі розвитку європейського мистецтва початку XX століття.

Мета дослідження - розкрити специфіку циклічних форм української фортепіанної музики початку XX століття, виявити та обґрунтувати особливості модерністичних проявів у фортепіанній мініатюрі вітчизняних авторів цього періоду в контексті європейських тенденцій розвитку жанру.

Відповідно до мети сформульовано основні **завдання дослідження**.

Перше завдання – висвітлити стан розробки української фортепіанної музики як важливої складової європейської музичної культури у мистецтвознавчих дослідженнях та виявити важливі риси її розвитку наприкінці XIX – на початку XX століття.

Для вирішення поставленого завдання було: проаналізовано базу джерел та відзначено досягнення фортепіанної європейської та української музики початку XX століття; розглянуто стильові пошуки цього періоду, загальне та особливе у творчості композиторів, які прагнули модернізації музичної мови

та виходу за межі традиційної гармонії та форми; акцентовано увагу на особливостях творчості окремих композиторів цього періоду, проаналізовано шляхи їх подальшого втілення.

Друге завдання – проаналізувати становлення фортепіанного циклу мініатюр як одної з найважливіших форм початку XX століття, а також розкрити причини його високої затребуваності серед вітчизняних композиторів.

Для вирішення цього завдання було необхідно: позначити особливості вивчення циклів фортепіанних мініатюр як найважливішої форми музичного мистецтва зламу століть; розглянути його витоки та джерела популярності, а також розвиток в Україні до початку XX століття; дослідити певні унікальні риси жанру, завдяки яким він став одним із головних підґрунть українського та європейського модернізму.

Третє завдання полягало в розробці періодизації розвитку циклів фортепіанних мініатюр на теренах українського музичного простору на прикладі творчості композиторів, які відзначились найсуттєвішим та різновекторним внеском у модернізацію музичної мови.

Відповідно до цього, проаналізовано стильову різноманітність творчості українських композиторів початку XX століття; виявлено шлях усталення важливих тенденцій в українській музиці на зламі століть. У дисертації констатовано, що одними з перших творів, в яких впроваджено та закріплено найцінніші знахідки європейської музичної практики, були фортепіанні мініатюри В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця.

Четверте завдання – проаналізувати найважливіші в контексті тематики даної роботи твори зазначених митців, а також виділити фундаментальні стильові тенденції, на яких засновуються концепції цих мініатюр. Конкретизувати часові та історичні рамки, які пов'язують твори В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця з музикою їх європейських та американських колег (Ч. Айвз та Г. Коуелл). Встановлено важливі напрямки у

музичному мистецтві, відображені у циклах фортепіанних мініатюр українських композиторів; визначено їх специфічні риси, позначено взаємозв'язок європейської та української музики у контексті модернізації музичної мови та відображення цих трансформацій у жанрі фортепіанної мініатюри. Виявлено специфіку процесів стильових змін під впливом соціальних та політичних умов, які прямо чи опосередковано впливали на процеси пошуку новітніх виразних засобів тощо.

П'яте завдання – це спроба позначити взаємозв'язок стильових пошуків композиторів початку XX століття з новітніми тенденціями у літературі, живописі, театрі та архітектурі, окреслити взаємини між пріоритетними напрямами культури України та її музичним простором, у тому числі й фортепіанного мистецтва, а також охарактеризувати передумови виходу фортепіанної творчості за межі традиційних засобів виразності кінця XIX – початку XX століття, розглянути результат цього процесу, як один із чинників відродження вітчизняного музичного мистецтва.

Отже, ***наукова новизна*** отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

– розглянуто нові музикознавчо-теоретичні підходи до вивчення циклів фортепіанних мініатюр в українському музичному доробку початку XX століття;

– вперше у науковий обіг введено знання про великий корпус творів циклів фортепіанних мініатюр, у яких найяскравіше виявилися тенденції модернізації музичної мови;

– крізь призму мініатюри проаналізовано змістовні та жанрово-стильові особливості, характерні фортепіанній музиці зазначеного періоду;

– виявлено нові тенденції щодо синтезу мистецтв та взаємозв'язку / взаємовпливах новітніх стильових зрушень в українському та європейському музичному просторі;

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає у можливості використання основних положень, матеріалів і висновків дисертації при написанні наукових праць на відповідну тематику; вони представляють інтерес для професійних музикантів (музикознавців, композиторів, виконавців), мистецтвознавців, культурологів та можуть збагатити концертний і педагогічний репертуар всіх рівнів музичного навчання. Матеріали дисертації також можуть бути використані в навчальних курсах вищої професійної музичної освіти («Історія фортепіанного виконавства», «Виконавська інтерпретація», «Аналіз музичних творів» та ін.). Запропонована методика вивчення музичних творів, як і загальні висновки можуть сприяти розробці та вдосконаленню методології музичної критики, а також стимулювати подальші дослідження проблем розвитку історичних та сучасних національних композиторських шкіл.

Ключові слова: фортепіанна мініатюра, цикли фортепіанних мініатюр, стиль і жанр, стильові парадигми, музична форма, українська фортепіанна музика початку XX століття, семантика, синтез мистецтв.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових збірниках, затверджених МОН України як фахові:

1. Мінгальов П. В. Фортепіанна мініатюра початку XX століття як конгломерат творчих пошуків композиторів (на прикладі фортепіанної творчості В. Ребікова). Українське музикознавство. Київ, 2020. Вип. 46. С. 152-165. URL: http://musicology.com.ua/article/view/234614

2. Мінгальов П. В. П’ять прелюдій Миколи Рославця у віддзеркаленні академічних і авангардних течій свого часу. Культурологічна думка : збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної а мистецтв України, 2021. № 20. С. 179-187. URL:

https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/Kulturologichna_dumka_20_2021.pdf

3. Мінгальов П. В., Гончаренко О. В. Цикли мініатюр Ф. Якименка в контексті тенденцій фортепіанного мистецтва України початку XX століття. Музикознавча думка Дніпропетровщини : збірник наукових праць Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 22 (1). С. 294 – 313. DOI https://doi.org/10.33287/222223

Публікації апробаційного характеру:

4. Мінгальов П. В. Фортепіанна мініатюра у контексті жанрово-стильових пошуків В. Ребікова. Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект : матеріали міжнар. науково-практ. онлайн-конф. (ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 28-29 жовтня 2020 р.). Полтава, 2020. С. 94-96.

5. Мінгальов П. В. Прелюдії Ф. Якименка у контексті трансформації жанру фортепіанної мініатюри. Захід-Схід: культура і мистецтво : матеріали міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 року). Одеса : Астропринт, 2021. С. 350-352.

ANNOTATION

Mingalov P. Cycles of piano miniatures in Ukrainian music of the early 20th century in the context of the European modernism trends – qualified scientific work on the rights of the manuscripts.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 Culture and Art in specialty 025 «Musical Art». – A.S. Makarenko Sumy State Pedagogical University. – Sumy, 2022.

The dissertation researches the formation of the cycle of piano miniatures as the most important genre of Ukrainian music in the early 20th century. The process of formation of this genre is considered in the perspective of philosophical, aesthetic

and stylistic concepts of the 1900 - 1920s, which determined its exclusivity the conditions of that time, as well as a strong influence on the piano art of the entire 20th century up to the present day.

The relevance of the research topic is based on a comprehensive study of the substantive, genre-stylistic and innovative features of the cycle of piano miniatures in Ukrainian music of the early 20th century. At this time, the cycle of piano miniatures appears as one of the main forms in the work of many prominent Ukrainian composers of the beginning of the 20th century. Stylistic coordinates of this form were worked out by S. Lyudkevich and S. Bortkevich. At the same time, V. Barvinskyi, N. Nyzhankivskyi and L. Revutskyi went further, enriching their musical language with contemporary means of composition of their time. The creative path of a number of other artists was an example of the search for the latest principles and methods of enriching musical expression. The trends built by these composers in the cycles of piano miniatures, preceded similar findings in world piano art or were implemented at the same time with foreign contemporaries. The piano works of these composers - V. Rebikov, F. Yakymenko, M. Roslavets - became the basis of the dissertation research.

Therefore, the relevance of the proposed study is determined by the challenges of modern performance practice and music science, in particular:

1) The significance of the cycle of piano miniatures in the evolutionary processes of musical art of the past and present.

2) The artistic and stylistic importance of this form in the creation of new means of piano expressiveness at the beginning of the 20th century.

3) The necessity of further study of the piano miniature as the most important genre in the work of Ukrainian composers of the 1900-1920s.

4) The need for a clear justification of the origins, styles and concepts of modern music of the XXI century in the process of its historical progress.

The object of the study is cycles of piano miniatures in the work of Ukrainian composers of the early 20th century.

The subject of the study is the genre and style peculiarities of cycles of piano miniatures in Ukrainian music from the perspective of the European art development of the early 20th century.

The aim of the study is to reveal the specifics of the cyclical forms of the early 20th century Ukrainian piano music, to identify and substantiate the features of modernist manifestations in the piano miniatures of national authors of this period in the context of European trends in the genre development.

In accordance with the goal, the **main tasks of the study** are formulated as:

The first task is to highlight the state of Ukrainian piano music development as an important component of European musical culture in art studies and to identify important characteristics of its development at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries.

In order to solve the task, the source base was analyzed and the achievements of European and Ukrainian piano music of the early 20th century were noted; the searches of the style features of this period are have been studied, common and special in the work of composers who sought to modernize the musical language and go beyond traditional harmony and form; attention is focused on the peculiarities of individual composers of this period creativity and the ways of their further implementation are analyzed.

The second task is to analyze the formation of the piano cycle of miniatures as one of the most important forms of the early 20th century, as well as to reveal the reasons for its high demand among national composers.

To solve this task, it was necessary: to indicate the peculiarities of cycles of piano miniatures study as the most important form of musical art at the turn of the century; to find out its origins and sources of popularity, as well as its development in Ukraine until the beginning of the 20th century; to explore certain unique features of the genre, that made it one of the main foundations of Ukrainian and European modernism.

The third task was to develop a periodization of the cycles of piano miniatures development in Ukrainian musical space on the examples of the pieces of composers who were distinguished by the most significant and multi-vector contribution to the musical language modernization.

Accordingly, the stylistic diversity of Ukrainian composers oeuvre in the beginning of the 20th century was analyzed; the way of important trends establishment in Ukrainian music at the turn of the century was revealed. The dissertation stated that one of the first works, in which the most valuable findings of European musical practice were implemented and consolidated, were the piano miniatures of V. Rebikov, F. Yakymenko, and M. Roslavets.

The fourth task is to analyze the most important works of these artists in the context of the topic of this work, as well as to highlight the fundamental stylistic trends on which the concepts of these miniatures are based. To specify the time and historical frameworks that connect the works of V. Rebikov, F. Yakymenko and M. Roslavets with the music of their European and American colleagues (C. Ives and H. Cowell). Important directions in musical art, reflected in the cycles of piano miniatures of Ukrainian composers, have been established; their specific features are determined, the relationship between European and Ukrainian music is identified in the context of the musical language modernization and the reflection of these transformations in the genre of piano miniatures. The specifics of the processes of stylistic changes under the influence of social and political circumstances, which directly or indirectly influenced the processes of searching for the newest means of expression, etc., were revealed.

The fifth task is an attempt to indicate the relationship between the stylistic searches of the early 20th century composers and the latest trends in literature, fine arts, theater and architecture, to outline the connection between Ukrainian music, including piano art, and other priority areas of Ukrainian culture, as well as to characterize the preconditions for going piano art going beyond the late 19th and

early 20th centuries traditional means of musical expression, to consider the result of this process as one of the factors of the Ukrainian musical art revival.

So, **the scientific novelty of the obtained results** is that for the first time in Ukrainian musicology:

– were considered new musicological and theoretical approaches to the study of cycles of piano miniatures in the Ukrainian musical oeuvre of the early 20th century;

– for the first time, there was introduced into scientific circulation the knowledge about the large corpus of cycles of piano miniatures, in which the trends of the musical language modernization were revealed the most vividly;

– content and genre-stylistic characteristic of piano music of the specified period are analyzed through the prism of miniatures;

– new trends regarding the synthesis of arts and the interconnection / mutual influence of the latest stylistic shifts in the Ukrainian and European musical space were found out.

The practical significance of the research results is the possibility of using the main provisions, materials and conclusions of the dissertation in subsequent researches on relevant subject; the results are of interest to professional musicians (musicologists, composers, performers), art historians, cultural scientists and can enrich the concert and pedagogical repertoire of all levels of musical education musicians. The dissertation materials can also be used in training courses of higher professional music education ("History of piano performance", "Performance interpretation", "Analysis of musical works", etc.). The proposed method of studying musical works, as well as the general conclusions, can contribute to the development and improvement of the music criticism methodology, as well as stimulate further research into the problems of the development of historical and modern national composer schools.

Key words: piano miniature, cycles of piano miniatures, style and genre, style paradigms, musical form, Ukrainian piano music of the beginning of the 20th century, semantics, synthesis of arts.

LIST OF PUBLISHED ARTICLES ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION

The articles in Ukrainian scientific professional journals:

1. Mingalov P. Piano miniature of the beginning of the 20th century as a conglomerate of creative searches of composers (on the example of V. Rebikov's piano work). *Ukrainian musicology*. Kyiv, 2020. Issue 46. P. 152-165. URL : http://musicology.com.ua/article/view/234614

2. Mingalov P. Five preludes of Mykola Roslavets as a reflection of the academic and avant-garde currents of his time. *Cultural thought*: a collection of scientific papers. Kyiv: Institute of Culture of the National and Arts of Ukraine, 2021. No. 20. P. 179-187. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/Kulturologichna_dumka_20_2021.pdf

3. Mingalov P., Goncharenko O. F. Yakymenko's cycles of miniatures in the context of trends in piano art of Ukraine at the beginning of the 20th century. *Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region*: a collection of scientific works of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. I. Glinka. Dnipro: HRANI, 2022. Issue 22 (1). P. 294 – 313. DOI https://doi.org/10.33287/222223

Research works which certify the approbation of the materials of the thesis:

4. Mingalov P. Piano miniature in the context of genre and style searches of V. Rebikov. *Modern sociocultural processes: competence-axiological aspect*: materials of the international scientific and practical online conf. (PNPU named after V. G. Korolenko, October 28-29, 2020). Poltava, 2020. P. 94-96.

5. Mingalov P. Preludes by F. Yakymenko in the context of the transformation of the piano miniature genre. *West-East: culture and art*: materials of the international scientific and creative internet conference (ONMA named after A. V. Nezhdanova, September 24-25, 2021). Odesa: Astroprint, 2021. P. 350-352.

ЗМІСТ

ВСТУП…….……....16

РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА МІНІАТЮРА ЯК НАЙПРОГРЕСИВНІШИЙ ЖАНР У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

1.1 Українська фортепіанна творчість кінця XIX – початку XX століття як предмет наукових досліджень вітчизняних музикознавців …..……24

1.2 Цикл мініатюр як пріоритетний жанр музичного висловлювання XX століття ……28

1.3 Стильові особливості новітніх течій музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століття……...33

Висновки до Розділу 1…….……....…..……..47

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА У ФОКУСІ НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1 «Малий метеорит» своєї епохи. Творчість В. Ребікова у віддзеркаленні його музично-філософських ідей ……....50

2.2 Перші цикли мініатюр В. Ребікова: у прагненні до «нових берегів»…….....63

2.3 Символьність як головний чинник нових образів та форм у творах композитора……84

2.4 Музична «присвята» Франсісці Гойї та цикли мініатюр 1910-х років – останні важливі «меседжі» композитора …….....102

Висновки до Розділу 2…….……..…..……...140

РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ЯК СЕНСОТВОРЧИЙ ВИРАЗ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ МИТЦЯ

3.1. Фортепіанна творчість Федора Якименка у руслі космогонічних ідей свого часу……..143

3.2. Принципи організації звукової матерії М. Рославця у контексті модерністичних пошуків початку ХХ століття …….…..….177

Висновки до Розділу 3…….…….….192

ВИСНОВКИ……...……..194

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….....200

ДОДАТКИ………...……..220

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. На початку XX століття в музичному мистецтві відбулися глобальні зміни, засновані перш за все на різкій зміні векторів розвитку світової культури. Частина цих змін обумовлюється історичними і соціальними процесами, що відбувалися в усьому світі, частина – в закономірному завершенні епохи Європейського романтизму, який безроздільно панував в попередньому столітті. Зіткнення цих глобальних питань визначило нову епоху, повну пошуків шляхів в музичне майбутнє і визначення його остаточного вигляду.

Фортепіанна музика стає фактично флагманом новітніх музичних течій, тож постає питання про реалізацію композиторських зусиль в існуючих та апробованих координатах. Майже одночасно у багатьох авторів кінця XIX - початку XX століття основним жанром творчості стає фортепіанна мініатюра, як фактично ідеал вільного висловлювання художника. Суть жанру, незалежно від програми твору, якщо така існувала, складалася в якомога більш стислій передачі емоційного та образного вираження у всій повноті та різноманітності. В цьому закладена і близькість до експерименту, основній рушійній силі індивідуального висловлювання композитора.

Цикл фортепіанних мініатюр також постає одним із основних жанрів у творчості багатьох видатних українських композиторів початку XX століття. Деякі з них опрацьовували здебільшого існуючі стильові координати, як наприклад, С. Людкевич та С. Борткевич. Незважаючи на доволі традиційну музичну мову, вони змогли збагатити українське мистецтво чудовими зразками фортепіанного мистецтва у цьому жанрі. Деякі інші композитори, як наприклад Л. Ревуцький та В. Барвінський йшли далі, збагачуючи свою музичну мову сучасними їм засобами композиції, але все ж залишилися митцями свого часу. І нарешті, на теренах музичного мистецтва України початку XX століття працювали композитори, чий творчий шлях був взірцем нескінченного пошуку найновіших принципів і прийомів збагачення

музичного висловлювання. Тенденції, що були закладені цими митцями, у багатьох випадках передували аналогічним тенденціям світового фортепіанного мистецтва або були одночасно винайдені з їхніми зарубіжними сучасниками. Фортепіанна творчість цих композиторів – В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця – з'явилась основою даного дослідження.

Усі цикли фортепіанних мініатюр, що розглядаються у цій роботі, були написані, або вперше виконані в Україні, тому це дає право вважати їх етапними взірцями українського фортепіанного мистецтва початку XX століття. Потенційно в них закладено більшість з важливих стильових та естетичних концепцій часу, що тією чи іншою мірою визначали шлях вітчизняного фортепіанного мистецтва впродовж XX століття і донині.

Отже, **актуальність** пропонованого дослідження зумовлена викликами сучасної виконавчої практики та музичної науки, зокрема:

1) Значимістю циклу фортепіанних мініатюр в еволюційних процесах музичного мистецтва минулого та сьогодення.

2) Художньо-стильовою вагомістю цієї форми у створенні нових засобів фортепіанної виразності початку XX століття.

3) Необхідністю подальшого вивчення фортепіанної мініатюри як найважливішого жанру у творчості українських композиторів 1900–1920-х років.

4) Потребою в чіткому обґрунтуванні витоків, стилів і концепцій сучасної музики XXI століття у процесі її історичного поступу.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено (протокол № 5 від 23 грудня 2019

року) та уточнено (протокол № 9 від 27 березня 2023 року) вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Мета дослідження – розкрити специфіку циклічних форм української фортепіанної музики початку XX століття, виявити та обґрунтувати особливості модерністичних проявів у фортепіанній мініатюрі вітчизняних авторів цього періоду в контексті європейських тенденцій розвитку жанру.

Відповідно до мети сформульовано основні **завдання дослідження**:

1) висвітлити стан розробки української фортепіанної музики як важливої складової європейської музичної культури у мистецтвознавчих дослідженнях та виявити важливі риси її розвитку наприкінці XIX – на початку XX століття;
2) проаналізувати становлення фортепіанного циклу мініатюр як одної з найважливіших форм початку XX століття, а також розкрити причини його високої затребуваності серед вітчизняних композиторів;
3) розробити періодизацію розвитку циклів фортепіанних мініатюр на теренах українського музичного простору на прикладі творчості композиторів, які відзначились найсуттєвішим та різновекторним внеском у модернізацію музичної мови;
4) проаналізувати найважливіші в контексті тематики даної роботи твори зазначених митців, а також виділити фундаментальні стильові тенденції, на яких засновуються концепції цих мініатюр. Конкретизувати часові та історичні рамки, які пов'язують твори В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця з музикою їх європейських та американських колег (Б. Барток, К. Дебюссі, А. Равель, Ч. Айвз, Г. Коуелл);
5) позначити взаємозв’язок стильових пошуків композиторів початку XX століття з новітніми тенденціями у літературі, живописі, театрі та архітектурі, окреслити взаємини між пріоритетними напрямами

культури України та її музичним простором, у тому числі й фортепіанного мистецтва, а також охарактеризувати передумови виходу фортепіанної творчості за межі традиційних засобів виразності кінця XIX – початку XX століття, розглянути результат цього процесу, як один із чинників відродження вітчизняного музичного мистецтва.

Об'єкт дослідження – цикли фортепіанних мініатюр у творчості українських композиторів початку XX століття.

Предмет дослідження – жанрові та стильові особливості циклів фортепіанних мініатюр в українській музиці у ракурсі розвитку європейського мистецтва початку XX століття.

Матеріал дослідження склали фортепіанні твори В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця, у яких повною мірою висвітлено трансформацію жанру мініатюри та циклічної форми в українській музиці початку XX століття, а саме:

- фортепіанні твори В. Ребікова – «Осінні мрії» ор. 8, «Навколо світу» ор. 9, «Звукові поеми» ор. 13, 6 меломімік для фортепіано ор. 11, 5 меломімік «Сни» ор. 15, дві меломіміки ор. 17, «У сутінках» ор. 23, «Буколічні сцени» ор. 28, «Осіннє листя» ор. 29, «З щоденника» ор. 33, «Казка про принцесу і короля жаб» ор. 36, «Силуети» ор. 31 («Дев'ять картинок з життя дітей»), «Малюнки для дітей» ор. 37, «Іграшки на ялинці», «Посеред них» ор. 35, «Свято» ор. 38, «По той бік» ор. 47, «Білі пісні» ор. 48, «Три ідилії» ор. 50, «Танці» ор. 51 і «Вони веселі» ор. 54;

- фортепіанні твори Ф. Якименка – Morceaux op. 16, «Urania, La muse du ciel, esquisses fantastiques» op. 25, «Фантастичні ескізи» op. 33, «Характерні п'єси» op. 34, Три ідилічні танці op. 35, «Розповіді мрійливої душі» op. 39, «Сторінки химерної поезії» op. 43, десять прелюдій op. 46;

- твори М. Рославця – дві «композиції» для фортепіано (1915), п'ять прелюдій для фортепіано (1919-1922).

Методи дослідження.

– *історично-культорологічний* метод використовується для виявлення загальних стильових закономірностей естетико-світоглядного та соціокультурного рівнів, відображених через фортепіанне мистецтво українських композиторів початку XX століття;
– *діалектичний* метод сприяє виявленню стильових складових творчості українських композиторів початку XX століття;
– *дедуктивний* метод обумовлений спрямованістю дослідження від загального (фортепіанна музика) до особливого (цикли фортепіанних мініатюр) і до конкретного (авторські риси стилю В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця);
– *компаративний* метод використовується для порівняння стилістики творів українських композиторів с загальними тенденціями європейського музичного мистецтва;
– метод *жанрово-стильового аналізу* використовується для виявлення найголовніших композиторських знахідок, що сприяли модернізації музичної мови того часу;
– метод *фактурного та гармонічного аналізу*, що відображає деякі специфічні риси композиторської техніки творів, що досліджуються;
– *інтерпретаційний* метод, що допомагає розглянути цикли фортепіанних мініатюр з точки зору виконавського підходу.

Теоретична база. У дослідженні використані наукові джерела за такими напрямками:

1) стилю та жанру в музиці, музичної форми, їх специфікації в ракурсі вивчення фортепіанної мініатюри та циклів фортепіанних мініатюр (Д. Андросова [1], Т. Вєркіна [6], Н. Довгаленко [16, 17], О. Зав’ялова [20, 21], А. Калениченко [25], Н. Кашкадамова [27, 28], О. Кушнірук [46, 47, 48], О. Лігус [51, 52, 53], О. Маркова [58, 59, 60], Н. Пастеляк [90], Л. Шевченко [131, 132, 133, 134] та ін.);

2) культурології, мистецтвознавства, філософії, естетики, літературознавства, семіотики, лінгвістики у зв'язку з проблемою розвитку музичних стилів та жанрів початку XX століття (С. Бєдакова [3, 4], Н. Гуральник [12, 13], Л. Кияновська [30], О. Козаренко [33, 34, 35], І. Коханик [44], Ю. Легенький [49], І. Ляшенко [55, 56, 57], Ю. Ніколаєвська [80], E. Fibini [155], F. Pratella [168, 169] та ін.);
3) естетики та поетики творчості українських композиторів, зокрема В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця, а також їх жанрово-стильових пошуків (Г. Брилінська-Блажкевич [5], І. Гринчук, Т. Грищенко [8], М. Калашник [23], О. Ковальська-Фрайт [32], О. Козачук [36], О. Коменда [38, 39, 40], П. Маценко [63], Н. Набокова [76], Д. Надьожа [77], Л. Ніколаєва [79], І. Новосядла [84], О. Олійник [85], О. Підківка [91], О. Рижова [101], Т. Сидорець [115], D. Gojowy [158, 159] та ін.);
4) творчості європейських та американських композиторів у фортепіанних жанрах малих форм (І. Коновалова [41], О. Муравська [73], T. Adorno [143], K. Alison [152], G. Predota [170], G. Seixas [196] та ін.);
5) жанру фортепіанної мініатюри, а також його розвитку у світовому мистецтві початку XX століття (А. Калашникова [24], О. Німилович [82], А. Плоткіна [92, 93, 94], Л. Путішина [97], Н. Рябуха [106, 107, 108, 109], Л. Свірідовська [112, 113, 114], О. Фрайт [126, 127] та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві:

– розглянуто нові музикознавчо-теоретичні підходи до вивчення циклів фортепіанних мініатюр в українському музичному доробку початку XX століття;

– вперше у науковий обіг введено знання про великий корпус творів циклів фортепіанних мініатюр, у яких найяскравіше виявилися тенденції модернізації музичної мови;

– крізь призму мініатюри проаналізовано змістовні та жанрово-стильові особливості, характерні фортепіанній музиці зазначеного періоду;

– виявлено нові тенденції щодо синтезу мистецтв та взаємозв'язку / взаємовпливах новітніх стильових зрушень в українському та європейському музичному просторі;

– набули подальшого розвитку наукові положення про стилі та форми фортепіанної мініатюри;

– до наукового обігу введено нові дослідження сучасних європейських музикознавців, що перегукуються з тематикою дисертаційного дослідження.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання основних положень, матеріалів і висновків дисертації при написанні наукових праць на відповідну тематику; вони представляють інтерес для професійних музикантів (музикознавців, традиційних виконавців), мистецтвознавців, культурологів, та дозволяють збагатити як концертний, і педагогічний репертуар всіх ланок музичного навчання.

Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах вищої професійної музичної освіти («Історія фортепіанного виконавства», «Виконавська інтерпретація», «Аналіз музичних творів» та ін.). Запропонована методика вивчення музичних творів, як і основні узагальнюючі висновки можуть сприяти розробці та вдосконаленню методології музичної критики, а також стимулювати подальші дослідження проблем розвитку історичних та сучасних національних композиторських шкіл.

Апробація результатів дисертації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка; основні положення

викладені у виступах на шести міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, у тому числі: *міжнародних*: «Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект». (Полтава, 2020 р.), «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення» (Київ, 2021 р.), «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2021 р.), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2023 р.) та 2 *всеукраїнських:* «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, 2020, 2022 рр.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано п'ять праць: три статі (одна у співавторстві) у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України як фахові, дві – апробаційного характеру.

Структура дисертації. Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (198 найменувань) і додатку. Загальний обсяг дисертації становить 221 аркуш, з них основного тексту – 186 аркушів.

РОЗДІЛ 1
ФОРТЕПІАННА МІНІАТЮРА ЯК НАЙПРОГРЕСИВНІШИЙ ЖАНР У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX - ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Українська фортепіанна творчість кінця XIX – початку XX століття як предмет наукових досліджень вітчизняного музикознавства

Фортепіанне мистецтво України кінця XIX початку XX століття є, безумовно, унікальним зразком багатогранності, багатоваріантності та синтезу традицій. Завдяки цьому воно отримало такий потужний імпульс, який зробив його повноправною частиною світової професійної музичної культури. Водночас нестандартність українського фортепіанного мистецтва дуже ускладнює його вивчення, а особливо вироблення об’єктивної оцінки сукупності всіх явищ, які становлять основу його самобутності та виразності.

Це явище виникає у той період, коли потреба в національному музичному вираженні перестала задовольнятися існуючою народною вокальною та інструментальною музикою, а можливості в освіті та соціальні умови значно покращилися. Також, цей тимчасовий період збігся із загальним підйомом європейського мистецтва на тлі логічного завершення романтичної традиції, а ширше - і «класичного» періоду мистецтва.

У цей час відбувається інтенсифікація творчих пошуків не лише в українській музиці, а й в українській літературі (Л. Українка, І. Франко, М. Коцюбинський, О. Олесь, П. Мирний та ін.), живопису (Г. Світлицький, Г. Нарбут, К. Трутовський, О. Мурашко, М. Самокиш та ін.), архітектурі (П. Альошин, І. Левінський та ін.), що помітно доповнювало загальний культурний доробок нашої країни. Крім того, можливість запозичувати актуальні творчі знахідки з різних галузей мистецтва дозволяла художникам

постійно прагнути прогресу та новизни своїх творів, а також визначала їхню безумовно високу якість. Українському фортепіанному мистецтву довелося наздоганяти музичний прогрес за дуже короткий час, за пару десятків років увібравши всі досягнення європейської музики. Більшість вітчизняних композиторів ледь торкались романтичної традиції в кількох ранніх опусах і одразу починали рухатися у пошуках свого індивідуального, і, обов'язково нового й актуального стилю.

З одного боку, все це створювало умови для швидкого засвоєння всього цінного, що давало на той момент європейське мистецтво, з іншого, – відсутність одного беззаперечного лідера чи провідного напряму створювало труднощі у зростанні національної композиторської школи, яка б дозволила багато в чому подолати об’єктивні проблеми музичного прогресу. Тут, як приклад, можна вказати композиторів Нововіденської школи чи імпресіоністів, які створили потужні об’єднання в мистецтві, більшою мірою завдяки підсумку зусиль багатьох художників в одному чітко позначеному напрямі.

Ця різновекторність створює багато труднощів для об’єктивної оцінки українського фортепіанного мистецтва початку XX століття. Багато проблем додала також історична ситуація, коли у зв’язку з революцією та подальшими подіями багато талановитих митців змушені були емігрувати, а ті, хто залишився, були або репресовані, або перестали займатися творчістю. Відповідно, що ці обставини ще більше ускладнили розвиток національного мистецтва, загальмували його становлення на багато років.

Також існують складнощі у визначенні тієї музики та, відповідно, тих загальних тенденцій, які можуть вважатися саме здобутками української композиторської школи. Різночитання щодо цих позицій виявилося ще під час перших критичних оглядів історії української музики. У монографії М. Грінченка, яка була видана у 1922 році, вказувалося, що видатний український композитор М. Лисенко «був лише талановитою спробою до

цього (до генія-музики, який мав зробити революцію своїм мистецтвом – *П.М.*), спробою, що зробила його славним, але відомим лише серед його народу» [7, с. 249]. Але вже зараз зрозуміло, що значення і масштаб творчості М. Лисенка є набагато більшими, ніж здавалося його сучасникам. Його популярність і визнання зараз також не обмежується тільки Україною, а вплив на інших композиторів відчувається навіть сьогодні.

У ракурсі даного дослідження можна вказати також, що М. Лисенко затвердив фортепіанну мініатюру, як головний жанр української музики, і у своїй творчості дав найперший, а отже, і найважливіший імпульс для його розвитку. Багато важливих рис його творів стали відмінними рисами всіх українських фортепіанних творів малих форм: «Це або лаконічні поетичні висловлювання, емоційно безпосередні, а іноді психологічно заглиблені, або невеликі характеристичні сценки чи замальовки. В скромних за фортепіанною фактурою мініатюрах криється гострота поетичного зору й майстерність композитора» [22, с. 235].

Цікаві оцінки своєї творчості також отримав Ф. Якименко, котрий «не тільки нічого не дав своєму народу, а й відвернувся від нього» [7, с. 253]. Особливо дивно це чути про єдиного відомого українського композитора-імпресіоніста, який зробив важливий внесок у створення української композиторської школи і твори якого є безумовно цінною частиною вітчизняної музики. За кілька десятків років думки про Ф. Якименка істотно змінилися: «Талановитий, європейського рівня композитор, який плідно працював у різних сферах музичного мистецтва, – яскраве явище української культури. Як композитор, піаніст, педагог, диригент, автор чималої кількості музикознавчих статей і літературних нарисів, він, поряд з М. Лисенком, К. Стеценком, Я. Степовим, С. Людкевичем зробив вагомий внесок у вітчизняну музичну культуру» [36, с. 272].

Великою проблемою сучасного музикознавства є виділення однозначних критеріїв оцінки національної музичної спадщини. Значення та

вплив будь-якого твору на фортепіанне мистецтво України визначається здебільшого інтуїтивно, або за різними індивідуальними критеріями. Наприклад, у першій чверті XX століття вважалося, що для українських композиторів «є великий простір, безмежні шляхи – то з одного боку наша національна мелодія, з другого – найцінніші приклади європейської музики <…> їх треба вбрати в себе, але вбравши, перетопити по-своєму, офарбити своїм колоритом» [7, с. 255]. Тобто дослідники не заперечували того, що національна музика має вміщувати досягнення світового мистецтва разом із українською народною мелодикою.

Але, як свідчить історія, такі критерії не завжди задовольняли вітчизняну музичну науку. Чимало українських композиторів свідомо не використовували народні музичні мотиви, або виявляли у своїй творчості лише опосередковані особливості народного мелосу – вокальність, мелодійність тематичних ліній, емоційні фарби. Пряме копіювання чи банальна гармонізація неминуче призвели б до втрати художньої цінності особистого висловлювання автора. Особливо яскраво це стало відчутно з початку XX століття, коли нові течії у мистецтві у поєднанні з індивідуальністю композитора визначили відмову від традиційної гармонії, форми та мелодики, тобто розірвали будь-який зв’язок із народним вокальним мистецтвом. Прикладом може бути творчість М. Рославця, чия нова система «синтетаккорду» жодним чином не корелювала з будь-якою «класичною» музичною технікою створення композицій, але при цьому стала визначним досягненням раннього українського авангарду.

Також необхідно враховувати те, що вплив європейського мистецтва не завжди може відігравати важливу роль у творчості різних митців. Більше того, часто саме відмова від будь-яких зразків та усталених принципів під час створення музичних творів може привести до відкриття нових шляхів у мистецтві. Тут цілком доречно згадати В. Ребікова з його визначними знахідками у музичній фактурі та формі, який вважав шкідливим слухати чи

якимось чином знайомитися з творами своїх колег. На його думку, це негативно впливало на індивідуальність його творчості. Тим часом, вплив В. Ребікова на музичний ландшафт Києва, Харкова, Одеси, Ялти є незаперечним.

Тому важливо використати такий критерій справжності національного мистецтва, який міг би об'єднати розрізнену творчу спадщину в один об'єкт дослідження. У цій роботі буде використовуватися один із найпростіших і очевидних, на думку автора, критеріїв, виходячи з якого, можна стверджувати, що твір, написаний і вперше виконаний на території України, має вважатися надбанням української культури. Насамперед тому, що будь-який автор під час створення музики перебуває під впливом того культурного простору, де він знаходиться. Також прем'єра творів здійснюється для певної публіки, яка вбирає весь потенціал щойно створеного опуса. Такі вступні тези слугуватимуть основою для вибору творів у цьому дослідженні, а також будуть враховані для виявлення їх особливостей.

1.2 Цикл мініатюр як пріоритетний жанр музичного висловлювання початку XX століття

Музичне мистецтво кінця XIX – початку XX століття – складне та багатогранне явище. У Європі цей час відомий під назвою «*Belle Époque*», або «Прекрасна епоха». Здебільшого, цей період історії ознаменувався численними культурними та соціальними потрясіннями, найвищими досягненнями прогресу та великою кризою суспільного життя. У ті роки мистецтво досягло неймовірної висоти у своєму різноманітті, і цей імпульс відчувається досі. Прекрасна епоха закінчилася з початком Першої світової війни - наймасштабнішим і найжорстокішим потрясінням для того покоління населення Європи.

Музичне мистецтво кінця XIX - початку XX століття також входило в епоху змін. Романтизм як головний стиль на всьому просторі європейського континенту далеко ще не досяг свого завершення на початку цього періоду. Але вже почали з'являтися численні лідери нового і, як тоді здавалося, кращого мистецтва, що зрештою на початку XX століття призвело до занепаду романтичного стилю. Основним стимулом до оновлення музики на той час стало вичерпання виразних засобів традиційної гармонії. Крім того, численні композитори нового покоління експериментували в області музичної мови, форми і звукової образності. Для реалізації цих прагнень найпридатнішим виявився жанр мініатюри, що в нову добу не тільки не втратив актуальності, а навпаки, став одним з тих, де апробувались численні музичні нововведення.

Мініатюра як спосіб висловлювання композитором своїх ідей виявилася надзвичайно зручною. Варіативна, вільна структура п'єси дозволяє у великому діапазоні змінювати основні контури твору, наприклад, його розмір та форму. З одного боку, можна максимально стиснути музичний матеріал практично до однієї фрази, перетворивши одну ідею буквально на символ. З іншого боку, можна розгорнути авторську думку у велике полотно, яке наближається вже до поеми чи фантазії. Також і з формою – від простої одночастинної до різних варіантів, які композитор вважатиме відповідними і доречними у своїй музиці.

Все це дозволяло зробити мініатюру одним із головних жанрів музичного мистецтва від початку і впродовж всього XX століття. Навіть на початку XXI століття незалежно від назви, наявності чи відсутності програми цей жанр не здає своїх позицій. Так, починаючи з простих програмних п'єс, композитори дійшли як до філософських і розгорнутих епіграфів у назві, так і до творів без назви чи якогось визначення. Безумовно, у просторі мініатюри перебувають також прелюдії, маленькі поеми, інструментальні пісні та багато інших творів малих форм.

Звичайно, сама по собі маленька п'єса не завжди може виразити всю авторську концепцію або розкрити її повною мірою. На початку XX століття

композиторські ідеї були не менш глобальними, ніж трансцендентні світи епохи романтизму. Космізм, футуризм, символізм часто вимагають великих полотен і великих, вивірених у часі структур. Інакше ці авторські світи не встигають розгорнутися перед слухачами. Крім того, звичайна економічна сторона цього питання також має місце. Композитор, який зміг би вигадати неймовірно насичену образами і фарбами мініатюру, навряд чи зумів продати її одну якомусь видавцеві на початку XX століття. Покупець цих нот також не зміг би гідно оцінити п’єсу на одну сторінку. Таким попитом могли користуватися популярні «Пісні без слів» Ф. Мендельсона чи ліричні п’єси Е. Гріга. Адже справді, деякі видавництва пропонували найпопулярніші із цих мініатюр купувати окремо. Але все ж таки це не стосувалося композиторів нових музичних течій початку століття, по суті, ще молодих людей, які тільки відчули можливість реалізувати свій талант.

Таким чином, концепція циклу мініатюр, об’єднаного однією програмою або ідеєю, стала головною в даний період. Часто програмним був не тільки цикл, а й кожна п’єса в його складі. Це створювало ілюзію сюжетності та театральності у творі. Безумовно, першим композитором, який застосував цю концепцію, був Р. Шуман. Його заслуга полягає у створенні базових принципів програмної циклічності, а саме у способах об’єднання циклу мініатюр як самостійного жанру музики. Великий романтик представив моделі варіаційного, тематичного та контрастного об’єднання, а також усіляке поєднання цих принципів. Саме його концепції стали домінуючими на початку XX століття, на відміну від тонального об’єднання (наприклад, у прелюдіях Ф. Шопена), що практично втратило свою актуальність.

Шуманівський програмний цикл певною мірою також був перетворений композиторами-модерністами. Варіаційне поєднання форми перестає мати поняття теми, скоріше варіюється сама ідея чи навіть чітко виділена «новизна» твору. Тематичний розвиток циклу стає ще більш розгорнутим, аж до прямого синтезу з літературним джерелом (наприклад, в «Уранії» Ф. Якименка). А

контрасти стають настільки різко виділеними, що форма перетворюється вже на старовинну сюїту чи партиту. Як можна помітити, специфічні риси циклічної форми виявляються максимально опуклими та чітко виділеними.

Саме на початку XX століття серія мініатюр як цілісне утворення досягає свого найвищого розвитку і аж до нашого часу суттєво не змінюється. Крім того, можна з упевненістю стверджувати, що цикл програмних п’єс стає головним жанром музики взагалі, якщо не обмежуватися лише академічними рамками. З появою грамзапису вся джазова, танцювальна та вокальна музика перетворилася на зібрання невеликих програмних п’єс, об’єднаних одним загальним тематичним сюжетом. А отже, нехай і в більш спрощеному вигляді, можна спостерігати особливу реалізацію циклу мініатюр – де практично завжди присутні всі варіанти об’єднання форми – тематична, контрастно-темпова і навіть варіаційна (часто зустрічається у вигляді так званих mix-варіантів).

У зазначений період початку XX століття саме фортепіанна мініатюра стала найважливішим та найпопулярнішим варіантом реалізації малих форм у композиторів-модерністів. Це було пов’язано як з великим поширенням фортепіано, основного інструменту домашнього музикування та концертної естради, так і з загальною доступністю невеликих п’єс для всіх категорій музикантів, а, відповідно, і їх популярністю у нотних видавців. До того ж, переважна більшість композиторів того часу були піаністами, що передбачало здійснення стильових експериментів на найбільш зрозумілому і доступному для них інструменті. Рідкісні винятки (наприклад, М. Рославець) не скасовують правила, а отже етапні моменти модернізації музичного мистецтва початку XX століття цілком можна розглядати в ракурсі змін фортепіанної музики малих форм.

Усі важливі стильові течії початку XX століття підкоряються цьому правилу. Фортепіанна музика К. Дебюссі та М. Равеля відображає найзначніші знахідки імпресіонізму, цикли Е. Саті прокладають дорогу до музичного

авангарду. Важливі риси додекафонної техніки та експресіонізму можна побачити у фортепіанних циклах А. Шенберга, розширену тональність та символістські образи знаходять своє місце у творчості О. Скрябіна. Також і решта нових знахідок знаходять своє відображення в жанрі фортепіанної мініатюри.

Тому не дивно, що на всьому просторі сучасної України, де прогрес у музичному мистецтві йшов іноді навіть інтенсивніше, ніж у інших європейських країнах, цикл фортепіанних п'єс став найважливішим жанром для композиторських пошуків. Разом із європейськими композиторами, а іноді і раніше, українські митці опановують новітні тенденції майбутньої музики, розробляють їх у своїй творчості і пишуть п'єси, які й дотепер не тільки не втратили своєї актуальності, а й навпаки, викликають дедалі більший інтерес.

Неординарні фортепіанні цикли В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця можна представити як конгломерат усіх стилів і найважливіших досягнень у фортепіанному мистецтві початку XX століття. Ці композитори, свідомо чи інтуїтивно, проклали дорогу у музику майбутнього всім наступних поколінням музикантів. Звичайно неможливо сказати, що тільки ці три художники стали єдиними новаторами в українській музиці, це зовсім не так. Величезний внесок у вітчизняне мистецтво початку XX століття саме у жанрі фортепіанної мініатюри зробили такі особистості як В. Барвінський, С. Борткевич, С. Людкевич, Н. Нижанківський, а також Л. Ревуцький і Б. Лятошинський, які тоді тільки починали свою професійну кар'єру. Безумовно, кожен з них мав свою яскраву індивідуальність і важко по-справжньому оцінити той величезний імпульс, який отримала українська музика з їхньою творчістю.

Але вивчення всієї фортепіанної спадщини українських композиторів початку XX століття значно перевищило б обсяг даної роботи. Головне завдання автор дисертації вбачає в іншому – на основі кількох обраних циклів В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця, написаних саме під час їх мешкання

на українських теренах, простежити еволюцію малих форм у фортепіанній музиці, вивчити процес трансформації стилю та жанру мініатюри та циклу мініатюр на зламі часів, поступового переходу із втомленої романтичної традиції (як всеєвропейської, так і національної) у новий час, який відрізнявся невпинними пошуками сучасних йому засобів та способів виразності.

1.3 Стильові особливості новітніх течій музичного мистецтва кінця XIX – початку XX ст.

Вивчення творчості В. Ребікова, і особливо його фортепіанного доробку може здаватися доволі не складним, адже нотний матеріал схожих за формою опусів, що зберігся, надає можливість простежити еволюцію композиторського стилю і поступову модернізацію його музичної мови досить точно і докладно. Але саме ця уявна легкість заважає поглянути на спадщину В. Ребікова, як на творчість багато в чому революційну, самобутню, що виривається за межі сучасних йому музичних обріїв.

У той самий час дещо штучне ускладнення підходу до творчості композитора, пошук прихованого сенсу і новизни у кожному такті чи фразі, й навіть у кожному акорді також є безперспективним. Часто якась одна новація являлась визначною у мініатюрі, одна ідея заступала собою інші важливі складові музичного малюнка, які ставали несуттєвими для самого автора. Можна припустити, що це значною мірою вплинуло на незавершеність творчої спадщини, часто більш схожу на нариси, чернетку чогось більш масштабного, продуманого та сміливого.

Саме таке враження від музики композитора стало приводом для дещо зневажливого та поблажливого ставлення до його творчості сучасників і загалом триває й донині. Виконавці не знаходять у творах В. Ребікова можливостей для застосування своїх технічних, звукових та емоційних здібностей, що безумовно має бути. Музика, призначена для домашнього

музикування, незатишно почуватиметься на великій сцені. Слухачам часто не вистачає широких мазків, великого плану для осмислення та охоплення «сюжетної лінії», сприйняття твору насамперед на емоційному рівні. Дослідники та музикознавці не бачать великого розмаїття форм та гармонії, нехай і досить модерністської, не сприймають його мистецтво як щось ціле.

Треба відзначити, що діяльність композитора цілком була пов'язана з українським культурним простором. Саме в Україні композитор написав переважну більшість своїх модерністських творів, саме тут він їх уперше виконав на численних авторських концертах. Його слухала уся творча інтелігенція Одеси, Харкова, Києва, Ялти та саме його вплив був одним з найвагоміших у сенсі пошуку новітніх, актуальних музичних шляхів. Незвичність та деяка екстравагантність його творів викликала чимало суперечок як у приватних розмовах, так і в періодиці. Це вказує на вкрай пильний інтерес до його творчості та авторських пошуків нових шляхів у мистецтві. Тому для даного дослідження дуже важливо прослідкувати всі важливі цикли мініатюр у творчій спадщині митця, як перші та надважливі потенції нової модерністської музичної мови в українському мистецтві.

Насамперед важливо уточнити періодизацію творчої спадщини композитора і виділити деякі особливості його поглядів на кожному з етапів. Дотепер періодизації творчості митця приділялось мало уваги, в неї не були остаточно окреслені певні часові відрізки. Тим часом, визначення хронологічних меж у роботі композитора надзвичайно важливе для установлення співвідношення періодів стилістичної однорідності його творчості із загальними культурними феноменами того ж часового періоду, які, безсумнівно, мали великий вплив як на В. Ребікова, так і на інших митців його часу. Крім того, важливу роль для розкриття теми дослідження має усвідомлення процесу впровадження новацій у фортепіанній музиці, і насамперед у фортепіанній мініатюрі початку XX століття та його співставлення з еволюцією творчості В. Ребікова. Отже, порівняння творів для

фортепіано композитора з фортепіанною музикою інших видатних авторів, є важливим та актуальним для визначення ролі і місця його творчості в цьому процесі.

У визначенні першого періоду творчості В. Ребікова, який умовно можна позначити як ранній чи початковий, необхідно звернутися до думки самого композитора (висловленої вже у 1909 році), який усвідомив усю умовність жанру «опери» і хотів припинити роботу. Та й взагалі збирався на деякий час припинити писання музики та її слухання. Хотів забути про все, що коли-небудь слухав і знав. Між *op*. 9 та *op*. 10 настала майже трирічна пауза. Хоча композитор у цьому зауваженні в першу чергу апелює до опери, одного зі своїх улюблених жанрів, все ж таки важливо відзначити, що і *op*. 9 «Навколо Світу», і *op*. 10 «Ескізи-настрої» були циклами фортепіанних мініатюр. Саме між цими циклами В. Ребіков проводить кордон свого першого періоду: трирічний період творчого мовчання був важливим для осмислення свого майбутнього шляху.

Враховуючи, що і *op*. 9, і *op*. 10 були видані у 1898 році, можна взяти за основу цю дату для визначення початку наступного періоду. Відповідно, кінець попереднього періоду можна датувати 1894 чи 1895 роком. Це можна підтвердити тим, що після постановки опери «У Грозу», друга опера «Княжна Мері» була тільки задумана, але не виконана. Саме у цей час у поглядах композитора на оперну творчість стався перелом. Початок першого періоду зручно визначати за першим виданням музики В. Ребікова в журналі «Артист» у 1889 році.

У перший п’ятирічний період творчості композитор перебував під величезним впливом романтичного стилю, що він не приховує, а скоріше підкреслює, як антитезу наступної своєї творчої діяльності. Вплив П. Чайковського, його циклів фортепіанних мініатюр «Пори року» *op*. 37 bis, «Дитячий альбом» op. 39, дванадцять п’єс *op*. 40, шість п’єс *op*. 51, вісімнадцять п’єс *op*. 72 виявляється не тільки в стилістиці фортепіанної

музики В. Ребікова, їх поєднує також програмна та конструктивна спорідненість.

1894 та 1895 роки стали не лише переломними для творчості В. Ребікова, ознаменувавши кінець його ранніх композиторських дослідів, а й були насичені значними подіями як соціального, так і культурного плану. Ці події безумовно вплинули на світогляд багатьох митців, поставивши кордон між старим і новим, ставши перехрестям шляхів у майбутнє. Загалом співставлення соціокультурних і політичних змін з віхами життєвого шляху композитора виявляє їх певну взаємопов'язаність і закономірність.

Так, народження та дорослішання композитора пройшло під знаками реакції 1866 року, призупиненням ліберальних реформ, посиленням адміністративного та цензурного тиску. Знаменитий циркуляр «Про скорочення гімназичної освіти», а також університетський статут 1884 року, повністю знищив університетську автономію, студентські поради та вільнодумство у найпрогресивнішому середовищі того часу. В. Ребіков, який навчався в цей час, не міг не відчути на собі цей тиск. Суспільство було схожим на стислу пружину, яка в певний момент розпрямилася з величезною силою, зробивши соціальний прогрес стрімким та нестримним.

Деякі зрушення намітилися 1894 року, із чим пов'язувалися великі надії. На частині територій України, що входили тоді до Російської імперії, почали відбуватися помітні зміни: «У 1890-х роках теж потроху слабшали цензурні утиски українського слова і пожвавилася літературна та видавнича робота. "Благодійне товариство для видання дешевих книг" засноване в Петербурзі, де менше відчувалася "дбайливість" місцевих цензурних комітетів, досить енергійно взялося за видання популярних книжок із різних галузей знань. У Києві видавничий гурток "Вік" взявся видавати українську белетристику» [10, с. 556]. В. Ребіков, який у середині 1890-х років мешкав у Одесі та Києві, зблизька спостерігав за цими процесами. І хоча композитор був доволі далекий

від політики, все ж таки саме відчуття оновлення життя, особливо після повернення з-за кордону було дуже відчутним.

У мистецтві в цей час відбувається одна із найбільших трансформацій в історії. Архітектура, скульптура, література, музика та театр одночасно починають прощатися з минулим та шукати нові неповторні шляхи. В архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві остаточно входить у свої права модерн. Можливо модерн не можна об’єднати якимись загальними ознаками, так само, як і точно встановити його часові межі, однак все ж таки цей напрям запропонував відчуття новизни і розрив з деякими старими стилями, і перш за все з еклектикою. Криза старого світовідчуття була очевидною в архітектурі, і вона мала створити не просто новий стиль, а й нове місце існування людини. Недарма модерн став головним напрямом не тільки у будівництві, а й у дизайні меблів, інтер’єрів, предметів побуту. У середині 1890-х років стиль вступає у період інтенсивного розвитку, досягаючи своєї найвищої точки у 1900-х роках.

Безсумнівно, В. Ребіков також відчув вплив модерну, що перетворював весь простір навколо. Митець всотав багато його естетичних концепцій, особливо декоративність, орнаментальність, театральність, пластичність. Більшість основних якостей стилю модерн були надзвичайно близькі його музиці. Деякі мініатюри композитора прагнули передусім образної декоративності, сінематографічності, чого вимагає і програма творів. Це передувало театральним пластичним елементам в його пізніших творах (меломіміки, мелопластики, мелодраматики).

Крім того, характерна для творчості В. Ребікова синтетичність різних стилів у музиці також була особливістю стилю модерн. Багато його елементів часто зустрічатимуться у творах митця у всіх наступних періодах. Слід додати, що стиль модерн проникав у творчість того чи іншого художника незалежно від того, усвідомлював чи не усвідомлював сам митець цей найчастіше

підсвідомий процес. Отже, і його елементи стали невід'ємною частиною музичної культури на зламі XIX – XX століть.

Поряд з модерном, у ті роки вступає у свої повні права символізм. Безумовно, символізм як течія у літературі утворився раніше у Франції, і вперше його відлуння з'явилися у поезії Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо та інших авторів. Але тільки в останньому десятилітті XIX століття він стає найпопулярнішим новим стильовим напрямом у мистецтві всієї Європи завдяки видатним поетам і письменникам, серед яких Г. Ібсен, М. Метерлінк, Е. Верхарн, Р. М. Рільке, Г. Гофмансталь, П. Валері. Слід зауважити, що у 1890-х роках починає активно друкуватися видатна українська письменниця Леся Українка – одна з перших поетів-символістів в українській літературі.

Символісти шукали насамперед красу буття, ту найвищу істину, до якої належить усе, що зумовило деяку недомовленість, містицизм і загадковість. Потрібно насамперед відчути і зрозуміти емоційне послання через символ, натяк, увійти до певного стану. Можливо, тоді ж почала формуватися нова мета поезії, яка полягає в тому, щоб служити народу, проте не через пошуки правди-справедливості, а через пошуки істини. Поет повинен мати щось, що він може запропонувати людям, якусь віру, яка повинна вести через пустелю песимізму, подібно вогняному стовпу». Цю пустелю песимізму, або «декадентство» наприкінці XIX століття ототожнювали із символізмом, але швидше можна припустити, що символізм, як набагато ширший термін, служить і виразом занепаду, і шляхом його подолання силами мистецтва.

Ця нова течія стала однією із найбільших у культурному середовищі і так чи інакше торкнулася багатьох композиторів, у тому числі і В. Ребікова, хоча у своїй творчості він остаточно прийде до неї дещо пізніше. Але цілком очевидно, що виникнення цієї течії в літературі в першу чергу знайшло відгук у композитора-експериментатора, який шукав свій шлях у музиці, змусило зупинитися і поглянути на свою творчість зовсім по-іншому.

Символізм хоч і займав одну з перших позицій у музиці В. Ребікова, все ж таки ще не був визначальним у його творчості на межі XIX – XX століть, багато інших стильових напрямів також цікавили композитора. Але сам культурний процес, що почався в 1894 – 1895 роках, дає право оцінювати апробацію В. Ребіковим більш цікавих модерністських експериментів, як загальнокультурну тенденцію, перехід до нового прогресивного мистецтва.

Найцікавішими, у контексті дисертаційного дослідження, виглядають переломні роки початку та середини останнього десятиліття XIX століття у музичному мистецтві, у тому числі й фортепіанному. В цей період, практично один за одним помирають два відомі представники романтизму в музиці: П. Чайковський та А. Рубінштейн. У 1897 році помер Й. Брамс. Ухід цих митців практично завершив епоху європейського романтизму, залишивши відкритим питання нового глобального музичного стилю, що мав прийти на зміну попередньому. Більшість композиторів, включаючи видатних представників музичного мистецтва, відчули цю зміну і здійснили досить помітні зрушення у своїх творчих устремліннях. Особливо це ясно видно щодо представників молодшого покоління художників.

Певною мірою близький до поглядів В. Ребікова (як стверджував сам ялтинський самітник) [102, с. 81] був у своїй творчості О. Скрябін, який нещодавно переступив поріг двадцятиліття. Після випуску з консерваторії в 1892 році композитор ще деякий час перебував під впливом Ф. Шопена, а отже, і романтичного стилю, і не тільки в стилістичному плані, а й у виборі жанрів для своїх творів. Деяке наслідування шопенівській спадщини простежується у його мазурках *op.* 3, ноктюрнах *op.* 5 та в інших ранніх фортепіанних мініатюрах. Видані у 1894 році етюди *op.* 8 хоч і перебувають у руслі традиції романтичного етюду, яка сходить до Ф. Листа та Ф. Шопена, все ж таки сформовані вже в руслі новаторського скрябінівського стилю.

Але вже у 1897 році було видано 47 прелюдій О. Скрябіна у різних опусах, написаних у різні часи. Безумовно, попередником, а по суті, творцем

жанру романтичної прелюдії був Ф. Шопен, але О. Скрябін переосмислив структуру опусів. Прелюдії стають незалежними від циклу, відрізняються вкрай лаконічним, часом афористичним характером висловлювання. Після того композитор змінив усталений принцип написання прелюдійного циклу в *op*. 13 (шість прелюдій), *op*. 15 (п'ять прелюдій), op. 16 (п'ять прелюдій) і op. 17 (сім прелюдій), зауважуючи, що справа не в тому, щоб було в усіх тональностях по дві. Кожна прелюдія – маленький твір, який може існувати самостійно, незалежно від інших. Як бачимо, ці п'єси стали мініатюрами-настроями, самодостатніми у складі циклу та визначили відхід композитора від жорсткої організації творів у своїх опусах.

В цьому виявляється схожість із пошуками В. Ребікова у його фортепіанній музиці, що здійснювалися трохи раніше. Об'єднання кількох мініатюр у цикл, в якому його складові частини не мають явного конструктивного скріплення, можна побачити в ребіківських шести *morceaux* op. 2, семи *morceaux* op. 5, чотирьох *morceaux* op. 6, трьох *morceaux* op. 7, які по суті є тими самими прелюдіями, до того ж і аналогічно кількісно об'єднаними в подібні опуси.

Слід відзначити, що в період, коли О. Скрябін розпочав свої пошуки від структурних моделей романтичної епохи до побудови вільних циклів мініатюр-настроїв, В. Ребіков вже став рухатися від вільних циклів до програмних, що мали у своїй основі прагнення виявити не стільки сам настрій, скільки образ, що створив цей настрій. У цьому ракурсі звернення О. Скрябіна до програмної музики у пізнішому періоді творчості йде в руслі загальної тенденції спершу до образу, символу в музиці, а потім до розшифровки цього символу. Новаторські пошуки обох композиторів відбувалися багато в чому паралельно, що лише підкреслює загальні тенденції розвитку мініатюри наприкінці XIX – на початку XX століття, їх взаємозв'язок і взаємовплив.

У деяких моментах з основними тенденціями розвитку мистецтва в 1890-х роках дивним чином збігається і біографія іншого видатного

композитора і піаніста С. Рахманінова. Прийнято вважати, що хронологічно перший, ранній період творчості композитора почався у 1890 році виконанням першого концерту для фортепіано з оркестром *ор*. 1 і закінчився з початком творчої кризи, що наступила за невдалим виконанням першої симфонії *ор*. 13 (1897). Творча криза, під час якої композитор знаходився у глибокій депресії й нічого не писав, тривала з 1897 по 1900 роки. Як відомо, умовно «зрілий» період творчості С. Рахманінова починається саме з 1900 року. Композиторський стиль збагачується дуже важливими, хоч і не зовсім модерністськими засобами, такими як: розширена тональність, поліритмія, інтонаціями циганського мелосу.

За впертого бажання В. Ребікова відмовитися від чужої музики, який усюди твердив, що вплив чужого таланту – повільна отрута, не можна пройти повз деяких рис, що ріднять його твори із творчістю С. Рахманінова. Особливо це помітно у створених на початку XX століття програмних музично-психологічних картинах, які вочевидь мають деяку схожість з рахманінівськими Етюдами-картинами *ор*. 33, і несуть доволі відому, нехай і неофіційну, програму. Ця схожість міститься у назві, убачається вона й у невластивій В. Ребікову масштабній формі, у яскравій, артистичній віртуозності та у широкому охопленні діапазону. Усе це сильно зближує концепції фортепіанних «картин» двох композиторів (згадаємо, що цей жанр, крім того, опановував великий угорський композитор і піаніст Ф. Лист).

З вищенаведеними прикладами цікаво порівняти етапи творчого становлення К. Дебюссі, ще однієї людини, чия музика була дороговказом для багатьох композиторів-модерністів початку XX століття. З усією очевидністю можна стверджувати, що його творчий шлях надзвичайно близький до етапів творчого пошуку В. Ребікова. К. Дебюссі також вступив у музичний вододіл кінця XIX століття, коли були відкладені у бік мазурки, арабески, ноктюрни, вальси, і у його творчості з’явилися нові, нині найвідоміші та репертуарні програмні цикли: «Образи» та «Естампи». Далі композитор пробує себе у

великих симфонічних жанрах - це «Ноктюрни», «Море» для симфонічного оркестру, закінчує єдину оперу «Пеллеас і Мелізанда», що також дивним чином збігається з написанням В. Ребіковим його найвідомішої опери «Ялинка» та першими дослідами митця у жанрі великих фортепіанних музично-психологічних картин.

Наприкінці першого десятиліття К. Дебюссі пише символістські твори «Острів радості», «Маски» і звичайно цикли програмних прелюдій. В. Ребіков також видає серії мініатюр, які просякнуті символістськими тенденціями. Лише до кінця життя (композитори були майже однолітки і також померли у невеликий проміжок часу в роки великих потрясінь та змін) великий французький імпресіоніст звертається до великих класичних форм камерних сонат, опер, віртуозних етюдів. В. Ребіков у цей час все більше закривається у своєму музичному світі, але також пише опери, фортепіанні балади та етюди.

Очевидна схожість творчих алгоритмів митців різних країн доводить, що у європейській музиці певні зміни відбувалися в чітко окреслених часових межах, які точно співвідносилися зі стильовими, жанровими та гармонічними пошуками багатьох композиторів кінця XIX – початку XX століття.

Таким чином, у періодизації творчості В. Ребікова можна виділити другий період, який починається після трирічної творчої мовчанки і закінчується його знаменитою оперою «Ялинка». З постановки цієї опери розпочався етап творчої зрілості та міжнародної слави митця. У художній культурі у цей період зароджується інтерес до модерну, як до справжнього новітнього і не второваного шляху. На це вказує й інтенсифікація композиторських пошуків, ускладнення фактури, гармонії, програмних сюжетів у музиці В. Ребікова, винахід нових музичних жанрів та форм. В цей час у творчості композитора переважає інтерес до імпресіонізму, але пробиваються паростки символізму, прагнення присвоїти собі їх основні відмінні риси, а також здійснюються перші спроби використання здобутків нових течій у власних творах.

У другий період у творчості композитора яскраво виявляються ідеї синтезу мистецтв, багато в чому властиві модерну, і навіть спроби запозичення образів живопису та поезії, враження від яких митець прагнув точно втілити музикою. У листі до В. Брюсова у 1901 році з приводу вокальних сцен на вірші поета В. Ребіков констатує: «Я ж імпресіоніст. Моя мета – передавати ясно та безперечно почуття та настрої. Я не визнаю потреби форми для музики. Музика – мова почуттів, почуття ж форми не мають» [95, с. 84]. Композитор сам визначає свої стилістичні установки, тут він починає повністю підкоряти себе своїй формулі: «Музика – мова почуттів» і свідомо відмовлятися від структурованої форми заради вільного музичного висловлювання.

Неприйняття будь-яких обмежень, які сковують його натхнення, часто сприймалися сучасниками неоднозначно, до того ж на практиці В. Ребіков не повністю поривав із формою у своїй музиці, у своїх мініатюрах він використовував прості дво- і тричастинні форми, які є фактично класичними для даного жанру. Врешті решт, радикальні висловлювання композитора були радше проявом його ексцентричного характеру, ніж вивіреним планом дій, непохитною лінією творчих зусиль.

Але час довів правоту В. Ребікова. Підтвердження його слів можна знайти в листі А. Шенберга до В. Кандинського, написаного в 1911 році ще до винаходу додекафонної техніки композиції: «Будь-яка формотворчість, розрахована на традиційний вплив, не вільна від актів свідомості. Але мистецтво належить несвідомому! Тут висловлюють себе! До того ж виражають безпосередньо! Виявляючи не смак, не виховання, не інтелект, не знання, не вміння. Не будь-яку з придбаних якостей. Але лише вроджене, інстинктивне. Тим часом будь-яке формоутворення, всяке усвідомлене формоутворення так чи інакше використовує математику, геометрію, золотий перетин та ще й бог знає що. Тоді як формоутворення неусвідомлене, яке стверджує тотожність: “форма = явлена форма”, тільки і є істинним; тільки воно виробляє зразки, що викликають наслідування імітаторів і потім

перетворюються на “формули”. Але ті, хто здатний почути самих себе і розпізнати власні інстинкти, усвідомити кожну проблему, не потребують милиць» [195, с. 26]. В. Ребіков, нехай і в дещо утопічній та ідеалізованій формі відкривав майбутнє, прокладав шлях прогресивному в музичному мистецтві.

Справжня композиторська зрілість, стильова та ідейна сформованість творчості видна у третьому періоді діяльності митця. В цей час В. Ребіков перебував на піку своєї популярності, відчував затребуваність і як автор, і як виконавець своєї музики. Його опера «Ялинка» була поставлена на багатьох сценах Європи, про неї починають говорити, з’являються суперечливі критичні статті, які перш за все демонструють як мінімум значущість нового музичного твору.

У цей плідний період народжуються численні цикли мініатюр, а також деякі великі фортепіанні полотна. Композитор приходить до символізму, як до основного напряму творчості; він намагається передати свій задум різними способами, часто нехтуючи правилами гармонії чи форми. Шукаючи внутрішню силу музики, йому доводилося писати всілякими невирішеними звуковими поєднаннями, різними паралелізмами, целотонними акордами і т. п., але ці оригінальності не були метою композитора, всі поєднання виходили самі собою. Ймовірно, саме трансцендентний спосіб творення, без участі раціонального аналітичного начала, здавався ексцентричним і малозрозумілим.

Останній, четвертий період творчості композитора чітко виділити доволі складно, у зв’язку з відсутністю прямих авторських чи критичних вказівок на явну зміну творчої парадигми. Все-таки, за деякими непрямими моментами, можна припустити, що останній період композиторського шляху бере свій початок наприкінці першого десятиліття XX століття. У цей час здійснюється остання подорож до Європи, після чого В. Ребіков остаточно оселяється в Ялті, де на самоті продовжує йти своєю індивідуальною

музичною дорогою. Популярність його практично сходить на нівець, твори, хоч і видаються, але вже не викликають минулого інтересу сучасників. Проте у цей час з-під пера композитора виходять передові, найоригінальніші, внутрішньо складні твори.

Можна припустити, що останній етап творчості почався з написання опери «Безодня» (автор називає її музично-психологічним оповіданням). Композитор відкриває у своїй творчості нові глибини психологізму. Деякі його наступні твори стають спробою вирватися вже за межі театральності, зазирнути за край божевілля («Безодня» якраз і знаходиться на межі нормального), відтворити перехід від буденності до потрясіння і далі до прірви. Все це, безумовно, наближає оперу В. Ребікова до нових напрямів у музиці XX століття, а отже передбачає і нові відкриття музичного експресіонізму.

У зв’язку з цим необхідно згадати прем’єру «Воццека» А. Берга, що відбулася в Берлінській опері у 1925 році. Виставу одразу було визнано шедевром світового оперного мистецтва. Впадає в око близькість починань В. Ребікова в «Безодні» з «Воццеком» австрійського нововіденця. Прагнення осягнути психологію божевілля, контраст світла і темряви, спроба відтворити це музичними засобами в сценічній виставі близько ріднить твори обох композиторів. Тим більш дивовижно, що пошуки В. Ребікова, композитора старшого покоління, задовго до того передбачали ці тектонічні зрушення у музичному мистецтві.

З цієї, безумовно значущої для творчості композитора опери аж до останньої музично-психологічної драми «Антихрист» здійснюється головна еволюція музичного стилю композитора. В період між цими операми модернізується і фортепіанна мова автора, яка набуває власного унікального виразу. Більшість з цих циклів мініатюр не схожі один на одного настільки, що людина, яка того не знає, ніколи не припише їх одному композитору. В. Ребіков нарешті позбавляється всього академічного багажу, музика

перестає просто нести риси нових стилів, вона стає виразом горизонтів мистецтва майбутнього, неймовірно цілісним і завершеним.

Творчість композитора і в образному сенсі стає іншою, відбувається деякий надлам, зрушення емоційних проявів. Образи стають похмурими, песимістичними, скорботними. В. Ребіков замикається у собі, створюючи музику здебільшого інтроверту, спрямовану на вияв внутрішніх почуттів і переживань автора. На противагу темним образам, що оточують його у дійсності, композитор також досліджує світи пограничні, недоступні повсякденному сприйняттю, виявляючи їх контрастність.

В цьому сила й в цьому також слабкість його спадщини. Музика, створена для самого себе, часто знаходить відгук лише у людей близьких поглядів і почуттів, мало хто ще знайде у собі сили прислухатися до чужого їм внутрішнього всесвіту. Але творчість В. Ребікова вже понад ста років залишається важливою складовою музичного мистецтва, незважаючи на роки забуття та замовчування, а значить те, що прагнув сказати композитор, залишається справжнім, чесним і правдивим. Тільки щирі почуття здатні вдихнути життя в музику, вони ж здатні зробити її унікальною і вічною.

Все це повною мірою буде виражено у циклах мініатюр 1910-х років, які є одними із головних підсумків докладання таланту композитора. У цих творах можливо знайти паростки практично всіх важливих стилів та технік композиції XX століття, а також відкриття у образній та звуко-барвистій сферах музичної мови. Також саме ці цикли найпереконливіше відповідають на важливі питання дисертаційного дослідження: чому циклічна форма стає однією з найбільш затребуваних у XX столітті, чому в наш час вона все ще не втратила актуальності? Чому мініатюри так приваблювали композиторів, особливо тих, хто творили в Україні? Чому програмний цикл часто стає важливішим за непрограмні твори, і чим мотивовані ті чи інші назви, надані п’єсам? І нарешті, чому саме творчість В. Ребікова свого часу стала певним маніфестом фортепіанних програмних циклів мініатюр, передбачаючи

розвиток нової музики в Європі та Україні, що стала головним майданчиком не лише для життя та викладання, а й для виконання більшості творів композитора.

Докладна характеристика життя і поглядів В. Ребікова наведена не випадково, хоч вона і дещо виходить за рамки основної мети цієї роботи. Такий інтерес автора дослідження обумовлений чітко вираженими етапами еволюції творчості, яскравою філософською позицією композитора, великим обсягом фактичного матеріалу. Але, безумовно, головним є явна спорідненість починань В. Ребікова зі стильовими, жанровими та гармонічними тенденціями в музичній культурі України наприкінці XIX – на початку XX століття.

Аналогічні лінії розвитку мали творчі шляхи багатьох композиторів в Україні того часу, що буде переконливо доведено в наступних розділах. Звичайно не можна певно судити, наскільки сильним тут був безпосередній вплив В. Ребікова, чи багато митців інтуїтивно обирали (навіть паралельно з ним) ті шляхи, які врешті-решт вивели музичну культуру України у європейський мистецький простір, зробили її по своєму особливою та оригінальною.

Без сумніву можна стверджувати, що у характеристиці творчого шляху В. Ребікова наявні певні загальні алгоритми розвитку, притаманні творчості більшості відомих композиторів України кінця XIX - початку XX століття, а також митців молодшого покоління. Не зробивши яскраво вираженого прямого впливу на музику свого часу, В. Ребіков торував шляхи і окреслив ті тенденції, які стали пріоритетними в Україні на зламі століть і не втратили свого значення аж до наших днів.

Висновки до розділу 1.

1. Фортепіанне мистецтво України кінця XIX – початку XX століття є, безумовно, унікальним зразком багатогранності, багатоваріантності та синтезу традицій. Завдяки цьому воно отримало потужний імпульс, який зробив його повноправною складовою світової професійної музичної

культури. Водночас нестандартність українського фортепіанного мистецтва дуже ускладнює його вивчення, й особливо - вироблення об’єктивної оцінки сукупності всіх явищ, які становили основу його самобутності та виразності.

Великою проблемою сучасного музикознавства є виділення однозначних критеріїв оцінки національної музичної спадщини. Значення та вплив будь-якого твору на фортепіанне мистецтво України визначається здебільшого інтуїтивно, або за різними індивідуальними критеріями. Тому у цій роботі використовується один із найпростіших і очевидних, на думку автора, критеріїв, виходячи з якого, можна стверджувати, що твір, який композитор написав і вперше виконав на території України, має вважатися надбанням української культури.

2. Кінець XIX – початок XX століття – це період інтенсивних змін у світовому мистецтві, який називався *Belle Époque*, або Прекрасна епоха. Він ознаменувався численними соціальними та культурними змінами, які визначили інтенсифікацію розвитку літератури, живопису, архітектури та музики. Цей період закінчився Першою світовою війною, що стала найбільшим потрясінням для населення Європи на той час.

Жанр мініатюри став найзручнішим засобом вираження художником своєї ідеї. Варіативна, вільна структура п'єси дозволяє у великому діапазоні змінювати основні контури твору, наприклад, його розмір та форму. Так, залежно від задуму композитора твір може стискатися як практично до однієї музичної фрази, так і навпаки перетворитися на масштабне висловлювання, яке вже ближче до поеми чи фантазії. Також може змінюватись форма – від простої одночастинної до великої кількості варіантів, залежно від фантазії композитора.

Одна мініатюра не дозволяє повною мірою поєднати масштабність композиторських ідей із відносно невеликим розміром п'єси, тому важливим стає можливість об’єднати кілька або більше п’єс у цикл, який може бути як програмним, так і не мати назви. Отже, головним тут стає спосіб об'єднання

мініатюр до комплексу, який заснований на загальному сюжеті, контрасті, варіюванні загального тематичного матеріалу, а також на різних комбінаціях цих способів. У наслідок цього цикл фортепіанних мініатюр завдяки своїй універсальності та зручності став одним із найважливіших жанрів музичного мистецтва в Європі та Україні початку XX століття. Більшість композиторів того періоду так чи інакше зверталися до нього у своїй творчості, а для багатьох художників він став основним втіленням творчої фантазії та філософських ідей.

3. Одним з перших і найвпливовіших композиторів в українському музичному просторі початку XX століття був В. Ребіков. Цей композитор пророчо передбачав той шлях, що пройде музика в XX столітті, і тому його творчість залишається абсолютно актуальною навіть в столітті нинішньому, позначеному розмиванням будь-яких традиційних рамок, зближенням (синтезом) академічної та популярної музики, винаходом нових та переосмисленням конструкції і способів звуковидобування на існуючих музичних інструментах. Багато з ідей В. Ребікова не просто пережили свій час, а стали основою для академічної музики сучасності, і ще далеко не досягли піку свого розвитку.

В першому розділі в контексті стильових особливостей новітніх течій музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століття подана періодизація творчості митця, що спирається перш за все на його творчий спадок. Репрезентовані найбільш визначні твори В. Ребікова, дана їх стисла характеристика та оцінка як з боку самого автора, так і з боку слухачів та музичних критиків. Також докладно вивчені естетичні та філософські засади композитора, які найсильніше відображались у його творчому доробку, а через це - в українському музичному ландшафті.

РОЗДІЛ 2
УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА У ФОКУСІ НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1 «Малий метеорит» своєї епохи. Творчість В. Ребікова у відображенні його музично-філософських ідей

Постать Володимира Івановича Ребікова багато в чому стоїть окремо серед інших композиторів своєї епохи. Мабуть найголовнішою відмінністю в цьому є те, що в якийсь момент він перестав писати для оточуючої його публіки, і змирившись, що його пошуки не будуть зрозумілими за його життя, став композитором для майбутніх поколінь. Звичайно, багато в чому це може пояснюватися нетиповим (порівняно з багатьма іншими професійними музикантами) шляхом його творчого становлення: заняття композицією починаються вже в досить зрілому віці і відбуваються за кордоном, крім того, митець веде усамітнене життя на півдні, далеко від столиць і провідних центрів музичного мистецтва, великих концертних естрад та творчих спільнот. Нетиповим є і його композиторський підхід, й закономірно і індивідуальний стиль, у якому пошук нових прийомів стає одним з найважливіших принципів творчості протягом усього життя.

Можливо, немає музиканта, який має більше різнопланових, а часом і діаметрально протилежних епітетів, що характеризують його спадщину. Більш того, діапазон характеристик простягався від «геніального, суто суб’єктивного художника», до «дивного композитора», «горецвіту, пустоцвіту модернізму», «затятого радикала». Писали про нього і в поважних виразах: «Видатний музичний новатор», а іноді й зовсім не соромлячись: «Ребіков – скиглить».

Відзначаючи різні, найяскравіші стильові риси композитора, а саме: імпресіонізм, експресіонізм, символізм і неокласицизм, автори публікацій були одностайними у думці про В. Ребікова, як про автора невеликого масштабу обдарування, другорядного, малоцікавого. Усі висловлювання написані ніби побіжно, непомітно торкаючись цієї теми і, ніби соромлячись цього, швидко переходячи на інші, важливіші з їх точки зору теми. Дивно, але й сам композитор дещо схоже оцінював свою творчість і своє місце в історії музики. За його думкою, він був настільки непомітною і скромною за незначним обдаруванням музичною величиною, що й не знав, чи може зацікавити когось своєю творчістю.

Незрозуміла скромність чи, можливо, недовірливість В. Ребікова, зважаючи на популярність його композицій, яка вже цілком визначилася, а також публікація творів у видавництві П. Юргенсона, постановки його опер, авторські концерти. З цього багато чим не могли похвалитися інші музиканти, які жили наприкінці XIX – на початку XX століття і набули визнання багато років поспіль. Втім, можливо все ж таки мала місце зайва сором’язливість, оскільки вже у 1912 році, в Ялті, В. Ребіков пише: «Останнім часом в галузі музики з’явилися прихильники моїх поглядів - француз Дебюссі та російський Скрябін. Немає сумніву, що з кожним роком наша “нова музика” набуватиме дедалі більше прав громадянства. Не думайте, що я зваблююся. Ні, я знаю, що мої твори ще недоступні для широкого загалу. Надто ще сильні традиції старої школи» [102, с. 81]. Як бачимо, вибір однодумців у модернізації музичної мови цілком ґрунтовний і аж ніяк не занижений.

Незважаючи на усі сумнівні твердження щодо масштабу обдарування та художньої вартості доробку композитора, музика В. Ребікова вже понад століття після його смерті не забута і донині не загубилася в архівах та бібліотеках. Історична відстань, безумовно, визначає важливе і цінне в мистецтві, також винятково точно визначає й місце в ньому художника. Але постать і роль творчості В. Ребікова й дотепер залишаються остаточно не

визначеними. Навіть на початку XXI століття подекуди ще виникають суперечки про дійсну вартість спадщини композитора, його досягнення та провали, змушуючи чекати на справедливу оцінку критиків, слухачів та виконавців.

Тут треба зважати на те, що особливості творчого стилю митця визначало його навчання та перипетії особистої долі. Про свою музичну освіту В. Ребіков згадував, що йому було вісімнадцять років, коли він вперше дізнався про існування підручника гармонії, а купивши цю книгу, швидко почав її вивчати. З цього можна дійти висновку, що перший серйозний досвід занять музикою стався в той час, коли багато з життєвих та естетичних поглядів у митця були вже сформовані. Звичайно його сприйняття та усвідомлення музики було набагато глибшим і осмисленішим, ніж у дитячому віці. Це серйозно відрізняло В. Ребікова від інших представників музичних кіл кінця XX – початку XXI століття, які розпочинали свої музичні заняття з раннього дитинства. Тільки у двадцять років В. Ребіков вирішив вступити до Московської консерваторії. В центральний столичний музичний заклад він не був прийнятий «через повну безнадійну бездарність», як йому оголосили. З тієї ж причини не був він прийнятий туди навіть вільним слухачем.

Вердикт членів комісії, яка закарбувала композитора таким невтішним формулюванням, не можна віднести на рахунок їх «некомпетентності», адже на той час у консерваторії працювали досить досвідчені музиканти. Можливо, свою роль відіграла слабка підготовка В. Ребікова до вступу, можливо, його особливі погляди на музичне мистецтво, які часто бувають у талановитих самоучок і які так само часто, на жаль, бувають не зрозумілими оточуючим професіоналам. Адже від початку його музичні досліди відрізнялись надзвичайною самобутністю, і для багатьох були «дивними», як потім часто характеризували його опуси.

Після невдалого вступу в консерваторію, композитор став навчатися у М. Кленовського, уродженця Одеси, відомого своїм інтересом до фольклору,

народної та старовинної музики. Природно, що коріння улюблених згодом В. Ребіковим паралелізмів містилось саме в архаїчній музиці, яку настільки сильно полюбляв його перший вчитель. Результатом занять стала публікація у 1889 році в журналі «Артист» першого ребіківського твору «*Berceuse*» (можливо ця п'єса увійшла до майбутніх ор. 6 чи ор. 7 – *П.М.*).

Подорож у 1891 році до Берліна та Відня, відвідування цих центрів європейської культури, були дуже корисними в плані професійного зростання митця. Цей період став основною композиторською школою для В. Ребікова. Його вчителями були: з теорії Г. Мюллер і з інструментовки Ф. Якш, австрійський диригент і капельмейстер, який працював у Відні в приватній консерваторії або Клавірній школі Хорака (*Horaksche Klavierschule* – зараз *Franz Schubert Konservatorium*, консерваторія імені Шуберта – *П.М.*), заснованій ще у 1867 році.

Через два роки В. Ребіков повертається на батьківщину. Тоді ж пише свою першу оперу «В грозу» (1893), яка під час створення мала назву «Ліс голосить». На вимогу цензури вона була перероблена, перейменована і вперше поставлена в Одесі у 1894 році. Рецензії звідти були найпозитивнішими. Отже, вже у перших опусах проявляється важлива риса його творчого почерку, згодом втілена й у фортепіанних циклах – майстерне об'єднання в єдиний комплекс різних мініатюр, що мають характерну програму.

Одеса загалом залишиться одним із найголовніших міст для творчості композитора, багато його музики уперше було виконано саме там. Враховуючи високий соціальний та економічний стан міста в цей період, бурхливий розвиток культурного життя та прагнення його жителів до найпрогресивніших мистецьких явищ і тенденцій, це уявляється закономірним. Крім того, статус міста-порту, багатонаціональність та відкритість його населення до всього нового сприяли більш легкому й вільному сприйняттю усіх модерністських течій у мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Як приклад, варто згадати діяльність Йосипа Прібіка,

чесько-українського диригента, який саме 1894 року заступив на посаду голови міського оркестру. Тривалий час він очолював музичне життя Одеси й, постійно оновлюючи оперний і концертний репертуар колективу сучасними творами, багато зробив для його майбутнього розквіту.

Після першого значного успіху починаються довгі мандри В. Ребікова, під час яких у багатьох містах він займається не тільки творчістю, а й музично-громадською діяльністю. В. Ребіков ніде не зупиняється надовго: у 1893 - 1898 роках він живе в Одесі та Києві, займаючись у тому числі викладанням музики, організацією композиторських об'єднань. У цей час він веде інтенсивне листування із іншими композиторами з приводу виконання їхніх творів у міських концертах. З 1898 по 1901 рік композитор живе у Кишиневі, де займається організацією відділення ІРМТ, громадських концертів, музичного життя міста [95, с. 84].

У ті ж роки В. Ребіков зрідка виїжджає за кордон. Останнє п'ятиріччя XIX та початок XX століття стає для композитора дуже продуктивним, з-під його пера виходить опера, чи точніше музично-психологічна драма «Ялинка» (1900), яка здобула великий успіх на батьківщині автора та в Європі. Ця опера була написана на сюжет твору Г. К. Андерсона, автором лібрето був одесит С. Плаксін. З моменту появи і до нині «Ялинка» залишається титульним і найпопулярнішим твором В. Ребікова. Опера здобула схвальні відгуки преси, її захоплено сприймала публіка, похвалив і видатний композитор Е. Гріг.

Вальс з цієї опери в перекладенні для фортепіано і в наш час є одним із найвідоміших творів у репертуарі музичних шкіл всього світу. С. Кругліков зауважує, що «"Ялинка" … це гра в настрій. Вона – низка картинок імпресіоніста, які перелилися певною мірою в звуки» [95, с. 84]. Отже, тут ясно відчутний зв'язок опери В. Ребікова з його мініатюрами, їх жанрове узагальнення й тяжіння митця до саме такої форми реалізації своїх творчих задумів. Автор цього дисертаційного дослідження ще неодноразово звертатиметься саме до цієї закономірності, характерної не тільки для

творчості В. Ребікова, а й інших композиторів того часу, особливо в музичному просторі України.

Основна ідея полягала в тому, що до музичного твору додається елемент руху, міміки, унаслідок чого створюється новий, синтетичний жанр. «Меломіміки» є дуже важливими творами для розуміння всієї творчості В. Ребікова і особливо його фортепіанних мініатюр. У них також спостерігається циклічність, що складається із замальовок, враження від яких прагнув передати автор.

Наприкінці XIX - на початку XX століття популярність В. Ребікова досягла свого піку. Майже всі його твори видаються, причому як на батьківщині, так і у Європі. Митець багато гастролює, виступає у невеликих концертах у Празі, Брюнні (Брно – *П. М.*), Берліні, Лейпцигу, Парижі, Флоренції. Після трирічного перебування у Кишиневі В. Ребіков знову веде життя мандрівника, ніде довго не затримуючись. У цей час він пише музично-психологічні картини, в яких виражались ті настрої та почуття, з якими ці твори мали б виконуватися: перша - «Рабство і свобода» *op*. 22, друга - «Пісні серця» *op*. 24, третя - «Прагнення та досягнення» *op*. 25, четверта - «Кошмар» *op*. 26. З-під його пера виходить безліч нових циклів програмних фортепіанних мініатюр: «У сутінках» *op*. 23, «На їхній батьківщині» *op*. 27, «Буколічні сцени» *op*. 28, «Осіннє листя» *op*. 29, «Силуети» *op*. 31, «З щоденника» *op*. 33, «Серед них» *op*. 35, «Вечірка» *op*. 38, «Зображення для дітей» *op*. 37, фортепіанна казка «Про Принцесу та короля жаб» *op*. 36, а також опери «Теа» *op*. 34, «Безодня» *op*. 40, балет «Білосніжка» *op*. 39.

З 1910 року В. Ребіков переважно живе у Ялті і залишається там до своєї смерті у повній творчій самоті. Ялта в ті роки, хоч і не була великим культурним центром, але завдяки таким митцям, як В. Поль та О. Спендіаров, до числа яких належав і В. Ребіков, мала сповна насичене музичне життя. До того ж у літній період багато видатних діячів культури також відвідували

місто. Це насамперед дозволяло В. Ребікову бути в курсі музичних новацій і мати чуйну, освічену публіку.

У Ялті композитор, крім творчої діяльності, активно займається публіцистикою, зокрема пише статті у періодичні видання. Одна з його великих статей, точніше, цикл (навіть і в цьому зберігається основна риса мислення!) статей – це «Музика через 50 років», які викликають особливий інтерес, оскільки розкривають уявлення автора про музику майбутнього, а точніше після 1960 року. Їх смисл виражається через діалоги вигаданих героїв, які зустрічаються через 50 років і розмірковують про мистецтво й музику. В. Ребіков пише про те, які тенденції в процесі музичного розвитку можуть бути основними, які другорядними, як може змінитись сприйняття музики слухачами, де і як її слухатимуть. Ясно видно націленість думок композитора на той час, який вже практично не буде йому доступним (стаття написана В. Ребіковим у віці 45 років – *П. М.*).

Композитор уявляє себе та своїх колег мулярами, які несуть матеріал для будівництва «храму музики». Навколо мулярів збираються глядачі, порадники, знавці, які захоплюються, хвалять чи навпаки проходять повз. Митець стверджує, що лише час вирішить, які камінці знадобляться для будівництва, а які будуть не придатними. Кожен муляр бажана людина, і не обов’язково всім бути геніями, потрібно тільки не заважати тим, хто хоче працювати.

Ця стаття дуже важлива з точки зору розуміння ребіківської музики, тому що висвітлює ті завдання, які ставив перед собою композитор в останнє п’ятиріччя свого життя та творчості. В. Ребіков щиро вважав, що його пошуки стануть матеріалом для майбутніх поколінь і його внесок по-справжньому буде оцінений лише тоді, коли буде повністю осмислена вся історія музичного мистецтва. Бачення музики майбутнього у якості закінченої структури, «храму», який зараз перебуває на етапі будівництва, але через багато років перестане розвиватися, через вичерпання всіх можливих засобів виразності у

широкому їх розумінні, є надзвичайно цікавим моментом естетичних поглядів зрілого композитора. З певної точки зору В. Ребіков, можливо, ще не повністю усвідомлюючи цього, визнає майбутнє як утопію, де мистецтво - це непогрішимий ідеал, закінчений і цілісний. Відчуття утопічності світу майбутнього, ідеального устрою в кожному його прояві, зокрема й у музиці дуже характерно для мистецтва початку XX століття. І ці погляди є одним з основних постулатів естетики В. Ребікова, його філософії «творення заради майбутнього».

За переконаннями митця вищою сутністю, яка визначає, чия творчість буде матеріалом для будівництва, є «Великий будівельник». І ніхто, ні публіка, ні самі композитори не можуть знати, наскільки великий їхній внесок у музичну утопію. «Чи можуть сучасники, чи самі муляри вирішувати, який камінь буде взято Будівельником і який камінь буде відкинутий. Можливо, Будівельнику знадобиться лише частина роботи муляра, і яка саме частина? Чи здогадається сам муляр?». У своїх роздумах В. Ребіков торкається теми дуалізму мистецтва, теми небесного і земного та символів цих проявів. Стаття наповнена символізмом, дуже близьким до творчості композитора.

У цьому, можливо, вирішується головне протиріччя світовідчуття композитора. Який би малий метеорит не був, який би малий не був камінь, відданий на будівництво Храму музики, він однаково важливий. Нехай він не помітний зараз, нехай із нього зроблений фундамент, але без нього неможливо створити ідеальну конструкцію. Отже, творчість кожного композитора, який зробив внесок у будівництво, є вже частиною музичного універсуму і рівнозначна з іншими, незалежно від розміру внеску. Безсмертя Храму складається з безсмертя всіх його частин, у чому В. Ребіков також бачить і своє безсмертя. Тому для нього неважливо, наскільки велике значення має спадок художника, не важлива і його популярність. Він працює на той результат, який побачать через багато століть, і повністю віддається цій меті.

В ідеальній утопії також прихований дуалізм. Амбівалентність утопії та антиутопії усвідомлювало багато художників XX століття і композитор також відчував цю суперечність. Адже побудований Храм музики, який би прекрасний він не був, стане структурою, що застигла, завмерла, а отже, мертвим творінням. Позбавлений прогресивних течій, новизни, що так цінувалося за часів В. Ребікова, Храм стане пам'яткою самому собі і не буде нікого, хто зумів би вдихнути в нього життя. Тому людству важливо, щоб будівництво було вічним, воно прагне до ідеалу, але ніколи не досягає його, а значить і розглядання доступних людству каменів буде головним способом пізнання музичного мистецтва.

В останнє десятиліття життя В. Ребікова літературна творчість займала все ж таки не весь час композитора, основні зусилля були спрямовані на створення музики і пошук нових музичних форм. Також В. Ребіков багато виступав на концертних вечорах зі своїми творами, крім того, у Ялті, доволі часто виконувалися деякі з його найпопулярніших опусів у симфонічних концертах. Як приклад цікавої авторської концепції фортепіанного вечора можна навести програму концерту другого квітня 1912 року, що мала досить характерну для Ребікова назву «Вечір настроїв». Були виконані три мініатюри з циклу «Силуети» *op.* 31: «Мандрівні музиканти», «Дівчинка заколисує ляльку», «Кульгава відьма лісом йде»; дві мініатюри з циклу «На їх батьківщині» *op.* 27: «Гіганти танцюють», «Вони проходять», дві мініатюри з циклу «Малюнки для дітей» *op.* 37: «Дівчинка гойдається на гойдалках», «Дівчинка танцює» та деякі інші [102, с. 84].

Як бачимо, автор виконував твори з деяких своїх циклів окремо від усього опусу, вважаючи їх сповна самодостатніми, навіть у відриві від функціональних зв'язків з іншими п'єсами циклу. В той самий час, обрані для виконання твори змістовно можна об'єднати в один великий програмний цикл, що займає весь фортепіанний вечір і формує нову музично-психологічну наскрізну лінію, наповнену мотивами дитячої казки та дитячих переживань.

Ці сюжети є одними з найзначніших тем музичних спогадів В. Ребікова, вони займають великий пласт у його творчості і будуть детально розглянуті далі.

Концерт став також взірцем знаменитої ексцентричності композитора. Перед початком вечора на сцену вийшов редактор газети «Ялтинський вісник» І. Кременецький, який оголосив, що автор «щоб не розсіювати уваги слухачів, виконуватиме свої твори на темній сцені при спущеній завісі, і сам їх називатиме» [102, с. 84-85]. При погашеному світлі, в напівтемряві, невидимий голос пояснював композиції, що виконуються, примушував слухачів сприймати образи абстрактно від особистості виконавця, прохаючи публіку заплющити очі і напружувати виключно слухове сприйняття. Така концепція досить близька до «акусматичної» музики, що з'явилася набагато пізніше, тобто музики, джерело якої приховано від слухачів. Коріння цього явища сягає ще Піфагора, який навчав своїх учнів із-за ширми, щоб вони не відволікалися від самого сенсу висловів.

У ширшому значенні, зв'язок піфагорійських акусм і мініатюр В. Ребікова досить очевидний, і композитор тут цілком послідовний у своїх діях і переконаннях. Багато дослідників вважають, що висловлювання Піфагора, парадоксальні за своєю природою, являли собою алегорії. Підтвердження цієї теорії знаходять у відомих давньогрецьких філософів, таких як Аристотель або Ямвліх. Більше того, історик Анаксимандр з Мілета написав книгу «Тлумачення піфагорійських символів», що з усією очевидністю показує їх недомовленість та алегоричність.

Мініатюри В. Ребікова, багато з яких навіть за мірками жанру дуже невеликі за обсягом, є аналогами висловів Піфагора. Символізм просочує усю пізню творчість композитора і є однією з головних стилістичних рис цього періоду. Звичайно, виконуючи невеликі символьні мініатюри у концертах, В. Ребіков прагнув позбутися особистості автора та виконавця, провідника музики. За аналогією з бесідами Піфагора, композитор змушує слухача

залишитися віч-на-віч із твором, щоб емоційне враження залишалося гранично чистим і виходило тільки зі слухового сприйняття.

Але В. Ребіков і себе хоче позбавити впливу публіки, її схвалення чи не схвалення, хоче відійти від самої професії артиста. «Я не бачу вас, не чую ваших оплесків – не знаю, чи позіхаєте ви там, спите чи уважно слухаєте, – я залишаюся вільним. Я не питаю, що вам подобається, що не подобається. Я граю те, що хочу грати, пишу те, що хочу писати, а не те, що ви хотіли б почути», – зауважував композитор з приводу цього концерту [102, с. 86]. Можливо, масове поширення грамзапису було б тепло зустрінуте В. Ребіковим, у ньому він знайшов би втілення того ідеалу сприйняття музики, до якого прагнув. Не випадково брат композитора, Василь Ребіков, став засновником однієї з грамофонних фірм і відомим винахідником в області грамзапису. Безумовно, ці устремління дуже споріднюють В. Ребікова з пошуками композиторів середини XX століття, близькими до акусматичної та конкретної музики, навіть у чомусь передуючи їм.

Треба враховувати, що слухачі В. Ребікова були аж ніяк не екзальтованою, ласою на все незвичайне публікою. Навпаки, це були відомі діячі культури та мистецтва, високоосвічене та виховане у гарному смаку і манерах суспільство. Так, при повторі вищезгаданого концерту 17 травня 1912 року у Феодосії серед слухачів, окрім міських музикантів та любителів музики, були присутні члени літературного гуртка «Коктебель»: видатний поет та художник М. Волошин, художник К. Богаєвський та ін. [102, с. 86]. Доречно відзначити, що на початку XX століття, завдяки численним учням великого мариніста І. Айвазовського та дому М. Волошина в Коктебелі, де бувало багато видатних поетів та письменників Срібного віку, це місто мало славу одного з культурних центрів півдня.

У ялтинський період творчості композитор, який усамітнився, однак не втратив популярності на батьківщині та у Європі. Лейпцизьке видавництво «*Breitkopf und Hartel*» отримало виняткове право на видання усіх творів

композитора в Англії та Америці, й випустило їх повний каталог [102, с. 87]. У концертах часто виконуються уривки з ребіківської опери «Ялинка», популярні романси та фортепіанні мініатюри. Це час найцікавіших знахідок та новацій композитора: він створює останні п'ять опер - «Жінка з кинджалом» *op*. 41, «Альфа і Омега» *op*. 42, «Нарцис» *op*. 45, «Арахне» *op*. 49, «Дворянське гніздо» *op*. 55, балет «Що трапилося з балериною, китайцями та стрибунами», кілька дуже сміливих за задумом фортепіанних циклів: «У лісі» *op*. 46, «По той бік» *op*. 47, «Три ідилії» *op*. 50, П'ять танців *op*. 51, «Вони веселі» *op*. 54, меланхолійні та трагічні цикли для фортепіано: «Минулих днів спогади», «Сумні спогади», «Мрії про щастя», «З забутого зошита», п'єси «Звуки гри», «Імортелі», три балади, три етюди, твори для дітей, пише п'єси у нових жанрах: ритмодекламації, мелопоезії. Характер творів стає похмурішим та символічним: у цей час на образний стрій творчості В. Ребікова безумовно мали вплив політичні катаклізми - Перша світова війна, після Жовтнева революція, громадянська війна, соціальний та економічний занепад країни тощо.

У серпні 1914 року В. Ребіков зайнявся викладанням, відкривши у Ялті «Студію музики композитора В. І. Ребікова». Тут він також виявив себе індивідуалістом, враховуючи, що у той час у невеликій Ялті вже існували музичні класи, які постійно збільшували штат викладачів та учнів. Можливо, більший акцент у музичних курсах В. Ребікова був на теорію музики та композицію. Один із його учнів, М. Набоков, двоюрідний брат письменника М. Набокова, згодом став відомим американським композитором, організатором багатьох великих музичних фестивалів.

До 1917 року життя композитора в Ялті стає незатишним, як, втім, і багатьох інших жителів міста. З цього часу В. Ребіков пише мало і майже не публікується. Однією із небагатьох помітних подій стало отримання квитка на звання почесного члена Ялтинського відділення союзу оркестрантів. І хоча

музичне життя міста ще теплилося, все більше відчутним був глобальний злам усього суспільства, великих соціальних потрясінь.

У 1918 році фізичний стан В. Ребікова погіршується. Він стає членом Ялтинського релігійно-філософського товариства, утвореного у 1919 році, і пише нову музично-психологічну драму «Антихрист», з часом загублену. Композитор втрачає інтерес як до фортепіанної мініатюри, останні з яких надруковані у 1914-1915 роках, так і до інших малих жанрів, які опрацьовував впродовж всієї творчості. Саме музично-психологічна драма стає для нього безальтернативним засобом вираження світових трагічних змін, передачі відчуття кінця, завершення старого життєвого укладу і катастрофи, шо наступає.

Помер В. Ребіков практично усіма забутий 3 серпня 1920 року, у віці 54 роки. Щодо увічнення пам’яті композитора, то вже в жовтні 1920 року на засіданні міської думи пропонувалось перейменувати вулицю, де два останні роки жив композитор, на вулицю Ребікова, спорудити йому пам’ятник і позначити будинок, де він мешкав меморіальною дошкою. Цим планам не судилося збутися. Все ж таки до 1924 року в Ялті існував музей В. Ребікова, але згодом його було ліквідовано. Так закінчився шлях художника, який не зміг пережити свою епоху, залишившись уособленням інтелігенції, знищеної чи вигнаної зі своєї країни, яка назавжди залишилася у своєму часі і не прийняла нової епохи.

Знайомий В. Ребікова, композитор Г. фон Альбрехт залишив описання його зовнішності: «Він завжди мерзнув і кутався в шерстяний плед <...> Він був високий і широкоплечий; важкість його потилиці була особливо примітною. <...> Він був вічно похмурий, сповнений сарказму і песимізму» [102, с. 94]. Однак за всієї своєї ексцентричності та песимістичності В. Ребіков був композитором-ідеалістом, чуйним ліриком, який жив заради музики прекрасного майбутнього, чудової недосяжної утопії.

2.2 Перші цикли мініатюр В. Ребікова: у прагненні до «нових берегів»

Незважаючи на свою надзвичайну яскравість, ранні твори В. Ребікова ще мають ознаки деякого наслідування. Це позначується у виборі жанрів, у загальному образному змісті та у фактурі творів. Композитор, який здобув музичну освіту переважно в Німеччині, все ж таки не виходив за межі єдиного європейського музичного простору, де на той час у більшості музикантів і публіки були надзвичайно популярні настрої сентиментальності та декадентства. А малі форми і простота фактури фортепіанних мініатюр робили цю музику широкодоступною для загалу та, не в останню чергу, комерційно успішною для видавця, головного «роботодавця» музикантів-творців.

Звичайно, вважати В. Ребікова епігоном зовсім неправильно, навіть абсурдно. Композитор не копіював досягнення попередників, він ніби переломлював їх досвід у своїх творах, шукав той опорний ґрунт, на якому розквітне дерево його власних творчих відкриттів. Кінець кінців мініатюра і стала таким фундаментом, жанром, який дістався у спадок В. Ребікову і який дбайливо зберігся незайманим у його творах. Більше того, композитор не одразу прийшов до створення цілісного, а тим більше програмного циклу. Він ніби примірявся, шукав необхідний підхід, необхідну конструкцію, яка б цілком задовольнила його. Цикли його «*morceaux*», скоріше не цикли, а вільні збори численних вальсів, мазурок, маршів, танців, елегій та інших дуже популярних на той час характерних п’єс, були спробою випробувати себе в композиції, відчути свої сили.

Як і багато інших митців у його становищі, В. Ребіков ясно відчував певну неповноцінність своєї приватної освіти, на противагу класичному консерваторському досвіду. Йому не вдалося спробувати себе під час навчання, як виходило у інших, можливо менш обдарованих, але які мали більшу вдачу колег з музичного цеху, не вдалося представити свої твори перед

екзаменаторами, на суд публіки на консерваторських публічних вечорах, пройти через дружню, а іноді і заздрісну критику однолітків та однокурсників. У тих, хто навчається, все це разом часто виховує впевненість у своєму шляху ще до виходу у «вільне плавання», чого не було в Ребікова.

У зв'язку з цим у роботі цілком свідомо не будуть розглядатися перші фортепіанні опуси композитора. Крім того, закономірно, що вплив цього пласта ребіківської музики на музичне мистецтво в цілому, насамперед, невеликий. Ці цикли сприймаються ніби стартові позиції для самого композитора, випробування його таланту, підготовка до створення великих програмних циклів. Мініатюри в циклах, починаючи з *ор*. 8, вже не знеособлені, навпаки, вони стають гранично образними, емоційно-насиченими. Такими будуть залишатися й інші цикли В. Ребікова, які він писав впродовж усього творчого шляху.

Як один із ранніх прикладів циклів В. Ребікова для аналізу взято ***«Осінні мрії» ор. 8***. Створені у 1895 році та видані у 1897 у видавництві П. Юргенсона [171] вони стали свідченням зміцнілого таланту композитора, його творчого дорослішання і першою спробою реалізації своїх внутрішніх музичних ідеалів. До цього моменту композитор не приступав до творення таких великих програмних циклів, і видання цих мініатюр стало прямим свідченням нового періоду творчості В. Ребікова, що настав.

Цикл складається з шістнадцяти п'єс, об'єднаних темою осені та настроїв смутку, популярних у багатьох письменників, композиторів і художників усього XIX століття. Можливо ця тема приваблювала своєю особливою меланхолією, можливо відчуттям в'янення та завершення чогось дуже близького та рідного душі митця. В цілому простіше назвати тих авторів, які не торкалися осінньої теми, ніж перераховувати всіх, хто оспівував її у своїй музиці чи у своїх віршах на всьому європейському континенті. Причому як у численних циклах, присвячених порам року, так і в окремих творах, які концентрувались виключно на одному, часто найулюбленішому сезоні.

Поєднання в назві осінньої меланхолії з настроєм мрій, далеких та невловимих знаходилось практично на межі гарного смаку та вульгарності (адже тема отримала надзвичайну популярність у той час), а це загалом погано сполучається зі змістом та образами серйозної професійної музики.

В. Ребіков безумовно враховував це, розуміючи, що такі назви мало налаштовують слухача на правильний емоційний настрій. Отже, в майбутньому композитор буде підходити до програм своїх циклів уважніше, намагаючись в них точно відтворити характер та настрій п'єси. Наступні опуси в цьому плані сильно відрізняються від «Осінніх мрій» більш точними та продуманими заголовками. У першому випадку, зважаючи на сильний вплив П. Чайковського, потрібен був деякий час, щоб це перестало обмежувати композитора. Власне В. Ребіков і сам визнає, що на початку своєї творчості він був під впливом П. І. Чайковського, якого наслідував; потім, щоб позбутися будь-яких впливів, він багато років не відвідував ні опер, ні концертів і не виконував чужої музики.

Зазначений вплив виразно проглядається вже у першій мініатюрі «Сумна пісня». Акордовий акомпанемент на слабку долю, мелодія пісенного складу з відтінком легкого смутку. В середньому розділі мелодія та акомпанемент міняються місцями: тема переходить у ліву руку, а акомпанемент доручається правій. У цій мініатюрі навіть і у жвавішому темпі чутно відгуки «Жовтня» з циклу «Пори року» *op*. 37b, хоча за фактурою твір Ребікова ближче до «Пісень без слів» Ф. Мендельсона та дитячих п'єс Р. Шумана.

Загалом у будові циклу виразно відчувається вплив програмних циклів Р. Шумана і навіть Ш. Алькана та Е. Гріга. Навіть у таких назвах, як «Сумна пісня», «Сумний спогад», «Ніжний докір», «Каяття», чути прямі алюзії на назви п'єс з «Альбому для юнацтва» *op*. 68 Р. Шумана. Програми п'єс «Мазурка», «Осінній день» та «Колискова» мають схожість із «Дитячим альбомом» *op*. 39 П. Чайковського, а «Відлуння села» мелодійно та емоційно

дуже близьке з п'єсою «Ранок» із сюїти Е. Гріга «Пер Гюнт» *op*. 46. Крім того, близькість до музики для дітей підкреслюється незначною складністю циклу В. Ребікова, часто дещо вдаваною простотою і доступністю для піаністів-початківців.

У другій п’єсі «Осінніх мрій», яка називається «Безтурботність», мелодія одразу проводитися в лівій руці, а у фактурі від початку нічого не змінюється. Тільки починаючи з середнього розділу, *meno mosso*, паралельні хроматичні терції створюють інші, більш напружені емоції, приводячи до кульмінації, де мелодія раптом вступає октавами, а в акомпанементі з’являється хроматичний хід на витриманих октавах. Такий поворот у фактурі підсвічує п’єсу в іншому світлі, мало залишаючи в цій музиці простоти та дитячості. У репризі мелодія в лівій руці проводиться практично октавними стрибками і змушує виконавців виявити достатню майстерність володіння інструментом для їх точного виконання. Як видно з другої мініатюри циклу, композитор перебуває ніби в русі, ускладнюючи і модернізуючи форму кожної нової п’єси циклу.

У наступній «Сумній хвилині» (*Largo*) вже в перших тактах зустрічаються досить «дивні» для того часу паралельні квінти: тонічна – субдомінантна, а згодом і паралельні кварти, а також ще більш «дивні» співзвуччя, такі як «*f-g-a-b*» або одночасне звучання секунд «*c-d*» і «*b-c*». Все це свідчить про явний відхід від загальноприйнятих правил класичної консерваторської гармонії, експеримент, який не зважає на будь-який музичний авторитет. Ця п’єса цікава не лише своїми акордами, а й формою їхнього викладу. Деякі з цих співзвуч можна зіграти, тільки маючи дуже розвинену міжпальцеву розтяжку (наприклад, витримані інтервали всередині октавного голосоведіння на легато в правій руці).

«Останнє побачення», четверта мініатюра циклу, як і слідом за нею п’ята – «Сумний спогад», – споріднені одна з одною своїм інтервальним підголоском в акомпанементі, що припадає на слабкі долі такту. Цей прийом,

схожий більше на пісенно-романсовий супровід, видає ще не вироблений фортепіанний стиль композитора, створюючи реально скоріше незручності, ніж справжні технічні складності. Звісно, у розробці піаністичної фактури В. Ребікову було далеко до професійних композиторів-піаністів як епохи романтизму, так і віртуозів нового покоління. Але тією чи іншою мірою це стосується багатьох композиторів, які творили на теренах України у той час, крім тих, хто були насамперед професійними піаністами (С. Борткевич, В. Косенко, Н. Нижанківський, Ф. Якименко та ін.). Проте технічна недосконалість авторів ніколи не ставала перешкодою для створення справжньої музики. Тому не варто дивуватися з того, що ранні цикли В. Ребікова, за всіх своїх гармонічних нововведень і мелодійних барв перебувають ніби поза своїм функціональним призначенням і надто малодоступні для піаністів-початківців та любителів, однак у той самий час відносно прості та незручні для професійних виконавців.

Мініатюра № 6, «Наполегливість», зустрічає слухача паралельними квінтами, а також незвичайним для темпу *Alegretto* рухом у чвертних та половинних нотах. Паралелізми в мініатюрах композитора виступають одним із яскравих проявів імпресіонізму, досить виразно виявляючи спорідненість із циклами К. Дебюссі. Треба враховувати, що «Осінні мрії» написані у 1897 році, тоді як знамениті «Естампи», «Образи» і звичайно «Дитячий куточок», найближчий до циклу *op*. 8, написані вже у XX столітті.

За жодних обставин В. Ребіков не міг бути знайомим з цими знахідками, навпаки, скоріш Дебюссі був обізнаний з ребіківськими композиціями, оскільки їх активно публікували у видавництві П. Юргенсона. Таким чином, В. Ребіков був у перших рядах імпресіоністичного руху в музиці й навіть ображався, коли його музику знаходили схожою з музикою К. Дебюссі: «Хтось із присутніх вигукнув: “Схоже на “Пеллеаса та Мелізанду”!”. Тоді зніяковілий і розгублений автор показав французам юргенсонівське видання своїх “Вокальних сцен”, що вийшли за два роки до прем’єри згаданого

шедевру К. Дебюссі. Послався він і на відомі паризькі журнали “*Figaro”* і “*Rene Lara*”, які опублікували у 1900 році номери з його фортепіанного циклу “Сни” з тими самими акордами, що хроматично низходять» [95, с. 84].

Треба відзначити, що паралелізми є не тільки відомим «маркером» імпресіонізму, де окремі співзвуччя часто набувають самостійної тональної стійкості та характерності, завзято повторюючись або складаючи ланцюг паралельних акордів у різних тональностях, а й є частиною музичної архаїки. Найяскравішим її проявом на території України був кант, популярний жанр церковної та світської музики, починаючи з XVI століття. Деякі особливості канту дуже близькі до імпресіонізму, як і взагалі модернізму. Це підтверджує думка авторитетної дослідниці української музики Лідії Корній: «Лінеарне голосоведіння простежується на початку або в середині кантів, що виражається в мелодійному типі зв’язку між акордами, які вільно рухаються ступенями ладу. Нерідко виникає діатонічне сполучення сусідніх тризвуків з паралелізмами октав, квінт, тризвуків» [43, с. 212].

Для прикладу, можна порівняти фактурну та гармонічну структуру кантів зі стильовими ознаками імпресіонізму, де функціональні тяжіння ослаблені, пом’якшені, плагальні. Вони відступають до другого плану або стають невизначеними (паралельний рух септакордів, секстакордів, тризвуків, збільшених тризвуків). Частими є поліфункціональні нашарування комплексів. Добре видно спорідненість гармонічного мислення, яке насамперед барвисто-колористичне, а не функціональне. Це походило від схильності композитора до ретроспективізму, прикладом чого було епізодичне застосування Ребіковим технічних прийомів західноєвропейської музики X - XII століть, насамперед у опері «Ялинка». Важливо вказати, що засвоєння композитором архаїчних прийомів відбувалося не лише із західноєвропейської, а й із національної хорової традиції та було вбудоване у власну композиторську систему вже у фортепіанному циклі *op*. 8 - за три роки до написання його знаменитої опери.

Сьома мініатюра, «Осінній день», виділяється незвичайним рухом октав на легато в правій руці, що становить чималі труднощі за доволі простої та меланхолійної мелодії. Композитор у деяких місцях змушує виконавця витримувати довгу педаль (по два такти), щоб «озвучити» басові октави у лівій руці. На початку XX століття така «педальна» фактура стане цілком органічною у музиці К. Дебюссі.

У наступній п'єсі, «Жарт», зроблено спробу створити віртуозну мініатюру, швидку, яскраву, на *staccato* та з перехрещенням рук у пасажах. Романтична традиція проявляється тут повною мірою, образна віртуозність п'єси близька до стилю Е. Гріга, до його «Метелика» з ліричних п'єс, та до Ф. Мендельсона і його скерцо зі «Сну в літню ніч». Дев'ята частина циклу, «Мазурка», прямо натякає на творчість Ф. Шопена, виявляючи навіть пряме мелодійне запозичення. Тематичні секвенції, вишукані секундові обороти пронизують всю п'єсу і, разом з програмою та тематизмом наступної десятої мініатюри – «Ніжний докір», постають своєрідною даниною творчості великих романтиків – Р. Шумана, Ф. Шопена, Е. Гріга та Ф. Мендельсона.

П'єса № 11, «Відлуння села», написана у фольклорному дусі кінця XIX століття; вона перегукується з такими ж «сільськими» витворами П. Чайковського («Думка») або Е. Гріга («Пісня селянина», «Народний танок»). Однак традиційність одинадцятого номеру доволі уявна: паралельні квінти, як і хроматичні октавні басові ходи, одразу видають композитора-модерніста. Відлуння гармонічних експериментів простежується і у двох наступних мініатюрах: «Марна порада» та «Сутінки». Яскраво виявляються часто використовувані В. Ребіковим хроматичні ходи на тлі витриманого басу, послідовності збільшених і зменшених інтервалів, і все це за простої та ясної мелодії, що ніби навмисно старомодна. Навіть форма цих п'єс максимально проста та зрозуміла, ясно виділена автором, що сильно відтіняє багато в чому незвичайну гармонію.

Чотирнадцята п’єса, «Каяття», багато в чому особлива для стилю композитора. Тут він вперше застосовує квартові акорди, винаходом яких В. Ребіков дуже пишався, обстоюючи своє право на першість. Навіть у 1918 році, через двадцять років після написання циклу і за кілька років до своєї смерті він казав, що «з причини того, що квартові акорди увійшли тепер у моду, вважаю за обов’язок надати наступну довідку: ще двадцять три роки тому я користувався квартовими акордами в *op.* 8 № 14, в *op*. 13, виданому в Зейванга у 1897 році, та негайно передрукованому Зімроком у Берлині та в Лондоні – Ленчником». Тут автор точно вказує на свою композиторську знахідку в мініатюрі № 14, де, крім квартових акордів, звучать ще й кварто-квінтові акорди, септ- та нонакорди в середній частині. Все це дещо нагадує джазові інтонації, які дуже згладжені плавним, не характерним для джазу рухом.

У цей звуковій колористиці простежується спорідненість із музикою французьких імпресіоністів, особливо з «Дитячим куточком» К. Дебюссі, створеним пізніше, у 1908 році. В ньому французький митець використав і джазові, і кварто-квінтові послідовності. З цього приводу можна провести ще одну паралель в творчості двох митців, згадавши, що музичну освіту К. Дебюссі, аналогічно В. Ребікову, отримав самотужки. Всі дослідники творчості великого імпресіоніста наголошують на тому, що саме відсутність класичної професійної освіти визначила його нестандартне музичне мислення й подальше впровадження незвичайних фактурних і формотворчих прийомів. Саме цим також пояснювались незвичність, невпинний пошук та експериментальність творчості В. Ребікова.

Дві останні п’єси циклу, «Наївна розповідь» та «Колискова» є по суті фінальними точками цієї серії мініатюр. У «Колисковій» мелодія побудована на акордових послідовностях, виписаних легато і тому досить складних. Тут також видно, наскільки важлива для композитора вертикаль, яка як фарба співзвуччя стає важливішою за мелодійну лінію, височить над нею. Загалом

цикл «Осінні мрії» *op.* 8 став першим, по-справжньому новим словом у творчості В. Ребікова, являючи собою конгломерат вивчених та засвоєних композитором традиційних технік і яскраву спробу впровадження нових засобів виразності в гармонії та фактурі.

Звернення до жанру мініатюри та створення доволі великої серії таких п'єс вже на початку творчого шляху обумовлюється низкою чинників, можливо малозначущих окремо, але які наштовхують на вибір саме такої форми. Насамперед – це спроба різними стилістичними прийомами та способами створити відповідну звукову фарбу в різних за характером епізодах, оцінити свої можливості під час роботи з різним сюжетним матеріалом. Далі – деяка непевність у своїх силах як композитора, який не складав ще великих форм; спроба знайти свій власний музичний шлях, сказати щось нове у мистецтві спочатку в малих та стислих замальовках. І звичайно, данина великій популярності програмних (завдяки зрозумілому та чітко окресленому сюжету) та технічно доступних і тому улюблених у виконавців та слухачів музичних творів, яка давала можливість продавати їх та заробляти гроші, що завжди було важливим стимулом для професійного композитора.

Наступного року В. Ребіков видає ще один великий цикл - ***«Навколо світу» op. 9*** [172], цікавий з погляду формування концепції збірки мініатюр. Як зрозуміло з назви, головна ідея твору, яка цементує і звичайно цілком визначає форму опусу, є тема мандрівок. Композитор у ці роки сам часто подорожує, веде динамічний спосіб життя, що, можливо, послужило поштовхом до написання твору.

На перший погляд може здатися, що цикл В. Ребікова наслідує «Рокам мандрів» Ф. Ліста та більш ранньому його власному «Альбому мандрівника», який згодом став частиною «Років мандрів». Це багато в чому є вірним, але в той самий час не відверто очевидним. Фортепіанна мандрівка (або, у точнішому перекладі, паломництво) великого романтика є шедевром фортепіанної музики, вона, безумовно, стала зразком для багатьох змістовно

близьких творів композиторів різних країн і епох. Звичайно і цикл Ф. Ліста має свій зразок – творчість Дж. Байрона та його «Паломництво Чайльд-Гарольда», звідки запозичені епіграфи для першої збірки «Роки мандрів» – «Швейцарії».

Головне, що показав Ф. Лист у своєму творі, це можливість образного, надемоційного занурення в дивовижний світ нескінченної реалістичної та метафізичної подорожі. Мандри-метафори в мистецтві відомі з давніх-давен. Яскравим прикладом є «Одіссея» Гомера, де розкривається образ мандрівника, який намагається повернутися додому, але змушений пройти через багато випробувань, щоб дістатися туди. Мандрівне «коло» Одіссеї - відплиття-повернення - через далекі країни, а також інші фантастичні світи яскраво відтворюється у Ф. Ліста (в першому томі між картинами природи з'являється п'єса «Туга за батьківщиною», що символізує майбутнє повернення).

Так само і у В. Ребікова в *op*. 9 перші п'єси «У селі», «Свято на селі» та «Від'їзд» символізують розлучення з батьківщиною, а остання – «Вдома» – повернення. Навіть із назв видно, наскільки важливий для мандрівника (автора) феномен зворотного руху у вихідну первісну точку, де відбувається завершення всього шляху та мандрівок. Адже Одіссей Гомера теж повертається додому. Форма «кола» цементує цикл мініатюр ор. 9, робить його надзвичайно цілеспрямованим та завершеним.

В. Ребіков не займається музично-описовими дослідами. Його музика оперує образами, мініатюри є віддзеркаленням почуттів, тому цикл представляє саме враження, хай і в дещо стилізованій та трохи наївній формі. Загалом у серії вісімнадцять п'єс, з яких чотири описують батьківщину, дві Австро-Угорщину, три Італію, три Китай, по одній п'єсі приділено Франції, Іспанії, Америці, Японії, Індії та Туреччині. Крім того, кожна мініатюра має свій підзаголовок, який уточнює, хоч і не завжди повно, програму твору. Наприклад, назви «Відень» та «Краків», які символізують Австрію (а крім того і Польщу), мало уточнюють програму, хоч п'єси і написані у жанрі відповідно вальсу та мазурки. В інших випадках, наприклад, іспанська сегідилья та

італійська тарантела прямо свідчать про танцювальну природу та національний колорит музики.

Цікавими є три мініатюри «Пісня гондольєра», «Тарантела» та «У Лазуровому гроті», об'єднані італійською тематикою. Вони доволі точно відповідають внутрішньому світу мініциклу Ф. Ліста – «Венеція та Неаполь» із «Років мандрів». Ребіківські мініатюри є прямими аналогами до них, хоча лістівські композиції відрізняються більшою віртуозністю, масштабом та звучністю. Музика В. Ребікова тут набагато ближче до простого (але не примітивного), ніби «народного» стилю, в основі якого одноголосна мелодійна лінія та нескладний акомпанемент. Порівняно з цим, у п'єсах Ф. Ліста все перетворюється на фантазії на теми танців, ніж є самими танцями. Іноді здається, що митець використовує програмний танець як поштовх для своєї невичерпної фантазії, а не як основу для твору, з огляду на те, що ці п'єси самі по собі є транскрипціями. «У Лазуровому гроті» В. Ребікова набагато менше аналогій з «Канцоною», проте обидві вони написані в помірному темпі, хоча назвати спокійними образи «Канцони» не можна.

У циклі «Навколо світу» *op.* 9 відзначається цікава географічна послідовність п'єс. Починаючи подорож на захід (що ближче до східного типу подорожей, наприклад, китайська «Подорож на Захід» У Ченьєня), на противагу популярному в Європі початку подорожі на схід (тут можна згадати найпопулярніший роман Жюля Верна «Навколо світу за 80 днів» або книгу Марко Поло «Книга чудес світу»), композитор творчо відвідує Австрію, потім Італію, потім Францію та Іспанію і прямує до Північної Америки. Дивно, що В. Ребіков аж ніяк не згадує Велику Британію та Німеччину, особливо останню, найближчу для нього європейську країну, в якій він провів чимало часу і в якій здобув цілком заслужену популярність набагато раніше, ніж на батьківщині.

У той самий час, несподівано яскраво представлена східна частина подорожі, а саме: Японія, Китай, Індія та Туреччина, де композитор ніколи не

був і, швидше за все, не міг познайомитися з їх національною культурою. Причому залишається здогадуватися, що насправді мав на увазі автор, називаючи п'єси «Сіанг-Кеанг-Лонг» (Японія), «Сіао-па-со» та «Пондзі» (Китай) або «Індустані нач» (Індія). В останньому випадку можна припустити, що це щось схоже на Катхакалі – традиційну танцювально-драматичну виставу.

Все це надає підстави для одного простого висновку: В. Ребіков у своєму циклі відкриває для слухача не той реальний географічний світ, який напрошується із програми творів. Він веде нас в уявний, образний простір, у якому всі країни є вигадкою, відображенням власних авторських уявлень, але з реальними координатами на карті. При тому географічні координати набагато менше важливі, ніж відчуття незвичайної подорожі в музиці, що обіймає та об'єднує весь світ в одному невеликому циклі. В цьому аспекті спорідненість циклу В. Ребікова із «Роками мандрів» Ф. Ліста виявляється найповніше.

Перепустка дійсності крізь призму свого композиторського «Я», перетворення цієї дійсності за найменшої забаганки художника до її образного переосмислювання є головною творчою турботою В. Ребікова у циклі «Навколо світу». При тому міцні зв'язки з романтизмом та архаїкою не стають ознакою стильової традиційності. Навпаки, уявні враження та власна фантазія, як основний елемент емоційного насичення та розробки музичного матеріалу, були свого роду головними відмінними рисами найсучасніших на той час стилів імпресіонізму та експресіонізму.

Як відзначалось вище, після *op.* 9 у творчості В. Ребікова триває трирічна перерва, після якої настає новий етап, який ознаменувався інтенсифікацією модерністських дослідів та пошуком нових жанрів та форм. У цьому ракурсі цікавим прикладом є серія п'єс В. Ребікова ***«Звукові поеми» op. 13*** [173], де творчі устремління композитора виявилися набагато сильніше і виразніше, ніж в попередніх опусах. Поеми були написані в останні роки XIX

століття й невдовзі вийшли друком у видавництві А. Зейванга. Назва циклу відсилає вже не до дитячої чи побутової лірики, а до втілення музичної думки в формі невеликих поем.

В. Ребіков тут є піонером жанру, він одним з перших європейських композиторів почав писати цикли поем для фортепіано (перші цикли поем О. Скрябіна були видані на початку XX століття). Цей опус є також яскравим зразком використання літературних епіграфів до мініатюр, тобто прикладом синтезу жанрів. Співвідношення літературного твору з музичною замальовкою створює той неповторний програмний стиль, примітний ще й переходом поетичного ритму вірша в музику.

Епіграфи є у більшості із десяти п'єс циклу, і всі вони авторства відомого поета кінця XIX століття – Семена Надсона, який помер у 24 роки від туберкульозу. С. Надсон був людиною складної долі, він рано втратив батька і матір, провів дитинство у Києві, у зв'язку зі слабким здоров'ям лікувався в Ніцці і закінчив своє життя в Ялті, намагаючись вилікуватися від сухот. Творчість поета була надзвичайно популярна на зламі XIX – XX століть, але в наші дні майже забута. Вірши, які писав С. Надсон, відносяться до «епохи лихоліття», періоду політичної реакції та контрреформації, вони дуже особисті і здебільшого трагічні.

С. Надсон, як поет-декадент, певною мірою вплинув на символістів нового покоління. Цей зв'язок важливий ще й тому, що В. Ребіков, як яскравий представник символізму в музиці, інтуїтивно проходить крізь його становлення як найважливішого напряму в мистецтві початку XX століття. А символізм був головним стилем декадансу і, як зауважує Анрі Ронен, «його поетика передбачала вміння читати у мовних, культурно-історичних та природних "відповідностях" "таємні промови" передвісностей і, своєю чергою, створювати поетичні ознаки, що перетворюють майбутню матеріальну втрату на духовне придбання сьогодення» [103].

Інтерес викликає також схожість критики творчості як С. Надсона, так і В. Ребікова. Поета часто називали невтішним вираженням «скиглій», так само як і композитора, про що йшлося у попередніх розділах дисертації. Близькість такої критики можна трактувати і як близькість світовідчуття й творчих устремлінь обох митців, що багато в чому є вірним.

Ознаки декадентства у В. Ребікова були присутні вже циклі *op*. 8. Це відчувалось в настроях меланхолії, у виборі теми в'янення природи, безумовному естетизмі концепції. Ще більше цього в *op*. 13. Але тут треба зробити невелику ремарку щодо декадентства як періоду занепаду чи розкладання. Незважаючи на доволі неясні визначення, так званий «декаданс» певною мірою був новим словом у мистецтві, надаючи можливість нового дихання для творчості. Будь чи то музика, чи література, чи живопис - нова течія шукає нових форм висловлювання, причому форма ця відповідає змісту, в тому числі, й у своїх фізичних засадах. У статті С. Петлевські, крім іншого, увага фокусується на ідеї П. Бурже, яка визначається як «*decomposition*», що набагато точніше відповідає змісту явища, ніж «розпад» або «розлад». Цей термін «розглядається як відмінність декадентського стилю — це оксюморонна концепція еволюції через розсіювання форм, де, як раніше цитувалося у Бурже, єдність книги розвалюється і замінюється самостійністю сторінки, сторінка розкладається, щоб звільнити місце для незалежності речення, і речення поступається місцем слову» [167, с. 268].

Так спостерігаємо й у В. Ребікова – цикл, ще зберігаючи свою загальну концепцію за рахунок головної програми, вже розпадається на невеликі мініатюри-картинки, форма яких часто підкорюється лише волі автора, а не формально виробленій структурі, і часто окреме співзвуччя в них стає важливішим за мелодійну лінію. Факт внутрішнього розпаду форми, яка сама собою є одним великим задумом, – не рідке явище у творчості композиторів початку XX століття. З певної точки зору це наближає нас до відповіді на одне з головних питань даної роботи – чому цикл мініатюр стає фактично чільним

фортепіанним жанром на території України в певний час, і чому саме він сильно вплинув на музику не лише XX, а й навіть XXI століття.

У ребіківських «Звукових поемах» цікаво спостерігати незвичайні, а також мало сумісні між собою програми мініатюр. Відкривається цикл п'єсою «Доля» з епіграфом: «Ні, муза, не клич…», розрахованим на обізнаного читача, адже далі у вірші йдуть зовсім не ліричні мрійливі рядки: «Співак твій засуджений, і жадібними очима смерть стежить за жертвою своєю» [173]. Помітна досить різка зміна настрою музики В. Ребікова, вона стає похмурішою, місцями трагічною.

Наступна мініатюра, «На Кавказ», на відміну від першої, пронизана світлими інтонаціями вражень від природи та захоплення панорамою гірських пейзажів. Такого ж плану і епіграф із вірша, написаного поетом у Тіфлісі (тепер Тбілісі – *П. М.*). Ця п'єса вирізняється специфічним тріольним рухом на тлі акордового акомпанементу, постійними змінами темпу, що рідко зустрічається у компактній фортепіанній мініатюрі. В. Ребіков використовує тут близькі до народної музики акордові ходи, що через деякий час будуть широко застосовуватися О. Спендіаровим та А. Хачатуряном. У образному і гармонічному відношенні мініатюра «На Кавказі» є близькою до опери «Алмаст» О. Спендіарова (1928), балету «Гаяне» А. Хачатуряна (1942) та інших творів кавказьких композиторів.

Деякі з маленьких поем циклу – «Сумнів», «Бажання», «Призив», «Смуток» та пов'язані з ними образи (приховані та більшою мірою трагічні, як зрозуміло з початкових рядків поезії, що їм передують) прокладають шлях до мініатюр *op.* 4 С. Прокоф'єва, написаних набагато пізніше, у 1910 році. Програмні назви прокоф'євських п'єс: «Спомин», «Відчай» та «Мара» мають безумовну спорідненість із назвами мініатюр В. Ребікова. Інші п'єси циклу *op.* 13: «Ліричний настрій», «Танець» – ближчі до романтичної традиції, поетично знеособлені (не мають епіграфів) і скоріше служать свого роду музичними вставками у драматичніші поетичні картини. Тут ще відчуваються

відгуки творчості Е. Гріга та його «Ліричних п’єс», що є практично останньою даниною Ребікова існуючій музичній традиції.

У «Звукових поемах» виразно проявились нові тенденції, які майже не зустрічались в музичному мистецтві кінця XIX століття та які містили у собі проекції музики наступних десятиліть. У поемі «У колиски» яскраво помітні риси імпресіонізму. Широке використання паралельних кварт, квінт і тризвуків виявляє спорідненість з творчістю К. Дебюссі, передбачаючи барвисто-колористичний, а не традиційно-функціональний спосіб композиторського мислення. Ці ж прийоми можна зустріти і в «Маренні», колористичне рішення мелодії якої здійснено в інтервальних послідовностях септима-кварта-секунда, а гармонізація – з використанням септакордів II щабля та тризвуків VI щабля. Тут можна спостерігати як близькість музиці імпресіоністів, так й деякі елементи джазу, що тільки починав поширюватися в академічному мистецтві Європи.

Зовсім інакше написана поема «Призив». У ній застосований рідкий розмір *11/8*, який, разом з іншими непарними розмірами, стане затребуваним набагато пізніше і часто зустрічатиметься в музиці XX і початку XXI століття. Інтерес викликає й деяка схожість музики поеми із фіналом сонати для фортепіано № 7 С. Прокоф’єва, написаної також набагато пізніше. Маючи досить різні, стилістично та характеристично вирішені творчі завдання, ці твори поєднують: розмір (*11/8* та *7/8*), квазі-тріольний рух, загальна тональність Сі бемоль мажор, яка також є не основною, а скоріше конструкційною. Якщо у С. Прокоф’єва вона затверджується у потужній коді фіналу, то у В. Ребікова ця тональність так і залишається не затвердженою: балансуючи між Сі бемоль мажором і Фа мажором, твір так і не приходить до свого тонічного завершення.

Аналіз мініатюри «Ліричний настрій» є також є дуже важливим для характеристики стилю і новацій композитора. Тут завершена класична мелодія замінена на послідовність певних мотивів-символів, що повторюються і

варіюються протягом усієї мініатюри. Значною мірою все це притаманне імпресіонізму і деякою – сонористиці, де звучання окремої гармонічної структури важливіше за завершену мелодію.

Не менш цікавою в цьому плані є остання поема «Сумнів», де особливий образний колорит створюють застосовані автором септакорди зі зменшеною квінтою. Все вищевідзначене дозволяє стверджувати, що вже на початку своєї творчої кар'єри В. Ребіков передбачає майбутній розвиток музики, застосовуючи цілий ряд засобів вираження, властивих багатьом музичним стилям подальшого, що в деяких випадках стали їх найбільш виразними рисами.

Ще три опуси композитора, написані в останні роки XIX століття, виділяються насамперед своїм незвичним жанром; вони допомагають розкрити процеси, які відбувались у художній творчості *fine de siècle*. Це цикл з ***6 меломімік для фортепіано ор. 11, 5 меломімік «Сни» ор. 15 та двох меломімік ор. 17*** [174, 175, 176]. Взагалі таке часто використання нововинайденого жанру вказує на величезний інтерес до нього з боку композитора, а також щиру радість від свого відкриття. Звичайно жанр «меломіміки» продовжує ідею синтезу мистецтв, хоча виглядає авангардніше і реалізується важче.

Це відбувається тому, що як правило, будь-яке різке збільшення нетипових завдань викликає у музиканта-виконавця додаткові труднощі, оскільки він не може повністю зосередитися на виконанні власне нотного тексту. Тим часом композитор вимагає продемонструвати на сцені не лише виконавське, а й акторське, драматургічне розуміння програми твору. Правильно зрозуміти і виконати ці твори так, як задумував автор, дуже важко ще й тому, що власне, єдине авторське пояснення можна знайти у передмові до видання меломімік *ор*. 11: «Меломіміка є рід сценічного мистецтва, в якому міміка та інструментальна музика поєднуються в одне нерозривне ціле. Меломіміка відрізняється від балету тим, що танці не грають у ній жодної ролі;

від пантоміми - що музика грає в ній роль не менш важливу, ніж міміка. Область меломіміки починається там, де кінчається слово і де панує лише почуття» [174].

Як бачимо з цієї, дещо розлогої передмови, виконавець повинен досить переконливо доповнювати музичний твір мімікою, захоплювати глядача своєю акторською майстерністю. Враховуючи все це, розуміємо, що п'єси призначені для виконання у камерній обстановці з невеликою кількістю підготовлених глядачів, а головне - з акторські та виконавські обдарованим музикантом, - умови, що загалом не часто збігаються.

Передмова до кожної п'єси, що описує обстановку і зав'язку дії, аналогічна до експозиції в драмі, де вказується розстановка дійових осіб, визначаються обставини, демонструються причини, з яких зростає сюжетний конфлікт. Наприклад, перед першою мініатюрою «Освідчення у коханні» *op*. 11 В. Ребіков пише: «Сцена представляє розкішний готель, лампа з червоним абажуром м'яко висвітлює її. Він грав на роялі, вона сиділа поруч із ним. Не сміючи передати словами, він звуками музики співав їй гімн любові, гімн її красі, і цей гімн знаходив у її серці співчутливий відгук» [174]. Темпова ремарка доповнює сказане вище: *tempo ad libitum*. Музика мініатюри близька до імпресіоністичної барвистості, особливо в середньому розділі, коли мелодія рухається квартсекстакордами.

Така ж велика передмова до другої п'єси циклу «Лист». У цьому оригінальному творі яскраво виявляється спорідненість з музикою О. Скрябіна, цикли прелюдій якого написані практично в той самий час. Інтонації запитання, що блукають по нестійких (побічних) ступенях ладу, створюють ефект безтілесної неземної музичної тканини. Але В. Ребіков тут не пише про космічні світи, його програма докладна та матеріальна. Схожі гармонії зустрічаються в наступних трьох п'єсах, що утворюють програмний цикл у циклі. Він має підзаголовок: три сцени з казки Кота-Мурлики «Міла та Ноллі». Ця казка з дитячої збірки, написана М. Вагнером і вперше видана у

1872 році, відрізняється своєрідним трагічним містицизмом, водночас торкаючись важливих питань людського життя. Тому деяка схожість музики меломімік з музикою О. Скрябіна тут аж ніяк не випадкова, як не випадковий і інтерес до М. Вагнера – відомого містика та символіста свого часу.

В. Ребіков перекладає на ноти найсумніші сторінки казки «Міла і Ноллі»: «Смерть Міли», «Похорон Міли», «І думає Ноллі» (сидячи над могилою Міли – *П.М.*). В музиці звучать хоральні церковні інтонації і водночас романтичні, мелодійні висловлювання (особливо в п'єсі «І думає Ноллі»). Все це нагадує кращі сторінки творчості Ф. Шопена. Варто згадати, що В. Ребіков пізніше написав також казку-балет «Мила і Ноллі», що підтверджує безсумнівний інтерес автора до цього сюжету.

Великий цикл із шести меломімік закінчується розгорнутою п'єсою-фіналом «Геній і смерть». Вона написана практично як драма з двома сценами, дійовими особами та чітко визначеним сюжетом. Дві сцени складають ще один міні-цикл із двох мініатюр, причому перша не просто програмна, вона драматургічно виписана. Дія вказується автором на кожному рядку, кожен музичний елемент підпорядковується цей меті. Сюжет у мініатюрі алегоричний, хоча має місце і містика, і символізм. Геній тут виступає в сенсі помічника людини, свого роду янгола-охоронця. Дія у першій сцені п'єси обертається навколо розмови генія та смерті біля ліжка хворого, дилеми життя та смерті. Наприкінці смерть забирає хворого, але в другій сцені з'являється храм Слави, де тіні великих людей зустрічають тінь померлого, яку веде Геній. Ясно видно, як тема подолання смерті через свого генія (явний натяк на двозначність значення слова) перетворюється на тему посмертної слави. Це, звичайно, було дуже близьким композитору і по-своєму автобіографічним.

Меломіміки «Сни», *op.* 15, складаються з п'яти п'єс: «Царівна морська», «Забава демонів», «Фавн», «Нереїда», «У лісі». Назви картинні, явно образотворчі та близькі до імпресіонізму. У той самий час цей цикл мініатюр сповнений дією, адже меломіміка – це не просто програма, це драматичний

конфлікт, де музика – це свого роду «саундтрек». Картинний характер п'єс підтверджується примітками самого композитора, зокрема до другої мініатюри циклу: «Під час постановки цієї живої картини автор хотів би, щоб демони були скопійовані з "Люцифера" Франца Штука» [175]. В. Ребіков у своїй автобіографії згадував: «Мене вразив "Люцифер" Штука. І ось я спробував на роялі передати той настрій, який він викликав у мені». Можливо, автора, як і його сучасників, вражали полум'яні й пронизливі очі Люцифера на картині, що особливо виділялися на темному фоні зображення.

Тут цікаві два моменти: по-перше, В. Ребіков вживає слово постановка замість виконання, що більше споріднює цей опус з виставою, ніж із фортепіанним циклом. По-друге, картини Франца фон Штука, видатного німецького художника, представника мюнхенської школи живописного мистецтва є яскравими зразками як символізму, дуже близького композитору, так і експресіонізму. Важливо відзначити, що експресіонізм також сильно впливав на творчі погляди В. Ребікова, деякою мірою ставши одним із стрижнів його композиторського універсуму. Алегорії смерті (меломіміці «Геній і смерть» близькі за змістом «Дівчина та Смерть» Е. Мунка, «Смерть і Діва» Е. Шилє, «Смерть і життя» Г. Клімта) та жаху («Кошмар» В. Ребікова – «Гомін» Е. Мунка) були одними з улюблених тем експресіонізму. Крім того, відлуння експресіонізму можна знайти в пізній творчості Ф. Гойї, і до цього також звертатиметься В. Ребіков, як, втім, і багато інших композиторів (наприклад, «Гойєскі» Е. Гранадоса).

Меломіміки *op*. 15 все ж таки є картинами ідилічними, радше споглядальними, ніж дієвими. П'єса «Фавн» сюжетно викликає прямі аналогії з «Післяполудневим відпочинком Фавна» К. Дебюссі. Фавн також грає на флейті в оточенні німф. Партитура твору виписана з окремим рядком флейти, у повільному темпі, з авторською ремаркою *molto espressivo*. Схожість ця не викликає відчуття наслідування, вона лише змістовна, так само, як схожість

«Нереїди» В. Ребікова (четвертої п’єси циклу) з картиною «Нереїди» Р. Бюссьєра, французького художника-символіста, однолітка композитора.

Дуже компактним є цикл меломімік *op*. 17, який складається усього з двох мініатюр: «Мрія» та «Ідилія». Цей опус можна сприймати як дві маленькі, не пов’язані одна з одною замальовки, а можна сприймати як один твір із двох частин - повільної та рухливої. Гармонічна мова мініатюр збагачена септакордами, довга педаль змішує фарби, поєднуючи імпресіоністичну образність із символами далекої, але світлої та радісної мрії. Певною мірою музика об’єднує найкраще, що є у творчості К. Дебюссі та О. Скрябіна. Але, треба пам’ятати, що *op*. 17 написаний тоді, коли обидва композитори тільки-но починали свій шлях та ще не створили своїх знаменитих шедеврів, за якими сьогодні впізнається їхній унікальний музичний профіль.

Все вищевикладене надає підстави стверджувати, що В. Ребіков вже на початку своєї кар’єри був унікальним композитором-новатором, який об’єднував та засвоював у своїй творчості більшість новітніх стилів кінця XIX століття, а також був винахідником власних модифікацій цих стилів; нових жанрів і форм, передбачаючи деякі композиторські техніки подальшого і залишаючись музикантом, зрозумілим широкому загалу.

Звичайно все це й обумовило зростання популярності його музики на початку XX століття. Композитор не зупинився на досягнутому і рухався далі, у музичне XX століття. Але подальша індивідуалізація стилю та замкненість В. Ребікова у власній оболонці спричинили помітний відхід композитора від спілкуванням з глядачем / слухачем. До кінця першого десятиліття XX століття ці тенденції стали невідворотними, перетворивши його із новатора на дивака та ексцентрика.

2.3 Символьність як чинник нових образів та форм у творах композитора

Творчість В. Ребікова в першому десятилітті XX століття демонструє зміцнілу майстерність та втілення нових музичних та філософських ідей. У його творах починає переважати символізм; декадентство у деякому сенсі відступає на другий план, імпресіонізм як естетичний феномен також перестає грати провідну роль. Композитор шукає нові форми та засоби вираження своїх ідей, створюючи великі фортепіанні полотна – музично-психологічні картини, технічно складні та по-справжньому «дорослі». Але, за великим рахунком, й вони залишаються програмними циклами мініатюр, тільки максимально затиснутими широкою драматургічною канвою. Ці великі музичні картини (певною мірою поеми) В. Ребіков ніби розчиняв у калейдоскопі емоційних музичних замальовок, формуючи таким чином циклічну форму.

Наприклад, у музично-психологічній картині «Рабство та Свобода» *op. 22* - першої з подібних композицій, зустрічаємо позначення автора над структурними розділами: «Похмуро», «Таємничо», «Спокійно», «З горем», «З гнівом», «Із захопленням», «Мрійливо» тощо. Вони дуже близькі до програм *op.* 23, який буде розглянуто нижче, а саме: «Жаль», «Скарга», «Надія». Шукаючи шлях до вираження емоційних образів, проявів чистих почуттів, автор відходить від абстрактно-декадентських сюжетів у бік містично-символьних алегорій.

Багато циклів, написаних у цей період, є знаковими для розуміння творчого почерку композитора. В них помітна точна обробка програм, оформлення ідеї і чітке підпорядкування музичної мови задуму автора. В. Ребіков вступає на шлях найпередовішого модернізму, в той самий час залишаючись ще відносно близьким та доступним публіці і музикантам. Всі свої знахідки він намагається пояснити та обґрунтувати у статтях чи прямо зі

сцени (з різним ступенем успішності), ще прагне працювати для сучасних йому глядачів.

Одним із перших фортепіанних творів, написаних композитором на початку XX століття є цикл мініатюр ***«У сутінках» ор. 23***. Інтонації легкої меланхолії, властиві раннім опусам В. Ребікова, тут переростають у щось трагічне, безвихідне. Програми п'єс також вторять настрою музики: «Скарга», «Молитва», «Жаль», «Самотність», «Зимова пісня». Водночас тут є й оптимістичні образи: «Переконання», «Надія». Для реалізації своїх намірів композитор поєднує риси експресіонізму, чистої емоції із традиційною романтичною традицією. Досить згадати Р. Шумана та його популярні «Фантастичні п'єси», де є «Порив», «Вночі», «Чому?», «Сновидіння», «Химерні образи», яким вторять як мініатюри *ор*. 23, так й багато ще чого у творчості В. Ребікова (варто проте нагадати, що у музиці великого німецького романтика унікально поєднувались як філософські ідеї епохи, так і експресіоністичні та архаїчні тенденції майбутнього). «Химерні образи» є ніби девізом більшості мініатюр композитора-символіста, недарма, за твердженням В. Ребікова, Р. Шуман був одним з його улюблених авторів.

Перша п'єса циклу, «Скарга», є цілком простою та традиційною за фактурою. Шуманівський вплив відчувається тут і в сумних інтонаціях запитання, і в зменшених септакордах в акомпанементі, і в загальній емоційній виразності висловлювання. Мініатюра може здатися цілком традиційною, особливо для творчості В. Ребікова, якщо не враховувати хроматизми і квартові ходи в середньому розділі. І все ж таки, необхідно відзначити, що традиційність тут авторська, яка не копіює будь-які зразки. Вона успадковує той справжній ліризм, ту задушевність і щирість, яка завжди буде поза часом і стильовими віяннями, стільки, скільки житиме сама музика.

У цьому руслі знаходиться також «Зимова пісня», проста та дуже маленька за обсягом (всього три рядки у виданні П. Юргенсона). Лише деякі елементи – паралельні квінти у лівій руці видають руку модерніста. Фактура –

чотириголосна, близька до хорової музики, з ясно видимою вертикаллю і окресленим мелодійним голосом. Вона цілком узгоджується з пошуками В. Ребікова в музичній архаїці, в культових співах середньовіччя.

Мініатюра «Надія» також дуже маленька, також чотириголосна, хоча більш вишукана та імпресіоністична у гармонічному плані. Особливий інтерес викликає схильність композитора до невизначеної каденції без тоніки, що залишає п'єсу в «підвішеному» стані. Це часто відзначали сучасники композитора, вважаючи його ексцентричними витівками. У той самий час, вихід за межі тональності, яка потребує обов'язкового затвердження її у коді, ставив перед митцем складні завдання. Отже, Ребіков прагнув переосмислити тональний план не як жорстку структуру, а як вільний, не пов'язаний з різними формальними законами простір. Ці ідеї В. Ребікова знайшли яскраве втілення в музиці подальшого, нерідко зовсім атональній.

Від інших п'єс циклу своєю модерністською фактурою різко відрізняється «Молитва». Мелодична лінія тут виписана квартами на *legato*, що ускладнює виконання цього елемента. Додавання груп на шістнадцятих нотах у верхньому голосі мелодії зовсім складне, та вимагає від виконавця великої майстерності. Крім того, сам поділ вибагливої мелодії на голоси, які нерідко дисонують і в той самий час є повністю самостійними, є швидше не вільним виливом почуттів, а роботою майстра, добре знайомого з усіма можливостями фортепіано та виконання на цьому інструменті.

Мініатюри «Це було одного разу» та «Самотність» демонструють звукові фарби, близькі швидше прелюдіям К. Дебюссі, ніж п'єсам Р. Шумана. Тут можна зустріти і паралелізми, і політональність, і фонізм. Ілюзія звукових потоків, що не змішуються, ілюзія різних джерел звучання, ілюзія тембрів – це не менш властиве й імпресіоністичному стилю В. Ребікова. Крім того, в цьому циклі композитор весь час намагається створити поліфонічну музичну тканину, поєднуючи гармонічну вертикаль із достатньо самостійним рухом голосів, що її складають.

Цикл «У сутінках» *ор*. 23 знаходиться на стику двох пластів музичних стилів. Традиційні, а іноді й архаїчні ознаки у деяких мініатюрах перемежовуються з різко модерністськими (особливо для початку XX століття) ознаками в інших, не позбавляючи опус справжньої, щирої ліричності і меланхолії. У багатьох своїх романтичних рисах цикл близький до творчості Р. Шумана і, можливо, завдяки цьому, він став одним із найкрасивіших і близьких публіці творів В. Ребікова.

Цикл ***«Буколічні сцени» ор. 28*** [178] написаний близько 1904 року, є зразком музичної пасторалі, сцен природи часів Ж. Руссо. Буколіки, як жанр поезії, виник ще за часів Стародавньої Греції і розвивався у творчості видатних поетів Античності – Феокріта, Вергілія та інших. У явному вигляді ця поезія ідеалізує існування і почуття пастухів і пастушок, життя на лоні природи. У ширшому сенсі – це протиставлення щирих і доброчесних почуттів проти лицемірства та закоснілості представників міського суспільства.

Сама назва циклу В. Ребікова натякає, що композитор тяжіє більше до буколиків, тобто до архаїчної, давньогрецької поезії та намагається бути близьким до її ідеалів. Ця тенденція загалом простежувалася у мистецтві Європи межі століть, подібне засвоєння архаїчних сюжетів відбувалося у творчості художників-сучасників композитора. Можна вказати на Ч. Саккаджі (картини «Хай живе природа!», «Пастух в Аркадії»), Д. Пелліца да Вольпедо («Весняна ідилія», «Квітковий луг»), Ж. Дюпре («На пасовищі», «Пастух») та ін. Подібні за духом сюжети спостерігаються у багатьох європейських художників, у тому числі близьких до символізму, реалізму чи різних проявів модерну. Ці тенденції демонструють в європейському мистецтві зародження неокласицизму, і В. Ребіков також відчував це. Причому в нього стиль виявлявся не тільки через головну ідею твору, а й у формі та жанрі.

Танцювальна сюїта складається з п’яти частин, з двома швидкими танцями – початковим та фінальним, а також спокійнішими трьома середніми мініатюрами. Назви п’єс цілком відповідають пасторальному характеру опусу:

«У виноградниках», «Пастораль», «Танок пастушок», «Танок пастухів», «Танок ельфів». З цього ряду вибивається останній номер, в якому казковість і фантастика змішуються з реальністю за рахунок вводення нових персонажів в універсум звичної природи.

Цим прийомом часто користувалися символісти, розширюючи обрії можливого і роблячи містику частиною повсякденного життя. Взаємопроникнення двох світів яскраво відображається ще в мініатюрах Е. Гріга, де разом із картинами природи та сільського побуту зустрічаються істоти норвезької міфології – ельфи, кобольди, гноми. Проникнення ельфів у світ буколік постає символічним містком між давньогрецькою ідилією та північноєвропейською міфологією, переосмисленням загальноєвропейської архаїки у новому мистецтві.

П’єса «У виноградниках» одразу демонструє нові риси творчості художника, пошуки нових можливостей у збагаченні музичної мови. На тлі стійкого бурдонного акомпанементу звучить стисла квазінародна мелодійна лінія, що складається зі схожих один на одного п’ятиступінчатих мотивів. Нестійкі мажоро-мінорні тяжіння, використання натуральних ладів і ладів народної музики (наприклад, зниженого шостого ступеня, близького дорійському та гуцульському ладам або знижених другого та третього ступенів) явно демонструють нефольклорні тенденції у цій музиці. Відгомін цих прийомів можна буде почути пізніше у Б. Бартока, З. Кодаї та інших європейських композиторів, а також у творчості українських митців другої половини XX століття - в І. Шамо, М. Колесси, в «Гуцульському триптиху» М. Скорика тощо.

Натуральні лади використовуються і в «Пасторалі», яка близька за фактурою до першої п’єси. Тут також витримані октави в акомпанементі слугують тлом для вибагливої, синкопованої мелодії. Спокійний темп підкреслює задумливий характер «поспівок» у правій руці, акордові

послідовності, що тягнуться, додають ледь імпресіоністичного забарвлення до звукової аури твору.

«Танок пастушок» і «Танок пастухів» не виправдовують очікуваного пасторального характеру цих п’єс. Тут немає і сліду *F-dur* та *Es-dur*, які часто використовуються в цьому жанрі. Навпаки, панує натуральний мінор зі згладженими функціональними тяжіннями. Використання високих регістрів створює враження легкої та хиткої музичної тканини, деякої ірреальності того, що відбувається, виявляючи те, що існує тільки в уяві композитора. Форшлаговий акомпанемент у «Танку пастушок» часто зустрічатиметься в майбутньому в українській музиці, особливо фольклорного спрямування («Танок вивчарів» І. Шамо та ін.)

Фінальна мініатюра, «Танок ельфів», своїм звучанням посилює відчуття циклу як швидше уявного світу автора, повного містики та фантастики, ніж зображення реального життя людей на лоні природи. Акомпанемент, який вводить В. Ребіков у п’єсу, часто використовувався для демонстрації трансцендентного простору (наприклад, у Сонаті-фантазії по прочитанні Данте з «Років мандрів» Ф. Ліста), де тремоло у верхньому регістрі разом із мелодією уособлюють бачення Раю.

Узагальнюючи вищесказане, можна стверджувати, що фортепіанний цикл *op*. 28 «Буколічні сцени» є новим словом у творчості композитора. Тут В. Ребіков знайшов нові тенденції в музичній мові, такі як використання натуральних ладів та ладів народної музики, бурдонних басів разом із співочою мелодією тощо. Деяких змін зазнала форма циклу, яка наблизилась до старовинної сюїти, де мініатюри є танцями, і яку композитор починає зміцнювати новими внутрішніми функціональними зв’язками. Тут можна казати про передчуття Ребіковим неофольклоризму, розквіт якого настане пізніше, що свідчить про важливість та самобутність пошуків митця, його передбачення найзначніших тенденцій XX століття.

Композитор вважав, що виживає лише самобутнє; з наслідувального мистецтва виживає лише дуже геніальне. Цей вислів повною мірою відноситься до інших двох циклів В. Ребікова ***«Осіннє листя» ор. 29*** та ***«Зі щоденника» ор. 33*** [179, 181]. Тематика першого з них схожа з *ор*. 8 «Осінні мрії», але за композиційним рішенням вони дуже різні. В. Ребіков відмовляється тут від розпливчастих назв *ор*. 8 і фокусує увагу виключно на емоційній програмі, використовуючи темпово-характерні заголовки як прямі вказівки. Такий підхід вже зустрічався в його музично-психологічних картинах, що лише підтверджує тезу про взаємопроникнення жанрів у творчості митця, коли фортепіанну картину можна трактувати як цикл мініатюр, а цикл успадковує багато рис великої сюжетної поеми-картини.

Ремарки в мініатюрах ор. 29 «Осіннє листя» незвичайні, хоч і дуже промовисті: *Con tristezza* (із сумом), *Pregando* (молитовно), *Con afflizione* (гірко), *Con dolore* (сумно), *Con tristezza e tenerezza* (З сумом і ніжністю), *Lugubre* (похмуро, зловісно). Акцент програми переходить від формальних картинок до окремої викристалізованої емоції, яка очищена від будь-яких двозначностей. В. Ребіков намагається найточніше передати музикою внутрішній стан людини, знайти відповідність музичних звуків емоційним коливанням. Тому програма циклу теж перестає бути буквальною, вона стає первісним поштовхом до відчуття, символьним знаком експресіоністичного висловлювання. Дивно бачити і калейдоскоп емоцій, навіяних осіннім листям, і загальний їх похмурий характер. Тема самотності, замкненості, трагічності, що виникає все частіше, має автобіографічний відтінок; вона з кожним роком глибше відбивається у творчості композитора.

Варто визнати, що *ор*. 29 можна назвати ще невідкритою скарбницею фортепіанної музики. Третю мініатюру з циклу виконують доволі часто, вона відома піаністам, тоді як інші незаслужено ігноруються. Освоюючи нові шляхи у своїй композиторській роботі, В. Ребіков тут не мав на меті новизну за будь-що, він відштовхується від мелодії, від її краси, позбавляючись

здебільшого зайвих модерністських прийомів. Через це фактура творів стає набагато вільнішою, широта дихання набуває розмаху, який не поступається знаменитим композиторам-піаністам його епохи.

В динамічному плані, часто в одній мініатюрі, застосовується весь спектр нюансів: від *pp* до *ff*, іноді разом з *crescendo e accelerando*. З'являється поліфонія, яка наповнена не гармонічними вертикалями голосоведіння, а емоційними висловлюваннями мелодійних ліній, які перехрещуючись між собою, створюють ефект діалогу та внутрішньої боротьби. Для досягнення розгорнутої кульмінації В. Ребіков часто використовує секвенції (один із улюбленіших прийомів композиторів усіх епох та стилів); він не уникає секвенціювання як застарілої техніки, на відміну від нового покоління композиторів-модерністів, які навмисно її не застосовували.

Все разом створює ефект романтичного висловлювання, тільки ще більш вільного та широкого. Дисонанси створюють ефект недомовленості, розмивають структурні закінчення, змушують музику звучати вже після подвійної тактової риси. У циклі можна почути відгомін фактури Ф. Шопена, О. Скрябіна, Р. Шумана, спорідненість з мелодикою П. Чайковського та інших композиторів-романтиків. Можливо, автор шукав ті прийоми, які б передали його почуття найповніше, тому зрозуміло, що при цьому він не боявся брати краще від найяскравіших мелодистів різних епох. Але при тому В. Ребіков зміг залишитися самобутнім, оскільки неможливо знайти ні моделі, які передують його циклу, ні будь-якого прямого мелодичного чи гармонічного копіювання. Композитор не намагається уникнути мелодії, як і раніше вважаючи її основою музичної мови. Навіть серед його найбільш ексцентричних та модерністських експериментів з жанром, фактурою, гармонією з'являються мініатюри, пройняті по-справжньому щирим та задушевним мелосом, розкриваючи митця як одного з найчудовіших ліриків кінця XIX – першої чверті XX століть.

Цикл ***«Зі щоденника» ор. 33*** [181] особливо цікавий своєю будовою. У ньому уживаються разом мініцикл із трьох експресіоністичних мініатюр, які

прямо перегукуються з циклом «Осіннє листя», вальс-мініатюра та дві сюжетні п’єси – «Спогад» та «У альтанці троянд». Такий різнорідний склад циклу був задуманий композитором не одразу, на це вказує і перше видання *op*. 33, куди спочатку входили лише три перші п’єси, причому була відсутня загальна назва циклу. Це особливо дивно з огляду на те, що переважна більшість опусів В. Ребікова до і після цього видання були програмними. Потім, можливо через деякий час, туди були додані ще три мініатюри і цикл придбав свою назву. Перші три п’єси, якби вони залишилися без назви, могли б стати (і навіть якийсь час були) одним із яскравих прикладів непрограмного циклу, близьким до циклів прелюдій, якщо трактувати прелюдії як вільне музичне висловлювання композитора, з неявною, але відчутною програмою. Трохи пізніше такими циклами будуть п’ять прелюдій М. Рославця, п’ять прелюдій В. Барвінського, чотири прелюдії В. Косенка, цикли прелюдій О. Станчинського та ін.

Дивно, що різнорідні за змістом і образами композиції В. Ребіков вирішив поєднати в один опус, ніби зібравши уривки різних думок, листи щоденника, що випадково випали. В результаті утворився калейдоскоп емоційних переживань, об’єднаних автобіографічною програмою, глибоко особистою для самого автора. Вже в першій мініатюрі циклу чути відгомін знаменитого вальсу з опери «Ялинка», перший мотив, написаний подвійними нотами, буквально відображає його. Ці короткі секвенції прості за будовою, але водночас сповнені дуже відвертої меланхолії. Можливо, в цьому криється одна з головних тем В. Ребікова, що часто лунає в його творах – тема самотності. Вона пронизує «Ялинку» та стає частиною його автобіографічної музики. Саме самотність, насамперед творча, часто відчутна у творах композитора.

У цьому опусі не так багато нововведень, зважаючи на технічні чи гармонічні віяння початку XX століття. Особливо це стосується трьох перших мініатюр, а також вальсу. Автор розповідає дуже зрозумілою, простою мовою

там, де немає сенсу її ускладнювати та модернізувати. Власне, традиційність тут у всьому, але традиційність щира, чуйна і по-справжньому красива. В. Ребіков показує, що музична мова багатогранна, багатоваріантна, і немає потреби використовувати нові прийоми тільки заради новизни, якщо для вираження почуттів іноді цілком достатньо застосувати вже давно випробувані техніки.

Деякі цікаві відкриття зроблено композитором у новому тоді жанрі музичної казки. ***«Казка про принцесу і короля жаб» ор. 36*** [183] для фортепіано одна із перших прикладів реалізації сюжетної казки в музиці, де автор намагається досягти театрального ефекту. У цьому, безумовно, проглядається синтез жанрів, до того ж цикл має явну літературну драматургію. Нотний запис твору на перший погляд може здатися клавіром опери, де на кожній сторінці є чітко прописана дія, як додаток до загального сюжету. Наприклад, зав'язка на початку виглядає так: «Злий змій викрав одну принцесу і приніс її в дрімучий ліс», далі йдуть прямі вказівки: «Змій вартує принцесу», «Принцеса плаче», «Прибережна тростина розважає принцесу пісенькою», і так далі аж до фіналу: «Принцеса залишилася у владі змія. Плакала вона і чекала на визволителя. А змій повертався і гарчав злісно» [183].

Насамперед, тут очевидні алюзії з сюжетом ребіківської «Ялинки». Тема самотності, нездійснених надій трагічна сама по собі, але, коли вона стосується дітей, все стає ще більш сумним і трагічним. В. Ребіков досліджує межі добра і зла, світла та мороку, намагається висловити їх у своїй музиці. Його цікавлять насамперед сильні почуття. Самотність, страждання та загибель є багато в чому головними інтенсифікаторами його натхнення, такі сильні емоції мають в нього виливатися у виразну музику. Тому так часто доводиться стикатися з трагічними сюжетами у творчості композитора, де все побудовано на контрастах добра та зла, дня та ночі, традиції та модерну. У всьому В. Ребіков намагається бути спостерігачем, філософом і, певною мірою, відстороненим оповідачем.

Казка *ор*. 36 ніколи не була дитячою музикою у її основному розумінні. Вона швидше припускає дитячу публіку, перед якою одразу ставляться серйозні питання. Фактура твору зовсім не проста, багато в чому розрахована на професійного піаніста. Гармонічний план твору також містить багато знахідок композитора в області імпресіонізму, тому швидше сяє фарбами, ніж підпорядковується законам класичної музичної науки.

Спорідненість з французьким імпресіонізмом виявляється у використанні схожих музично-образотворчих прийомів: розкладених широких гармоній на педалі, тремольних побудов, нестійкості гармонічних зв'язків тощо. Досвідчений слухач, безумовно, знайде тут таку схожість і, думається, буде шукати аналогії в музиці К. Дебюссі чи М. Равеля. Тим часом, зазначені аналогії не означають для будь-кого з них якогось копіювання чи наслідування, адже торування цього шляху у всіх композиторів проходило одночасно, коли жодний з них ще не був знайомий з музикою інших.

В. Ребіков створює казку як драматургічну музичну виставу на фортепіано, зі своєю зав'язкою, кульмінацією та фіналом, чітко вказаною дією у кожному розділі, аж до підписування слів під мелодією. Композитор прагне забезпечити наскрізний розвиток сюжету, при цьому також створюючи квазі-цикл програмних мініатюр. Адже номери в *ор*. 36 мають назви, що закінчуються подвійною рисою і лише розмита форма мініатюр, застосована для неперервності дії, не дозволяє виконувати їх окремо. Отже, в цьому випадку можна казати, що В. Ребіков ще раз створює великий твір, спираючись на свій досвід побудови циклів мініатюр і реалізуючи через це більшість своїх творчих ідей.

Крім зазначених циклів, у перше десятиліття XX століття Ребіковим були створені цікаві серії п'єс для дітей. Деякі з них привертають особливу дослідницьку увагу, зокрема це*: **«Силуети» ор. 31 («Дев'ять картинок з життя дітей»), «Малюнки для дітей» ор. 37***, а також ***«Іграшки на ялинці»*** без опусу [180, 184, 190], видані трохи пізніше, близько 1913 року. Ці цикли

відрізняються насамперед зовсім не дитячою складністю виконання, багатством та різноманітністю фактури, яку не зустрінеш у музиці з педагогічного репертуару дитячих музичних шкіл. Деякі з п’єс більш-менш доступні для виконання піаністами-початківцями, а деякі вимагають міцної професійної майстерності. Прикладом цього є середина третьої п’єси *op*. 31, де поліфонічна музична тканина обрамляється октавами і витриманими нотами, що вимагають зміни пальців на одній клавіші. Або шоста п’єса цього опусу, де тріолі у правій руці вимагають чудової пальцевої координації. Як приклад можна навести також другу та третю п’єси *op*. 37, де децимові акорди і стрибки фізично не можливо здійснити у дитячому віці через невеличкі руки.

Відносно доступним для маленьких піаністів є цикл «Іграшки на ялинці», де наявна спроба спростити фактуру, врахувати можливості виконавців п’єс. Образність мініатюр цього циклу також цілком у дусі композитора, який додає до побутових сценок («Гра в солдатики», «Мама біля колиски», «На гойдалках» та ін.) картини містики та чарівництва («Чаклунка в лісі», «Прогулянка гномів», «Ангел» тощо). Спорідненість із ліричними п’єсами Е. Гріга тут очевидна, але це швидше свідчить про загальну символістську тенденцію та пошук яскравих казкових образів, ніж про наслідування чи запозичення. Це враження може виникати й через схильність композитора до персонажів європейських казок (феї, гноми та ін.).

Все це ще раз підтверджує, що цикли є музикою для дітей, як слухачів, або про дітей, але ж ніяк не призначені для початкового навчання гри на фортепіано. Більше того, ці п’єси набагато частіше можна почути на великій сцені у виконанні професійних музикантів і для дорослої публіки. І все ж таки вони є яскравими зразками дитячої музики того часу, ставши одними з перших у низці музики для маленьких піаністів, передбачивши схожі твори С. Борткевича, В. Косенка, М. Гозенпуда, І. Берковича та інших українських композиторів.

Яскраві нововведення були впроваджені В. Ребіковим у його найцікавішому символістському циклі ***«Посеред них» ор. 35*** [182], який був створений близько 1906 чи 1907 року. Композитор вирішує його будову як цілий розсип танців, кожен з яких має свою, трохи загадкову програму. Картинність образів незаперечна і безумовно веде свій початок з живопису швейцарського художника-символіста А. Бьокліна (1827 - 1901), творчість якого вплинула на безліч інших музичних творів межі століть. Своєрідне відображення його картин спостерігаємо у творчості К. Дебюссі (симфонічні картини «Ноктюрни», «Море»), С. Рахманінова («Острів померлих» *ор*. 29), М. Регера («Чотири поеми за Арнольдом Бьокліном» *ор*. 128) та ін.

Провести прямі паралелі картин А. Бьокліна з мініатюрами В. Ребікова *ор*. 35 складно, але доволі впевнено можна стверджувати, що образи бьоклінівських живописних творів: «Гра нереїд», «Пан у хороводі дітей», «Поля блаженних» та «Острів живих» найближчі до задуму ребіківського циклу «Посеред них». Захоплений творчістю А. Бьокліна композитор був під великим враженням від його виставок. Він не міг від них відірватися, годинами просиджував в музеях і хотів схопити і зрозуміти, де таємниця його мистецтва.

Аналіз будови циклу мініатюр демонструє деякі цікаві особливості. У першу чергу привертає увагу композиційне рішення циклу – сюїта з шести танцювальних п’єс, трьох швидких і трьох повільних, що пов’язує її з бароковими сюїтами Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Це, безперечно, підтверджує інтерес композитора до архаїки, старовинних композиційних прийомів, який виявився набагато раніше і який вже відзначався автором цієї роботи. І хоча цикл В. Ребікова не копіює барокові зразки (наприклад, в ньому немає танцю в тридольному розмірі), формоутворення опусу має цілком осмислену модель.

Цикл починається зі спокійної, урочистої мініатюри «Вони пританцьовують», що можна інтерпретувати як фантазію чи прелюдію, що відкриває сюїту. Для неї характерними є стійка від початку і до кінця танцю

ритмічна, остинатна структура та химерні образи, що мають більше символістське, а не фольклорне чи побутове забарвлення. Мелодія проста і цілком підпорядкована ритмічній структурі п'єси. Образи цього поважного масового танцю прямо перегукуються з «Весняним ворожінням» та «Танком чепурух» із балету «Весна Священна» І. Стравінського (1913), який і набагато пізніше вважався над міру модерністським. Відчутна тут і спорідненість із фіналом Третього фортепіанного концерту С. Прокоф'єва.

«Танок із дзвоном» несе в собі вже інші, певною мірою «жіночі» образи, на противагу попередньому «чоловічому» танцю. Він більш рухливий, легкий, але також спирається на чітку остинатную основу. Самотня октава в басу повторюється раз на раз, зображуючи хлопки або удари барабана на слабкій частці такту. Мелодія імітує звук дзвіночка та не має закінченої структури. Композитор скупо витрачає засоби виразності, залишаючи лише абсолютно необхідні елементи музичної тканини, оголює фактуру і пропонує слухачеві замість повної картини, лише легкий олівцевий начерк. У цій п'єсі виразно проявляються риси майбутніх течій в композиції XX століття, а саме: пуантилізму і деякою мірою – колажу.

Третя п'єса циклу – «Колискова» є ліричним центром всього циклу. Можливо, моделлю для неї послужила сарабанда з барокових сюїт, спорідненість з якою яскраво відчувається. У цьому творі ясно простежується відхід композитора від ліричних, пісенних мелодійних оборотів, притаманних колисковій, у бік суворих, декламаційних конструкцій. Основним носієм смислового навантаження тут є гармонія; автор використовує багато з його попередніх напрацювань: паралелізми та ладово-нестійкі конструкції. Усе це служить одній меті – передати слухачеві фантастичність, примарність образу.

Наступна мініатюра – «Танець чотирилапого» побудована на чіткому ритмі акцентованих восьмих у лівій руці, на інтервалі децими. Цей танець сповнений гротескних рухів, химерних та різких інтонацій. Твір уявляється маленьким скерцо, у якому відчутні проекції майбутніх «злих» скерцо музики

XX століття. Однак мелодика ребіківського твору доволі шляхетна, безумовно, в ній немає тієї стрімкості й того жорсткого і невблаганного характеру, яким постане скерцо в майбутньому. Навпаки, за своїм настроєм, мініатюра має не трагічну, а «гумористичну» образність. У цьому плані танок В. Ребікова дуже близький до створеного приблизно у той самий час «Гумористичного скерцо для чотирьох фаготів» *ор*. 12 № 9 С. Прокоф'єва.

Те саме стосується і п'ятої п'єси циклу – «Вони танцюють». Твір має трохи інший характер, більш прихований та таємничий. У фактурі переважає поліфонічне викладення – чотири лінії, що вимагають до себе уважного ставлення. Тут композитор не скупиться на виразні засоби для досягнення своїх цілей – використовуються збільшені тризвуки, цілотонова гама, барвисті послідовності форшлагів, довга педаль. Цей танець має безумовні синематографічні риси, опуклі та характерні образи. У ньому вже можливо почути і паростки фортепіанних мініатюр В. Сильвестрова.

Четвертий та п'ятий танці - це вставні номери, інтермедії в сюїті. Разом вони готують яскравий іскристий фінал «Танець маленьких». Цей веселий, завзятий танець має безсумнівну схожість зі «Скарамушем» Д. Мійо, написаним набагато пізніше, хоча обходиться більш мінімалістичною фактурою. У творі В. Ребікова відкривається шлях до неофольклоризму, який не втратив актуальності і в XXI столітті. Разом з Б. Бартоком, Е. Вілла-Лобосом, І. Стравінським композитор відчуває ці тенденції, інтуїтивно їх сприймає, втілюючи у своїй творчості.

У циклі В. Ребікова «Посеред них» *ор*. 35 вражає, перш за все, творче чуття композитора, його наполегливе прямування в майбутнє. Більшість тенденцій, закладених у творах цього циклу, стали домінуючими у музичній практиці вже за життя В. Ребікова та не втратили актуальності і після. На десяти сторінках циклу презентовано такі стилі як імпресіонізм, символізм, неокласицизм, неофольклоризм, навіть джаз, у музиці проглядають майбутні техніки пуантилізму, мінімалізму, примітивізму. На жаль, композитор не

зважився на розвиток цих ідей, не сконцентрувався на чомусь одному, постійно розпорошуючись на пошуки нового, що мало наблизити його до «незвіданих світів».

Ще один важливий цикл середини 1900-х років, по-своєму дивовижний та унікальний, який передбачає яскраві відкриття пізнього періоду творчості – ***«Свято» ор. 38*** [185]. Опус був написаний у червні 1907 року в Дрездені, під час чергової гастрольної мандрівки композитора. В. Ребіков тут точно вказав форму твору, що робив не часто: сюїта для фортепіано. А отже, розглядати цей цикл необхідно з огляду на цю вказівку. Але, як це не дивно, на відміну від інших комплексів мініатюр у його творчості, де сюїтність не зазначається, але демонструється самою будовою твору, тут все інакше.

По-перше, кількість п’єс у циклі непарна, дорівнює семи, що не часто зустрічається у фортепіанних сюїтах, як старовинних, так і сучасних, але доволі звичайно у барокових фортепіанних партитах Й. С. Баха та його ж віолончельних сюїтах По-друге, - перші шість номерів написані в надзвичайно швидкому темпі, що варіюється від *allegro* до *presto*. І тільки остання мініатюра – фінал циклу – у спокійному *andante*.

З огляду на однаковий розмір (2/4) всіх п’єс, очевидно, що порушується найважливіший елемент сюїтності – контрастність її елементів. Тут композитор ставить своїх слухачів перед особливим вибором – вважати цей цикл як приклад новітньої трансформації форми барокової сюїти або навпаки, дивитися на це, як на злам зазначеної форми, апофеоз творчого підходу «почуття не мають форми», навіть якщо від початку і була спроба її дотримуватися.

Деякі моменти також демонструють нетиповий підхід композитора до циклічної форми. Твір звучить близько трьох або трьох з половиною хвилин, що, можливо, є рекордом стислості серед фортепіанних циклів мініатюр. Особливо за такої кількості п’єс, що складають весь комплекс. Тим часом, стислість циклу демонструє особливості сприйняття нового часу в музиці,

отримавши у наступному десятилітті широкий розвиток у представників нововіденської школи композиції. Як приклад: Чотири п'єси *op*. 7 для скрипки та фортепіано А. Веберна займають лише п'ять сторінок (у В. Ребікова Сім п'єс *op*. 38 займають дев'ять сторінок), що близько до формули 1 мініатюра – 1 сторінка.

Гранична стислість, щільна концентрація музичного матеріалу змушує композитора використовувати головне тематичне зерно без розгортання, ніби спресовувати його під тиском. У результаті виникає ефект відточеності, інформативності матеріалу, якщо композитор, безумовно, може з цим впоратися. Це спроба записати почуття у певній музичній формулі, яка буде зрозумілою та наочною для кожного слухача. В. Ребіков одним із перших інтуїтивно відчув виразні можливості стиснення музичного полотна та передбачив, для чого це потрібно.

Як вже зазначалося, цикл складається з семи номерів, тобто мініатюри йдуть за номерами і всередині не мають програми. Перша п'єса, *Vivo*, із авторським зазначенням метроному: чверть дорівнює 192 удари (це вже майже *prestissimo*), написана на основі однієї фігури акомпанементу – групи, яка складається із збільшеної квінти та малої сексти четвертними нотами. Відповідно, мініатюра фактично не має тональності, ладове рішення тут найближче до цілотонового звукоряду. Дещо кострубатий, навіть нав'язливий хід у лівій руці не змінюється протягом першої п'єси, створюючи ефект «витоптування», що пізніше буде використано у «Весні священній» І. Стравінського та у багатьох інших творах. Також, починаючи з цього опусу, сам В. Ребіков буде регулярно звертатися до свого роду акомпанементних формул, які не змінюються протягом усієї мініатюри.

На тлі акомпанементу в лівій руці мелодія в правій з простим і незграбним до примітивності малюнком також не отримує розгортання. Елементи дикунства, архаїчності присутні й в інших номерах цього опусу, що демонструє певну відмову композитора від меланхолійних ліричних

висловлювань. Примітно, що перша мініатюра опусу має посвяту Л. Лалуа - відомому французькому музикознавцю та музичному критику. Поряд з популярною монографією, присвяченою своєму близькому другові К. Дебюссі (написана трохи пізніше ребіківського *op*. 38), Л. Лалуа був відомий своїми роботами про давньогрецьку та китайську музичні традиції. Можливо, такий взаємний інтерес до музичної архаїки зближував ці дві неординарні особистості, що й відобразилось у звучанні циклу «Свято», ближчому до старовинних інтонацій та ритмів.

У цьому зв'язку одразу можна вказати на п'ятий номер циклу, мелодія якого будується фактично на пентатоніці та викликає пряму асоціацію з музикою Східної Азії. Остинатна фігура у вигляді мажорної тонічної квінти в лівій руці різко контрастує з хитромудрими ходами на чорних клавішах у правій руці. Рознесена практично на чотири октави мелодія та акомпанемент створюють враження повної відокремленості, деякої розбіжності один від одного. У мініатюрі немає тональності у традиційному розумінні, скоріше присутні дві різні тональності у двох руках – *C-dur* в акомпанементі та *B-dur* - у мелодії. Тут видно одну з перших спроб використати політональність у музиці початку XX століття, яку згодом часто застосовували композитори нового покоління – Б. Барток, А. Берг, І. Стравінський, Ч. Айвз та інші. Крім того, мініатюра унікальна своєю тривалістю навіть на фоні всього циклу. Вона звучить близько 15 секунд, що робить п'єсу чи не рекордсменом з мініатюрності, де в танцювальному шаленому ритмі проносяться, не встигаючи хоч якось загальмувати, різноманітні музичні образи.

Єдиною мініатюрою циклу з витриманою тональністю є п'єса номер три. Вона така ж швидка, ритмічна, звучить у натуральному *fis-moll*, що своєю чергою наближає її до народних танців та мелосу. Цей мініатюрі за характером близька шоста, але втрачаючи важкий ритмічний акомпанемент, вона стає легкою, трохи саркастичною.

Фінал циклу – сьома мініатюра, не надто контрастує з попередніми танцями. Не дивлячись на ремарку *andante*, за авторською вказівкою метроному чверть дорівнює 102 удари, що значно швидше зазначеного словесно темпу. Зважаючи на те, що п’єса побудована на тривалостях короткими шістнадцятими, музика циклу порівняно мало уповільнює свій рух. Мелодія підтримується уривчастим ритмічним акомпанементом і в цілому закінчується тим самим атональним співзвуччям, з якого і почалася. Через це мініатюра не виглядає фіналом, вона може вільно помінятися цією роллю з будь-якою іншою п’єсою циклу. Ця незавершеність може сильно збентежити слухача, якщо розглядати цю музику з позиції традицій класичної форми та гармонії. З іншого боку, якщо уявити калейдоскоп картинок, що змінюють одна одну з блискавичною швидкістю, то частково стає зрозумілим задум композитора – створити ефект спалаху емоції, враження, що промайнуло.

Отже, огляд циклу В. Ребікова «Свято» *op*. 38 надає підстави вважати його перехідним зразком стилю композитора у фортепіанному доробку. В цьому творі закладено зерна нових ідей та технік, які стануть переважаючими в пізній творчості В. Ребікова. Крім того, в мініатюрах композитора, написаних у середині 1907 року, вже спостерігається прояв таких новітніх явищ світової музики, як політональність, атональність, максимальна стислість форми, інтерес до музичної архаїки.

2.4 Музична «присвята» Франсісці Гойї та цикли мініатюр 1910-х років – останні важливі «меседжі» композитора

Останній із визначених нами періодів творчості В. Ребікова – це «ялтинський», який, напевно, найскладніший і в той самий час найцікавіший у його творчому шляху. Можна стверджувати, що фортепіанні цикли композитора, написані в цей час, перебували вже цілком в потоці музичного авангарду. У них консолідувалося багато ідей, форм і знахідок митця,

викристалізовувалися елементи музики XX і XXI століть. У циклі «В лісі» *op*. 43, який багато в чому є попередником *op*. 47 «По той бік», вже відчувається різкий розрив як з традицією, так і з попередніми дослідами В. Ребікова. Багато малих частин музичної тканини починають набувати значення символу, важливим стає кожен елемент, кожний інтонаційний зворот, ритмічна фігура.

Деякі з творів будуються на одному певному ритмічному малюнку, мають певний гармонічний план і, в деякому роді, сприймаються як малюнки на нотному стані. Програми мініатюр стають все більш невизначеними, часто п’єси в циклі йдуть під номерами, а назву має тільки сам опус. Музика абсолютно звільняється від правил і канонів, дедалі вона стає, особливо для сучасників митця, ексцентричною та експериментальною. «Поняття консонансу та дисонансу для мене не існує, стверджує В. Ребіков, можна додати також, що для нього перестає існувати і форма, і навіть тональність.

Завдяки багаторазовому повторенню певної музичної фігури, ребіківські п’єси пізнього періоду здаються занадто одноманітними, монотонними. Нетреноване вухо не могло повною мірою оцінити такі радикальні зміни в області музичної мови й часто одразу відкидало їх. Можливо це також підштовхнуло В. Ребікова оселитися в Ялті і вже не залишати її. Треба відзначити й те, що музика композитора цього часу стає більш похмурою, трагічною, все більше віддаляється в інші виміри, містичні і нескінченно далекі від нас. Частково це стало наслідком світовідчуття немолодого вже композитора, частково – було викликано бурхливими політичними і соціальними подіями того часу.

В. Ребікова вважали мініатюристом «за складом обдарування», але ця думка ні ким ніколи не пояснювалась. Між тим, дарування не може мати форму, і тим більше не може в ній виражатися. Навпаки, митець, займаючись пошуком можливостей для музичного вираження свого таланту шукає форму, яка найбільш повно йому підходить. І пов’язано це часто не з самим

обдаруванням, а зі стильовими, композиційними і навіть найпростішими об'єктивними умовами його епохи. Можливо також, що, якби композитор мав іншу музичну біографію, жив на іншій території, входив до іншого кола спілкування – форма, жанр і фактура його творів були б іншими.

В. Ребіков пише про себе: «І якби я вчасно не припинив відвідувань концертів і виконання чужих творів, то, ймовірно, і до цього дня писав би п’єси зовсім як покійні знамениті майстри. Дуже можливо, що всі ці роботи мали б і успіх, і визнання». І додає «але якою була б їхня справжня цінність?» [У світі муз 1986 44]. Композитор наполягає на своїй самобутності, властивої тільки йому гармонічної і структурної оригінальності. Як буде видно з аналізу, циклічність і гармонічна індивідуальність у музичній творчості залежали не тільки від його обдарування, не тільки від бажання бути більш оригінальним і не схожим на «знаменитих майстрів», а також від самої музики і від кращої форми для її образного вираження.

Цикли, які будуть розглянуті нижче, є чудовими прикладами унікального чуття В. Ребікова, який вгадав багато з ключових та відмінних рис музики XX століття. Всі вони різні, всі наповнені унікальними знахідками, і всі пронизані філософськими ідеями автора. Крім того, ці цикли стають прикладом синтезу мистецтв; вони безпосередньо взаємодіють з деякими художніми чи літературними джерелами, доповнюють їх емоційний і образний лад. Це лише підкреслює близькість В. Ребікова до розуміння й сприйняття інших видів мистецтва, уважне їх вивчення і вибірковість, на противагу демонстративному віддаленню від музики свого часу.

На думку автора дисертаційного дослідження, найцікавішим твором пізнього періоду композитора є цикл з шести мініатюр ***«По той бік» ор. 47*** або «*Au-dela*» [186], присвячений пам'яті Франсіско Гойї. У першому виданні циклу п’єсам передував офорт № 68 видатного живописця із серії «*Los Caprichos*» або «Капрічос». Офорт з назвою «*Linda maestra*» («Мила наставниця») зображує двох відьом, стару та молоду, верхи на мітлі. Оскільки

зображені в цьому творі предмети здебільшого існують тільки в уяві, художник сміє сподіватися на поблажливість людей, які розуміють: адже він не наслідував чужим зразкам і не міг слідувати натурі. І якщо вдале відтворення натури настільки ж важко, як і гідно захоплення, то не можна не віддати належного і тому, хто повністю відволікся від натури і зримо представив форми і положення, що існували досі лише в людській свідомості, затьмареному невіглаством або розпаленому неприборканими пристрастями – так характеризує свої роботи Франсіско Гойя. Це, безумовно, зближує погляди художника з музичним кредо В. Ребікова. Композитор так само намагався в кожному новому своєму творі не наслідувати чужим зразкам і також декларував, що форму диктує перш за все уява і почуття. Крім того, відсторонення від натури так само є ознакою символізму, як і прагнення відобразити крізь призму містики і алегорії аналогію на людське життя.

Серія офортів була створена Ф. Гойєю в той період, коли внаслідок важкої хвороби його вразила глухота. Тон картин стає не тільки сатиричним, але і по справжньому похмурим. Художник цілеспрямовано відходить від зовнішньої шляхетності і краси малюнка, показуючи свої сюжети у всій непривабливій наготі. Офорти виходили за рамки певного художнього напряму, якоюсь мірою, ставши провісниками символізму та експресіонізму.

Спочатку Фр. Гойя хотів назвати цю серію «Сни» [15], за назвою одного з офортів, і передбачалося, що вона буде присвячена відьмам і чаклунам, потойбічному світу. В процесі роботи назва змінюється, тон серії стає все більш сатиричним. Недарма через кілька днів після початку продажів серія була заборонена святою інквізицією. З позиції сьогодення неможливо уявити, наскільки новою і дивовижною здавалася низка цих картин в кінці XVIII століття, адже вона не була оцінена сучасниками по достоїнству і не користувалася популярністю навіть у ті кілька днів продажів. Але, що абсолютно точно, гротеск у мистецтві, особливо похмурий і їдкий, був

прерогативою вже XX століття, в той самий час з'явившись великим проривом в області художньої мови та образності.

Незважаючи на певну спорідненість з музичним втіленням вражень від художніх творів композиторів попереднього часу, В. Ребіков створює свій власний музичний простір, його цикл наслідує швидше архаїчним моделям форми та структури. Мініатюри позбавляються своєї програми, залишається тільки розчищене звукове і візуальне враження (не дарма обкладинка містить репродукцію певного офорту).

У мініатюрах *ор.* 47 можна помітити кілька важливих аналогій музичного циклу із «Капричос». В першу чергу, привертає увагу те, що свою серію картин Фр. Гойя називав сюїтою, пов'язавши тим самим її з музичною формою. Старовинна сюїта, крім усього іншого, за структурою становила набір танців, тобто основним емоційним елементом у відтворенні була пластика. Це добре відчутно в п'єсах В. Ребікова - пластика музичного малюнка тут не менш важлива, ніж гармонія. Кожна мініатюра є одним рухом певного фактурного елементу, визначеною пластичною формою. Формула «багато в малому» перевертається: одна ідея, один символ тепер головує у всій мініатюрі.

Сюїта В. Ребікова стає музичним аналогом сюїти Фр. Гойї, зберігаючи близькість класичним моделям. В *ор.* 47 «По той бік» є два швидких танця, два помірних і два повільних, тобто форма будується на темпових контрастах. У цьому випадку можна стверджувати про неокласичні тенденції в музичному стилі композитора, які все яскравіше починають проявлятися в його творчості. У заголовку до опусу надано підзаголовок – шість п'єс для фортепіано, але ж це дивно, тому що п'єс у циклі сім. Зараз неможливо з'ясувати, чому так сталося. Наприклад, це може бути банальна помилка, хоча вона занадто явна і дуже впадає в очі. Незрозуміло також навіщо автор спеціально підкреслював кількість п'єс в заголовку. Можливо, це має якийсь прихований сенс, натяк, який ніколи не буде розгаданий.

Перша п’єса циклу одразу демонструє модернізацію музичної мови композитора. Мелодія або скоріше мелодійна лінія, яка виписана виключно в інтервальних послідовностях кварт, квінт і секст, а також, синхронно з нею рух у лівій руці, утворюють незвичайний варіант монофактурної мініатюри. Таке написання дуже близьке до хорової партитури, заснованої на вертикалях, зі змінними стакатним і легатним рухом. Сприйняття цієї деякою мірою «застиглої» музики, де розвиток можна відчути тільки в прискоренні темпу – *piu mosso* в середньому розділі, досить незвичайне.

У наступній мініатюрі, яка є повільним і кілька розширеним відображенням першої п’єси. Акорди стають щільніше, мелодійна лінія тепер рухається паралельними тризвуками в правій руці і паралельними квінтами в лівій, утворюючи огрядні п’ятизвуччя. Ритмічний малюнок принципово простий, навіть примітивний, нагадуючи ритміку легких п’єс для початкового навчання на фортепіано.

В. Ребіков далекий тут від романтичної реалізації трансцендентності; в своїх мініатюрах він набагато ближче до сюрреалізму, а також до дадаїзму. У цьому циклі композитор намагається намацати грань, що відокремлює реальність від ірреальності, сон від запаморочення. У його концепції немає місця театральності, картинності дії, воно відбувається за межами свідомості. Саме тому музика стає гранично дивною, відчуженою від дійсності, «застиглою» і такою, яка відкидає визнані правила твору, вироблені за багато століть. У ній немає тональності, форми і мелодії як такої, слух не може зачепитися за знайомі звороти.

Третя мініатюра швидка, різка, з незграбним акомпанементом не змінює основної концепції, але своєю жвавістю додає руху. З музикою цієї п’єси схожий перший твір з циклу «Сарказми» *op.* 17 С. Прокоф'єва, що був виданий двома роками пізніше. В обох мініатюрах акцентовані ноти в басу, схожі музичні гримаси, первісні та злі, але в той самий час реальні. В. Ребіков знову відкидає тут лінійний розвиток, восьмі в басу монотонно повторюються

протягом всієї п’єси, мелодійна лінія пунктирна і виглядає скоріше набором однотипних поспівок. Для неї існує лише позначення темпу і нюансу *f* на самому початку, більше виконавцю не вказується нічого. Композитор начебто дає повну свободу, але в той самий час тут практично немає ніякої можливості застосовувати класичні фортепіанні засоби інтонування і розфарбовування музичного малюнка.

У четвертій п’єсі циклу мелодійна лінія складається зі збільшених тризвуків з октавним дублюванням основного тону, тобто, порівняно з першими двома мініатюрами, розширюється. Починаючи з інтервальних послідовностей, через тризвуки до чотиризвуччя в правій руці, композитор планомірно згущує звукову фарбу, перетворюючи фактуру в квазікластери. Рух відтворюється лише пунктиром у лівій руці, спільно зі звуками якої вибудовується септакордова вертикаль, надаючи легкий джазовий колорит. Все це будується на цілотоновій або хроматичній гамі, що робить музику повністю атональною. Ці прийоми були не просто новими на початку XX століття - це були свого роду відкриття далекого майбутнього, музики через 50 років, до якої прагнув В. Ребіков.

Використання розширеної бази тонально-гармонічних елементів, як і взагалі використання одного типу фактури на протязі всієї п’єси сильно нагадують один із дуже відомих фортепіанних циклів другої чверті XX століття. Йдеться про «Мікрокосмос» Б. Бартока, написаний у 1926 - 1939 роках, який став свого роду енциклопедією різних музично-виразних засобів для музикантів-початківців. У ті роки він вважався по-справжньому передовим циклом, що відкриває перед юними піаністами весь спектр сучасної музичної мови – хроматику, змінні метри, поліритмію та інше.

153 мініатюри складають шість томів «Мікрокосмосу» і навіть важко уявити, скільки важливих знахідок акумулювали ці твори. Б. Барток вважається винахідником свого стилю, відомого як «Нічна музика», що поєднує фольклорні та модерністські тенденції в мистецтві. Деякі

характеристики цього стилю «включають м'які, повторювані групи нот і короткі мелодійні мотиви, що виникають через нерівні проміжки часу. Повторювані кластери створюють фон-константу, що зображує звуки вітру і цвіркунів, а мелодійні мотиви зображують неправильні звуки природи, такі як поклик тварини» [152, с. 64]. У той самий час – «музика часто звучить безсистемно, але при близькому розгляді ... демонструє ретельну організацію» [152, с. 64]. П'єси Б. Бартока, так само, як і В. Ребікова, мають схожу композиційну розробку, хоч і дещо різні витоки. У такій чітко продуманій і структурованій музичній тканині містяться зерна більшості композиторських тенденцій XX століття.

В. Ребіков написав свій «мікросвіт» на чверть століття раніше, і, хоча не ставив перед собою дидактичну або, тим більше, енциклопедичну задачу, багато в чому більшість мініатюр композитора складаються у своєрідний каталог музичних образів і технік. Вони утворюють основу Всесвіту художника, вони ж є мовою його висловлювань і чином його думок. Якщо поставити таке завдання, то неважко зібрати з його спадщини шість томів унікальних п'єс, сфокусованих на певному образі або музичному нововведенні, а значить В.Ребікова можна прямо назвати ідейним попередником автора цих відомих опусів XX століття.

П'ята мініатюра трохи вибивається із загальної концепції. З'являється певна поліфонічність, фактура розділяється на кілька умовних шарів. Мелодія у верхньому голосі та тенорі, які рухаються паралельно, має просту «квадратну» структуру і займає рівно шістнадцять тактів, виписаних великими тривалостями. Наступна секвенція така сама, тільки проводиться на зменшену кварту вгору. Як видно, все дуже невигадливо, очищено від будь-яких складних комбінацій. Композитор намагається сконцетруватися виключно на одному поєднанні звуків, а саме: на великих секундах і їх барвистих нашаруваннях одна на одну. Недарма ретельно виписана педаль, втім, вона

скрізь практично ідентична, і дивно бачити настільки завзяте повторення вказівки під кожним тактом.

Друга половина мініатюри трохи видозмінюється, що не схоже на будову попередніх п'єс. На тлі розкладених збільшених тризвуків у правій руці починає звучати мелодія в лівій руці, яка стає більш опуклою. З'являються й деякі авторські динамічні відтінки. Але все швидко завмирає, в правій руці монотонно повторюється тільки один збільшений тризвук з застиглим *ais* (протягом аж 34 тактів). Причому мелодійна лінія незабаром зупиняється, повторюючи *gis – d* останні 16 тактів. Не кожен слухач міг адекватно сприймати такі нововведення, які передбачали вже музику часів Дж. Кейджа з його різко авангардними дослідами.

Шоста п'єса, *vivo*, має більш-менш виражену опорну ноту або, висловлюючись по-іншому, написана *in D*. Постійне повторення цього тону створює відчуття витоптування, витанцьовування (в деякому роді алюзії на «Весну священну» І. Стравінського, а також танці Б. Бартока). З деякими припущеннями можна стверджувати, що застосування архаїчно-фольклорних елементів, разом з цілотоновою гамою створює образ містичного дійства, свого роду шаманського танцю. При цьому мелодія залишається такою само спрощеною, грубувато-огрядною. У цій п'єсі, як і в третій мініатюрі, помітні неофольклорні тенденції. Ці відкриття тільки іноді проявлялись за часів В. Ребікова, ставши актуальними набагато пізніше.

У такому самому дусі написана і загадкова сьома, фінальна мініатюра циклу. Композитор тут також вигадує доволі моноподібну п'єсу на три сторінки з однаковим повторюваним акомпанементом. Велика кількість цілотонових пасажів, збільшених тризвуків та їх звернень створює фактурно насичений і крупніший варіант, порівняно з попередньою мініатюрою. Завершується все кілька разів повтореною збільшеною квартою, а тому запитально-невизначеною і неоднозначною, ніби композитор не встиг або не захотів писати далі і кинув розпочате в найнесподіванішому місці. Багато з

його сучасників помічали саме цю дивність тихих і невизначених позатональних закінчень, які не дозволяли слухачеві зрозуміти, закінчилася музика чи ні. Цей ефект яскраво проявляється в циклі *op*. 47, який починається зі збільшеного тризвуку і приходить до збільшеної кварти, тобто з'являється з нізвідки і також несподівано розчиняється в порожнечі.

Підсумовуючи вищевикладене, можна констатувати кілька важливих моментів. По-перше, після оселення в Ялті, пошуки та експерименти композитора різко інтенсифікуються. В цей час у його творчості з'являється багато радикальних, авангардних елементів. По-друге, сконцентрованість В. Ребікова на новітніх відкриттях спричиняє до втрати популярності його музики, його твори все менше звучать на естраді і в домашніх концертах. По суті, композитор залишається єдиним виконавцем своїх творінь і рідкісні гастролі (здебільшого в Харкові або Одесі) зазвичай зацікавлюють тільки професіоналів. Провінційна ялтинська публіка того часу, за рідкісним винятком, не була настільки прогресивна для ребіківських відкриттів, які перебували вже в далекому музичному майбутньому. Саме тому так велика цінність нечисленних останніх фортепіанних циклів композитора, де концепція, новизна і свіжість задумів демонстрували один з найбільш прогресивних поглядів в мистецтві початку XX століття.

По-своєму дивовижна наступна серія фортепіанних мініатюр В. Ребікова – **«Білі пісні» *op*. 48** [187]. Цей цикл був унікальний для свого часу, а також взагалі для музики першої половини XX століття. Багато з його ідей, а також їх реалізація, створюють неповторний, складно асоційований комплекс, націлений у першу чергу на виявлення глибинних основ музичної мови, деяких емоційно-психологічних контактів звукової тканини і емоційного сприйняття. Справді, складно однозначно позначити, що являють собою п'єси *op*. 48. Вони позатональні, фактично позапрограмні, мають трохи розпливчасту форму. До того ж в цій музиці практично немає авторських вказівок, а також не проставлена педалізація.

Ноти можуть здатися своєрідним «уртекстом» композитора XVI або XVII століття, де виконавцю пропонується лише загальна конструкція, нюанси залишаються у веденні піаніста. У той самий час, у рідкісних місцях, В. Ребіков дуже часто і скрупульозно виставляє маленькі інтонаційні вилочки, ніби в цих тактах він не може терпіти відхилень від композиторського задуму. Все вищесказане уявляється дивним, особливо для 1913 року, коли був написаний цикл. Але багато нововведень від початку не помітні, хоча не менш прогресивні.

Наприклад, цикл, що складається з чотирьох різнохарактерних п'єс (які більшою мірою різняться за темпом і зовсім небагато за фактурою), на перший погляд нагадує старовинну сюїту, причому з вільним чергуванням номерів. Класичні танці - алеманда, куранта сарабанда і жига - мають свої відповідності в «Білих піснях». Там є жвавий танець *Vivo*, повільний танець *Lento* та два середньо-рухливих танцю. Можна знайти моделі такого роду сюїти в творчості Луї Куперена-старшого (1630 - 1665) та інших представників французької клавесинної школи. В них, крім чотирьох частин, використовується одна тональність на всі п'єси або у випадку з В. Ребіковим, атональність по білих клавішах. У той самий час, п'єси *op*. 48 можна назвати танцями з дуже великою натяжкою. Вони скоріше образи, надзвичайно тонкі і повітряні, які злітають у височінь. Крім того, сама назва «пісні» явно відсилає слухача до «Пісень без слів» Ф. Мендельсона-Бартольді, хоча також має з ними мало спільного.

У деякому роді цикл є уособленням композиторської музично-світлової синестезії. У назві прямо вказується колір, який мають всі п'єси. Якщо прийняти простір музики як близький до *C-dur*, можна розглянути це як декларацію: білі клавіші – біла тональність – білий колір. Музично-колірна синестезія відома досить давно, перші її згадки відносяться к початку XIX століття [161]. Багато композиторів, наприклад, О. Мессіан, О. Скрябін, звикли бачити *C-dur* як червону тональність [155], білої тональності ніби

немає зовсім. Це вважається цілком усталеним визначенням. Але, наприклад, Емі Біч і М. Римський-Корсаков вважали *C-dur* білою тональністю [166].

Таким чином, В. Ребікова також можна поставити в одному ряду з композиторами, які бачили тональність у кольорі, крім того, він прагне створити, нехай поки ще в гранично простій формі, слухову та візуальну асоціацію, яка діє на реципієнта одночасно. Піаніст незалежно від відчуття музики стає заручником цієї ідеї, оскільки мініатюри рухаються виключно по білих клавішах і уникають будь-яких вкраплень чорних. Можливо, в цьому також є якийсь виклик, злам звичайної звуко-емоційної моделі сприйняття.

Варто звернути увагу на іншу пряму асоціацію в назві циклу. Пісня, тобто текст у симбіозі з музикою, є «найближчим родичем» поезії. Повсюдно саме поетичний твір є первинним у безлічі пісень та романсів і попередників, і сучасників В. Ребікова. Отже, тут напрошується синонімія виразів: біла пісня – біла поезія. Цей вид віршів має одну виняткову відмінність – відсутність рими і, завдяки цьому, знаходить власне оригінальне вираження.

Вважається, що поява білого вірша в літературі відбулася ще в XVI столітті; а в кінці XIX – на початку XX століття він став дуже популярний у багатьох поетів і письменників. Примітно, що споріднений з ним верлібр широко використовувався у французьких символістів, багато з яких, як наприклад Г. Кан, А. Рембо та інші, стали свого роду «флагманами» нового напрямку. Розвивався білий вірш і в Україні, у Л. Українки, І. Франка та інших відомих поетів, хоча і не зайняв чільне місце в їх творчості.

Головне, що об'єднує цей поетичний стиль з циклом В. Ребікова, – це відмова від стрижневої цементуючої основи. Білий вірш, в першу чергу, позбавляється рими, але інші компоненти поезії, такі як розмір, ритм, чергування наголошених й ненаголошених закінчень тощо все ще залишаються важливою частиною художнього твору. Музика *op*. 48 також позбавляється важливого елемента – тональності, при цьому залишається метр, ритм і мелодійна лінія. Навіть форма має свої, цілком відчутні, межі,

виділені подвійною рисою. Отже, композитор буквально переносить особливості білого вірша на музику, а значить прив'язується до певних, нехай і не специфічних законів винаходу музики. Це дещо суперечить естетичним установкам В. Ребікова, спрямованим на уникнення будь-яких закономірностей при створенні музики. Навіть саме завдання - писати музику для виконання на одних білих клавішах - вже вимагає певних обмежень у втіленні почуттів у творі.

Але, заради справедливості, є в творчості композитора і музичний верлібр, де він послідовно відмовляється не тільки від тональності, а й від розміру, мелодії та інших атрибутів традиційного фортепіанного твору. Це перша мініатюра з циклу *op*. 50 – «Гімн сонцю», яка буде розглянута нижче. Все це приводить до висновку, що «Білі пісні» можна відзначити як першу спробу відмови від деяких традиційних елементів фортепіанної музики. У той самий час, поетична модель є мовби зразком для початку подорожі в незвідані глибини музичного світу.

Музичний простір циклу *op*. 48 є унікальним дослідом В. Ребікова. Через те, що звукова тканина створена практично цілком з чистих кварт та паралельних чистих квінт, характер музики набуває певної чистоти і прозорості, а також медитативності. Тут панує меланхолія, але не романтична, а скоріше позагоризонтова, дзвінко-повітряна. Це особливий стан, в який занурює слухача композитор, що не переривається втручанням чорних клавіш, котрі приносять елемент чуттєвості в музику. Деякі аналогії можна зустріти в азіатській музиці, особливо в східноазійській. Слухачі, які мають великий слуховий досвід, знайдуть схожість з тибетською музичною традицією, для інших більш близьким буде звучання гамеланів – інструментальних ансамблів у Індонезії, які складаються з різного роду металофонів, ксилофонів та інших ударних інструментів. У даному випадку це музика зовсім іншої, не європейської традиції, а це означає відсутність прямих слухових асоціацій.

На думку Дж. Залла [198], ця музика близька до відомої «Яванської сюїті» Л. Годовського, яка називається «*Phonoramas. Tonal journeys for the Pianoforte*». Дійсно, багато в чому ці твори перегукуються, а деякі яскраві знахідки є загальними для обох циклів. Сюїта Л. Годовського – це великий цикл, що складається з дванадцяти частин, які своєю чергою згруповані в чотири розділи, у кожному по три частини. У цьому випадку перед нами традиційна сюїта, тільки в дуже розгорнутому і масштабному варіанті. Тривалість звучання цієї музики перевищує п’ятдесят хвилин, що робить її одним з найбільших фортепіанних творів класичної форми. Композитор так описував її створення: «У мені поступово дозріла думка відтворити мої переживання від поневірянь у циклі музичних оповідань про подорожі — тональних мандрівках, - які я колективно назвав “Фонорамас”, починаючи з серії з дванадцяти описових сцен на Яві» [170].

Найважливіший розділ цього опусу, в контексті даної роботи – це перша частина - «Гамелан». Саме тут найповніше відчувається зв’язок з «Білими піснями» В. Ребікова. Л. Годовський писав: «Звучність гамелана так химерна, примарна, фантастична і чарівна, музика так невловима, смутна, мерехтлива і неповторна, що, слухаючи цей новий світ звуків, я втрачав почуття реальності, уявляючи себе в чарівному царстві. Ніщо з побаченого або випробуваного на Яві не передавало так сильно таємничий і дивний характер острова і його мешканців <...> ця частина майже виключно діатонічна і виразно Східна» [156].

В першу чергу важливо відзначити, що діатонічна фактура в «Гамелані» схожа на фактуру «Білих пісень» *op*. 48. Основа обох творів – кварти і квінти в «білих тональностях». Хоча «Гамелан» не є атональним твором (створений в *a-moll*), завдяки своїй особливій гармонії, він виявляється близький за звучанням до циклу В. Ребікова. Л. Годовський намагається передати фарби індонезійського оркестру, який створював для нього фантастичні образи, до цього ж прагнуть і звуки мініатюр «Білі пісні». В. Ребіков ніколи не бував у

Східній Азії, він подорожував там у своїй уяві. Але він зміг знайти ці химерні гармонії набагато раніше Л. Годовського (сюїта написана в 1924 - 1925 році), який підслухав їх на Яві.

У циклі мініатюр «Білі пісні» *op*. 48 сповна відображається прагнення В. Ребікова до розриву з традицією. Він підкреслює це гармонією, фактурою, нагадує про це поетичною складовою. Але, не дивлячись на новизну, твір залишився на диво зрозумілим і «милозвучним», що робить його унікальним явищем у творчості композитора 1910-х років. Ексцентричність його виражена найменш яскраво, в той час як експериментальність музики ясно проглядається. В. Ребіков практично встановив баланс, особливо важливий для того часу, між новизною і ліричністю, доступністю його музики.

У 1913 - 1914 роках митець пише свої останні фортепіанні опуси, які стають його самими модерністськими та найвишуканішими циклами мініатюр. Деякою мірою, вони стали квінтесенцією його композиторських і філософських пошуків, конгломератом поглядів на музичну творчість і мистецтво в цілому. Ці три опуси – **«Три ідилії» *op*. 50, «Танці» *op*. 51 і «Вони веселі» *op*. 54** [188, 189] – демонструють модель фортепіанного твору середини та кінця XX століття, можливо і початку XXI століття, відображають прагнення до експериментальних звукокольорових висловлювань. Тому, в даному випадку, інтерес представляє не тільки форма або гармонія цих творів, а й літературні або філософські передумови виникнення цієї музики, які визначили її структуру.

«Три ідилії» *op*. 50 являють собою невеликий цикл, що складається з трьох програмних мініатюр: «Гімн сонцю», «На просторі» і «Серед квітів». Перш за все самі назви містять у собі широту і свободу дихання, безліч кольору і світла, що іскриться та переливається у своїй нескінченності. В них укладена любов до природи, як до вищого ідеалу щастя і радості. Тут В. Ребіков остаточно стає музичним символістом, змішуючи у своєму стилі всі

модерністські техніки заради найважливішої мети – передачі невловимих і незримих почуттів, ілюзії вічного і всепоглинаючого простору.

«Гімн сонцю» є піснею світла, найяскравішого з того, що можна побачити. Сонце є його головним джерелом, і це, безумовно, притягувало думки символістів. У своєму вірші «Сонце» Шарль Бодлер писав: «Ти, сонце, як поет, сходиш в міста, щоб речі низькі очистити назавжди, безшумно ти собі скрізь знайдеш дорогу — до лікарні похмурої і до царського чертогу!». Сонце своїми променями відганяє темряву, а з нею - і горе, страждання, нещастя. Свій гімн є і у Артюра Рембо: «Відкрилися небеса, і таємниці більше немає; піднялася людина, побачивши бажане світло у невичерпній розкоші природи». Французькі символісти перші опанували цей символ, відчули його емоційне і образне значення. Ці рядки, близькі програмі мініатюри В. Ребікова, мають з нею загальний символічний лад.

В цілому, зближення композитора з символізмом хоч і відбувалося поетапно, саме прагнення до нього не було випадковим. Це таїнство, проникнення в сенс сущого, що для композитора-містика і утопіста було одним з головних смислів буття. У символізмі весь світ ставав таємною мовою символів, сокровенних знань, де людина зайнята пошуком незбагненного, прагне проникнути в сутність речей, явищ, вічності і в цьому знайти себе. Саме пошук свого «Я» в житті та творчості був характерний для європейських та українських символістів.

Незважаючи на те, що така сильна течія в мистецтві завжди знаходила відгук в музиці В. Ребікова, проявлялась вона в ній по-різному. У ранньому періоді творчості її роль майже непомітна і це відбивалося лише у виборі жанру мініатюр, використанні стислих мелодійних конструкцій, які виглядали немов як «символ» або «образ». Далі творчість В. Ребікова стає більш символьною та більш замкненою на собі, підкоряючись виключно цій ідеї. У 1910-х роках стиль композитора зливається з символізмом, складаючи з ним практично одне ціле.

Варто зауважити, що трохи раніше відомий литовський композитор і художник М. Чюрльоніс написав цикл картин «Соната Сонця», синтезувавши музичний чотиричастинний сонатно-симфонічний цикл з чудовими живописними замальовками. Отримані чотири роботи успадковують динаміку і ритм музики – алегро, анданте, скерцо і фінал. Таким чином, об'єднуючи живопис і музику, М. Чюрльоніс створює більш сильні і динамічні образи-символи, прорисовуючи сонячне світло як основу всього сущого, а зародження і згасання світла як народження і смерть буття. Синтез мистецтв митця також близький В. Ребікову, більш того, очевидна близькість музики і поезії доповнюється менш очевидною, але також присутньою спорідненістю його мініатюр із живописом.

Як композитор-символіст В. Ребіков перебував на вістрі прогресу в музичному мистецтві, де цей стиль тільки починав стверджуватися. Але, шукаючи свій особливий шлях у музиці, композитор тим не менше залишався доволі консервативним у побудові циклів та виборі жанрів. Тому символізм В. Ребікова деякою мірою зближується з реальністю, що відрізняє його твори від творчості О. Скрябіна – одного з видатних композиторів-символістів, який у своїх естетичних і філософських концепціях поєднує символізм з експресіонізмом. Через ці розбіжності захоплення творчістю О. Скрябіна, властиве багатьом композиторам того часу, практично не торкнулося В. Ребікова ні в ранніх, ні в пізніших фортепіанних опусах. Більш близькими для нього були французькі імпресіоністи та молоді композитори, які тільки починали свою творчу кар'єру – Д. Мійо, І. Стравінський та ін.

Назва першої мініатюри цілком відповідає музиці п'єси В. Ребікова: повільно в темпі *andante* розгортаються поліфонічні пласти, мелодійний голос проводиться першим пальцем лівої руки, на тлі септакордів в басу і багатосекундових (гронових) побудов у правій руці. Вперше застосовуються кластери як один з найголовніших елементів фортепіанної фактури, що ясно

вказується автором: «акорди правої руки виконуються долонею, боком поставленої» [188, с. 3].

Виконання кластерних побудов створює надзвичайну складність для виконавця, тому що послідовності кластерів мають бути проінтоновані, пов’язані один з одним, на відміну від виконання одиночних різких кластерних співзвуч (як, наприклад, у першій частині шостої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва). Крім того, кластери мають різне наповнення, від шестизвучних до семи- і восьмизвучних, що являє собою заповнену октаву. Довжина контактного місця долоні з клавіатурою обмежена і не завжди дозволяє зручно натиснути всю побудову, що, відповідно, робить складним зв’язування акордів у послідовності. З огляду на септакорди з мелодією в лівій руці, які розтягнуті до децими, фізична складність виконання цієї мініатюри стає ще відчутніше.

Мелодія або радше «мелодекламація без слів» немов плететься навколо ноти *h*, не виходячи за межі терції в кожний бік. Вона складається з повільних тенутних чвертей і таких же розмірених тріолей, що ніби вимовляють кожен склад, кожну букву. Рух мелодії безперервний, вона не має як такого структурного або поетичного поділу. У всьому цьому відчувається сучасність автора; звукова тканина перестає бути виразником творчих ідей, вона сама стає ідеєю, намагаючись стати позаземним, «солярним» символом.

Перша мініатюра, як і дві наступні, не має розміру, а отже, не має тактових рис. Акорди розташовуються на лінійках вільно, немов поставлені пензлем художника. Це порівняння не випадково, тому що п’єса В. Ребікова дуже схожа на картину на нотному стані. Глядач бачить грона прозорих нот, такі згустки світла, що з’явилися в небі. Тут деяка алюзія до сходу сонця, до його перших променів після ночі. Внизу більш розставлені ноти в септакордах дають ефект відображень основного згустку, концентрації світла. Кластери наповнюються енергією, об’ємом, стають більш масивними, відображення світла слідом дає вже співзвуччя з восьми нот. Наче композитор щоразу додає

шари, згущує в’язку масляну фарбу. Наприкінці кластери стають непрозорими, від м’якості світла не залишається і згадки. Він стає яскравим і спопеляючим, він проникає скрізь і всюди.

В. Ребіков додає до музики мальовничу візуалізацію нотного запису, а до поезії звучання - емоційну глибину музики. Це дивовижний синтез мистецтв в мініатюрі, що не вимагає додаткових пристосувань. Музика сама говорить про себе, співає про себе (а гімн - це перш за все спів) і показує все, що автор хотів донести слухачам і виконавцям. Педаль, яка точно виписана в певних місцях, додає ще більше в’язкості і густоти. Вона стискає мелодійну поспівку ще в один кластер, складаючи тим самим 14-нотні гронові співзвуччя, які ще недавно (з точки зору виконавців першого двадцятиріччя XX століття) були немислимі в фортепіанному мистецтві.

Друга мініатюра, «На просторі», має дещо інший музичний малюнок. У правій руці розгортається мелодія у вільному висловлюванні без акомпанементу. В. Ребіков точно виписав інтонаційні вилочки, скрупульозно вказав динаміку кожної групи нот. Тональності як такої немає, п’єса атональна, але в будові мелодії легко вгадується *C-dur*. Багато в чому це відбувається завдяки відсутності будь-яких ключових або випадкових знаків альтерації, а також тонічним тризвуком у своїй основі. Ліва рука, навпаки, складається з витриманих тризвуків у певних тональностях, як мажорних, так і мінорних.

У розспівувальну мелодію в народному стилі акомпанемент привносить елемент хаосу, дисгармонії. Висловлювання в *C-dur* перебивається довгим акордом *Des-dur*, на який, своєю чергою накладається продовження мелодійної лінії. В. Ребіков намагається розширити всілякими засобами звукову картину, створити нашарування музичних пластів один на одного. Все це є одним з цікавих способів створити необмежений простір не тільки традиційними психоемоційними музичними оборотами, а й буквальним

розривом тонально-гармонічних відносин музичної тканини між двома руками або навіть сусідніми нотами.

Рух тонічними тризвуками по хроматичній гамі в акомпанементі сильно дисонує зі спокійною мелодією по білих клавішах у правій руці – створюється враження буквально виписаної невідповідності. На початку другого десятиліття XX століття це сприймалось певною мірою як модерністські експерименти і, безумовно, зустрічало багато непорозуміння. За великим рахунком, навіть сучасний слухач розцінює таке як фальш. До «Ідилій» В. Ребікова вже не можна підходити не підготовленим, не налаштованим на нові експерименти з музичною тканиною. Філософська концепція і вивірена її реалізація вимагали ознайомитися з нею до прослуховування самої музики.

Третя мініатюра, «Серед квітів», уводить до абсолюту кластерне письмо, адже буквально вся п’єса складається з них. Мелодійна лінія, виписана в терцію в тому самому квазі *C-Dur* по білих клавішах без випадкових знаків, дублюється кластерною лінією в лівій руці. На цей раз пласти не дисонують, вони колишуться в єдиному русі, підкоряючись подиху уявного вітру. Кожен мотив забезпечений інтонаційним уточненням, що підтверджує величезну важливість саме авторського прочитання цих елементів. Крім того, до нейтрального *Andante* у перших двох мініатюрах додаються *Meno mosso* і *Piu mosso*, що надає п’єсі більшу різноманітність і емоційну динаміку.

У структурному плані «Серед квітів» складається з так званих «хвиль». Чотири маленьких розділи п’єси створюють вільну конструкцію, яка будується тільки на фактурній та смисловій спільності. Це вихоплене враження, відображене в звуках, воно не підкорюється традиційним законам формоутворення, а тому не має звичної опори. Музика починається з тонічного тризвуку *G-dur*, заповненого кластером, і закінчується так само кластерним тризвуком у *C-dur*. Це створює ефект уривка без початку і кінця, відображеного почуття в одному моменті, що ще не раз буде використано у творах В. Ребікова.

У циклі «Ідилій» ор. 50 композитор вводить у музичну фактуру новітній на той момент елемент – кластер. Його колористичні і темброві можливості розкриються повною мірою значно пізніше, але стануть при тому переважаючими. Композитор задумував кластер не як звичайний барвистий згусток, що звучить у певний момент п’єси, для нього він став будівельним матеріалом фортепіанної мініатюри. Автор створив з кластерів не тільки мелодійну лінію, а й мальовничу, а також філософську концепцію. Кластер у В Ребікова став уособленням синтезу мистецтв, його найпершим виразом.

Для більшої свободи використання кластера, В. Ребіков прибрав все, що могло створити будь-які рамки або перешкоди цьому елементу – форму, тональність, гармонію, навіть тактові риски. Залишився тільки нотний стан і перо художника з необмеженою фантазією. Це неймовірно сильно зближує ці мініатюри з післявоєнним авангардом, а також з групою «Київський авангард», радикальне новаторство якої багато в чому успадковувало деякі принципи ребіковського письма в його останніх фортепіанних мініатюрах.

Не можна не відзначити, що деякі властивості музичної тканини та особливості її втілення мають схожість з «інтуїтивною» музикою, основи якої сформульовані наприкінці 1960-х років К. Штокгаузеном. В. Ребіков також близький до спонтанної імпровізації, він намагається висловити швидкоплинне почуття на папері, відобразити тільки його і прибрати все зайве. Початковий живописний або поетичний поштовх до цього почуття ясно декларується автором і йде пошук його звукового відображення. Часто саме інтуїція стає головним мірилом правильності експерименту, відповідно залишається і головним його джерелом. З цього ракурсу багато у творчості В. Ребікова стає зрозумілішим і розумним. Мініатюри *ор*. 50 відкривають нову сторінку не тільки творчості композитора, а й музичних пошуків XX, а також XXI століття. Багато новаторських течій були чуйно передбачені В. Ребіковим на десятиліття раніше їх заслуженої популярності, а деякі з них дотепер ще не знайшли більш кращого втілення.

Багато цікавих знахідок «Ідилій» успадковані в наступному циклі мініатюр композитора – «Танці» *ор*. 51. Ці п’єси написані і видані в 1914 році, напередодні Першої світової війни, яка розділила європейську історію на «до» і «після». Цикл складається з п’яти п’єс без назв і будь-якої авторської розшифровки сюжету. Це говорить про квазіпрограммність циклу, тяжіння його до чистої музики. За модель тут, як вже не раз зустрічалося у творчості композитора, береться сюїта, на що прямо і вказує назва. Як і в сюїті тут два швидких танця, два помірно рухливих і один повільний, нехай і розставлених у вільному порядку.

Такий варіант форми не є застиглим, він більш прогресивний і в той самий час більш історичний. Адже класичний звичний склад сюїти з чотирьох і більше танців у певній послідовності усталився тільки наприкінці XVII століття, до цього часу черговість нерідко варіювалася. Звичайно це надавало велику свободу композитору, здатність змінювати послідовність танців для більшої відповідності своєї ідеї, тобто об’єднувати цикл на основі авторського бачення і відчуття, а не за шаблоном виробленої структури.

Можна ще раз переконатися як В. Ребіков знову і знову експериментує з моделлю сюїти, видозмінюючи її форму, але залишаючи основну ознаку цієї конструкції – об’єднану послідовність танців. У цьому проявляється важлива ознака стилю композитора – в залежності від своїх потреб модернізація у більшому чи меншому ступені простих класичних моделей. Ці неокласичні тенденції тільки зароджувалися на початку XX століття і за ними тоді було майбутнє. Особливо це стосується барокових моделей, які цікавили В. Ребікова в першу чергу.

У передмові до видання композитор знову підкреслює свою першість у використанні квартових акордів: «Зустрічаються тут квартові акорди, можна знайти також і в *ор*. 8 № 14 (1895 р.); *ор*. 13 № 7, 9 (1897) (триквартові акорди); «Ялинка» (1900) С. 24, (чотириквартові акорди), «Безодня» (1907) С. 4, 14 (п’ятиквартові акорди); «*Feuille d'album*» (шестиквартові акорди)» [189, с. 2].

Причому В. Ребіков точно наводить дати видання цих творів, тобто прямо декларує авторські права на гармонічний винахід, що не зустріло б розуміння в музичних колах як в його час, так і в наш. Втім, це також було відповіддю на музичну критику, яка звеличувала деяких композиторів саме за гармонічні відкриття, не враховуючи ребіківські винаходи.

Перший танець серії, *C-dur*, написаний у темпі *Alegretto*. З початку його фактура може збити з пантелику, тому що мелодія в правій руці написана квартовими акордами (двоквартовими), складними для виконання, особливо шістнадцятими тривалостями. В акомпанементі теж одночасно проводяться квартові акорди (триквартові), що недоступно піаністам із середньою або маленькою рукою. Навіть тим виконавцям, розтяжка яких дозволяє взяти дециму разом із середніми голосами, буде надзвичайно непросто зіграти акорди сухо і швидко, без використання арпеджіато. Тобто тут помітно початок зміщення фокусу уваги композитора з можливостей виконавця на саму фактурну ідею п’єси, що в майбутньому прийде до ще більшого розриву можливостей піаніста з вимогами твору. Саме це призведе в подальшому до використання деяких додаткових пристосувань у музиці XX століття (як наприклад дерев’яні дощечки для великих кластерів), які повинні допомогти у виконанні такої музики.

Дві чотиритактних фрази дають абсолютно стандартну, класичну форму першого речення, а використання важких акордів робить танець грузним і трохи незграбним. Закінчується перший розділ повтором теми перших восьми тактів у ідентичному фактурному викладі. В. Ребіков свідомо дистанціюється від складних танцювальних конструкцій епохи романтизму, наближаючись до архаїчних, примітивних образів.

Середній розділ не змінює загальної картини, мелодія дублюється в правій і лівій руці, з’являються знаки альтерації, ознаки целотонової гами. Заключний розділ практично повторює перший, створюючи традиційну для мініатюри просту тричастинну форму. В цілому п’єса написана для

демонстрації звукових можливостей квартових акордів і являє собою декларацію цієї гармонічної знахідки. Більше того, мелодія і акомпанемент багато в чому демонстративно відсунуті на другий план, перша своєю навмисною простотою, а місцями і примітивністю, а другий - незмінною великоваговістю однакових акордів на чотирьох восьмих нотах.

Друга мініатюра більш вишукана, не зважаючи на схожу простоту будови першого розділу. Мелодія розгортається неквапливо, *Andante*, з авторською ремаркою *teneramente* (ніжно). Тематичний матеріал виписано квартами, на *legato*, що також створює великі піаністичні труднощі, до них ще додається і квартовий акорд в акомпанементі. Мелодійна лінія в той самий час варіативна, побудована в ліричному ключі. Середній розділ – *Piu mosso*, ще більш примхливий, заснований на хроматиці, що супроводжується паралельними тризвуками в лівій руці, майже скрізь із секундовими дисонансами відносно мелодії.

Враження простоти цієї мініатюри, яке виникає при першому знайомстві з твором, оманливе, адже його фактура складна для виконання, а гармонія не одразу сприймається непідготовленим слухом. Танець виглядає скоріше сюрреалістичним, функціонально зламаним. Композитор постійно експериментує, переосмислює модель ліричної мініатюри, додаючи квартові підголоски, різкі дисонанси, і все це на дуже простому і зрозумілому матеріалі.

У зв’язку з неординарністю тематичного, гармонічного і фактурного викладення другого танцю необхідно відзначити ще декілька моментів. У окреслений період у європейській музичній культурі існував ще один композитор, пошуки якого також передували своєму часу, а творчість і дотепер не отримала належної оцінки. Йдеться звичайно про Еріка Саті (1866 - 1925), який був однолітком В. Ребікова. У їх долях є багато спільного, навіть до прямих збігів деяких обставин. Обидва народилися в травні 1866 року, в період розквіту музичного романтизму і померли в 20-ті роки XX століття, коли в свої права вступав музичний авангард. Обидва були першими

радикальними модерністами свого часу, яких не зрозуміла і не прийняла мистецька спільнота.

З музичного боку їх експерименти також багато в чому були схожі. Наприклад, можна порівняти другий танець *op*. 51 В. Ребікова з відомим твором Е. Саті «Три справжні в'ялі прелюдії (для собаки)», написані майже одночасно у 1912 році. В циклі Е. Саті особливо виділяється третя п'єса («Граємо»), де використовується схожий інтервальний рух, у тому числі і квартами в мелодії. Крім того, можна помітити повторювані монотонні фігури акомпанементу, які ще помітніше проявилися в наступному циклі Е. Саті «Настирливі грішки» (1913). Незважаючи на відмінність естетичних поглядів (хоча В. Ребіков був зовсім не чужий ексцентричних витівок і розіграшів), деякі музичні знахідки у двох композиторів, які навіть не знали один про одного, з'явилися майже одночасно.

Заради справедливості треба уточнити, що квартові акорди дуже цікавили французького композитора, і експерименти з ними він розпочав ще в кінці XIX століття. Тому права на винахід цих співзвуч також належать Е. Саті, причому вони були застосовані ним трохи раніше, в 1891 році в прелюдіях «Син зірок». Квартові акорди в цьому циклі також служать гармонічної основою теми, вони підкреслюють своєрідність музики. Близька до музики В. Ребікова емоційна сфера прелюдій, а також трансцендентна філософія в основі їх концепцій. Інтерес до космосу як до символу нескінченності, краси і гармонії сильно інтенсифікувався наприкінці XIX століття. Французький письменник, містик і астроном К. Фламмаріон популяризував астрономію не тільки як науку, але і як філософію, його вчення мало сильний вплив на композиторів-сучасників.

Роман К. Фламмаріона «Уранія» був виданий у 1889 році, напередодні написання циклу «Син зірок» Е. Саті. Це є свідченням проникнення космізму в музику, і врешті-решт, розчиняючись у ній, він стає складовою частиною її нової естетики. Символьність цих образів торкнулася багатьох композиторів,

в тому числі і В. Ребікова, з його «Гімном сонцю», і звичайно найповніше виразилася в циклі «Уранія, муза небес» Ф. Якименка, написаному як музична замальовка до роману К. Фламмаріона.

Застосування квартових акордів було одним із способів висловити в гармонії трансцендентне, неземне звучання, висловити звуками музику сфер. В. Ребіков часто використовував їх в такому амплуа, хоча також намагався розширити образну сферу для цих елементів. У останніх його циклах квартові акорди застосовуються в діаметрально протилежних за характером музичних замальовках, приміряють різні фактурні форми. Але багато в чому ці співзвуччя залишаються відгомоном містичного світу, далекого від земних образів, завжди привносячи свою особливу фарбу.

Бажання В. Ребікова відстояти свою першість у винаході цих акордів цілком зрозуміло, хоча, як бачимо, не зовсім правомірне. Але, безумовно, не варто судити композитора через те, що його винахід було застосовано паралельно з ним, і навіть трохи раніше. Е. Саті був невідомий не тільки В. Ребікову, а й своїй французькій публіці; перший концерт з його творів відбувся тільки в 1911 році за ініціативи М. Равеля. У ці часи самотній ялтинський композитор вже втратив минулу популярність в Європі, тому французький митець також міг нічого не знати про музичні пошуки свого колеги.

Експерименти цих художників, що відбувались паралельно, вказують тільки на те, що винахід квартових акордів неодмінно повинен був статися в той період часу, питання було тільки в тому, хто перший відчує це віяння, почує їх внутрішнім слухом і продемонструє у своїй музиці. Е. Саті називали «індикатором оновлення» за його ексцентричні музичні пошуки, настільки ж вірно це відноситься й до В. Ребікова, який мав не менш чуйну інтуїцію і почуття новизни.

Схожа з другим танцем концепція простежується також у третьому танці циклу В. Ребікова. Тут так само мелодійна лінія виписана квартами, але в

швидкому темпі – Vivo, з щільною авторською педаллю і динамікою *ff*. Акомпанемент також будується виключно на квартових акордах, а точніше на квартових ходах, що за допомогою педалі з'єднуються в барвисті співзвуччя. Протягом всієї п'єси ці елементи майже не змінюються, що ще раз демонструє їх суто функціональну роль у композиції. Основне їх призначення - побудова мініатюри на основі квартових акордів, які, враховуючи згасаючий звук фортепіано, подовжуються за допомогою багаторазового повторення.

Третій танець – самий розгорнутий і масштабний у всьому циклі. Його форма набуває вигляду рондо, з двома різнохарактерними епізодами. Гармонія не містить незвичних дисонансів, вона дихає імпресіоністичними фарбами; вона більш повітряніша, світліша. Кульмінаційні розділи віртуозні і повнозвучні, в них проявляється характер потужних оркестрових тутті, які пофарбовані довгою педаллю. Схожі кульмінації, де кварто-квінтові співзвуччя іскряться на широко викладеному акомпанементі, можна часто зустріти у творчості К. Дебюссі (наприклад «Острів радості») і М. Равеля («Нічний Гаспар»), а також у композиторів французької «шістки».

Думається, саме тому В. Ребіков так наполягав на своєму авторстві цього винаходу, адже майстерно написані й більш концертні французькі п'єси виявилися і більш успішними і відомими, в наслідок чого всі гармонічні нововведення стали вважатися винаходами імпресіоністів. Між тим, у своїх композиціях митець намагався продемонструвати все багатство емоційних і барвистих можливостей квартових акордів і квартових послідовностей, від різких дисонансів до м'яких ліричних акварелей, від сюрреалістичних зламів до блискучих феєрверків світла. І робив він це набагато раніше, ніж багато хто з його колег по ремеслу.

Перший епізод третьої мініатюри незвичайний своєю тематичною лінією в першому реченні, яка рухається по звуках «локрійського» ладу, або натурального мінору зі зниженими другим і п'ятим щаблями. Цей звукоряд асоціюється з архаїчною народною музичною культурою, і в академічній

музиці він був витіснений мажоро-мінорними тональними системами. В давньогрецькій системі цей лад іменувався «гіпердорійськім», він широко використовувався в Передній Азії, й дотепер є найважливішою складовою вірменської монодічної музики. У наступному реченні використано «лідійський» лад з додаванням п’ятого підвищеного щаблю. Мелодія не просто складається зі щаблів звукоряду, вона становить гаму, викладену вгору і вниз, що скоріше виглядає як демонстрація поєднання архаїчних ладів з квартовим акомпанементом. У той самий час ці елементи збагачують танець народним колоритом, але дуже далеким від нашого часу. Завдяки цьому мініатюра перетворюється на архаїчне дійство типу «Весни священної» І. Стравінського.

Ще цікавіший другий епізод у рондо, який являє собою ліричну вставку в *a-moll*, дуже традиційну за гармонією і більш спокійну за рухом – *Meno mosso*. Цей розділ мініатюри сприймається як спогад про минулу епоху, роздуми про нездійсненні мрії та надії. Обидва вставних епізоди просякнуті гострою меланхолією: в першому це проявляється у використанні специфічного ладу, який зазвичай асоціюється з похмурим, гнітючим настроєм, у другому – через традиційну мелодійну лінію в мінорі, гармонізовану тонічним і субдомінантним тризвуками. У Фіналі мініатюри повертається первісний настрій, і п’єса завершується потужним тутті всіх голосів фактури.

Незвичайна четверта мініатюра різко виділяється насамперед відсутністю тактових рисок і, відповідно, розміру, а також цікавим тональним планом. Мелодійна лінія практично одноголосна, вона написана в *C-dur* і має вигляд фольклорного награвання. Акомпанемент тут, на противагу мелодії, будується на чвертях в іншій тональності – *Fis-dur*. Перед нами яскравий приклад політональності, який зрідка зустрічався в той період часу в музичній творчості. У майбутньому політональність стане однією з потужних технік композиції авангарду, але в першій чверті XX століття це був ще чистий

експеримент. В. Ребіков демонструє політональність як нову можливість, причому демонстрація носить надто схематичний характер.

У 1946 році політональність стане відмітною ознакою знаменитого «Шоро» № 6 Е. Вілла-Лобоса, композитора як європейської, так і латиноамериканської культури. Безумовно, масштабне оркестрове «Шоро» не є мініатюрою, але, в чомусь, гармонічні моменти тут дуже споріднені з четвертим танцем *op.* 51, коли «набір звуків, незважаючи на сильний політональний відтінок, залишається міцно прив'язаним до педалі та остінато» [196, с. 38].

Це безпосередньо збігається із принципом застосування політональності у мініатюрі В. Ребіковим. Ліва рука рухається по звуках тонічного тризвуку постійно і монотонно, змушуючи всіх, навіть не дуже уважних слухачів, почути і зрозуміти, в чому тут родзинка. Далі тризвук змінюється на пентатоніку *Fis-dur*, тоді як мелодія стає ще більш спрощеним награванням у *C-dur*. Тепер права рука наполегливо демонструє свою тональність, всякий раз повертаючись в *C*. У такому викладенні музика сприймається як якийсь невідомий вид особливо ускладненої клавірної вправи, з не дуже зрозумілою ідеєю. Повернення головної теми в заключному розділі (тут знову використовується проста тричастинна форма) супроводжується застосуванням паралельних тризвуків *e-moll, d-moll* і *C-dur*. Виконання цих акордів на білих клавішах створює фактично кластерне звучання. Всі ці звуки перекривають діапазон гами *C-dur*, а до них ще додається тризвук *Fis-dur* в акомпанементі. Це різко дисонансове поєднання, але воно легко сприймається на слух.

Фінальна п'єса циклу дихає життєвою силою, вона написана в темпі *Allegro*, знову в *C-dur*, а точніше з використанням цілотонової гами в цій тональності. Тут кварти поступаються місцем квінтам в акомпанементі і великим терціям у верхніх голосах. Музика являє собою єдиний рух важких акордів чвертями, відчутні «скіфськість», архаїчність образів. Зупинка на

довгій ноті після кожного речення створює монотонність і умовність дії, яка близька до ритуальних танців. Особливо це відчутно у середині п’єси, де з’являються витримані басові ноти. Мелодійна лінія впродовж мініатюри обростає «масою», терції і квінти перетворюються на акорди. У коді головна тема звучить *fortissimo*, широкими акордами, в кінці багато разів повторюючи тризвук в *C-dur* у вигляді ритмічної фігури: чверть – дві восьмі ноти. Музика останнього танцю має оптимістичний характер, вона насичена яскравою і життєстверджуючою силою. Ця п’єса стає рідкісним у В. Ребікова «справжнім» фіналом, з тонічним завершенням на емоційному і динамічному підйомі без дисонансу та яскраво вираженою кодою.

Цикли «Ідилій» *op.* 50 і «Танців» *op.* 51 є одними з останніх і найважливіших творів майстра для фортепіано. Вони містять в собі всі риси композиторського стилю, відпрацьованого багаторічними пошуками і наполегливими дослідами. Деякі авангардні течії, які тільки починали стверджуватись у світовому мистецтві, вже отримали своє відображення у творчості В. Ребікова 1910-х років, яка до того ж, існувала у своєрідному інформаційному вакуумі. Композитор, який нікого не хотів слухати, нікому не хотів наслідувати і нічим не хотів цікавитися в музичному мистецтві, був як ніхто інший актуальний і сучасний. Він торує шляхи до композиторських технік кінця XX початку XXI століть, але в ті роки ці шляхи залишились уявними, позбавленими прямих спадкоємців.

Підсумовуючи сказане, хотілось би навести ще кілька цікавих аналогій, важливих для розуміння дивного зіткнення ідей і потенцій, закладених в циклах В. Ребікова з музичним простором першої чверті XX століття. Як відзначалось вище, у французькій музичній культурі таким багато в чому аналогічним індивідуалом був Е. Саті, екстравагантність якого аж ніяк не замикалася на дивних назвах його п’єс та оригінальних жартах. Переважна більшість фортепіанної музики цього композитора становила також програмні цикли мініатюр, які, дивним чином, мали схожі назви з циклами В. Ребікова.

Можна провести паралель дитячих мініатюр В. Ребікова з циклами «Живописні дитячі куточки», «Дитяче меню» Е. Саті; «Танці» В. Ребікова з «Кривими танцями» і «Готичними танцями» французького композитора, нарешті численні *morceaux*, які обидва художника складали на початку свого шляху. Якщо взяти до уваги, що всі свої твори В. Ребіков видавав з французькими назвами, то схожість стає ще більшою.

Згадувані в дисертаційному дослідженні експерименти Е. Саті з квартовими акордами, були важливими для обох композиторів, але тут значущу роль мають певні деталі. Наприклад, знаменитий (насамперед своєю назвою) цикл «Висушені ембріони», написаний у 1913 році (в той самий час, що і три «Ідилії» *op.* 50 В. Ребікова) має багато яскравих особливостей: відсутність тактових рисок і розміру, відсутність тональності і більшості штрихових позначень. Все це збігається з описом п’єси «Гімн сонцю» з «Ідилій» В. Ребікова. Якщо також взяти до уваги, що обидва твори є програмними циклами мініатюр, невеликими за розміром і складаються з трьох номерів, схожість вражає ще більше. Отже, шлях модернізації музичної фактури і гармонії обидва композитори проходили паралельно, в певний момент часу, й дещо подібно відчували назріваючі зміни. Але слід зауважити, що експерименти з нотним записом французький митець почав раніше 1913 року, однак вони не були відомі широкій публіці і колегам-композиторам.

Е. Саті називають реформатором європейської музики, основоположником нових напрямків музичного мистецтва – імпресіонізму, неокласицизму, мінімалізму, примітивізму та ін. Композитор вражав сучасників насамперед своїм новаторством, не отримавши популярності серед публіки. Тільки знайомство з М. Равелем, який влаштував його авторський концерт у 1913 році й допоміг отримати зв’язки в музичному світі, змогло познайомити громадськість з творчістю Е. Саті. У той момент йому було вже близько 45 років, і він був повністю зрілим майстром.

Творчість В. Ребікова, в силу різного роду обставин, була вже забутою у ті часи, коли закладені ним музичні тенденції почали давати свої сходи. У свої 45 років він вже не виїжджає з маленького південного містечка, де оселився наприкінці життя, а ще через п’ять років вже не пише фортепіанних циклів. Якби його доля склалася по-іншому, можливо б В. Ребіков зараз справедливо вважався відомим композитором-реформатором свого часу, і його творчість займала б зовсім інше місце в ієрархії музичного мистецтва. Можливо Одеса, Київ, Харків, Кишинів, де проходили більшість з його авторських концертів і творчих прем’єр, вважалися б зараз осередками європейського модернізму і авангарду, одними з центрів музичного прогресу. А Ялта стала б одним з найпривабливіших місць для сучасних композиторів, чим зараз стало Онфльор у Франції - рідне місто Е. Саті у Нормандії.

Крім Е. Саті, треба назвати ще одного композитора, близького до пошуків В. Ребікова, – це Чарльз Айвз - знаменитий авангардист і основоположник американської композиторської школи. Зараз його експерименти з гармонією і фактурою вважаються найважливішими здобутками мистецтва XX століття. Але так було не завжди. Ч. Айвз лише на 8 років був молодшим за Е. Саті та В. Ребікова, і в 1910-х роках він також був цілком зрілим композитором. При тому, перше визнання прийшло до американського митця практично під кінець життя, після того, як про його твори відгукнувся А. Шенберг. У другому десятилітті XX століття Ч. Айвз займався своїми пошуками відокремлено, не маючи доступу до інформації про досягнення європейських колег, що жили здебільшого замкнутим життям. Тим не менш, багато елементів його музики дуже близькі до ключових особливостей фортепіанних мініатюр В. Ребікова.

У цьому плані одним з найцікавіших творів Ч. Айвза даного часового періоду є фортепіанна соната № 2 «Конкорд Массачусетс. 1840 - 1860». Вона створювалася в 1911 - 1915 роках, паралельно з останніми фортепіанними циклами В. Ребікова. У невеликій передмові до есе Ч. Айвза зауважується:

«Серед атональних творів була його друга фортепіанна соната «Конкорд», один з кращих, а деякі навіть сказали б, кращий твір класичної музики американця. Вона відображає музичні інновації свого творця, включаючи революційні атмосферні ефекти, безпрецедентний атональний музичний синтаксис і дивовижні технічні підходи до гри на фортепіано, такі як одночасне натискання більше 10 нот за допомогою плоского шматка дерева» [160].

З цього висловлювання ясно, що інтерес до атональності у Ч. Айвза так само явний, як і у Е. Саті і В. Ребікова. Крім того, в сонаті багато місць, де відсутні позначення такту і розміру. Особливо цікавий опис кластера, що становить понад десяти нот і для виконання якого потрібне додаткове пристосування. В «Ідиліях» *op*. 50 найбільші кластери складаються з восьми нот, що обумовлено довжиною долоні стандартної руки піаніста. Небажання використовувати сторонні пристрої для досягнення більшого охоплення клавіш можливо є турботою про самого виконавця, якому довелося б, крім необхідних речей, піклуватися ще й про ці додаткові предмети. У будь-якому випадку інтерес до кластеру, як до нової і важливої звукової фарби, проявляється одночасно і гранично красномовно.

Сам Ч. Айвз так характеризує свій твір: «Конкорд, Массачусетс, 1845 – група з чотирьох п’єс, названа сонатою через брак більш точної назви, тому що форма, а може бути і зміст не виправдовує цього. Музика і передмова призначалися для друку разом, але, як з’ясувалося, це зробило б громіздкий том, вони розділені» [160]. По-перше, звертає на себе увагу визначення форми композитором – група з чотирьох п’єс, тобто цикл, до того ж цикл програмний, з програмними назвами кожного номеру. Незалежно від розміру твору (а «Конкорд-соната» доволі великий твір) абсолютно ясно, що він має ту саму форму, що й практично всі опуси В. Ребікова, в тому числі і доволі великі музично-психологічні картини. Крім того, перед виконанням Конкорд-сонати автор пропонує ознайомитися з його есе, написаному спеціально з приводу

цього твору. Як бачимо, це своєрідна літературна і філософська композиція, яка пояснює спонукальні мотиви створення цієї музики. Це визначає жанр сонати вже як синтетичний, літературно-музичний, а отже, близький до «синтетичних» пошуків В. Ребікова.

Незважаючи на великий за часом звучання розмір «Конкорд-сонати», в ній наявне прагнення до дуже стислих тематичних конструкцій, які в деяких випадках є музичними анаграмами та зашифрованими посланнями. Багато в чому це є важливою частиною світогляду Ч. Айвза: «На початку п'ятої симфонії є "оракул" – у цих чотирьох нотах укладено одне з найбільших бетховенських повідомлень. Ми б поставили його трансляцію вище невблаганності "доля стукає у двері", вище великого людського послання долі, і прагнемо наблизити його до одкровень у духовних посланнях Емерсона - навіть до "спільного серця" Конкорда – душа людства стукає в двері божественних таємниць, з вірою в те, що вона відкриється - і людське стане божественним!» [160].

Очевидно, що прагнення укласти в декількох нотах велике божественне послання (а перші чотири ноти бетховенської симфонії присутні в Сонаті, нехай і в транспонованому вигляді) привело композитора до максимальної концентрації тематичного матеріалу. А значить його творчості близька максима В. Ребікова «багато в малому», з тією різницею, що американський композитор прагнув збагатити одну частину своєї сонати численними тематичними елементами (наприклад, використані музичні монограми B-A-C-H, а також самого Ч. Айвза і членів його сім'ї), в той час як В. Ребіков намагався виділити одну тему або інтонаційну знахідку в одній мініатюрі. Але, безумовно, тенденція до стислості матеріалу, на противагу романтичної розгорнутості, почала переважати у композиторів-модерністів, і багато хто з них одночасно, навіть не маючи зв'язку між собою, інтуїтивно відчули її.

В 1910 році А. Шенберг закінчує свою важливу теоретичну працю «Вчення про гармонію» і слідом створює свій найвідоміший твір «Місячний

П'єро», який написано в техніці вокальної речитації. Ця техніка передбачає точне дотримання ритмічних тривалостей при досить вільному варіюванні висоти тону, звичайно в межах мелодійної лінії. Треба згадати деякі нові жанри, придумані В. Ребіковим – мелодекламація і ритмодекламація, що б побачити доволі близький підхід композиторів до модернізації вокальної партії, її повного оновлення. Причому мелодекламації були написані ще на самому початку XX століття і тоді вважалися ексцентричним експериментом В. Ребікова.

Ще цікавішим є те, що А. Шенберг у 1911 видає фортепіанний цикл мініатюр – 6 маленьких п’єс *op*. 19. У цьому опусі спостерігаються тенденції, які вже багато разів відзначалися на сторінках даної роботи: п’єси невеликі за розміром, тематичний матеріал стислий, композитор вимагає, щоб була довга перерва після кожного твору, вони не повинні зливатися один з одним, а отже, на одній сторінці укладена цілісна ідея, яку треба встигнути осмислити і виконавцю, і слухачу. Ці зауваження підтверджують, що тенденція до максимальної стислості матеріалу тільки набирала обертів, ставши важливим елементом музичної лексики вже до початку 1910-х років. В. Ребіков у своєму прагненні до мініатюризації набагато раніше відчув одну з найважливіших форм фортепіанної музики XX і XXI століття. Поряд з тим, цикл А. Шенберга не має тональності, ритм часто змінюється і тому дуже розпливчастий, у шостій п’єсі наявний квартовий акорд, причому як головний конструктивний елемент акомпанементу.

Важливо зупинитися ще на одному цікавому моменті. У 1911 році Ф. Прателла опублікував свій знаменитий «Технічний маніфест футуристичної музики» [168], в якому описувалися деякі риси музики майбутнього. В той час це був нечуваний за своїм розмахом документ, який знаменував повний розрив з усім, що представляла собою академічна музика початку XX століття. Крилата фраза, що скріплює другий маніфест: «Порядок – це старий поліцейський “у якого вже немає ніг, щоб бігати; ми, футуристи,

створюємо новий порядок з безладу”, звучить як типова футуристична провокація, але і як пронизливий підпис до явно бурхливого першого виконання футуристичної музики для оркестру: “Гімн життя” в римському театрі Костанці, 21 лютого 1913 р.» [169]. Футуристи вважали себе провісниками музики майбутнього (В. Ребіков також часто писав на цю тему), але не в утопічному, а в цілком реалістичному ключі.

У контексті теми дисертаційного дослідження деякі ідеї цього напрямку є дуже цікавими, до того ж багато з естетичних настанов В. Ребікова підтверджують постулати «Маніфесту футуристичної музики», написаного Ф. Прателлою роком раніше. Наприклад, такі: «Триматись на відстані від комерційних чи академічних кіл, зневажаючи їх і віддаючи перевагу скромному життю ніж великим заробіткам, отриманим від продажу творів мистецтва; звільнення індивідуальної музичної чутливості від будь-якого наслідування або впливу минулого, почуття і спів з духом, відкритим майбутньому, черпаючи натхнення і естетику з природи, через всі наявні в ній людські і позалюдські чинники; піднесення людини-символу постійно оновлюється різноманітними аспектами сучасного життя і нескінченністю її близьких відносин з природою; викликати в публіці все зростаючу неприязність до ексгумації старих творів, що перешкоджає появі новаторів, заохочувати підтримку і прибільшення в музиці всього, що уявляється оригінальним і революційним, і вважати за честь обра́зи та іронії від опортуністів» [169].

Як відповідь на маніфест Ф. Прателли, було опубліковано лист іншого знаменитого італійського футуриста – Л. Русолло, під назвою «Мистецтво шумів» [192], в якому, зокрема, йдеться про неможливість створення якісно нового музичного мистецтва, якщо спиратися тільки на традиційні техніки. У цьому вбачається також прагнення звільнитися від старої гармонії і мелодії, піти від звичної чистоти тону. Певним чином, шумові ефекти стали важливим доповненням до звукової палітри нової музики в XX столітті, а іноді і

головним стимулом слухової уяви. Л. Русолло пише: «Музиканти-футуристи повинні постійно збільшувати і збагачувати набір звуків. Це відповідає необхідності, яку ми відчуваємо. Насправді ми помічаємо у творчості геніїв тенденцію до найскладніших дисонансів» [192]. З цього можна зробити простий висновок, що для футуриста дисонанс – це шлях до виходу з лещат класичної гармонії, а також можливість докорінного оновлення музичного простору.

Логічно припустити, що майже всі експерименти В. Ребікова близькі естетичним установкам футуризму. Кластери, які у нього стають будівельним матеріалом твору, вже позначають вихід за межі тональності і гармонії. Це вже свого роду шум, тобто змішання тонів у пропорціях, які не дозволяють виділити їх функціональні співвідношення. Отже, все це є музичною фарбою, нетиповою для музичної традиції. Повторювані фігури в мініатюрах, особливо в акомпанементі - теж свого роду відображення механізації, технологічного прогресу, а скоріше, його емоційного стану. Як нові тони у футуристів повинні виростати із звуків фабрик і заводів, трамвайних дзвінків і вуличного автомобільного руху (для досягнення все більш різноманітних акустичних збуджень), так і нові гармонічні і поліфонічні поєднання у В. Ребікова служать головній меті – інтенсифікації емоційно-слухових переживань.

Необхідно відзначити ще одну важливу тенденцію в музичному мистецтві XX століття. Це звернення до фольклору як до самодостатнього і самобутнього пласту музики, який мав значну кількість стимулів для оновлення професійної музики. У перших десятиліттях нового століття багато композиторів знайшли натхнення в народному мелосі. В їх творах він втілюється як близько до свого первісного задуму, так і з сильною модернізацією, засобами сучасної професійної композиторської техніки. Відомо, що Б. Барток використовував не тільки оригінальні фольклорні мотиви, а й стилізацію під народну музику в своїй творчості. Всі ці тенденції, а саме «ортодоксальний» фольклоризм, стилізація і неофольклоризм значною

мірою вплинули на мистецтво всього XX століття і залишаються важливими і в наш час.

В. Ребіков також пройшов повз цих тенденцій, що, можливо, робить його стиль найрізноманітнішим серед всіх його колег. Крім неофольклоризму, який зустрічався в таких циклах митця, як «Буколічні сцени» *ор*. 28 і «Посеред них» *ор*. 35, у композитора є твори традиційного підходу до фольклору – перекладання та гармонізація народної музики для фортепіано. Виданий у 1911 році фортепіанний цикл мініатюр ***«Слов'янськими землями»*** [191] знайомить слухачів з ще однією гранню творчості В. Ребікова. Вельми цікаво, що композитор вибирає для циклу чеські та словенські народні пісні, а не добре знайомі йому пісні народів Криму, українські або молдавські мелодії. Можливо для нього музика, навіть архаїчна, була універсальною мовою комунікації, і композитор вважав цілком природним використовувати фольклор народів інших країн у своїй творчості.

У передмові до циклу В. Ребіков написав: «Автор цих простих і доступних перекладень вибрав серед маси прекрасних мелодій найлегші і прості» [191]. Оскільки цикл призначений для дітей, то фактура творів дуже проста і невибаглива, традиційні гармонія і ритм створюють враження самого звичайного збірника для юного піаніста. Не випадково перекладена композитором чеська народна пісня «Ганнушка» міцно закріпилася в репертуарі дитячих музичних шкіл. На жаль, інші п'єси циклу не так популярні у педагогів, як вони того варті.

Цикл «Слов'янськими землями» складається з десяти маленьких п'єс, часто всього з пари рядків, з яких п'ять чеські народні мелодії і п'ять – словенські. Композитор зауважував, що чеські пісні «відрізняються бадьорим, радісним настроєм і різноманітним ритмом», в той час як словенські – «надзвичайно співучі, красиві і мелодійні; відчувається близькість Південного моря, красивих гір і кордону з Італією» [191]. В їх обробках відчувається рука професійного аранжувальника (хоча це єдиний виданий композитором цикл

перекладень народної музики) і, без сумніву, майстерне володіння традиційною гармонією. В цілому, можна стверджувати, що такий важливий напрям у професійній музиці ХХ століття як фольклор у всіх своїх проявах також був однією зі складових фортепіанного стилю В. Ребікова.

«Маловивчений новатор, до кінця не зрозумілий навіть нащадками, він у своїй музиці намагався поєднати, здавалося б, несумісне: широту побутової лірики з витонченістю імпресіонізму, романтичну щирість із загостреністю почуттів експресіонізму, що народжувався» [95, с. 84]. Цю характеристику творчого стилю можна розширити: не просто намагався, а й успішно поєднував все відзначене, а також багато інших найрізноманітніших тенденцій і стилів музики ХХ століття у власному доробку. Будучи відлюдником в житті, В. Ребіков відкрив нові широкі горизонти в музичному просторі своєї доби, намагаючись створити музику майбутнього, він створив музику свого сьогодення, залишивши все це в момент початку тріумфальної ходи його ідей по всьому світові.

Висновки до Розділу 2.

1. Одним із найзначніших представників у плеяді українських композиторів-експериментаторів першої третини ХХ століття, у якого цикл фортепіанних мініатюр дістав плідної розробки, був Володимир Іванович Ребіков (1866–1920). В його творчості одразу знаходило відгук багато новітніх тенденцій фортепіанної культури, до того ж, композитор сам часто був ініціатором музичних нововведень. Це зумовило сприйняття його постаті як композитора-новатора, який прагне вийти за межі існуючих засобів музичної виразності, особливо в галузі тембрових і гармонічних засобів музичної мови. В цьому В. Ребіков був близький до імпресіоністів, символістів та експресіоністів; в його творах можна знайти особливості більшості важливих тенденцій та композиторських технік як його часу, так і усього ХХ століття. Також творчість митця акумулювала в собі деякі стильові і жанрові знахідки минулого.

2. У своїх пошуках В. Ребіков синтезував риси деяких інших новітніх напрямів у європейському мистецтві, таких як: декаданс («Звукові поеми» ор. 13), експресіонізм (у музично-психологічних картинах «Кошмар», меломіміці «Геній та смерть» та ін.), неокласицизм («Буколічні сцени» ор. 28 та ін.), неофольклоризм та елементи джазу («Посеред них» ор. 35 та ін.), символізм («Ідилії» ор. 50), футуризм («Танці» ор. 51), елементи авангарду, який тільки що почав зароджуватися тощо.

Композитор одним із перших використовував у своїх творах три-, чотири- і п'яти-квартові акорди, цілотонові послідовності, «локрійський» лад, атональність, політональність, кластери, включаючи кластерні послідовності, одноразові структури акомпанементу, що багаторазово повторюються; у деяких творах відзначається відсутність метризації, прагнення музичної живописності. Всі ці елементи застосовуються В. Ребіковим паралельно (і незалежно) з пошуками Е. Саті, Ч. Айвза, А. Шенберга, Б. Бартока і передбачають творчість багатьох митців наступного покоління, у тому числі таких як Б. Лятошинський, Д. Лігеті, В. Лютославський та ін.

3. На формування індивідуального стилю В. Ребікова значно вплинули як особливості національної композиторської школи, так і європейська композиторська традиція, особливо Німеччини та Австрії, де він навчався. Хвиля нового модерністського мистецтва, зародившись в літературі, живопису, архітектурі і, звичайно, відбившись у музиці, не могла не знайти свого відображення в творчому універсумі композитора. Це надає право, з деякими допущеннями, говорити про загальноєвропейські тенденції в його творчості і простежувати їх еволюцію в його творах.

Вже на початку композиторської діяльності для творчої манери В. Ребікова були характерні простота і задушевність лірики, притаманна музиці українських композиторів кінця XIX століття, і часом доволі радикальне новаторство, яке все виразніше виявлялося в пізніших опусах, що споріднювало їх з художніми течіями XX століття. У зв’язку з цим, його

фортепіанну музику можна розглядати як зразок гармонічних і стилістичних трансформацій свого часу. Також виявлено загальне та особливе у його фортепіанній спадщині, підкреслено її взаємозв’язок із європейським (та українським, як складовою його частиною) мистецтвом.

РОЗДІЛ 3
ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ЯК СЕНСОТВОРЧИЙ ВИРАЗ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ МИТЦЯ

Розділ 3.1 Творчість Федора Якименка у руслі космогонічних ідей свого часу

Творчість Ф. Якименка, композитора унікальної та непростої долі, дуже багатогранна та самобутня. Його фортепіанні цикли є одними з дивовижних взірців української музики, які за своєю різноманітністю, новизною та чарівністю постають конгломератом композиторських пошуків початку XX століття та передбаченням найцінніших і важливих знахідок у музичному мистецтві подальшого століття. Фортепіанним циклам композитора характерні тенденції імпресіонізму, експресіонізму, космізму, колірної музики, в них дивовижно перетворені романтичні та неокласичні тенденції, спостерігаються і «скіфський стиль», і механістичність, що будуть дуже затребувані у творчості митців наступних поколінь.

Можна упевнено стверджувати, що у всіх циклах мініатюр Ф. Якименка безумовно відчувається його неповторна індивідуальність, а протягом його праці у лоні харківської фортепіанної школи багато сучасників стали відзначати унікальний авторський почерк і видатну майстерність, якими, безсумнівно, пронизана вся творчість композитора. Усі твори, що розглядаються в цьому дослідженні, пов’язані саме з Харковом. Вони були вперше виконані перед харківською публікою, де були його перші прискіпливі критики, саме там він черпав натхнення для своїх пошуків. Понад десяти років після повернення з-за кордону творчість Ф. Якименка визначала фортепіанне та композиторське мистецтво цього міста, а згодом численні учні продовжили його розробки. Після еміграції його вплив на українську музику також залишився вагомим. Ф. Якименко плідно працював в Українському вищому

педагогічному інституті імені Михайла Драгоманова у Празі, серед його учнів був і дуже впливовий український композитор ХХ століття М. Колесса.

Ф. Якименка можна з упевненістю назвати людиною своєї епохи. Його становлення відбувалося під знаком глобальних зламів на рубежі століть, які змінили як соціальний, так і музичний простір Європи. Композитор народився у Харкові в 1876 році, а в десятирічному віці, як і більшість обдарованих українських юнаків того часу, поїхав на навчання до Санкт-Петербурга, спочатку до капели, а потім і до консерваторії. Ф. Якименко тепло згадує часи свого учнівства. Ще до закінчення консерваторії молодий композитор впевнено заявляє про себе у «Ліричній поемі», де проявилася безперечна сила його таланту, уміння користуватися оркестровою палітрою й, при тому, заощадливо її витрачати. Його перший публічний успіх відкрив перед ним шлях вільного художника та великі кар'єрні перспективи.

Після закінчення консерваторії на початку нового століття композитор починає пошуки свого місця в музиці та в житті. Ф. Якименко стає інспектором музичних класів у Тифлісі (тепер Тбілісі – *П. М.*), потім викладає у Санкт-Петербурзі (де його учнем був І. Стравінський). У 1903 - 1906 роках він живе і працює у Ніцці, Парижі та Женеві, де виступає як піаніст та диригент. Там відбулися знайомства Ф. Якименка з відомим франко-британським музикознавцем М. Кальвокоессі, французьким письменником і астрономом К. Фламмаріоном, композитором О. Скрябіним та іншими видатними представниками мистецтва того часу. Роки, проведені Ф. Якименком за кордоном, дуже вплинули на його художній стиль, інтенсифікувавши його модернізацію та оновлення.

У 1906 році Ф. Якименко повертається на батьківщину до Харкова й понад десяти років залишається викладачем музичних класів ІРМТ. Тут він уперше виступає з монографічними програмами зі своїх творів, веде активну викладацьку та просвітницьку діяльність. Пізніше, після війни та революції, не прийнявши зміни у суспільному устрої, композитор емігрував за кордон, де

й провів решту свого життя. Це все, що коротко можна сказати про Ф. Якименка, не особливо заглиблюючись в деталі. Тим часом, іноді не дуже помітні події його життя кардинальним чином впливали на індивідуальний стиль композитора, не тільки позначаючись на його пошуках, а й зрештою змінюючи музичний ландшафт української культури.

Умовно першим творчим періодом можна вважати період учнівства, коли композитор перебував у руслі фортепіанних традицій свого часу. Спираючись на досвід романтичної музики, він не порушував меж класичної тональної організації та гомофонно-гармонічної фактури творів. На відміну від В. Ребікова, відомого своїми модерністськими дослідами з перших опусів, твори Ф. Якименка були дуже зрозумілі його слухачам. У них, крім явного мелодійного дару, відчувався теплий і світлий ліризм, відтінок легкої меланхолії, а, крім того, бездоганне володіння контрапунктом. Такі цикли, як три *morceaux op*. 16, п’ять *morceaux op*. 21 для фортепіано, «Маленька балада» для кларнету і фортепіано та «Лірична поема» для оркестру надають вичерпне уявлення про ранні твори композитора.

Важливо відзначити, що знання гармонії та поліфонії у Ф. Якименка вже на початку його кар’єри було на найвищому рівні. На відміну від багатьох музикантів того часу, він отримав якісну систематичну музичну освіту, що дозволяло йому будувати свої твори на потужному професійному фундаменті. Залишилися спогади, в яких він характеризується як знавець контрапункту, який дбайливо ставився до традицій: «Професор дуже “прискіпливо” перевіряв домашні завдання своїх студентів, поважно слідкував за виконанням початкових правил гармонії, звертаючи увагу на заборонені суворим стилем квінти, октаві, найменші відхили у голосоведінні та ін.» [36, с. 273]. Можна додати, що вже в еміграції він видав українською мовою підручник «Практичний курс науки гармонії» [139], у якому виклав увесь свій багатий досвід.

Деякою мірою шлях композитора був близький А. Шенбергу, одному з найвідоміших модерністів XX століття. Перш, ніж почати експериментувати над своєю музичною мовою, вони обидва були відомими знавцями класичної гармонії, обидва займалися викладанням її в консерваторіях. За віком Ф. Якименко та А. Шенберг були майже ровесниками (А. Шенберг був на два роки старшим), але український композитор раніше розпочав пошуки виходу за межі романтичного стилю. У своїх експериментах він не пішов за межі тональності, але значно збагатив фортепіанну звучність.

Під час першого перебування за кордоном Ф. Якименко кардинально змінює свою композиторську техніку. Знайомство з європейським мистецтвом початку XX століття здійснило вагомий вплив на його естетичні погляди, а деякі зустрічі та знайомства, за словами самого композитора, надихнули його на написання нових важливих творів. Можна відзначити різку зміну його стилю вже в п’яти прелюдіях *op*. 23, а особливо в «*Uranie, La muse du ciel*» *op*. 25 та фантазії для фортепіано *op*. 26b. Ці твори одразу привернули увагу сучасників, у них відзначали фантазію, яскраву індивідуальність, унікальну звукову палітру автора. У всьому відчувався прорив і початок небувалих відкриттів у творчості композитора. Безпосередньо надихнув Ф. Якименка на написання «Уранії» К. Фламмаріон, який був родоначальником космізму як трансцендентної філософії, що у композитора стає важливою частиною індивідуального стилю, а через це - і вагомою складовою української музики.

Крім того, на стиль композитора сильно вплинув імпресіонізм, який тільки-но набував популярності. К. Дебюссі, родоначальник імпресіонізму в музиці зовсім недавно продемонстрував з цього боку свій композиторський почерк. У період 1903 - 1904 років він напише один із найвідоміших своїх циклів – «Естампи» для фортепіано. Тим часом, цей напрямок цікавить Ф. Якименка в основному з точки зору способів передачі образу фортепіанними засобами. Сюжетні образи імпресіоністів менше хвилюють композитора, тут він набагато ближчий до символістів. Його перш за все

цікавить саме пошук способу, як змусити звучати зірки та планети, наділити голосом мешканців ірреального світу. У цьому виявляється естетична близькість Ф. Якименка до композиторів його покоління – М. Чюрленіса та О. Скрябіна.

Цікаво, що соната для фортепіано № 4 О. Скрябіна (один із найрепертуарніших творів цього композитора) написана також у 1903 році, під час проживання у Франції. Її музика умовно-програмна, визначена автором як «мрія про далеку зірку», і безумовно близька до пошуків Ф. Якименка, особливо до написаної в ті ж роки «Уранії». Можна відзначити французькі витоки образності цих творів і при тому цілком самобутню реалізацію кожного композитора. Концепція Ф. Якименка більш прогресивна, особливо у плані форми, вона стає напрочуд гнучкою, вільною. В ній є всі елементи циклічності і при тому вона не розпадається на окремі частини, а стискається в єдину цілісну конструкцію. Докладніше унікальний цикл Ф. Якименка «Уранія» *op*. 25 буде проаналізований далі.

Закордонні знайомства стали імпульсом до пошуків можливостей розширення гармонії в межах тональності. Ф. Якименко працює з цим камерно, витончено, але неухильно розширюючи свою палітру. Композитор набагато менше схильний до крайнощів, він не намагається передати звуками екстаз чи нескінченність. Коло образів цього художника інтимніше, спокійніше, у ньому є і французький шарм, і вишукана лірика. Ф. Якименко йде своїм шляхом, він асимілює у своїй індивідуальності скрябінівські та дебюсістські гармонії, збагачує фактуру унікальними особистісними рисами. У його п’єсах музика дивовижним чином балансує на межі традиційного та нового, насичується модернізмом лише тією мірою, яка є достатньою для вираження його композиторських ідей.

За спогадами учня Ф. Якименка І. Стравінського, то коли він приїхав на прем’єру свого балету «Жар-птиця» до Парижа у 1910 році, його здивували французькі композитори розпитуваннями про твори Ф. Якименка. Також у

листі до композитора, вітаючи його з успіхом авторських концертів у Харкові (швидше за все йдеться про концерти наприкінці січня 1909 року, які описані Р. Генікою), О. Скрябін обговорював з ним можливість видання його творів у Музичному видавництві М. Бєляєва. На цих концертах, крім інших, були виконані п'єси з циклу «Розповіді мрійливої душі» *ор*. 39 та «Уранія» *ор*. 25. Все це сповна засвідчує той інтерес і ту цілком заслужену міжнародну славу, яка супроводжувала Ф. Якименка в ці роки.

Після еміграції за кордон у 1920-х роках композитор відходить від космічної теми, як і загалом від програмної музики. Відбувається зближення з українською піснею, народною мелодикою, що народжує такі цикли, як шість українських п'єс, три п'єси на українські теми (обидва опуси написані у 1925 році), романси та пісні на вірші українських поетів, а також перший симфонічний балет «На пагорбах України». Відбувається ще одна різка трансформація стилю, який тепер спирається на фольклорні елементи та минулі модерністські здобутки. Завдяки цьому виходить унікальне поєднання традиції обробки народної музики, що спирається своїм корінням на творчість М. Лисенка, з вишуканістю та свіжістю новітніх європейських музичних течій. Відбувається взаємопроникнення стилів та відчувається друге народження української фольклорної традиції як органічної складової європейського музичного простору.

У контексті тематики даної роботи найбільш важливою є творча спадщина Ф. Якименка 1900 – 1910-х років. Саме в ці роки увага композитора зосереджується на модернізації музичної мови, на пошуку свого стилю, що фокусується в нього у жанрі фортепіанної мініатюри, як найважливішому у його творчості. Насамперед це стосується циклів програмних п'єс, в яких певною мірою виразились його композиторські устремління. Деякі з них стали найважливішим добутком української музики XX століття, як провісники численних стильових змін у творчості наступного покоління композиторів вони відкрили нові шляхи для розвитку національного мистецтва. Творчість

Ф. Якименка ще раз продемонструвала особливу важливість фортепіанного циклу мініатюр як одного з найважливіших жанрів української музики впродовж усього XX століття.

До виїзду із країни композитор написав кілька десятків програмних циклів п'єс, завдяки чому можна простежити еволюцію його стилю. Деякі з них є особливо цікавими. Для того, щоб з'ясувати ті моменти, які зазнали найбільших змін, надали поштовх до найзначніших зрушень у творчих пошуках композитора, необхідно відзначити стартову точку, вихідний пункт фортепіанної творчості майстра, простежити перші кроки на шляху перетворення гармонії, фактури, форми, витоків програмних назв творів. Відзначивши ключові точки у його спадщині, можна найповніше охарактеризувати найважливіші ознаки стилю композитора, спільні та унікальні риси різних його творів, їхній взаємозв'язок та взаємовплив з українською та європейською музикою.

Автор залишає за межами цієї роботи цикли мініатюр 1920 - 1940-х років, які у зв'язку з певними історичними обставинами дуже опосередковано могли вплинути на українську музику XX століття. Крім того, багато з композицій Ф. Якименка тих років досі не знайдено і не опубліковано, залишаючись недоступними і для сучасних дослідників. Навпаки, найвідоміші та репертуарні твори митця досліджені досить повно, але здебільшого у відриві як від усієї творчості композитора, так і від навколишнього музичного простору.

За точку відліку можна взяти цикл із трьох *morceaux (*п'єс*) op*. 16 (1900), який ще перебував у руслі романтичної традиції, але в деяких своїх елементах прагнув вийти за межі учнівського досвіду. Важливо також розглянути особливості опусів, опублікованих під час європейських подорожей Ф. Якименка, до яких належить знаменита «Уранія» *op*. 25 (1904). Тут неоромантичні тенденції змінюються імпресіоністичними та символістськими, а також проявляється варіативність форми. І нарешті, дуже

плідний і насичений харківський період, коли було створено Три ідилічні танці *op*. 35, «Розповіді мрійливої душі» *op*. 39, «Сторінки химерної поезії» *op*. 43, а також десять прелюдій *op*. 46. Ці цикли є творами зрілого та впевненого майстра, вони демонструють найвищий рівень композиторської майстерності, акумулюють у собі колишній досвід та нові тенденції.

Для розуміння того підґрунтя, з якого починав свій композиторський шлях Ф. Якименко, необхідно відзначити ще деякі складові його творчості. Формування індивідуального стилю митця проходило під впливом кількох помітних музичних явищ. Звичайно з них найсильніше, особливо в початковий період, вплинула творчість його вчителів, адже до кінця XIX століття їх авторитет був непохитний. Простота та щирість мелодії, звернення до народної музики та її мелодизму (навіть у творчості 1920– 1930-х років: «Три п'єси на українські теми», 1925), уникнення зайвого та недоречного віртуозного блиску з деяким припущенням дає змогу називати Ф. Якименка продовжувачем цих традицій.

Великий вплив на індивідуальний стиль митця здійснила європейська романтична школа, особливо видатні представники пізнього романтизму – Й. Брамс та Е. Гріг. Їх фортепіанна творчість загалом визначила жанр вільної фортепіанної мініатюри та циклу мініатюр як основні в музичній творчості на зламі століть. Форма і фактура творів цих митців стала для Ф. Якименка взірцем для наслідування набагато більше, ніж твори Ф. Шопена та Ф. Листа. Варто відзначити також образну і емоційну спорідненість мініатюр Ф. Якименка з фортепіанною лірикою П. Чайковського (чуттєвість, меланхолія, елегійність настроїв, відкритість музики). Ці три музичні пласти, музичні універсуми доби переважали на початку композиторської кар'єри Ф. Якименка, з цього починався для нього пошук індивідуального стилю.

Три ***morceaux op.* 16** [144], які композитор закінчив у 1900 році, були опубліковані у видавництві М. Бєляєва у 1903 році в Лейпцигу. Цикл складається з мініатюр: «Осіння пісня», «Ідилія», «Вальс». Весь комплекс

немає програмної назви, але мініатюри безумовно задають характерний тон усьому опусу. Вони всі пронизані настроєм роздумів, мрій та щирого оптимізму. Хіба що легку меланхолію можна почути в «Осінній пісні», що разом із назвою споріднює цю музику з «Жовтнем» з циклу «Пори року» *op*. 37*bis* П. Чайковського, «Осінньою піснею» *op*. 26 О. Ляпунова, циклами «Осінні мрії» *op*. 8, «Осіннє листя» *op*. 29 В. Ребікова та деякими іншими творами. Осіння тема, овіяна настроями легкого смутку, асоціаціями з опалим листям і дощем була надзвичайно популярною в період «срібного віку» не тільки в музиці, а й у літературі (В. Розанов «Опале листя», І. Франко «Зів'яле листя» та ін.) та живопису (картини І. Левітана, В. Полєнова та ін.).

Будова циклу схожа з тричастинними побудовами сонатно-симфонічного циклу, реалізованими у надкомпактних розмірах. Перша п'єса, починаючись у темпі *Largo* в *h-moll*, продовжується *agitato* у середньому розділі і наприкінці у репризі повертається до першого темпу в *gis-moll*. По суті, вона являє собою мініатюрну сонатну форму, що властиво тричастинному циклу. «Осіння пісня», проста за фактурою, може спочатку здатися навіть дитячою. З першого такту вступає неспішна мелодія, швидше інструментального, ніж вокального складу, яку підтримує невигадливий акомпанемент - бас-акорд. Відчувається фактурна близькість до п'єс із «Дитячого альбому» *op*. 39 П. Чайковського чи до мініатюр циклу «Маленький мандрівник» *op*. 21 С. Борткевича, який був однолітком, земляком та однокурсником Ф. Якименка в консерваторії.

Незабаром тема «Осінньої пісні» починає розроблятися більш потужно та фактурно. З другої сторінки рух шістнадцятих у середньому голосі може скласти чимало труднощів навіть підготовленому виконавцю, якому доведеться виконувати два контрастні голоси у кожній руці. Підхід до кульмінації вимагає достатньої сили та віртуозності, швидкі пасажі нагадують тут рахманінівські фактурні «хвилі», а широко розкладений інтервальний акомпанемент дещо близький до фортепіанної музики С. Прокоф'єва. Загалом

Ф. Якименко демонструє тут володіння як витонченою сентиментальною фактурою, так і концертно-віртуозною.

Від «Ідилії», другої п'єси циклу, паралелі ведуть до Й. Брамса. Звичайно, сам жанр, що сягає ще античного мистецтва, був дуже популярний у музиці кінця XIX – початку XX століття. Ідилії також писав і В. Ребіков («Три ідилії» *op*. 50). В цілому тут простежується деяка фактурна подібність з мініатюрами Й. Брамса, зокрема з «Інтермецо» *op*. 116 та *op*. 117, а інтонаційно - із творчістю П. Чайковського.

Розкладені акорди у вступі та інтервально-акордове проведення мелодії, нехай і трохи у спрощеному вигляді, потребує володіння фактурною поліфонією, яка дуже властива музиці Й. Брамса, а також його попередника, Р. Шумана. Особливо це проявляється перед розділами *andantino*, де поліфонічна фактура у обох руках, хоч і складна для виконання, але водночас дуже зручна і знайома піаністам. Сюди можна віднести і акомпанемент, побудований на широких інтервалах, виписаних *legato*, цілком властивий німецькому романтизму. Загалом вплив Р. Шумана та Й. Брамса був дуже помітним у творчості П. Чайковського, Е. Гріга, частково у творчості К. Дебюссі. Однак Ф. Якименко, вбираючи найцінніші досягнення європейської музики, не втрачає своєї індивідуальності.

Музичні образи «Ідилії» (темп *Andantino – Moderato*) відтіняють початок життєрадісного фіналу - швидкого вальсу в *Allegro molto*. Швидкий фінал – яскравий та віртуозний «Вальс» - також зазнав великого впливу європейської музики. Тут набагато більше відчувається близькість із вальсами Ф. Шуберта, оркестровими вальсами Й. Штрауса, ніж із вальсами Ф. Шопена. Чіткий акомпанемент робить музику цілком танцювальною, хроматичні пасажі в правій руці не витончені, а радше бравурні, нагадують пасажі з «Італійської польки» С. Рахманінова.

Вальс насичений технічними елементами, досить складними для виконання, що вимагає від піаніста гарної підготовки. Можна констатувати, що

внутрішні зв’язки циклу спираються на традиції великої форми та програмну спорідненість, а не на лейтмотивну, тональну чи сюїтну будову. У Фіналі виразно проявляються ознаки, характерні майбутнім мініатюрам композитора, – оркестрове мислення, при якому звучання фортепіано передбачає використання оркестрових фарб у всій різноманітності їх тембрів. Таким чином, фортепіано мислиться автором як інструмент, еквівалентний оркестру, що має велику колористичну палітру.

Найважливішим циклом Ф. Якименка, який відкриває другий період творчості, є **«*Urania, La muse du ciel, esquisses fantastiques» op*. 25** («Уранія, Муза небес, фантастичні ескізи» *op*. 25, далі просто «Уранія») [145]. Це один із найвідоміших і найчастіше виконуваних опусів у творчій спадщині Ф. Якименка, більше того, для багатьох він уособлює всю фортепіанну творчість композитора. Безперечно, важливість цього твору як для самого автора, так і для української музики загалом важко переоцінити; в ньому вперше знайшли своє відображення найпередовіші ідеї того часу, ще не опрацьовані на теренах вітчизняного мистецтва. Вже перші харківські концерти, на яких автор виконував цей твір, справили настільки яскраве враження, що багато слухачів ніби змагалися у своїх епітетах і характеристиках «Уранії» - неземна, зіткана з хмар і туману, наповнена грою небесних вогнів, відображення гри променів тощо.

Твір написано 1904 року в Ніцці, він знаменує період зрілості художника, становлення його творчого кредо. Тут яскраво проявляється звільнення техніки з-під влади безособово-академічних норм, коли композитор заявляє про себе в музичному світі як про яскраву індивідуальність. Його індивідуальний стиль стає далеким від традицій «Могутньої купки» та від спадщини Е. Гріга та П. Чайковського. Жанр «Уранії» визначено автором як «фантастичні ескізи», хоча також опус називався фортепіанною поемою або сюїтою, іноді повітряним, немов витканим з хмар і туману етюдом. Побічно це вказує на незвичайну, але дуже вдалу структуру твору, чотири п’єси якого становлять

класичний сюїтний цикл, що своїм корінням сягає XVII століття, особливо повільна третя частина – *andante sostenuto* та фінал – *allegro*. Крім того, в «Уранії» спостерігаються риси симфонічного циклу: її драматургічний розвиток визначається неухильним спрямуванням до фіналу, що є апофеозом усього попереднього розвитку.

Наявна тут і спорідненість із жанром фортепіанної фантазії (особливо близької до фантазії *C-dur* Р. Шумана, яка має риси циклічності та назви до кожної частини, що згодом не увійшли до видання). Фантазії Шумана передує епіграф із Ф. Шлегеля, що починається словами «Уві сні земного буття ...», з ним контрастує епіграф до першої п'єси «Уранії» з К. Фламмаріона: «Прийди, прийди в небесні височини, далеко від землі...» [145, с. 5]. Ф. Якименко прямо декларує марність пошуків свого ідеалу в земному просторі, протиставляючи тяжіння вгору до зірок, у незвідані далі інших світів.

Асоціації із поемою, як вже вказувалось вище, виникали не випадково. На початку XX століття цей жанр був доволі новий і асоціювався більше з творчістю О. Скрябіна (насамперед поеми для фортепіано), хоча його прообрази існували раніше у симфонічній музиці Ф. Ліста, Б. Сметани, Р. Штрауса та інших європейських митців. Основна відмінність від інших – це насамперед цілком відчутний сюжетний зміст, що вказувався автором або однозначно був присутній. Усе це, як і сюжетна програма циклу *op*. 25 (свого роду опоетизоване лібрето), надало змогу вважати твір фортепіанною поемою. В цьому сенсі також показовим є закінчення кожної з мініатюр, що відповідають швидше завершенням розділів одного твору, ніж фіналам окремих частин, нехай і одного циклу.

Як вказувалося вище, «Уранія» складається з чотирьох частин, кожна з яких має власний підзаголовок. Не вдаючись у подробиці літературного прообразу твору, а саме: «Уранії» К. Фламмаріона, що оповідає про астральні перевтілення, а також ясновидіння, віщі сни та інші езотеричні явища, в циклі Ф. Якименка проявляється близькість до філософських образів О. Блаватської,

з якою був знайомий К. Фламмаріон. «Полетимо разом, – промовила вона. – Понесемося вгору – подалі від землі. Тоді ти побачиш нікчемність світу земного, пізнаєш безмежний всесвіт у всій його величі! Ось… Дивись і спостерігай!» – ці рядки з роману можна було використати як епіграф до всього твору композитора, і навіть як вираження його естетичної концепції.

У першій п’єсі циклу, в першому ескізі, Ф. Якименко застосовує значний арсенал засобів фортепіанної виразності, причому не тільки загальноприйнятих, а й нових, модерністських. Вказівка на початку вступу – *andantino con sublimita* (піднесено) вказує не скільки на метричне, скільки на чуттєве позначення темпу, первісне, внутрішнє прагнення у висоту. Позначення *con sublimita* також має перша частина симфонії № 4 «*Los Angeles*» А. Пярта, і зовсім не випадково. Перша мініатюра «Уранії», як і перша частина симфонії А. Пярта починається з *gis* в *E-dur*, у біло-блакитній тональності, що символізує світи в небесах та космос за ними. Блакитний колір за християнською традицією також є символом чистоти Божої Матері. Починається мініатюра з одноголосного вступу на *pp*, що символізує світ мрій, світ неземної матерії; схоже мінімалістичне проведення теми на *ppp* також є у симфонії. Таким чином, написаний у 2008 році твір А. Пярта свідчить, що й через понад 100 років, музичні ідеї Ф. Якименка не втратили своєї свіжості та актуальності.

Далі в музиці відтворюється ефект польоту, а точніше підхоплення потоком, не так швидким, як легким і вільним. Ритмічні тріольні конструкції передають образ безперервного руху, арпеджовані акорди на довгій педалі виявляють прагнення до імпресіоністичної, барвистої образності. Звичайно, вплив К. Дебюссі тут проступає досить виразно, але сама фактура набагато більше модернізується для зображення інших, неземних явищ та образів. Прозора гармонія, м’яке мерехтіння модуляцій, легкість і стрімкість ритму, відображення гри променів – цими засобами Ф. Якименко передає спалахування небесних вогнів та вогняних знамень. Такий підхід значно

відрізняє його від французьких імпресіоністів. Завершується перша мініатюра різкими важкими дисонуючими акордами, розкладеними у крайніх регістрах, які обривають легкість польоту і готують перехід до нових образів.

Друга мініатюра з підзаголовком «*Dans un autre monde. (Reyes d'artiste)*» («В іншому світі. (Сон артиста)») та більш розгорнутим епіграфом «*Leger comme la fumee, vetu de blanc, un etre d'une forme indecise indecise in'apparut. Surpris, j'admirais durant quelque temps cette vision enigmatique, quand tout a coup elle disparut*» («Легка, як дим, одягнена у білий одяг, безтілесна істота постала перед мною. Здивований, я деякий час захоплювався цим загадковим явищем, як раптом воно зникло») [145, с. 10] змальовує вже не стан руху, а примарний образ, хоча й не відчутний, але цілком реальний. Чудернацький, дещо незграбний ритм нагадує «Швидкоплинності» С. Прокоф'єва (1915-1917), особливо № 11, яка, так само як і мініатюра «Уранії», побудована на повторюваній ритмоформулі «одна восьма – дві тридцять других». Близький у цих творах і тонально-гармонічний план, який у мініатюрі Ф. Якименка знаходиться в межах *D-dur – d-moll*, а у С. Прокоф'єва на ноті «d», що повторюється.

Третя п'єса «Уранії», *Andante sostenuto*, виконує ту ж роль, що й повільні частини симфонії або сюїти, а авторська позначка *con misterioso* одразу визначає її характер. Підзаголовок цієї частини циклу: «*Dans la brume de l'infini se decoupait morne, mais grandiose le tableau d'un pays enigmatique aux contours fuyants... Un murmure, pareble a une voix mysterieusi. Vibrait dans l'espase...*» («У тумані нескінченності вимальовується за обрієм невиразна, і, водночас, грандіозна картина загадкової країни. Шепіт, схожий на таємничий голос, тремтить у просторі...») [145, с. 12].

Послідовне чергування октав у двох руках підкреслює дві окремі мелодійні лінії, що приводять до потужних дзвонових акордів *maestoso* на *ff*. Розкладені дисонуючі співзвуччя створюють враження грандіозної космічної картини, що розкривається перед очима, вселяючи швидше страх, ніж

цікавість. Цей прийом неодноразово використовувався композиторами до Ф. Якименка, але тут він трансформується, стає майже фізично відчутним і тяжіє вже до дзвонів другої частини Сонати № 7 для фортепіано С. Прокоф'єва. Після невеликого спаду наступає нова хвиля напруги, фактурно більш насичена, з *p* до *ff*, готуючи звучання ще більш потужного акордового комплексу.

Такі звукоутворювальні прийоми були цілком унікальними на початку XX століття і мало співвідносилися з панівними тоді композиторськими техніками, які застосовувалися у фортепіанних мініатюрах. Тут немає будь-якої камерності, характерної для цього жанру, на що звертали увагу вже сучасники. Заключний розділ мініатюри стає переходом до четвертої п'єси, фіналу циклу.

У фіналі з'являються перші відблиски яскравих звукових кольорів, що накладаються один на одного. Про це говорить і епіграф: «*Soudain le tableau se transforma: un soleil scintillant de mille feuxe et repandant des rayons multicolores surgit d'horison in inondant le monde d'une clarte eblouissante... L'air se remplit de chansons joyeuses*» («Раптом картина змінилася: сонце, переливаючись міріадами вогнів, засліпило своїм світлом. Повітря наповнилося радісним співом невідомих птахів і голоси природи, що торжествує, злилися в один гармонічний акорд») [145, с. 14]. Впродовж всього звучання мініатюра не втрачає цієї легкості та повітряності, починаючись *leggierissimo, scherzando*, вона анітрохи не в'язне у своїх світлових потоках.

Зображення світлових відблисків, як і пташиного цвірінчання протягом усього фіналу досягається завдяки форшлагам у правій руці. Таким наслідуванням звуків природи та співу птахів цей химерний колорит надзвичайно споріднений із французькою музикою, починаючи з епохи рококо (Ж.-Ф. Рамо, Л. Дакен) аж до сучасних композитору імпресіоністів. Особливо яскраво ця фактурна схожість виявляється з «Грою води» М. Равеля,

написаною трохи раніше, та з його ж пізнішою «Ундиною» з циклу «Нічний Гаспар».

Цикл французького композитора «Нічний Гаспар» цікавий ще й тим, що він концептуально схожий з «Уранією»: три його програмні п'єси становлять комплекс, який водночас нагадує як збірку різнохарактерних п'єс-поем, об'єднаних сюжетною та образною сферою, так і тричастинну будову сонатно-симфонічного циклу. Образна сфера «Нічного Гаспара», нехай і більш похмура, також споріднена з «Уранією». Подібний і образний зміст двох творів, оскільки тексти А. Бертрана, які слугували основою для циклу М. Равеля, змальовують ірреальний світ сновидінь, наповнених видіннями та примарами.

Фінал і весь цикл Ф. Якименка завершуються довгими акордами. Спокійні й трохи задумливі вони за звучанням дещо перегукуються з акордовими послідовностями творів Ф. Ліста (наприклад, у коді Сонати *h-moll*). Безсумнівно, фінал та закінчення твору можна також трактувати у кольорі, адже *D-dur* – тональність яскрава, радісна, піднесена, що асоціюється із жовтою фарбою та сонячним світлом.

У становленні композиторського стилю Ф. Якименка «Уранія» *op*. 25 стала радше революцією, ніж еволюцією, одразу поставивши митця в один ряд із передовими модерністами свого часу. Яскравість, звучність, фактура і навіть колір музики уособлюють нові композиторські прийоми того часу, що багато в чому передували тенденціям наступного періоду. Тут виразно відчувається бажання композитора знайти свою індивідуальну музичну мову і відійти від наслідування, нехай і вельми умовного.

Два ***«Фантастичні ескізи» op. 33***, а також дві ***«Характерні п'єси» op. 34*** [146, 147] являють собою свого роду узагальнення вражень, отриманих Ф. Якименком під час мандрівок Європою. У цих творах, витончених та компактних простежується вся багатовимірність композиторського стилю, можливість створювати музичний образ звуковими та емоційними фарбами, не

виходячи за рамки певної салонності форми та звучання. Обидва опуси є подвійними висловлюваннями, отже мають характерну дуальність образів - свого роду відображення Флорестана і Евзебія. Незважаючи на те, що емоційні контрасти згладжені та опонентність елементів у першій та другій п'єсі розмита, можна стверджувати про спробу створення Ф. Якименком циклічного контрапункту – протиставлення в рамках одного опусу елементів однієї п'єси іншій.

Прикладом чи моделлю побудови двоелементних клавірних творів можна вважати відомі мікроцикли У. Берда (1543 або 1544 - 1623), видатного англійського композитора, родоначальника англійської школи вьорджіналістів. Особливо дивовижним є інтерес композитора межи XVI – XVII століть до програмної мініатюри, що ще раз підтверджує принцип розвитку історії мистецтва за «спіраллю» – повернення, хай і в модернізованому вигляді, добре забутих відмінних рис віддаленої доби. Цикли У. Берда складаються з двох п'єс – павани та гальярди, які являють собою повільну та рухливу п'єси італійського походження. Основа структури – темповий та хара́ктерний контраст частин мікроциклу, а крім того, ще метричний – співставлення парних та непарних розмірів. Знаючи добре ці танці, слухач того часу фізично відчував цю відмінність: чи то спокійна розмірена прогулянка, чи швидкі веселі підстрибування.

Безумовно, коли йдеться про модернізм рубежу XIX - XX століть, важко уявити, щоб усі елементи цього мікроциклу повністю наслідувалися. Деякі з них, як, наприклад, спорідненість мелодійного малюнка, аж до простої варіативності однієї теми неминуче усуваються у процесі переосмислення. Так само, як і жанр танцю, значною мірою умовного, але необхідного для композиторів XVI і XVII століть. Тим часом, інші конструкційні елементи залишаються досить важливими і затребуваними. Якщо розглядати «Фантастичні ескізи» *op*. 33 крізь призму моделей старовинної музики, можна з легкістю впізнати як павану, так і гальярду, нехай і поставлених в іншій

черговості. Перша п’єса, «Казкові квіти» – це легка повітряна мініатюра, з чергуванням розміру 6/8 та 9/8. Рухливий темп *Allegro ma non tanto*, як і розмір, цілком відповідає гальярді, якщо враховувати тільки зовнішні ознаки. Також, друга п’єса циклу, «Мереживо», *Moderato*, у розмірі 4/4, з довгими лігами і восьмими, «що крокують», цілком може виглядати паваною. Тут явно зберігається темповий та ритмічний контраст, драматургічний ефект якого був давно помічений.

Варто зауважити, що композиційні рішення, необхідні для досягнення розмаїття, а отже, і для цілісності всього циклу, складніші і варіативніші, ніж звичайні традиційні способи. Темп та метр, а також поетична, емоційно-символістська програма – це лише перший шар. Використання розширеної тональності, цілотонової гами в мініатюрах також не є чимось незвичайним на початку XX століття, хоч це і додає п’єсам гнучку легкість та вишуканість. Можна сказати, що ламана мелодійна лінія «Казкових квітів» контрастна до практично хроматичної гами основної теми «Мережива». В той самий час, це не є домінуючим об’єднуючим принципом мікроциклу, як не стає і головним драматургічним задумом твору.

Є ще один дивовижний конструкційний елемент циклу, не очевидний для більшості слухачів, але проте не менш значущий. Як можна було помітити в «Уранії» *op.* 25, колірна синестезія, або колірне бачення тональностей застосовувалось Ф. Якименком цілком свідомо. Колір служив ще одним способом підсвічування задуму та ще одним додатковим елементом впливу на публіку. Не можна точно сказати, якою мірою кольоровий слух був властивий композитору, як сильно він відчував хроматизм (від грец. *Chroma* – колір, фарба) тональностей. Можна впевнено сказати, що він був добре знайомий з цим явищем, як через О. Скрябіна, з яким часто спілкувався в цей період, і свого вчителя в консерваторії М. Римського-Корсакова, так і багатьох інших вчених та музикантів, які цілком усвідомили і відчули колірні асоціації.

За великого розмаїття варіантів розфарбовування тональностей, які завжди збігаються одна з одною, *d-moll* і *f-moll*, у яких написані «Фантастичні ескізи», мають значні розбіжності у колірної інтерпретації. Наприклад, *d-moll* має жовтий або зелений відтінок, іноді помаранчевий, а *f-moll* - червоний, іноді зелений. Оскільки точно не відомо, яка система розфарбовування була найближча композитору, то безперечно можна стверджувати тільки те, що ці тональності у всіх системах становлять свого роду компліментарність. Це означає, що з колірної точки зору вони гармонують і в той самий час відтінюють одна одну, вступають у стійкий діалог.

Ще в 1905 році в Парижі Анрі Матісс представив свої революційні за кольором роботи, позначивши новий стиль, відомий сьогодні як «фовізм». У той час Ф. Якименко жив у столиці Франції і немає сумніву, що композитор, який жваво цікавився мистецтвом у всіх його проявах, знав про «Осінній салон» і головну подію тогочасного мистецтва. Цей салон демонстрував досягнення не лише в галузі живопису, а й у музиці, літературі, архітектурі. На цьому заході демонструвалися найсвіжіші та найдивовижніші нововведення літнього сезону, тому він ставав практично головною подією модерністського мистецтва свого часу. І безперечно, одним із головних явищ того періоду був колір, кольорове вираження і враження.

У цьому сенсі у мініатюрах Ф. Якименка можна провести паралелі кольорів п’єс із картинами А. Матісса. Дві пари контрастних кольорів завжди домінують у картинах художника, вони створюють колірну драматургію. Червоний, зелений та жовтий домінують у багатьох його картинах першого десятиліття XX століття, причому не завжди із синім кольором, комплементарною парою до жовтого. Можна згадати такі твори, як «Радість життя» або «Червоні рибки», а також «Рид, що сидить», де з`являється трохи синього. Сприйняття набуває потужного емоційного резонансу, яскраві відтінки грають один з одним, підсилюють один одного і міцно сплавляються

в єдину композицію. А значить і людина, яка чує / бачить тональність як колір, так само сприймає поєднання компліментарних тональностей.

Більше того, незалежно від прямого зв`язку колір-тональність, будь-який слухач має відчути цей внутрішній діалог, образну драматургію, контраст і єднання одночасно. Ці нові спрямування XX століття, безперечно, впливали на композиторську творчість, змушували шукати нові засоби виразності, часом в інших сферах мистецтва. Недарма мистецтво кольору, що яскраво виявилося в живопису модернізму кінця XIX – початку XX століття, різко виявило себе в музиці того періоду, інтенсифікувавши пошуки у зафарбленні звуку. Як відзначалось вище, В. Ребіков також цікавився цим явищем, намагаючись синтезувати у «Білих піснях» музичну виразність із кольоровою та літературною на всіх можливих рівнях сприйняття.

Не можна точно казати про колірні асоціації Ф. Якименка у його «Фантастичних ескізах» *op*. 33; композитор не залишив прямих підказок ні в програмі мініатюр, ні в будь-яких нотатках. І все-таки є підстави вважати, що застосування колірного розфарбовування тональностей, можливо навіть інтуїтивне, має місце. На це вказує, по-перше, спілкування з О. Скрябіним, композитором, чиї кольорові відчуття тональностей і експерименти в цьому напрямку широко відомі на початку XX століття. По-друге, виразний колір як явна та важлива тенденція живописного модернізму тих часів, яка була в особливому пріоритеті під час перебування Ф. Якименка у Парижі. Ну і звичайно, вже помічена за самим композитором синестезія в більш ранній «Уранії» *op*. 25, де цілком очевидні літературна та кольорова, а також музична асоціації.

Таким чином, мікроцикл Ф. Якименка об’єднується в один твір різними композиційними прийомами, які дозволяють досягти максимальної цілісності його частин та драматургічного розгортання. При цьому використовуються як традиційні способи об’єднання та контрасту – темп, метр, образне наповнення, так і новітні та модерністські на початок XX століття – малюнок мелодійної

лінії, розширена тональність, колір. У цьому Ф. Якименко діє як тонкий художник, чуйний та дотепний, міцно посідаючи місце одного з головних модернізаторів музичної мови в українській музиці початку XX століття.

1907 року, після повернення композитора з-за кордону на батьківщину, було видано ***Три ідилічні танці ор. 35*** Ф. Якименка [148]. Деякі елементи цієї музики демонструють новий рівень модернізації стилю, що правда більш еволюційний, ніж революційний. Тут здійснено спробу створення конгломерату європейських тенденцій із архаїчними фольклорними структурами. Деякі ідеї прямо перегукуються з творчістю В. Ребікова, його опрацюванням музичної архаїки, але при тому не виходячи за межі класичної гармонії та форми.

Цикл присвячений Шушанік Бабаян, піаністці, члену великої музичної родини. Вона була сестрою та акомпаніатором відомої співачки Маргарити Бабаян, яка, у свою чергу, була близьким другом Комітаса. Можливо, їхнє знайомство відбулося у Парижі, де Шушанік Бабаян жила з 1904 року, можливо Ф. Якименко також був присутній на її концертах, де вона разом із сестрою виконувала народні вірменські пісні та танці. Збереглися паризькі рецензії того часу, які схвально відгукуються про їхній талант: «Тільки ті, кому пощастило почути, як міс М. Бабаян співає ці мелодії, що зародилися в її країні, зможуть зрозуміти сплеск емоцій, які ми відчули, слухаючи її м’який і чистий голос з захопленням нюансами у цих піснях. Ці мелодії з рідкісною майстерністю та вишуканим смаком гармоніював отець Комітас, він же переписав для фортепіано ті вірменські танці, які змусила нас почути пані Шушанік Бабаян: танці жестів, пластичні танці, на кшталт далекосхідних, але також дуже близькі до нас, викликають спогади про процесії, що обертаються навколо старовинних ваз. Плавні та різноманітні ритми, живі образи тілесних гармоній; мелодії, які відтворюють витончені пози та скульптурні форми для очей. Я не знаю, що стало б із ніжністю цих танців під грубими пальцями мешканців Заходу. Пані Шушанік Бабаян інтерпретувала їх не тільки як

справжній артист, сильний бездоганною технікою, а й з переконливою м'якістю емоцій та тонким почуттям цього мистецтва танцю, секрети якого майже втрачені для нас» [153, с. 71].

Не можна точно сказати, що послужило причиною посвяти, проте, важливо зауважити, що манера гри піаністки прямо корелює з образами мініатюр циклу Ф. Якименка, будучи великою мірою прикладом авторського бачення виконання цієї музики. Крім того, намічені цікаві паралелі із творчістю Комітаса, відомого музиканта, дослідника народної музики. Це також могло надихнути українського митця звернутися до витоків національного фольклору та музичної архаїки у п'єсах ор. 35 та у майбутніх фортепіанних циклах.

Цікаво також, що вів ці концерти вже згаданий у цій роботі музикознавець Л. Лалуа. Популяризатор східної музики та фольклору, він сильно вплинув на В. Ребікова, а також, можливо, і на Ф. Якименка, що особливо відчутно в танцях *ор*. 35. Незвичайні ритми та гармонії, невловимі архаїчні мелодійні звороти сильно відрізняють цю музику від інших циклів композитора. У той самий час, багато музичних елементів споріднює ці мініатюри з циклами «Серед них» *ор*. 35 та «Вечірка» *ор*. 38 В. Ребікова, написаних також у 1907 році, збігаються навіть номери опусів. І звичайно образний лад всіх циклів доволі близький один до одного. Більше того, сама назва циклів «Ідилії» та «Танці» та їх варіації зустрінеться у В. Ребікова і в пізніший період творчості. Проте Ф. Якименко менш відданий танцям, назви його циклів жанрово-розпливчасті та поетичні.

Перша мініатюра циклу, *Allegro ma non troppo, G-dur*, одразу привертає святковим, радісним настроєм. Гострі восьмі в лівій руці задають ритм і рух, монотонність акомпанементу робить танець грубішим і масивнішим. Незмінний ритм акомпанементу створює відчуття архаїчного дійства. Деякі елементи музичної тканини перегукуються з аналогічними місцями в «Ліричних п'єсах» Е. Гріга, особливо у народних танцях. Помітна й

спорідненість з танцями В. Ребікова, в яких теж часто застосовуються монотонні ритмічні структури. Акценти на слабких долях у мелодії додають гостроти образу мініатюри, роблять його більш різким та незграбним, а поліритмія ще посилює цей ефект. Епізоди, які будуються на витриманих нотах (і також містять елементи поліфонії), додають мелодійній лінії певної м'якості.

Друга п'єса циклу, *vivace*, мало відрізняється від першої. Вона рухлива, грайлива, легша і повітряніша, нагадує швидше картинний танець (власне ідилічний), ніж реальне наслідування народних мелодій. Тут набагато більше витончених інтонацій імпресіоністів, відчуття свята більш галантнішого, ніж простодушного. Ф. Якименко не намагався стилізувати чи якось відтворити фольклорні наспіви, він створив свій образ фольклорної музики. Це дуже схоже на танці французьких клавесиністів доби Рококо. Ідилія тут є близькою Ж. Руссо, тією мірою, якою вона могла бути ідеалізована на початку XX століття. Доволі прості гармонії, швидкі тріольні мотиви, дуже нагадують клавесинові мелізми. Фактура також близька до старовинних моделей: вона гомофонно-гармонічна, з невеликим вкрапленням поліфонічних елементів. Можливо, це найбільш «французька» мініатюра композитора, не тільки в цьому опусі, а й взагалі у всій його творчій спадщині.

Третя п'єса циклу, *Alegretto*, теж рухлива та оптимістична. Вона написана в *A-dur*, як і попередня мініатюра, наповнена мелізмами і, до того ж, з авторською назвою *grazioso*. Особливо виділяється гармонічний план мелодії – тонічний тризвук, потім тризвук шостого ступеня і повернення у тоніку. Незважаючи на простоту і невигадливість, це чіпляє слух своїм колоритом. У цьому також є щось від К. Дебюссі й водночас щось особисте та оригінальне.

Характер середнього розділу є більш пружним, наполегливим, октави акомпанементу на слабку долю такту доповнюють образ «чоловічого» танцю, на відміну від «жіночого» першого розділу. Грубуваті інтонації чи, можливо, менш витончені і незграбні набагато ближче до архаїчних музичних пластів. Можливо, деякі відлуння танців Комітаса, які у великій кількості входили до

репертуару Ш. Бабаян, виявляються саме в цьому танці. Кода є скоріше завершенням всього циклу, ніж закінченням однієї п`єси. Швидкі шістнадцяті, прискорюючись, виплескуються на кульмінаційній точці, і так само розчиняються на димінуендо з *ff* на *pp* у ряді акцентованих чвертей і квартолей. Останній акорд, дуже довгий (злігований на два такти з ферматою) ніби чекає на відгомін останнього обертону, повне розчинення звуку перед закінченням. Начебто автор прагне повністю розчинити музичні образи танців у фінальному звуку, розсіяти їх як міраж.

Музика «Ідилічних танців» *op*. 35 демонструє головним чином можливі стильові варіації Ф. Якименка, особливо здатність композитора асимілювати властивості різних музичних пластів. Не зайвим тут буде згадати також міцні зв'язки композитора з французькою музикою, утворені не лише естетичною близькістю, а й звичайними обставинами біографії. Дивовижно чути синтез, хай і з застереженнями, старовинної клавесинної музики та новітніх на той момент імпресіоністичних тенденцій з оригінальністю та виразністю індивідуального композиторського почерку.

До вище зазначеного варто додати також привласнення Ф. Якименком деяких архаїчних моделей. Насамперед це проявляється у назві танцю – ідилічний, тобто картинний, пасторальний. Тут композитор відсилає нас до античності, де життя на лоні природи асоціювалося із мирним існуванням, духовним спогляданням справжньої краси. Звичайно, не варто забувати зв'язок ідилії з філософією Ж. Руссо, а отже, і з французькою музикою, проте, треба мати на увазі, що Ф. Якименко намагався глибше осмислити ці елементи крізь своє світовідчуття, поєднати архаїчні моделі із сучасним йому мистецтвом.

Крім того, цілком живий інтерес до кавказької музики та посвята цього циклу (у обробці Комітаса) відомій у Парижі виконавиці вірменських танців виявляє доволі нову для української музики тенденцію засвоєння архаїчного матеріалу через найближчі до цього сучасні народні культури. Так, у першій чверті XX століття приклади асиміляції далеких від європейської культури

фольклорних традицій зустрічаються у фортепіанній творчості Л. Годовського (індонезійський гамелан), С. Скотта (китайське мистецтво), К. Дебюссі (японське мистецтво) В. Ребікова (чеські та словацькі пісні). Тому цикл «Ідилічні танці» *op*. 35 Ф. Якименка можна вважати одним із дивовижних прикладів багатопланового стильового синтезу в українській музиці, втіленого крізь призму творчої індивідуальності та характерного композиторського новаторства.

Великий цикл Ф. Якименка ***«Розповіді мрійливої душі» op. 39*** [149], разом зі схожим за масштабом комплексом ***«Сторінки химерної поезії» op. 43*** [150], складають свого роду антологію образів композитора першого десятиліття XX століття. Незважаючи на подібність форми, задум у цих циклах є відмінним. Маючи дещо загальне на рівні символістської програми, вони отримують різні образні імпульси, розкриваючи у своєму розвитку їх різноплановість. Цикл *op*. 39 змальовує перед слухачами картини природи, але не у фізичному, а у символістському прочитанні. Тут є магія, але вона земна, близька, – це не видіння космічних сфер.

Композитор близький до імпресіонізму насамперед завдяки колу образів, що майорять у циклі, у співвідношенні реальності та ірреальності. Він додає до звичних картин ще один шар, непомітний оку, але який, здебільшого, торкається тією чи іншою мірою кожної людини. Це містика природи, різні істоти, що її населяють, одухотворені рослини та каміння, магічні властивості ландшафту. Тут відчувається відлуння «Лісової пісні» Л. Українки, яка буде написана через п’ять років, тут і прелюдії К. Дебюссі та «Нічний Гаспар» М. Равеля. У свого роду музичному фентезі Ф. Якименко занурює слухача у свій загадковий світ.

Характер усіх дванадцяти п’єс можна розпізнати за допомогою епіграфа до першої мініатюри – «На березі озера»: «*Au bord du lac le poète est assis appuyé contre uarbre. Une nymphe parait*» (На березі озера сидить поет, притулившись до дерева. З’являється німфа. З сумом дивляться на неї очі

поета) [149, с. 2]. Музика вторить епіграфу – сплески пасажів відображають коливання води, таємничі акорди *molto cantabile* створюють образ паралельного фантастичного світу. В музиці відчувається меланхолія, щемливі напівтонові затримання надають мелодійній лінії тривожні, якщо не похмурі обриси. В мініатюрі також є колір, адже *Ges-dur* (енгармонічний *Fis)* є яскраво-синьою тональністю.

Цікава четверта мініатюра – «Сутінки». Її фактура досить тяжка, акорди обрамляють тему в середньому голосі. П'єса починається в спокійному русі, мрійливо, задумливо і не спішно. Але в процесі розвитку акорди все більше тяжіють над мелодією. Короткі хвилі *crescendo* від *p* до *f* ще більше підсилюють тривогу без прискорення темпу. Музика вже передбачає, відкриття М. Равеля у «Скарбо», хай із меншим віртуозним блиском.

Наступна п'єса, «Весна в лісі» контрастує з попередньою, ніби розбиваючи сутінкові видіння своєю іскристістю та світлом. П'єса наповнена свіжістю та ароматом, зовсім не типовими для української музики того часу, вона привносить вишуканість та багатство імпресіонізму і, водночас, виявляє особистий почерк автора. Шоста п'єса «На воді» ще більш відкрита та емоційна. В ній майже фізично відчуваються бризки води, хлюпання хвиль зачаровує своєю реалістичністю, створюючи дивовижний ефект присутності.

Водна тема також триває у восьмій мініатюрі – «Грайливі хвилі» або «Веселі хвилі». Це ще один погляд на популярну тему відображення морських хвиль, ще одне музичне втілення вічно мінливої стихії. Кількома роками раніше побачила світ «Гра води» М. Равеля, приблизно водночас із цим було видано три симфонічні ескізи «Море» К. Дебюссі. Образи води були сильним стимулом для творчості імпресіоністів на початку століття, вони прагнули передати враження від неї в музиці.

У циклі Ф. Якименка є різні природні стихії, не лише вода та ліси, а й повітря. Десята мініатюра «На свіжому повітрі» найшвидша (*allegro vivace),* найвіртуозніша та найвиразніша. Композитор тішиться цими стрімкими

тріольними пасажами, які захоплюють дух. Передача образу стихії стає надзавданням, можливістю вхопити момент фізичного відчуття прекрасного, справжнього почуття – у цьому він, безумовно, імпресіоніст.

Різким протиставленням до цього звучить наступна одинадцята мініатюра – «Голос долі». Захоплення безмежним простором, нескінченною красою реального світу змінюється тут думкою про кінець людського буття, про неможливість для людини стати частиною такого близького, і водночас нескінченно далекого простору. У цій музиці немає пафосу боротьби, навпаки, в ній можна почути пригнічену волю, тяжкість життя. Тут немає й сліду імпресіоністичного розцвічування, романтичної свободи висловлювання, воно стає гранично суворим та зосередженим. Мелодична лінія сходить униз із *cis* другої октави до *cis* малої, зупиняючись на зменшеному септакорді, який своєю чергою готує новий низхідний рух теми. У середньому розділі октавні ходи в басу сприймаються як грізне нагадування невблаганної долі.

Фінал циклу - «Сад, що спить» - всупереч очікуванню не несе в собі розмаїття, не стає традиційною кульмінаційною та смисловою точкою усього комплексу. Ця невелика за розміром п’єса написана в *Andante, tenuto dolcissimo*. Динаміка приглушена, авторські динамічні вказівки обмежуються нюансами від *pp* до *mf*, з кількома виходами на *f*. Садок, що засинає, стає для композитора символом закінчення життя, розповіддю про неминуче. Набатні октави *V-I* щаблів, розміщені на три октави між крайніми точками. Навіть мажорна тоніка наприкінці п’єси не змінює темряву палітри образів цієї мініатюри.

Структура циклу «Розповіді мрійливої душі» *op*. 39 – це унікальний у своєму роді зразок втілення філософсько-естетичної концепції. Схематично її можна відобразити як антологію життя чи, можливо, певної частини життя. У циклі протиставляються і в той самий час логічно поєднуються два смислові пласти, дві образні сфери – реальна (з її стражданнями та прикростями) та ірреальна (з її нескінченною красою природи та містичними істотами, що її населяють). Кінцеве тут протиставляється нескінченному, тобто життя людини

– життю всесвіту. При тому, в музиці ці два світи взаємодіють, взаємопроникають один в одного.

Пафос народження і смерті далекий від композитора, у своїй музиці він набагато ближче до звичайних почуттів людини, з її простими радощами і простими бажаннями. Тому смисловими опорами всього циклу є етапи життєвого шляху людини: поет у п'єсі «На березі озера» (поет завжди сприймається як символ юності) – «Сутінки» – «Луна минулого» – «Стомлений паломник» – «Голос долі» – і наприкінці «Сад, що спить», наповнений меланхолією та невблаганним звучанням басових октав. При тому, контрастні радісні, яскраві картини з кожним разом стають дедалі меншими за обсягом. Спершу поет, природа та німфа єдині, як учасники одного простору, – потім між смисловими точками картини природи проходять двічі, під кінець уже один раз, а між одинадцятою та дванадцятою мініатюрою їх вже немає. Ірреальний світ зникає з життя, його безмежна краса і магія перестає хвилювати душу. В цьому циклі композитор майстерно поєднує трансцендентну філософію символізму з реалізмом, причому як у програмі мініатюр, так і у самій музиці. Барвисті гармонії імпресіоністів майже не застосовуються у таких п'єсах, як «Голос долі», навпаки, для їх реалізації обраний суворий архаїчний стиль барокової музики, серйозний і піднесений.

На відміну від *op*. 39, «Сторінки химерної поезії» *op*. 43 демонструють іншу філософсько-естетичну концепцію. Цей найпоетичніший цикл у своїй програмі близький до «Уранії», до її небесних сфер, до безтілесних матерій і містики. Весь цикл – це панорама світу, прихованого від звичайного погляду. І в кожній п'єсі підкреслюється ця космічна ірреальна суть. Вже перша мініатюра – «Кримотні привиди», несе в собі космічну символіку.

Перша мініатюра написана у *G-dur*, але слухач не може відчути його. Пасажі побудовані на септакордах, що змінюючи один одного, модулюють з *G-Dur* у *fis-moll*. Ладова нестійкість і не визначеність, модальність гармонії є характерною ознакою імпресіонізму і яскраво проявляється в

композиторському стилі Ф. Якименка. Особливо цікава форма «Кримотних привидів», яка відходить від традиційної тричастинності. Тут шість контрастних частин, у всьому спектрі темпів – від *andante* до *presto*. Все це посилює містичне враження, швидко змінювані образи ніби проносяться повз, даючи дорогу іншим дивовижним або лякаючим видінням. Відчуття дивності того, що відбувається, підкреслює навіть нотний запис, який наприкінці розташовується на чотирьох рядках, що надзвичайно рідко зустрічається у фортепіанних творах.

Наступні мініатюри не змінюють заданої драматургії циклу. «Хмари танцюють» і «Пейзажі невідомого світу» містять усі звукоколірні контрастні елементи, які уможливлюють відображення заявленої програми. Великі монументальні акорди створюють в «Пейзажах» образи таємничі та грізні, наче космічний ландшафт. Він ще далекий у вступі до мініатюри, немов прихований туманом, тому тут є педальне звучання на *p*, зі складними легатними рухами мелодійної лінії. Далі, поступово розгортається загадкова тема, що спрямована до кульмінації. Вона злітає потужними октавними ходами, які охоплюють більшу частину діапазону клавіатури. Наприкінці мініатюра замикається, знову майорять туманні пейзажі, видіння поступово розчиняється, тане у далині.

«Танець серафимів» та «Швидкоплинні міражі» продовжують тему космізму композитора. Відлуння світів К. Фламмаріона перестають бути важливими для Ф. Якименка, митець малює свої образи. Релігійні мотиви стають гранично символьними, адже серафими наближені до Бога створіння, побачити їхні танці - значить побувати в центрі світобудови. Саме там простягається простір композитора, так уявляє собі він художника та його бачення. Наступна пара мініатюр «У священному лісі» і «Мрія про весну» навпаки, є більш реалістичним, зрозумілим втіленням образів циклу.

Фінал, як і в попередньому циклі, перестає бути яскравим віртуозним закінченням всього комплексу, його роль нівелюється. Навпаки, тут

розчиняється вся містика, примари, ірреальні видіння. «Пісня місячних променів» безумовно близька до символістської поезії, її настроїв. Але місяць також знаковий образ імпресіоністів. У «Місячному світлі» К. Дебюссі, написаному кількома роками раніше, сюжет розкривається зовсім іншим способом. Світло місяця, як і його промені не завжди уособлювали прекрасні мрії або ніжний смуток. На межі століть ще сильними були ренесансні традиції трактування світла, як світла смерті, на противагу сонцю – зігріваючому, що дарує життя. Тому в «Ідиліях» В. Ребікова «Гімн сонцю» - це символ життя та відродження у всі часи, і особливо у його утопічній філософії. У Ф. Якименка цикл закінчується піснею місячного світла, що завмирає в кінці на довгому ферматному тризвуку в *H-dur* (при тому, що мініатюра написана в *h-moll*). Використання мажорної тоніки в мінорних творах безсумнівно виявляє спорідненість зі старовинною музикою, але це не повинно вводити в оману слухача – естетична концепція композитора містить мало оптимізму.

Цикли Ф. Якименка *Op.* 39 та *op.* 43 стають одними з найбільших і найпомітніших в українській фортепіанній музиці 1910-х років, оскільки містять тенденції неокласицизму, імпресіонізму, експресіонізму, символізму та багатьох інших стилів, які тільки почали повною мірою проявлятись у європейській музиці. Обидва опуси Ф. Якименка великі, насичені, кожен понад тридцять сторінок, але вони безумовно є цілісними драматургічними комплексами, а поетична програма кожного дозволяє глибше відкрити смислові пласти музики.

Одним з найцікавіших, але водночас майже не виконуваним і не часто згадуваним є цикл з ***Десяти прелюдій op. 46*** [151], написаних Ф. Якименком у 1911 році. Цей опус перебуває ніби в затінку більш відомих програмних циклів композитора, написаних у той самий період творчого піднесення, коли інші композиції отримали цілком заслужену популярність. Важливо відзначити, що жанрові інтереси композитора у той час не обмежувалися циклами мініатюр. У цей період виникли Фантастична соната *op.* 44 та

Фантастичне рондо *op*. 46b для фортепіано, віолончельна та скрипкова сонати. Отже, у так званий «харківський» період Ф. Якименко завзято займався великою формою, шукав нові жанри для вираження свого творчого кредо. Певною мірою, ці пошуки вплинули на написання, по суті, першого комплексу фортепіанних мініатюр композитора, що не містив програми. Також у циклі немає фіксованої прив'язки до тонального плану, а це означало, що кількість мініатюр могла й не відповідати традиційним 24 номерам.

Відзначена тенденція створення вільного комплексу мініатюр без програми, зокрема прелюдій, не втратила своєї актуальності, починаючи з 1900-х років і аж до нашого часу (наприклад, П'ять прелюдій В. Барвінського (1908), П'ять прелюдій М. Рославця (1922), Вісім прелюдій О. Мессіана (1929) та ін., і зробила цей жанр домінуючим у фортепіанній творчості багатьох композиторів XX – початку XXI століть.

Перша прелюдія, *moderato*, побудована на контрастах доволі м'яких і плавних. Тут відчувається явна схожість із французькою музикою, імпресіоністичне начало відтворено особливо витончено (що властиво, наприклад, прелюдіям К. Дебюссі, Сонатині М. Равеля та ін.). У гармонічному плані схожість з музикою імпресіоністів так само безсумнівна, на чільне місце ставиться насамперед образотворення.

У той самий час у доволі невеличкій за розміром прелюдії (обсяг твору дві сторінки) є кілька змін темпу і образних перемикань, які роблять цю п'єсу багатограннішою, більш ємною за невеликий обсяг. Тріольний акомпанемент на *Legato* з витриманими нотами мелодії змінюється інтервально-акордовими послідовностями до чіпкого, стакатного, з пунктирним ритмом розділу *piu agitato*, що нагадує танець Пека з прелюдій К. Дебюссі. Далі розділи повторюються знову, у більш стислому та лаконічному вигляді.

Друга прелюдія, *Allegro*, як і схожа з нею дев'ята, *vivace*, насичена швидкими пасажами шістнадцятими нотами спочатку у правій руці, а потім у лівій, що створює яскравий, іскристий образ. Гамоподібний рух пасажів у

кульмінації демонструє скоріше механізований, ніж бравурний характер. Напруга посилюється, готуючи коду в *piu mosso*, з витриманими нотами на *sf*. Вона далека від розгорнутих романтичних каденцій і більше подібна до механістичних фортепіанних вправ Ф. Ліста або К. Таузіга. Перехід від витончених пасажів до квазімеханістичних створює певний образний парадокс, емоційне нагнітання, яке часто використовувалося в музиці середини та кінця XX століття.

Третя прелюдія, *moderato sostenuto*, *espressivo*, безумовно демонструє насамперед логіку будови циклу, що базується на темповому контрасті. Незважаючи на зазначений темп, прелюдію не можна назвати надто камерною. Акорди у мелодії, переходи з *p* до *f*, використання різних регістрів вимагають від виконавця наповненого та глибокого звуку. Світла тональність *F-dur*, мелодика, близька до тем П. Чайковського (але, звичайно, не наслідує їх), робить цю прелюдію дуже традиційною за фактурою та гармонією, на відміну від двох перших номерів опусу.

Тема наступної прелюдії проводиться *Allegro* і в той самий час *dolcissimo*. У цій п'єсі більше, ніж будь-де в циклі, проявляється фантастичність образів, їх космічне начало. За характером прелюдія схожа з «Уранією», як головним зразком «космічної» тематики. Такий образ виникає завдяки використанню верхнього регістру, швидких «форшлагових» груп, спрямованих до витриманої мелодійної ноти, що створюють своєрідний, мерехтливий ефект «далеких світів». Використання довгої педалі додає ефекту змішування фактури та фокусує увагу насамперед на звуковій фарбі, навіть «плямі», відсуваючи мелодію на другий план.

П'ята прелюдія ще швидша за темпом – *allegro molto*, проте зовсім іншого складу. Пасажі в натуральному *a-moll*, витримані октави в лівій руці визначають драматичний, хоч і не дуже масштабний характер п'єси. У середньому епізоді появляються більш вишукані, але водночас затемнені

гармонії, постійно використовується ефект сплеску (тріоль вгору – тріоль вниз), що акумулює напругу аж до *ff*.

Порівняно з іншими, Шоста прелюдія в циклі *op*. 46 є виключенням: вона має програмний заголовок, єдиний у всьому опусі, який не пов'язаний з іншими п'єсами циклу, принаймні автор не дає на це жодного натяку. Назва «*Danse des angeles*» або «Танок ангелів» має радше умовно-фантастичний, ніж релігійний відтінок. Це підтверджує насамперед фактурне рішення твору: спочатку йде рух вгору і вниз тріольних арпеджіо (*allegretto dolce*), а потім септольних. У середньому епізоді розкладені акорди охоплюють більшу частину діапазону фортепіано у нюансах *p* та *mf*. Все це разом створює дивовижний образ легкого безтілесного об'єму, який заповнює весь звуковий простір. Мініатюру складно сприймати як танець, вона сприймається скоріше як рух картинок у стробоскопі, тут цілком відчутна сінематографічність образів.

Сьома п'єса, *allegro ma non troppo*, різко контрастує із попередньою прелюдією. Простий, дещо пісенний акомпанемент відтіняє таку саму невибагливу, але при тому зі смаком оброблену мелодію. Згодом гармонія ускладнюється, рух напружених акордів досягає кульмінації і через кілька тактів розчиняється у спокійній та розміреній мелодії.

Восьма мініатюра спочатку демонструє різкий, саркастичний характер. Акомпанемент, хоч і виписаний *Legato*, є дуже ритмічним і цілком міг бути оркестрований у дусі «Весни священної» І. Стравінського, як і акцентовані дисонансі «фанфари», що вступають далі (у правій руці). Довгі, заліговані по два такти акорди в кульмінації, на тлі ритмічного акомпанементу, що безперервно рухається, змушують виконавця хоча б подумки представляти можливості мідної групи симфонічного оркестру, яка здатна на *ff* тримати звук без згасання. Ця найкоротша прелюдія в циклі у своєму камерному масштабі є симфонічною замальовкою і вимагає особливої уваги до своїх «оркестрових» фарб.

Остання, фінальна прелюдія циклу *op*. 46, у першій своїй темі є взірцем прекрасної лірики Ф. Якименка, витонченої та обробленої з тонким смаком. Тут особливо явно проявляється спорідненість із французькою музикою, прокладаються містки до лірики О. Мессіана та інших французьких композиторів молодшого покоління. У середньому розділі, не втрачаючи своєї мелодійної чарівності, музика стає більш напруженою, трагічною, авторська ремарка *con dolore*, промовисто свідчить про емоційну насиченість цього розділу. Далі повертається перша тема, яка є більш напруженою, і кода звучить вже затухаючи, розчиняючись у *g-moll*.

Неможливо в одному розділі повністю охопити творчу спадщину Ф. Якименка, настільки вона багата та різноманітна. Відомо про майже сто його опусів, але лише невелика частина з них доступна для вивчення. Деякі з цих партитур приховані у французьких архівах, деякі втрачені в лихолітті війн, революцій та імміграції. Розглядаючи лише частину спадщини, яка відноситься до перших десятиліть XX століття, спростерігаємо кілька поворотів у творчій долі композитора, але не осмислюючи її в цілому. При тому не аналізується частина творів, які так чи інакше стосуються теми даного дослідження, і, безумовно, заслуговують на наукову увагу. Це і Фантастична соната *op*. 44, яка містить елементи програмної циклічності, прелюдії *op*. 23, із символістськими програмами, одні з перших у його творчості, космічні «Зоряні мрії» *op*. 42 та багато інших важливих циклів. Але розглянуті в даному розділі твори дозволили більш менш повно відзначити всі ті новації та значні впливи, що торкнулися й відобразилися у композиторському стилі Ф. Якименка.

Розділ 3.2 Принципи організації звукової матерії М. Рославця у контексті модерністичних пошуків початку XX століття

Творчість М. Рославця багато в чому стала символом епохи початку XX століття, часу змін та протиріч, з якого потім народилося його мистецтво. Він пережив зльоти та падіння, почесні посади та повне забуття, і лише зовсім недавно його твори знову стали доступними для виконання. Але, незважаючи на всі мінливості долі, композитор став одним із найсміливіших новаторів свого часу. Його музика, вже понад сто років не втрачає своєї новизни та актуальності, а інтерес слухачів до неї тільки зростає.

Микола Рославець народився у 1881 році і був наймолодшим із трьох композиторів, яким присвячена ця робота. Відомості про місце народження різняться: сам композитор пише про село Душатин, Чернігівської губернії, інші джерела вказують місто Сураж, тієї ж губернії. Не торкаючись подробиць цих різночитань, слід зазначити, що його автобіографічна довідка могла бути відкоригована самим автором у зв'язку з політичною ситуацією того періоду. Незважаючи на те, що М. Рославець наполягає на своєму селянському походженні, а також на тому, що він був самоукою, можна стверджувати, що він мав дуже пристойну початкову музичну освіту. Це дозволило юному композитору стати учнем А. Абази, відомого скрипаля молдавського походження, засновника музичної школи у м. Суми (1877).

Успішні заняття визначили вступ М. Рославця до консерваторії. «За випускну композицію (екзаменаційну роботу – *П.М.*) у 1912 р. він був нагороджений срібною медаллю. Рославець написав твір для солістів, хору та оркестру на основі твору Байрона "Небо та земля". Драма Байрона заснована на перших двох віршах шостого розділу Книги Буття: і було, коли люди стали множитись на землі, і дочки народилися в них; Сини Божі побачили дочок людських, що вони гарні; і вони брали собі дружин із усіх, кого обирали. Байронівське зображення ангелів, що спустилися на землю, щоб узяти собі

смертних дружин перед обличчям потопу, що насувається, мабуть, викликало спогади про аристократію 1912 року, що похитнулася» [164, с. 5]. Цікаво, що в подальшому великий жанр ораторії чи містерії не були характерними для композитора (крім деяких творів періоду репресій і повної заборони творчості), його більше вабили малі форми.

Після консерваторії настає пік творчої діяльності, коли М. Рославець, як вільний художник, експериментує з музичною тканиною, шукає свою власну композиторську техніку. На початку 1920-х років у Харкові з'являється на світ його найвідоміший фортепіанний цикл – П'ять прелюдій для фортепіано. Але незабаром композитор відчуває тиск політичної системи і вже в тридцятих роках опиняється у Ташкентському музичному театрі. З того моменту про його долю відомо небагато. М. Рославець помер після інсульту за нез'ясованих обставин під час другої світової війни у 1944 році. Його твори частково були знищені, у радянський період існувала повна заборона на згадку та виконання його музичної спадщини, і лише в кінці 1980-х років ім'я і творчість композитора отримують нове життя.

Перше видання для широкої публіки його фортепіанних творів здійснилося практично лише у 1989 році, деякі опуси з його спадщини досі не побачили світ. Незважаючи на це, навіть ті небагато творів, що були відомі та популярні за його життя, демонструють видатні досягнення композитора-новатора в галузі музичної мови. Багато з його спадщини навіть у наш час не втратило актуальності, а на початку XX століття це були найважливіші новації модернізму, які вже торували шлях до авангарду, що тільки но народжувався.

Основним етапним досягненням М. Рославця була його нова «Система організації музики». Стосовно цього Ч. Маккнайт вважає, що «його мотивацією була віра в те, що система функціональної гармонії досягла кінця свого історичного розвитку і що необхідно знайти новий організаційний принцип, який замінить її [164, VII]. За висловом самого композитора, це могутнє внутрішнє спонукання змусило його порвати зі шкільними

традиціями та шкільною технікою і попрямувати шляхом самостійного шукання нових форм. Крім того, першопричиною винаходу комплексу було бажання створити певну естетичну та композиторську парадигму, яка зможе стати основою нового мистецтва XX століття. За словами художника: «Тільки на основі системи, плану, принципу може статися розвиток у напрямку до органічного початку і навіть до справжнього, сильного, здорового мистецтва» [158, с. 137].

Композиторська система М. Рославця базується на його винаході «синтетаккорду». Синтетаккорди – це аккорди, що включали від шести до восьми і більше звуків, з яких легко вибудовується більшість існуючих у старій гармонічній системі акордів, покликані були взяти на себе в загальноконструктивному плані композиції не лише зовнішню, звукоколористичну роль, а й внутрішню роль заступників тональності». Тобто, важливо зрозуміти, що нова система композитора, яка була осмислена та застосована за кілька років до винаходу додекафонної техніки, передбачала винахід дванадцятитонових послідовностей, а також пошуки композиторів «нововіденської» школи.

Д. Гойові вважає, що «композиційна система більшості ранніх творів Рославця базується на принципі звукових комплексів, що транспонуються, в яких за одиницю часу проходить весь наявний набір звуків. Вихідний звуковий комплекс визначає, які звуки повинні прозвучати, а які ні, але не фіксує порядок їх появи, регістр та положення у мотиві. У дванадцятинапівтоновому звукоряді існує одинадцять можливих транспозицій будь-якого з комплексів» [158, с. 92]. Тут принцип математичної побудови музичного матеріалу є важливим складником композиторської техніки М. Рославця. І все ж таки, митець не вважав свої твори атональними, швидше він ширше бачив поняття тональності. Тональність як поняття гармонічної єдності неодмінно існує і проявляється у вигляді згаданих «синтетаккордів», що є «основними» звучаннями, вертикально і горизонтально розгорнутими в плані 12-щабельної

хроматичної шкали за особливими принципами голосоведення. Проте на атональність творів композитора вказує Д. Гойові: «Його гармонія за всіх видозмін стилю залишається атональною, виклад – точним і концентрованим» [158, с. 92].

Комплекс гармонічних нововведень композитора мав у результаті об'єднатися в єдину «нову систему організації звуків». М. Рославець вважав це одним із найзначніших досягнень у своїй роботі і був близьким до опублікування своїх ідей. Сам композитор вважав, що почавши з гармонічних пошуків, він потроху прийшов до відкриття не тільки нових «гармоній-форм», а й нової поліфонії, а те й інше, взяте разом із новим принципом «тональності», неминуче вплинуло на виникнення нових «ритмоформул». У результаті в нього, приблизно до кінця 1919 року, з'явилося вже повне усвідомлення всіх вищезгаданих елементів, що розгорнулось у нову систему організації звуку. Слід зазначити, що метод композиції М. Рославця був остаточно сформований на кілька років раніше за додекафонію, як дуже близьку та споріднену до його пошуків систему. Це ще раз засвідчує спільність розвитку європейського мистецтва, схожість ідей, що виникали і реалізовувались паралельно у різних композиторів.

Окрім власне гармонічних відкриттів, слід також зупинитись на важливих естетичних паралелях у творчості митця. Близька дружба з одним з найбільших художників початку XX століття – К. Малевичем відіграла важливу роль в інтенсифікації пошуків унікального музичного стилю М. Рославця. Вони разом входили до групи кубофутуристів, переважно літераторів і художників, які були найпрогресивнішими у своїх дослідженнях. Насамперед, безумовно, це стосується мистецького об'єднання на чолі з Д. Бурлюком. Відомий український поет та художник, практично однолітка М. Рославця, який походив із м. Лебедін, на півночі України.

Група митців, яка спочатку називалася «Hylaea», була заснована Д. Бурлюком, його братами Миколою та Володимиром разом із Б. Лівшицем,

у 1910 році. Назва була взята з «Історії» Геродота, де вона означала територію за гирлом Дніпра. Саме там, у Херсонській області, у маєтку Бурлюків народжувалася найновіша течія у мистецтві України – футуризм. Окрім цього, творчість поетів «Гілеї» мала тісні зв’язки з передовими мистецькими об'єднаннями того часу, такими як «Бубновий валет», куди входили багато відомих вихідців з України: М. Ларіонов, П. Кончаловський, у тому числі, пізніше й близький друг М. Рославця К. Малевич.

Близькість до футуристів, як дружня, так й філософська і практична, давала можливість рухатися у композиції паралельно з пошуками художників і поетів. Всотування та укорінення цих ідей відбувалося швидкими темпами, що у свою чергу дозволяло М. Рославцю переносити найважливіші принципи новітніх модерністських стилів у музику, яка до початку XX століття вже перестала бути флагманом оновлення мистецтва та багато в чому застигла у салонно-солодкуватій камерності. Футуризм у цьому ракурсі залишався єдиним дійсно новим явищем у 1910-х роках, а отже, ставав єдиною можливістю усвідомлено рухатися до кардинальної модернізації музичної мови. У цьому виявляється одна з головних відмінностей композитора інтелектуального складу М. Рославця від композитора інтуїтивно-несвідомого складу В. Ребікова. У той час як перший шукав план або карту майбутньої подорожі, головний принцип інтенсифікації творчості майбутнього, інший рухався за натхненням, без будь-якого путівника – при тому робив як найновіші та найдивовижніші відкриття, так і іноді рухався по колу і заходив у глухий кут.

Пошуки нового стилю тривали доволі довго і були дуже інтенсивними. Але, на відміну від багатьох композиторів свого часу, вони не були доступні широкої публіці, отже, М. Рославець не вважав за потрібне демонструвати незакінчений результат, проміжний варіант своїх пошуків, неповну реалізацію своїх ідей. Деякі з його композицій цього періоду позначені просто як «твори»,

певною мірою пробні спроби. Причому це стосується не лише фортепіанних циклів, а й віолончельних та вокальних п'єс.

Щоб відзначити основні точки дотику композиторського стилю М. Рославця з футуризмом, необхідно усвідомлювати деякі основні принципи цієї новітньої течії початку XX століття. У відомому «Маніфесті футуризму» Т. Марінетті, зокрема є дуже близькі композитору ідеї, які він намагався найповніше реалізувати в музиці: «Ми хочемо вихваляти людину, яка тримає кермо, чий ідеальний стрижень перетинає Землю, також запущену бігом, по колу її орбіти; немає більше краси, окрім як у боротьбі. Жодний твір, що не має агресивного характеру, не може бути шедевром. Поезія має бути задумана як насильницький напад на невідомі сили, щоб змусити їх склонитися перед людиною; ми хочемо знищити музеї, бібліотеки, академії всіх видів і боротися проти моралізму, фемінізму і проти будь-якого опортуністичного чи утилітарного боягузтва» [163].

Тут привертає увагу людиноцентричність висловлювань (*human-centricity*), їх безумовна спрямованість на самопізнання. Людина, а точніше її інтелект є головним провідником нового мистецтва, джерелом його розвитку. Воно зобов'язане виховувати нового глядача або слухача, який повинен сприймати лише справжнє живе втілення ідей автора, вільне від традиційних суджень та норм. Знищення музеїв і бібліотек тут звичайно є скоріше фігуральним виразом, але визначення того, що добре і що погано, ніколи не повинно ґрунтуватися на закостенілій академічності. Ця боротьба нової людини зі старим мистецтвом вибухнула від неможливості йти шляхом еволюції, від усвідомлення глухого кута у розвитку класичних форм і принципів мистецтва.

Можливо припустити, що Т. Маринетті та М. Рославець могли зустрічатися у 1914 році, адже, безумовно, композитор був чудово обізнаний з італійським футуризмом. Після гастролей Т. Марінетті проводилась концерт-зустріч, яка називалася «Наша відповідь Марінетті». Вона відбулася 11 лютого

1914 р.: «Лівшиць виступив на тему “Італійський та вітчизняний футуризм та їх зв’язки”, а Лур’є - на тему “Італійська футуристична музика” <…> У панельній дискусії взяли участь два композитори: Михайло Матюшин (1861-1934)), автор футуристичної опери “Перемога над сонцем”, і Рославець» [164, с. 8]. Б. Лівшиць, відомий поет, родом з Одеси, близький знайомий М. Рославця по об’єднанням футуристів, був репресований та розстріляний у 1930-х роках. А. Лур’є, знаменитий авангардист, дитинство якого теж пройшло в Одесі, став емігрантом і помер у США в 1966 році. Трагічна біографія М. Рославця у 1930-х роках також добре відома. Така доля чекала на членів одного з найпередовіших об’єднань у світі мистецтва того часу.

Багато висловлювань М. Рославця надзвичайно близькі до маніфесту Т. Марінетті, вони є багато в чому продовженням розвитку футуризму в музичному мистецтві. У розділі дисертаційного дослідження, присвяченому творчості В. Ребікова, наводився приклад декларації Ф. Прателли, що демонструє італійський підхід до музичного футуризму. М. Рославець обходитися без гучних маніфестів, але його погляди більш практичні. Звільнившись, нарешті, від лещат школи і приступивши до самостійної творчості, він спочатку відчув, що, для того, щоб сказати своє слово в музиці, він повинен рішуче покінчити зі всім тим багажем, який отримав від школи. Ті знання і ті технічні навички, які дала М. Рославцю консерваторія, виявилися йому не потрібними в практичній роботі, бо вони, будучи значною мірою трафаретними і шаблонними, ніяк не підходили для цілей висловлювання його внутрішнього «я», яке мріяло про нові, нечувані ще звукові світи».

Звісно, під «консерваторським багажем» композитор мав на увазі насамперед класичну гармонію, поліфонію, музичні структури та принципи форми. Це не означає, що музична наука стає непотрібною для творця нового часу, скоріше навпаки: саме консерваторська освіта зробила М. Рославця, як і його колегу Ф. Якименка послідовнішими у своїй творчості. Навпаки, В. Ребіков, який здобував музичну освіту лише епізодично, як приватні

заняття у різних викладачів, вибрав шлях інтуїтивного пошуку модернізації стилю, чим також може пояснюватися його надмірна ексцентричність і замкненість у собі.

Для М. Рославця людина – головний взірець мистецтва, її інтелект – головний засіб пізнання краси. Футуристи, котрі боролися проти традиції, насамперед хотіли показати творчість як вищий акт самопізнання, а не одкровення згори. Композитор також послідовний у своєму прагненні нового стилю – принципи його мають бути зрозумілими, а їх цінність самоочевидною. Тут знову бачимо протиставлення як традиції європейського романтизму, так і таким композиторам, як Ф. Якименко чи В. Ребіков. Музика – мова почуттів, музика – космічне одкровення, все це не зустрічає розуміння і підтримки М. Рославця, який вважав, що творчий акт – це не якийсь містичний “транс”, не “божественне натхнення”, а момент вищої напруги людського інтелекту.

Композитор також скептично ставився до чуттєвої природи музичної мови та її прямого впливу на слухачів: «Рославець протиставляє твердження, що «немає “менш емоційних” і “більш емоційних” творів мистецтва, а є люди з більшим або меншим діапазоном відчуттів...» [158, с. 33]. Із цього можна зробити прямий висновок: «система нової організації звуків» М. Рославця - це одна з перших спроб у XX столітті створити загальну музичну палітру, засновану не на суб’єктивних переживаннях автора, а на точних та зважених взаєминах краси та гармонії у мистецтві. Це, безумовно, споріднює музику М. Рославця з музичною архаїкою, суворою поліфонією і відповідно передбачає неокласичні тенденції в модернізмі та авангарді XX – XXI століть.

Принципи, які сповідувала «Гілея», були в першу чергу спрямовані на повне оновлення мистецтва XX століття, яке мало відповідати новому темпу життя та новим запитам суспільства. У зв’язку з цим, її членами був взятий на озброєння кубофутуризм, як радикальний спосіб пізнання та втілення форми та динаміки. Цей напрямок, як випливає з назви, є багато в чому простим симбіозом двох яскравих явищ - кубізму і футуризму. Кубофутуризм

найяскравіше виявився у поезії та живопису, набагато менше його вплив помітний у музиці.

Важлива його складова - кубізм, що виник у Франції завдяки зусиллям П. Пікассо та Ж. Брака, він став проривною ідеєю початку XX століття. Живопис, який був у руслі цієї течії, прогресував від зображень форм до проникнення їх структуру. Художники цього напряму не дбали про впізнаваність зображень, більше того, вони практично завжди створювали програмні картини. Без підказки чи натяку неможливо було б зрозуміти, що пропонується побачити на полотні, який задум у цього твору. У той самий час, це була перша спроба зобразити не цілісний предмет, а суму його елементів – фізичних та естетичних. Тобто перед нами спроба представити миттєво всі частини цілого, які при тому завжди тяжіють до об’єднання.

Футуризм, як було сказано вище, виявлявся як прагнення до оновлення і позбавлення якихось правил і традицій. Крім того, живопис футуризму, особливо італійський, презентував новий погляд на динаміку в образотворчому мистецтві. Прагнення будь-якими засобами передати рух змушувало подрібнювати фігури на фрагменти, їх мультиплікувати. При цьому розгляд статичних предметів не входив в естетичні установки футуристів - навпаки, ціле розпадалося на частки і, наповнюючись внутрішньою енергією, рухалося по химерним геометричним траєкторіям. Накладення фаз руху на одному місці мало свій термін – принцип симультанності, свого роду поліфонія різних моментів динамічного стану об’єкта.

З цього випливає, що кубофутуризм, який дуже цікавив як М. Рославця, і його близького друга К. Малевича, поєднував принципи і кубізму, і футуризму. Це означає, що художники цього напряму прагнули на одній образотворчій площині уявити предмет у всій сумі складових його елементів і при цьому надати йому динаміки. Також важливо, що у статичному становищі всі елементи цілого прагнуть самостійності, тоді як у русі вони стійко тяжіють

до об’єднання. Цей невеликий відступ є важливим для кращого розуміння джерела ідей нової організації звукової матерії, над принципами якої так вперто працював М. Рославець.

В основі музичних конструкцій композитора лежить акорд, який є конгломератом звукоряду. Його можна почути тільки в процесі, причому з різних сторін (у різних регістрах, у різних ритмах і варіантах). Тобто структура постійно розпадається на самостійні елементи, які завжди постають перед слухачами в динаміці, оскільки музика мистецтво тимчасове; і водночас, за допомогою післязвучча, обертонів та педалі прагнуть зібратися в єдиний синтетакорд, у якому вони й зародилися. Тому неможливо відокремити тематичні лінії від їхньої основи, вони сплітаються в єдиний звуковий масив з різних варіантів і деталей, які знаходяться в постійному русі. Це наділяє музику життям, причому більш різноманітним і багатошаровим, ніж в академічному фортепіанному мистецтві.

Твори М. Рославця відрізняються особливою фактурною насиченістю, немов композитор намагався вмістити в музику величезний смисловий пласт, причому в гранично стислому вигляді. До певної міри тут мають місце сконцентровані висловлювання, продумані до найдрібніших деталей. З’єднуючись у ланцюжок, вони утворюють своєрідну спрямовану лінію тематичного матеріалу, емоційно рухливого та живого. Звичайно, новизна в творах М. Рославця є аж ніяк не найголовнішим критерієм якості, і композитор у цьому категоричніший у своїх висловлюваннях, ніж у музиці. Сама структура його творів просякнута кращими творчими знахідками його попередників, як епохи романтизму, і більш ранніх стильових напрямів. При тому композиторські нововведення накладаються на традиційний стрижень з такою легкістю і гармонічністю, що об’єднуються в єдиний нерозривний конгломерат. Всі ці якості чудово помітні у всіх творах М. Рославця, але найбільше властиві саме мініатюрам.

Впродовж творчої кар’єри композитор написав зовсім небагато творів. Деякі з них створені для скрипки та віолончелі, є й оркестрові партитури. При тому, що М. Рославець був скрипалем, більшість найґрунтовніших і найважливіших його творінь призначені для фортепіано. Цьому інструменту присвячено п’ять сонат, дві поеми, етюди, прелюдії, «композиції» та деякі інші твори. Через різні обставини його життя, у композитора було зовсім небагато часу для інтенсивної творчої роботи, особливо після винаходу своєї композиторської техніки. Але, безперечно, навіть те, що він встиг написати, дає можливість говорити про значний внесок у фортепіанну музику його часу. Звичайно, розгляд всієї спадщини М. Рославця не є основним завданням даного дослідження. Але як один із показових та досконалих зразків творчості композитора можна розглянути цикл із п’яти прелюдій для фортепіано, закінчених у Харкові, які, за визнанням самого автора, написані після винайдення ним власного нового стилю та усвідомлення своєї системи організації звукової матерії.

Фортепіанну творчість М. Рославця необхідно аналізувати саме з точки зору синтезу різних стилістичних тенденцій. У багатовекторності організації музичного матеріалу, де композиторський геній часто, можливо навіть не усвідомлюючи цього, вихоплює найцінніші і важливі елементи, простягається його шлях. Об’єктивно оцінюючи музику композитора, виникають певні протиріччя, навіть з його власними висловлюваннями. Так, в його музиці неможливо не помітити деяку спорідненість, хоча і не дуже яскраву, з експресіонізмом та з європейським «варваризмом», проти яких однозначно висловлювався композитор у своїх публікаціях. Навіть імпресіонізм знайшов точки дотику до системи М. Рославця, нехай і проти волі автора. Пошуки композитора дозволили створити унікальний універсум стилів і засобів, що залишилися найзатребуваними протягом XX століття.

Цикл мініатюр, створених М. Рославцем протягом 1919 - 1922 років, іноді називають «харківськими прелюдіями», що є справедливим,

враховуючи, що він був написаний під час перебування композитора у Харкові (в тому числі, в якості ректора Харківського Музичного інституту). Варто також уточнити, що перші три прелюдії були написані в 1919 - 1920 роках, але потім була перерва аж до 1922 року, коли були створені два останні номери циклу. Цей часовий розрив не вплинув на композиційну цілісність циклу, що вказує на незмінність ідей композитора і його системи впродовж цього часу.

До моменту написання п'яти прелюдій для фортепіано М. Рославець був уже відомим композитором, в тому числі і як автор фортепіанної музики. У 1910-х роках для фортепіано ним були написані три «композиції» (1914), три етюди (1914), дві «композиції» (1915), перша (1914) та друга (1916) сонати, деякі інші твори. Враховуючи також створення камерної та симфонічної музики в цей період, напружену громадську, видавничу та публіцистичну роботу, можна сповна оцінити накопичений творчий досвід митця. Також, до кінця 1910-х років були теоретично і практично оформлені всі основні принципи «нової системи організації звуку», остаточно склалися естетичні погляди композитора. Це надає підстави стверджувати, що цикл з п'яти прелюдій належить до зрілого періоду творчості композитора.

Сам жанр прелюдій та прелюдійного циклу обрані М. Рославцем зовсім не випадково. Перехід від традиційних жанрів мініатюр, зроблений композитором ще у 1914 році до жанру «чистої» фортепіанної музики, що не несе визначення образу, характеру і форми, був абсолютно виважений і відповідав потребам композиторської системи М. Рославця. Навіть його сонати мають скоріше умовне позначення, що ближче до романтичного розуміння великої форми, ніж до поетичної або філософської картини. У творчості М. Рославця соната стає по суті великим, драматургічно вивіреним висловлюванням, відповідно мініатюра стає «малим» висловлюванням. Прикладом такої «чистої», «абсолютної» музики є три «композиції» або «твори» М. Рославця 1914 року, що в свою чергу свідчить про відхід від

естетики музичної драми Р. Вагнера і естетики Е. Гансліка, а також від програмності, популярної у багатьох композиторів початку XX століття.

У цьому зв'язку необхідно згадати і деякі програмні мініатюри М. Рославця, «Танок», «Вальс» і «Колискова» (1919), написані в один рік з початком роботи над циклом прелюдій. Удавана програмність тут досить умовна, визначаючи тільки схожість структури і драматургії. Не відмовляючись цього разу від традиційних позначень, композитор відтворює відомі моделі натяками, переводячи їх у план алюзій. Шлях жанрового осторонення, тонкої гри з моделями визначить роботу з малими інструментальними формами 1920-х років.

У руслі абсолютної музики вирішені і дві «композиції» 1915 року. Проте тут присутні деякі авторські вказівки: до першого твору «Quasi prelude», а до другого «Quasi poeme», що опосередковано вказує на моделі для мініатюр композитора. Жанр прелюдії, як і споріднений жанр поеми (до якого митець також ще неодноразово буде звертатися), найближче підходив до розчинення музичної структури як такої, ставши вільнішим і суб'єктивнішим творчим висловлюванням. Утворившись первісно як імпровізаційний вступ, за рахунок своєї близькості до абсолютної музики прелюдія перебувала відповідним жанром для усіх музичних епох. Однак відчуття музичного мистецтва як самодостатнього елемента стає невід'ємним атрибутом музики XX і початку XXI століть, і М. Рославець чуйно вловив цю тенденцію.

В контексті даного дослідження важливо відзначити особливу спорідненість фортепіанних прелюдій М. Рославця з циклом прелюдій Ф. Шопена. При усій несхожості образного і гармонічного рішення цих творів, очевидно, саме новаторство геніального романтика найбільш сильно вплинуло на жанр прелюдії. Ф. Шопен був дуже близький до пошуків композиторів наступного століття, відчуваючи внутрішню драматургію музичного матеріалу безвідносно програмної або жанрової приналежності, тобто бачив її самодостатньою. Виступаючи безумовним новатором у галузі ритму та

гармонії, Ф. Шопен підпорядковував усі композиційні елементи чітко окресленій та емоційно насиченій ідеї. Ця тенденція пронизує увесь цикл М. Рославця, створюючи по суті окремі маленькі світи, що містили в собі «Всесвіт в мініатюрі», іноді доходячи до граничної стислості, по суті символьності висловлювання. Звідси виявляється і ємність, і барвистість, і логічність прелюдій М. Рославця (а також П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, А. Шенберга та ін.).

Окремо необхідно відзначити вплив прелюдій К. Дебюссі. Заперечуючи імпресіоністичні тенденції в плані їх спонтанності та хаотичності, М. Рославець у той самий час був надзвичайно близький до осмислення мініатюри як до відображення враження, структурування невловимого моменту. Незалежно від образного відчуття, дуже різного, сам спосіб побудови драматургії твору, де ідея, в тому числі ідея конструкції та гармонії панує над класичною формою і жанровими штампами, споріднений в нього з імпресіоністським підходом. Тут відчувається схожість реалізації різних, по суті, смислових векторів.

Таким чином, у сполученні новизни гармонії, фактури і ладу з образом та ідеєю, що підпорядковує собі форму і структуру, перебуває точка сходження творчості М. Рославця з романтичними (через Ф. Шопена) і імпресіоністичними (через К. Дебюссі) тенденціями. Разом з ідеями чистої музики, такі устремління долають традицію, стають позасистемними, залучаючи до цього процесу композиторів як вкрай лівих, так і традиційних.

Аналіз будови циклу виявляє його помітну спорідненість із сюїтою, нехай і сильно видозміненою. Прелюдії, написані в різні роки, об’єднані і видані одним циклом явно не випадково – композитор загалом заперечував випадковість, натхнення та імпульсивність у своїй праці. Враховуючи це, слід розглядати сюїтність як спробу подолання усталеної будови прелюдійних циклів за квінтовим колом або дуальною будовою, заснованою на контрасті. Як було відзначено вище, прагнення до подолання програмності, написання

абсолютної музики у вигляді «*composition*», можна стверджувати, що М. Рославець у цьому аспекті близький до неокласицизму і творчих пошуків його представників.

Образний світ фортепіанних прелюдій М. Рославця в широкому сенсі, безумовно, має спорідненість з символізмом, стилізацією і театральністю. Адже прагнення до врівноваженості, логічності, пошук форм, мотивів, побудов, що мають найбільшу смислову ємність, по суті є прагненням до відродження архаїчних театралізованих форм мистецтва, дійства, де кожен елемент у суворій послідовності несе певну ідею. Суб'єктивне бачення має підкоритися об'єктивному, всеохоплюючому, закони світобудови повинні підпорядкувати собі чуттєве сприйняття. У цьому плані можна провести паралелі з творчістю І. Стравінського, з його підкресленою ідеєю музики для музики. Згодом у XX столітті ці тенденції стануть одними з найважливіших для композиторській творчості.

Отже, створення творчого фундаменту «нової системи організації звуку», поряд зі схожими пошуками новітньої системи А. Шенбергом, зробило М. Рославця не тільки одним з найпередовіших композиторів свого часу, а й, безумовно, заклало основи композиторських технік всього XX століття, що є актуальними й донині. При тому, на відміну від додекафонних побудов, техніка «синтетаккорда» не має жорстко закріплених дванадцятитонових послідовностей, а скоріше являє собою композиційне поле, що простягається горизонтально та вертикально і, будучи індивідуальним для кожного окремого твору, завжди має свою логіку розвитку.

Цей базовий принцип, який покладено в основу П'яти прелюдій, постає цементуючим чинником усього циклу, що складається з творів, написаних у різні роки і насичених різними образами. Саме це визначає П'ять прелюдій як повністю завершений твір, монолітну низку п'єс, драматургічно скріплену в полі синтетаккорду, підпорядковану його системоутворювальному порядку.

Висновки до розділу 3.

1. Чудовими зразками новаційних пошуків у циклах фортепіанних мініатюр є твори видатних українських композиторів-модерністів – Ф. Якименка та М. Рославця. Формування індивідуального стилю Ф. Якименка проходило під впливом кількох помітних музичних явищ. Звичайно, найсильніший вплив, особливо в початковий період творчості, здійснили національна музична традиція. Простота та щирість мелодії, звернення до народної музики та її мелодизму (навіть у творчості 1920 – 1930-х років: «Три п'єси на українські теми», 1925), уникнення зайвого та непотрібного віртуозного блиску дозволило дослідникам з деяким припущенням називати Ф. Якименка продовжувачем романтичних традицій.

Великий вплив на індивідуальний стиль композитора здійснив досвід європейської романтичної школи, особливо видатних представників пізнього романтизму Й. Брамса та Е. Гріга. Їх фортепіанна творчість загалом визначила жанр вільної фортепіанної мініатюри та циклу мініатюр як основні у музичній творчості на зламі століть. Форма і фактура творів цих митців стала для Ф. Якименка взірцем для наслідування набагато більше, ніж твори Ф. Шопена та Ф. Листа. Також однією з найважливіших подій у творчому житті Ф. Якименка було його знайомство з французьким мистецтвом початку XX століття та з К. Фламмаріоном, що разом збагатило творчість композитора ідеями космізму та символізму; відвідування художніх виставок Парижа підштовхнуло до пошуку барвистості в музиці, включаючи і кольорову синестезію.

Ці три музичні пласти, музичні універсуми переважали на початку композиторської кар'єри Ф. Якименка, з цього починався для нього пошук творчого шляху. У музичній спадщині Ф. Якименка легко вгадуються риси не лише імпресіонізму, а й неокласицизму (Два «фантастичні ескізі» ор. 33), неофольклоризму (Три ідилічні танці ор. 35), експресіонізму та символізму («Сторінки химерної поезії» ор. 43). У його творчості окрім програмних циклів

є цикли п’єс без програми, а також велика форма (Соната-фантазія ор. 60, скрипкові сонати). Все це дозволяє стверджувати, що багатство його індивідуального стилю дозволяє вважати його одним із найважливіших модернізаторів музичної мови в українській музиці.

2. Музична спадщина М. Рославця багатогранна і багатоваріантна. Його стиль змінювався як під дією природних потенціалів внутрішнього духовного зростання, так і під впливом численних зовнішніх обставин, часто вельми гнітючих Наприкінці 1920-х років М. Рославцю фактично заборонили займатися своєю улюбленою справою. Композитору довелося публічно визнати свої «політичні помилки», зректися минулого і виїхати в Ташкент, що в той час розцінювалося як громадянське заслання й «чистка» одного з видатних представників українського раннього авангарду.

Творчість М. Рославця охоплює практично усі основні жанри фортепіанної музики: сонати, етюди, мініатюри, поеми, за винятком хіба що фортепіанного концерту, передового жанру музики епохи романтизму, але найбільш видатними взірцями його фортепіанного стилю та його творчих пошуків були цикли мініатюр. Крім цього, композитор зробив вагомий внесок в українське музичне мистецтво, розробивши концепцію «синтетаккорду». Ця система базується на принципі звукових комплексів, які беруть на себе не лише звукоколористичну, а й функціональну роль замінників тональності.

Це зробило Миколу Рославця - творця «нової системи організації звуку» - помітною фігурою авангардних течій початку XX століття і мабуть найбільш відмітною творчою особистістю свого часу. Прагнення композитора до впорядкування і теоретизації своїх надбань дає можливість розкрити сам процес творення композицій, насамперед авангардних за своїм внутрішнім задумом. А самі твори залишаються прекрасними взірцями українського мистецтва початку XX століття.

ВИСНОВКИ

Висновки відображають основні результати дослідження та відповідають його меті та завданням, сформульованим у вступі.

1. В першому розділі висвітлено стан розробки української фортепіанної музики як важливої складової європейської музичної культури у мистецтвознавчих дослідженнях та виявити важливі риси її розвитку наприкінці XIX – початку XX століття. Виявлено стартові позиції стильових пошуків у цей період, загальне та особливе у творчості композиторів, які прагнули модернізації музичної мови та виходу за межі традиційної гармонії та форми. Акцентовано увагу на комплексі проблем, що стоять перед дослідниками фортепіанного мистецтва початку XX століття та особливостях розгляду творчості окремих композиторів цього періоду, проаналізовано можливі шляхи їх вирішення. Розглянуто комплекс проблем, пов’язаний з визначенням тих загальних тенденцій, які можуть вважатися саме здобутками української композиторської школи.

Доведено, що у музичному мистецтві на початку тієї епохи чільним стилем був романтизм. Але вже практично за кілька десятків років виникнення й розвой нових стилів та напрямків визначили його занепад. Основним стимулом до оновлення музики на той час стало вичерпання виразних засобів традиційної гармонії, форми та звукової образності. У зв’язку з цим багато з композиторів стали експериментувати зі своїм стилем з метою знайти такі елементи, які могли б стати відправною точкою для музики майбутнього.

Констатовано, що жанр мініатюри став найзручнішим засобом вираження художником своїх ідей. Варіативна, вільна структура п’єси дозволяла у великому діапазоні змінювати основні контури твору, наприклад, його розмір та форму. Так, залежно від задуму композитора твір міг як стискатися практично до однієї музичної фрази, так і навпаки, перетворюватися на масштабне висловлювання, яке було ближче до поеми чи

фантазії. Також могла змінюватись форма – від простої одночастинної до великої кількості варіантів, залежно від фантазії і задумів композитора.

Зазначено, що завдяки широкому поширенню фортепіано, а також тому, що багато композиторів були насамперед піаністами, домінуючим варіантом жанру в цей період став фортепіанний цикл мініатюр. У результаті саме в музиці для цього інструменту можна простежити всі найзначніші стилі та течії у мистецтві початку XX століття. Не менш яскраво виявив себе цикл фортепіанних мініатюр в українській музиці, де пошуки нових засобів вираження йшли з не меншою інтенсивністю. Більшість композиторів того періоду так чи інакше зверталися до нього у своїй творчості, а для багатьох художників він став основним для втілення творчої фантазії та філософських ідей. Для В. Ребікова, Ф. Якименка та М. Рославця цикли фортепіанних мініатюр стали основним жанром у пошуках шляхів модернізації та розвитку нових виразних засобів у музичному мистецтві.

Відзначено, що одним із найзначніших представників у низці композиторів-експериментаторів першої третини XX століття, що працював у українському музичному просторі, був Володимир Іванович Ребіков (1866–1920). В його творчості жанр фортепіанної мініатюри дістав плідної розробки. В. Ребіков був близький до імпресіоністів і символістів, частково впроваджував у свої композиції риси експресіонізму та авангарду. В той самий час його творчість акумулювала в собі деякі стильові і жанрові знахідки минулого. Пошук музичних ідей та композиторського стилю, здійснюваний В. Ребіковим на початку XX століття, можна охарактеризувати саме як комплексний і різноспрямований рух, втім, він так і не наважився на планомірний розвиток своїх ідей.

Подано коротку характеристику естетичних та філософських концепцій композитора, визначено їх важливість та взаємозв’язок з його музикою. Виявлено загальне та особливе у фортепіанній спадщині В. Ребікова, її взаємозв’язок із європейським (та українським, як складовою його частиною)

мистецтвом. Запропоновано періодизацію творчості композитора, на прикладі якої можливо простежити становлення європейського модернізму у фортепіанній музиці.

Доведено, що В. Ребіков був композитором, який пророчо передбачав той шлях, що пройде музика в XX столітті, і тому він залишається абсолютно актуальним навіть в столітті нинішньому, позначеному розмиванням будь-яких традиційних рамок, зближенням академічної та популярної музики, винаходом нових та переосмисленням конструкції і способів звуковидобування на існуючих музичних інструментах. Багато з його ідей не просто пережили свій час, а стали основою для академічної музики сучасності, і ще далеко не досягли піку свого розвитку. Під час своїх пошуків В. Ребіков синтезував у своїй творчості риси деяких інших новітніх стилів у європейському мистецтві, таких як: декаданс («Звукові поеми» *op*. 13), експресіонізм (у музично-психологічних картинах «Кошмар», меломіміці «Геній та смерть» та ін.), неокласицизм («Буколічні сцени» *op*. 28 та ін.), неофольклоризм та елементи джазу («Посеред них» *op*. 35 та ін.), символізм («Ідилії» *op*. 50), футуризм («Танці» (*op*. 51), елементи авангарду, який тільки що почав зароджуватися.

Композитор одним із перших використовував у своїх творах три-, чотири- і п'яти-квартові акорди, цілотонові послідовності, «локрійський» лад, атональність, політональність, кластери, включаючи кластерні послідовності, одноразові структури акомпанементу, що багаторазово повторюються; у деяких творах відзначається відсутність метризації, прагнення нотної живописності. Всі ці елементи виникають паралельно (і незалежно) з пошуками Е. Саті, Ч. Айвза, А. Шенберга, Б. Бартока, при цьому також передбачаючи композиційні принципи і прийоми творчості багатьох митців наступного часу, у тому числі Б. Лятошинського, Д. Лігеті, В. Лютославського К. Пендерецького та ін.

Зазначено, що фортепіанні цикли Ф. Якименка є одними з дивовижних взірців української музики, які за своєю різноманітністю, новизною та чарівністю постають конгломератом композиторських пошуків початку ХХ століття та передбаченням найцінніших і важливих музичних знахідок подальшого століття. В циклах композитора спостерігаються тенденції імпресіонізму, експресіонізму, космізму, колірної музики, дивовижно перетворені індивідуальною майстерністю романтичні та неокласичні тенденції, можна знайти і «скіфський стиль», і механістичність, що будуть дуже затребувані у майбутніх поколінь художників.

Відзначено, що нові п'єси Ф. Якименка, які митець створив після європейської подорожі, відображали новий індивідуальний стиль, який на той час був унікальним на музичному просторі України. Виявлено, що у музичній спадщині Ф. Якименка вгадуються риси не лише імпресіонізму, а й неокласицизму (Два «фантастичні ескізі» *op*. 33), неофольклоризму (Три ідилічні танці *op*. 35), експресіонізму та символізму («Сторінки химерної поезії» *op*. 43). У його творчості окрім програмних циклів є цикли п'єс без програми, а також велика форма (Соната-фантазія *op*. 60, скрипкові сонати). Все це дозволяє стверджувати, що ставлення до Ф. Якименка як до композитора-імпресіоніста зовсім не відбиває те багатство його індивідуального стилю, яке дозволяє вважати його одним із найважливіших модернізаторів музичної мови в українській музиці.

Встановлено, що творчість видатного українського композитора М. Рославця є взірцем скрупульозного та наполегливого пошуку нового дихання у музиці початку ХХ століття. Його планомірна робота дала вагомі результати – народилася концепція синтетакорду. Ця система базується на принципі звукових комплексів, які беруть на себе не лише звукоколористичну, а й функціональну роль замінників тональності. Доведено, що у майбутньому концепція М. Рославця мала стати основою нової системи організації звуків і навіть нової школи композиції для майбутніх митців. У зв'язку з політичними

репресіями, які зробили композитора ізгоєм на довгий час, його досягнення багато десятиліть перебували під забороною. Але навіть ті декілька років, під час яких він вільно міг працювати та виконувати свої твори, дозволяють говорити про великий вплив на музичний простір України.

Проаналізовано цикл з п’яти фортепіанних прелюдій (1919—1922), який був написаний М. Рославцем у Харкові та став яскравим прикладом втілення художніх задумів композитора в жанрі музичної мініатюри. Визначено, що музика композитора є зразком «чистого» музичного мистецтва, вивіреним насамперед найвищим напруженням інтелекту художника і натхненним внутрішнім творчим чуттям. Стилі й техніки, використані в циклі, синтезуються в єдиний композиторський універсум, що дозволяє знаходити своє місце в його просторах як традиційним, так і авангардним течіям. У певному сенсі цикл з п’яти прелюдій стає сполучною ланкою між старим і новим, перехідним щаблем і відправною точкою новітніх течій в музиці XX століття. Доведено, що в ньому закумульовано усі досягнення традиційної композиторської школи і потенціали новітніх систем, які, набравши силу, стануть найважливішими новаторськими музичними ідеями як на батьківщині автора, так і за кордоном.

Підсумовуючи вищезазначене, треба відзначити основні тези цієї праці:

1. Цикл фортепіанних мініатюр є одним із найважливіших жанрів світової та української музики кінця XIX початку XX століття. Саме у п’єсах малих форм можна побачити головні досягнення композиторів-модерністів того часу, простежити виникнення та розвиток усіх відомих тоді музичних стилів та композиторських технік.

2. Серед багатьох українських митців початку XX століття можна виділити трьох композиторів, внесок яких у модернізацію музичної мови є найбільшим, - це В. Ребіков, Ф. Якименко та М. Рославець. Їхня творчість акумулює в собі риси практично всіх найважливіших течій у мистецтві того часу, задає напрямок пошукам нових поколінь композиторів.

3. На початку XX століття у творчості українських композиторів саме в циклах фортепіанних мініатюр формувалися ознаки таких мистецьких напрямів, як: декаданс, модерн, імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм, символізм, космізм, футуризм (у тому числі і кубофутуризм), а також деякі елементи додекафонії та авангарду. У творах цих митців містились такі новітні риси музичного мистецтва цього періоду, як модальність, кластери та кластерні послідовності, політональність, атональність, багаторазові одноманітні повтори дрібних структур та відсутність метричності.

4. Все це дозволяє стверджувати, що в українській музиці було синтезовано всі важливі стилі та напрямки європейського мистецтва початку XX століття, було створено заділ, який у подальшому став підгрунтям для формування актуальної та передової музичної культури кількох майбутніх поколінь композиторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.

2. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. В 2-х ч. Київ : Мистецтво, 1964. Ч. 2. 310 с.

3. Бєдакова С. Художньо-естетичні здобутки «празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Музичне мистецтво / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2006. 22 с.

4. Бєдакова С. В. Творчість українських композиторів Галичини «Празького періоду». *Наукові записки Рівненського держ. гуманіст. ун-ту*. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2010. Вип. 16. Т. 1. С. 59-62.

5. Брилінська-Блажкевич Г. Й. Фортепіанна творчість С. Людкевича. Львів : ВМІ імені М. Лисенка, 1999. 234 с.

6. Вєркіна Т. Б. Актуальне інтонування як в иконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.

7. Гринченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.

8. Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти. Дрогобич : Молодь і ринок, 2019. № 3 (170). С. 37-42.

9. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX – XX ст. Київ : Генеза, 1996. 360 с.

10. Грушевський М. Історія України, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх / упор. А. Ф. Трубайчук. 2-е вид. стер. Київ : Либідь, 1992. 228 с.

11. Гундорова Т. ПроЯвлення слова: дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2-ге, перероб. та доп. Київ : Критика, 2009. 447 с.

12. Гуральник Н. Історичні завоювання фортепіанної школи у контексті розвитку української музичної культури ХХ століття: аналіз періодизацій // Історико-педагогічний альманах. Вип. 1. Київ, 2006. С. 17-26.

13. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / Київ : Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2008. 22 с.

14. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 480 с.

15. Довбиш Н. Франсіско Гойя: Сни розуму. URL: https://styleinsider.com.ua/2017/01/francisco-de-goya/ (дата звернення 10.01.2023).

16. Довгаленко Н. С. Українська музика ХХ століття : нариси. Одеса : Астропринт, 2009. 120 с.

17. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя. *Матеріали до українського мистецтвознавства* : зб. наук. пр. / Редкол Г. Скрипник, С. Безклубенко, С. Грица та ін. Київ : ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2020. С. 19-21.

18. Довжинець І. Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеса : Одеська державна консерваторія імені А.В. Нежданової, 2006. 17 с.

19. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецва і муз. літератури УСРС, 1958. 167 с.

20. Зав'ялова О. К. Стильові вектори української віолончельної сонати першої третини XX століття / *Twórca - kultura - wymiary czasu. Międzynarodowe naukowe czytania 2018 w Muzeum Borysa Latoszyńskego w Żytomerzu* : zbiór artykułów / red. Irena Kopoć. Żytomerz : Wydawca A. Jewenok, 2018. S. 48-60.

21. Зав'ялова О. К. Стильові пріоритети камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського/ *Рейнгольд Глієр – Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури* : Зб. ст. / Ред.-упор. І.Є. Копоть, К.І. Новосельський. Житомир: Вид-во ФОП Евенок О.О., 2014. С. 230-241.

22. Історія української музики в 6-ти т. / Ін-т мист-ва, фольк. та етногр. імені М. Т. Рильського АН УРСР // Редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та інш. Редкол. тому: М. П. Загайкевич (відп. ред.) та ін. Т. 3. Кінец XIX – начало XX ст. Київ : Наукова думка, 1990. 424 с.

23. Калашник М. П. Останній романтик XX століття – композитор Антон Лубченко : монографія. LAMBERT Academic Publishings, 2023. 262 с.

24. Калашникова А. І. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. 225 с.

25. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. прац. Вип. 9. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. С. 106-113.

26. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі / Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного

педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 41. Том 2. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 24-33.

27. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : Підручник. Львів : КІНПАТРІ ЛТД, 2014. 344 с.

28. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

29. Київські неокласики / Упор. В. Агеєва. Київ : Факт, 2003. 352 с.

30. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль : Астон. 2000. 340 с.

31. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977) : монографія / Відп. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.

32. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39415/15Frajt.pdf (дата звернення: 21.05.2023)

33. Козаренко О. Українська національна музична мова: ґенеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Київ : Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 36 с.

34. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ ст. Укр. музикознавство / Голова ред. кол. Г.І. Ляшенко, ред. М. Головащенко. Вип. 28. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1998. С. 144-154.

35. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.

36. Козачук О. Ф. С. Якименко. Штрихи до портрету митця. Київ : Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, № 18 (23) 2015. С. 272-276.

37. Колесса М. Мій спогад про Ф. С. Якименка. Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / упоряд., вступ. ст., ред. та примітки І. Лисенка. Київ: Рада, 2008. С. 153-155.

38. Коменда О. П’ять прелюдій О. Скрябіна ор. 74 і п’ять «харківських» прелюдій М. Рославця: до питання традицій і новаторства ладогармонічної мови. *Наукові записки. Мистецтвознавство*. Тернопіль : Тернопільський пед. ун-т ім. В. Гнатюка, № 2 (3). 1999. С. 45-52.

39. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 19 с.

40. Коменда О. Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму. Навч. посібник. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2015. 208 с.

41. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX ст. : особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. державна академія культури. Харків, 2019. 39 с.

42. Корній Л. Історія української музики. Частина 3. XIX століття. Київ-Харків-Нью-Йорк : М. П. Коць, 2001. 480 с.

43. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : Підручник. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2011. 720 с.

44. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, № 55. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. С. 70-81.

45. Курчанова О. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів XIX – XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.

46. Кушнірук О. Другий період українського музичного імпресіонізму: рефлексія непізнаного. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : Зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Вип. 9, 2009. С. 118-121.

47. Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України. Київ, 1996. 19 с.

48. Кушнірук О. Український імпресіонізм. Музика, № 2. Київ, 1995. С. 22 23.

49. Легенький Ю. Український модерн. Київ : Просвіта, 2004. 304 с.

50. Лисюк С. Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 16 с.

51. Лігус О. Жанрово-стильова динаміка української фортепіанної музики XIX – початку XX ст. в контексті європейського романтизму : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. 226 с.

52. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського нац. ун-ту культури і мистецтв*. Вип. 35. Київ, 2016. С. 129-137.

53. Лігус О.М. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 224 с.

54. Лятошинський Б. Відображення. Ор. 16. Твори для фортепіано / Упор. О. Безбородько. Київ : Музична Україна, 2016. С. 25-45.

55. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.

56. Ляшенко І. Проблема національного в українській художній культурі. *Наук. записки Тернопільського держ. пед. ун-ту імені В. Гнатюка*. Серія мистецтвознавство. Тернопіль, 1999. № 2. С. 49.

57. Ляшенко І. Ф. Українська композиторська школа в історичній типології національного стилеутворення. Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. Львів : Сполом, 1997. С. 56-64.

58. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.

59. Маркова О.М. Неосимволізм музики XXI століття і виконавське музикознавство. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2018. №3. С. 209-214.

60. Маркова О. Основи теорії виконавства. Одеса : Астропринт, 2002. 126 с.

61. Мартинюк Т. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX століть): дис. … д-ра мистецтвознава : 17.00.01 / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 512 с.

62. Матвєєва Л. Л. Культурологія : курс лекцій. Київ : Либідь, 2005. 512 с.

63. Маценко П. Якименко Федір Степанович. Вінніпег : ОУКО, 1954. 18 с.

64. Митці України : енцикл. довідник. / упоряд. М. Лабінський, В. Мурза. За ред. А. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. 848 с.

65. Мінгальов П., Гончаренко О. Цикли мініатюр Ф. Якименка в контексті тенденцій фортепіанного мистецтва України початку XX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових праць Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 22 (1). С. 294-313. DOI: https://doi.org/10.33287/222223

66. Мінгальов П. Прелюдії Ф. Якименка у контексті трансформації жанру фортепіанної мініатюри. *Захід-Схід: культура і мистецтво* : матеріали міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 року). Одеса : Астропринт, 2021. С. 350-352.

67. Мінгальов П. П'ять прелюдій Миколи Рославця у віддзеркаленні академічних і авангардних течій свого часу. *Культурологічна думка* : збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2021. № 20. С. 179-187. URL : https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/Kulturologichna_dumka_20_2021.pdf

68. Мінгальов П. Фортепіанна мініатюра початку XX століття як конгломерат творчих пошуків композиторів (на прикладі фортепіанної творчості В. Ребікова). *Українське музикознавство*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 152-165. URL : http://musicology.com.ua/article/view/234614

69. Мінгальов П. Фортепіанна мініатюра у контексті жанрово-стильових пошуків В. Ребікова. *Сучасні соціокультурні процеси* : компетентісно-аксіологічний аспект : мат-ли міжнар. науково-практ. конф. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 28-29 жовтня 2020. С. 94-96.

70. Москаленко В. Теоретичні і методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. … доктора мист.: 17.00.02 / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 46 с.

71. Музичний словник. Ред. З. Лисько. Стрий : Видавництво музичного товариства ім. М. Лисенка, філія в Стрию, 1933. 165 с.

72. Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті класичного та акласичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 17 с.

73. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.

74. Муха А. Композитори України та української діаспори : Довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

75. Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ : Наукова думка, 1966. 176 с.

76. Набокова Н. Сутність національної ідентичності та її роль в міжкультурному діалозі: на прикладі життєтворчості композитора Федора Якименка. *Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасних університетів* : Зб. мат-лів V міжнар. наук. конф. II міжнар. наук. конгресу Smart society. Київ : КНЕУ, 2019. С. 63-67.

77. Надьожа Д. Містеріальні засади мислення Миколи Рославця. *Схід-Захід. Культура і мистецтвознавчи надбання. Пам'яти видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди* : Збірник наукових праць. Київ : Ліра, 2023. С. 314-318.

78. Нижанківський Н. Твори для фортепіано : Українська фортепіанна музика. Упор., ред. та післямова Т. Воробкевич. Львів, 2019. 31 с.

79. Ніколаєва Л. Фортепіанні твори Ф. Якименка: образність і стилістика. *Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи* : мат-ли III конф. Асоц. піаністів-педагогів України. Львів, 1994. С. 48-51.

80. Ніколаєвська Ю. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2004. 18 с.

81. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття. *Ars inter Culturas*, Слупськ, 2010. № 1. С. 121-131.

82. Німилович О. Варіаційні цикли Василя Барвінського і Бориса Кудрика. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2004. Вип. 35. С. 116-123.

83. Новак А. Еволюція музичних жанрів у XX ст. в когнітивній інтерпретації. Поняття музичного жанру проблеми сучасної методології та

художньої практики / пер. с польськ. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 2004. Вип. 33. С. 438-447.

84. Новосядла І. Федір Якименко: портрет митця у дзеркалі епохи. *Музична україністика: європейський контекст* / Ред.упор. Л. Опарик. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2015. С. 112-123.

85. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. 151 с.

86. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.

87. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Муз. Україна, 1990. 87 с.

88. Павлишин С. Музика ХХ століття: Навч. посібник. Львів : БаК, 2005. 231 с.

89. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Муз. Україна, 1974. 54 с.

90. Пастеляк Н. Поемність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2009. 16 с.

91. Підківка О. Якименко (Акименко). Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів). Львів, 2003. С. 168-192.

92. Плоткіна А. Становлення жанру української інструментальної мініатюри доби «модерну». *Культура України* : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. Вип. 29. С. 248-258.

93. Плоткіна А. Стильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. Вип. 32. С. 273-280.

94. Плоткіна А. Творчі особистості сучасників-послідовників М.Лисенка в українській музичній культурі ХХ сторіччя (доробок в жанрі мініатюри). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків, 2009. № 10. С. 109-116.

95. Пожар С. «Если бы все могли так повсюду устраивать музыкальное дело». Кишинёв : Русин. 2007. № 2 (8). С. 83-96.

96. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея, 2002. 392 с.

97. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект. *Педагогічна освіта: теорія та практика.* Київ : Київський ун-т імені Бориса Грінченка, 2012. Вип. 12. С. 392-396.

98. Редя В. Я. Музика в культурній композиції «срібного віку» : начерки. Київ: ДАКККІМ, 2006. 320 с.

99. Ржевська М. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. … доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2006. 36 с.

100. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 351 с.

101. Рижова О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.

102. Розанова-Свердловська Л. Ялта музична. 1888-1920. Сімферополь : Н. Оріанда, 2011. 120 с.

103. Ронен О. Декаданс. URL : https://magazines.gorky.Media/zvezda/2007/5/dekadans.html (дата звернення 10.01.2023).

104. Рославец Н. Две поэмы. Ноты. Музыкальный сектор Госиздата, 1928. 7 с.

105. Рославец Н. Пять прелюдий для фортепиано. Ноты. Музыкальный сектор Госиздата, 1927. 11 с.

106. Рябуха Н. Ліричний герой у фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 175-183.

107. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу у фортепіанному мистецтві XX – початку XXI ст. : монографія. Харків : Бровін О. В. (вид.). 334 с.

108. Рябуха Н. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації : навч. посіб. Харк. держ. акад. культури. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2010. 258 с.

109. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX XX ст.) : автореф. дис. … канд. мист. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2004. 20 с.

110. Сабадаш Ю. Онтологічна константа європейської інтеграції гуманістичної культури. *Інформаційне суспільство: глобальні виклики та особистісний вимір*. Маріуполь : МДУ, 2012. С. 43-58.

111. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ : Музична Україна, 1984. 44 с.

112. Свірідовська Л. Синхронність розгортання різнорідних мистецьких процесів української фортепіанної музики кінця XIX – початку XX ст. на тлі європейського модернізму. *Актуальні питання культурології* : альманах наук. товариства «Афіна». У 2-х т. Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2010. Вип. 10. Т. 2. С. 14-17.

113. Свірідовська Л. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX перша третина XX ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія митецтва / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 18 с.

114. Свірідовська Л. Еволюція жанрів фортепіанної музики кінця XIX – початку XX ст. *Наукові записки Рівненського держ. гуманіт. ун-ту*.

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 16. Т. 1. Рівне, 2010. С. 50-53.

115. Сидорець Т. Впливи європейських модерністських течій у фортепіанній творчості Федора Якименка. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика* : Збірник матеріалів та тез XIII міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич : Посвіт, 2023. С. 145-148.

116. Соневицький І. Композиторська спадщина Н. Нижанківського. *Записки наукового товариства імені Т. Г. Шевченка*. Львів, 1993. Т. 226. С. 334-352.

117. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : дис. … канд. мист. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Інс-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003. 216 с.

118. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : Гроно, 2012. 160 с.

119. Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2016. № 4 (33). С. 137-140.

120. Українська музична енциклопедія. В 5-ти т. Т. 1 / Ред. колегія Г. Скрипник, А. Калениченко, Н. Костюк, О. Немкович, І. Сікорська та ін.; Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. 680 с.

121. Українська музична енциклопедія. В 5-ти т. Т. 2 / Ред. колегія Г. Скрипник, А. Калениченко, Н. Костюк, О. Немкович, І. Сікорська та ін.; Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. 664 с.

122. Українська музична енциклопедія. В 5-ти т. Т. 3 / Ред. колегія Г. Скрипник, А. Калениченко, Н. Костюк, О. Немкович, І. Сікорська та ін.; Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. 627 с.

123. Українська музична енциклопедія. В 5-ти т. Т. 4 / Ред. колегія Г. Скрипник, А. Калениченко, Н. Костюк, О. Немкович, І. Сікорська та ін.; Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. 554 с.

124. Українська музична енциклопедія. В 5-ти т. Т. 5 / Ред. колегія Г. Скрипник, А. Калениченко, Н. Костюк, О. Немкович, І. Сікорська та ін.; Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. 536 с.

125. Устименко-Косоріч О., Стахевич О., Єрьоменко А. Європейське сценічно-вокальне мистецтво та фортепіанне виконавство XX – початку XX століття: стильовий аспект. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології* : збірник наук. праць СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми, 2022. № 4 (118). С. 239-249.

126. Фрайт О. Особливості втілення програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2000. 18 с.

127. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького ДПУ імені І. Франка, 2010. 94 с.

128. Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / ХДУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2008. 20 с.

129. Чібалашвілі А. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво. МІСТ : *Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2015. Вип. 11. С. 278-285.

130. Швець-Савицька Н. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю. *Наукові збірки Львівської держ. муз. акад. імені М. В. Лисенка*. Питання стилю і форми в музиці. Вип. 4. Львів : Каменяр, 2001. С. 5-22.

131. Шевченко Л. Альтернативи бетховеніанства–моцартіанства у піаністичних перевагах XIX – XX століть. *Культура і сучасність* : Альманах, 2018. Київ, 2018. № 2. С. 111-118.

132. Шевченко Л. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі : дис. … докт. мистецтвознавства : 26.00.01 / Одеська нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 467 с.

133. Шевченко Л. Стильові парадокси виявлення українського ментального ліризму в музичній авторській творчості XIX-XX сторіч. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 2. С. 303-309.

134. Шевченко Л. Сучасне фортепіанне виконавство в пролонгації культурної типології буття України і світу. *Українська музика* : Науковий часопис. Щоквартальник. Львів, 2018. Число 4 (30). С. 209-217.

135. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

136. Штундер З. Станіслав Людкевич : життя і творчість (1879–1939). Львів : ПП Бінар, 2005. Т. 1. 636 с.

137. Юдкін-Ріпун І. Особливості музичної семантики. Мистецтво. Вип. 8. Київ , 2007. С. 127-132.

138. Юзюк З. Фортепіанна музика для дітей у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика (до ювілеїв композиторів). *Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені В. Гнатюка*. Тернопіль : ТНПУ імені В. Гнатюка, 2013. № 2. С. 107-115.

139. Якименко Ф. Практичний курс науки гармонії. Прага : Український Громадський Видавничий Фонд, 1925. 131 с.

140. Яковлев О. Діалог культур як чинник розвитку національного культурно-мистецького простору / Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. Серія : мистецтвознавство. 2018, № 1. Тернопіль, 2018. С. 152-156.

141. Яновський Б. Бублики. П’єски для дітей. Державне видавництво України, 1926. 15 с.

142. Яновський Б. Збірник танців : Державне видавництво «Мистецтво», 1936. 20 с.

143. Adorno T. W. Das Altern Der Neuen Musik. Dissonanzen. Berlin, 1955. S. 123.

144. Akimenko Th. 3 Morceaux. Op. 16. Leipzig : M. P. Belaieff, 1903. 15 p.

145. Akimenko Th. Uranie, La muse du ciel, esquisses fantastiques. Op. 25. M. : P. Jurgenson, 1904. 16 p.

146. Akimenko Th. 2 Esquisses fantastiques. Op. 33. M. : P. Jurgenson, 1907. 7 p.

147. Akimenko Th. Jeux, 2 morceaux Caractéristiques. Op. 34. M. : P. Jurgenson, 1907. 13 p.

148. Akimenko Th. 3 Danses idylliques. Op. 35. M. : P. Jurgenson, 1907. 10 p.

149. Akimenko Th. Recits d'une âme reveuse. Op. 39. M. : P. Jurgenson, 1908. 35 p.

150. Akimenko Th. Pages de poésie fantasque. 9 esquisses pour piano. Op. 43. M. : P. Jurgenson, 1909. 30 p.

151. Akimenko Th. 10 Preludes. Op. 46. M.: P. Jurgenson, 1911. 25 p.

152. Alison K. Curcio A Tribute to Nature: The Evolution of the Night-Music Style in Bartyk's Music Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology: Vol. 2: Iss. 1, Article 5. P. 63-71.

153. Busne H. Musique Populaire. *Mercure Musical, Le* (La Revue Musicale S.I.M.). Volume 3, 15 May, 1907. P. 71-73.

154. Fubini E. Historia estetyki muzycznej. Warszawa : Musica Iagellonica, 2002. 556 p.

155. Galeyev B. and Vanechkina I. Was Scriabin a Synesthete? Leonardo, Vol. 34, №. 4 (2001) Cambridge : MIT press. P. 357-361.

156. Godowsky L. Java Suite. Phonoramas. Tonal journeys for the Pianoforte. New York : Carl Fischer, 1925. 127 p.

157. Gojowy D. N. A. Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist. Kassel, «Die Musikforschung» 22, 1969. P. 22-38.

158. Gojowy D. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Regensburg, Laaber Verlag, 1980. 462 p.

159. Moliterni P. Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 85 (2016). URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-balilla-pratella (дата звернення 10.01.2023).

160. Ives Ch. Essays before a sonata. URL : https://www.gutenberg.org/cache/epub/3673/pg3673.txt Release Date: January, 2003. (дата звернення 10.01.2023).

161. Jewanski J. The evolution of the concept of synesthesia in the nineteenth century as revealed through the history of its name. URL : https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7446036/ (дата звернення 10.01.2023).

162. Lobanova M., Goldstein M. Akimenko Fëdor Stepanovič. Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Personenteil. 1. Kassel etc., Weimar, 1999. P. 279-281.

163. Marinetti T. Manifesto del futurism. Milano : Rassegna Internazionale "Poesia", 1909. 2 p.

164. McKnight C. Nikolai Roslavets: Music and revolution. Diss. Ithaca. N.Y. : Cornell University, 1994. 562 p.

165. Moliterni P. Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 85 (2016). URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-balilla-pratella (дата звернення 10.01.2023).

166. Pearce J. Synaesthesia. Basel : Europian Neurology, № 57, 2007. P.120-124.

167. Petlevski S. New insights into the concept of decadence. Zagreb : Umjetnost riječi, LIX № 3–4, 2015. P. 261-295.

168. Pratella F. La musica futurista. Manifesto tecnico 1913. Library of Congress. URL : https://www.loc.gov/item/2021667103 (дата звернення 10.01.2023).

169. Pratella F. Manifesto of Futurist Musicians 1911. URL : https://www.unknown.nu/futurism/musicians.html (дата звернення 10.01.2023).

170. Predota G. Godowsky: Java Suite. Interlude, 2018. URL : https://interlude.hk/godowsky-java-suite/ (дата звернення 10.01.2023).

171. Rebikow W. Rêveries d'automne, Op. 8. Album de miniatures. Moscow: P. Jurgenson, 1897. 33 p.

172. Rebikow W. Autour du monde, op. 9. Album de mourceaux pour la jeunesse. M.: P. Jurgenson, 1898. 33 p.

173. Rebikow W. Tondichtungen, Op. 13. M.: A. Seywang, n.d. 13 p.

174. Rebikow W. Mélomimiques, Op. 11. M.: P. Jurgenson, 1900. 18 p.

175. Rebikow W. Les rêves, op. 15. 5 Mélomimiques for Piano. Moscow: P. Jurgenson, 1900. 15 p.

176. Rebikow W. Mélomimiques, Op. 17. M.: P. Jurgenson, 1903. 6 p.

177. Rebikow W. À la brume, Op. 23. M.: P. Jurgenson, 1903. 11 p.

178. Rebikow W. Scènes bucoliques, Op. 28. M.: P. Jurgenson, 1904. 15 p.

179. Rebikow W. Feuilles d'automne, Op. 29. M.: P. Jurgenson, 1904. 11 p.

180. Rebikow W. Silhouettes, Op. 31. New York: G. Schirmer, Inc., 1923. 15 p.

181. Rebikow W. Aus dem Tagebuche, Op. 33. M.: P. Jurgenson, 1904-1914. 14 p.

182. Rebikow W. Parmi eux, Op. 35. M.: P. Jurgenson, 1906. 10 p.

183. Rebikow W. Conte de la Princesse et du Roi des Grenouilles, Op. 36. M.: P. Jurgenson, 1906. 10 p.

184. Rebikow W. Tableaux pour enfants, Op. 37. M.: P. Jurgenson, 1906. 11 p.

185. Rebikow W. Une fête, Op. 38. M.: P. Jurgenson, 1907. 11 p.

186. Rebikow W. Au-delà, Op. 47. M.: P. Jurgenson, 1913. 17 p.

187. Rebikow W. Chansons blanches, Op. 48. M.: P. Jurgenson, 1913. 11 p.

188. Rebikow W. 3 Idylles, Op. 50. M.: P. Jurgenson, 1913. 7 p.

189. Rebikow W. Les danses, Op. 51. M.: P. Jurgenson, 1914. 14 p.

190. Rebikow W. Les étrennes de Noël. Moscow: P. Jurgenson, 1911. 15 p.

191. Rebikow W. À travers les pays slaves. M.: P. Jurgenson, 1911. 11 p.

192. Russolo L. The Art of noises. URL : https://www.unknown.nu/futurism/noises.html (дата звернення 10.01.2023).

193. Sabaneyeff L. Modern russian composers. New York : International Publichers, 1927. 253 p.

194. Schonberg A. Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg New-York: St. Martins Press, 1975. 559 p.

195. Schönberg A., Kandinsky W. Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung / Hrsg. J. Hahl-Koch. Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1980. 278 p.

196. Seixas G. B. Procedimentos Composicionais no Choros № 6 de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro : Universidade do Rio de Janeiro, 2001. 85 p.

197. Sternberg C. von Ethics and Esthetics of piano-playing. New York–Boston : G. Schirmer, 1917. 103 p.

198. Zalla J. Preface to the performance of V. Rebikov's cycle «White Songs», 2018. URL : https://www.youtube.com/watch?v=6IVct5JzIrk (дата звернення 10.01.2023).

ДОДАТКИ

Додаток 1.

СТАТТІ В НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ, ЗАТВЕРДЖЕНИХ МОН УКРАЇНИ

1. Мінгальов П. В. Фортепіанна мініатюра початку XX століття як конгломерат творчих пошуків композиторів (на прикладі фортепіанної творчості В. Ребікова). *Українське музикознавство*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 152-165. URL : http://musicology.com.ua/article/view/234614

2. Мінгальов П. В. П'ять прелюдій Миколи Рославця у віддзеркаленні академічних і авангардних течій свого часу. *Культурологічна думка* : збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2021. № 20. С. 179-187. URL : https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/Kulturologichna_dumka_20_2021.pdf

3. Мінгальов П. В., Гончаренко О. В. Цикли мініатюр Ф. Якименка в контексті тенденцій фортепіанного мистецтва України початку XX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових праць Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 22 (1). С. 294-313. DOI https://doi.org/10.33287/222223

ПУБЛІКАЦІЇ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ

4. Мінгальов П. В. Фортепіанна мініатюра у контексті жанрово-стильових пошуків В. Ребікова. *Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект* : мат-ли міжнар. науково-практ. конф. (Полтава, ПНПУ імені В. Г. Короленка, 28-29 жовтня 2020 р.). С. 94-96.

5. Мінгальов П. В. Прелюдії Ф. Якименка у контексті трансформації жанру фортепіанної мініатюри. *Захід-Схід: культура і мистецтво* : матеріали міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 року). Одеса : Астропринт, 2021. С. 350 352.

УЧАСТЬ У МІЖНАРОДНИХ ТА ВСЕУКРАЇНСЬКИХ НАУКОВО-ПРАКТИЧНИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. II Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект». (Полтава, ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 28-29 жовтня 2020 р.).
2. IV всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2020: до пам’ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, СумДПУ імені А. С. Макаренка, 4-5 грудня 2020 року).
3. Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення» (Київ, НМАУ ім. Чайковського, 28 лютого 2021 року).
4. Міжнародна науково-творча інтернет-конф. «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 року).
5. VI всеукраїнська науково-практ. конференція «Ювілейна палітра 2022: до пам’ятних дат …» (Суми, СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 21-22 грудня 2022 р.).
6. Міжнародна науково-творча інтернет-конф. «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність». Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 29 30 квітня 2023 року.