

## СУЧАСНИЙ КОМПОЗИТОР І ФОЛЬКЛОР (ФОРТЕПІАННІ П'ЄСИ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО ДЛЯ МОЛОДІ)

Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ

Вагомим внеском до національного фонду фортепіанної музики для початківців є доробок дрогобицького композитора Миколи Ластовецького<sup>1</sup>. Його щойно видані “Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва” (Зошит I, Л., 2007) вражають веселковою розмаїтістю тематики, стилістики, настроїв, образів і жанрів. Значною мірою вона “запрограмована” ошатною та яскравою обкладинкою видання, що є репродукцією живописного полотна “Українське село” юної художниці Юлії Мацвейко, яка навчається в Дрогобицькій художній школі.

Усі п'єси (а їх 43) згруповано в сім більших і менших циклів за принципом жанрової приналежності (III. Колискові, IV. Два танці, V. Веснянки, VI. П'ять прелюдій і постлюдія) та тематично-образного спрямування (I. Дитяча мозаїка, II. Бойківські образки, маленька сюїта; VII. Бойківське весілля, сюїта у двох діях). Заголовки циклів і жанрові найменування вказують на те, що концепція збірки визначається показом форм взаємодії фольклорного та професійного пластів музичного мислення.

Так, у першому циклі – “Дитяча мозаїка” – за переваги індивідуально-авторського креативу, із нейтральними щодо фольклорної основи п'єсами – поєднано п'єси “Подільський танець” і “Маленька дума”. У танці композитор знаходить різноманітні фактурні, регістрові та гармонічні вирішення супроводу постійно повторюваної простенької мелодії. Через це в уяві постає народний оркестр із набором різних інструментів. У “Маленькій думі” стилізовано питомі прикмети цього давнього жанру, який, за гіпотезою О. Козаренка, “можливо, найбільше спричинився до виникнення українського національного музичного стилю”<sup>2</sup>. Зокрема, це ритмо-інтонаційні та фактурні “формули”, серед яких – квартові ходи, мелізми, “порожні” квінти й унісопи; ладо-гармонічні “знаки” – збільшені секунди, ладова перемінність;

імпровізаційність та чергування речитативних фрагментів із танцювальними. Паралельні квінти на альтерованих щаблях, вкраплені автором в акомпанемент, ефектно посилюють експресію вислову.

“Скерцино” – доволі типовий для дитячих збірок жанр – композитор вирішив неординарно. Загалом усталену в жанровій “пам'яті” атрибутику збережено: тут і швидкий темп, і короткі мотиви з використанням скакато й коротких ліг, і велика кількість sforцандо та акцентів. Але “Скерцино” М. Ластовецького вирізняється фольклорним забарвленням, нагадуючи мелодії дитячих пісень-забавлянок. Своєрідність оформлення народнопісенних мотивів тут полягає насамперед у гармонічній мові. Тому, хоча тональні устої панівного *C-dur* загалом достатньо чіткі, тритактовий вступ “приступає” до них через зіставлення хроматики й діатоніки в мотивах, з яких виростає тема. Надалі акордово-гармонічну фактуру композитор ускладнює вкрапленням поліфонічних ходів і підголосків. Запозичені з фольклору прийоми ладової та метричної перемінності знаходять тут вельми винахідливе застосування. Рухливе “Скерцино” не позбавлене агогічних ефектів, що дають можливість уникнути монотонності, передати різні відтінки настрою.

Вдале переосмислення народно-танцювальних джерел і народної манери інструментального музикування виявляється у мініциклі “Бойківські образки”. Відкриває його “Бойківська коломийка”, що акумулює сукупність особливостей ендемічного музичного “діалекту”. За архітектонікою вона нагадує маленьку фантазію зі зміною епізодів, що різняться характером, темпом і фактурою. Знайомі інтонаційні та ритмічні зврати, вкладені в чітку квадратність побудов, “виграють” різними барвами ладо-гармонічної палітри, близької до 12-ступеневої діатоніки. Строкату музичну тканину доповнює

значна кількість форшлагів, якими, крім окремих нот, є акорди та інтервали. Причому, якщо на початку форшлагів в басах та верхньому голосі збігаються, то з появою акордових форшлагів у басах спостерігається різночасовість: верхній голос, уже позбавлений мелізмів, відстає від нижнього на якусь частку секунди. У першому з фрагментів середньої частини композитор наслідує орнаментовані квазісопілкові награвання на тлі паралельних квінт і кварт, “обірвані” секундовими плямами; другий “зітканий” із суцільних квінтово-квартових вертикалей, організованих у примхливо-нестабільний агогічний малюнок.

Наступні номери – “Танець поважних газдів” і “Танець газдинь” – не дуже контрастні, хоча на це налаштовують їх коротенькі вступи: в чоловічому – вагомі, голосні й акцентовані кварта й квінти із секундою, низький регістр, маршовий чотиридольний ритм, а в жіночому – легке стакато в середньому регістрі в розмірі  $\frac{6}{8}$ . Тематизм першої п’єси споріднений з т. зв. “примітивами”, тобто простими короткими мотивами з постійними повторами. Їх викладено вони з поступовим нарощуванням звукової “маси” матеріалу. В другій лише на початку відчувається м’якший ліричний нахил. Стосовно теми можна провести аналогію з коломийковою “скоромовкою”. Фактура так само поступово ускладнюється – мелодичний контур, спочатку терцевий, “обростає” акордами, одноголосий супровід переходить в октавний. Обом п’єсам притаманна раптова зміна динаміки, використання акцентів та sforцандо. Образний зміст цих п’єс викликає паралелі з дещо грубуватою селянською силою.

“Бойківський танець” є прикладом багатьох можливостей варіантно-варіаційного розвитку простої коломийкової мелодії. Початкова тема – “заспів” (як справедливо зауважує В. Клиш, “специфічна характерність веснянок, хороходів, коломийок української фортепіанної літератури базується на розумінні подвійної жанрової природи і зумовленого нею тлумачення їх як танців-пісень чи пісень-танців”<sup>3</sup>) переміщується регістрами, проводиться в багатьох тональностях, отримує різні види супроводу – від квінти-бурдона до контрапункту. Акордовий

“приспів” – монолітніший. Він раптово, на *ff*, вторгається у спокійний плін основної теми своїм згущенням бемолів у низькому регістрі, скандуванням коломийкової формули (4+4+4+2) та акцентуванням слабких долей такту. Відголос приспіву з’являється лише наприкінці п’єси у скороченому, проте незмінному щодо фактури, вигляді.

Оригінально трактує М. Ластовецький ще один жанр бойківського фольклору – “Штаєр” (рухливий танок). У його мозаїчному викладі важливу роль відіграє остинато не тільки як принцип фактури, але й як символ навальної, цілеспрямованої дієвості. Сповнені енергії стрімкі фрази змінюють одна одну. Засновані на фігуративній формулі шістнадцятих тривалостей в октавному супроводі лівої руки, вони немов наштовхуються на якусь перешкоду й зупиняються на мить акцентованим акордом, щоб знову продовжити свій біг. Далі музичний матеріал викладено з різними видами артикуляції (короткими лігами, стакато з акцентуванням слабкої долі, довгими лігами мелодичних зворотів із коломийковими ремінісценціями). Після того, як композитор вдається до зміни “ролей” правої і лівої рук (права репетиція остинатних октав акомпанує лівій), розвиток акордово-ударних мотивів спрямовано до кульмінаційної вершини. Ці мотиви, як і спосіб їх розгортання, уособлюючи шалену нестримну стихію, перегукуються з фовістичним стилем письма неофольклористичних композицій І. Стравинського, Б. Бартока та С. Прокоф’єва. Все за задумом автора, повторюється спочатку й закінчується кодою на аналогічному до початкових фраз матеріалі. Три різкі заключні акорди, що припадають на слабкі долі такту, динамічно марковано акцентами і sforцандо водночас.

Цикл “Колискові” складається з трьох п’єс. Його відкриває у своєму спокійному пліні “Колискова для Зорянки” – ніжна витончена мініатюра, написана для донечки (згадаймо фортепіанну колискову “Спи, Ксеню” М. Колесси). Друга частина п’єси трішки схвилюваніша: вона символізує батьківські турботи. Динамічний план урізноманітнено: з’являються елементи підголосковості. П’єса завершується тим самим колористичним дво-тактом, яким і починалася. Він побудований

на дзеркальному почерговому розходженні рук від затриманої секунди між IV і V щаблями до утвореного цим прийомом альтерованого співзвуччя. Останню “крапку” ставить початковий мотив основної теми. Здавалося, мав би починатися другий куплет колискової, проте в цьому немає потреби – Зорянка вже спить...

“Колискова з Поділля” – фортепіанна обробка автентичної мелодії. П’єса сповнена особливого шарму, який струменіє з хорального чотириголосся, огортає тишею та спокоем. Вступ і закінчення засновані на коливальному русі баритонів, що не збігається з рухом альтів, які разом із “застиглим” на тоніці верхнім голосом тримають свою незмінну партію. Бас тривалий час також є непорушним, а в другому реченні пощабло лево рухається вниз до домінанти. З появою мелодії виклад не змінюється, лише ускладнюються затриманнями й ферматами, що надають звучанню більшої проникливості.

Третя “Колискова” є авторською. Та опора на народні зразки відчувається і в прямих інтонаційних аналогіях до пісні “Котику сіренький”, і в плагальних кадансових зворотах та застосуванні інших ознак народних ладів.

“Два танці” контрастують за настроями й стилістикою, попри те, що обидва ґрунтуються на фольклорних ремінісценціях. “Весняний танок” – більше дитячий, простодушно-наївний. Спектр його настроїв (однієї теми в її варіантно-варіаційному композиційному вирішенні) – фантазійно-широкий. Тут є досить “громіздкі” й сміливі епізоди, що, однак, не заважають втіленню головної ідеї – радості від пробудження природи. П’єсу написано на замовлення батька Іринки Лемех – першої виконавиці, лауреата багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів юних піаністів і їй присвячена.

Натомість у “Новій коломийці” (*Basso ostinato*) панує “дика” натура, свідомо відчувається своєї первісної сили. Це вже у вступі, де октавний басовий хід “задає” характер сприйняття п’єси. Ті ж п’ятизвучні плями-кластери, що траплялися в попередньому танці, дістають тут інше образне навантаження – викличне, навіть несамовите. Ударність, за допомогою якої перетворюються коломийкові мотиви, подекуди пере-

межовується фігураціями з виразним джазовим “присмаком” ритмів і гармоній. І перший, і другий комплекси інтонацій органічно й водночас екстравагантно знаходять точки перетину між собою, укладаючись в єдину концепцію за принципом “крещендуючої” драматургії. Заклучні мікроепізоди коломийки (*Vivo, Presto, Rubato*) вражають шквалом енергії, гучності, що доходить до *ffff*. “Кластерна” фактура правої руки ускладнюється глісандо і змінюється октавно-репетиційним викладом. Кінцівка (*Rubato*) охоплює полярні реєстри фортепіано. На розщеплені басы в найнижчих октавах, які завдяки цьому отримують фонічність невиразного “гулу”, накладаються “грона” бемолів другої та третьої октав, після чого глісандо прямує вниз уже до стійкого басу. І знову ті ж грона, з яких виростає нове глісандо, за вказівкою автора, “долонями по чорних і білих клавішах, бажано всього звукоряду інструмента відповідно, правою та лівою”. Остаточне закінчення – зі сфери позамузичних засобів. Це знак оклику за нотним станом, який розшифровано композитором у такий спосіб: “сильно тупнути ногою після невеликої цезури”. Отже, в ефектній концертній п’єсі органічно поєдналися риси токатності, коломийковості, джазу – і все це укладено в старовинну барокову форму *basso ostinato*<sup>4</sup>.

У чотирьох “Веснянках” М. Ластовецький виявив максимум фантазії та оригінальності, аби подати кожну п’єсу своєрідно й неповторно. Можна стверджувати, що тут наявні різні підходи – неоромантичний та неофольклористичний – до втілення цих давніх обрядових пісенно-танцювальних зразків.

Неоромантичний підхід репрезентовано другою “Веснянкою”, де у компактній тричастинній формі розгортаються дві теми. Вони не так контрастні, як доповнюють одна одну. Перша – грайлива, світла, на її основі побудовано крайні частини п’єси. На другій, наспівнішій, темі базується задумливо-медитативна за характером середня частина. За збереженого загалом принципу викладу (мелодія та акомпанемент) внесено нові штрихи: витримані акордові вертикалі супроводу другої теми, а тим більше – тривала континуальність тонічного органного пункту в басі, інспірують статику і спокій.

Цьому сприяє також ладово-гармонічний колорит, утворений “ковзанням” середніх голосів по хроматично змінених щаблях.

У цьому ж неоромантичному руслі композитор вирішує і третю “Веснянку”. Філігранно витончена мініатюра ґрунтується на варіантному розвитку однієї теми, що складається з двох фраз. Ці фрази оригінально перетворюються, переходять одна в одну. Як і всім іншим зразкам мелодій цієї гілки фольклору, їм властиві повторюваність (навіть формульність) поспівок, закличні інтонації, лапідарність, вузький діапазон (кварта). У проведенні теми (*Moderato*) до неї долучається вишуканий підголосок, що створює свіже гармонічне “освітлення”. Втім гострим “колючим” дисонансам не вдається затьмарити панівний безхмарний настрій п’єси.

У першій та четвертій “Веснянках” застосовано неофольклористичну стилістику, що проявляється в синтезі етнографічної близькості до народного першоджерела (або ж його стилізації) та найсучасніших прийомів письма. Голосний вступ на “ударних” антифонних перегуках кварт і квартсекстакордів готує появу теми першої “Веснянки” на тлі останнього акцентованого, подовженого на два такти акорду. Уже в цьому першому “переченні” акордового *фа-дієзу* та тематичного *фа-бекару* закладено фонічну барву архаїки (як елемент гетерофонії), що з’являтиметься неодноразово в обрамлюючих центральну частину епізодах і кодї як імітація відлуння різних гуртів співаків. Нова “стакатна” тема прикметна не лише секундовим викладом, але й метричним переакцентуванням наголосів. Її супроводять “стрибаючі” терції, що переміщуються по хроматичних півтонах. Перед скороченою репризою знову застосовано фонічні ефекти відлуння між повторюваними інтервалами різного складу. Закінчення цілком присвячено утвердженню вже згаданого “перечення” в антифонах квартсекстакордів правої та лівої рук.

В останній “Веснянці” найбільше відчувається синкретична природа жанру, його язичницьке корення. М. Ластовецький осмислює цю п’єсу як цілісне ритуальне дійство, що увібрало магію пісні, танцю та обряду. Це впливає з авторської ремарки щодо характеру вступу (*Andante misterioso*) та

його звучання, яке справді заворожує. Проте яскраве вторгнення провідної теми (*Allegro commodo con spirito*) на *ff* відразу розвіює це ворожіння, як сонце – туман у передсвітанковий час. Двоголоса мелодія на стакато спирається на ліги восьмих тривалостей, підтримувані трьома чвертками повторюваного баса (ця формула акомпанементу усталюється у вступі). При загальному розмірі  $\frac{6}{8}$  це створює певний метричний “різnobій”, що цілком відповідає автентичній жанровій моделі. Серединний епізод – ще сміливіший. Тематизм (в усталеному розумінні художньої організації в часі звуків різної висоти) як такий відсутній. Тут на тлі різних акомпануючих структур (від “стрибаючих” терцій, септим і акордів до бурдонів із паралельних квінт) цілком домінує ритм.

Завершує альбом М. Ластовецького сюїта “Мелодії бойківського весілля” – унікальний зразок інтерпретації старовинного обрядового дійства засобами фортепіано. Як стверджує С. Грица, “народне весілля називають народною драмою. У ньому сплітається цілий вузол громадських, релігійних, естетичних функцій. Жоден з обрядів не оспіваний у піснях так щедро, як весілля”<sup>5</sup>. Дев’ять п’єс охоплюють окремі складові цього обряду, репрезентуючи різних його “персонажів” (гостей, музик, сватів; молодих та батьків). Їхні народнопісенні, танцювальні та інструментальні “виступи” втілено в різножанрових композиціях – маршах, ладканках, колісковій думці й молитві. “Надобридень” (благословенство) № 1, як і “Надобридень” (шляхоцький) № 4 та “Надобридень” (хлопський) № 6, класифікуються, за М. Хаєм, як “стильовий прошарок коломиїкових награвань із виразною обрядовою орієнтацією”<sup>6</sup>. Водночас він вказує також на інтонаційну схожість “Надобридень” з коломиїкою та ладанкою, особливо т. зв. «хлопських», бо «шляхоцькі» стилістично наближені до пізніших власне маршових та маршово-пісенних жанрів)<sup>7</sup>. Названим п’єсам, а також “Весільним музикам” № 2 – типовому маршу – притаманні короткі вступи, квадратна чіткість структури, урочисто-батьорий настрій. Водночас розмаїтість артикуляційних прийомів, мелізматики, певні ритмоформули й типи фактури свідчать про імітацію звучання

автохтонного інструментарію. Йдеться про дримбу, цимбали, гайду, пищавку, бас і, звичайно ж, скрипку. Це звуконаслідування доповнюється й ладово-гармонічно – окрім звичної кварто-квінтовості, паралельних інтервалів та акордів, тут використано розщеплення щаблів, що сприймається тут як прояв незбалансованої звучності народних інструментів.

Дві “Ладканки” – “До барвінку” і “До вінка” – є зразками імпровізаційності форми внаслідок відтворення манери “парландо-подібного” виконання другого після коломийки найхарактернішого пласта бойківського інструментального фольклору<sup>8</sup>. Колоритна звукова картина рецитації “До барвінку” зроблена спочатку на протяглому тлі тонічного остинатного баса; далі (*Piu mosso*) її тлом є низхідний тріольний рух, що додає схвильованості вислову. Чітко артикульоване одноголосся солюючої партії роздвоюється, поліфонізується й після цього переймає функцію супроводу; в цей час уривок мелодизованого речитативу доручається басу.

Ладканка “До вінка” є більш різноманітною за палітрою почуттів, що закладено вже в авторській ремарці *Rubato e patetico*, початкових акордах із різкими акцентованими форшлагами на *ff*, а також у нестандартному позначенні метроритмічного поділу, що групує матеріал п’єси за тритактами:  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ . Крайні частини, витримані в гармонічному викладі та енергійному, піднесено-мужньому характері, контрастують із серединою *Andante* ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ), де наявне розмежування на солюючий голос і супровід. У м’якому тужливому звучанні з дрібною мелодичною орнаментикою, посиленому експресією дорійського ладу, композитор прагнув відтворити настрій прощання з юністю, з дівочтвом.

Ще одна традиція весільного обряду – “віншування музик” – має назву “Колискова-думка” № 8. Ця п’єса з незвичним жанровим поєднанням, так само, як і попередні, позначена постійними агогічними коливаннями. Тема колискової в мажоро-мінорі, що з’являється двічі, чергується з різними варіантами вступної теми-думки. Разом зі зміною викладу остання тема отримує різні відтінки настрою.

У дотепному жартівливому “Марші-танці сватів” № 7 теж стикаються дві провідні теми. Перша – цитатне запозичення народної пісні “Трояка ружа”, друга – власне маршово-танцювальна мелодія, святкова та енергійна. У трактуванні фольклорного джерела композитор виявляє тонке почуття гумору. Пісенний мотив трансформовано відповідно до жанрової основи п’єси: подрібнено тривалості, що наближає його до маршової ритмоформули. До цього долучається велика кількість дисонансних співзвуч, утворених накладанням альтерацій, чим створюється зрима картина ходи нетверезих сватів (до речі, у поетичному тексті використаної пісні йдеться про “мужа-пияка”).

“Молитва” № 9 (“Святий Миколай”) логічно увінчує цикл і альбом у цілому. Відома релігійна пісня-прохання до улюбленого дітлахами святого набуває урочистого й величного характеру, наближеного до гімнічного. Її оформлено пишними фактурними шатами (за якими вгадується партитура струнного оркестру), багатим гармонічним “декоруванням”.

Микола Ластовецький своїми “Фортепіанними п’єсами для дітей та юнацтва” зробив справжній подарунок як учням, так і викладачам. Використання ним подільських та бойківських мелодій пов’язане з глибинними особистісними інспіраціями постання цих п’єс: Поділля є його “малою” батьківщиною, а Бойківщина – місцем проживання і праці. Ця самобутня музика, насичена етнофонією (термін К. Квітки), образною рельєфністю, яскравими інтонаційними, гармонічними та ритмічними знахідками, мимоволі спонукає до плідної творчості в царині інтерпретації. Фольклорний фундамент збірки є для юних піаністів допоміжним чинником сприйняття, який, зокрема, сприяє інтуїтивному пізнанню музики свого етносу та дає можливість безпосередньо реагувати як на фольклорну, так і на професійну творчість, що спирається на народну, використовує її інтонаційні мотиви, ритми, ладові особливості. Цілеспрямоване залучення молоді до здобутків митців, що розкривають національний образ світу в усьому його розмаїтті, важко переоцінити. Адже духовна спадщина минулого та сучасності, цінності й ідеали,

пов'язані з народним світоглядом, релігією, мораллю, завжди були й будуть серцевиною виховної традиції українців.

<sup>1</sup>Ластовецький Микола Адамович (14.08.1947, м. Дунаївці Хмельницької обл.) – композитор, педагог, музикознавець, заслужений діяч мистецтв України. Автор симфонічної, камерно-інструментальної, вокальної та хорової музики, музикознавчих розвідок і статей.

<sup>2</sup>Козаренко В. Феномен української національної музичної мови. – Л., 2000. – С. 35.

<sup>3</sup>Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. – К., 1980. – С. 28.

<sup>4</sup>Основний принцип цієї форми, що полягає у варіаціях на незмінній басовій основі, майже витримана, адже басова лінія не є непорушною від початку до кінця, має різні контури й різний інтервальний склад. І все ж загальна символіка остинатності – невинний рух – присутня, як і блискуча низка варіацій на коломийкову тему, майстерно переінтонована за допомогою багатих ритмічних та фактурно-артикуляційних засобів.

<sup>5</sup>Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. – К.; Тернопіль, 2007. – С. 77.

<sup>6</sup>Хай М. Музика Бойківщини. – К., 2002. – С. 66.

<sup>7</sup>Там само. – С. 67.

<sup>8</sup>Там само. – С. 66.