

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА І ЯКОВА СТЕПОВОГО: КОМПАРАТИВНИЙ РАКУРС

В статті пропонується порівняльний аналіз фортепіанної творчості українських композиторів – рідних братів Федора Якименка і Якова Степового, визначаються спільні та відмінні риси стильової манери обох митців.

Ключові слова: українські композитори, фортепіанна творчість, мініатюри, стильова манера.

Яків Якименко (псевдонім – **Степовий**) широко відомий як автор солоспівів на слова Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Максима Рильського, Олександра Олеся, хорових обробок українських народних пісень, оркестрових сюїт на теми українського фольклору і, звичайно ж, фортепіанних композицій – Сонати, рондо, фантазії, циклів мініатюр. Його музика – це пісенний піанізм. Домінуюче національне начало, українська пісенність, втілена у різноманітних формах засобами професійної композиторської техніки, – головна особливість творчості Степового.

Федір Якименко – один із небагатьох українських композиторів, котрі здобули собі ім'я за кордоном і відомі там більше, ніж на батьківщині. Він значну частину свого життя жив у Франції, захоплювався новітніми на той час тенденціями, переймав нові стильові віяння, вбирав найрізноманітніші художні враження. Музична спадщина Якименка є плідною і вагомую: вокальні і хорові твори, цикли фортепіанних мініатюр, фортепіанна поема «Уранія», симфонічна поема «Зірка». Захоплення композитора імпресіонізмом і символізмом суттєво позначилось на його творчості. Він, як справжній художник, не боявся експериментувати зі стилями, завдяки чому його музика має особливий шарм.

Своє життя рідні брати Федір Якименко і Яків Степовий присвятили не лише композиторській творчості: обидва активно займалися педагогічною, музично-критичною, концертно-просвітительською, громадсько-організаційною діяльністю.

Митці залишили по собі чималу музичну спадщину, але доля розпорядилася так, що твори одного з братів – Якова – увійшли до золотого фонду української національної музичної класики, тоді як доробок Федора на рідній землі в силу ідеологічних причин упродовж тривалого часу залишався невідомим.

В українському музикознавстві більш активною є увага до постаті Я. Степового, особливо до його хорової та вокальної творчості. Існує чимало монографій, публікацій, присвячених дослідженню спадщини митця, аналізу його творів (М. Грінченко, М. Михайлов, Г. Степанченко, Т. Булат, О. Шреер-Ткаченко, Т. Філенко та ін.).

Водночас, творчість Ф. Якименка залишається маловивченою. Окремі аспекти музичної спадщини композитора стали предметом досліджень українських науковців О. Кушнірук та О. Ковальської-Фрайт. Однак, в українському музикознавстві досі не осмислена вся багатогранність і значимість творчої постаті Ф. Якименка.

Мета пропонованої наукової розвідки – порівняльна характеристика фортепіанної творчості Ф. Якименка і Я. Степового, виявлення спільних та відмінних рис їх стильової манери.

Кінець XIX – початок XX сторіччя ознаменувався кінцем класико-романтичної епохи в художній культурі. Перші десятиліття нового століття принесли різноманітні течії та напрями художньої практики, художнього осмислення світу і буття людини в ньому. Зокрема, це виразно проявилось у музичній культурі. На фоні пізнього романтизму зароджувалися полярні напрями – імпресіонізм та експресіонізм, які поряд із символізмом, фовізмом, урбанізмом, тощо вирізнялися неоднаковою силою впливу та поширенням у національних композиторських школах того часу.

Відомі українські композитори того часу (Л. Ревуцький, В. Косенко, А. Рудницький, С. Туркевич-Лукинович, В. Барвінський, С. Людкевич, З. Лисько, Н. Нижанківський та ін.) чутливо переймали модерні віяння, переосмислюючи їх на національному ґрунті. Майже жоден з них не пройшов повз новітні течії, що були своєрідним відображенням суперечливого й складного суспільства і які залишали свої сліди на їх авторській манері. Кілька напрямів нерідко співіснували в творчості одного митця, поступово переплаваючись в індивідуальну стилістику.

© Новосядла І., 2015.

Яків Степовий, котрого дослідники вважають одним із плеяди пізніх романтиків, постає як композитор суцього ліричної спрямованості. Національний характер музики Степового добре відчули ще його сучасники. Українська пісенність, втілена у різноманітних формах засобами професійної композиторської техніки, – головна особливість усієї творчості Степового. Його музика – це пісенний піанізм. Однак не йдеться про пряме використання народнопісенного матеріалу, не про зовнішні ознаки пісенних форм. В оригінальних творах Степового не зустрінеш справжніх народних мелодій, і небагато п'єс композитора можна віднести до пісенного жанру. Пісенність слід розуміти значно ширше – як особливий тип музичного мислення і обумовлені ним принципи організації музичного матеріалу.

Пісенність як принцип організації музичного матеріалу панує у фортепіанних мініатюрах – прелюдах, елегії, танцях та інших п'єсах. При цьому вона втілюється не тільки в мелодичній лінії. Але в більшості п'єс композитора мелодика має суто інструментальну природу, органічно включаючи прийоми фортепіанної техніки. П'єсам Степового не властива концертна віртуозність, але це не означає, що вони не піаністичні. Композитор майже ніколи не обмежується пісенним одноголоссям. Пісенність узагальнено-мелодичного образу утворюється в нього зі складного переплетення імітаційних підголосків, поліфонічних сполучень голосів, що, в свою чергу, створюють колоритну гармонію і різноманітну фактуру.

Інструментальний стиль композитора глибоко поліфонічний і включає різноманітні форми імітаційної та контрастної поліфонії. В основному, саме поліфонічними прийомами здійснюється варіантна повторюваність, яка є головним способом образно-тематичного розвитку.

Дуже опосередковано, ледь вловимими штрихами й нюансами відтворюється у фортепіанних п'єсах Степового колорит української пісенності. Композитор не прагне спеціально підкреслити, виділити локальні ознаки національного колориту; він природно й просто висловлюється у власній індивідуально-стильовій манері, не замислюючись про зовнішні атрибути національного. Інтоніційному словнику композитора менш за все притаманні обмеженість, штучний відбір виражальних засобів і, тим більше, навмисне обігрування звичайних формул, характерне для аматорських думок, шумок, козачків, що репрезентували український стиль у фортепіанній музиці XIX ст.

У стилі Степового деякі характерні ознаки українського фольклору не тільки не акцентуються композитором, а навпаки – немовби приховуються, розчиняючись в альтераціях і колористичних зіставленнях розширеної мажоро-мінорної системи. Такими є, наприклад, інтонації, пов'язані з підвищенням IV ступеня в мінорі, що здавна є безвідмовним способом створення національного колориту. Низхідний рух від V до підвищеного IV ступеня мінору – найулюбленіший зворот у фортепіанних п'єсах Степового («Пісня без слів», тв.9 №3, «Ніби танець», тв.10 №4, «Танець» Ля мажор, тв.14 №3). Нерідко Степовий користується колористичними зіставленнями міжорних та мінорних акордів. Іноді це типово шубертівські переливи гармонічних відтінків (як, наприклад, в «Елегії»).

Заслуга Степового полягає в тому, що він перший в українській музиці поєднав народнопісенне мислення з розвиненою гармонічною системою професійної музики кінця XIX – початку XX ст. Аналіз циклу «Прелюди», тв. 12, переконливо свідчить, як органічно входять до стилю Степового гармонічні нововведення пізнього Римського-Корсакова, Скрябіна, Рахманінова і навіть російських «модерністів» – Ребікова, Черепніна та ін. Водночас, освоєння пізньоромантичної гармонії з вторгненням навіть у галузі імпресіонізму й експресіонізму завжди поєднується у Степового з пісенно-ліричною образністю (викликаючи асоціації з музикою Чайковського, Шопена, Гріга) і, водночас, – з класичною чіткістю і врівноваженістю музичної форми (як у Римського-Корсакова, Глазунова, Лядова). Саме це надає рис індивідуальної своєрідності фортепіанним п'єсам Степового – і тим, в яких безпосередньо використовуються народнопісенні інтонації (наприклад, «Пісня», тв.14), і тим, в яких перевтілюються ритми козачків, гопаків («Танець», тв.7, тв. 14 та ін.) або вальсів, мазурок (тв. 5, 7, 9), і тим, в яких розкриваються в суб'єктивній образності тонкі душевні настрої і рухи.

Коло образів в фортепіанних мініатюрах Степового широке й різноманітне, йому не чужі емоційно-патетичні висловлювання (Прелюд ре мінор) й стримана суворість глибокого роздуму (Рондо сі мінор, Прелюд №2, тв.12), ствердження вольового начала («Прелюд пам'яті Т.Г.Шевченка») й примхлива зміна фантастичних настроїв із заглибленням деколи у казкові образи умовного «орієнталізму» (Фантазія Соль мажор), романтична піднесеність та урочиста рішучість (Соната Ре мажор).

Цікаво зазначити, що один зі своїх творів – Прелюд №2, тв.12 – Степовий присвятив своєму братові, Ф. Якименку. Окремі епізоди твору нагадують, власне, його творчу манеру – прозорий, виважений звукопис.

Деякі зі своїх п'єс (зокрема, «Три п'єси», тв. 9) композитор називає салонними, однак салонність для нього – не банальність, а дохідливість, доступність, пов'язані з атмосферою домашнього любительського музикування.

Прагнучи до безпосередньої дохідливості та емоційної точності висловлювань, Степовий широко використовує звичайні, т.зв «розмовні» формули музичної мови. Кожна типова формула-інтонація відбиває деякі загальні закономірності семантики, що склалися історично. Саме такою є природа характерних для мелодики Степового низхідних хроматичних рухів, терцово-квартових висхідних поспівок («Прелюди» № 3, тв.10, № 1, тв.12), однаково близьких і до вольових тем Скрибіна, і до українських народних пісень, і, звичайно, широка опора на ліричну побутову секстову втору.

Розширюючи обрії української музики, композитор не прагнув до новаторських відкриттів чи революційних переворотів у своєму мистецтві. Однак хроматизація мажоро-мінору, колористичне використання альтерованих багатотерцевих комплексів, плинність дисонуючих послідовностей – усе це безпосередньо підводить Степового до розширеної 12-тонової тональної системи, передбачаючи пізніші досягнення Лятошинського і композиторів «харківської школи», котрі остаточно подолали академічну обмеженість стилю і вивели українську музику на новий якісний рівень.

На відміну від Якова Степового, який майже не зраджував власному стилю упродовж свого життя, творча манера Федора Якименка трансформувалася під впливом культурних тенденцій, що панували в оточуючому його середовищі. На ранні твори композитора («П'ять п'єс», тв. 21, «Два фантастичні ескізи» тв. 33, «П'ять прелюдій» тв. 23, «Сюїта» тв. 28, «Ігри. Характеристичні п'єси» тв. 34, «Три ідилічні танці» тв. 35 та ін.), як і на перші композиторські спроби Я. Степового, вплинуло тісне спілкування з композиторами-педагогами, що займали високе положення в ієрархії тогочасного російського мистецтва – М. Балакірева, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, А. Лядова. Програмність, тяжіння до живописності, музична статика, використання діатоніки, плагальності, цілотноності, виразність музичної мови – це продовження в музиці Якименка традицій Петербурзької композиторської школи. Водночас, у його фортепіанних творах спостерігається своєрідна «гра», митець експериментує зі стилями і напрямками, виробляючи свою власну манеру.

Особливу роль у становленні молодого композитора відіграло французьке мистецьке середовище, в якому Якименко перебував тривалий час. Сучасники досить часто порівнювали його музику з творчістю французьких імпресіоністів, водночас зауважуючи, що до такої манери письма він прийшов сам, незалежно від Дебюссі. Імпресіоністичні риси в музиці Якименка виявляються в панівній ролі гармонії у формотворенні, її вишуканості, колористичності, великій увазі до тембральності, прагненні до відтворення мінливих швидкоплинних настроїв. Програмні назви до фортепіанних творів у Якименка часто мають картинно-пейзажний чи картинно-настрійний ракурс («Капризи моря», «Мрії на березі моря», «Феєричні квіти»). Знайомство у Парижі з відомим французьким астрономом Каміллом Фламмаріоном спричинило появу фортепіанних опусів «Уранія», «Зоряні сни», в яких втілились його космогонічні ідеї.

Різновекторністю творчих пошуків позначений зрілий період життя композитора, він є найбільш показовим для творчості Якименка. Твори, написані в цей період, утворюють особистий світ автора, де існують внутрішні й зовнішні зв'язки між музикою та символістською літературою (фортепіанні цикли «Зоряні мрії», «Сторінки фантастичної поезії», «Розповіді мрійливої душі»). Композитор тяжіє до сюїтної форми, об'єднуючи мініатюри наскрізною ідеєю. Якименко, як художник-імпресіоніст, уникає яскравих барв. Свій метод формотворення митець називав «принципом відблисків або відображень», що споріднює почерк композитора з художньою манерою Скрибіна та Чюрльоніса. Композитор оспівує красу зоряного неба, далеких планет, неземних пейзажів – відповідно шукаючи гармонічні засоби виразу: діатоніку, цілотнові ходи, кварто-квінтові зіставлення мелодичних зворотів, застосовує октавні «злети». Він рішуче уникає консонуючих акордів.

В композиціях цього періоду відсутні мелодії кантиленного характеру, натяк на фольклор, а переважає повторюваність тематичного матеріалу, панує симетрія, квадратність.

Для створення образів Якименко використовує різні регістри фортепіано, тембральні зміни. Для його творів характерні несподівані фактурні зміни, одночасне звучання крайніх регістрів без заповнення середніх, швидкі гармонічні фігурації, викликані зміною образів і їх колористичних

відтінків. В творах, переважно, відсутня чітко виражена мелодична лінія – теми композитор будує на різного роду арпеджіо, гамоподібних пасажах, октавних фігураціях, що асоціюється з відблисками променів, викликає в уяві фантастичні образи: міражі, видіння.

«Українським» періодом в творчій біографії Ф. Якименка сміливо можна назвати його перебування в Празі¹⁰. Тут митець створює композиції, що безпосередньо виражають ностальгію за втраченою і далекою батьківщиною – цикли «Шість українських поем», «Картини України», «Українська сюїта». Композитор повертається до простоти викладу музичного матеріалу, використовуючи при цьому жанрові різновиди української народної пісні й танцю. На цій основі композитор створює вільні фортепіанні обробки, індивідуалізує музичну мову, оздоблюючи народні мелодії вишуканою барвистою гармонією.

Таким чином, фортепіанна творчість обох митців – особлива галузь їх композиторської діяльності. В Ф. Якименка вона особлива ще й тому, що саме в ній найяскравіше виявилось його творче обдарування.

Порівняльний аналіз фортепіанних творів Ф. Якименка і Я. Степового дає підстави стверджувати про наступне:

- основна відмінність полягає в тому, що фортепіанна музика Я. Степового вирізняється своєю національною визначеністю. Натомість, в силу певних обставин, лише кілька пізніх творів Ф. Якименка носять «український» характер, тоді як його творчість загалом – це слідування модним тенденціям європейської музики;

- незважаючи на українську пісенність творів Я. Степового, композитор уникає цитування фольклорних мелодій, характерні ознаки народної музики він поєднує з гармонічною системою професійної музики кінця XIX – початку XX ст. Опрацьовуючи фольклорний матеріал, Ф. Якименко залишає народну тему незмінною, лише гармонізує її;

- обом митцям властивий камерний тип висловлювання. Концертний розмах, зовнішні ефекти відсутні в їх музиці.

- характерною рисою жанрової системи композиторів є мініатюрність, яка часто поєднується з циклічністю. Особливо це характерно для Ф. Якименка: фортепіанні цикли композитора – це світ різноликвих мініатюрних оповідей, що вирізняються вишуканою образністю і технікою музичної композиції;

- прелюдія, прелюд – ці традиційні жанри романтичної музики завдяки можливості втілювати різноманітні настрої у лаконічній формі – найбільш поширені у творчості обох митців;

- образний світ їх фортепіанної музики – це широка палітра ліричних почуттів: елегійна мрійливість і емоційна пристрасність, зворушлива чуттєвість і романтична піднесеність. Але лірика Я. Степового має розповідний характер (окремі твори – це глибокі роздуми), а Ф. Якименка – споглядальний;

- Я. Степовому ближчими є «земні» переживання, світ людських турбот і радощів, що часто виражається в танцювальних жанрах. Лірична інтимність поєднується в композитора з раціональною виваженістю. Для Ф. Якименка ідеал краси, гармонії – це ідилічний та фантастичний світи, що викликає аналогії з античною естетикою, в якій саме космос виступав як втілення такого ідеалу;

- у Я. Степового, незважаючи на колоритну гармонію, поліфонічну фактуру, на першому плані – мелодія як основний елемент його пісенного піанізму; тоді як основним виражальним засобом у Ф. Якименка є гармонія. На противагу тональному мисленню Я. Степового, Ф. Якименко використовує розширену тональність і модальність, атональне і атонікальне мислення;

- захоплення Ф. Якименка імпресіонізмом зумовило широкий спектр колористичних барв, що досягаються тембральними і гармонічними ефектами. Основна ознака музики Я. Степового – нарочитий лаконізм виражальних засобів;

Романтики-мрійники – саме так лаконічно можна охарактеризувати музикантів і їх творчість. Українці за походженням, тісно пов'язані з російською національною музичною школою, Ф. Якименко і Я. Степовий черпали ідеї в європейській культурі, при цьому створивши свій внутрішній світ, який вони «виліпили» у музичних звуках.

¹⁰ У Празі Ф. Якименко працював на посаді професора та декана музичного відділення Українського Високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова – осередку української культури, викладає гармонію, теорію музики та фортепіано. Асистентом у Ф. Якименка працював Нестор Нижанківський, а його учнями були Микола Колесса та Зиновій Лисько.

1. Історія української музики : у 5 т. / [ред.: Загайкевич М., Калениченко А., Семененко Н.]. – К. : Наукова думка, 1990. - Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. – 1990. – С. 239 – 244.
2. Кушнірук О. Український імпресіонізм / О.Кушнірук. – Музика. – 1995. – № 2. – С.22–23.
3. Малишев Ю. Пісенний піанізм Якова Степового / Степовий Я. Вибрані фортепіанні твори. – К.: Муз.Україна, 1983. – С.5-10.
4. Підківка О. Після довгих років забуття (про життя і творчість українських композиторів) / О.Підківка. – Львів, 2003. – С. 168–190.

В статтє предлагается сравнительный анализ фортепианного творчества украинских композиторов – родных братьев Фёдора Якименко и Якова Степового, отслеживаются общие и отличительные черты их стилистического почерка.

Ключевые слова: украинские композиторы, фортепианное творчество, миниатюры, стилистический почерк.

In the article is suggested the comparative analysis of the piano works by Ukrainian composers, determined the differences and similarities of style of both artists.

Key words: Ukrainian composers, the piano creation, miniatures, the author style.

УДК 78.02.021:681.842:78.071.1

Володимир Романко

КОМП'ЮТЕРНІ МУЗИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА ТАРАНЕНКА

В статті на основі аналізу низки різних за жанрово-стильовими характеристиками творів Івана Тараненка розглядаються приклади застосування комп'ютерних музичних технологій як чинника збагачення можливостей творчого самовираження композитора.

Ключові слова: композитор, комп'ютерні музичні технології, семпл, саунд-колаж.

Творчий доробок провідних сучасних композиторів є результатом наполегливих пошуків шляхів адекватного самовираження, відтворення власної картини світу. За умов, коли арсенал композиторських технік є практично безмежним, індивідуальний стиль вибудовується через ретельний відбір поміж багатьох можливостей. Збагаченню комплексу засобів донесення художнього сенсу, створення досконалої мистецької форми сприяють, крім іншого, комп'ютерні технології, що набули останнім часом значного поширення.

Одним з проявів окресленої тенденції стала творчість Івана Тараненка, українського композитора, чий доробок став важливою складовою сучасної музичної культури. Ціла низка його творів різних жанрів – «А Prima Vista...», «Зрак», «Цвіт вишневий на Афоні», «Там і колись, тут і тепер...» тощо – позначена застосуванням можливостей комп'ютера.

Вагомість значення комп'ютерних технологій зумовила природну увагу українських композиторів і музикознавців до теоретичного осмислення цього важливого чинника збагачення музичної лексики. Одним з перших до проблематики, пов'язаної з роллю музичних комп'ютерних технологій у композиторській практиці, звернувся Ігор Гайденко, який проаналізував у окресленому ракурсі твори як зарубіжних (Ф. Манурі, М. Строппи, М. Ліндберга, П. Булеза, Я. Ксенакіса), так українських композиторів (О. Грінберга, О. Щетинського, І. Гайденка) [1]. Кроки в тому ж напрямку зробив згодом Артем Рощенко, який здійснив спробу окреслити також філософські й соціокультурні аспекти проблеми [7]. Відзначимо в ряду подібних праць ще й статті Алли Загайкевич [3; 4], а також монографію Інеси Ракунової, присвячену творчості композиторки [6]. Такого роду технології виявляються застосовними і в музикознавчому обігу: Ігор Пяковський здійснив спробу відтворити алгоритми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості [5].

Мета статті – окреслити особливості використання комп'ютерних музичних технологій у низці творів Івана Тараненка