

УДК 78.03(477)''197''

Цитування:

Каменська В. Ю. Еволюція музичних засобів у фортепіанних «симфоніях» С.Ярунського. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 167-172.

Kamenska V. (2021). Evolution of musical means in piano "symphonies" by S.Yarunsky. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 39, 167-172 [in Ukrainian].

Каменська Вероніка Юрївна,
старший викладач кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0118-7455>
v.kamenskaja@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ МУЗИЧНИХ ЗАСОБІВ У ФОРТЕПІАННИХ «СИМФОНІЯХ» С. ЯРУНСЬКОГО

Мета роботи. Дослідити в фортепіанній творчості українського композитора С. Ярунського в його чотирьох симфоніях для фортепіано новий тип образного змісту та новаторські засоби музичної виразності. **Методологія.** Застосовано метод комплексного аналізу: проаналізовано образний зміст та музичну форму чотирьох «симфоній» для фортепіано та виявлено їх стильові особливості. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві детально проаналізовано Чотири Симфонії для фортепіано С. Ярунського та зроблено висновки на основі цього аналізу. **Висновки.** Чотири «симфонії» для фортепіано С. Ярунського в українській музиці 1990-х років справді були новим і важливим словом. На той час композитор сформував свою позицію щодо цього жанру: використання терміну «симфонія» пов'язане із прагненням автора до розширення тембрової палітри інструменту, до оркестрового багатотембрового мислення. С. Ярунський постійно веде пошуки нових тем і сюжетів, у тому числі пов'язаних із епохою дохристиянської Русі. Митець суттєво розширює рамки тематизму для творення специфічних образів, шукає нові засоби музичної виразності та композиційні схеми. З часу появи «симфоній» С. Ярунського пройшло небагато часу, але вони зуміли увійти в творчий процес сучасної української музики та у виконавську практику.

Ключові слова: українська сучасна фортепіанна музика, С. Ярунський, «симфонія» для фортепіано, кластерна гармонія, сонорика, нові темброві звучання фортепіано, «однчастинність симфонії».

Kamenska Veronika, Senior Lecturer of the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Engineering of the National Academy of Culture and Arts Management, applicant for the National Academy of Culture and Arts Management

Evolution of musical means in piano "symphonies" by S.Yarunsky

The purpose of the article is to investigate in the piano work of the Ukrainian composer S.Yarunsky in his four symphonies for piano, a new type of figurative content and innovative means of musical expression. **Methodology.** The method of complex analysis is applied: the figurative content and musical form of four "symphonies" for piano are analyzed and their stylistic features are revealed. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, the Four Symphonies for Piano by S.Yarunsky have been analyzed in detail and conclusions have been drawn based on this analysis. **Conclusions.** Four "symphonies" for piano by S.Yarunsky in Ukrainian music of the 1990s were indeed a new and important word. At that time, the composer formed his position regarding this genre: the use of the term "symphony" is associated with the author's desire to expand the timbre palette of the instrument, to orchestral multi-timbre thinking. S.Yarunsky is constantly looking for new themes and subjects, including those related to the era of pre-Christian Russia. The artist significantly expands the scope of the maticism to create specific images, looking for new means of musical expression and compositional schemes. A little time has passed since the appearance of S.Yarunsky's "symphonies", but they managed to enter the creative process of modern Ukrainian music and performing practice.

Key words: Ukrainian modern piano music, S.Yarunskiy, "symphony" for piano, cluster harmony, sonorics, new timbre sounds of the piano, "one-piece symphony".

Актуальність теми дослідження. Знайомство з «симфоніями» для фортепіано українського сучасного композитора Сергія

Ярунського (нар. у 1970) викликало наш науковий інтерес з кількох причин. По-перше, постало питання жанрової назви: чому автор

назвав твори для фортепіано «симфоніями», а не сонатами? По-друге, питання форми: чому «симфонії» (а їх на сьогодні чотири) одночастинні? І по-третє, чому на перший план композитор висунув деякі неосновні засоби музичної виразності, а основні (мелодія, гармонія, метроритміка та деякі інші) стали менш використовуваними?

Ознайомившись із названими вище «симфоніями» та деякими іншими, більш ранніми фортепіанними творами С. Ярунського, що адресовані дітям, ми переконалися, що композитор протягом 1991-95-х років пройшов певну еволюцію творчого процесу. Дивлячись на його музику для фортепіано з позиції кінця другого десятиріччя ХХІ століття, ми можемо оцінити її в контексті розвитку вітчизняної фортепіанної музики в цілому. У «симфоніях» та деяких інших фортепіанних творах першої половини 1990-х років явно прослідковується творча еволюція стилю та композиторського мислення.

Названі твори – чотири «симфонії» – були написані композитором протягом 1991-95 років у ранній період творчості, під час навчання у класі композиції проф. М. Дремлюги та доцента Я. Лапинського у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Якщо зрілого етапу в творчості композитор досяг у 1991-95-х роках, то доречним буде з'ясувати, яку музичну освіту він мав до того, як вступив до Київської консерваторії. За словами батьків, музичний слух у Сергія виявився десь з п'яти-шести років, коли він почав «вигадувати» польки, вальси та інші твори для фортепіано. Потім у рідному Яруні Житомирської області навчався в музичній школі (великого інтересу у Сергія до написання музики тоді не було). Тільки з II курсу Житомирського музичного училища Сергій почав займатися композицією у композитора Стецюка Олександра Михайловича (який, у свою чергу, в 1969 році закінчив Казанську державну консерваторію по класу композиції А. С. Лемана).

Головна ідея нашої статті – показати, як від «симфонії» № 1 до «симфонії» № 4 змінювалися музично-стильові тенденції у композитора. Даючи творам назву «симфонія» композитор має на увазі давньогрецький термін «симфонія» – «співзвуччя» (нові комбінації звичних звучань і нові способи звукових поєднань).

Виклад основного матеріалу. Розглянемо Симфонію № 1 «Метаморфози». В цілому це – лірико-драматичний твір. Він складається з десяти окремих розділів, побудованих за

різними формотворчими принципами. Перший розділ можна назвати вступом. Тут відтворюються звучання великого дзвону: композитор бере на фортепіано звук *фа* великої октави на педалі, а потім повторює його багато разів, додаючи до нього інші, довколишні звуки у великій октаві. Це удари великого дзвону з доданням обертонового «гулу». З емоційного боку це – передача «тривоги», неспокою, настороженості.

У другому розділі на першому плані композитор виділяє речитатив у баритоновому регістрі на фоні витриманого звука *фа* великої октави. Речитатив має східне забарвлення, він розгортається довкола кількох ладових центрів. Мелодична лінія речитативу починається від *фа-дієз*, потім *соль*, *мі* з поверненням до *фа-дієз*; вона розвивається на фоні незмінного органного пункту (*фа* контроктави). Контраст досягається за рахунок дрібних нот. Звучання набуває сумного характеру. Третій розділ побудований на мелодиці речитативного характеру. Мелодична лінія також має «східне» забарвлення і витримується у альтовому тембрі й на органному пункті *ля* малої октави; ладово-тональні центри тут дещо інші (*мі* мажор, *мі* мінор тощо). Загальний характер музики світліший, ніж у попередніх номерах.

Четвертий розділ є виключно дисонантним, політональним, причому фактура викладу тут – арпеджіо короткими тривалостями. Цей номер гостро драматичний. У п'ятому розділі на фоні остинатної структури – швидкого чергування кількох звуків у малій октаві (*до*, *ре-бемоль*, *ре-бемоль*, *мі-бемоль*, *мі-бемоль*, *фа-бемоль*), що створює суцільний гул, дається висхідна, цілеспрямована мелодична лінія. Шостий розділ викладено у трирівневій фактурі – мелодична поспівка у межах терції – то великої, то малої – з'являється періодично на фоні мірних ударів баса (*фа* контроктави і *фа* великої октави) та цілотонового кластера (*фа*, *соль*, *ля*, *сі* у малій октаві). Цей розділ має тричастинну форму: а-в-а₁ (реприза скорочена).

Сьомий і восьмий розділи є гостро драматичними. Вони побудовані на чергуванні багатозвучних кластерних гармоній (в одному випадку звучання дається у низькому регістрі, в іншому – у низькому і середньому). Дев'ятий розділ повертає нас у сферу лірики, причому української (або давньо-української). Мелодія близька до пісенно-романсової, вона супроводжується терцією другою і підтримується тривалим, повторюваним

звуком *фа* першої октави; це – верхній рівень фактури. Середнім фактурним рівнем є супровід ноктюрну, а нижнім – повторюваний бас (*фа* контроктави і *фа* великої октави). Дев'ятий розділ (музична тема) вносить ніжно-ліричний струмінь у своєрідну в загальному драматичну музику «симфонії» № 1 для фортепіано С. Ярунського. Масштаби розділу досить розгорнуті (тут є кілька куплетів, які повторюються із невеликими змінами). Десятий номер – досить напружений фінал твору. Це – післямова.

Як бачимо, у цій «симфонії» С. Ярунський використав різні музичні ресурси: мелодичні, ладо-гармонічні, кластерно-дисонанті, ритмічні, фактурні тощо. Чергування різних музичних засобів дозволило композитору цікаво вибудувати музичну драматургію, зробити її контрастною й цікавою. Твір є одночастинним, у той же час, поділений на десять контрастних розділів. Цікавим є те, що твір атональний в принципі, все ж таки має устій «фа». Навколо цього звука утворюються фактурні пласти протягом усіх десяти розділів. Можна вважати звук «фа» центральним у «тонікальному» гармонічному рішенні «симфонії».

«Симфонія» № 2 для фортепіано загалом лірична, спокійна, зосереджена. Вона одночастинна, але ділиться на вісім розділів і триває приблизно 17 хвилин. Поділ на розділи в цьому творі пов'язаний із змінами тематичного матеріалу, його характером та змінами темпів тощо.

Розділ 1 (с. 2-3) – *Allegretto*, $\text{♩} = 52$ – витриманий у спокійному характері, він звучить лірично та зосереджено. Кластерні гармонії даються у низькому регістрі (*Ля₁–Сі₁–До–Ре* та інші), вони звучать спокійно, ненав'язливо. На тлі цих звучань зароджуються окремі інтонації на звуках *мі²*, *соль-дієз²*, *мі-бемоль³* тощо. Інші співзвуччя виконуються як гармонічна фігурація. Початковий розділ витриманий в одному, спокійному ключі.

Розділ 2 (с. 3-5) – *Apotheosis* (божественно), $\text{♩} = 42-48$ – має дві мелодичні побудови: перша – речитативна (на звукові *фа¹*) і завершується на *фа-дієз²*; друга – мелодична, хоч обидві даються з однаковою гармонією (*мі–ля–сі–мі-бемоль¹* або *мі–ля–сі*). Речитативна тема-поспівка є досить спокійною, а натомість мелодизована тема-поспівка має експресивний характер. Вони чергуються між собою.

Розділ 3 (с. 5-7) – *Quasi una toccata*, $\text{♩} = 84$ – виростає із двох тематичних «зерен». Перше

«зерно» формується з такої інтонації: *мі-бемоль¹ – фа¹ – мі-бемоль²*, воно дається в такому ритмі: дві шістнадцяті, три восьмих і половинна. Початкове «зерно» отримує подальший розвиток: воно розширюється у своєму діапазоні від *Сі₁*, потім *Ля₁* до звуків високого регістру: *фа-дієз³*, *соль³*, *соль-дієз³*, зачіпаючи звук *мі²* і завершуючись на кластері: *Ля₁–Сі₁–До–Ре–Мі*.

Друге тематичне «зерно» будується на гармонії *мі–сі–мі-бемоль¹* як речитатив на звукові *фа¹* (тріоль, потім восьмі із зупинкою на половинній *фа¹*) з переходом на *фа-дієз²*. Такі переходи на октаву вгору даються як заспокоєння і стримування руху. Друге тематичне «зерно» повторюється і також завершується кластерною гармонією (*Ля₁–Сі₁–До–Ре–Мі*). Але одразу після кластеру дається звук *фа-дієз*, потім звучить поспівка з першого тематичного «зерна»: *мі-бемоль¹ – фа¹ – мі²* (дві шістнадцяті, восьма і половинна) та закінчується самотнім *соль²*.

Розділ 4 (с. 7-8) – *Meno mosso*, $\text{♩} = 60-72$ – починається пульсуючою фактурою, на фоні якої з'являється мелодична побудова в тріольному русі: *соль² – соль-бемоль³ – мі² – мі-бемоль* і т.д. Потім композитор дає перше тематичне «зерно» із попереднього розділу (своєрідна репріза і бажання ніби тематично об'єднати ці розділи). Завершується четвертий розділ кластерною гармонією (*Ля₁–Сі₁–До–Ре–Мі*) і самотнім *фа-дієз³*.

Розділ 5 (с. 9-11) – *Con anima*, $\text{♩} = 36-44$ – це повністю спокійний, ліричний за характером музики епізод. Він повністю побудований на гармонічних фігураціях. Є тут і мелодичні поспівки: *до³–фа²–мі²* і т.д. В окремих місцях цього розділу є зупинки на двоголосних гармоніях, наприклад: *мі¹–сі²*, *до – мі-бемоль²*, *ре¹–фа²*, *мі – соль²*, *мі-бемоль¹ – соль²* і т.д. Рух по звуках акордів (гармонічна фігурація) дається у різних варіантах: висхідному або низхідному, до середнього регістру. Це придає музиці просвітленості. Кінець розділу 5: самотнє *мі³* і двічі повторений кластер (*Ля₁–Сі₁–До–Ре–Мі*).

Музичний матеріал Розділу 6 (с. 11-12) – *Con moto*, $\text{♩} = 60-72$ – комбінується із двох мелодико-гармонічних начал. Тут є два тематичні «зерна», що вже раніше зустрічалися: речитатив із Розділу 2 і початкова побудова із токатного Розділу 3. На цих побудовах сформований Розділ 6. Хочемо підкреслити, що композитор працює з матеріалом, розвиває його в досить своєрідній

формі. Зазначимо, що Розділ 6 виключно ліричний за емоційним викладом.

Найбільш драматичним у творі є Розділ 7 (с. 13-16) – Allegro. Драматизм формується засобами гармонії та фактури (збільшенням звуків в акорді та тремоло). На початку розділу дається така гармонія: *Ля-дієз – ре-дієз – фа-дієз*. Згодом на цей акорд нашаровується інший: *до¹ – ре¹ – мі¹ – сі¹*, що посилює драматизм. До того, кожний акорд береться тремоло: перший – по чорним клавішам, другий – по білим. А далі все переростає в суцільні кластери: від *Фа* до *фа*, від *фа¹* до *фа²*. Потім до кластера із інших звуків (*До – Ре – Мі – Фа – Соль – Ля – Сі – до*) приєднується ритмічна пульсація тріолями. Наприкінці розділу 7 відбувається ритмічне стримування на кластерних гармоніях (див. кінець с.15). Двічі повтореним кластером: *Ля₂ – Сі₂ – До₁ – Ре₁ – Мі₁ – Фа₁ – Соль₁ – Ля₁* остаточно заспокоюється цей розділ «симфонії» № 2 для фортепіано.

Останній, Розділ 8 (с. 16-20) – Tempo I – це ліричне завершення твору. Тут драматичних спалахів вже не передбачається, натомість відбувається поступове стримування емоцій попереднього розділу. На якому музичному матеріалі буде побудовано цю фінальну структуру? Чи композитор дає щось нове – в гармонії, мелодії, фактурі, ритмі. – чи синтезує з попередніх тематичних «зерен»? Перші чотири такти у Розділі 8 нагадують початок «Симфонії» № 2 тільки в іншій комбінації: рух по тонах кластера (*Мі₁ – Сі – мі-бемоль¹ – фа-дієз²*) і прихід до звука *соль³* тощо. Потім, з 5-го такту, автор дає речитативну поспівку з початковою тріольною фігурою і приходом до звука *сі-бемоль³* як заспокоєння.

Це розгортання буде зупинено двома кластерами: 1) *фа-дієз – соль-дієз – ля-дієз – фа – соль – ля – сі*, 2) *ля¹ – соль-дієз² – сі² – сі-бемоль³*. Далі повторюються вже відомі нам фактурні фігури, а з сторінки 18 (три останні такти) дається тріольна фактурна комбінація: *мі-бемоль – ре¹ – ля-дієз³* і т. п.

В кінці твору (с. 19-20) звучать акорди у вигляді гармонічної фігурації з низького до високого регістру, до високих одиноких звуків: *соль³, фа-дієз³*. Назвемо звуки кластерів: *Мі₁ – Сі – мі-бемоль¹ – фа¹ – фа-дієз²* або *Мі₁ – Сі – мі-бемоль¹ – фа²*. Композитор робить зупинки ритмічного рисунку кластерами то в нижньому регістрі (с. 19, т. 6), то у середньому регістрі (с. 20, т. 1). Назвемо ці кластери: *Ля₂ – Сі₂ – До₁ – Ре₁ – Мі₁* та *фа-дієз – соль-дієз – ля-дієз – фа – соль – ля*

– *сі*. Три останні такти «Симфонії» № 2 даються на розкладеній гармонії: *Мі₁ – Сі – мі-бемоль¹ – фа¹ – фа-дієз²* і самотнім звуком *фа-дієз³*. Так спокійно завершується твір.

Як бачимо, тут композитор використовував і мелодичні побудови, і гармонії, і фактурні та ритмічні рисунки протягом твору, прагнучи показати їхній і точний і видозмінений повтор, композиційне комбінування музичної форми. Разом з тим, у творі не було надмірного драматизму, експресивних місць, перебільшеної екзальтації. Ми бачили спокійний роздум і формування музичних образів, музичних форм і цілісної одночастинної композиції.

Відзначимо, що у «Симфонії» № 2 для фортепіано помітною є робота композитора С. Ярунського над красою звука, сонористикою як у мелодичних місцях твору, так і гармонічних. Комбінації у фактурному розмаїтті є доречними і продуманими задалегідь з точки зору тембрової драматургії. В «Симфонії» № 2 яскравими є тематичні «зерна», які то повторюються, то з'являються, то зникають, то видозмінюються. В цьому творі, як і в інших «симфоніях» Ярунського, помітна серйозна професійна композиторська робота.

«Симфонія» № 3 для фортепіано С. Ярунського написана у 1994 році під час навчання на останньому курсі консерваторії. Цей твір є двочастинний, частини виконуються без перерви. У частині I є п'ять невеликих розділів; у частині II – тема з варіаціями, яка задумана незвично, як ракоход від варіації 8 до теми.

Частина I починається коротким вступом, за яким звучить тема речитативного змісту. Речитація витримана то на одному звуці, то на кількох. Вона звучить досить повно і навіть вичерпно. Слухач відчуває в ній щось духовне. Починаючи зі сторінки 3 дається інша, більш світла тема. Далі, з сторінки 5 звучить музика, що базується на розвитку речитативу, вона досить похмура за характером.

Частина II починається з варіації № 8 (с. 7), в якій зашифрована мелодія української народної пісні «Ой давно, давно я в батька була». Варіація № 7 (с. 7-8) витримана в скерцозно-рухливому характері. Варіація № 6 продовжує розвиток попередньої варіації, до скерцозної теми долучаються кластери у низькому регістрі та трансформована тема (викладена в інверсії). У варіації № 5 (с. 10-11) дається монотонно-повторювана поспівка, чуємо також фрагмент теми у ракоходному

викладі. Наприкінці варіації композитор дає кульмінацію. Варіацію № 4 можемо назвати «Дзвони». Тут автор майстерно відтворив багатобарвне звучання різних за висотою дзвонів. Варіація № 3 (с. 13-14) тема рухається зверху вниз, поспівки даються в поліладовому викладі. Варіація № 2 (с. 16) витримується у світлих тонах. Тема (с. 17), як і квазітема (с. 18) витримуються у просвітлено-ліричному звучанні, завершення йде на поступовому затиханні.

Вибір засобів музичної виразності в «симфонії» № 4 є ще радикальнішим, ще більш новаторським, ніж у попередніх творах цього жанру. Тут майже відсутнє інтонаційне начало. Композитор пише твір, обмежуючи себе переважно кластерною сонорною гармонією. Окремі акордові поєднання композитор використовує в різних регістрово-тембрових комбінаціях, небагато тут інтонаційних поспівок та мелодичних побудов, які даються у двоголоссі, чи в поліфонічному проведенні або у своєрідному супроводі.

З одного боку, може видатися, що виразовий ресурс С. Ярунського досить обмежений. Втім, тут головне тембр. Думаємо, що багатьом музикантам Європи і світу відомі висловлювання Богуслава Шеффера: «Фортепіано, трактоване в усій повноті своїх можливостей, виявляється інструментом архібагатим... бачимо гру на клавіатурі з широким використанням педалей, гру в середині фортепіано... Звук гаситься пальцем на струнах, гасяться дві струни із трьох... Гра на струнах паличкою, *glissando* по струнах, удар в металічну деку і т. д. утворюють шкалу нових можливостей, які могли би бути зведені у спеціальну систему» [5, 341 – 342]. Ця цитата польського композитора і дослідника не викликана музикою С. Ярунського. Вона була висловлена багато років раніше, але це спрямування у композиторській творчості українського митця стало реальним. Нові виразальні засоби, що використовує С. Ярунський, потребують іншого, нетрадиційного підходу до аналізу.

Тема «симфонії» № 4 пов'язана з давніми, язичницькими, дохристиянськими часами на Русі, коли в народі вірили у чарівників, кощунів, відунів. Вони нерідко передбачали майбутнє, радили простим людям, як допомогти собі у нелегку годину.

З історії знаємо про давньоруське місто Гряда було зруйноване татарами-монголами у 1245 році. Воно знаходилося неподалік від рідного композитору С. Ярунському містечка Ярунь. Дослідники засвідчили, що там було

капище, де в язичницькі часи проводилися ритуали відунів. Цей ритуал ворожіння відтворений композитором у «симфонії» № 4. Твір одночастинний, але він ділиться на 12 розділів і коду. Оскільки композитор не подав свій поділ на розділи, робимо це ми, виходячи із образних і фактурних особливостей музики.

Розділ 1 (с. 1-2) – музична тема, яка починається із чергування двох кластерів: *фа-соль-ля-сі* в другій октаві та *фа-дієз – соль-дієз – ля-дієз* також у другій октаві. Ці гармонії швидко чергуються як тремоло. Побудова звучить на *forte* кілька секунд, а потім після паузи, повторюється ще сім разів (див. с. 1-2 в нотному тексті). Ця побудова зосереджує увагу своїм дзвінким і голосним колоритом (дзвінкість також посилює педаль). Розділ 2 (с. 3 – поч. 4) – це ті ж самі кластери, але вони вже звучать у першій октаві й мають трохи спокійніший характер. Наприкінці побудови ще двічі повторюються кластери у високому регістрі. Розділ 3 (с. 4) – звучать удари дзвонів. Розділ 4 (с. 5, останній рядок – початок с. 6) – проводиться поспівка у контроктаві: *ля – соль – фа – мі-бемоль*. Ця інтонація ніби символізує звернення людей до праотців. У розділі 5 (с. 6) з'являється дещо пошвавлений ритмічний рух у низькому і середньому регістрах. У розділі 6 (с. 7) цей рух продовжує прискорюватися, з'являються шумові звуки. Розділ 7 (с. 8) продовжує подальший рух, який поступово полегшується і ще більше прискорюється. Музика зображає картину людей, що збираються на ритуал поради із відунами. Розділ 8 (с. 9) у творі є найбільш мелодичним; тут почергово звучать і одноголосся, і поліфонічне двоголосся, і мелодія супроводжується великими септимами тощо. Тут є елементи вигуків, які ніби передають частину язичницького ритуалу. Важливою є кожна інтонація у цьому розділі. У розділі 9 (с. 10) передається напруження, тривога. Тут композитор досягає кульмінації. В розділі 10 (с. 11) з'являється тиха мелодія невеликого діапазону, яка трохи нагадує тему «Щедрика». Вона звучить у супроводі ударів переддзвону, що звуковідображаються на фортепіано. У розділі 11 (с. 12) знову з'являються кластери у високому регістрі. Це сприймається як своєрідна реприза початку твору. Розділ 12 (с. 13) починається із «тиші», потім звучать мірні удари великого дзвону (всього їх 14). У коді звучать ще сім тихих і спокійних ударів. Ритуал завершується.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві детально проаналізовано Чотири Симфонії для

фортепіано С. Ярунського та зроблено висновки на основі цього аналізу.

Висновки. Чотири «симфонії» для фортепіано С. Ярунського в українській музиці 1990-х років справді були новим і важливим словом. На той час композитор сформував свою позицію щодо цього жанру. Вибір назви для фортепіанного твору («симфонія» замість звичної «сонати») пов'язаний із прагненням автора до розширення тембрової палітри інструменту. Справді, фортепіанні твори С. Ярунського ближчі до оркестрового багатотембрового мислення, ніж до звичного використання фортепіано.

Відзначимо, що С. Ярунський постійно веде пошуки нових тем і сюжетів. Він цікавиться епохою дохристиянської Русі. Його інтерес викликало язичництво, яке було функціонуючою релігією у прадавні часи (до X століття). Митець суттєво розширив рамки тематизму, надавши тематичних функцій мелодичним поспівкам, речитаціям, окремим гармоніям, зокрема кластерним, ритмічним та фактурним рисункам тощо. Цікавою, на нашу думку, є робота з цим матеріалом (розвиток, зміни різного порядку). С. Ярунський для творення специфічних образів залучає архаїчні мелодії та речитативи, дзвонові ефекти. Композитор шукає і знаходить нові засоби музичної виразності, висуваючи на перший план ті, які раніше були на другому плані: фактуру, тембр, кластерну гармонію, речитацію замість мелодії тощо.

Цікавими є творчі шукання композитора не тільки на рівні драматургії, а й композиції. «Симфонії» для фортепіано С. Ярунського є одночастинні («симфонія № 3, яка позначена в нотах, як двочастинна, вона виконується без перерви і це також складає враження одночастинності). Основою композиції є розділ, який складає важливу структурну одиницю. Розділи контрастують між собою і на емоційно-образному рівні, й на гармонічному, фактурному, тембральному, ритмічному тощо. З часу появи названих фортепіанних творів С. Ярунського пройшло небагато часу — всього два десятки років. Але за цей час вони увійшли в творчий процес сучасної української музики й у виконавську практику. На нашу думку, позицію композитора щодо новаторства у фортепіанній музиці час оцінить позитивно.

Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Ленинград: Сов. композитор, 1990. 288 с.
3. Лісецький С. Й. Й «кошунство» з часом має позитивну ауру. (про композитора С. Ярунського) Наукові статті. Рецензії. Навчально-методичні матеріали. Київ : НАКККіМ, 2009. С. 178 – 181.
4. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи Москва Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
5. Schaeffer Bogusław Nowa Muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. PWM : 1969. S. 341 – 342.

References

1. Androsova D. V. (2014). Symbolism and polyclavier in piano performance of the 20th century. Odessa. Astroprint [in Russian].
2. Gakkel L. E. (1990). Piano music of the twentieth century. Leningrad. Soviet Composer [in Russian].
3. Lisetsky S. Y. (2009). With time, and “blasphemy” has a positive aura. (about the composer S. Yarunsky) Naukovi statii. Reviews. Initial-methodical materials. Kyiv. NAMSCA [in Ukrainian].
4. Cherednichenko T. (2002). Musical stock. 70th. Problems. Portraits. Cases. Moscow. New Literary Review [in Russian].
5. Schaeffer Boguslaw (1969). New music. Problems of contemporary composing technique. Cracow. PWM, 341 – 342. [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 16.02.2021
Отримано після доопрацювання 16.03.2021
Прийнято до друку 22.03.2021*