

Олексій ВОЛЬВАК,

orcid.org/0009-0009-0725-6205

аспірант кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

(Одеса, Україна) *volvakoleksii@gmail.com*

ФОРТЕПІАННИЙ КВІНТЕТ ЕПОХИ МОДЕРНУ В КОНТЕКСТІ СИМФОНІЗАЦІЇ ЖАНРУ

Пошук нових орієнтирів в дослідженні складних історичних процесів музичного мистецтва є сьогодні критично важливим для переосмислення місця і ролі модерну. Як зазначають дослідники, цей період означив подальшу долю мистецтва ХХ століття та його жанрову систему, а на сучасному етапі він осмислюється крізь призму нових виконавських стратегій та концептуальної затребуваності модернізму. Актуальність теми зумовлена необхідністю заповнення існуючих «білих плям» у вивченні великих камерно-ансамблевих форм, де спостерігається специфічне напруження між традиційною камерністю та потягом до монументальності й оркестрової масштабності. Метою даної статті є визначення особливостей фортепіанного квінтету епохи модерну в контексті симфонізації жанру, які в означеному історичному періоді набувають парадоксальних рис. Методологічною основою виступає комплекс наукових методів, серед яких провідними у побудованні загальної концепції та здобутих висновків є історичний, компаративний, структурно-аналітичний та семантичний аналізи. Наукова новизна дослідження полягає у виділенні кінця ХІХ – початку ХХ століть як окремого, специфічного етапу в еволюції жанру великого фортепіанного ансамблю. У роботі детально проаналізовано творчі здобутки В. Новака, Е. Елгара та Б. Бартока, що дозволило виявити різні національні моделі трансформації жанру. Встановлено, що симфонізація камерно-інструментальної фактури здійснювалася шляхами драматизації концепції, тембральної емансипації інструментів та інтенсивної поліфонізації музичної тканини. Особлива увага приділена феномену «quasi-оркестрального» гігантomanізму фактурних ущільнень, що ігнорує вишукану камерність на користь мімезису великого оркестру та відкриває нові резерви оркестрової динаміки. Доведено, що важливою рисою стилю є поєднання модерної експресії з оновленим фольклором та архаїчними ладовими структурами. У висновках підкреслюється, що стилістичні особливості фортепіанних квінтетів епохи модерну виявляються в продовженні романтичної та постромантичної лінії симфонізації при застосуванні семантики нової епохи, пов'язаної з символістськими установками. Це відбивається в новизні усіх складових музичної мови – від колористичної насиченості до лінійної виразності. Результати дослідження демонструють інерцію жанру, яка забезпечила життєздатність симфонізованих форм до середини ХХ століття, інтегруючи риси модерну та постромантизму в цілісний художній феномен.

Ключові слова: полістилістика, риси модерну, модернізм, фортепіанний квінтет, камерний жанр, симфонізація.

Oleksiy VOLVAK,

orcid.org/0009-0009-0725-6205

Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensemble

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odessa, Ukraine) *volvakoleksii@gmail.com*

THE MODERNIST PIANO QUINTET IN THE CONTEXT OF THE GENRE'S SYMPHONIZATION

The search for new points of reference in the study of complex historical processes in musical art is critically important today for redefining the place and role of the Modernist era. As researchers note, this period shaped the future of 20th-century art and its genre system, and at the current stage, it is being reinterpreted through the prism of new performance strategies and the conceptual demand for modernism. The relevance of the topic is due to the need to fill existing “blank spots” in the study of large chamber ensemble forms, where a specific tension is observed between traditional chamber qualities and the drive towards monumentality and orchestral scale.

The aim of this article is to determine the features of the piano quintet of the Modernist era in the context of the genre's symphonization, which acquired paradoxical characteristics during the specified historical period. The methodological foundation consists of a complex of scientific methods, among which the leading ones in constructing the general concept and the findings are historical, comparative, structural-analytical, and semantic analyses.

The scientific novelty of the study lies in identifying the late 19th and early 20th centuries as a distinct, specific stage in the evolution of the large piano ensemble genre. The work provides a detailed analysis of the creative achievements of V. Novák, E. Elgar, and B. Bartók, which allowed for the identification of various national models of genre transformation.

It is established that the symphonization of chamber-instrumental texture was carried out through the dramatization of the concept, the timbral emancipation of instruments, and the intensive polyphonization of the musical fabric. Special attention is paid to the phenomenon of “quasi-orchestral” gigantomania of textural densities, which ignores refined chamber qualities in favor of the mimesis of a large orchestra and opens up new reserves of orchestral dynamics. It is proven that an important feature of the style is the combination of modernist expression with updated folklore and archaic modal structures.

The conclusions emphasize that the stylistic features of piano quintets of the Modernist era manifest themselves in the continuation of the Romantic and post-Romantic lines of symphonization while applying the semantics of a new era associated with symbolist attitudes. This is reflected in the novelty of all components of musical language – from coloristic saturation to linear expressiveness. The research results demonstrate the inertia of the genre, which ensured the viability of symphonized forms until the middle of the 20th century, integrating features of Modernism and post-Romanticism into a unified artistic phenomenon.

Key words: polystylistics, features of modernism, modernism, piano quintet, chamber music genre, symphonization.

Постановка проблеми. Як відомо, в переломні періоди свого розвитку суспільство «розгортається» в бік минулого, черпаючи звідти духовний досвід, що бракує сучасності. Актуальним видається сьогодні усвідомити глибинні причини затребуваності модерну-модернізму які коріняться в пробудженні тих шарів свідомості, які пов'язані з природним потягом людини до краси і водночас сигналізують про втомленість суспільства від примітивізму масової культури. Вибух інтересу до розгляданого явища наприкінці ХХ на початку ХХІ століття відображає потребу в ідеальному, одиничному, унікальному.

Аналіз досліджень. Ідеї та настанови сучасного мета-модерну, що змінив пост-модерн на початку ХХІ століття захопили уми широкого кола гуманітарних дослідників, але все частіше гуманітарна думка звертається до коріння означеного явища – модерну, що охоплює досить короткий історичний період. Серед фундаментальних трудів з модернового мистецтва та його ідейного базису – символізму в українському музикознавстві, на які спирається автор статті, назвемо дослідників: Соломію Павличко – монографія «Дискурс модернізму в українській літературі», відоме дослідження Мирослави Новакович «Канон українського музичного модернізму на прикладі творчості Бориса Лятошинського», дисертаційну працю Олександра Козаренка, в якій у представленні сучасного постмодерністського музично-мовного плюралізму досліджується становлення українського модерну від символізму, сецесії до експресіонізму, а також висновки та основні положення статтей Марії Каралюс «Стильові домінанти модерну в українському мистецтві», в якій автор відзначає порівняльні риси українського модерну, та Олени Корчової «Український музичний модернізм: передумови концептуалізації». В названих роботах означені фундаментальні підходи для аналітичної роботи з музичними текстами модернової епохи. Великі

фортепіанні ансамблі, зокрема фортепіанні квінтели, досліджувались та аналізувались в багатьох роботах, серед них: Симонова Н. «Фортепіанний квінтет: питання становлення жанру», Зима Л. «Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект», монографії Повзун Л., Кравченко А., але в даному ракурсі – означення рис жанру в культурно-історичну епоху модерну досліджується вперше.

Мета статті – визначити прояви модерну, епохи кінця ХІХ – початку ХХ століття, його стилістичні особливості в великих камерних жанрах у контексті симфонізації та модерністських віяннях Заходу і Сходу.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво модерну, кінець ХІХ – перша чверть ХХ століття означене розмаїттям жанрових форм, що виникли чи оновилися, та трансформацією стилів. Традиційно ідейно-філософським базисом модерну, як і модернізму взагалі, прийнято визначати символізм, в його багатозначності, який надзвичайно розширив «образне поле» мистецтва, що цілком закономірно на рубежі двох великих, але таких різних століть – ХІХ та ХХ. У цій естетичній відображається не лише творчий ентузіазм, а й соціальна тривога та амбівалентність – специфічна реакція митця на радикальні зміни епохи (Botstein, 2007: 167). Вельми влучне з цього приводу формулювання Соломії Павличко: «Символізм як спільність методологічна, а не формально-стильова, певною мірою “керує” стилем модерн» достатньо яскраво підкреслює означене явище (Павличко, 1999: 185). Надхнений символізмом модерн як епоха і стиль стає своєрідним віддзеркаленням революційних змін у сприйнятті нової доби, у свідомості та емоціях людини початку ХХ століття. З цього приводу Марія Каралюс у своїй роботі «Стильові домінанти модерну в українському мистецтві» зазначає: «Модерн активно використовує образи-символи, а не просто «живиться» ідеями символізму, особливо тими, що підкреслю-

ють внутрішню суть образу-символу як основного об'єкта художнього пізнання, об'єкта, що вимагає здогадки, інтуїтивного осягнення, певного теургічного акту» (Каралюс, 2010: 65). Закономірно, що сьогодні «Духовна спадщина модерну магнетично привертає до себе дедалі більшу увагу, і це не дивно. «Новий стиль», виголосивши на межі XIX–XX ст. програму тотального оновлення та естетизації предметно-просторового середовища, залишився не тільки яскравим і самобутнім, неповторно своєрідним етапом у розвитку новітньої культури, але й передбачив подальшу долю мистецтва XX ст.» (Каралюс, 2010: 64). Розмірковуючи про канон саме українського музичного модернізму на прикладі творчості Бориса Лятошинського М. Новакович зазначає: «Музикознавство, яке сьогодні шукає нових орієнтирів у дослідженні складних процесів, що відбуваються в музичному мистецтві, гостро усвідомлює необхідність заповнення «білих плям» у концепціях і практиці музичного модернізму-символізму і, в першу чергу, оновлення оцінок та концептуальних стратегій у виконавстві». «Тому в першій чверті третього тисячоліття нова хвиля інтересу до символізму-модернізму сприймається цілком закономірною реакцією суспільства в потребі того, що бракує сучасності» (Новакович, 2008: 3).

Музичне мистецтво органічно вписалось в епоху модерну, так як одною з притаманних рис символізму, яким надихався модерн, є вираження невимовного, що також є сутністю музики, акцент на гнучкості, плинності, музичності художньої мови у передачі ідей, емоцій багатозначних образів на зламі століть.

Фортепіанний квінтет епохи кінця XIX початку XX століть відмічений багатьма рисами модерну, серед яких парадоксальні, начебто не властиві камерному жанру, а також загальній семантиці вишуканого стилю – мається на увазі симфонізація, що продовжилась як означене явище другої половини XIX століття, починаючи зі славнозвісного Квінтету Роберта Шумана, названого самою симфонічною по своїй суті концепцією композитора (включаючи симфонії). Дійсно, як зауважує Людмила Зима, «саме з фортепіанним квінтетом Р. Шумана, жанр фортепіанного квінтету утвердив симфонізацію як провідну ознаку жанру фортепіанного квінтету романтичної епохи. І цей «симфонічний» ген мімезису оркестрової мощі, симфонічної образності надовго визначить сутнісні характеристики жанру, перехлеснувши за історичні рамки романтичної епохи XIX віку в XX, втілюючись у фортепіанних квінтатах представлених композиторами-символістами, а після

1918 року – так званими традиціоналістами» (Зима, 2014: 61).

Парадоксально, що на початку XX століття, у розмаїтті стильових напрямків, підчас протилежних, фортепіанний квінтет зберігає свою деяку «монолітність», залишаючись несприйнятливим до безлічі стильових спокус, зокрема в області витонченості форми, ігноруючи вишукану «камерність», але наполягаючи та стверджуючись у *quasi-оркестральному* «гігантизмі» фактурних ущільнень. В цьому вбачаємо історичну інерцію жанру великого фортепіанного ансамблю, розвиток якого на якихось історичних етапах не співпадає з малими камерними формами.

Як вже зазначалось, помічений процес симфонізації квінтетного жанру означеної епохи можна розглядати як продовження гігантманії пізнього романтизму, але і розвитком останньої. Так як «в контексті уявлень о симфонії та симфонічності як осередку кращих рис художньої продукції заява про симфонізм стосовно камерного твору... звучить у якості найвищої атестації його художніх властивостей» (Зима, 2014: 86). Серед яскравих прикладів тотальної симфонізації квінтетного жанру, в тому числі ще більшої ускладненості фактури, розгорнутості форми, масштабності ідеї можна привести Фортепіанні квінтети Сергія Танєєва, Бели Бартока, Джордже Енеску, Вітезлава Новака, Едварда Елгара, Філіпа Шарвенка, Ерньо Донаньї, Габрієля Форе, Тадеуша Майєрського, Віктора Барвінського, Бориса Лятошинського.

Названі композитори прагнули перенести масштабність дихання симфонічного мислення у більш компактну форму квінтету, зберігаючи інші жанрові ознаки великого камерного ансамблю. Можна прослідкувати, що означена симфонізація камерно-інструментальної фактури здійснювалась декількома шляхами – драматизації жанру, якій не притаманні ні зжатість форми, ні камерність ідеї, а також тембральної емансипації, поліфонізації фактури та інше. Серед спільних рис симфонізованих фортепіанних квінтетів треба назвати полісемантизм та полістилістику - багатство стильових сплавів, мовну багатозначність, колористичну новизну, а також, як одну із найяскравіших рис - причетне модерну звернення до оновленого фольклору – його древніх пластів. Безумовно, «симфонізм» фортепіанних квінтетів, що виникли на рубежі двох століть – XIX та XX, в продовженні симфонічних здобутків крупних камерних жанрів, знайшов своє втілення в новій оркестровій колористиці, оновлених її смислах як живого оркестрового дихання, і нових резервах оркестрової динаміки, яка поєднувала могутні

злеті струнного квартету, акустично вивірені вертикалі духових в партії рояля з його перенасиченою поліфонією, тим самим відкривши небачені ефекти оркестрового підйому. Переліковані риси в різній мірі і по-різному втілюються в фортепіанних квінтетах та інших великих камерних жанрових формах означеної доби, і навіть пізніше, до середини ХХ століття демонструючи інерцію жанру в поєднанні рис модерну та постромантизму в заявленому феномені симфонізації.

Фортепіанний квінтет Вітезлава Новака закономірно стає до ряду різноликих стверджень квінтетного жанру на рубежі ХІХ та ХХ століть. Квінтет створений у 1897 році та означений, як і вся творчість Вітезлава Новака зіставленням стильових сплавів, мовною багатозначністю, яка закономірно супроводжує епоху модерну в зіткненні століть та активізації стильової багатовекторності. Стильову природу квінтету можна визначити як поєднання кількох взаємодіючих складових. З одного боку, спостерігається посилення експресивного начала, що проявляється у насиченій гармонічній мові та інтенсивному фактурному розвитку. З іншого – відчутним є звернення до архаїчних інтонаційних пластів, пов'язаних із давніми слов'янськими ладовими структурами та моравським фольклором. У результаті формується своєрідний гармонічний синтез, у якому експресія модерну поєднується з елементами традиційної музичної культури. Фактурна організація Квінтету характеризується надзвичайно розвиненою поліфонічністю, що зумовлює внутрішню динаміку музичної тканини та сприяє їй просторово-звуковому насиченню. Така поліфонічна щільність, по суті, виконує не лише конструктивну, але й семантичну функцію, формуючи складну багаторівневу образність об'ємного симфонічного полотна.

Як зауважує Людмила Зима, у музиці композитора поєднуються модерністська експресивність та певна витонченість-гнучкість інтонаційного висловлювання із зверненням до глибинних фольклорних шарів, що супроводжується проявами панславістських ідей. У цьому контексті творчість Новака може бути розглянута як частина ширшого культурного процесу, пов'язаного з актуалізацією слов'янської ідентичності, що знаходить паралелі, зокрема, у візуальному мистецтві, наприклад, у «Слов'янському циклі» відомого чеського художника-модерніста Альфонса Мухи (Зима, 2014: 103). Перша частина цього масштабного полотна відкривається скорботною темою-скаргою, що сприймається як своєрідне авторське висловлювання. Три початкові звуки а–с–h, які з наполегливою настирливістю оспівують звук h на

тлі унісону струнних (що витримують звук «а» у чотирьох октавах), формують напружено-сумний, просторово насичений колорит. Поступово початкова інтонація жалоби змінюється більш активним мотивом-ствердженням (*più espressivo*). Взаємодія цих двох елементів призводить до гнучко вибудованої, стрімкої кульмінації (*accelerando*), яка завершується розчиненням і короткочасним затишенням на *pianissimo* перед раптовим драматичним вибухом. Саме тут вступає третій компонент головної партії – потужне, рішуче (*risoluto*) звучання фортепіано, яке вступає в діалог-конфлікт із енергійними, навіть гнівними репліками струнного квартету. Цей епізод вражає масштабністю та симфонічним динамізмом, що розгортається у складній системі мотивних перегуків. Таким чином, головна партія першої частини постає як тричастинна структура, у якій кожен мотив має власну траєкторію розвитку, підпорядковану загальній драматургії. Особливої уваги заслуговує пластичність їх взаємодії та хвилеподібно-вибухова цілком оркестрова динаміка розгортання. В розгортанні всієї складної панорами сонатного *allegro* першої частини Квінтету спостерігаємо протипоставлення лірично-танцювальної побічної партії яка розгортаючись в формуванні потужного ліричного підйому набуває характеру своєрідного гімнічного висловлювання. В кульмінації першої частини головна тема в *stretto* у струнних створює образ масштабного стихійного піднесення.

Друга частина квінтету написана у формі варіацій на давньослов'янську мелодію ХV століття. Саме звернення до архаїчних фольклорних шарів, як уже зазначалося, є характерною рисою стилю Новака. Трьохдольний ритм, хоральне викладення теми у струнних на *pianissimo* та використання стародавніх ладових структур створюють ефект хорового звучання. Варіаційний цикл відзначається динамічністю та винахідливістю у трансформації теми. Середньовічний лад поступово зазнає стилістичних і жанрових перетворень. У восьми варіаціях (останні три з яких об'єднані наскрізним розвитком) п'ята (*andante, molto espressivo*) постає як своєрідна лірична кульмінація, що вирізняється гармонічною витонченістю. Останні варіації (*Allegro, quasi scherzo*) вводять елементи фантастичного, подекуди тривожного образного світу, який можна співвіднести з романтичною традицією, зокрема з естетикою Гектора Берліоза. Первісна мелодія зазнає трансформації, перетворюючись у верхніх регістрах фортепіано на мажорну, рухливу тему. Кульмінаційним моментом стає її проведення у вигляді дзвоноподібних (*marcatissimo*) акордів, що надає їй велич-

ного й навіть загрозливого характеру. Кода повертає до початкового образу – хоральної теми, але вже у форте та на тлі тремоло фортепіано. Згодом, немов відлуння, тему підхоплюють струнні на *pianissimo*. Поступово розчиняючись у звуковому просторі, ця середньовічна пісня-хорал згасає.

Фінал, позначений композитором як словацький танець, являє собою масштабну форму вільного рондо. Тут представлено різні варіанти утвердження слов'янської образності. У кульмінаційній зоні головна танцювальна тема несподівано звучить у мінорі, набуваючи драматичного забарвлення, після чого приводить до мажорного, дзвоноподібного апофеозу коди симфонічного розмаху.

Поряд з Фортепінним квінтетом Вітезлова Новака, Квінтет англійського композитора Едварда Елгара (створений у 1918 році, за рік до написання знаменитого віолончельного концерту) є ще одним із численних варіантів симфонізованих квінтетів розглядуваного періоду. У Квінтеті, що безпосередньо прилягає до симфонічного жанру композитора, за зауваженням одного з дослідників творчості Елгара, англійська *dream*, що безперервно пронизує складну, фантастичну палітру образів, сусідить із титанічними драматичними підйомами та найвною, широкою емоційністю та відвертістю. Квінтет має тричастинну будову. Перша частина написана в дусі лірико-драматичної поеми, обрамленої пронизливо-сумною мелодією на тлі химерних звукових шелестів. Головна тема *Allegro* – енергійно-поривчаста, що посилюється метричним рисунком на шість восьмих, який поєднує імператив дводольності та стрімкість тріолей. Викладена, як і вступ, у *a-moll*, вона одразу демонструє гігантський кульмінаційний підйом. На зміні тематичних побудов знову дуже коротко, на чотири такти, з'являється перша сумна тема вступу як образ мандрівної душі. Різка, без модуляцій, тональна зміна – *A-dur* – занурює слухача у фантастичний казковий світ, де вишукано-балетна музика, поступово трансформуючись, перетворюється на тему надзвичайно натхненного ліричного підйому. Наступний розділ першої частини починається з сумної теми вступу, яка нарешті отримує широкий розвиток. Переплітаючись у зіставленнях і симфонічних підйомах із спрямовано-драматичною головною темою *Allegro*, три теми ліричного кола мрій виявляються мотивно близькими. Гігантська загальна кульмінація всієї частини згасає у щемкій ліриці музики з розробки, яка приводить до вихідного вступу *moderato*. За означеною схемою гігантської динамічної хвилі будується і друга частина квінтету. Вона відкривається чоти-

риголосою піснею-хоралом струнних, пізніше підтриманих роялем. Тут мимоволі згадується музика двох релігійних ораторій композитора (1902, 1904) і передусім «*Dream of Gerontius*», з яким Едвард Елгар увірвався у ХХ століття й змусив європейських музикантів говорити про музику відродженої англійської школи. Староанглійські лади в «піснеспівах» струнних і рояля органічно трансформуються в іншу гармонічну мову та в експресивно-ліричне висловлювання з модерністською ламаністю і хроматизацією мелодичних формул. Гігантський експресивно-ліричний підйом розчиняється у поверненні початкової теми. Фінал Квінтету також народжується з тиші *Andante* – скарги-зітхання струнних і тихих прохань-відповідей віолончелі та рояля. Далі, в *Allegro*, музика набуває тріумфально-святкового характеру. Тридольність вальсу надає їй енергійного устремління, а рондальність у побудові – містичної енергії, яка на останніх сторінках партитури втілюється в коді з авторськими ремарками *Grandioso* та *animando al fine*. Повнота й масштаб «квазі-симфонічного» полотна твору підкреслюють загальну тенденцію, що утвердилася в типології романтичного й постромантичного жанру фортепіанного квінтету та далеко вийшла за історичні межі своєї епохи.

Одним з найяскравіших прикладів симфонізації виступає Фортепіанний квінтет Бели Бартока. Написаний у 1901 році, на зламі століть (молодому Бартоку сповнилось на той час 20 років), Квінтет безумовно мислився композитором як симфонічне полотно гігантського розмаху. На епічну симфонію вказують також наявність чотирьох частин (друга – надзвичайно розгорнуте скерцо, третя, ще масштабніша, переходить у величний *c-dur*-ний фінал *attaca*). В полістилістиці цієї *quasi*-оркестрової музики молодому композитору вдалось поєднати класичну академічну форму з геніальними музично-мовними знахідками, які виявляються та стануть пізнаваними для слухачів лише через півстоліття в воєнних творах Шостаковича, Онегера, Бріттена, та модерну мовну експресію з живими, витонченими гармоніями, мотивними гнучкими лініями, які сплелись-перехрестились в перенасиченій поліфонічним розвитком в партитурі твору. Лірико-драматичним центром в поступовому розгортанні музики Квінтету стає третя частина, в її основній темі у *c-moll* однозначно пізнається похвальний марш, сповнений трагізму, який розгортається в декількох хвилях гігантського підйому струнних та рояля, створюючи небачений масштаб звучання, художній та динамічний. Фінал, теж розгорнутий, з декількома ліричними епізодами, які

лише відсувають нестримний рух основної теми Квінтету, яка, підкреслено побудована на переможних, торжествуючих квартах мотиву на старовинних угорських ладах, закінчується переможним дзвоном, утверджуючи загальний його масштаб та «симфонічність».

Висновки. Стилiстичнi особливостi великих фортепiанних ансамблiв, зокрема фортепiанних квінтетiв епохи модерну, виявляючись в продовженнi романтичної та пост-романтичної лiнii симфонiзацiї даного жанру безумовно опановують семантику нової епохи, пов'язаної з символістськими установками, що відбивається в новизнi усiх складових музичної мови, але при поглибленнi установки на симфонiзацiю в мiмезисi великого оркестру.

Представленi в аналізах Квінтети модерного перiоду створюють класичну модель симфонiзованого квінтету постромантичний узагальнюючий смисл якого пов'язаний з iдеєю подолання камерно-ансамблевого звучання *quasi*-оркестральним гiгантизмом фактурних ущiльнень, лiнійної виразностi та синтезу рiзних нацiональних моделей, що згодом сформували оригiнальне обличчя музичного модерну. В музично-мовнiй полiстилістичнi дослiджуванiх квінтетiв спостерi-

гаємо в живому просторi нових модальних гармонiй колористичну новизну, мелодiйну багатозначнiсть з експресiєю гнучких витончених мотивних лiнiй, якi сплелись-перехрестились в перенасиченiй полiфонiчним розвитком в партитурi, а також, як одну iз найяскравiших рис – причетне модерну звернення до оновленого фольклору – його древнiх архаїчних пластiв.

Безумовно, «симфонiзм» фортепiанних квінтетiв, що виникли на рубежi двох столiть – ХІХ та ХХ, в продовженнi симфонiчних здобуткiв крупних камерних жанрiв, знайшов своє втілення в новiй оркестровiй колористичнi, оновленiх її смислах як живого оркестрового дихання, i нових резервах оркестрової динаміки, яка поєднувала могутнi злети струнного квінтету, акустично вивiренi вертикалі духових в партiї Рояля з його перенасиченою полiфонiєю, тим самим відкривши небаченi ефекти оркестрового пiдйому. Перелікованi риси в рiзній мiрi i по-рiзному втілюються в фортепiанних квінтетах та iнших великих камерних жанрових формах означеної доби, i навiть пiзніше, до середини ХХ столiття демонструючи своерiдну iнерцiю жанру в поєднаннi рис модерну та постромантизму в заявленому феноменi симфонiзацiї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зима Л. «Український модерн в камерній музиці Віктора Косенка», Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ сторіччя: матеріали 1-ої Науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В.С.Косенка. 29. 11. 2018 р. – К; Електронне видання 2020. С. 46-50.
2. Зима Л. «Жанр фортепiанного квінтету як iсторико-стильовий феномен: типологiчний аспект» : дисерт. канд. мист. 17.00.03 Одеса, 2014. 212 с.
3. Каралюс М. Стилiвi домінантi модерну в українському мистецтвi. Студiї мистецтвознавчi. 2010. Ч. 3 (31). С. 64–69.
4. Козаренко О. Українська нацiональна музична мова: генеза та сучаснi тенденцiї розвитку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. Мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво», О.В. Козаренко. – Київ, 2001. – 35 с.
5. Корчова О. Український музичний модернізм: передумови концептуалiзацiї. Мистецтвознавство України, (23), С. 170–179.
6. Новакович М. Канон українського музичного модернізму на прикладі творчості Бориса Лятошинського, автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2008. 20 с.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі [2-ге вид., перероб. і допов.]. – Київ: Либідь, 1999. – С. 1.
8. Ришова О. Український символізм та фортепiанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» – Одеса, 2006. – 18 с.
9. Leon Botstein - Music in Times of Economic Distress. The Musical Quarterly Vol. 90, No. 2 (Summer, 2007), С. 167-175.

REFERENCES

1. Zyma L. (2020) Ukrainyskyi modern v kamernii muzytsi Viktora Kosenka. [Ukrainian modernism in the chamber music of Viktor Kosenko] Viktor Kosenko, yoho doba i kultura XXI storichchia: materialy 1-oi Naukovo-praktychnoi konferentsii, Kyiv, 46-50. [in Ukrainian].
2. Zyma L. (2014) Zhanr fortepiannoho kvintetu yak istoryko-stylovyi fenomen: typolohichniy aspekt. [The genre of the piano quintet as a historical and stylistic phenomenon: a typological aspect] (PhD dissertation), Odesa National Music Academy, Odesa, 212 p. [in Ukrainian].

3. Karalius M. (2010) Stylovi dominanty modernu v ukrainskomu mystetstvi. [Stylistic dominants of modernism in Ukrainian art] Studii mystetstvoznavchi, Kyiv, 3. 64-69. [in Ukrainian].
4. Kozarenko O. V. (2001) Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku. [Ukrainian national musical language: genesis and modern trends of development] (Doctoral thesis abstract), National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 35 p. [in Ukrainian].
5. Korchova O. (2023) Ukrainskyi muzychnyi modernizm: peredumovy kontseptualizatsii. [Ukrainian musical modernism: prerequisites for conceptualization] Mystetstvoznavstvo Ukrainy, Kyiv, (23). 170–179. [in Ukrainian].
6. Novakovych M. (2008) Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho. [The canon of Ukrainian musical modernism on the example of Borys Liatoshynskyi's work] (PhD thesis abstract), Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, 20 p. [in Ukrainian].
7. Pavlychko S. (1999) Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi. [The discourse of modernism in Ukrainian literature] Lybid, Kyiv, 1 [in Ukrainian].
8. Ryzhova O. (2006) Ukrainskyi symbolizm ta fortepianna spadshchyna B. Liatoshynskoho. [Ukrainian symbolism and the piano heritage of B. Liatoshynskyi] (PhD thesis abstract), Odesa National Music Academy, Odesa, 18 p. [in Ukrainian].
9. Botstein L. (2007) Music in Times of Economic Distress. The Musical Quarterly, Oxford, 90(2). 167-175.

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

