

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432.083.3
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-3-10>

Тетяна СИРЯТСЬКА,
orcid.org/0000-0003-0900-2857
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
(Харків, Україна) *stethr69@gmail.com*

ПРИНЦИПИ ПОРТРЕТУВАННЯ В ФОРТЕПІАНОМУ ЦИКЛІ «АСТЕРОЇДИ» В. ВИШІНСЬКОГО

У статті розглянуто фортепіанний цикл В. Вишинського «Астероїди» як зразок сучасного музичного портретування композиторських постатей. Актуальність дослідження зумовлена недостатньою вивченістю принципів музичного портрету в українській музиці ХХ–ХХІ століть, а також відсутністю спеціальних наукових праць, присвячених аналізу цього циклу. Метою статті є визначення основних принципів і засобів портретування композиторів у фортепіанному циклі «Астероїди». Новизна дослідження полягає у виявленні багаторівневої системи музичного портретування, що охоплює позамузичний, елементно-структурний, жанрово-стилістичний та концептуальний рівні, а також у введенні аналізованого твору до наукового обігу. Висновки підтверджують, що цикл «Астероїди» поєднує індивідуальні стилеві риси портретованих композиторів із авторською естетикою В. Вишинського, формуючи цілісну концепцію музичного «космосу», де портрети функціонують як взаємопов'язані образи сучасної музичної культури.

Віталій Володимирович Вишинський – український композитор, піаніст, науковець, музикознавець, популяризатор академічної музики. Вищу освіту отримав в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, де у 2002–2003 рр. навчався як піаніст в класі Михайла Степаненка, а у 2003–2007 рр. як композитор в класі Юрія Іценка. В 2005 році отримав стипендію Міжнародного Вагнерівського товариства (2005, м. Байройт, Німеччина).

Протягом 2007–2010 рр. навчався в аспірантурі Національної музичної академії України у Лариси Неболюбової. Аспірантська діяльність була відзначена іменною стипендією Президента України (2008). У 2012-му році здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. У 2012–2019 рр. працював в Київському університеті імені Бориса Грінченка, від 2017 року працює в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. У 2014–2015 рр. як популяризатор музики (лектор) співпрацював з відкритим лекторієм «Звук» від ОК'projects в арт центрі «Closer» (Київ). Від 2016 року співпрацює з Київсько-Могиланською бізнес школою. Член Національної спілки композиторів України (2011), лауреат державної премії імені Л. М. Ревуцького (2015).

Ключові слова: музичний портрет, фортепіанний цикл, музичний портрет композитора, сучасна українська музика, творчість Віталія Вишинського, принципи портретування.

Tetiana SYRIATSKA,
orcid.org/0000-0003-0900-2857
Candidate of History Arts,
Associate Professor at the Department of general and specialized piano
Kharkiv National University of the Arts
(Kharkiv, Ukraine) *stethr69@gmail.com*

PRINCIPLES OF MUSICAL PORTRAITURE IN THE PIANO CYCLE *ASTEROIDS* BY V. VYSHYNSKY

The article examines V. Vishinsky's piano cycle «Asteroids» as a reflection of the contemporary musical portraiture of the composer's works. The relevance of the study is due to the lack of consistency in the principles of musical portraiture in Ukrainian music of the 20th–21st centuries, as well as the number of special scientific works dedicated to the analysis of this cycle. The purpose of this article is to highlight the basic principles and features of portraiture of composers in the piano cycle «Asteroids». The novelty of the investigation lies in the revealed rich system of musical portraiture, which embraces the musical, elemental-structural, genre-stylistic and conceptual levels, as well as in the introduced analyzed work to a scientific level. The evidence confirms that the «Asteroids» cycle is based on individual stylistic drawings of portrait composers from the author's aesthetics of V. Vishinsky, forming a whole concept of musical «space», where portraits function how the images of contemporary musical culture are interconnected.

Vitaly Volodymyrovych Vyshynskiy is a Ukrainian composer, pianist, scientist, musicologist, popularizer of academic music. He received his higher education at the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, where in 2002–2003 he studied as a pianist in the class of Mykhailo Stepanenko, and in 2003–2007 as a composer in the class of Yuri Ishchenko. In 2005, he received a scholarship of the International Wagner Society (2005, Bayreuth, Germany).

During 2007-2010, he studied at the postgraduate course of the National Music Academy of Ukraine with Larisa Nebolyubova. Postgraduate work was awarded a scholarship of the President of Ukraine (2008). In 2012, he obtained the scientific degree of Candidate of Art Studies. In 2012-2019, he worked at the Borys Grinchenko Kyiv University, and since 2017 he has been working at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. In 2014-2015, as a popularizer of music (lecturer), he collaborated with the open lecture hall «Sound» from OK'projects in the art center «Closer» (Kyiv). Since 2016, he has been cooperating with the Kyiv-Mohyla Business School. Member of the National Union of Composers of Ukraine (2011), laureate of the state award named after L. M. Revutsky (2015).

Key words: *musical portrait, piano cycle, composer portrait, contemporary Ukrainian music, Volodymyr Vyshynskiy, the principles of musical portraiture.*

Постановка проблеми. Музичний портрет як культурне та жанрове явище не втрачає своєї актуальності в музичній практиці ХХ–ХХІ століть, що підтверджується й досвідом української музики, в тому числі творами В. Бібіка («Партита на теми DesCH» для скрипки, віолончелі та фортепіано, 1982), М. Шука (Концерт для трьох скрипок пам'яті Д. Д. Шостаковича, 1975; Три присвяти, 2000–2004), Б. Фільца («Музичні присвяти», 1985–2002). Яскравий зразок інтерпретації циклу як серії портретів представлений в доробку В. Рунчака, чия сюїта «Портрети композиторів» (1987) включає стилістично контрастні частини, присвячені видатним представниками різних епох – Й. С. Баху, І. Стравінському, Д. Шостаковичу та Н. Паганіні. Разом із тим, вивчення принципів музичного портретування композиторських постатей обмежується невеликим колом джерел. Малодослідженою на сьогодні залишається й творчість В. Вишинського, хоча йому належить низка вокальних і інструментальних творів, спрямованих як на фіксацію тих чи інших станів (так звані портрети – емоції), прикладом чому можуть послужити мініатюри фортепіанного («Коли ми були наївні», 2024) і вокального циклів («Дитячість» на вірші Алана Мілна, 2025); так і на втілення образів конкретних постатей, як то обраний нами цикл «Астероїди» (2016–2017), зосереджений на портретах композиторів.

Аналіз досліджень. При дослідженні музичного портрету в сфері інструментальної музики найбільш часто виникають питання історії та типології даного явища. Б. Шевчук (2018) вивчає його на прикладі фортепіанної музики, не пропонуючи власної типології, та розрізняючи по аналогії із живописом портрети історичні («Паганіні» Р. Шумана, «Угорські історичні портрети» Ф. Ліста), ретроспективні («День пам'яті Равеля» А. Онеггера), портрети типи («Мандрівник» Е. Гріга) та інші (Шевчук, 2018: 332). Спираючись на традицію попередніх музикознавчих досліджень, вона також виділяє портрет-емоцію, портрет-характер і портрет-біографію (найяскравіші моменти життя неординарної особистості) або автобіографію (Шевчук, 2018: 333). Торкається дослідниця й питання роз-

витку даного явища в українській музиці, визначаючи його витoki в доробку М. Лисенка, який звертається до типу портрету-емоції («Момент розпачу») та портрету-стилізації («Експромт (у стилі Шопена)») (Шевчук, 2018: 334).

Ю. Василенко розглядає «музичний портрет композитора у творчості іншого» як «погляд на творчий процес ізсередини, співставлення принципів відмінностей творчих особистостей у засадах компонування» (Василенко, 2014: 197). В цьому контексті він диференціює ліричний портрет (Нільс Гаде в «Ліричних п'єсах» Е. Гріга), портрет-цитату (Д. Січинський, С. Людкевич, В. Барвінський в «Музичних присвятах» Б. Фільца), алюзію-стилізацію (В. А. Моцарт, Й. С. Бах та А. Вівальді в Трьох присвятах М. Шука), портрет-монограму, тим самим створюючи типологію на основі конкретних прийомів, застосованих в тексті.

Серед нещодавніх праць, де ґрунтовно досліджується явище клавірного і фортепіанного портрету, виділяється дисертація І. Середюк (2021). Нашу особливу увагу в контексті змісту даної статті привертає те, що дослідниця безпосередньо виділяє засоби портретування композиторських образів, до яких належать «стилізація, алюзії до знакових творів, парафразування програмності чи музичного тексту, узагальнення через програму, жанр або комплекс засобів виразності» (Середюк, 2021: 177). При цьому всі ці твори відрізняються типами символіки, методами кодування, масштабом залучення запозиченого матеріалу і способами його осмислення (Середюк, там само). Серед прийомів портретування окремої уваги заслуговують монограми, які «завуальовано фіксують чи маркують ім'я митця, привносять у твір додаткову змістову площину, експонуючи його філософські, світоглядні позиції, несучи авторське послання адресатові» (Середюк, 2021: 69). Серед стабільних ознак портрету дослідниця також виділяє наявність «подвійного кодування», що передбачає «співвіднесення об'єкту зображення і його індивідуальної авторської інтерпретації» (Середюк, 2021: 184). Всі зазначені особливості дають підґрунтя для виявлення принципів портретування образу композитора в музичному тексті.

Метою статті є визначення принципів портретування композиторів в циклі «Астероїди» В. Вишинського. Це зумовило необхідність залучення наступних **методів дослідження**: історичного – для виявлення підходів до втілення і аналізу музичного портрету, жанрово-стильового аналізу – для визначення комплексу відповідних засобів музичного портретування; порівняльного аналізу – для співвіднесення портретованого образу із інтерпретацією В. Вишинського.

Виклад основного матеріалу. Цикл «Астероїди. Музичні об'єкти для білих і трохи для чорних клавіш» був створений В. Вишинським в 2016–2017 роках і пізніше, в 2023, як відомо з інтерв'ю з композитором, «несподівано» доповненої частиною *Ad Astra / «До зірок»* (Носаченко, 2025). Твору передують літературний епіграф – цитата з «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері: «У кожної людини свої зірки. Для одних – тих, хто мандрує, – вони – дороговказ. Для інших це тільки маленькі вогники. Для вечірніх зірок – складна загадка. <...> Але всі ці зірки мовчать. А тебе будуть такі зірки, яких більше ні в кого немає...» (Vyshynsky, 2021). Тим самим відбувається змістовне зближення ідеї «зірки» і «астероїда». Суто з наукової точки зору астероїд (від декількох метрів до сотень кілометрів) менший за зірку та має занадто низьку масу, щоб набути кулястої форми, як вона, тому зазвичай є тілом неправильної форми. Водночас зірку вирізняють термоядерні реакції, що виробляють енергію та світло.

Назви частин циклу свідчать про прагнення композитора частково зберегти «науковий» підхід, адже астероїди зазвичай іменуються числом та прізвищем, до прикладу *1034 Mozartia* (В. А. Моцарт), *4532 Copland* (А. Копланд), *11899 Weill* (К. Вайль) та інші (TalkClassical, 2011). Цікаво, що деякі з постатей, до яких звертається В. Вишинський, зокрема П. Гіндеміт, уже мають закріплені за їх іменами астероїди – *5157 Hindemith* (TalkClassical, 2011), однак автор циклу обирає власне винайдені найменування.

Дещо відхиляючись від суто наукової ідеї – номерів астероїдів, В. Вишинський пропонує шифр, що складається з першої літери прізвища і умовного року «відкриття», а точніше року народження композитора. Відповідно до цього перша частина має назву «С – 1912» (Дж. Кейдж), друга «S – 1882» (І. Стравінський), третя – «Н – 1895» (П. Гіндеміт), четверта – «А – 1939» (Луї Андріссен). Всі ці назви сам автор розшифровує в відеопартитурі (Vyshynsky, 2021), залишаючи лише одну нерозкрити «В – ? unexplored»

(«Недосліджений»), яка закономірно асоціюється із постаттю самого автора.

Логіка музичних портретів в циклі «Астероїди» не обумовлена хронологією (наприклад, за датами народження) і масштабами особистостей, однак початок циклу з мініатюри, присвяченої **Джону Кейджу**, безумовно є визначальним. В. Вишинський уже звертався до його портретування у мініатюрі *CAGE: Meditation on strings and beyond them* для скрипки та фортепіано 2014 року (Вишинський, 2020), де послідовно використав цілий ряд алюзій до його творчості і філософії. Тривалість цього твору – 4'33" кореспондує до композиції з аналогічною назвою, а початок і завершення тривалими паузами – безпосередній відгук на кейджівські роздуми про тишу. Звуковисотною основою виступає монограма *c-a-g-e*, яка визначає і мікро- і макрорівні форми (чотири розділи). Втілюється у мініатюрі і метафора клітки (*cage* з англійської «клітка»), реалізована в замкненості і її подоланні. Відкривають і завершують композицію цитати з «Лекції про ніщо» (*Lecture on Nothing*), що розкривають кейджівське розуміння тиші і служать логічною передумовою та висновком.

У мініатюрі **С – 1992** В. Вишинський звертається до інших паралелей із творчістю Дж. Кейджа, зокрема із своєю для іграшкового фортепіано *Toy Piano* (1948), звуковисотність якої ґрунтується на 9 розташованих по білих клавішах тонах від e^1 до f^2 , а перша та п'ята частини – взагалі на п'яти ($g^1 - d^2$) (Wise Music Classical, n.d.). Однак і тут можна простежити і ширший зв'язок із його музикою – передусім на рівні звуковисотної структури і опосередковано втіленої ідеї музичної тиші.

По-перше, це виявилось в тяжінні до ладової простоти: вона ґрунтується на гексахорді $c^1 - a^1$, найвищий тон якого вводиться лише в другому фрагменті (*Animato*). Композитор уникає безпосереднього і послідовного використання монограми *c-a-g-e*, хоча її тони присутні в полі гексахорду. Мелодія розгортається як неквапливий рух по мажорному пентахорду $c-g$, після чого виключається тон c , і звучать висхідні та низхідні поступеневі ходи в межах кварта $d-g$, утворюючи тимчасову опору d . Пізніше (тт. 13–17) залучаються всі звуки гексахорду, а на завершення повертається пентахорд $c-g$.

Зв'язок із явищем музичної тиші, що відсилає до досвіду Дж. Кейджа, можна побачити в прийомі беззвучного натискання співзвуч, які виступають фоном для мелодичного руху на початку мініатюри **С – 1912**. Ця техніка активно поширюється в фортепіанній музиці середини ХХ століття. Його фіксація у творі В. Вишинського апелює

до традиції Д. Лігеті, яку він започаткував ще в *Musica Ricercata* (1951) та продовжив у своїх фортепіанних Етюдах (1985–2001). Мета беззвучного натискання – змусити струни резонувати завдяки видобуванню тонів в інших голосах, що частково замінює функцію педалі, забороненої тут до використання (позначка *senza Ped.* – на початку).

Перша така витримана педаль (тт. 1–3) представляє собою комбінацію двох великих секунд або тризвук *C-dur* із квартою замість терції (*c-d-f-g*), який визначає умовну тональну опору. Надалі використовується педаль *d-e-f-g* – із новим ладовим орієнтиром, умовним *in d*. В другій частині мініатюри (*Animato (poco con moto)*) композитор відмовиться від цього прийому. Натомість тут відбуватиметься поступове нашарування співзвуч, що за звуковисотною структурою наближуються до кластерів.

В мелодичному русі, окрім контурів кейджівської монограми, також можна почути алюзію до середньовічної секвенції *Dies Irae* (тт. 8–9) у вигляді розкладеного в двоголосі мотиву *f-e-f-d*, за яким настає тривала тиша (тт. 10–12), де тримаються раніше взяті мелодичні тони і беззвучно настиснуті в партії лівої руки. Вона не служить засобом портретування самого Дж. Кейджа, однак є однією з найулюбленіших в композиторській творчості ХХ століття комбінацією висот з малою кількістю тонів.

Друга частина мініатюри (*Animato*) включає уже повний гексахорд, який викладається з елементами гетерофонії, хоча найбільш чутним є фігуративний рух по його звуках до вершини, що розподіляється між партіями лівої та правої рук. Деякі тони – *c-e-f* – затримуються у вигляді протягнутих педалей, ускладнюючи вертикаль прихованими секундовими і квартовими співзвуччями і утворюючи удаване чотириголосся. Подальший низхідний рух по гексахорду (т. 18) здійснюється аналогічним способом. Останні такти нагадують початкову експозицію, однак тут пентахорд спресовується у вертикальний кластер (т. 24). В *Animato* композитор також вживає знаки оклику в музичному тексті як специфічні ремарки, що вказують на необхідність чіткого, артикульованого відпускання клавіш. З цією метою необхідно дотримувати усі тривалості, не полишаючи клавішу раніше вказаної паузи.

Отже, першу мініатюру можна тлумачити як певну інтродукцію до всього циклу. Звернення до праелемента – руху по діатонічному ладу – в своїй простоті дозволяє зіставити її із зразками не тільки творчості Дж. Кейджа, а й з естетикою «нової простоти» та мінімалізму. Закладені в ній принципи –

тяжіння до простоти музичних засобів, діатоніки, повтору простих музичних елементів, їх поступове ускладнення як з точки зору інтонаційного змісту, так і фактури – будуть актуальними і для решти мініатюр.

Якщо кейджівська простота має зв'язки із феноменом тиші та може розглядатись як протилежний полюс його шумових пошуків, а також як предтеча мінімалізму, то в варіантній повторності простих структур **I. Стравінського**, якому присвячена друга мініатюра циклу – **S – 1882**, можна бачити зв'язок із принципами неофольклоризму. Разом із тим, цими стилістичними асоціаціями вона не вичерпується.

З одного боку, гострота акцентів, ритмічні синкопи і тотальне *staccato*, мішані і змінні розміри (7/8; 2/4; 3/4; 4/4) апелюють до стилістики ранніх балетів І. Стравінського. З іншого – відсутні типові для неофольклоризму щільна вертикаль та безпосередні асоціації із інструментальними награшами чи танцювальними жанрами. Музична мова підкреслено абстрагована і навіть механістична, що в поєднанні з повторністю схожих структур, які підпорядковуються мікророзмінам після кількаразового проведення, викликає стилістичні асоціації скоріше з класичним мінімалізмом і творами С. Райха (зокрема, *Piano Phase*, 1967), аніж із музикою І. Стравінського. Доречною буде тут паралель із аналогічним досвідом самого В. Вишинського – мініатюрою *fOrest* для скрипки та фортепіано (2011), де використовуються принцип комплементарності та техніка фазового зсуву, розроблена С. Райхом, на що вказує сам автор (Вишинський, 2020).

Початкова тема, розподілена по одному тону між партіями лівої та правої рук, ґрунтується на мажорному пентахорді, знайомому нам по першій мініатюрі циклу (*c-g-d-f-e-d-f*). Разом із її «інверсійним» варіантом (*g-c-f-d-e-f-d*), вона утворює основний патерн, який точно повторюється в наступних двох тактах. Уже в наступному чотири такті цей спосіб викладу поступається двоголоссю із ритмічно комплементарними лініями. Комбінація з двох мотивів патерну, викладених в партіях лівої та правої рук (т. 5), відразу ж доповнюється інверсією (від різних тонів) і вертикальним контрапунктом, в якому мотив верхнього голосу в наступному такті переходить до нижнього і навпаки (т. 6). Двотакт точно повторюється, після чого композитор вводить новий варіант двоголосного патерна (тт. 9; 13; 19; 23; 27) Процес розвитку, разом із тим, не вичерпується лише типовими для техніки фазового зсуву мікророзмінами, але й поступовим реєстровим «розсуванням» тонів

патерна із захопленням реєстрів другої (партія правої руки) та малої октав (партія лівої руки).

Останнє проведення патерна (тт. 31–34) позначене зміною фактури і ладового нахилу. В партії правої руки представлені вертикальні співзвуччя і секундове гроно, а в лівій обігрується варіант основного мотиву з чергуванням мінорного та мажорного варіантів третього ступеня ($es-e$). Тут В. Вишинський виявляється ближче до неофольклорного звучання, аніж в початковому варіанті. Завершується мініатюра витриманим гроном ($d^2-e^2-f^2$), доповненим ще одним співзвуччям із секундою в партії правої руки ($c-g^2-a^2$) та беззвучно натиснутим аналогічним – в партії лівої руки (двома октавами нижче). Тим самим звукова вертикаль зберігає спорідненість із першою мініатюрою циклу та її завершенням. Якщо в першій мініатюрі основні завдання піаніста полягали в уважному звуковеденні і дотриманні залігованих тонів, то в другій – це рівність туше, вірна акцентуація і ритмічна ясність при доволі жвавому темпі (*Moderato*). Оцінюючи засоби портретування композитора в другій мініатюрі, доходимо до висновку, що воно більш узагальнене і абстрактне та віддалене від портретованого об'єкту, аніж в першій мініатюрі.

Грайлива, скерцозна, одноголосно викладена тема третьої мініатюри циклу, присвяченої **П. Гіндеміту (Н – 1895)**, споріднена із ключовим мотивом попередньої частини завдяки інтервальному складу, принципу відокремлення коротких мотивів паузами, штриху *staccato*, прихованим рисам танцювальності, а також умовному *C-dur*, опора на який може бути виявлена уже в основній темі. Однак містить вона і суттєві відмінності, що полягають у відносній масштабності тематичній побудові (4 такти), чергування штрихів (*legato – staccato*). Відмінним є і спосіб викладу, якій поєднує типові для П. Гіндеміта контрастне двоголосся і принципи імітаційної поліфонії, що втілюється в формі фуґи.

Логіка фуґованого розвитку охоплює три основних фази. Перша – це експозиція з двома проведеннями теми – в альті (*in C*), сопрано (*in G*). Вона продовжується інтермедією (тт. 10–17), яка не підпорядкована принципам імітаційної поліфонії – мотиви правої та лівої рук звучать паралельно дзеркально, і відсутня ритмічна комплементарність. Центральна частина відкривається проведенням теми в альті *in a* (тт. 17–20), продовжуючись темою сопрано *in G* в інверсії (тт. 21–24), що знову змінюється лінійно-дзеркальним рухом голосів в інтермедії (тт. 25–35). Вона підводить до контрастного фінального етапу репризи-коди (тт. 36–46), де уламки теми – її початкові інто-

наційні звороти – виступають в ролі рухливого майже регтаймового басу, на які нашаровуються блок-акорди в правій руці. Тим самим поліфонічна графіка змінюється урбаністично-джазовими мотивами, які були притаманні творчості П. Гіндеміта. Тут можна пригадати, зокрема, сюїту «1922», у якій замість старовинних танців використані шими, бостон, регтайм та елементи джазу (Полянський, 2017: 82). Останні такти із різкими *fff* та *sffz* включають колористичні септакорди, котрі виходять в сферу хроматики, що можна сприймати як відсилку до особливого тлумачення П. Гіндемітом тонального принципу. Завершується мініатюра тонічним нонакордом, закріплюючи урбаністично-джазову стилістичну модуляцію.

Легкий відтінок джазовості можна почути і в наступній мініатюрі – **В – ? unexplored** (тобто «недосліджений»), яка імовірно постає як автопортрет самого В. Вишинського. Відсутність дати «відкриття» астероїда може тлумачитись як неможливість створити цілісний портрет композитора за його життя, як небажання й неможливість здійснення самооцінки своєї творчості, а також незавершеність її еволюції.

Початковою тематичною одиницею мініатюри **В-?unexplored** є малий мінорний септакорд ($a-c-e-g$), викладений у вигляді двох мотивів – від терції до прими ($c-a$) та від квінти до септими ($e-g$). Поєднання в них тривалостей восьмих із крупнішими (чверть, чверть із крапкою, половинна) утворює синкопи та ефект коливання, завдяки чому рух по септакорду починає нагадувати супровід до колискової. В подальшому він буде повторюватись варіантно із зміною напрямку руху мотивів та ритму. Тим самим малий септакорд стає першоелементом, який породжує інші, зокрема надбудову у вигляді пісенної мелодії.

Нижній голос вперше вводиться як поступеневий рух (тт. 3–6), викладений крупними тривалостями, що радше створює нові гармонічні відтінки, аніж мелодичний рельєф. Пізніше (тт. 7 – 14) рух бас починає комплементарно доповнювати ритміку основного мотиву. Водночас відбувається ущільнення фактури до триголосся. Втім ритміка коливальних інтонацій залишається незмінною.

Новий музичний матеріал вводиться в другому розділі мініатюри (тт. 15–23), де встановлюється гомофонна фактура із фігураціями по звуках септакорду в нижній парі голосів і мелодією – в верхньому, яка наближується до пісенної, однак назвати її колисковою в класичному сенсі доволі складно, вона скоріше елеґійно-вишукана.

Фінальний етап форми **В-?unexplored** (тт. 24–32) контрастує двом попереднім. Фак-

тура захоплює низький регістр – велика та контроктави, що в поєднанні із коливальним ритмом викликає асоціації із дзвонністю. Їх доповнює авторська ремарка «наче дзвін» / *quasi campana* (т. 28), яка стосується лінії басу. В верхній парі голосів, які спускаються в першу та малу октави, можна почути контури малого септакорду і відголоски мелодичної лінії середнього розділу, хоча панує коливальний рух. Дзвонна звукоідея коди мініатюри прокреслює арку до фіналу, в якій він буде відігравати провідну роль.

Однак дзвонність фінальної мініатюри, **А – 1939**, присвяченої **Л. Андріссену**, відрізняється характером. Її звукообраз частково обумовлений другою в циклі цитатою-епіграфом з «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері: «Ночами я люблю слухати зорі. Неначе вчувається передзвін п'ятисот мільйонів дзвіночків...», яка безпосередньо передує п'ятій частині циклу. Тобто композитор відразу робить акцент тому, що це саме дзвіночки, а не дзвони. Водночас, ми знову знаходимо підтвердження, що в цілому зорі й астероїди є для В. Вишинського синонімічними поняттями.

Фактично все у мініатюрі підпорядковується звуковій ідеї «дзвіночків» - ремарка «дзвінко», і характер ключових мотивів, з секундовим нашаруванням та поєднанням акцентів та *staccatissimo*. Не менш важливим є беззвучно натиснуті в партії лівої руки акорди (тризвук із секундою на початку). Початковий мотив, який складається з двох пар повторених гармонічних секунд, виконує функцію своєрідної мелодії і повторюється варіантно: спочатку – з паузами, ніби вслухання в нічні зорі, описане А. де Сент-Екзюпері. Пізніше – як безперервний передзвін (тт. 6–9). Далі починає урізноманітнюватися інтерваліка – додаються нові секунди, умовно тонічна терція (*es-ges*), а потім терції та кварта з секундами (тт. 17–21). Підключення нових звуковисотних поєднань сприяє розширенню звукового комплексу дзвонності та його наближенню до радісного передзвону. У другому розділі мініатюри представлений третій вимір дзвонності – у вигляді ніжної речитації на тоні a^3 в ритміці шістнадцятих і восьмих із періодичними синкопами, що спочатку звучить віддалено, а потім «поступово наближуючись» (т. 22), та вступає в контрапункт з першим тематичним елементом. В свою чергу, акордова педаль з «беззвучної» перетворюється на озвучену (тт. 23–31). В коді (тт. 32–35) фактура досягає максимальної щільності, а з тематичних елементів ключову роль зберігає речитація.

Це перша мініатюра, що виводить за межі «білоклавішних» тональностей в умовний *es-moll* (хоча це і статична тональність), однак другий розділ повертає до *in a*, який в коді набуває мажорних барв. Як і матеріал інших частин циклу, фінал ілюструє наближення до мінімалізму. І це не дивно, адже на думку В. Вишинського, «мінімалізм став

для Л. Андріссена стильовим виходом і рухом уперед», а також способом політичної відповіді колегам, які займали прокомуністичні позиції (Вишинський, 2023: 128). У плані конкретніших асоціацій тут можна пригадати такі мініатюри Л. Андріссена як *Tredipius* (1983), де широкі акорди, насичені тритоновими комплексами, змінюються інтенсивно повторюваним короткими мотивами із елементами речитацій. В свою чергу, в «Дитячих спогадах» / *Souvenirs d'enfance* (1954–1966) Л. Андріссена для фортепіано зустрічається портрет І. Стравінського (VI частина), хоча музично він має мало спільного із портретом в «Астероїдах» В. Вишинського.

При цьому фінал циклу викликає асоціації не тільки із музикою Л. Андріссена. Особливості звуковисотного матеріалу і розмаїття звукового комплексу дзвонності вказують на спорідненість із циклом «Маленька різдвяна сюїта» (1979) Дж. Крама, що виник під натхненням фресок Джотто в Падуї, особливо його крайніми частинами (перша та сьома).

Висновки. Здійснений аналіз циклу «Астероїди» В. Вишинського підтверджує різнобічність засобів створення музичного портрету композитора, які можуть бути виявлені в сучасній музичній творчості.

Перший принцип портретування, який застосовує В. Вишинський, позамузичний і стосується вербального компонента та заголовків, – це зашифровані в назвах циклу прізвища композиторів та дати їх народження, а також їх уподоблення небесним тілам – астероїдам. Останнє є метафорою, яка дозволяє оцінити масштаби особистостей. Завдяки епіграфам А. де Сент-Екзюпері поняття астероїдів та зірок взагалі сприймаються як синонімічні. Водночас звернення до цитат А. де Сент-Екзюпері визначає концептуальний рівень твору, який транслюється як пограничний між музикою для дітей і дорослих.

Власне музичне портретування обіймає декілька рівнів, виявлених по-різному в кожній мініатюрі, але в цілому його можна диференціювати на:

1. Рівень елементів:

а) лад – опора на модальність, зокрема діатонічний мажорний пентахорд та гексахорд (I – II частини), поєднання діатоніки і хроматики (III частина), тяжіння до кластерних сполук (I, V частини);

б) фактура – тяжіння до монодії у мініатюрі, присвяченій Дж. Кейджу (I частина), поліфонічного двоголосся (II частина), гомофонного викладу (IV частина);

в) метроритм – максимально проста ритміка, перевага крупних тривалостей (I частина), змінні акценти та розміри, мішаний розмір (II частина);

г) принцип розгортання – варіантність та остинатність (II, V частини), імітаційний розвиток (III частина).

2. Рівень композиційно-асоціативний, тобто алюзії до конкретних творів, зокрема до «Іграшкового фортепіано» Дж. Кейджа, «1922» П. Гіндемита;

3. Жанрово-стилістичний рівень визначається загальними асоціаціями із кейджівською діатонічністю й простоти (I частина), неофольклоризму (II частина), звернення до жанру фуґи, орієнтованої на неокласицистичну стилістику та елементи джазу (III частина); сентименталізму, елементів джазу й поп-музики (IV частина), дисонантності й модальності, а також звукообразу дзвонності (V частина).

4. Концептуальний – зокрема ідеї «музичної тиші» через прийом беззвучного натискання та загальне тяжіння до засобів «нової простоти», що стає об'єднуючим фактором для всіх портретних характеристик.

Власне, останній рівень, уже скоріше є свідченням «присутності» в творі образу самого автора циклу, який вибудовує інтонаційні зв'язки між мініатюрами, що яскраво простежуються на

рівні вибору засобів (перевага діатоніки, розвитку коротких простих поспівок, варіантності розгортання), арок між частинами циклу (звукова вертикаль в завершенні I та II частин, дзвонність в завершенні IV та V частинах); цілісності тонального плану (перевага білоклавішного *in C/a* із зсувом в фіналі та подальшим поверненням *in a/A*); а також виходу ідей в ширший контекст – музичний «космос» композиторської творчості XX–XXI століть, де існують і інші небесні тіла – «астероїди» (чи «зірки»), що пояснює алюзії і до творчості Д. Ліґеті (фіксація прийому беззвучного натискання), і Дж. Крама (дзвонність фінальної мініатюри), С. Райха (техніка фазового зсуву).

Багатогранність принципів музичного портретування підтверджує плідність вивчення цього явища як в творчості самого В. Вишинського для виявлення його естетично-стильових орієнтирів, так і в доробку інших представників української та зарубіжної музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко Ю. Портрети і автопортрети композиторів в музичній творчості. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Мистецтвознавство. 2014. Вип. 28-29. Ч I, С. 196-200.
2. Вишинський В. Музика для скрипки та фортепіано. Київ : LAT&K. 2020. 95 с.
3. Вишинський В. В. Фортепіанні цикли «Дитяча музика» № 1 та № 2 у творчості Валентина Сильвестрова: особливості трактування концепції дитинства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 137, С. 57-67. DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294662
4. Вишинський В. В. Композиторська техніка як інструмент політичного висловлювання у творчості Луї Андріссена. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132, С. 121-138.
5. Полянський Т. В. Регтайм у творчості композиторів академічної традиції. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2017. № 2. С. 78-85.
6. Середюк І. М. Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII-XX століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво, Одеса. 2021. 248 с.
7. Шевчук Б. М. Музичний портрет: огляд розвитку жанру у фортепіанному мистецтві та проблеми типології. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34, С. 329-337.

REFERENCES

1. Vasylenko Yu. (2014) Portrety i avtoportrety kompozytoriv v muzychnii tvorchosti. [Portraits and self-portraits of composers in musical creativity] *Visnyk Prykarpatskoho universytetu*. Seria : Mystetstvoznavstvo, zb. nauk. pr. 28-29, Ч I. 196-200. [in Ukrainian].
2. Vyshynskiy V. (2020) Muzyka dlia skrypky ta fortepiano [Music for violin and piano] Kyiv, LAT&K. 95. [in Ukrainian].
3. Vyshynskiy V. V. (2023) Fortepianni tsykly «Dytiacha muzyka» № 1 ta № 2 u tvorchosti Valentyna Sylvestrova: osoblyvosti traktuvannya kontseptsii dytynstva. [Piano cycles «Children's music» No. 1 and No. 2 in the work of Valentin Sylvestrov: features of interpretation of the concept of childhood] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*: zb. nauk. pr. 137. 57-67. [in Ukrainian].
4. Vyshynskiy V. V. (2021) Kompozytorska tekhnika yak instrument politychnoho vyslovliuvannya u tvorchosti Lui Andriissena. [Compositional technique as a tool of political expression in Louis Andreessen's work] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*: zb. nauk. pr. 132. 121-138. [in Ukrainian].
5. Polianskyi T. V. (2017) Rehtaim u tvorchosti kompozytoriv akademichnoi tradytsii. [Ragtime in the works of composers of the academic tradition] *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*. 2. 78-85. [in Ukrainian].
6. Serediuk I. M. (2021) Semantika muzychnoho portretu u klavirno-forteipiannii tvorchosti KhVII-KhKh stolit: dys. kand. mystetstvoznavstva (doktora filosofii). [The semantics of the musical portrait in harpsichord and piano music of the 17th–20th centuries (PhD dissertation)] 17.00.03. *Muzychne mystetstvo*. Odessa. 248. [in Ukrainian].
7. Shevchuk B. M. (2018) Muzychnyi portret: ohliad rozvytku zhanru u forteipiannomu mystetstvi ta problemy typolohii. [The musical portrait: An overview of the genre's development in piano art and issues of typology] *Mystetstvoznavchi zapysky*. 34. 329-337. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 12.02.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.03.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 22.04.2026

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

