МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ЖАНР ФАНТАЗІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Магістерська робота
СЛАБІК АЛІНИ ОЛЕКСАНДРІВНИ
Науковий керівник
кандитат мистецтвознавства, доцент
Сирятська Т.О.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ 1. ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ФАНТАЗІЇ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ……7

1.1. Генезис жанру фантазії……7

1.2. Тенденції розвитку української фортепіанної музики: образно-тематична та жанрова палітра……10

Висновки до розділу 1……21

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ ЯК МУЗИЧНЕ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ІДЕЇ ТВОРУ.....21

2.1. Засади образної програмності, споріднені до фантазії жанри в європейській фортепіанній музиці……23

2.2. Формування українського виконавського професіоналізму……26

Висновки до розділу 2……33

РОЗДІЛ 3. ЖАНР ФАНТАЗІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ……33

3.1. Фортепіанне мистецтво Михайла Завадського, Федора Якименка, Володимира Борисова, Володимира Заремби, Геннадія Саська, Олега Безбородька……34

3.2. Інтерпретаційний аспект жанру фантазії українських композиторів……39

Висновки до розділу 3……44

Висновки……..46

Список використаних джерел……50

ВСТУП

Актуальність теми: зумовлена тим, що однією з проблем дослідження вважається замалий обсяг теоретичного матеріалу та недостатньо обґрунтований у цій сфері. У творчості композиторів України фантазія зустрічається не дуже часто, тому жанр у творчості українських композиторів не був ретельно досліджений. Стильові та виконавські особливості композиторів маловідомі, що обумовило вибір теми дослідження: «Жанр фантазії у творчості українських композиторів: стильовий та виконавський задум». Великої уваги заохочують представники крупних міст, таких як Харків, Одеса, Львів, Київ, в більш менших територіях вивчення залишається менш дослідженим.

Мета дослідження визначити жанрово-стилістичні та виконавські особливості жанру фантазії в творчості композиторів України XX-XXI століття.

Завдання, що обумовлені постановкою проблеми дослідження:

- висвітлити ґенезу становлення та прослідкувати динаміку розвитку фортепіанного професіоналізму на Україні ;
- надати загальну характеристику фортепіанній творчості українських композиторів;
- охарактеризувати риси жанру фантазії;
- виявити композиторські, виконавські, стилістичні особливості фортепіанної творчості композиторів України;
- охарактеризувати сучасний стан музичного життя України та роль-піаністів-представників регіону;
- проаналізувати інтерпретаційні версії українських композиторів у жанрі фантазії;
- обґрунтувати своє дослідження.

Об'єкт дослідження – фортепіанне музичне мистецтво XX-XXI століть, принципи композиторсько-виконавського та стильового фортепіанного жанру фантазії у творчості українських композиторів.

Предмет дослідження – особливості жанру фантазії у фортепіанній творчості композиторів України: стильовий та виконавський аспекти.

Матеріалом дослідження є фантазії українських композиторів, а саме фортепіанні твори Віктора Теличка, Володимира Волонтира, Романа Меденці**,** Василя Цанька, Іштвана Мартона, Зігмунда Лендєла, Олександра Безбородька, Дезидорія Задори, Михайла Завадського, Федора Якименка, Володимира Борисова, Володимира Заремби та Геннадія Саська, аудіо- та відео матеріали.

Методи дослідження: використаний комплексний підхід:

композиційно-драматургічний – виявлення музичних особливостей жанру фортепіанної фантазії;

історичний – розкриття еволюції жанру фантазії;

жанрово-стильовий – висвітлення виконавської та композиторської творчості в жанрі фантазії;

системний – об'єднання художньої свідомості композиторів та виконавців;

виконавсько-інтерпретаційний – обґрунтування піаністичних проблем.

Теоретичну базу склали основні наукові праці:

– *історія фортепіанного виконавства* (Ю. Портного «Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі» [23]; І. Гринчук, Т. Грищенко «Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти» [5]; О. Умрихіної «Розвиток музичного виконавства в Україні» [22]; Ж. Даюк, А. Мосійчук «Дитяча фортепіанна музика на теренах України») [8]; Л. В. Бучок «Постромантичні та постмодерні ідеалізації у фортепіанній творчості закарпатських композиторів»[2]; І. Гринчук., Т. Грищенко «Фортепіанні твори сучасних українських композиторів:

виконавсько-педагогічний аспект»[6]; Т. В. Клименко «Фортепіанна творчість сучасних українських композиторів»[17]; О. Коменда «Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець»[18]; О. Коменда «Постаті Федора Якименка та Якова Степового в контексті теорії універсальної творчої особистості»[19]; Н.В. Ревенко «Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України»[24]; Р. Ч. Шереш «Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття»[30]; К. Штрифанова «Модальність і тональність у фантазії для лютні XVI століття»[32].

– *індивідуальна композиторська творчість* (В. Юрчука, Н. Єфименко «Фортепіанні твори Олега Безбородька» [34]; Ю. В. Гирч «Композиторська та концертно-виконавська діяльність Віктора Теличка»[4];

- *жанрово-стильовий аспект* (Бєлова Н.В. , Якимчук О.М. «Три п'єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми»[1]; А. О. Верхогляд-Канібор «Жанрово-стильові новації у творчості сучасних українських композиторів»[3]; Ч. Дапін «Жанрова образність у фортепіанній музиці XX століття (на матеріалі творів європейських та китайських композиторів»[7]; В.В. Заєць «Стильові міксти у творчості сучасних українських композиторів»[10]; Н. Ю. Зимогляд «Принцип програмності в циклах фортепіанних мініатюр композиторів другої половини XX століття»[11]; О. Катрич «Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики)»[14]; Б.О. Стецюк «Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен»[27]; К.В. Тимофеєва «Особливості трактування жанру капрису у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона»[28]; О. Цуранова, О. Халеєва «Стилістичні особливості фортепіанних творів М. Кармінського»[29]; О. М. Щербініна «Інтерпретація фортепіанної музики для дітей Г. Сасько «Мозаїка»»[33].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вперше обґрунтовано композиційно-драматургічний, стильовий та інтерпретаційний аспекти жанру фантазії у творчості композиторів України: Владислава Заремби, Федора Якименка, Олега Безбородька, Володимира Борисова, Володимира Заремби та Геннадія Саська.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використанні в теорії та практиці фортепіанного виконавства. Можуть бути врахованими в навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Історія української музики», «Історія фортепіанного мистецтва», «Музичної інтерпретації» для бакалаврів та магістрів, а також можуть бути корисними для виконавців, які звертаються до фортепіанної музики.

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні наукові положення та висновки дослідження, що становлять новизну та висновки практичного характеру оприлюднено на Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ) 20-21 травня 2023 року.

Структура роботи. Робота містить вступ, три основних розділи (відповідні історичному, методологічному та аналітичному підходам), висновки, а також список використаної літератури. Загальний обсяг роботи складає 53 сторінок: основний текст – 48 сторінок, перелік використаної літератури включає 35 джерел.

РОЗДІЛ І

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ФАНТАЗІЇ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ

1.1.Генезис жанру фантазії

Барокко, як художній стиль посідає важливе місце в історії XVI- початок XVIII століття. До основних ознак епохи належить: поліфонія, її форми (імітація, канон, фуга), поліфонічні жанри бароко – фантазія, сюїта, партіта та інші, танцювальні жанри – алеманда, куранта, жига та інші, діалог груп оркестру, точний запис музики, віртуозне виконавство, орнаментика, розвиток ладів.

Серед жанрів епохи бароко виокремлюють фантазію, варіацію, сюїту та партиту. Цей жанр вважається одним із старовинних жанрів XVI століття. Його попередником була імпровізація. Слід сказати, що жанр фантазія найчастіше використовувався у європейській культурі XX століття та характеризується особистісним образно-художнім характером, що означає уявлення. Багато творців зверталися до цього жанру: Ф. Бузоні, О. Респігі, О. Мессіан та інші.

Ф. Бузоні є однією з найголовніших фігур, які запроваджував різноманітні сучасні на його час ідеї. У 1921 році створив контрапунктичну фантазію для двох фортепіано, вважається кульмінацією творчості Ф. Бузоні. Твір великий за масштабом, вільної форми, має поліфонічний склад, розробкові теми Й. С. Баха, крім того використовує монограму імені композитора – BACH.

Жанр фантазія (від грецької – уява) виник у XVI столітті у німецьких рукописах клавірної музики. Це інструментальна музична п’єса, де важливе значення має імпровізаційний початок. Як поліфонічні п’єси у XVI столітті фантазії створювались для гітари, лютні та клавішних інструментів, подібні до ричеркара та токати. Фантазія є найяскравішим жанром XVI століття та взаємодіє з багатьма іншими жанрами. Прикладом поліфонічної музики є жанр прелюдія,

дія до чогось головного, серйозного. У світській ренесансній музиці – це фротоли, віланели, мадригали, близькі до фантазії. Взаємозв'язок монодії з акомпанементом, жанром Ренесанса.

У XVI столітті інтонаційний стрій фантазій не має однієї стилістики. Він не достатньо з'єднує елементи гомофонного стилю з поліфонічним хоровим письмом, але сплітається з діатонічним ладами. У ці часи інструментальна музика тільки починала своє існування, не мала ще свого власного стилю. Різний стиль зробив тематизм фантазій не структурний: у ньому є окремі мотиви, котрі не формують теми.

Першими прикладами фантазій є обробки мадригалів у супроводі лютні. Частіше фантазії були написані для голосів та інструментів. Інструментальна музика у жанрі фантазії використовує хроматичне співвідношення. Ця мелодика відносилась до мадригалу. Було виявлено зацікавленість до хроматичної області та відродження античного хроматичного звукоряду на противагу середньовічним діатонічним ладам.

У XVII столітті відбувається індивідуалізація тематизму фантазії та стає улюбленим органним жанром музики. З'являються технічні можливості, удосконалюється ритмічний розвиток голосів, з'являються більш протяжні мелодичні лінії, поширюється круг інтонацій.

Наприклад, фантазії, до епохи класицизму, їх тематизм відрізняється більшою емоційністю. У ті часи більшість фантазій мають складні поліфонічні прийоми: секвенція, імітація тощо. Сприяла тематичної єдності та варіаційності імітаційна техніка. Стосовно варіаційної основи у фантазіях XVI століття, то вона охоплювала інтонаційну область. Далі з розвитком жанру використовували ритмічну та фактурну будову. Тобто інтонаційна, ритмічна, фактурна різноманітність заповнювали неповноцінність тематизму.

Однією з головних функцій у жанрі фантазії належить фактурі. У більш ранніх жанрах фактура була простою, вона підкреслювала витонченість тематизму. Буває так, що увесь твір будується на одноманітних формах руху. В епоху бароко жанр фантазія застосовує більш мотивно-імпровізаційні частини: каденції, фігурації, пасажи.

У XVI столітті структура фантазій для інструментальної музики була новим фактором. Наприклад, принцип регістрово-тембрових співвідношень або принцип контрасту зароджуються у фактурних аспектах. Змінюються темпи, один із найбільш головних чинників складання форми, так наприклад у «Фантазії D-dur» Джироламо Фрескобальді. Крім темпових нарощувань додається монотематичність. Застосовувалися форми фігураційних типів, такі як фантазії Яна Свелінка.

Саме сьогодні слово фантазія можна розподіляти у деяких напрямках, наприклад як визначення жанру твору у музиці, як особливість художньої структури.

Т. Кюрегян зазначає термін фантазія як «… поширений в XIX-XX ст. жанр інструментальної або оркестрової музики, заснований на вільному використані тем, запозичених з власних творів або з творів інших композиторів, а також фольклору (або написаних в характері народних). Залежно від ступеня творчої переробки тем, фантазія або утворює нове художнє ціле і тоді наближається до парафразу, рапсодії (численні фантазії Ліста…), або являє собою простий «монтаж» тем і уривків, подібний до попурі …» [7, с. 38].

Якщо це фантазія на тему, тоді можна тлумачити, як формування композиції з додаванням відомих фрагментів, частин або особливих образів.

Імпровізація, як феномен музичного мистецтва, викристалізувалася у давнині та складає один малодосліджених аспектів цього напрямку, що включає інтерпретаційний та імпровізаційний спосіб.

У музикознавстві імпровізаційний початок починається від фольклору, епохи дуалізму до джазової музики та інших музичних видів ХХ століття. Саме на концертах сучасних виконавців виокремлюють сольну імпровізацію.

Особливої уваги до імпровізації привертають фактура та форма, яка підпорядкована музичним інструментам та голосам. За словами В. Даля «імпровізувати» означає «…говорити віршами; складаючи вірші, промовляти їх безупинно в той самий час; взагалі говорити промову не готуючись, не склавши її й не написавши її наперед; говорити з ума, з думки, читати з думок»[27, с. 23]. Саме віршоване мислення подібне з принципом музичної імпровізації.

Тому імпровізацію слід враховувати як форму музичної думки, що зародилася в традиціях фольклору та поєднана з виконавськими компонентами. Як наголошує Т. Вєркіна «Гра, як і процес виконання музики, «виключена» з буденної реальності з метою відтворення іншої реальності - художнього світу, в який запрошується публіка. Перебуваючи навіть в умовах типової виконавської ситуації, коли музикант-виконавець «прив'язаний» до композиторського нотного тексту, він завжди імпровізує. Йдеться не про цілковиту свободу, оскільки вона не можлива навіть у межах «усної» імпровізації, яка завжди є «імпровізацією на…», наприклад, «імпровізація на лад», як це відбувається в мугамі»[27, с. 24].

1.3. Тенденції розвитку української фортепіанної музики: образно-тематична та жанрова палітра

Фортепіанна творчість українських композиторів відіграє важливу роль у культурній спадщині ХХ століття. Видаються у наступні десятиліття багато наукових видань, серед них праці Ю. Вахраньова, М. Калашника, Л. Ніколаєва, В. Тимофеєва, Н. Хінкулової, І. Цурканенко, де робиться аналіз низки української фортепіанної музики та насамперед до них відносяться музичні твори з художньою тематикою.

Нові параметри теоретичного значення розвитку фортепіанного мистецтва пропонується в роботі Л. Ланцути «Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції», О. Фрайта «Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці», О. Пономаренка «Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років XX століття», Н. Ревенка «Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України «80-90-ті роки XX століття», Л. Свірідовської «Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX століття)».

Розвиток української музики відбувався в першу чергу під впливом західноєвропейських музичних культур. Підтвердженням для інструментального мистецтва програмних витоків пов'язане з піднесенням традицій романтизму, які створили світоглядно-естетичні основи художньої культури кінця XIX століття. У плані ускладнення драматургії творів, програмність відтворювала експресивні емоційно-психологічні музичні образи. Романтичний стиль почав відновлюватись та пов'язано з розумінням естетики імпресіонізму та експресіонізму, що виявляло широке зацікавлення художніх образів українських композиторів.

Розширювалися образно тематичні та жанрові сфери, що навіювали тенденції європейського модернізму. Оригінальністю були особливе поєднання пізньоромантичної стилістики та відгалуження від основ пісенного фольклоризму. Своєрідне засвоєння інструменталізму додало можливість підвищити темп та потужність новацій стилю в музиці української культури.

В 30-х роках поступово від'єднується українська фортепіанна музика від мистецьких процесів світу, які зупиняються остаточно у 40-50-і роки. В цілому задіяні політичні чинники, які не дозволяли проникнути у національний музичний простір погляду європейського модернізму.

Пізніше новий рух інтелектуалів був представлений письменниками та поетами – Л. Костенко, В. Симоненко, І. Драч, О. Гончар; композиторами, такими як В. Сильвестров, Л. Грабовський, М. Скорик, В. Бібік та іншими творцями, де розв'язувались важкі задачі розвитку національної культури.

В подальшому Західна Європа відтворила стильовий процес фортепіанної музики, що провокував нові ідеї композиторських технік, такі як серійність, пуантилізм, алеоторика, сонористика, додекафонія, тобто сприяло розвитку «українського авангарду».

Зацікавленість мистецтвознавців, культурологів, соціологів у другій половині 80-х років дає підстави до західного способу мислення, до появи духовно-релігійних основ буття. Основними проблемами української культури цього століття є сутність індивіду, держави, їх принципи оновлення, середовище природи та людини, розуміння знаходження місця українського суспільства та мистецтва у всезагальному історичному контексті. Починає відтворюватися нові ідеї митців, концепції західної філософії, культурології естетики, основне місце починає займати постмодернізм. Велике значення для української музики набуває техніка додекафонії у А. Шенберга, структуралізм П. Булеза, К. Штокгаузена та інших.

Виділялися зміни у 80-90-х роках, що сприяло відродженню культурно-модерністської традиції 20-х років.

Підкреслюючи можна сказати, що в українській фортепіанній музиці на початку XX століття вибудовується романтичний взірець, такі як Ф. Ліст та Ф. Мендельсон, що впровадили концертність та салонну камерність.

М. Лисенко відігравав важливу роль у віртуозному стилі фортепіанних творів з поєднанням фольклорного мелосу, витонченістю, шляхетністю тощо. Художні прийоми втіленими композитором до музичного матеріалу знаходять свої втілення у таких митців як В. Косенко, Л. Ревуцького, Я. Степового –

передають нові ностальгічні барви. У цей же час українська культура зазнала вплив таких композиторів, як Л. Ревуцького, В. Косенка, М. Колеси, О. Скрябіна та інші. Музика почала збагачуватися емоційно-психологічними засобами виразності.

Також в українській музиці переважала програмність та сюїтність, де використовувалось широке коло образів у фортепіанних творах таких композиторів як М. Дремлюги, М. Сильванського, А. Коломийця, І. Шамо та інших. У 60-70-ті роки виникають різнобарвні естетичні панування пов'язані з переглядом основних жанрово-стилістичних течій. У творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича та інших простежується зв'язуюча лінія з фольклором, що в першу чергу породжує «неофольклоризм», в творчості Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца переважання «неокласицизму». Звертаються до єдності національного та загальноєвропейського, поява «неоромантичних» та «неоімпресіоністичних» тенденцій, оновлюється мелодико-поліфонічний тип фортепіанної фактури.

Українські композитори намагалися передати прозорість викладення, лаконізм, монодичний склад, запозичений з народних пісенних та інструментальних стилів старовинної фортепіанної музики. Поширенням став так названий «токатний комплекс», композитори почали застосовувати регістро-темброві контрасти, збагатили твори тембро-шумовими та ударно-кластерними прийомами гри.

Надалі поширюється вільний тип фортепіанної сюїти, на прикладі «Дитячої музики №1», «Дитячої музики №2» В. Сильвестрова, узагальнено-програмний тип у творчості М. Степаненка, О. Костіної, застосовують техніку акварелі у творах «Акварелі» Ф. Надененко, «Гуцульські акварелі» І. Шамо.

Застосовують неофольклорні принципи опрацювання музичного матеріалу, неоромантичні та імпресіоністичні тенденції та впроваджують засоби артикуляції та темброво-колористичні можливості інструмента.

В українській фортепіанній музиці здійснюється розширення композиторських технік, створюються перші зразки відновлення національного стилю за допомогою виражальних засобів додекафонії та сонористики, пуантилістики, алеоторики. Можна виділити фортепіанні твори В. Сильвестрова «Тріада для фортепіано» де відчутно стилі А. Шенберга, А. Берга, прийомів композиторської техніки К. Штокхаузена, К. Пендерецького. У творчості В. Годзяцького, В. Загорцева шукали нові методи, технології, засоби виразності, лексику. Кінцевою метою стало прагнення оволодіти великим навикам європейської музики сьогодення та з'єднати її вершини з українською музичною культурою.

В 80-90-х роках відображається зіставлення «ідеального», позачасового світу зі сферою реального», поширюються медитативні технології та ігрові принципи. Таких композиторів як М. Шуха, О. Щетинського захоплюють теми духовного очищення прообразу через медитацію та каяття, в музичних творах Г. Санька, О. Таганова, К. Цепколенко розвивається задум багатобарвності життя, у композиціях С. Зажитька, Б. Стронька до нескінченості, твори Ю. Іщенка потяг до ідеалу, у творчості С. Зажитька, В, Рунчака, Л. Юрінової іронічне сприймання, епічна та казкова тематика у циклах Л. Дичка, С. Будусенка.

В XX столітті на рівні синтезу в музичнім творі різних видів мистецтв, посилюється тенденція злиття, як своєрідність образної системи фортепіанних творів.

Великого значення набуває в образотворчому мистецтві та викристалізовується у С. Бедусенка «Джазовій сюїті №2», Л. Дичко

«Карпатських фресках», О. Таганова «Фарбах», також з українським мистецтвом пов'язаний твір «Гуцульська сюїта» О. Некрасова, з красою японської поезії хоку та живописом пов'язаний цикл «Доторкання» С. Зажитька та інші. Представник українського авангарду В. Польова використовувала статичну не «нескінчену» музичну форму.

Розвивалися поліфонічна форма, переважають старовинні жанри танцювального характеру, інвенції та цикли прелюдій та фуг, презентуючи традиційні та новітні – ротація, контротація тощо.

Серед основних жанрів використовувалися народні першоджерела, подвійні варіації, рондоподібні та варіантні форми басо остінато та сопрано остінато, які зустрічаються у творчості Л. Дичко, Г. Саська та інших.

У цей час використовують такі техніки, як модальність, ладотональність, серійне письмо, алеаторика, пуантилізм, сонорика, мікрохроматика. Одне з головних питань займає форма «tape music», прикладом є твори К. Цепколенко. Також можна зауважити, що в музичних творах поєднання мінімалізму із сонорним принципом або серійний ряд структурує алеаторні блоки тощо.

Основної уваги в українській фортепіанній музиці відіграє її національно-стильові ознаки.

С. Тишко дає таке визначення «Національний стиль у музиці – це корекція індивідуального та історичного стилів в умовах даної національної культури, у процесах адаптації та генерування стильових ознак, що ґрунтується на системі відбору та синтезу стійких ознак фольклорної та професійної музики народу, а також асиміляції елементів позанаціональних музичних культур і фіксує перехід явищ національного менталітету та національної культури у конкретну систему засобів музичної виразності» [3, с.13].

Термін «ментальність» є мета-поняттям, що формулює цілісну систему загальних явищ та процесів національного мислення.

І. Нечуй-Левицький, М. Шлемкевич спиралися на культурологічні, історичні, теоретичні, психологічні аспекти. Митці спиралися на деякі властивості української ментальності, як сентиментальність, емоційність, ліризм та поетичність, артистизм та героїзм, неспокій, але спрямованість до свободи, що скріплено з задачею ствердження національної самобутності. Ці ознаки можна знайти у фортепіанній творчості Б. Лятошинського, М. Лисенка, у творах Л. Дичко, О. Щетинського, С. Бедусенко.

,Народна пісня, як основний жанр стала невичерпним джерелом творчості українських композиторів, що синтезували історію європейського стилю та українського фольклору.

Жанр «Пісні без слів» застосовував М. Лисенко, відбувається переосмислення прототипу романтичної мініатюри на основі українського фольклору, Л. Ревуцький створив нову жанрову сферу – «пісня-дума».

Б. Лятошинський цікавився народним мелосом та жанр обробок стали своєчасною головною творчою концепцією його творчості. Прелюдії підкреслюють основний фольклорний матеріал який зібраний зі збірника українських народних пісень. Вони є цитуванням, втіленням інтонацій народного мелосу та є творчим обґрунтуванням національного.

У М. Лисенка можна виділити окрему групу, які включають п’єси, що презентують пейзажну лірику, споглядальні образи тощо. Це помічається в «Альбомі особистого» ор. 40 – «хвилина розчарування», крім того зустрічається у творчості Л. Ревуцького, а саме в прелюдіях fis-moll op.4, a-moll op.11.

Характерною ознакою, що пов’язані з метою внутрішнього самоствердження є драматичність, рухливість, які надано у прелюдії cis – moll op.4 Л. Ревуцького, у циклі «Відображення» Б. Лятошинського.

Крім того, одним з важливих звичаїв української культури є козацька тематика. Такими образами є музичні твори М. Лисенка, а саме «Кубанський марш», «Запорізький марш», «Обозний марш».

Особливим також є розумові ознаки, які входять до простору індивідуальності людини, її внутрішні емоції та переживання, які дорівнюють естетиці західноєвропейського романтизму, та й знаходять своє відображення в українській музиці.

М. Ярко надає поняття про своєрідний романтико-центризм української культури: «Хрестоматійні зразки романтичних концепцій ідеально збігаються з українським національним образом художньої антропосфери та антропокосмосу втіленого у народнопісенному матеріалі, у національних версіях вираження провідних загальноєвропейських стильових напрямів». Та на думку О. Козаренка вирішальною опорою української музичної культури є «романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного осягнення дійсності» [11].

Можна казати, що романтичні образи втілював за допомогою жанру фортепіанної мініатюри М. Лисенко, це було пов’язано з внутрішнім бажанням для того щоб продемонструвати українську музику саме на професійному рівні.

Для Л. Ревуцького інструмент фортепіано є музичним інструментом, який відігравав основний засіб втілення розмовної інтонації та донесення до слухача індивідуального та схильного до почуттів образів. Ці елементи проявляються в музичній мові, втіленням якого є гармонічні барви фактури та талант Л. Ревуцького виявляється у стильовому групуванні фольклору на новому рівні.

Серед фортепіанних мініатюр Б. Лятошинського виділяється емоційна виразна образність, філософська концептуальність з актуальними засобами виразності, де застосовує постромантичний звичай жанру. Композитор не прагнув до виконання миттєвих емоцій, вражень, контурів пейзажу, у нього

викристалізувалася проблема внутрішнього героя, який фокусується на символічному розумінні навколишнього світу.

У творчості Б. Фільц та Л. Дичко є неофольклорні фортепіанні твори, які розглядаються як специфічна мова, система виразних музичних засобів. Використовують «поспівковий» тематизм, характеристику тембрів, модальність ладової системи, фактуру підголоску, та такий тематичний розвиток як варіантність. Вони підсумовують український національний характер через пісенність та етнографічну цілісність.

Н. Рябуха зазначає, що «Типовим для фортепіанної мініатюри є інтровертний тип музичної експресії, а саме: стани душі – пасивні, споглядальні образи, пейзажна, світла, пантеїстична лірика; настрої, що передбачають наявність «раціо»-компонента і проявляються через сферу роздумів у декламаційно-мовному аспекті; емотивні образи – почуття любові, співчування, зневіри, трагічні переживання, громадянська лірика. Але поряд з інтровертними зразками, для національно-образного мислення характерні дійові, рухливі образи, героїчний пафос та драматизм, які можуть узагальнити (умовним терміном) як екстравертний тип музичної експресії» [23, с. 52].

Українська духовність стає одним з важливих критеріїв, який має вплив на оригінальну модифікацію естетики модернізму та її уособлення в українській фортепіанній музиці кінця XX століття. Основними завданнями постмодернізму, зокрема й у фортепіанній музиці, можна вказати на наявність національного характеру розуміння та відкритість до світу, його мрійливість, діалогічність спілкування з соціальним колом.

Українська фортепіанна музика це невід’ємна складова артистичної культури, де основний професійний фундамент сформував М. Лисенко. Передумовами стало виникнення українського фольклору та європейських романтичних законів.

Європейський модернізм та російська музична культура жорстко були обмежені у другій третині, та було започатковано так званий «український авангард» у 60-ті роки XX століття. Створення багатьох напрямків стилю композиторів, розпочали розвиток експерименту у сфері композиторських технік (серійність, пуантилізм, алеоторика, сонористика, додекафонія).

Основний напрям в українській фортепіанній музиці виявлений різнобарвними естетичними смаками, тобто новими фольклорними ідеями (фольклоризм), оновлення класичної системи (неокласицизм) у творчості В. Сильвестрова, М. Тіца та інших, а також нові пошуки розвитку «неоромантизму», «неоімпресіонізму», з'єднання національного та загальноєвропейського.

З початком 80-90-х років XX століття провідними стають нове «прочитання» традицій – «нова фольклорна хвиля»-єдність архаїчних фольклорних мелодій, українських інтонацій, народно-танцювальних ритмів серед сучасного композиторського письма та інші. Що стосується музичного полістилізму, то він не змінює індивідуального стилю композитора, але становить унікальну мову, синтезує художньо-світоглядні звичаї різних епох та культур.

Історичному розвитку фортепіанного виконавства присвячено такі наукові праці, як Н. Кашкадамової, Ю. Зільбермана, Т. Веркіної, М. Чернявською, Т. Сирятською та інші. До методичних питань зверталися Т. Воробкевич, М. Чьорна, В. Макаров та інші. Також цікавими вважають праці О. Конової «Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття», Л. Кияновської «Еволюція галицької музичної культури XIX-XX століття» тощо.

На думку С. Олійник особливість історичного, культурного контексту регіону впливає на мистецько-культурні, історико-політичні та національно-розумові чинники.

Професійну музичну діяльність можна поділити на декілька етапів формування. Перший етап – «первісний» – бере початок з історії Київської Русі, створення пневматичного органу та інструментального оркестру. В Середньовіччі XIII-XV століть та у часи козацько-гетьманської епохи XVII століття впровадили клавесин у домашнє музикування.

Другим етапом вважається діяльність братських та козацьких, латинських закладів, кріпацьких колективів. Музична академія у Кременчузі, Глухівській школі співу та Києво-Могилянській академії розгортає інструментальні форми. Започатковується клавірно-фортепіанний репертуар у професійних митців Д. Бортнянського та М. Березовського. Розвиток професійної української фортепіанної освіти та визначну роль українського фортепіанного виконавства набув своїх основ із Західної України – міста Галичини. Надалі почала утворюватися система професійної фортепіанної освіти та інтерпретаційної праці у містах Львову та Івано-Франківську (Станіслав). Започатковується клавірно-фортепіанний репертуар у професійних митців Д. Бортнянського та М. Березовського. Розвиток професійної української фортепіанної освіти та визначну роль українського фортепіанного виконавства набув своїх основ із Західної України – міста Галичини. Надалі почала утворюватися система професійної фортепіанної освіти та інтерпретаційної праці у містах Львову та Івано-Франківську.

Поділля було професійним регіоном, вважається що культурне життя пройшло шлях від співучасті братських шкіл, кріпатської групи, музикантських цехів, розвиток професійного фортепіанного виконавства, до створення симфонічних оркестрів, народних театрів, музичних щкіл та консерваторій у Вінниці та Кам’янець-Подольську. До представників Поділля відносимо творців які були заохочені працювати з традиціями українського фольклору В. Заремби, М. Завадського, А. Коціпінського та інших.

Кам’янець-Подільськ славився народним театром ім. Шевченка, народною консерваторією, симфонічним оркестром, оперним театром, філармонією у XIX початку XX століття.

У Вінниці професіональне фортепіанне виконавство та освіта базувалася на націоналізації приватних музичних шкіл, училищ, консерваторій. Багато колективів займалася професійною діяльністю – хорова капела імені М. Леонтовича, симфонічний оркестр Радіокомітету, музичний технікум, консерваторія тощо.

Поділля був безмежним культурним середовищем, де майстерно проводили фестивалі, концерти, конкурси тощо.

Висновки до розділу 1

Роблячи висновок цього розділу, можна сказати, що саме жанр фантазія має свою історичну перспективу від епохи бароко до сьогодення, що є для дослідження великим вкладом.

Також треба наголосити, що українська фортепіанна музика охоплена особливостями національної духовності через ступінь розвитку музичних засобів виразності, індивідуальності композитора та жанрово-стильової динаміки. Творче та індивідуальне бачення митця в синтезі з емоційністю та увазі на внутрішній світ почуттів організовують такі фактори, котрі розвивають своєрідність розумово-емоційної системи художнього мислення композитора.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ ЯК МУЗИЧНЕ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ІДЕЇ ТВОРУ

Термін жанру в музиці відомий ще із категорій історичного та теоретичного музикознавства. В основному жанр переглядається як форма та зміст, стосовно

художнього переосмислення, поєднаний з поняттями стилю в музиці та музичного твору. Музичний жанр трактується у більшості наукових робіт як «тип твору або музично-творчого акту, що характеризується генетичною єдністю функціональних, екзистенціальних, морфологічних і образно-змістовних властивостей» [3, с. 11]. Тобто стає зрозумілим, що музичний жанр в синтезі з основними особливостями образного змісту і тому будь-яка ознака жанру, є цілим видового враження про даний музичний твір та виконує художню функцію культурної діяльності людини.

Жанрова образність – походить від назви «семантика», тобто принцип художнього сприйняття жанрових особливостей музичного твору. Основними властивостями є виникнення відчуттів-образів (емоційних, чуттєвих тощо). При слуханні виникає низка проблем, що заперечує осмислення – це ім'я жанру твору, культурні функції твору, стиль композиції.

Поєднання в творі декількох ознак різних жанрів надає перевагу поліжанровості. Термін жанрова стилізація дещо подібна до механізму жанрової образності. Це є композиторським методом відтворення художньо-образних, морфологічних особливостей жанру у структурі композиції.

Головним критерієм є системний підхід, що розглядає саме жанрову образність, як єдність структури. Від Аристотеля виокремлюють основні її фактори як ліричність, епічність, комічність, драматичність, також трагічність, в деяких випадках припадає танцювальність, роспівність і навіть декламаційність.

Крім того відносимо такі принципи як сонорність, звуконаслідування, моторність. В синтезі фортепіанної музики виділяють два класи жанру – максимально точні життєві призначення – утилітарна музика та композиції які не потребують взаємозв'язку з основними засобами видів мистецтва – автономна музика.

Жанрова образність, як розвиток художніх комплексів створюють ряд композицій, які будуються на творчому аспекті імплікації взятого музичного матеріалу.

Вивчення інструментальної програмності в українському музикознавці завдячуємо С. Людкевичу. Втім, одні з перших засад ілюстративності музики походять від барокових риторичних фігур.

Станіслав Людкевич зацікавився проблемою програмності на початку XX століття, з витоками західноєвропейських дослідників. Композитор диференціював програмно-інструментальну та вокальну музику, де пояснював про необхідність залучення програми для більш чіткої передачі даних змісту до слухача.

Відтак С. Людкевич опанував історичний огляд принципу програмності протягом таких епох, як бароко, класицизму, романтизму та охопив початок XX століття.

2.1. Засади образної програмності, споріднені до фантазії жанри в європейській фортепіанній музиці

Поняття жанру та стилю завжди підкреслені музикознавцями та літературознавцями у певній спорідненості, але окремо один від одного.

Капричіо – це старовинний жанр, який пройшов тривалий історичний шлях, починаючи з XVI століття та належить різноманітним видам мистецтва. Походить від італійського capriccio та означає примхливість, химерну вишуканість. З іншої сторони позначає віртуозну інструментальну п’єсу вільної форми. У XIX столітті жанр набуває розквіту та поширення.

Цікавилися різноманітними «фантазіями», «незвичностями», що були схожі на капричіо. Композитори епохи романтизму підкреслювали, що їм близькі фантазії, видумки тощо. Джироламо Фрескобальді відмітив у своїй збірці «12

капричіо» для органа, що це блискучі поліфонічні композиції, але з порушенням правил контрапункта.

До поняття «капричіо» можна віднести багато інструментальних та вокальних жанрів, які створюють різноманітні форми. У XVI столітті це були поліфонічні твори для інструментів, яка мала вільну будову, таких як фантазія, канцона.

М. Преторіус визначав жанр, як імпровізаційна фантазія де не було розвинутого тематичного матеріалу.

Жанр капричіо позначає не тільки фантазія, але й різноманітну кількість інших, таких як мадригал, ричеркар, канцона, прелюдія, токату, скерцо, етюд тощо.

Програмність у сучасному українському світі стає більш популярною та актуальною. В нашій культурі створювалося багато програмності та розумілося як тяжіння до розуміння тематизму та драматургії через літературні, пісенні образи, де головним жанром була пісня, яка з часом поступово розвивалася та увійшла як елемент професійного художнього мислення нашої культури.

Різноманітна виразність фольклору, що є новим типом, де зародилась програмність. Сучасні композитори включали у свої здобутки інтереси народних джерел, новизну у художньому різноманітті.

Багатогранність до програмних джерел спровокувала з’єднання хронологічно-стильового та регіонального принципів класифікації творів. До більш детального тлумачення програми зверталися – М. Лисенко, В. Косенко, О. Барвінський.

Становлення української фортепіанної музики характеризується сентиментально-романтичним терміном, який означає переосмислення в національній музичній культурі новітніх музичних засобів і основ естетики.

Виявляється зміна художньої трактовки фольклору за інтонаційною та пісенною стороною.

Індивідуальність митців відігравало значне місце в історії програмної діяльності композиторів України.

У творчості М. Лисенка визначають дві групи програмних творів. До першої входить картини настроїв, вражень, це були п'єси увагу котрих приділяв зовнішній світ, наприклад «Момент зачарування» або «Сумний спів». Для цієї групи характерною ознакою є підсумування народно-пісенних інтонацій з авторською мелодикою. До іншої групи належать твори на основі українських народних пісень, відносять до програмно-фольклорного типу. Наприклад «Українська сюїта» у формі старовинних танців на основі народних пісень ор. 2 – метою якої донести уявлення про художній зміст пісні.

В фортепіанній творчості сьогодення переважає багатовекторність стилів, нова трактовка фольклорно-інтонаційної основи.

Розподіляють декілька етапів жанрової образності в європейській фортепіанній музиці.

Перший етап (XVIII – перша чверть XIX століття) характеризується розвитком лютневої, клавесинної та органної музики. В практику додається жанри церковних звичаїв, світських моделей та селянського фольклору. Починає оновлюватися ряд жанрово-стильових процесів та жанрової образності.

Другий філогенетичний етап (друга чверть XIX – початок XX століття) представляє собою такі жанри, яким типове драматична та лірична образність, співіснували разом з танцювальністю та кантиленністю.

Ця епоха відома своїми жанрами для фортепіано, такі як сонати, прелюдії, етюди, сюїти, балади. Обробка мелодійного матеріалу була основою розвитку фортепіанного жанру. Крім того виділяється основний жанр XIX століття – варіації який буде застосований у творчості таких композиторів як Л. Бетховен,

Р. Шуман, Й. Брамс та інші. Завдяки варіаціям виникає українська школа для формування фортепіанної музики.

Іншим жанром який слугував цій епосі була фантазія. Він слугує логічному зв'язку висновків музичного матеріалу та тут застосовується більш вільне його використання. Прикладами фантазії були жанри віртуозної транскрипції, використовувалися у творчості Ф. Ліста, Ф. Бузоні та інших.

Крім того були поширені парафрази, зустрічаються у творчості Ф. Ліста, де певним чином зберегли синтез з фантазіями-токатами доби бароко. Жанр та принцип аранжування зберігають свою важливу роль до середини XX століття.

Останнім етапом є третя доба (XX-XXI століття) так звані зміни параметрів жанрової системи європейської фортепіанної музики. Однією з головних ознак є – уповільнення процесу розвитку та переосмислення основних фортепіанних жанрів як прелюдія, фуга, етюд, соната, сюїта, що породжують нові музичні мови та стилі. Іншою рисою є знецінення естетичної цінності та художньої образності.

2.2. Формування українського виконавського професіоналізму

В Україні формування музичного виконавського професіоналізму йшли з великим запізненням. В клавірному мистецтві викристалізовуються такі твори, як фантазії, танці та пісні. Для домашнього музикування використовувалась мала лютня, для розвитку клавірної практики грав велику роль. «Silva Rerum» - збірка великої кількості інструментальних п'єс для різноманітних інструментів також відігравала важливе значення.

Для професійної музичної практики важливе місце посідали музичні цехи, що сприяли розвитку осередків інструментального музикування, діяльність латинських закладів, Києво-Могилянської академії, де навчали нотної грамоти та співу, світського музикування, гру на різних інструментах тощо.

Невід'ємною складовою світського життя стає гра на фортепіано. Саме домашнє музикування відбилося на формуванні української фортепіанної

програми, які будувалися на принципі фольклорної тематики, серед них рапсодії, фантазії, сюїти, варіації тощо. Серед відомих майстрів були С. Воробкевич, О. Нижанківський, Д. Січинський, М. Маркевич та інші.

Надалі музичний смак слухачів потребував більшої професійної майстерності виконавців та композиторів. Таким чином з'явилось підвищення рівня педагогічної, композиторської діяльності.

Галичина стала однією з основних українських центрів, де розвивалось виконавство та професійна музичні освіта. Надалі це була столиця Галичини – місто Львів, де Ю. Ельснер у 1796 році відкрив «Музичну академію». У 1826 році Францем-Ксавером заснований «Інститут співу при товаристві Св. Цецилії». Наступного 1834 року стало відкриттям піаніста Йоганеса Рукґабера «Товариства друзів музики», пізніше його перейменували на «Галицьке музичне товариство».

Пізніше у 1854 році започаткували музичну школу, згодом стала консерваторією, де керівником був Кароль Мікула та запровадив міцну базу мистецтва створивши там клас фортепіано. Творчість А. Нєментовської допомогла створити та заснувати польський Приватний Музичний Інститут. Центрами професійного навчання був вищий музичний інститут імені М. Лисенка, згодом були також філії у Станіславі та Тернополі.

Особливої уваги заслуговує творчість В. Барвінського, свою професійну діяльність втілив у педагогічну, виконавську та композиторські співпраці. Свій репертуар оновлював багатьма творами різних жанрів, як фортепіанний концерт, сюїта, прелюдія та інші.

Наступним етапом професійного становлення фортепіанного виконавства та педагогіки відбувся з 1939 року, тоді коли об'єднали усі творчі настанови у Львівську консерваторію імені М. Лисенка. Надалі відкривались музичні училища у Івано-Франківську та Чернівцях, після 1945 ще у Дрогобичі та

Ужгороді. У 1850-х роках поширювались мистецькі заклади у Тернополі, Рівному та Луцьку. У південній Україні у 1868 році було засноване Київське музичне училище, з 1877 року директором був обраний В. Пухальський.

Творчість М. Лисенка відіграє професійну роль в історії фортепіанної освіти по всій Україні. Він є основоположником національного музичного мистецтва. У 1870 році М. Лисенко виступає як соліст-виконавець та гастролює по всій Україні. Учень В. Пухальського Б. Яворський висунув ідею створення народної консерваторії, де важливе значення приділялось хоровому співу та теоретичним дисциплінам та грі на фортепіано.

Місто Харків славилось тим, що був культурним центром України. Завдяки основоположнику В. Каразіну та І. Вітковському були створені відкриті музичні класи, відкрито друкарня нот та підприємство з виробництва фортепіано. Важливою віхою була діяльність І. Слатіна який вважається засновником музичних класів, музичного училища та консерваторії де був директором. Вагоме місце для фортепіанного виконавства училища Харкова мали О. Горовиць – піаніст, музичний критик. Першим ректором Вищого музичного інституту був П. Луценко.

Культурним центром півдня України є Одеса, де становленням професійної освіти стали музичні класи П. Сокальського які мали назву «Товариства шанувальників музики в Одесі». Деякий період музичне училище входило до складу консерваторії.

Музична культура Закарпаття формувалась під впливом тяжких історико-політичних обставин. Були відсутні спеціалізовані навчальні заклади, але професійну освіту здобували на різних куточках границі: Празькій та Будапештській консерваторіях. Відсутність бібліотек та концертних залів обмежувало ріст майстерності, але мало важливе рішення для становлення її самобутності.

Великий вплив на культуру зробили австро-угорські музичні традиції. Музична культура Закарпаття володіла виступами багатьох музикантів, серед них Д. Задора, Ж. Лендєла та інших. Серед визначних композиторів Закарпаття були Євген Станкович, Василь Гайдук, Віктор Теличко та інші. Музичні твори для фортепіано створювалася композиторами які застосовували різноетнічний фольклор та загальноєвропейські традиції. У другій половині XX століття європейський модернізм та реалізм були здолані виникненням «українського авангарду».

Одним із відомих композиторів у цьому регіоні був Зігмунд Лендєл (1892-1970). Музичну освіту отримав у професора Іштвана Томана в Будапештській та празькій консерваторіях. Відкриває приватну музичну школу та з 1946 року працює в музичному училищі Ужгорода, бере активну участь в концертній діяльності. Серед його творів виділяють «Маленька фантазія», «Пастораль, поліфонічні п'єси, етюди тощо. Стиль композитора складався характерного українського, чеського, румунського та угорського музичного фольклору.

Одна з визначних позицій у культурі Закарпаття належить композитору, піаністу, педагогу, хоровому диригенту, музикознавцю, заслуженому діячові мистецтв України Дезидерію Задору (1912-1985), учню З. Лендєла. Навчався у Празі по класу фортепіано, органу та хорового диригування, у своїй творчості надавав перевагу національному фольклору, цікавився та знав угорську та українську народну творчість. Крім того навчався в Школі вищої майстерності при Празькій консерваторії. Саме фортепіанна музика та композиторська діяльність створювалась на національному звичаї Закарпаття, тому спирається на фольклорно-романтичний напрям.

Серед фортепіанних творів вирізняють Закарпатську сюїту для фортепіано з оркестром, «Скерцо», «Гопак», Етюд до мінор, соната сі мінор, «Закарпатська рапсодія» та інші де втілив ознаки неокласицизму та романтизму. Його

композиції – це образи природи, народних свят, виразні портрети людей Батьківщини.

Послідовником та учнем є Іштван Мартон, котрий заснував професійну композиторську школу Закарпаття. Створив більше 400 композицій різних за жанрами, де одночасно поєдналися компоненти української, угорської, словацької культур. Це є його особливістю серед інших композиторів Закарпаття.

У творах відчутний вплив пізнього романтизму, це відчутно в інтонаціях, що характерно для музики ХХ століття. Втілював принципи української «нової фольклорної хвилі». Серед жанрів виділяють камерно-інструментальні музику – «Пісня», «Елегія», «Експромт» тощо, застосовує до творів національні барви.

Серед сучасних композиторів Закарпаття вирізняють Віктора Теличка, Володимира Волонтира, Романа Меденці, Василя Цанько. У своїх творах застосовують діалогічність, різноманітну колоритність фарб культури, мрійливість, втілення композиторами у музичний твір творчий задум який переплітається з низкою культур, це і українська, румунська, угорська, словацька тощо. Застосовують прийоми сонористики, додекафонії, алеаторики та інші техніки. Індивідуальність кожного з митців перевершує один одного, застосовуючи різноманітність жанрових палітр.

Традиції Д. Задора та І. Мартона втілює багатогранна особистість Віктор Теличко – сучасний композитор Закарпаття, піаніст, педагог, заслужений діяч мистецтв України. До його доробку належать понад сто музичних творів різних за жанрами. Наповнює свої фортепіанні твори фольклорними інтонаціями, вміє майстерно володіти засобами музичної виразності. Серед творів є варіації, цикл прелюдій, «Карпатське капричіо» для 2-х (3-х) фортепіано з оркестром, прелюдії, Румунські народні мелодії, фортепіанні мініатюри та інші.

Сучасник В. Теличка є Володимир Волонтир – композитор, піаніст-виконавець. Серед фортепіанних творів вирізняють прелюдії, джазові експромти, твори для дітей, поема «Пам'ять» та інші.

Фортепіанна музика Романа Меденці складається з багатьох жанрів та різних стилів. Один з перших та масштабних фортепіанних творів «Романтична фантазія» де відчутний вплив епохи романтизму та стилі Ф. Ліста та С. Рахманінова.

Іншим твором була сюїта присвячена Ф. Шопену, за технікою твір складніший, який складається з чотирьох частин, а саме прелюдія, вальс, полонез та ноктюрн. Новим творчим шляхом можна вважати сонату для фортепіано яка присвячена Джону Кейджу та створена на замовлення фестивалю «Сучасна музика молодих композиторів». Твір складається з абревіатури C-A-G-E, що є прізвищем самого Кейджа та використовується протягом усього його звучання. Крім того композиція Концерт-фантазія має назву «Карпати», що показує слухачу яскраву картину гір, що проявляється у різноманітних тембрах, використання народного інструмента цимбали, що підкреслює інтонаційні звороти, близькі до народного закарпатського фольклору де паралельно звучить фортепіано.

Творчий задум концерту-фантазії присвячений пам'яті Д. Задора. У цьому образі використана семантична алюзія. Весь твір пронизаний духом національної традиції втіленими тембровими руховими моделями, які підлягають сонорним переробкам. Виокремлюючи, можна сказати, що творчість митця виражається в основних тенденціях української та європейської музичної виразності. Усе поєднується в програму, характерний стиль постмодерну, з'являється театралізація в музичних творах, декоративність тощо.

Сучасні композитори, творчість яких дуже багатогранна, складають майбутнє нашої музичної культури України. Вони продовжують розвивати та

експериментувати нові сторінки сучасної музики. До них можна віднести, митця Василя Цанко переважна більшість фортепіанних творів різних за жанрами, такі як Прелюдія, Фуга і Вальс, Карпатський Ескіз, «Сюїта на одну тему» та інші. Його стиль ще не сформувався, але риси експресіонізму та імпресіонізму переважають в творчості.

Сьогодні пошуки стильових та жанрових ідей зберігаються та продовжуються представниками композиторської школи XX-початку XXI століть, що доповнюють національне музичне мистецтво особливими підходами ідей та творчим мисленням. Наприклад, творчість О. Козаренко, як піаніст, композитор, науковець та представник львівської музичної школи. У своїх творах впроваджує основні канони постмодернізму.

На думку музикознавців його твори стали сторінкою сучасного музичного мистецтва, так як втілює нові підходи до створення музики та поєднує різні мистецькі жанри сучасності. До його творчого доробку належить мотиви українського фольклору, також неокласики, барокові, які синтезує з драматургією та хореографією. Творчість композитора є новаторською та філософські заглибленою, де твори стали новаторською сходинкою у сучасному мистецтві.

Стиль В. Рунчака включає більшість можливостей композиційних ресурсів. Він поєднав різні напрямки і стилі у музиці XX століття, виніс розширену тональність, поліладовість, кластерну техніку, новоладові структури, сонористику, мінімалізм, алеоторику. В його творах використовується найсучасніші композиторські техніки, які демонструють методи та принципи звукового матеріалу та нових композиційних формоутворень.

Творчість В. Польової відрізняється експериментальними пошуками, до якої ввійшли експерименти із стилями, жанрами та композиторськими техніками.

Висновки до розділу 2

Роблячи висновок до цього розділу можна підкреслити що у творчості композиторів Д. Задора, І. Мартона, В. Теличка, В. Цанька, В. Волонтира, Р. Меденці, З. Лендєла переважають різноманітні фортепіанні жанри. Спільною рисою всіх композиторів є глибини фольклорних джерел, та наявність національної композиторської школи.

Особливостями є стильова різноманітність висловлення автора, багатожанровість, та велика кількість форм, одне з продуктивних місць займає камерно-інструментальна музика для фортепіано, тяжіють до більш масштабних циклічних форм та глибоких композицій, такі як фантазії, варіації, концерти, сонати, сюїти, мініатюри. Важливим є переплетіння пісенно-мелодичних ліній з симфонізованим акомпанементом, досконале володіння сучасними технічними принципами письма, фольклорно-тематична основа, що поєднала всі традиції.

На сьогоднішній день культура Закарпаття відіграє важливу роль у розвитку музичного мистецтва. Відтак музика для фортепіано стає динамічним та яскравим явищем.

Отже, можна зауважити, що професійна музична діяльність України – має свою структуру та цілісність практичного значення, де головну роль грає композиторська та педагогічна діяльність.

РОЗДІЛ 3

ЖАНР ФАНТАЗІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Музична культура України кінця XX – початку XXI століть окреслена неповторними творчими постатями та їх масштабним мистецьким доробком представників української композиторської школи. Вирішальну роль відіграє неповторний музично-інтонаційний словник.

Відтворення української музики та й сучасної залежить від формування мистецьких смаків індивіду.

На індивідуальний стиль композиторів мала значний розвиток фольклорна тематика. В. Підгорний буд одним з перших, хто надав фольклору нових рис виразності, які відобразилися і в його творчості також. Це і втілення душевних переживань, драматизм, композиційні форми та прийоми, різноманітних за засобами виразності.

Виникає новий жанр концертної фантазії на народні теми.

А. Семешко характеризує жанр саме, як: «яскраву національну своєрідність; симфонізм; пульсуючий органний пункт; вільні варіаційні формотворчі схеми – вступ-тема-розвиток-висновок; витончене гармонійне почуття; складні та насичені фактурні утворення»[3, с. 30].

3.1. Фортепіанне мистецтво Михайла Завадського, Федора Якименка, Володимира Борисова, Володимира Заремби, Геннадія Саська, Олега Безбородька

Одним з визначних композиторів-фундаторів професійного фортепіанного мистецтва XIX століття був Михайло Завадський. Його композиторський доробок налічує понад 500 композицій різноманітних за жанрами. Серед великої кількості складають і такий жанр як мініатюра, до якого відносять і фантазію. До віртуозних фортепіанних творів зі збагаченими піаністичними елементами є фантазія «Наталка Полтавка», яка була написана на теми українських народних пісень. Він створював твори, які збагачував українським національним колоритом.

Представником харківської школи є Федір Якименко – композитор, піаніст, диригент, музикознавець. Вів завзято педагогічну діяльність. Важливе місце у його творчості посідає інструментальна музика, це і симфонії, увертюри, оркестрові сюїти та багато інших. Спадщина Ф. Якименка займає понад 700

творів, серед його фортепіанної творчості є зразки багатьох жанрів: балади, прелюдії, сонати, сонати-фантазії. Можна виділити твір розгорнутої форми для фортепіано «Фантазія» ор. 26, де яскраво показана стилістика фортепіано та художні особливості Ф. Якименка. Його творчість наповнена елегантності, поетичності, насиченості та в той же час досконалим володінням композиторської техніки та формою.

За твердженням музикознавців творчість Ф. Якименка сповнена романтичного стилю, в якому панують риси «українського імпресіонізму» та саме О. Фрайт наголошує про символіку української фортепіанної музики.

Н. Кашкадамова акцентує увагу на фортепіанних творах зрілого періоду, де використовується накладання романтичних тенденцій, символізму та імпресіонізму з відродженням неокласичних традицій.

До харківських композиторів, можна віднести автора який працював у різноманітних жанрах, що є скарбницею національного музичного мистецтва, митець України ХХ століття Володимир Борисов. В його доробок ввійшли велика кількість вокально-симфонічних, камерних, вокальних та фортепіанних творів. Весь спектр почуттів охоплює «Шість характерних п’єс для фортепіано», наділені світлом міркувань та безмежної любові до життя. Його витоками мистецтва є музична мова рідної землі, її національний колорит. Різні за характером програмні композиції, складають єдиний цикл, де першою п’єсою є «Імпровізація» наділена споглядального настрою, що передається наступній композиції та посідає одне з особливих місць в циклі. Це чудовий приклад принципів авангардних композиторських технік в українському колі ХХ століття. Використані цікаві прийоми фортепіанного письма, наприклад гармонічні нашарування, імпресіоністичний стиль у використанні тембральних фарб інструменту, забарвлене використання педалі та інші.

У творчості Володимира Заремби представлені обробками фортепіанних фантазій на теми українських народних пісень. Для його фортепіанної творчості вони є одним з головних носіїв українського мелосу, адже для початку виховання професійного піаніста це є чудовим матеріалом для виконання на інструменті кантиленної гри.

Виокремлюють одну з найкращих фантазій В. Заремби «Зібралися всі бурлаки», де описані події України при царюванні Катерини ІІ, що надає трагічного змісту пісні. Фантазія починається з протяжного вступу, виконавець повинен оволодіти навичками кантиленної гри.

Серед фантазій для фортепіано В. Заремби виокремлюють фантазії в характері маршу та танцю. Прикладом є фантазія «Запорізька пісня» де показані два образи – маршеподібний та ліричний. В основі фантазії лунає відома пісня «Гей наливайте повнії чари».

Отже можна зробити висновок, фортепіанні фантазії Володимира Заремби, які створенні на теми українських народних пісень, мають у фундаменті українські національні інтонації.

Відомим українським композитором, який народився у 1946 році є Геннадій Сасько – член Національної Спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України. Композитор охопив великий жанровий спектр, серед них виділяють вокально-хорові жанри та хорові мініатюри, симфонічні та камерно-інструментальні твори, багато п’єс, в тому числі джазових та музики до кінофільмів.

Опирається на фольклорні традиції та історію України. Визначною подією для Г. Сасько було нагородження премією В. Косенка за значний внесок у розвиток музики для дітей. Багато уваги приділяє музиці для дітей та найбільшою популярністю дитячої класики вважається фортепіанний цикл «Мозаїка», який був написаний у 2002 році та був присвячений його сину. Цикл складає 18

мініатюр різних за складністю та за характером, вирізняється стильовим плюралізмом.

Однією з п’єс є «Поліфонічна фантазія», нумерується одинадцятим твором та вимагає від виконавця певного рівня професійності. Сама назва вказує на жанр, за формою композиція масштабна з контрастно-зіставною формою та з імпровізаційного типу тематизмом. Має два поліфонічних голоси, то подібна до інвенції та має фуговану форму. Споріднена з третьою «Поліфонічною п’єсою», так як тотожні за прийомами розвитку та характером тематизму, про однаковий стильовий знак дає знати опора на жанр двоголосної інвенції.

Фортепіанний цикл будується за принципом ускладнення технічних елементів, тобто від легких композицій до творів які потребують професійного виконавського володіння технікою. Тобто можна казати про єдність в альбомі різноманітних образів, характерів, жанрів та музичних стилів, що сприяють розвитку фантазії та образного уявлення дитини.

У сучасному мистецтві фортепіанні твори вражають своїми жанрами та стилями. Серед відомих сучасних композиторів України, які створював музичні твори для різних інструментів виділяють Олега Безбородька. Увагу приділяють його фортепіанні твори, які різноманітні за тематикою.

Він є один з найвідоміших представників сучасного культурного мистецтва України. Навчався у Київському Державному музичному училищі імені Р. Глієра, брав уроки фортепіано, де викладачем була Ліна Тельнікова. Згодом оволодів наступним рівнем поінформованості у класі І. Павлової в Національній музичній академії імені П. І. Чайковського. Мав дуже добру виконавську підготовку, виступаючи на концертах з репертуаром сучасних композиторів.

Мав навики володіння методиками, навчаючись у Швейцарії, а саме у консерваторії міста Невшатель. Брав уроки з фаху у Сильвіан Деферн.

Завершуючи навчання у Швейцарії, Олег Безбородько приєднується до Генадія Ляшенка на композиторський факультет до навчання НМАУ імені П. І. Чайковського та одночасно працює в цьому закладі. Багатогранна творчість, яка уповноважена сучасними музичними техніками композиції, показовими є віртуозність та яскравість фортепіанних творів. Поєднує виконавський та композиторський аспекти своєї творчості, що надає процвітанню своїй музичній діяльності.

Великої уваги заслуговують його фортепіанні сольні твори, які включають «Три витіснені бажання», «П’ять багателей», «Le Tombeau d’un Amour», «Одна мамка, сорок дідиків», «Інтермецо». Та ансамблеві твори, серед них «Carpe Diem», «Міньонети і поеметти нашого часу».

Крім творів написаних для фортепіано, виокремлюють твори оркестрово-симфонічних та ансамблевих. Вирізняють композицію «Сон Лева», як дует для фортепіано та флейти, також ряд творів для камерного ансамблю того ж складу інструментів. До них відносяться твори «Ars naturalis», «Trio for violin, cello and piano», «Latern» та «Шлях до Канева», «Колискова повноліття» для скрипки та фортепіано.

Музика, яка перевтілилась у фортепіанні твори є яскравим виразом його життєвої енергії, досвідом сповненої великого натхнення, яке віддзеркалюється у програмності музичних творів. Тематика творів наділена рисами постмодернізму, це яскраво виражено в подачі театральності музичного праці. Символізм творів Олега Безбородька є непростим для розуміння авторської ідеї.

Застосовує принцип інтертекстуальності, поєднуючи багато стилів, що відтворює враження поглиблення людини у минулий досвід.

Провідну у творчості композитора відіграє циклічність. Серед фортепіанних творів О. Безбородька відокремлюють цикл «5 багателей» – невеликий за розміром, з певною легкістю. Але в творі наголошується використання техніки

додекафонії, що говорить про свою складність. Цикл розділяється на дві епохи, а саме епоха нашого часу та епоха минулого.

В контексті у композитора може зустрітися іронія, комічні нашарування. Та саме цей компонент використаний в циклі «5 багателей», виявити його можна у назві самого твору. Частини циклу відтворюють міні-цикли та збагачуються макро-формами. Тому драматургія твору надає метамузиці композитора більшого занурення в глибину, зосередженості та впевненості. Багато прийомів брав з творів В. Сильвестрова.

Олег Безбородько частіше використовує в своїх композиціях мотивний розвиток. Саме його твори додають виконавцям відчувати та проявляти свою фантазію, тому піаніст повинен вміти розробити правильні формули, інтерпретування гри музичних творів О. Безбородька. В його музиці є багато філософічних назв, які асоціюються з образами.

Підсумовуючи фортепіанну творчість О. Безбородька, можна наголосити, що твори надані вище є сучасною українською музичною культурою. Це є результатом зміни різних аспектів діяльності композитора. Значного впливу надали провідні митці минулого, у яких брав уроки виконавської практики.

Для творів О. Безбородька характерна технічна виразність, програмність та яскравість. Композитор розкриває образно-змістовий контекст твору за допомогою нових прийомів та принципів звуковидобування.

3.2. Інтерпретаційний аспект жанру фантазії українських композиторів

«Музика як вид мистецтва, є інтонаційно-художня діяльність, завданням якої є відкриття, вираження й комунікація особистісного смислу дійсності, реальності. Тут у понятті «комунікації» міститься і вираження, і вплив (дія), і сприйняття, і зворотний зв’язок, тобто розуміння й оцінка передаваного особистісного смислу, і схвалення його, прийняття чи неприйняття, а в цілому –

весь музично-комунікативний акт, тобто інтонаційно-художня діяльність і спілкування»[14, С.37].

На думку Я. Мільштейна С. Ріхтеру, як виконавцю характерні «… простота і цілковита ясність загального плану, вміння охопити твір в цілому, неначе з «висоти орлиного лету», оркестральність і барвність, поряд зі строгістю пропорцій, мудрість і досконалість, багатоплановість звукових ліній і т. д. Стиль Ріхтера можна вважати симптоматичним і для всієї нашої епохи – як стиль виконавця нового типу, володіючи величезним і безмежно різноманітним в стилістичному відношенні репертуаром»[14, с.37].

Інтерпретація – є головним носієм передачі тлумачення художнього значення творів. Цей аспект залежить від індивідуальності та творчих навиків виконавця. Саме музично-виконавський стиль є головним критерієм творчої мотивації.

Головної уваги в цій діяльності привертає елемент опанування індивіду художнього змісту музичного твору. Питання інтерпретації виражається у культурній спадщині народу України, його творчості.

Музична виконавська інтерпретація набула свого подальшого розвитку у працях Н. П. Прушковської, В. Г. Москаленко, І. П. Гринчук, М.Н. Чернявської та багато інших. Вони розглядають виконавство як особистісно-цілісний, рефлексивний принцип відношення до музичного твору як до конкретного образу світу, що вимагає відповідного емоційного та духовного нахилу особистості.

Тобто можна казати, що інтерпретація становить один із видів творчої діяльності людини, що є цілісним явищем, же в кінцевому результаті сформовується розуміння існуючого та нового. Виходячи з цього можна визначити головні риси розвитку виконавства на Україні: створює особливі умови для самовираження, здійснює професійний розвиток в мистецтві, визначається такими критеріями як, переконливість, чуттєве забарвлення та інші.

Для більшого розвитку національного музично-виконавського стилю та українського виконавства потрібне стильовий простір панування різноманітних виконавських шкіл, що надає усвідомлення більшої цілісності. Історія професійних українських фортепіанних шкіл починається з XIX століття, де до сьогодення створила успішні та яскраві сторінки історії. Серед представників українського піанізму, які збагатили історію фортепіанних шкіл, варто відмітити такі імена, як В. Пухальського, В. Горовиця, О. Браїловського, Л. Ніколаєва, Г. Артоболевську, Б. Яворського, Г. Когана, М. Гозенпуда, К. Михайлова, А. Янкелевича, Г. Нейгауза, Є. Фрейкіна, Л. Шура, Е. Гуревича, З. Ліхтмана, З. Йовенка, Ж. Колодуба, І. Рябова, М. Мажуга, А Луфера, серед його учнів виокремлюють Т. Гольфарба, А. Лисенка, С. Дайча, Б. Тузмана, М. Кузьміна, Є Мутмана, М. Карафінка, Б. Міліча, О. Холодну, І. Царевича, А. Рощину, К. Шамаєва, Д. Юделевича, О. Орлова, В. Шульгіну, А. Янкелевича, А. Рощину, Н. Маркевича, Л. Уманську, Л. Височинську, О. Александрова, І. Боровика, Е. Ткача, А. Гудька, Л. Гуменюка, С. Рябова, О. Снегірьова, М. Сука, М. Степаненка, І. Павлова, О. Кононова, Т. Рощина, В. Воробйова, Б. Архімовича, Ю. Кота та багато інших.

Українське музичне виконавство пов’язано з глибинним національним світовідчуттям до постійного оновлення та розвитку, де риси складають національний характер романтичного світовідчуття. Розглядаючи романтизм як тип художнього мислення, який відповідає тому національному типу, в якому викристалізовується український національний характер, більше пов’язаний з меланхолійністю. Музична ментальність виступає головним критерієм української виконавської школи, де представляє собою цілісне, соціокультурне та художнє явище, яка має свою історію та цінності. Виконавська школа, як складова музичного виконавства забезпечує його функціонування як культурної традиції. Та саме українське музичне виконавство має на меті національний

символ, тому що розвивається як культурна традиція, яка має досягнення у світовому музичному просторі.

Звуковидобування на фортепіано залишається завжди актуальним для реалізації творчих задумів музичних творів композиторів. Г. Нейгауз, розглядав ігровий апарат, «руки та пальці як про живі істоти, виконавців волі піаніста, безпосередніх творців фортепіанної гри»[21,с.1].

Головним показником професійної виконавської майстерності є освоєння та закріплення відшліфованих штрихів, це те що охоплює характер звучання, де дотик до клавіші може бути раптовим, плавним, прямим тощо. Правильне застосування полегшує технічні труднощі та допомагає розкрити задум інтерпретатора та автора твору.

Саме у фортепіанних творах штрихи комбінуються, тому потрібно знати поєднання тих чи інших рухів. Гарна інтерпретація музичних творів, в тому числі і фортепіанних потребує емоційного налаштування, тому всі рухи поєднані у системі.

Про феномен індивідуального стилю розповідає Д. Чижевський: «… у найвидатніших представників духовної культури часто зустрічаємо «вибухи» їх індивідуального обдарування, їх особистих «ухилів» від норм сучасності, що якраз таких найвидатніших представників минулого важко умістити у рамки певного стилю»[14,с.113].

Серед інтерпретаторів фантазій сучасних українських композиторів, необхідно віднести Євгенія Логвиновського «Фантазія на теми українських пісень» для фортепіано в чотири руки, де другу партію виконує Марина Кучерява.

Основна тема на початку фантазії звучить легко, далі фактурний пласт насищається, додається більша динаміка, виконання обох партій граційне, дещо навіть вишукане, відчувається фольклорні мотиви.

Інша тема, контрастна першій, змінюється акордова фактура на дрібну, залучаються фігурації. Піаністи грають легко, дещо невеликим жартом, надалі звучить масивний акорд, та ухід до pianissimo, де є уповільнення, що надає передчуття завершеності даної української теми. Але перерви між темами немає, а плавний перехід виводить виконавців на нову, контрастну тему з перекличками, є наявність фантастичних мотивів. Не за горами жартівлива тема, обидва виконавці виконують її граційно з нотками гумору, прискорюючи та роблячи поступове динамічний наплив фактури, закінчуючи разом одним активним акордом.

Євген Логвиновський та Марина Кучерява продемонстрували своє артистичне виконання активної та «нестриманої» фантазії на теми українських пісень, відчуваючи не тільки свою партію, але й партію свого напарника, це надає відчуття яскравості, цільності та звучання як єдиної партії.

Анатолій Григорович Карпенко являється як композитором, так і інтерпретатором своєї фантазії для фортепіано. В його виконанні вона звучить душевно, повітряно. Це ліричний твір, який нанизує всю красу природи, що відчувається у звуковидобуванні композитором на роялі глибоким звучанням, інтонаційними зворотами. Початок твору має тихий та прозорий вступ, гомофонно-гармонічна фактура. В даній інтерпретації несподіваним є вступ симфонічного оркестру, який захоплює подих та підкреслює інтонаційну основу інструмента. Дуже яскрава та незвичайна фантазія, де кінець твору А. Карпенко демонструє як тихий шелест вітру, тобто використовує такі засоби виразності, як динаміка на piano та поступове уповільнення (ritenuto).

Фантазія для фортепіано у виконанні українського композитора звучить дуже емоційно, тут велику роль зіграв стиль композитора, як аспект індивідуальності, що додає твору новітніх фарб.

Ще одним цікавим прикладом є інтерпретація Іриною Шестеренко вальс-фантазії для фортепіано українського композитора Віталія Кирейко. Твір має риси танцювальності, про це говорить сам жанр, у виконанні І. Шестеренко звучить гарно, твір збагачений емоційними аспектами та колористичними барвами, контрастами, в тому числі динамічними, використання агогіки, фігурації лунають легко, танцювально, прискорення темпу, утвердження октавними подвоєннями з пункирним ритмом, дає розуміння що це дієвий кінець вальсу-фантазії.

Дуже роздумливо звучить фортепіанна фантазія Якова Степового у виконанні Василіси Токарчук. Перший розділ твору збагачений просвітленими почуттями та емоціями, де інший розділ оснований на русі, більш світле виконання. Вся фантазія має риси романтичності та програмності, це відчувається багатобарвною гармонією та інтерпретацією Василіси Токарчук.

Висновки до розділу 3

Роблячи висновок, можна казати, що інтерпретація є чинником тлумачення художнього значення музичних творів. Та саме від індивідуальності та творчих навиків виконавця залежить цей аспект, де головним критерієм творчої мотивації є музично-виконавський стиль.

Основним показником виконавської майстерності є засвоєння відшліфованих штрихів та правильне їх застосування спрощує технічні труднощі та допомагає більше розкрити задум даної композиції.

В даній роботі виокремлені сучасні композитори, такі як Михайло Завадський, Федір Якименко, Володимир Борисов, Володимир Заремба , Геннадій Сасько та Олег Безбородько творчість яких дуже багатогранна, складають майбутнє нашої музичної культури України. Вони продовжують розвивати та експериментувати нові сторінки сучасної музики, втілюючи жанр фортепіанної фантазії у свою музично-творчу діяльність.

Серед сучасних виконавців фантазій українських композиторів можна виокремити та віднести Євгенія Логвиновського та Марину Кучеряву, Анатолія Карпенка, Ірину Шестеренко та Василіси Токарчук. Усі вони грають фантазії по особливому, так як кожен з них має свій стиль та свою індивідуальність, що надає творам українських композиторів художнього втілення та чуттєво-особистої окраски.

ВИСНОВКИ

Генеза жанру фантазії розпочинається саме зі стилю європейського мистецтва, а саме з епохи бароко, що позначає старовинний жанр XVI століття німецьких рукописів, де його попередником була імпровізація. Фантазії створювалися як для гітари, так і для лютні, клавішних інструментів, які були взаємодіянні з ричеркаром, токатою та багатьма іншими жанрами, такими як фротоли, віланели, мадригали.

Капричіо у XVI столітті це були поліфонічні твори, які мали вільну будову і до них можна віднести канцону, прелюдію, скерцо, етюд та фантазію.

Саме слово фантазія від грецької мови означає уявлення та є інструментальною музичною п’єсою.

Першими прикладами є обробки мадригалів у супроводі лютні. В епоху бароко жанр фантазія застосовує мотивно-імпровізаціні частини, такі як, каденції, фігурації, пасажі. У фактурних аспектах зароджується принцип регістрово-тембрових співвідношень, додається темпові нарощування, монотематичність та форми фігураціних типів, як у фантазіях Яна Свелінка.

У XVII столітті відбувається індивідуалізація тематизму фантазії, відрізняється більшою емоційністю від епохи класицизму, мають складні поліфонічні прийоми, наприклад, секвенція, імітація, сприяла тематичної єдності й варіаційності імітаційна техніка та стає улюбленим органим жанром музики.

До нього зверталися багато творців, серед них можна виділити О. Респігі, О. Мессіан та інших. Також однією з найголовніших фігур є Ф. Бузоні, який створив контрапунктичну фантазію, де використовував монограму композитора BACH та є його кульмінацією творчості.

Саме сьогодні термін «фантазія» можна розподіляти як визначення жанру або як особливість художньої ідеї твору.

Якщо це фантазія «на тему», тоді можна тлумачити, як формування композиції з додаванням відомих фрагментів, частин або особливих образів.

На розвиток професіоналізації фортепіанного мистецтва мали вплив українські народні пісні та танці, що становили створення різноманітних жанрів, серед них є фантазії для фортепіано на теми українських пісень. Тобто можна наголосити, що жанр мав свої витоки з європейської інструментальної музики.

Наприклад, серед наукових видань є праці Ю. Вахраньова, М. Калашник, Л. Ніколаєва, В. Тимофієва, Н. Хінкулової, І. Цурканенко, де робиться і аналіз низки української фортепіанної музики та насамперед до них відносяться музичні твори з художньою тематикою.

У плані ускладнення драматургії творів, програмність відтворювала експресивні емоційно-психологічні музичні образи.

Інтерпретація є чинником тлумачення художнього значення музичних творів. Та саме від індивідуальності та творчих навиків виконавця залежить цей аспект, де головним критерієм творчої мотивації є музично-виконавський стиль.

В українській фортепіанній музиці переважала не тільки сюїтність, але й програмність з використанням широкого кола образів у творчості таких композиторів як М. Дремлюги, М. Сильванського, А. Коломийця, І. Шамо та інших.

У ХХ столітті посилюється тенденція злиття, як своєрідність образної системи фортепіанних творів. Великого значення набуває у С. Бедусенка «Джазова сюїта №2», Л. Дичко «Карпатські фрески», О. Таганова «Фарбах», також з українським мистецтвом пов’язаний твір «Гуцульська сюїта»; з красою японської поезії хоку та живописом пов’язаний цикл «Доторкання» С. Зажитька.

Відповідно музичний жанр трактується як «тип твору або музично-творчого акту, що характеризується генетичною єдністю функціональних, екзистенціальних, морфологічних і образно-змістовних властивостей» [3, с. 11].

Тоді як жанрова образність – походить від назви «семантика», тобто принцип художнього сприйняття жанрових особливостей музичного твору.

Термін жанрова стилізація також дещо подібна до механізму жанрової образності. Це є композиторським методом відтворення художньо-образних, морфологічних особливостей жанру у структурі композиції.

Тому програмність у сучасному українському світі стає більш актуальною. Українські композитори XX-XXI століть включали у свої здобутки народні джерела, тобто фольклор, новизну у художньому різноманітті та індивідуальність митців відігравало значне місце в історії жанрово-образної діяльності.

Сучасні композитори, творчість яких дуже багатогранна, складають майбутнє нашої музичної культури України. Вони продовжують розвивати та експериментувати нові сторінки сучасної музики. До них можна віднести: Віктора Теличка, Володимира Волонтира, Романа Меденці**,** Василя Цанько, Іштван Мартона**,** Дезидерія Задору, Зігмунда Лендєла, Олександра Безбородька, Володимира Задору, Михайла Завадського, Федора Якименка, Володимира Борисова, Геннадія Сасько та багато інших.

У своїх творах різних за масштабами та жанрами є і фантазії, де застосовують діалогічність, різноманітну колоритність фарб культури, мрійливість, втілення композиторами у музичний твір творчого задуму який переплітається з низкою культур. Тобто ідея фантазії обумовлює імпровізаційний виклад тематичного матеріалу.

Серед інтерпретаторів-сучасників в даній роботі окреслені Євгеній Лонговський, Марина Кучерява, Анатолій Карпенко, Ірина Шестеренко та Василіса Токарчук. Вони додають своїх особливих індивідуальних характеристик музичному жанру фантазії митців.

Отже, українські композитори, творчість яких дуже багатогранна, складають майбутнє нашої музичної культури України. Вони продовжують розвивати та

експериментувати нові сторінки сучасної музики, втілюючи жанр фортепіанної фантазії у свою музично-творчу діяльність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бєлова Н.В. , Якимчук О.М. Три п’єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми : Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2020. С. 61-76.
2. Бучок Л.В. Постромантичні та постмодерні ідеалізації у фортепіанній творчості закарпатських композиторів // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. С. 40-47.
3. Верхогляд-Канібор А. О. Жанрово-стильові новації у творчості сучасних українських композиторів : кваліфікаційна роб. … магістр. Кривий Ріг, 2018. 111 с.
4. Гирч Ю. В. Композиторська та концертно-виконавська діяльність Віктора Теличка // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття : зб. матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції. Мукачево. 2020. С. 178-180.
5. Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти // Молодь і ринок. 2019. №3 (170). С.37-42.
6. Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори сучасних українських композиторів: виконавсько-педагогічний аспект // Молодь і ринок. 2017. № 6 (149). С. 36-39.
7. Дапін Ч. Жанрова образність у фортепіанній музиці XX століття (на матеріалі творів європейських та китайських композиторів). дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2019. С. 218.
8. Даюк Ж., Мосійчук А. Дитяча фортепіанна музика на теренах України. 2019. № 4 (100). С.170-173.

9. Дорофєєва В. Ю. Твори сучасних українських композиторів для дітей : концептуальний підхід // Імідж. Сучасна педагогіка. 2018. № 2 (179). С. 70-72.
10. Заєць В. В. Стильові міксти у творчості сучасних українських композиторів : кваліфікаційна роб. … магістр. Київ. 2020. С. 83.
11. Зимогляд Н. Ю. Принцип програмності в циклах фортепіанних мініатюр композиторів другої половини XX століття // Культура України. 2020. С. 148-157.
12. Івахова К. Композитори Хмельниччини (авторська та музично-педагогічна діяльність) // Молодь і ринок. 2015. № 7 (126). С. 45-51.
13. Логвиновський Є. Фантазія на теми українських пісень для фортепіано в 4 руки. *Youtube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=by0eehCFrCg&t=6s (accessed: 10.01.2023).
14. Карпенко А. Фантазія для фортепіано. *Youtube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=zsDElRj1rjo (accessed: 09.04.2021).
15. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). Львів. 2013. С. 111-118.
16. Кирейко В. Валь-фантазія для фортепіано/присвячена І. Шестеренко. *Youtube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=IuyD9NQLMVY&t=10s (accessed: 10.02.2019).
17. Кирейко В. Вальс-фантазія для фортепіано/Kereuko V. Waltz-fantasy. *Youtube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=fPcTI_K3vcc&t=5s (accessed: 28.07.2015).
18. Клименко Т. В. Фортепіанна творчість сучасних українських композиторів // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття : зб. III Міжнародної науково-практичної конференції. Мукачево. 2020. С. 49-52.

19. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець : монографія, СНУ імені Л. Українки. Луцьк : Вежа, 2017. 262 с.
20. Коменда О. Поняття жанру у сучасному музикознавстві : Луцьк. 20 с.
21. Коменда О. Постаті Федора Якименка та Якова Степового в контексті теорії універсальної творчої особистості :Проблеми та перспективи української культури – самоорганізація суспільства та роль особистості. 2021. С. 85-89.
22. Мелевич С. Виконавські аспекти прийомів звуковибудування на фортепіано // Секція мистецтвознавства. С. 1-2.
23. Мельник М. В. Фортепіанна творчість українських композиторів XX-XXI століття : кваліфікаційна роб. … магістр. Вінниця. 2019. С. 64.
24. Умрихіна О. Р Розвиток музичного виконавства в Україні // Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2016. № 14. С.324-330.
25. Портний Ю.Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 21 с.
26. Ревенко Н.В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки XX століття). Миколаїв, 2018.С.240.
27. Степовий Я. Фантазія для фортепіано. *Youtube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=9lsFF_o06VQ&t=6s (accessed: 08.03.2022).
28. Степовий Я. Фантазія, виконує Василіса Токарчук. *Youtube* URL: https://www.youtube.com/watch?v=ydbe3FojaCw (accased: 04.05.2017).
29. Стецюк Б.О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Коріа) : дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 208 с.

30. Тимофеєва К. В. Особливості трактування жанру капрису у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2021. С. 96-110.
31. Цуранова О., Халеєва О. Стилістичні особливості фортепіанних творів М. Кармінського // *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2021. С.65-69.
32. Шереш Р. Ч. Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття. Мукачево.2019. С. 256-262.
33. Шольц. Фантазія на тему укр. нар. пісні «Верховина». *Youtube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=7F-W3Mzrygw (accessed: 25.12.2021).
34. Штрифанова К. Модальність і тональність у фантазії для лютні XVI століття // Історія. С. 7-21.
35. Щербініна О. М. Інтерпретація фортепіанної музики для дітей Г. Сасько «Мозаїка» : метод. рек. Ніжин.2018. 37 с.
36. Юрчук В., Єфименко Н. Фортепіанні твори Олега Безбородька // *Актуальні питання гуманітарних наук,* 2022. С.109-113.
37. Naumenko X. – Fantasy in C-sharp minor (audio + sheet music). *Youtube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=JP5kNlLKdiA (accessed: 01.12.2020).