

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

КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО
КАФЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ ТА АНАЛІЗУ МУЗИКИ

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ
КОНЦЕРТНИХ П'ЄС В. М. ПТУШКІНА**

Магістерська робота

Доненко Вікторії Вікторівни

Науковий керівник:

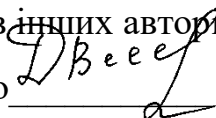
кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Лозенко Катерина Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ В. ПТУШКІНА.....	8
1.1. Біографічний нарис В. Птушкіна.....	9
1.2. Загальна характеристика композиторського стилю В. Птушкіна.....	11
1.3. Творча постать В. Птушкіна у контексті Харківської композиторської школи.....	14
Висновки до Розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ В. ПТУШКІНА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРИНЦИПИ.....	20
2.1. Поняття жанру і стилю як фундаментальні категорії музикознавства....	20
2.2. Фортеп'янна творчість В. Птушкіна в жанрово-стильовому аспекті.....	26
2.3. Принцип концертності в віртуозних п'єсах для фортепіано В. Птушкіна як родова ознака жанру.....	32
Висновки до Розділу 2.....	37
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕРТНІ П'ЄСИ В. ПТУШКІНА: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ.....	40
3.1. «Українське каприччіо».....	41
3.2. «Імпровізація та бурлеска».....	44
3.3. «Рапсодія».....	47
Висновки до Розділу 3	50
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми. Останнім часом все більше зростає увага до української академічної музики не лише в Україні, але й у світі. Дослідження та виконання музики українських композиторів у сьогодиншньому контексті стає актуальним та важливим завданням як на рівні вітчизняного музикознавства, так і на рівні культурної політики та культурної дипломатії. В зв'язку з цим дослідження локальної композиторської творчості набуває нових сенсів та нового значення.

14 квітня 2022 року пішов з життя талановитий харківський композитор і піаніст, народний артист України, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Володимир Михайлович Птушкін. «Його твори – це та спадщина української музичної культури, без якої вона вже немислима...» [95] – так відреагувала на сумну звістку дирекція Міжнародного конкурсу молодих піаністів, на якому часто звучали твори з фортепіанного доробку митця.

Учень Дмитра Клебанова, яскравий представник і протягом багатьох років очільник харківської композиторської школи, Володимир Михайлович був затребуваним композитором. Його музика виконувалась не лише в Україні, а й за її межами – в Польщі, Сербії, Франції, Німеччині, США, Швейцарії, Македонії, Угорщині, та інших країнах. Автор, будучи прекрасним піаністом, часто сам представляв власні опуси, а слухачі після виступів незмінно дарували йому бурхливі вдячні оплески.

Він також був справжнім універсалом – йому вдавалися усі жанри. В його доробку представлені інструментальні жанри (твори для сольних інструментів, ансамблева і концертна музика), вокально-хорові жанри (камерно-вокальні, кантатно-ораторіальні і хорові твори), сценічна і театральна музика. Звісно, що, будучи сам піаністом, композитор приділяв велику увагу і творам для фортепіано. Серед його фортепіанних композицій – як концертні твори, так і мініатюри. Широкий є спектр жанрових різновидів:

три сонати, розгорнуті концертні п'єси (Українське каприччіо, Інтродукція і токати для фортепіано, Концертний триптих для фортепіано), поліфонічні твори (Десять концертних інвенцій для фортепіано та ін.). Залишаючись у сфері традиційної мови, митець вдало використовував у своїй музиці широкий спектр стилістичних засобів від класико-романтичних до сучасних; його власні доробки у галузі мелодичних, ладових і гармонічних засобів сприяють створенню оригінального індивідуального стилю.

Ще за життя композитора його творчість неодноразово ставала об'єктом музикознавчих досліджень, про що свідчать численні наукові публікації: С. Белокур [5], М. Бичек [6], І. Бобіної [7], О. Бондаренко [8], І. Вербицької [10], Ю. Величко [11], Т. Гердової [16, 17], Ю. Дедюлі [21], Л. Деркач [22], І. Драч [23], І. Іванової, А. Мізітової [27], Н. Інтюточкіної [28], Г. Купермана [39], М. Маєвської [46], Н. Михайлова [50], І. П'ятницька-Позднякова [64], Д. Рудик [66], Г. Савченко [67] та інших. Не дивлячись на це, деякі сторінки творчості митця, ще не були досліджені. Зокрема, концертні віртуозні п'єси для фортепіано, які В. Птушкін писав спеціально для Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Еміля Гілельса, що вже десятиліття користуються популярністю у молодих піаністів, та не були ґрунтовно досліджені.

Підтримання наукового інтересу до творчості В. Птушкіна, а також до інших сучасних українських композиторів, і зокрема композиторів харківської школи, досягнення їхнього місця у загальному контексті європейської музики зараз видається особливо важливим завданням. Отже, **актуальність теми дослідження** зумовлена необхідністю осмислення творчих принципів В. Птушкіна через узагальнення естетичних засад художнього мислення композитора.

Об'єкт дослідження – українське фортепіанне мистецтво останньої третини 20-21 століття.

Предмет дослідження – концертні п'єси В. Птушкіна в аспекті жанрово-стильового аналізу.

Мета дослідження – полягає у здійсненні жанрово-стильового аналізу концертного віртуозного жанру В. Птушкіна.

Задачами магістерської роботи являються:

- охарактеризувати фортепіанну творчість В. Птушкіна, в аспекті композиторського стилю;
- простежити історію створення трьох концертних п'єс В. Птушкіна, як обов'язкового репертуару до Конкурсу Е. Гігельса;
- здійснити жанрово-стильовий аналіз даних творів;
- розглянути виконавські інтерпретації піаністів-виконавців на Конкурсі Е. Гігельса;
- виявити стильові «орієнтири» обраних піаністів-виконавців.

Матеріалом дослідження є концертні віртуозні п'єси В. Птушкіна та їх виконавські прочитання піаністами-конкурсантами: «Українське каприччіо» (2006), «Імпровізація та бурлеска» (2009), «Рапсодія» (2012).

Методологічну базу роботи складає комплексний підхід, який обумовлює звернення до наступних методів:

- 1) історико-біографічний** – виявляє вплив біографії композитора на специфіку його творчості;
- 2) жанрово-стильовий** – дозволяє виявити жанрово-стильові домінанти у творчості митця;
- 3) структурно-функціональний** – встановлює зв'язки та співвідношення окремих елементів в системі індивідуального стилю композитора;
- 4) інтерпретаційний** – дає можливість розкрити змістовні та стильові аспекти художнього задуму твору;
- 5) компаративний** – був задіяний на етапі порівняльного аналізу виконавських версій концертних п'єс В. Птушкіна.

Теоретична база. Основні положення магістерської роботи ґрунтуються на взаємодії історичного, теоретичного і виконавського музикознавства. Використані наукові джерела систематизовані за наступними напрямками:

— *наукові дослідження творчості В. М. Птушкіна*: С. Белокур [5], М. Бичек [6], І. Бобіної [7], О. Бондаренко [8], І. Вербицької [10], Ю. Величко [11], Т. Гердової [16, 17], Ю. Дедюлі [21], Л. Деркач [22], І. Драч [23], І. Іванової, А. Мізітової [27], Н. Інтюточкіної [28], Г. Купермана [39], М. Маєвської [46], Н. Михайлова [50], І. П'ятницька-Позднякова [64], Д. Рудик [66], Г. Савченко [67], І. Седюк [74], М. Черкашина-Губаренко [87];

— *публіцистичні статті про його творчість*: А. Анничев [1, 2, 3], А. Єгоров [26], А. Кизим [34], Р. Логачова [45], М. Маліченко [47], І. Медіна [48], О. Міхальова [51], Л. Ольшанская [60], Л. Пожидаєва [61], О. Седунова [71, 72, 73], І. Сікорська [76], О. Шкет [89], Н. Шумакова [91].

— *праці присвячені харківській композиторській школі*: І. Драч [25], І. Іванова, А. Мізітова [27], П. Калашник [32], О. Рощенко [65], Б. Сінченко [77];

— *питання теорії стилю і жанру в музиці*: Н. Василенко-Несіна [9], Н. Горюхина [18], В. Іонов [29], О. Катрич [31], О. Коменда [36], С. Коробецька [37], І. Коханик [38], О. Лігус [41, 42, 43], М. Михайлов [49], Є. Назайкінський [57], О. Самойленко [70], А. Сохор [78], І. Сухленко [79], О. Філатова [82], К. Царьова [86], С. Шип [88];

— *проблеми інтерпретації та фортепіанного виконавства*: Т. Веркіна [12], Н. Гуральник [19, 20], Н. Кашкадамова [33], О. Лігус [44], В. Москаленко [52, 53, 54], Ю. Ніколаєвська [58], В. Сирятський [75], К. Тимофєєва [81], О. Фекете [83], В. Шукайло [90].

Наукова новизна. В даній роботі вперше аналізуються виконавські прочитання концертних віртуозних п'єс В. Птушкіна і виявляються особливості їх художньої інтерпретації. Уточнюються відомості про композиційно-драматургічне рішення даних творів.

Практична значимість результатів дослідження визначається можливістю їх використання в курсах «Спеціального фортепіано», «Історії та теорії фортепіанного виконавства», «Історії сучасної української музики», «Музичній інтерпретації» та «Аналізу музичних творів».

Структура. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел (всього джерел 96, 5 із них англійською мовою). Загальний обсяг роботи – 64 сторінки, із них основного тексту – 55 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ В. ПТУШКІНА

Володимир Михайлович Птушкін, народний артист України, професор кафедри композиції та інструментування, а також кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, лауреат міжнародних конкурсів та премій, член журі почесних конкурсів відомий як на батьківщині так і за її межами. Музика композитора звучить на великих сценах України, Словенії, Польщі, Сербії, Франції, Швейцарії, Македонії. Його творчість охоплює майже всі жанри, серед яких опера («Дива дивні»), симфонії, інструментальні концерти, камерні й хорові твори, кантати, мюзикли, музика до вистав (найвідоміші «Королівські ігри», «Хитромудра коханка», «Міщанин у дворянстві», «Віндзорські насмішниці», тощо).

Музичне мовлення В. Птушкіна вирізняє яскрава та динамічна лексика, експресивний синтаксис, пульсуюча динаміка, тощо. Поєднуючи класичні прийоми із сучасною гармонічною мовою, з її колористичною гармонією, пластичним контрапунктом, примхливим синкопованим метро-ритмом, він інкрустує в оригінальну тканину власних творів специфічні музичні «знаки» різних неостилів, чим досягає новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

У творчості В. Птушкіна представлено твори різних жанрів, але особливе місце серед них посідає фортепіанна музика, що презентує творчі підходи до вирішення образних завдань та водночас має методичну спрямованість, дозволяючи опанувати різні види техніки гри у творах для дітей, та якнайкраще виявити виконавську індивідуальність у концертних віртуозних п'єсах.

Становленню творчої індивідуальності композитора та загальній характеристиці його творчості присвячено перший розділ нашого дослідження.

1.1. Біографічний нарис В. Птушкіна

В. Птушкін народився 29 січня 1949 року у Луганську. Особливий вплив на майбутнього композитора справила його родина: хлопець з самого дитинства ріс у сприятливій атмосфері музики. Батько грав в оркестрі Луганської філармонії за другим пультом перших скрипок. Закономірно, що своє знайомство зі світом музики майбутній композитор почав з гри на скрипці, проте згодом змінив фах на фортепіано.

Зацікавленість композицією проявилась у майбутнього композитора ще у шкільні роки. Зі вступом до Луганського музичного училища по класу фортепіано (клас К. Іванової) він продовжив свої творчі пошуки. Значною подією юнацьких літ було знайомство з композитором Тихоном Хренніковим, яке відбулося у 1966 році. Відомий композитор та піаніст, голова Спілки композиторів Тихон Миколайович з зацікавленістю поставився до творчості молодого студента і направив юнака до свого викладача Г. Літінського. Професор Державного музично-педагогічного інституту ім. Гнєсіних Генріх Ілліч побачив перспективні можливості у студента та запросив його до навчання у свій клас, проте майбутній композитор не зважився поїхати до Москви і став продовжувати освіту у традиційному для себе напрямку – фортепіанному виконавстві.

В 1967 році В. Птушкін вступає до Харківського інституту мистецтв, закінчивши його двічі – в 1972 році як піаніст (клас Р. Попкової) і в 1973 році як композитор (клас Д. Клебанова).

Після закінчення навчання молодий композитор починає працювати у Харківському російському академічному драматичному театрі імені О. Пушкіна на посаді керівника музичної частини і паралельно писати музику до спектаклів. В період з 1972 по 2002 роки ним було створено музику більше ніж до 40 спектаклів Харкова, Москви, Тбілісі, Чернігова, Ужгорода. Серед них: «Останні дні. Пушкін» М. Булгакова (1974), «Поверніть бабушку» В. Мхітаряна (1974), «Макбет» В. Шекспіра (1977),

«Останнє літо» К. Сімонова (1977), «Якщо» С. Альошина (1978), «Солдат та Настенька» Ю. Бресєва, Ю. Гродьонова (1980), «Дві стріли» О. Володіна (1980), «ТАСС уповноважений заявити» Ю. Семенова (1981), «Відпустка за пораненням» В. Кондратьєва (1981), «Ну, Гулівер» М. Ентіна (1982), «Межа можливого» І. Герасимова (1982), «Санітарний день» О. Коломійця (1983), «Жартівники» О. Островського (1985), «Дерев'яний король» В. Зіміна (1987), «Актор, король та Соломон» Г. Горіна (1992), «Загадка будинку Верне» А. Крісті (1992), «Міщанин у дворянстві» Ж.-Б. Мольєра (1998), «Королівські ігри» Г. Горіна (1998), «Хитромудра коханка» Лопе де Вега (1999), «Остання жертва» О. Островського (1999), «Віндзорські насмішниці» В. Шекспіра (2000), «ОБЕЖ» Б. Нушича (2001).

Творчість В. Птушкіна як театрального композитора була настільки успішною, що він був прийнятий не лише до Національної спілки композиторів України, а й до Спілки театральних діячів України. На сьогоднішній день частина спектаклів зійшла зі сцени, але їх музика продовжує лунає у різних інструментальних перекладеннях автора.

З 1993 року композитор працює у Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського (нині Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Того ж року він отримує звання заслуженого діяча України. З 2004 року В. Птушкін – професор кафедри композиції, а з 2007 став професором кафедри спеціального фортепіано. У 2009 році йому присвоєно почесне звання народного артиста України, а вже через рік він очолив кафедру композиції рідного університету.

За роки роботи В. Птушкін викладав такі дисципліни, як спеціальний клас для студентів-композиторів, інструментознавство, читання симфонічних партитур, мистецтво інструментовки, історію оркестрових стилів, спеціальний клас для студентів-піаністів, а також викладав для студентів фортепіанного факультету курс лекцій «Сучасний фортепіанний репертуар». Багато з його студентів є лауреатами та дипломантами всіляких

композиторських конкурсів. Сам композитор також мав лауреатські нагороди різних музичних конкурсів та муніципальних премій.

Як зазначають дослідники творчості В. Птушкіна – О. Садовнікова та Л. Соколова: «В безпосередній роботі над студентським твором В. Птушкін приділяє увагу всім елементам музичного матеріалу: образній сфері, тематизму, технічним особливостям, засобам музичної виразності. Стосовно ж вивчення інструментовки головні вимоги, які композитор ставить перед студентом, – вміння бачити у фортепіанній фактурі оркестрові можливості, а також знати всі особливості, технічні та виразні можливості кожного з інструменту оркестру» [68, с. 8]. Будучи сам концертуючим піаністом, композитор запевняв, що одним з головних аспектів, яким він зазвичай керувався під час написання творів (особливо фортепіанних) була виконавська зручність. Цьому ж він вчив і своїх вихованців.

1.2. Загальна характеристика композиторського стилю В. Птушкіна

Довголітня й плідна робота у театрі не могла не відобразитися на композиторському стилі В. Птушкіна, навіть коли це не стосувалося музики, написаної для вистав. У своїй творчості композитор тяжів до театральності, сценічності стилю. Проявляється це у залученні ігрових художніх прийомів, висвітленні психологічного підґрунтя стану героїв, зміною ролевих функцій між музикантами, чи обміну тембрально-інтонаційних реплік у сольному виконавстві. Подібне використання вищезазначених прийомів у написанні творів значно продовжує і урізноманітнює «життя» сучасної української музики, оповитої вже новими «обертонами».

Грунтовний аналіз музично-театральної творчості композитора у аспекті творення «інтерпретативного поля» у межах синтетичного художнього тексту дає в своїй докторській дисертації Ю. Ніколаєвська [58]. Розглядаючи синтетичний текст вистав В. Птушкіна – М. Ентіна Ю. Ніколаєвська виокремлює наступні інтерпретувальні стратегії: «*коментуючу стратегію*»,

що базується на функції ілюстрації та створення атмосфери, яка відповідає драматичній ситуації, *«стратегію смислового доповнення»*, яка пов'язана з функцією впізнавання: (створюючи мелодію, композитор вводить структуру лейтмотиву, викликає очікування мелодії та розмічає тематичний або драматургічний розвиток), і *«стратегію смислового контрапункту»*, що виходить із контрапунктичної функції коли співставляється «серйозне-несерйозне», «реальне-нереальне», і т. д. Потрібно відзначити, що в творчості В. Птушкіна присутньо багато авто-транскрипцій, коли музика до спектаклю переосмислюється в сюїту для фортепіано, або фортепіанного ансамблю. Тому глибше розуміючи принципи композиторської творчості В. Птушкіна в театральних жанрах, можна краще наблизитись до його задуму інтерпретуючи його фортепіанні твори.

Особливу сферу в багатогранному образному світі В. Птушкіна займає **ігрова стихія**. Розглядаючи фортепіанні дуети композитора, І. Седюк виокремлює такі риси ігрової логіки в них як: використання поліфонічної техніки як засобу створення діалогічної ситуації різного роду, поліфункціональну трактовку партій, залучення структур «питання-відповідь», визначну роль інтонаційно-ритмічних і фактурних комплексів, активізацію просторових уявлень, жанрових посилянь [74, с. 251], а також задіяння комплексу виражальних засобів для створення ситуації непорозуміння, підміни, зашифрованої інформації, жанрової невідповідності, тобто художньої омані [74, с. 255].

Риси ігрового модусу в творчості В. Птушкіна відзначає і Г. Савченко, розглядаючи жанр інструментального концерту в творчості композитора – «Настанова на вільне висловлювання від імені «Я» трактується В. Птушкіним різнопланово – в ліричному та ігровому модусах. /.../ Вільне музикування в ігровому модусі втілює родовий для жанру принцип концертування. Висловлювання-гра є виявом широко інтерпретованої ігрової стихії, яка реалізується завдяки радісно-скерцозним, токатним, буфонним образам» [67, с. 81].

Продовженням лінії театральності, фантазійності, ігрової логіки у творчості композитора є **музика для дітей і про дитинство**. Це – мюзикли «Ну, Гулівер», «Солдат та Настенька», «Пригоди Бартеші», музична казка «У лукомор'я дуб зелений», цикли п'єс «Фортепіанна музика для дітей», «Сторінками Дитячого альбому Чайковського», твори для дитячого хору (у тому числі хоровий цикл «У Країні Уяви»), вокальний цикл «Забавні картинки». Дитинство – особливий світ, яскравий, барвистий і виразний. Щоб описати його, потрібна особлива мова – природня, довірча, лаконічна і колоритна. Безумовно, В. Птушкін володів таємничим вмінням «розмовляти мовою дитини». Недарма його називають «українським Шаїнським». Як зазначає О. Міхальова, Птушкінські пісні для дітей це справжнє царство фантазії, «де Енік-Бенік мріє, щоб “клякса повернулася в чорнило, а мильна бульбашка повернулася б в мило”, де злі грабіжники викрадають місяць, а “черевик з чорним язичком зранку лакає молочко”. У цій музиці стільки фантазії, вигадок, гумору та пустощів, що їх із задоволенням співають скрізь і всюди всеукраїнські дитячі колективи» [51].

У фортепіанній творчості В. Птушкіна часто простежуються риси **«калейдоскопічності», «масковості»**. П'єса «Калейдоскоп», сюїти для фортепіанного ансамблю «Театральний калейдоскоп», «Міщанин у дворянстві», «Віндзорські насмішниці», «Ну, Гулівер», – це вир образів, театральних масок-настроїв, масок-характерів. На думку Т. Гердової «масковість» у творчості митця – «спосіб бачення і сприймання світу, принцип творчого мислення, що мінімізує використання засобів музичної виразності». Однотипність фактури, наявність типового акомпанементу впродовж певного часу, одноголосний (рідше в октаву, або подвійними інтервалами) викладення мелодичної лінії, квадратність побудов і ясність форми значно полегшує технічне осягнення цих творів. Виконавською ж проблемою стає виявлення і втілення змісту твору – яскраві образи-маски, що швидко змінюються між собою, повинні становити цілісну картинку як в калейдоскопі, в процесі не розсипавшись на окремі барвисті уламки.

Також, у творчості В. Птушкіна можна простежити деякі риси **постмодернізму**. Зокрема такими можна вважати поєднання різних стилів та жанрів, використання елементів зображальності, та відсутність поетизації танцювальних жанрів, що притаманне романтикам. Більшість з його творів наділені віртуозною складовою, що безумовно потребують від виконавців вільного володіння інструментом та емоційної відкритості. Прикладом жанрово-стильового діалогу може бути концертна п'єса «Згадуючи Великого Вівальді», в якій автор звернувся до барокової естетики, результатом чого стали втілення прийомів музичної виразності жанрових і стильових прототипів епохи Бароко та їх переосмислення в сучасному стильовому контексті.

1.3. Творча постать В. Птушкіна у контексті Харківської композиторської школи

Харківська композиторська школа сформувалася на початку ХХ ст. Більше ніж за сторічний період існування вона, з одного боку, постала як яскраве самостійне художнє явище, а з іншого – стала невід'ємною часткою загального культурно-мистецького процесу розвитку України. Як відзначає доктор мистецтвознавства І. Драч: «Сьогодні українську музику репрезентують принаймні чотири композиторські школи: київська, львівська, одеська та харківська. Кожну з них вважають «своєю» музиканти різних естетичних поглядів, творчих напрямів, стильових орієнтацій. Здається, що крім зовнішньо-технічного оснащення (яке, до речі, змінюється з часом), їхніх виконавців майже нічого не поєднує. Проте спільність все ж таки існує. І виявляється вона у тому «базовому прошарку», що виникає у свідомості особистості внаслідок її адаптації до загальних норм, які складаються із сукупності попередніх індивідуальних пошуків...» [25, с. 63]

Біля витоків харківської композиторської школи стояв С. Богатирьов – талановитий викладач, композитор, котрий підготував цілу плеяду митців

світового рівня: В. Борисова, Д. Клебанова, Ю. Мейтуса, В. Нахабіна, А. Штогаренка, Б. Яровинського.

І. Драч зазначає, що на відміну від киянина Р. Глієра, (що викладав композицію Б. Лятошинському й Л. Ревуцькому у Київській консерваторії), С. Богатирьов був байдужим до імпресіоністичного звукопису й виховував конструктивне відчуття лінії – «Харків, як видно, не дуже настроював на замріяну споглядальність /.../. Він був більш жорсткий, прагматичний, не живописний, а, так би мовити, графічний» [25, с. 61]. С. Богатирьов мав довершену контрапунктичну техніку, що підтверджується не лише виданням відповідних наукових праць («Подвійний канон», 1948), але й тим, що його учні приділяли поліфонічним жанрам та засобам розвитку значну та постійну увагу.

Слід відзначити високий професіоналізм, дотримання кращих традицій світової класики й одночасно прагнення осучаснити музичну мову новітніми техніками композиції. С. Богатирьов був одним із перших харківських композиторів, хто вивчав і застосовував на практиці додекафонну техніку композиції й активно пропагував серед своїх учнів творчість композиторів нової віденської школи, чим значно випередив своїх сучасників. З його класу вийшла ціла плеяда видатних українських композиторів – А. Штогаренко, Ю. Мейтус, В. Борисов, Д. Клебанов, Б. Яровинський. Навчався в його класі й майбутній вчитель Володимир Птушкіна – Дмитро Клебанов (1907-1987).

Д. Клебанов, який закінчив харківське музичне училище як скрипаль, після закінчення Харківського музично-драматичного інституту у 1927-1928 р. працював в оркестрі Кіровського оперного театру в Ленінграді. Саме тоді там відбулася прем'єра опери А. Берга «Воццек». Повернувшись до Харкова, протягом п'яти років працював як диригент (театр музкомедії, симфонічний оркестр Харківського обласного комітету радіомовлення). До цього періоду також належать перші спроби Клебанова в галузі театральної музики, що виникла у співдружності з Харківським театром робітничої молоді. Згодом

ця сфера стала улюбленою для Д. Клебанова і сприяла його становленню індивідуального стилю, принципів його музичної драматургії.

Саме в цей час відомий диригент Герман Адлер організував у Харкові групу молодих диригентів на зразок популярних тоді за кордоном шкіл майстерності. Д. Клебанов був одним з перших трьох музикантів, яких було прийнято до цієї групи.

Важливою подією стало утворення у 1932 р. Харківської організації Спілки композиторів України, хоча до 1939 р. вона існувала у статусі Оргкомітету. Прагнення митців до гуртування та спільного вирішення загальних мистецьких проблем є природним покликом душі. Значно розширилися можливості творчого спілкування, з'являються нові виконавські колективи, їхній репертуар збагачується творами саме харківських композиторів.

У 1934 р. Д. Клебанова запрошують до Харківського музично-драматичного інституту викладати курс читання партитур. Цього ж року столицю України переносять до Києва, кращі виконавці їдуть до столиці, а політичні репресії заважають митцям вільно висловлювати свою думку. Під жорстокі переслідування та звинувачення у формалізмі потрапляє Д. Клебанов за симфонію «Бабин Яр».

Прослідковуючи творчий шлях попередників В. Птушкіна, а особливо його вчителя – Д. Клебанова, можна помітити спільні риси їх творчих портретів. Д. Клебанов зарекомендував себе як майстер поліфонії та інструментовки. Йому належить унікальний підручник «Мистецтво інструментовки», в якому розглядаються не тільки розкриття технічних можливостей, але й естетична природа кожного інструменту. Безпосередньо цей фактор відбився й на композиторському мисленні В. Птушкіна – він також вважається майстром інструментовки. Спільними рисами цих двох композиторів також є яскрава театральність, жанровість, і образність мислення, що відобразилась як у співпраці з театрами, так і в образності інструментальних творів.

Про значення постаті Д. Клебанова для В. Птушкіна свідчить твір, який композитор присвятив своєму викладачеві – Соната для альту «Пам'яті Д. Клебанова». Вперше соната прозвучала 1995 р. в залі Харківської філармонії, партію альту виконував Євген Амстібовський. Вибір солюючого інструмента був не випадковим. З одного боку альт немов символізує виконавську майстерність яскравого художника (адже Клебанов за першою освітою був альтистом), а з іншого – глибокий та темний тембровий колорит інструмента повністю відповідає меморіальному призначенню твору.

В. Птушкін – яскравий представник і продовжувач традицій Харківської композиторської школи. Із його класу вийшло багато талановитих учнів – це завідувача музичною частиною Харківського державного обласного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва Катерина Палачова (гран-прі Конкурсу імені І. Карабиця, Київ, 2016; учасниця Міжнародних фестивалів «2 дні і 2 ночі», м. Одеса, 2017, 2018 р.р.); викладач ХНУМ імені І. П. Котляревського Ехсан Таваккол (лауреат Конкурсу імені І. Карабиця, м. Київ, 2014 р.; учасник Міжнародних фестивалів «2 дні і 2 ночі», м. Одеса, 2016 р.), Докторантка Музичної Академії в Лодзі за програмою «Композиція» Олена Шевченко, та багато інших. Як бачимо, учні В. Птушкіна вже підхопили естафету свого наставника, й достойно несуть звання продовжувачів славних традицій харківської композиторської школи.

Висновки до Розділу 1

Творча постать В. Птушкіна формувалась у лоні Харківської композиторської школи, фундатором якої був С. Богатирьов. На відміну від Київської композиторської школи у другій третині ХХ століття, яка вирізнялась споглядальністю і тяжінням до імпресіоністичного звукопису, Харківська школа була більш конструктивною і графічною. Багато уваги приділялось поліфонічним жанрам та засобам розвитку. Саме ці риси – *графічність і поліфонічність* композиторського мислення, складність і

конструктивність техніки письма можна відзначити і в творах для фортепіано Володимира Птушкіна, як представника Харківської композиторської школи.

Д. Клебанов, автор фундаментального підручника «Мистецтво інструментовки», в класі якого молодий композитор починав свій професійний шлях, прищепив В. Птушкіну прагнення до розкриття технічних можливостей й естетичної природи кожного інструменту, що вплинуло й на фортепіанну музику композитора. *Яскравість і калейдоскопічність* музики автора вимагає від виконавця багатой звукової палітри, своєрідного «інструментування» фортепіанної фактури, а подекуди й імітації звучання інших інструментів (наприклад, цимбал і литавр в «Українському каприччіо»).

Композитор використовує широку палітру стилістичних засобів: від класико-романтичних до найсучасніших напрямків, при цьому залишаючись в традиційній сфері музичної мови. Його музика сповнена колористикою, ігровою стихією, великою кількістю цікавих ефектів.

Дослідники творчості В. Птушкіна відзначають такі особливості індивідуального стилю композитора: театральність, ігрова логіка, «калейдоскопічність» («масковість»), що проявляється у динамічній лексиці, експресивному синтаксисі, пульсуючій динаміці, колористичній гармонії, новаторському вирішенні проблеми стильового діалогу, тощо.

Окреме місце у творчості композитора займають твори для дітей та про дитинство, що є продовженням лінії театральності, фантазійності, ігрової логіки у творчості композитора. «Дитячий», по-хорошому наївний та відкритий світогляд композитора у повсякденному житті відзначали і його колеги та учні на Вечорі спогадів у межах II Всеукраїнського відкритого Круглого Столу «Сучасна мистецька освіта в умовах війни» 28 травня 2022 року.

Серед різножанрових творів В. Птушкіна значне місце посідають фортепіанні опуси. В. Птушкін є автором трьох сонат, десяти концертних інвенцій, різноманітних п'єс та творів для фортепіанного дуету. Така

зацікавленість інструментом пояснюється тим, що В. Птушкін отримав освіту не тільки як композитор, але й як піаніст. Тому досить логічним видається розглядати жанрово-стильові особливості композиторського мислення В. Птушкіна саме на прикладі його фортепіанної творчості, теоретичному осягненню яких і присвячений другий розділ нашого дослідження.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ В. ПТУШКІНА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРИНЦИПИ

Поєднання стилів, трансформація жанрів, пошуки нових виражальних засобів є досить характерними для сучасної академічної музики, і творчість В. Птушкіна не є виключенням. На розвиток його жанрової палітри мали вплив як техніка подання музичного матеріалу, так і естетичні вимоги новітньої стилістики, що породило передумови виникнення неокласичної основи композиторського мислення.

Питання взаємодії стилю та жанру є одним із складних та актуальних проблем музикознавства, про що свідчать численні музикознавчі дослідження, пошуки нових підходів до його вивчення, переосмислення традицій. Стиль виражає індивідуальність автора, що має своє творче «обличчя», особливості особистісної концепції естетичного бачення, а жанр пов'язаний із традиціями, канонами, із стійкими властивостями художнього твору.

Взаємодія стилю і жанру в естетиці постмодерну це завжди цікавий стильовий діалог, дослідження якого дозволяє краще осягнути смисл твору і наблизитись до більш об'єктивної інтерпретативної моделі твору. Тому вивчення жанрово-стильових моделей творчості В. Птушкіна це необхідний крок для розуміння специфіки його фортепіанної творчості.

Окремої уваги заслуговує проблема концертності як родової ознаки жанру творів, що обрані нами для аналітичного розділу роботи.

2.1. Поняття жанру і стилю як фундаментальні категорії музикознавства

Для сучасного музикознавства проблема стилю знаходиться у центрі естетичних полемік у зв'язку зі стильовою різноманітністю сучасного

музичного мистецтва і використанням різноманітних стилів – від минулого до сьогодення.

Аналіз наукової літератури дозволив нам виділити з численних трактувань поняття «стиль» два основних аспекти:

— Стиль як вираз суб'єктивної індивідуальності художника, коли він виступає конкретним проявом його ідеалів та уподобань, формуючись на основі споглядального процесу та діяльнісного результату суб'єкта;

— Стиль як система типологічних об'єктивних ознак, як супідрядність та взаємозв'язок елементів.

Стиль – досить самостійна категорія, і це суттєво відрізняє його від жанру, як категорії що «зазнає впливу ззовні» [84, с. 222]. Категорії стилю і жанру функціонують для вивчення художніх процесів і явищ. Дослідники відзначають, що категорії стилю і жанру постійно знаходяться у взаємодії. Як зазначає О. Лігус, музичний твір в наш час є, передусім, виявом «індивідуалізації художнього мислення композитора», розчиняючись в якому жанр і стиль поступово втрачають свою автономність, чітку окресленість меж, але в той же час посилюючи ступінь взаємодії цих категорій [42, с. 673]. На думку дослідниці, теоретико-методологічне вивчення музичного стилю й жанру впродовж XX століття розвивалися у двох паралельних аспектах: теоретичному та історичному. На початковому етапі (кінець XIX – перша половина XX ст.) відбувалося зародження історичного музикознавства, з пріоритетом саме історичного напрямку дослідження [42, с. 673]. З середини XX ст. музикознавцями активно починають розроблятися концепції стилю і жанру. Серед них відзначимо роботи М. Арановського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, О. Соколова, А. Сохора. Теоретичні погляди зазначених науковців продовжені сучасними дослідниками І. Коханик, В. Москаленком, Г. Савченко, О. Самойленко, О. Філатовою.

На межі XIX-XX століть велику роль у розробці теорії стилю зіграла так звана віденська школа, представлена іменами А. Рігля, М. Дворжака і особливо Р. Вельфліна. Головною роботою Г. Вельфліна є праця «Основні

поняття історії мистецтв» [96], що була вперше видана в 1915 році. В цій книзі автор вперше визначив стиль у мистецтві як вираження історичної епохи, з одного боку, і як відображення індивідуального художнього мислення майстра-творця, з іншого.

У 50-60-х роках ХХ ст. стиль у музиці розглядався в основному як проблеми конструктивно-мовних особливостей музики, співвідношення засобів виразності. Подібним чином вирішував це питання М. Михайлов: «... стиль у музиці це єдність системно організованих елементів музичної мови, обумовлене єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення» [49, с. 23]. Є. Назайкінський вважає стиль не лише категорією форми, а й змісту: «Уявлення про складну будову змісту музики дає можливість не ототожнювати стильовий зміст із змістом художнього світу одиничного твору, а розглядати його як самостійний компонент змістовної структури. Тоді й виявляється, що стиль має і свою форму, і свій зміст» [57, с. 48].

Музичний жанр поряд зі стилем є однією з основних категорій у музикознавстві. Його визначення та розуміння у різні епохи та у сучасній культурі відрізняється не меншою різноманітністю, ніж поняття стилю. При цьому можна визначити характерну рису у його різних дефініціях: музичний жанр – це продукт соціального життя сучасного йому суспільства. Тобто жанр, це цілісна система, в якій кристалізується та закріплюється практика не тільки композиторської творчості, а й суспільного існування музики та її сприйняття.

До вивчення проблеми жанру зверталось багато музикознавців та науковців: Є. Назайкінський, А. Сохор та ін. Складність класифікації жанрів пов'язана з їх еволюцією, де змінні умови побуту музичних творів, взаємодія народної творчості та професійного мистецтва призводять до модифікації старих жанрів та виникнення нових.

Тому умовно усі жанри можна класифікувати за таким рядом ознак:

1. *За способом виконання:*

- інструментальні (марш, вальс, етюд, соната, fuga, симфонія),
- вокальні жанри (арія, пісня, романс, кантата, опера, мюзикл).

2. За А. Сохором «за обстановкою виконання»:

— обрядові й культові (псалми, меса, реквієм). Для них характерні узагальнені образи, панування хорового початку та однакові настрої у більшості слухачів;

— масово-побутові (різновиди пісні, маршу та танцю: полька, вальс, регтайм, балада, гімн). Такі відрізняються простою формою та інтонаціями;

— концертні жанри (ораторія, соната, квартет, симфонія). Для них характерне виконання у концертному залі, ліричний тон яких є самовисловлюванням автора;

— театральні жанри (мюзикл, опера, балет), що вимагають дії, сюжету та декорацій.

3. За функцією:

- світська;
- релігійна;
- побутова;
- танцювальна;
- театральна;
- музика для фільму.

Є. Назайкінський в монографії «Стиль і жанр в музиці» [57] виділяє три історичні форми функціонування жанрів:

— Синкретичну, де музика виступає насамперед як канон, котрий забезпечує відтворення відповідної певної традиції ситуації; характеризується синхронністю творчості та сприйняття;

— Естетичну, де музика стає естетичним феноменом і на першому плані виходять семантичні функції; з'явилася з поширенням нотного запису;

— Віртуальну, з'явилася завдяки поширенню звукозапису і характеризується можливістю сприймати музику в різних умовах. При цьому на перший план виходять структуротворні функції жанру.

О. Лігус відзначає, що комплекс категоріальних ознак жанру визначається трьома провідними чинниками: 1) соціокультурним, пов'язаним із соціальним призначенням жанру; 2) комунікативним, який вказує на умови й функції його побутування; 3) іманентно-музичним, яким охоплено особливості складу та способу виконання, змісту, форми й засобів виразності [41, с. 190].

При своїй варіативності жанр стійкий, впізнаваний, комунікативний, має свою «пам'ять» та своє «обличчя». Для автора (композитора, виконавця) жанр – спосіб звернутися до слухача, донести до нього музику, викликати у пам'яті звичні образи, асоціації. Жанр представлений як зразок, певної вихідної моделі («лекала»), яким створюються твори. Візьмемо за основу визначення Є. Назайкінського, що розглядає жанр як багатоскладову генетичну формулу, оригінальної системи (матриці), що є основою для створення цілісного типового проекту, художньої моделі, з якою співвідноситься певна музика [57, с. 186].

В. Іонов, розмірковуючи про категорії жанру і стилю в історіографічному розрізі музично-творчого процесу, відзначає, що в процесі вивчення композиторської та музично-виконавської проблематики сьогодення, проблему жанру можна назвати однією з найбільш актуальних [29, с. 88]. При цьому основними функціями музичного жанру, на його думку, виступають: 1) структуроутворююча (тектонічна), що визначає побудову твору, 2) комунікативна (пов'язана з організацією художньої комунікації), 3) семантична, що визначає зміст музичного твору.

Комунікативний аспект – це важлива складова категорії жанру, на яку вказують багато вчених, що звертаються до інтерпретації цього поняття. Саме через спостереження за життям жанру у культурі можна зрозуміти зовнішні та внутрішні змісти музичного тексту. У живій тканині соціального буття певного типу музики складається музична мова жанру, особливості різноманітних прийомів композиторського письма. Тому жанр є фундаментальною основою аналізу музичного тексту.

Теоретичні розробки жанру і стилю передбачають аналіз їх різноманітних ознак, властивостей, і функцій, та є по суті «авторською концепцією будови музики» [42, с. 673]. О. Філатова в авторефераті своєї дисертації зазначає, що необхідність постійних повторень і новацій вмотивовані довготривалим існуванням жанру, як культурного феномену, який має «історичне походження та визначені умови існування, постійно взаємодіє на традиційному, канонічному, інваріантному, новаторському, евристичному, мобільному рівнях» [82, с. 7].

Співвідношення жанру та стилю – одне з мало розроблених питань у музичному мистецтві. Це складність самого явища (процесу), багатоступінчастим і багаторівневим характером взаємовідносин між змістом і формою в музиці. Жанр та стиль представляють типологічну сукупність (систему) спільності ознак. Жанри різняться між собою як атрибутивними, обов'язковими ознаками, а й різною мірою їх значимості. По відношенню до загального комплексу стильових ознак жанр виступає як фактор, що визначає відбір атрибутивних ознак (виразних засобів), тим самим вказуючи на свою обмеженість. На думку вчених (М. Михайлова, О. Лігус та ін.), категорії стилю та жанру тісно взаємопов'язані між собою, оскільки жанр є суттєвим компонентом (носієм) стилю. Стиль не існує поза жанром, через нього він знаходить своє вираження. Обидва види нерозривно взаємопов'язані, є типологічне узагальнення (сукупність) явищ на основі спільності ознак (виразних засобів, мови).

Необхідно підкреслити що ознаки того чи іншого жанру у конкретній історичній ретроспективі органічно пов'язані з цілісністю історичного стилю. Вони живуть і змінюються не власними силами, а в стильових координатах, що дозволяє оперувати поняттям «жанрово-стильової моделі». Саме в ній фокусуються суттєві змістовні та формальні властивості, що характеризують її історичну адресу.

За визначенням С. Шипа, музичні жанри прямо пов'язуються з їх стильовим узагальненням: «Музичні жанри – це такі класи (або сукупність) музичних

творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних творів у культурі суспільства, умовами їх генезису і художньої екзистенції, а також характеризуються своїми стилями (системами смислових і формальновиразних особливостей)» [88, с. 347]. У цьому визначені музикознавець зафіксував співвідношення жанру і стилю, їх взаємодію. Обидві категорії є основними семантико утворюючими факторами в музиці, ключами до розшифровки смислових структур музичного тексту.

2.2. Фортепіанна творчість В. Птушкіна в жанрово-стильовому аспекті

Творчість В. Птушкіна є частиною епохи постмодернізму, що охоплює історичний період другої половини XX й початок XXI ст. Із характерних рис постмодернізму в творчості композитора можна відмітити поєднання різних стилів та жанрів, використання елементів зображальності, відсутність притаманної романтизму поетизації танцювальних жанрів та часткову їх приземленість. Музичне мовлення В. Птушкіна відрізняється сміливим поєднанням прийомів музичної виразності, жанрових і структурних прототипів з метою створення оригінальних композицій. Специфічні музичні «знаки» різних неостилів, вбудовуючись в тканину його творів, надають їм особливої смислової наповненості та реалізуються на рівні жанрово-стильових ілюзій. При цьому, основою творчості композитора є спирання на класичні норми музичного мислення.

У творчості В. Птушкіна є багато творів значною мірою наближених до ***театральної вистави***. В першу чергу, це сюїтні твори. Їх циклічність вже сама по собі нагадує театральну виставу з окремими персонажами. Сюїта «Театральний калейдоскоп» посідає серед них особливе місце. В цьому творі не просто реалізується сюїтність як принцип побудови художнього цілого – поєднання довільності у послідовності окремих частин та певні раціональні засади організації музичного матеріалу кожної частини. Спрямованість авторських намірів, образна характерність музичного матеріалу

запрограмовані в самій назві. Специфіка цієї сюїти полягає у її близькості до *commedia dell'arte*, з принципом «маскового» викладу музичних характеристик та швидкого чергування коротких епізодів. Авторський виклад музичних характеристик є досить узагальненим, позбавленим індивідуалізації, що відповідає принципу *калейдоскопу*.

Дослідники відзначають вплив законів створення театральної музики і на суто фортепіанні твори митця: «Всі чотири цикли об'єднує театральність творчої природи композитора: прагнення до театральності дійства, сценічна яскравість і рельєфна випуклість музичних образів, візуальний ряд як необхідний компонент музичної драматургії» [17, с. 64]. Також відмічають «калейдоскопічність» ансамблевих фортепіанних творів В. Птушкіна [17, с. 66]. Аналізуючи творчий доробок композитора для виконання фортепіано соло, ми погоджуємося з ідеєю «калейдоскопічності» як принципу укладання та розвитку музичного матеріалу в творах автора.

Однією з важливих аспектів композиторської творчості В. Птушкіна є *ігрова логіка* [74]. Існуючі дослідження ілюструють, що на сьогоднішній день не склалося чітких уявлень про межі її проявів у музиці, оскільки у світлі гри можуть розглядатися різні явища людського життя, починаючи від рівня музичного синтаксису (Є. Назайкінський), музичного виконавства та закінчуючи культурою в цілому (культура як гра у Й. Гейзінга). Незважаючи на те, що Є. Назайкінський не дає систематизованих принципів ігрової логіки в музиці, саме в його роботі представлений широкий спектр її прийомів, а точніше проявів у музичному тексті, які отримали найменування «ігрових фігур» або «ігрових жестів». До таких слід віднести «причіпки» [56, с. 219], гіперболізовану патетику [56, с. 221], зупинення дії [56, с. 223], повторюється або непомітно підкрадається повторення [56, с. 224], «інтонаційні пастки» [56, с. 225], ексцентричні акценти-лякання [56, с. 226], вигуки [56, с. 226]. Із цього випливає, що гра передбачає комбінування елементів, перерозподіл їхніх функцій, створення неочікуваних ситуацій, з яких випливають ймовірні

дії у відповідь, в цілому – моделювання особливого смислового простору, естетична цінність якого постає у великій кількості пропонованих варіантів.

Узагальнюючи спостереження про прояви ігрової логіки в музиці, Є. Назайкінський дає таке визначення: «Музична ігрова логіка – це логіка концертування, логіка зіткнення різних компонентів музичної тканини, різних ліній поведінки, що утворюють разом “стереофонічну” театрального характеру картину узагальнену та специфічну, ніж навіть у музичному театрі» [56, с. 227]. І далі: «<...> у монотембровій тканині вона спирається завдяки фактурній, інтонаційній і тематичній організації музики на необхідну для драматургійної персоніфікації характеристичність компонентів» [56, с. 227].

Зауважимо, що перша частина визначення відповідає явищам драматургії та драми взагалі, подальші його уточнення відносяться до сфери поведінки та дії, уподібнювані до подій театального плану (не випадково у визначенні двічі використано слово «театр»). Аналогії з мовним синтаксисом, логікою поведінки, діалогами «персонажів» – все це змушує розглядати спектр засобів, зазначених Є. Назайкінським не так як прояви ігрової логіки, як театральності, зміщуючи акцент з ігрової логіки як розумового процесу на зовнішній, показовий бік. Невипадково автор додає далі: «Ця логіка на синтаксичному масштабному-часовому рівні організує театр інструментів фактурних та інтонаційних компонентів» [56, с. 227-228]. Можна зробити висновок, що більшість проявів ігрової логіки в музичному творі *театралізують* його.

Фортепіанні композиції В. Птушкіна можна охарактеризувати трьома групами творів: це твори концертного-віртуозного плану, поліфонічні твори та мініатюри. До числа розгорнутих концертних віртуозних п'єс можна віднести «Інтродукцію і токату» (1991), «Ostinato» (1995), «Калейдоскоп» (1995), «Концертний триптих для фортепіано» (1996), «Українське каприччіо» (2006), «Імпровізацію та бурлеску» (2009), «Рапсодію» (2012). До

поліфонічних творів належать «Десять концертних інвенцій для фортепіано» (1985). Стосовно фортепіанних мініатюр треба відзначити «П'ять п'єс для фортепіано» (1985), Експромт для фортепіано «Приношення Берліозу» (2003), цикл п'єс «Фортепіанна музика для дітей» (2003), «Вальс-експромт» (2006) та інші.

У творчому доробку композитора багато транскрипцій, серед них «Теми з варіаціями» В. Моцарта (1992) для струнних і фортепіано в 4 руки; «Гоголь-сюїта» (1999) для фортепіано з оркестром, Симфонічні варіації «Посвята Перселу» (2000) для оркестру і жіночого (дитячого) хору, Концертні варіації на тему М. Глінки (2002) для фортепіано у 4 руки та оркестру, «По сторінках «Дитячого альбому» (2004) для фортепіано, Експромт «Пожартуємо з Л. Бетховеном» (2014) для симфонічного оркестру та ін. Будь-яка транскрипція в основі своїй має певний оригінал як точку відліку для нової інтерпретації змісту першоджерела, що набуває оновленої звукової форми, порушуючи таким чином проблематику традицій і новаторства.

Найбільш яскравим є цикл «По сторінках дитячого альбому», до якого увійшли п'ять творів, які в оригіналі П. Чайковського мають назви «Гра в коники», «Старовинна французька пісенька», «Баба Яга», «Німецька пісенька», «Няніна казка». Проте композитор досить вільно розташовує ці номери, не надаючи їм назви (тільки нумерує), в такий спосіб створюючи ігровий світ для слухача. Автор залишає незмінним інтонаційний шар творів, але свідомо розширює межі малих форм, органічно інкрустує в оригінальні мелодії джазові мотиви з їх характерним синкопованим малюнком, гостродисонуючими акордами, найрізноманітнішими штрихами, фактурно вибудовуючи їх образний план. Концертність та віртуозність позбавляють цей фортепіанний цикл камерності, що притамана оригіналу П. Чайковського, реалізуючи театральну-ігровий контекст його побутування. Ігровий контекст фортепіанного циклу підкреслено і вибором жанру сюїтності, що не передбачає прив'язки до конкретного сюжету чи програми, а навпаки, декларує вільне оперування різними музичними образами.

Можна помітити, що всі твори, котрі належать до концертного плану, орієнтовані на віртуозне володіння фортепіано. Вони потребують від піаніста блискучої манери виконання та не абиякої витривалості. До таких складних концертних творів ми відносимо «Українське каприччіо», «Імпровізацію та бурлеску», «Рапсодію», яким присвячений аналітичний розділ цієї магістерської роботи.

Слід зазначити, що в творах, написаних для фортепіано соло, виявився талант композитора як *майстра інструментовки*. Зокрема, в «Українському каприччіо» маестро використовує тембральні можливості фортепіано, імітуючи в розділі *Listesso tempo* звучання українського інструменту – цимбалів, специфічні прийоми гри на ньому (репетиції на одному звуці з постійним зростанням темпу), надаючи цій концертній віртуозній п'єсі національного колориту. Окрім цього в Каприччіо відтворюється звучання ще одного інструменту – класичного – литавр, його регістрові та ритмічні особливості (рух T-D в басовому голосі рівними тривалостями в низькому регістрі), що збагачує і насичує звучання фортепіано. [62, с. 12].

В «Інтродукції і токати» окрім блискучої віртуозності та обсягу масштабу перед виконавцем стоїть складність у осмисленні та витримці нестійкого звучання інтонацій, якими пронизаний весь твір, насиченням терпкості дисонансів, відчуттям імпровізаційної природи композиції. Також складність полягає у нестійкій агогіці, яку обумовлюють речитативні інтонації, відсутність конструкцій квадратної побудови, контрастна динаміка. В Інтродукції у слухача є чудова можливість відчути всі вище зазначені характеристики та одночасно накопичити енергію, яка допоможе налаштуватися на емоційний стан Токати. Раптове вторгнення Токати з її наскрізним типом розвитку, котрій підпорядковані всі засоби музичної виразності: швидкий темп (*poco vivace*), остинатність ритму, навмисна чіткість артикуляції та рівномірне зростання як динамічного плану, так і модуляційного – стрімко направлене до заключного розділу (*presto*).

Стосовно ж творів, котрі належать до жанру мініатюри слід відмітити, що вони напроти розраховані на камерність, простоту викладу, наочність змісту, зримість образів. Так, експромт для фортепіано «Приношення Берліозу» і Вальс-експромт – це п'єси в традиційному романтичному дусі. Сама назва «Приношення Берліозу» відсилає до романтичної сфери. Це стосується як образного строю твору, так і музичного оформлення: для п'єси характерна програмність, сюжетність. Як відомо, і сам Берліоз був прихильником програмного принципу композиції. Навпаки, Вальс-експромт відрізняється своєю прозорістю. В цьому творі поєднуються два жанри: експромт, для якого притаманна швидкоплинність образів, схвильованість характеру, і вальс. Вальс обумовлює особливості викладу матеріалу, надає легкості й танцювальності музиці, зумовлює прості періодичні структури.

Цікавим матеріалом серед творів, що належать до жанру мініатюр є цикл п'єс «Фортепіанна музика для дітей», котрий утворює низку яскравих образів, які змінюють один одного ніби в калейдоскопі, що зближує його з театральними творами композитора. Тут є і яскрава транскрипція на теми з мюзиклу «Ну, Гулівер», і меланхолійна за характером «Посумуємо», і веселі п'єси у народному дусі – «Балалайки» та «Коломийка», характеристична «Надоїдлива муха» і багато інших.

Важливо відзначити, що незалежно від призначення творів до концертно-віртуозного плану, поліфонічного або камерного, вони всі відрізняються неповторністю, але й в той же час їх об'єднує яскравість образів, майстерне володіння інструментом, різноманітність стилістики, глибока майстерність, несподіваність тембрового рішення, гармонічна свіжість і багато інших високих мистецьких якостей, що безперечно заслуговують на докладне дослідження та певні наукові узагальнення. Тому буде доречним на наступній сторінці магістерської роботи дати перелік окремих творів і жанрів, що були написані виключно для фортепіано, серед них: «Соната №1» (1967), «Соната №2» (1971), «Соната №3» (1981), «Сонатина для фортепіано» (1981), сюїта для двох фортепіано «Театральний

калейдоскоп» (1990), дві п'єси для фортепіано в чотири руки «Гойдалки» та «Стрибки» (1994), сюїта «Гулівер» для фортепіано в чотири руки (1995), фортепіанна сюїта «По сторінках дитячого альбому П. І. Чайковського» в чотири руки. Музика Володимира Михайловича, завдяки її простоті, а також сучасності стилю, людяності інтонацій відкрила друге життя у вигляді самостійних сучасних творів серед яких: сюїта з музики до комедії Ж.-Б. Мольєра «Міщанин у дворянстві» для фортепіано в чотири руки (2000), сюїта з музики до комедії В. Шекспіра «Віндзорські насмішниці» для фортепіано в чотири руки (2001) та ансамблева п'єса «Піднесене та земне» (2002).

2.3. Принцип концертності в віртуозних п'єсах для фортепіано В. Птушкіна як родова ознака жанру

Концертність представлена в музиці у двох вимірах – жанровому (Концерт як жанр) та стильовому (Концерт як стиль). Поєднання цих вимірів здійснюється в жанрових формах, що містять ознаки концертного типу мислення. В ієрархії стилю тут об'єднуються три ступені стилеутворення та стилетворчості: жанровий стиль (стиль жанру концерту з властивою йому атрибутикою діалогу); видовий стиль (стиль якого-небудь виду музики, де проявляється жанровий стиль концерту, – фортепіанного, оркестрового, скрипкового, баянного тощо); стиль конкретного авторського твору та версій його виконання, що співвідноситься з іншими ступенями «сходів» стильової ієрархії, – стилями школи, епохи, видовим стилем та ін.

За Г. Бесселером, який запропонував ще на початку XX століття розподіл музичних жанрів на «музику для виконання» (Parbietungsmusik) та «повсякденну» (Umgangsmusik) [93, с. 17], публічний концерт вже сам собою є різновидом жанру «музики для виконання».

Співвідношення термінів концерт – концертність у музичній термінології аналогічно до інших парних понять: симфонія – симфонізм,

варіації – варіаційність і т. д. Концертність (як симфонізм і варіаційність) виходить за межі певних жанрів і форм. Б. Асаф'єв, порівнюючи концертні та симфонічні принципи розвитку, зазначає, що під концертністю слід розуміти «ідею розвитку», аналогічною за своєю суттю поняттю симфонізму. Автор пише: «...значення “змагання” полягає не в одній віртуозній перевазі, а в досконалості діалогу, в його експресії – у тому, що два (або кілька) інструментів, що концертують, виходячи з деяких загальних передумов, розкривають у них, дві течії і розвивають свої погляди діалектично, у свідомості постійного співіснування ідеї панівної та нею породженої ідеї контрастуючої» [4]. Динаміка цього діалектичного зв'язку стала відмінною рисою концерту.

Виникнення концерту як жанру (а не принципу) могло відбутися тільки на певній ступені еволюції музичного мислення. Його «концертна» фаза настала лише тоді, коли було досягнуто значного прогресу в технічній майстерності музикантів-виконавців, коли сформувався клас солістів-віртуозів, здатних виконувати технічно складну музику, спеціально на них розраховану.

Інтенсивний розвиток інструментального концерту у XX столітті пов'язаний з активним запровадженням у практику найрізноманітніших його видів. У творчості сучасних майстрів ми знайдемо не тільки традиційний (академічно сталий) вид сольного концерту, а й концерти-ансамблі для різного складу, концерти для одного солюючого інструменту, концертну музику для камерних об'єднань музикантів-партнерів, концертні симфонії тощо. Одночасно можуть діяти закономірності різних жанрів: сонатного циклу, сюїти, барокового поліфонічного циклу, мініатюри. При цьому сама композиція може не тільки мати класичні контури, а й втілювати ненормативну, індивідуально-неповторну будову. Загострюється увага до можливостей ансамблевих складів, камерного різновиду концерту.

Спробуємо проаналізувати, як співвідносяться концертність і музична ігрова логіка і яким чином ігрові механізми виявляються в жанрі інструментального концерту, яка притаманна музиці В. Птушкіна.

Вже в самій суті жанру концерту закладено ідею зіставлення різних начал, на взаємодії яких і вибудовується ціле інструментальне «дійство». Як пише М. Тараканов, «інструментальний концерт виник, розвивався і залишився понині найвищим виразом принципу гри в його особливому вираженні, можливому тільки в музиці» [80, с. 65] Саме здатність до гри, на думку дослідника, є однією з початкових ознак жанру, що лежить у основі його історичного становлення.

Зазначимо, що, сформувавшись у XVII ст., Концерт зайняв лідируючу позицію в системі світських жанрів у музиці Західної Європи і став свого роду «візитною карткою» бароко. У концерті найяскравіше позначилися характерні риси епохи: прагнення яскравості, химерності, парадності разом із динамічністю, зумовленою ідеєю концертного «змагання».

У концерті поняття гри розкривається багатозначно. Висунення на передній план соліста, який протиставлений оркестру навіть у тому випадку, якщо вони доповнюють один одного, породжує функціональний поділ, схожий на те, що ми спостерігаємо в театральній постановці, а саме рольовою грою. У концерті з'являється ключова для жанру концерту опозиція «об'єкт-суб'єкт». Як об'єкт виступає оркестр з його збалансованістю і орієнтацією на паритетну взаємодію, а ролі суб'єкта – виконавець з його прагненням до самоствердження та реалізації власних амбіцій. Природним наслідком цього стає змагання провідного інструменту з оркестром, що породжує своєю чергою принцип контрастних протиставлень як із основних принципів концертності. Усередині концертного змагання виникають відносини згоди або протиборства, відносної переваги однієї сторони.

Принципи концертності:

1. *Принцип змагальності (контрастних зіставлень)*. Як пише І. Хейзінга, «ні в якому публічному людському діянні починаючи з поєдинку Апполона і Марсія і до наших днів фактор змагання не був таким очевидним, як у музиці» [94, с. 115]. Як приклад автор наводить той факт, що король Пруссії Фрідріх II заборонив своїм придворним співакам скільки змінювати авторський текст, – настільки нескромно вони користувалися вільними каденціями у виконуваних ними концертах.

При цьому важлива наступна деталь: змагальність у музиці, і зокрема в жанрі концерту, завжди носить умовний характер, бо перемоги або будь-якого виграшу не існує, а отже, немає й прямої зацікавленості в ній у тих, хто «змагається». У концерті, незважаючи на безперечну змагальну природу, кінцева мета завжди – досконалість діалогу та досягнення єдності умовно протидіючих сторін.

У концерті виникає умовна, ідеалізована форма змагання спільно граючих музикантів, що передбачає взаємне узгодження їхніх зусиль. Принцип змагання не виключає, а швидше передбачає взаємну згоду учасників, їхнє об'єднання у прагненні до спільної мети. М. Тараканов зазначає: «Ціле виникає не як результат рішучого самоствердження окремих голосів будь-що – це дало б у результаті варварський хаос, а як результат самообмеження та рефлексії» [80, с. 94].

В даному випадку ми спостерігаємо характерну для феномену гри умовність, коли гра лише моделює реальну ситуацію протидіючого, та її правила заздалегідь обумовлені усіма її учасниками. «Домовленість» при цьому має особливий, специфічний характер, в основі якого лежать живе відчуття музичного тексту та настроїв на спільну творчість, долучення до авторської ідеї.

Принцип змагальності, крім традиційних способів взаємодії «соліст – оркестр», реалізується завдяки опозиції конструктивності та деструктивності, звукової масивності та інтонаційно розріджених пластів (нерідко з цитатами, автоцитатами, алюзіями певного стилю, жанру). У

баянному концерті ігровий простір значно розширюється за рахунок високого рівня поляризації двох звукових пластів, пов'язаних із звучанням соліста та оркестру.

2. Принцип віртуозності. Цей принцип має важливе значення як один із основоположних принципів концертності. Віртуозний інструменталізм, що є найважливішим елементом у виконанні концерту, стає потужним засобом дії на слухача і найчастіше запорукою успіху виконання. Важливим стає факт володіння всім арсеналом технічних засобів, висока майстерність виконавця. «Тому поняття гри, а точніше майстерність гри, – підкреслює М. Тараканов, – передбачає як вільне володіння ресурсами інструменту, так й маніфестацію цієї здатності у виконавському акті».

Саме показ віртуозних можливостей, досконалого володіння інструментом стає головним чинником виконання. М. Тараканов пише: «Нам нецікаво слухати виконавця, що не володіє майстерністю, але в будь-якому випадку віртуозність (тобто вища майстерність у подоланні технічних труднощів) підкорює, і при цьому нам уже не здається, що вона стала самодостатньою» [80, с. 95].

3. Принцип імпровізаційності. Концерту як жанру властивий високий рівень спонтанності, реалізований через імпровізаційне начало. Майстерність виконавця та здатність до імпровізації стають найчастіше вирішальними факторами виконання того чи іншого твору. Тим самим реалізовується ще один найважливіший принцип концертності – імпровізаційність. Нагадаємо, що в історичному контексті найважливішою частиною концерту з точки зору показу віртуозних здібностей соліста, і навіть здібностей до імпровізації зазвичай була каденція.

Як відомо, у ранніх концертах, створених композиторами XVI-XVII ст., каденції були вільні імпровізації на теми твору, що виконується. Каденції або не виписувалися авторами зовсім, або намічалися основні напрями імпровізації. Ретельно виписані каденції – досягнення вже пізнішого часу.

Каденції в концертних творах класико-романтичної епохи передусім мали на увазі віртуозність і помітну технічну складність (швидкий темп, багатопланову фактуру, різноманітність ритму та штрихів). У сучасних творах віртуозність каденції зберігається, але наповнюється дуже високою смисловою насиченістю та напругою. У сучасному концерті каденція значно розростається за обсягом, часом стає окремою частиною. Вона може бути трактована як множинний фактор та виникати на будь-якій ділянці композиції. Посилюється процес тематичного насичення каденції, яка трактується композитором як звична зона віртуозності, технічного блиску, та й стає найважливішим тематичним і драматургічним вузлом.

Таким чином, віртуозність, можливість імпровізувати, як і наявність елементів змагальності, дають певну виконавську свободу, можливість поглиблення драматичного конфлікту як музичного, а й безпосередньо візуального рядів, відкриваючи цим шлях для проникнення принципів театральності, зближення гри музиканта з грою актора, повідомляє виконавському акту додаткову ефектність, видовищність.

Висновки до Розділу 2

Проблеми стилю і жанру є фундаментальними питаннями музичної науки. Проте особливої актуальності жанрово-стильові моделі творчості набувають при дослідження творчості сучасних композиторів, адже починаючи з XX століття композиторська творчість максимально індивідуалізувалася і характеризується плюралізмом стилів, а також постмодерністським стильовим діалогом.

При цьому категорії жанру і стилю є основними семантико утворюючими факторами в музиці, й ключами до розшифровки структур музичного тексту.

Володимир Птушкін відомий як автор вражаючої кількості музики для театральних спектаклів, опери «Дива дивні» та дитячих мюзиклів. Він неперевершений майстер оркестрового письма (інструментальні концерти,

симфонії, камерні і хорові твори) та вокальних творів різних жанрів – від кантат до вокальних циклів на поетів різних епох. Значна частина творчого доробку була створена як музика до театральних вистав, тож не дивно, що фортепіанна творчість композитора також несе на собі вплив законів створення театральної музики.

Театральність в музиці В. Птушкіна виявляється у:

— *Калейдоскопічності* розвитку музичної форми – тобто у швидкості зміни образів, високій контрастності – як факторах множинності «героїв», їх відмінності і несхожості. При такому типі образної драматургії перехід музики з однієї образної сфери в іншу – це не вираз душевного руху, що вимагає поступовості, як у театрі переживання, це – миттєва зміна одного персонажа іншим. Звідси – і часта швидкість зміни образів, та його *контрастність* – для підкреслення різних елементів у характеристиках різних «героїв»;

— «Контрастності», «*характерності*» – як факторах яскравості кожної характеристики кожного з «героїв»: адже саме за рахунок їх яскравості досягається їхня індивідуалізація, а через неї – динаміка та розвиток у музиці;

— *Ігровій логіці*, яка передбачає комбінування елементів, перерозподіл їхніх функцій, створення неочікуваних ситуацій, з яких випливають ймовірні дії у відповідь, в цілому – моделювання особливого смислового простору, естетична цінність якого постає у великій кількості пропонованих варіантів.

Широким є спектр жанрових різновидів фортепіанного доробку композитора: три сонати, розгорнуті концертні п'єси («Українське каприччіо», «Інтродукція і токато для фортепіано», Концертний триптих для фортепіано), поліфонічні твори (Десять концертних інвенцій для фортепіано та ін.). Залишаючись у сфері традиційної мови, митець вдало використовував у своїй музиці широкий спектр стилістичних засобів від класико-романтичних до сучасних.

Концертні п'єси несуть у собі риси родового жанру концерту і характеризуються принципом змагальності, принципом віртуозності, і принципом імпровізаційності, що вимагає від виконавця особливу виконавську свободу, необхідність поглиблення драматичного конфлікту, наближаючись до театральності, видовищності, ефектності. Керуючись цими орієнтирами розглянемо концертні п'єси В. Птушкіна, що були написані ним у якості обов'язкового твору для другого туру конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса в Одесі.

РОЗДІЛ 3.

КОНЦЕРТНІ П'ЕСИ В. М. ПТУШКІНА: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ

Фортепіанні твори В. Птушкіна вже давно увійшли до репертуару музикантів різних країн, вони постійно виконуються на міжнародних конкурсах та фестивалях пам'яті Д. Шостаковича, Е. Гілельса, В. Горовиця, В. Крайнева, а його «Українське каприччіо» (2006), «Імпровізація та бурлеска» (2009), «Рапсодія» (2012) були обов'язковими творами II туру відповідно III, IV і V Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса в Одесі. На VI конкурсі організатори відмовилися від обов'язкового твору, та незважаючи на такі зміни, музика В. Птушкіна продовжує активно звучати у програмах піаністів.

У чому секрет успіху концертних п'єс В. Птушкіна у виконавців? На нашу думку, його твори дуже багатопланові і створюють велике поле для інтерпретацій. Відтак будь-який піаніст може знайти ті грані, які допоможуть якнайкраще розкрити його виконавську індивідуальність. Ігрова логіка, яка присутня у творах композитора, дозволяє по-різному розкривати драматургію твору, знаходити все нові і нові рішення та смислові акценти.

Твори, що були написані спеціально для конкурсу Гілельса – чудова знахідка для дослідника, адже дає широкі можливості для порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій твору. Наприклад, «Імпровізацію та бурлеску» у другому турі четвертого Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса було виконано 23-ма піаністами із України, Росії, Білорусії, Грузії, Китаю, Японії, Armenії, Німеччини, і Франції. Також існують й інші записи цих творів. Та перш ніж перейти до порівняння виконавських інтерпретацій концертних п'єс для фортепіано В. Птушкіна, проаналізуємо інтонаційно-драматургічну будову цих творів.

3.1. «Українського капричіо»

«Українське капричіо» відноситься до фантазійної лінії фортепіанних творів В. Птушкіна, але тут ми знаходимо більше ніж один образ та багатший семантичний спектр. Жанр капричіо в музиці – віртуозно вишукана інструментальна п'єса в блискучому, ефектному стилі. Композитор слідує тут за класичною жанровою моделлю, додаючи її колориту завдяки національній стилістиці. Часта зміна темпів надає цьому твору рис «калейдоскопічності», що притаманні композитору. При цьому, більш рухливий початок і кінець твору, і спокійна лірична середина дозволяє відразу визначити форму твору – тричастинна форма наскрізного вільного розвитку.

Перша частина відкривається віртуозним та довільним вступом на що вказує початкова темпова вказівка (*Maestoso rubato*). Постійна зміна динамічних відтінків та відсутність чітко окресленого тематизму (натомість, загальні форми музичного розвитку – пасажі, акордові та октавні переклички, гамоподібний рух) надає цьому розділу риси імпровізаційності.

З *Vivace molto* починається перший розділ частини *A* (перша частина) та з'являється вказівка на розмір (4/4). Елементи головної теми ми могли побачити ще на початку вступу, але там вони не мали подальшого продовження. Перша тема коротка, лаконічна і дещо «колоподібна». Починається вона в дуже низькому регістрі фортепіано (контроктаві) та деякий час виступає головним тематичним елементом першого розділу. Далі, загальний музичний розвиток продовжується в середньому регістрі а початковий мотив отримує вільну трактовку, розширюючи свій інтервальний та регістровий діапазони.

У другому розділі (*Allegro non troppo*) трохи сповільнюється темп та з'являється нова тема, яка інтонаційно нагадує мотиви карпатських коломийок. Тут посилюється елементи репетитивної техніки, що нагадує імітацію звучання та прийомів гри на українському музичному інструменті – цимбалах. З кожним новим розділом характер музики та риси тематизму

ніби все більше та більше занурюють слухача в загадкову та місцями містичну атмосферу українських Карпат, звучання музичних інструментів. Починаючи із 76 цифри (позначка *appassionato*) темп стає стриманішим, фактура більш сталою (статичною), з'являються акордові послідовності та довгі тривалості.

Другій частині передуює 19-ти тактовий перехід (від першої частини) з прозорою акордовою фактурою, в якій задіяні крайні регістри. Така регістрова «прірва» мабуть була свідомо введена композитором, адже утворює глибину фактури (термін В. Холопової) та змальовує об'ємність українського пейзажу. Друга частина (В) починається із змалювання протилежного настрою – це споглядальність та філософська вдумливість (вступна частина – *L'istesso tempo*). Знову бачимо репетитивну техніку в партії правої руки у верхньому регістрі (друга октава), яка поєднується із акордовими відповідями у середньому та часом низькому регістрах. Цей тематизм загалом можна розцінювати як вступний до другої частини, адже з нього формується основний музичний розвиток цієї частини.

Фінальна, третя частина починається з прискорення темпу (*Animato* – пошвавлено) та тематизму, який віддалено нагадує поєднання тематичних ліній перших двох частин. Реприза дуже жвава, активна, що утворює аркоподібну форму – активні та насичені розвитком перша та остання частини, друга ж є ліричним центром «Українського каприччіо». Загалом остання частина має завершальну функцію, скоріше нагадуючи коду, аніж повноцінну частину із індивідуальним та розвиненим тематизмом. Тут на перший план, як і у вступному розділі до початку твору, виходить експресія та демонстрація віртуозних можливостей виконавця.

Для порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій «Українського каприччіо» ми обрали два відеозаписи виконання цього твору конкурсантками Третього міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса (2006) – Катерини Єргієвої (Україна, Одеса), та Сун Сяодан (Китай).

Віртуозний та імпровізаційний вступ *Maestoso rubato* з постійною зміною динамічних відтінків та відсутнім чітко окресленим тематизмом у китайської виконавиці Сун Сяодан звучить більш гнучко у метроритмічному плані, завдяки чому схожі мотиви отримують різні інтонації та смислові акценти за якими цікаво спостерігати. Стрімко, без пауз вступ перетікає в основну тему першої частини *Vivace Molto*.

Тематизму вступного розділу у виконанні одеситки Катерини Єргієвої більш цілісний в метроритмічному відношенні, вона використовує менше темпоритмічних контрастів та динамічних контрастів. Порівнюючи двох піаністок можна сказати, що якщо у українки розділ звучить більш спокійно та оповідально, то китаянка показуючи різні грані однієї теми ніби веде діалог зі слухачем, ставить йому філософські риторичні питання й сама дає безапеляційні відповіді.

Вступ стрімко без пауз переходить до головної теми (А) з авторською вказівкою *Vivace Molto*. Коротка, лаконічна у низькому регістрі, у виконанні Сун Сяодан вона звучить відчутно швидше ніж у Катерини Єргієвої, втім, це відповідає стратегії, обраній виконавицями на самому початку – більш контрастний у китаянки, та більш витриманий та оповідальний у Катерини.

Темп другого розділу (*Allegro non troppo*) сповільнюється, з'являються інтонації коломийок. На початку розділу Катерина Єргієва обирає більш рухливу, танцювальну й подекуди суху й графічну трактовку цього епізоду, в той час як Сун Сяодан інтерпретує цей фрагмент більш пісенно та елегійно. Вона обирає спокійніший темп та більш м'яке звучання, що знову ж таки стає більш значним контрастом до попередніх розділів твору. Поступово мелодія стає більш «рваною», динаміка наростає, й з'являється все більше пасажей, секвенцій, та репетицій аж поки не дістається кульмінаційної точки на фортісімо у 76 такті з авторською вказівкою *appassionato* (цей розділ виконавиці інтерпретують досить схоже). Поступово темп стає стриманішим, фактура статичною, з'являються акордові послідовності та довгі тривалості.

Друга частина (В) має протилежний настрій – споглядальний та філософський вдумливий (вступна частина – *L'istesso tempo*). Сун Сяодан чудово вдається через репетитивну техніку в партії правої руки у верхньому регістрі (друга октава), передати дзвінкий, пружний, ударний колорит звучання цимбал. В той час як у Катерини Єргієвої ця тема звучить більш розпливчато, через що цимбальний колорит зчитується не так добре.

Можна підсумувати, що Сун Сяодан вдалося дуже тонко відчутти колорит «Українського каприччіо» Володимира Птушкіна. Більш яскрава контрастність її інтерпретації більш тонко відповідає стильовим вимірам композитора у прагненні до калейдоскопічності змін контрастних тем, яскравій театральності його музики. А її імітація цимбал на фортепіано звучить дуже правдоподібно.

Треба зазначити, що міжнародне журі конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса теж відзначило інтерпретацію Сун Сяодан як більш переконливу. Саме вона отримала приз «За найкраще виконання п'єси українського композитора Володимира Птушкіна» того року.

3.2. «Імпровізація та Бурлеска»

«Імпровізація і бурлеска» продовжує ряд концертних п'єс для фортепіано В. Птушкіна. Ознайомившись з музичним текстом та проаналізувавши його виконавські інтерпретації, неможливо не помітити що у цьому творі автор ставить блискучу техніку та досконале володіння інструментом на перший план. А тому, реалізуючи цей напрямок, відповідною є фактура, тематизм, музична форма та обрання саме фантазійних, імпровізаційних жанрів. Тож, саме концертність трьох обраних нами фортепіанних творів у повному обсязі обумовлює їх семантику та засоби музичної виразовості. Зауважимо, що ця фортепіанна п'єса є найбільш складною не тільки у технічному відношенні, але й навіть з точки зору фізичного навантаження. Цікавим є те, що композитор у цій п'єсі

використовує безліч видів фортепіанної фактури, що підкреслює імпровізаційний характер твору.

Вже традиційним для початку концертного фортепіанного твору В. Птушкіна є вступ, який в кожному з трьох зазначених творів відіграє свою важливу функцію. В «Імпровізації та бурлесці» в ньому зароджується тематизм першої частини твору – це маленький мотив, який складається з двох тридцять других тривалостей та однієї восьмої під одним ребром. В подальшому цей мотив набуває різних форм розвитку – фактурних, гармонічних, ритмічних, але для першої частини він слугує своєрідним імпульсом до розвитку. Як і в «Рапсодії», у цьому творі кожний розділ відображає нову хвилю експресивного стану а повнота почуттів виражена у задіянні всіх регістрів фортепіано. З *Adagio sognando* (повільно та мрійливо) починається другий розділ першої частини, але ця мрійливість дуже суб'єктивна, адже у ладотональному відношенні це мінор із нестійкими динамічними та темповими якостями. Не встигнувши сповна насолодитися семантикою «*sognando*» ми зустрічаємо «*accelerando poco*» – поступове але неминуче прискорення темпу, насичення фактури, важкі та різкі акорди, пасажі, які на піку кульмінації другої хвилі проводяться на «*ritardando*». Це уповільнення обтяжує без того напружений емоційний стан; щільність фактури набуває свого максимуму. Після цього йде різкий спад та декілька тактів переходу до дуже не точного варіанту репризи першого розділу – тут можна впізнати тільки окремі, сильно видозмінені риси того мотиву, який відкривав твір. Це свідчить навіть не про варіаційний принцип розвитку у цій п'єсі, адже він передбачає значну схожість оригінальної теми та її варіації, а саме варіантний принцип, де зберігається інтонаційна канва, за якою можна впізнати початкову тему.

«Бурлеска» починається з 106 цифри та з відповідною ремаркою «*Animato scherzando*». За грайливий настрій тут відповідає партія лівої руки (тобто басова) – рухаючись восьмими вона трохи нагадує кумедну та трохи незграбну пляску. На фоні такого остінатного басу партія правої руки звісно

веде головну тему – дуже рухому, неврівноважену та саркастичну. Набуваючи оборотів розвитку, починається остання частина твору з темпу Presto. Загальний колорит музики нагадує істеричний сміх, фактура знову максимально щільна що можна оцінити як останню кульмінаційну хвилю «Імпровізації та бурлески».

У цьому творі найяскравіше серед двох інших представлені елементи еклектики, колажу що утворює високу ступінь наскрізного розвитку. Музичний тематизм розвивається за допомоги дуже частих темпових змін, що відповідають, в свою чергу, за зміну характеру та настрою.

Концертна п'єса «Імпровізація та бурлеска» була написана Володимиром Птушкіним для Четвертого міжнародного конкурсу піаністів імені Е. Гілельса у 2009 році. Зауважимо, що ця фортепіанна п'єса є найбільш складною серед трьох концертних п'єс автора з обов'язкового репертуару другого туру цього конкурсу. Для порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій ми обрали два виконання володарок перших премій того року – Тіан Лю (Китай) і Катерини Куликової (Україна, Київ).

Рубато, яке знову стоїть на початку твору, дає досить широку свободу для виконавців не тільки в темпо-ритмічному плані, а й інтонаційному і, зрештою, драматургійному. Катерина Куликова обирає більш швидкий темп розгортання тематичного матеріалу першого розділу (імпровізації) ніж Тіан Лю. Враховуючи, що розгортання тематичного ядра будується на варіантності, на нашу думку більш розмірена інтерпретація дає можливість виконавцю більш рельєфно проінтонувати всі завитки мелодії, а слухачам прослідкувати за усіма трансформаціями основного мотиву. До того ж темпові позначення на початку твору – *Andante assai*, *Moderato*, говорять скоріше про більш стриманий, оповідальний характер музики з задумливими фразами і окремими злетами. Відзначимо також, що звукова палітра Тіан Лю більш різноманітна – під її пальцями рояль звучить подекуди сухо й стримано, подекуди по-імпресіоністичному мрійливо, а в нижньому регістрі на ачелерандо – глибоко й загрозливо. Враховуючи, тяжіння композитора до

театральності та яскравої калейдоскопічності – багата звукова палітра, контрастність проведення різних варіантів теми здається більш адекватною задуму автора.

«Бурлеска» має іронічний та грайливий характер. Тема лівої руки на стакато восьмими тривалостями нагадує незграбний танець. На фоні такого остінатного басу партія правої руки звісно веде головну тему – дуже рухому, невірноважену та саркастичну. В продовження першої частини твору Катерина Куликова обирає більш швидкий темп, що з незграбного танцю перетворює цю музику в саркастичний гротеск. В той час як більш стримане виконання цієї музики у Тіан Лю дає враження іронічного жарту, блазнювання, змінюючи модус семантичного наповнення музики.

В даному випадку складно напевне сказати яка бурлеска більш переконлива. Скоріше, тут якраз мова про виконавську свободу та простір для інтерпретації, яку дає В. Птушкін виконавцю, який внаслідок цього стає спів-творцем звучущого твору мистецтва. Хоча імпровізація більш яскраво прозвучала у Тіан Лю.

3.3. «Rapsodia»

Жанр рапсодії в музиці передбачає імпровізаційність та фантазійність виконання, що майже завжди впливає на характер викладу тематизму, форму, фактуру, ладотональний план, темпові вказівки тощо. «Rapsodia» харківського композитора – дуже складний у технічному відношенні твір, головною ціллю якого є відтворення за допомоги музичних засобів широкого спектру однієї емоції або спогаду, скоріш за все сумного, адже на початку твору бачимо темпову вказівку «Lentamente» (повільно) та позначення характеру виконання «doloroso» (гірко, сумно, з болем). Відкривається твір вступом (3 такти), після чого «народжується» головна тема (dolcissimo). Вона з'являється ніби нізвідки (спочатку з репетиції однієї ноти, потім секундові інтонації, та раз за разом діапазон її розширюється), але дуже швидко

динамізується та набуває масштабів розвитку. Зауважимо, що весь твір побудований саме на цій темі, що обумовлює музичну форму «Рапсодії» – вільні варіації. Після появи теми в першому розділі спостерігаємо її бурхливий розвиток – композитор одразу демонструє межі емоційної та драматургічної експресії. Фактура цього експозиційного розділу доволі насичена та щільна, задіяні всі регістри фортепіано, що свідчить про оркестрову трактовку тембру цього інструменту. І, хоча, цей принцип не новий (ще за часів Бетховена фортепіано мислилось як інструмент, здатний відтворити звучання оркестру, тобто у тембровому відношенні – універсальний). Але В. Птушкін вводить цікаву інтерпретацію цього прийому, задіюючи не крайні регістри одразу, а, навпаки – хвилеподібний принцип – від нижнього до верхнього через середній регістри (і навпаки). Слід зауважити, хвилеподібний принцип музичного розвитку помічаємо не тільки по відношенню до регістрових та тембрових якостей твору, але й і в драматургічному розгортанні «Рапсодії», в якій весь розвиток побудований ніби на таких експресивних «хвилях», а тому перший розділ дорівнюється першій хвилі. Хвилеподібний драматургічний принцип – як ключовий у цій «Рапсодії», застосований В. Птушкіним навіть на рівні регістрів, що відображує комплексність та цільність композиторського мислення митця.

Слідуючи усталеним законам музичного посмодернізму, В. Птушкін застосовує еkleктичний принцип – це відображається у другому розділі, який з одного боку відповідає загальній емоційній семантиці, але з іншого сприймається слухачем як та ж сама тема, але в іншій інтерпретації. У цьому розділі (*Allegro giocoso*) інтонаційні зерна основної теми знаходяться тільки на початку. Цей розділ короткий, на зміну йому швидко приходить наступний – третій (*Meno mosso*), де основна тема набуває фактурного та ритмічного варіювання. Цікаво, що з цього моменту тематизм набуває акордового викладу (замість мелодизованого у попередніх розділах) а тривалості збільшуються (із восьми головна тема починає проводитись чвертями). Якщо в перших двох розділах композитор обирає регістровий

вектор розвитку «знизу вгору», то в третьому спостерігаємо внесення різноманітності у задіяння реєстрових рівнів фортепіано – тут панує збалансованість та уникнення крайніх реєстрів. Це дуже продуманий хід, адже наступний четвертий розділ (Andante) приносить довгоочікуване але тимчасове заспокоєння (підкреслимо, що це відчуття та настрої музики були ще підготовлені попередньою частиною). Цей стан добре відображений у фактурі твору – у лівій руці акорди цілими тривалостями (заліговані), що підкреслює семантику сталості, статичності. Але, у той же час вона контрастує з основною темою, яка є дуже неспокійною, тривожною та схвильованою. Можна сказати, що цей розділ – момент примирення (хоча й часткового) головного героя із власною долею та переживаннями.

Яскравою кульмінацією усього твору можна вважати останній, п'ятий розділ «Рапсодії» (Roco Allergo Molto). У фактурному відношенні тут відбувається поєднання крупної акордової техніки із дрібною. Таким чином композитор підкреслює дію діалектичного закону – «теза – антитеза – синтез». Синтез відбувається і на тематичному рівні, адже всі попередні елементи головного тематизму тут зливаються у єдине ціле, вибухаючи потужним акордовим передзвоном в самому кінці твору.

У ладотональному відношенні «Рапсодія» не стійка (скоріше атональна), але дуже часто в басовій партії фортепіано використовується нота ля (a), що, все ж таки, свідчить про те, що в музиці присутня така опорна точка. Атональність добре відповідає драматургії твору (та й загалом всіх трьох обраних нами творів), адже тут автор хотів передати роздуми та переживання людини, та більш того, мінливість, непостійність емоційного стану головного героя. Окрім цього, така семантика підкреслюється динамічними відтінками від *pianissimo* до *fortissimo*, та темповими вказівками від *Lentamente*, *accelerando* до *Allegro*.

Концертну п'єсу «Рапсодія» Володимир Птушкін написав у 2012 році для П'ятого конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса. Це складний у технічному відношенні твір, головною метою якого є відтворення за допомоги музичних

засобів широкого спектру однієї емоції або спогаду, в данному випадку сумного, адже на початку твору бачимо темпову вказівку «Lentamente» (повільно) та позначення характеру виконання – «doloroso» (гірко, сумно, з болем).

Для порівняння виконавських інтерпретацій цього твору ми обрали виконання Шіно Хідака (Японія), та Марка Сердюка (Україна, Харків.). Цікаво відзначити, що запропонована піаністам в обов'язковому виконанні Рапсодія В. Птушкіна виявилася такою складною, що її дозволили грати по нотах, не заучуючи напам'ять. Шіно Хідака, мабуть, була найкраще підготовлена до інтерпретацій нової академічної музики.

У виконанні Шіно Хідака перший розділ п'єси звучить досить романтично – головна тема звучить досить дзвінко та рельєфно на фоні прозорих звукових кластерів у супроводі. У виконанні Марка Сердюка цей розділ отримує майже імпресіоністичне забарвлення – мелодія не визвучується так чітко, а фактура перетворюється у безтілесний ефір.

Кульмінація «Рапсодії» (Poco Allergo Molto) у виконанні японської піаністки звучить урочисто та масштабно. У фактурному відношенні тут відбувається поєднання крупної акордової техніки із дрібною. В інтерпретації Марка Сердюка кульмінація в більш рухливому темпі здається не такою урочистою та масштабною, проте він допомагає Марку вибудувати більш контрастний заключний розділ твору й передати мінливість, непостійність емоційного стану головного героя. Окрім цього, така семантика підкреслюється динамічними відтінками від *pianissimo* до *fortissimo*, та темповими вказівками від *Lentamente*, *accelerando* до *Allegro*.

Висновки до Розділу 3

Концертні твори для фортепіано, що були написані В. Птушкіним для Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса в Одесі дуже багатопланові і створюють велике поле для інтерпретацій. Відтак будь-який піаніст може знайти ті грані, які допоможуть якнайкраще розкрити його

виконавську індивідуальність. Ігрова логіка, яка присутня у творах композитора, дозволяє по-різному розкривати драматургію твору, знаходити все нові і нові рішення та смислові акценти.

П'єси вимагають від виконавця не лише віртуозного володіння фортепіанною технікою, а й швидкого вміння переключатися з одного образу на інший, відтворюючи калейдоскоп музичних образів.

В ході порівняльного аналізу різних інтерпретацій концертних п'єс композитора ми хочемо зазначити наступні фактори, важливі для адекватної інтерпретації творів композитора:

1) контрастність на різних рівнях звукової виразності – від темпоритмічної будови твору, до сонористичних, звукозобажальних ефектів, що зазвичай змінюють один одного досить швидко, а інколи раптово;

2) рельєфність тем та інтонацій, їх характеристичність. На головному місці у інтерпретації творів В. Птушкіна не показна віртуозність, а саме озвучування кожного «героя» його звукового спектаклю;

3) яскрава звукова палітра, сонористичність звукової тканини, уміння поліфонічно мислити і диференціювати пласти фактури, по-різному їх забарвлюючи.

Так, порівнюючи інтерпретаційні версії «Українського капричіо», обов'язкової п'єси на Третньому міжнародному конкурсі Е. Гілельса (2006) ми відзначили, що Катерина Єргієва (Одеса) обрала більш стриманну, оповідальну виконавську стратегію. Контрастність є, але у більш крупних розділах форми. Її виконання більш точне в метроритмічному відношенні. В той час як виконання Сун Сяодан (Китай) відрізнялося метроритмічною гнучкістю, імпровізаційністю, яскравою характеристичністю тем, контрастністю виконання, межуючою з театральністю, яскравою звукозображальністю в репетитивній імітації цимбал.

Концертна п'єса «Імпровізація та бурлеска» – обов'язкова п'єса на Четвертому міжнародному конкурсі піаністів імені Е. Гілельса (2009).

Розглядаючи два конкурсних виконання твору – Тіан Лю (Китай), і Катерини Куликової (Україна, Київ), ми відзначили що обидві версії досить переконливі, проте Тіан Лю показала більш яскравий, інтонаційно насичений варіант першої частини твору «Імпровізації». Зокрема за рахунок більш стриманного темпу виконавиці вдалось показати більш насичену звукову палітру, контрастність проведення різних варіантів теми, що здається більш адекватним задуму автора. «Бурлеска» у виконанні Катерини Куликової отримала характер саркастичного гротеску, в той час як більш стримане виконання цієї музики у Тіан Лю дає враження іронічного жарту, блазнювання, змінюючи модус семантичного наповнення музики.

Концертну п'єсу «*Rapsodia*» Володимир Птушкін написав у 2012 році для П'ятого конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса.

У виконанні Шіно Хідака перший розділ п'єси звучить досить романтично – головна тема звучить досить дзвінко та рельєфно на фоні прозорих звукових кластерів у супроводі. У виконанні Марка Сердюка цей розділ отримує майже імпресіоністичне забарвлення – мелодія не визвучується так чітко, а фактура перетворюється у безтілесний ефір. Кульмінація «*Rapsodia*» (*Roco Allergo Molto*) у виконанні японської піаністки звучить урочисто та масштабно, в той час як Марк Сердюк обирає більш рухливий темп, який допомагає Марку вибудувати більш контрастний заключний розділ твору й передати мінливість, непостійність емоційного стану головного героя.

Таким чином, бачимо що форма і фактура концертних п'єс має риси імпровізаційності, що дає виконавцю досить велику виконавську свободу. Таке композиторське рішення ми вважаємо дуже вдалим для обов'язкового конкурсного твору, адже кожний конкурсант може обрати максимально природню для себе «роль» і вибудувати власну драматургію твору.

ВИСНОВКИ

Українська музика набуває все більшої актуальності і затребуваності не лише в Україні, а й у світі. Таким чином, вивчення та пропагування творчості українських композиторів – одна з найактуальніших проблем українського музикознавства та виконавського мистецтва.

В. Птушкін – яскравий представник харківської композиторської школи. У його доробку представлені твори усіх жанрів – симфонії, опери, концерти для різних інструментів, музика для спектаклів, камерно-вокальні, хорові, інструментальні. Особливе місце в творчості композитора займає фортепіанна музика, адже В. Птушкін був не лише композитором, але й піаністом.

Дослідники творчості композитора відзначають його новаторський підхід до проблеми стильового діалогу, тому в нашій роботі ми зосередились на жанрово-стильових особливостях творчості В. Птушкіна.

У своїй творчості композитор тяжів до **театральності, сценічності** стилю, що проявляється у залученні ігрових художніх прийомів, висвітленні психологічного підґрунтя стану героїв, зміною ролевих функцій між музикантами, чи обміну тембрально-інтонаційних реплік у сольному виконавстві.

Риси ігрового модусу у творчості композитора виявляються у задіянні комплексу виражальних засобів для створення ситуації непорозуміння, підміни, зашифрованої інформації, жанрової невідповідності.

Продовження театрального та ігрового модусу виражається у «калейдоскопічності», «масковості» як одному з важливих принципів творчості.

Розглядаючи концертність як родову ознаку жанру фортепіанних п'єс обраних нами для аналізу творів, ми виокремили наступні риси цього принципу: принцип змагальності (контрастність), віртуозності, та імпровізаційності. Всі ці принципи продовжують лінію театральності та

ігрової логіки, і мають на увазі певну виконавську свободу, що межує з театральністю виконання.

У чому секрет успіху концертних п'єс В. Птушкіна у виконавців? На нашу думку, його твори дуже багатопланові і створюють велике поле для інтерпретацій. Відтак будь-який піаніст може знайти ті грані, які допоможуть якнайкраще розкрити його виконавську індивідуальність. Ігрова логіка, яка присутня у творах композитора, дозволяє по-різному розкривати драматургію твору, знаходити все нові і нові рішення та смислові акценти.

Твори, що були написані спеціально для конкурсу Гілельса – чудова знахідка для дослідника, адже дає широкі можливості для порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій твору. Наприклад, «Імпровізацію та бурлеску» у другому турі четвертого Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса було виконано 23-ма піаністами із України, Росії, Білорусії, Грузії, Китаю, Японії, Armenії, Німеччини, і Франції. Також існують й інші записи цих творів.

В ході порівняльного аналізу різних інтерпретацій концертних п'єс композитора ми визначили наступні фактори, важливі для адекватної інтерпретації творів композитора:

- 1) контрастність на різних рівнях звукової виразності;
- 2) рельєфність тем та інтонацій, їх характеристичність;
- 3) яскрава звукова палітра, сонористичність звукової тканини, уміння поліфонічно мислити і диференціювати пласти фактури, по-різному їх забарвлюючи.

В. Птушкін пропонує досить цікаву трактовку концертних творів для фортепіано, обираючи для них фантазійну, вільну та імпровізаційну образну, семантичну сфери. Маючи за мету розкрити технічні можливості виконавця, композитор вводить максимальну складність на всіх рівнях музичного змісту – від наскрізної та постійно рухомої форми до такого ж тематизму, від атональної музики до постійно мінливих темпів, від застосування усіх регістрів до задіяння майже всіх «фактурних рельєфів» – акорди, пасажі,

акордові переклички, дрібна техніка. Тож семантика цих творів в значній мірі обумовлена їх концертним спрямуванням. Додамо, що тут концертність не є самоціллю, адже виконавська складність спрямована на розкриття одвічного питання про відносини людини з життям. Підіймаючи такі глибокі питання, композитор тому і обирає фантазійні та вільні жанри (такі як імпровізація, капріччіо, рапсодія, бурлеска), адже ніби натякає, що ті відповіді які знайшов композитор не є сталими постулатами, а тому кожен має шукати сам для себе життєвий шлях та сприйняття цього світу. Це прямо відображає естетичні канони постмодернізму як напрямку в мистецтві, представником якого є В. Птушкін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анничев А. «Приятная встреча» с Владимиром Птушкиным. *Время*. 2008. № 240. С. 3.
2. Анничев А. Талант творцов, восславивших свой город, признанием увенчан харьковчан. *Время*. 2007. 20 апреля. С. 1.
3. Анничев А. Три камня – три беды. *Время*. 2003. декабрь.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Ленинград, 1971. 376 с.
5. Белокур С. Музика для дітей у творчості В. М. Птушкіна та О. Б. Гнатовської. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2006. Вип. 17. С. 36–48.
6. Бичек М. М. Сильові проєкції жанру інвенції в музиці ХХ-ХХІ століть: від бароко до джазу (на прикладі творчості Б. Мартіну, В. Птушкіна, Ж. Лус'є). Дипломна робота магістра. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2021. 75 с.
7. Бобіна І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна. *Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців* : матеріал Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів. Харків, 2001. С. 33–34.
8. Бондаренко Е. Н. «Инструкция и токато» Владимира Птушкина: композиторский замысел и его воплощение. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. Вип. 39. С. 245—254.
9. Василенко-Несіна Н. А. Жанровий підхід у вивченні українського музичного репертуару в умовах фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики. *Науковий часопис 98 НПУ імені МП Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2010. С. 21–24.
10. Вербицька І. «Український реквієм» В. Птушкіна: спроба моделювання жанру. *Музичне і театральне мистецтво у дослідженнях*

молодих музикознавців: *Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів*. Харків, 2004. С. 6-7.

11. Величко Ю. «Український реквієм» – перше виконання, перше враження. *Панорама*. 2002. №19, травень. С. 11.

12. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 20 с.

13. Виноградова Т. Узнать музику «изнутри». *Панорама*. 1995. №45, ноябрь. С. 7.

14. Володимир Михайлович Птушкін. Біографія та бібліографія видатних музикантів: Наукове видання / [автори-упорядники: О. С. Садовнікова, Л. С. Соколова]. Харків, 2011. 48 с.

15. Герасимова-Персидська, Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. с. 32-39.

16. Гердова, Т. С. та Мітлицька, В. Втілення театральної образності в фортепіанній сюїті В. Птушкіна «Театральний калейдоскоп». *Zbiór artykułów naukowych recenzowanych*. с. 36-40.

17. Гердова, Т. С. та Мітлицька, В. А. та Черняк, Є. Б. Фортепіанна ансамблева музика В. Птушкіна як предмет вивчення на факультетах мистецько-педагогічного спрямування. *Молодь і ринок (7)*. 2019. с. 62-66.

18. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 111 с.

19. Гуральник Н. Історичні завоювання фортепіанної школи у контексті розвитку української музичної культури ХХ століття: аналіз періодизацій. *Історико-педагогічний альманах*. Київ, 2006. Вип. 1. С. 17–26.

20. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти : автореферат дис. ... д-ра пед. наук. Київ, 2008. 22 с.

21. Дедюля Ю. Соната для альту і фортепіано В. Птушкіна в контексті еволюції жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2009. Вип. 25. С. 106-113.

22. Деркач Л.А. Функционирование ролевого принципа при исполнении вокального цикла Владимира Птушкина «Забавные картинки». *Вісник. Харків: Академія дизайну і мистецтв*. 2015. №1. С. 29-33.
23. Драч И. С. Аура города в камерно-вокальных сочинениях Владимира Птушкина на стихи харьковских поэтов. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2009. Вип. 25. С.19-26.
24. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (наративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 50–54.
25. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. *Зеленая лампа*. 1999. № 1-2. С. 61-63.
26. Егоров А. И только музыка звучит. *Время*. 2005. 8 декабря. С.7
27. Іванова І., Мізітова А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи). *Музична Харківщина*. Харків, 1992. С. 53-55.
28. Інюточкіна Н. Виконавські особливості вокального циклу «Кумедні картинки» В. Птушкіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 1996. Вип. 3. С. 16-19.
29. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і Сучасність*. Київ, 2014. № 2. С. 88–94.
30. Исповедь Владимира Птушкина. *Время*. 2003. 24 мая.
31. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
32. Кафедра композиции и инструментовки. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917-1992* / под. ред. П. П. Калашника. Харків, 1992. С. 82-96.

33. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV – XVIII ст. Тернопіль, 1998. 300 с.
34. Кизим А. Юних талантів назвало «Натхнення». *Слобідський край*. 2008. 1 травня. С. 6.
35. Козаренко, О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму. *Феномен української національної музичної мови*. Львів, 2011. С. 218-254.
36. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39411/11-komenda.pdf?sequence=1>. (дата звернення 16.04.2021)
37. Коробецька С. Ю. Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету : зб. наук. праць звітної-наукової конференції викладачів університету за 2012 рік, 9–10 лютого 2013 року*. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. С. 60–62.
38. Коханик І. Проблема музикального стилю і стилеобрання в контексті постмодернізму. *Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. Нежданової: музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 35–41.
39. Куперман Г. Особенности исполнительских приёмов солирующей скрипки в «Concerto-buffo» В. Птушкина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірка статей*. Харків, 2002. Вип. 8. С. 245-250.
40. Лихманюк Л. Українська музика у світовому контексті. *Музика*. 2008. №6. С. 2-4.
41. Лігус О. М. Проблема жанру в музикознавчих дослідженнях XX-XXI століть. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2018. Вип. 2. С. 188-195
42. Лігус О. М. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*. Київ, 2018. № 1(2). С. 673–676.

43. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКІМ*. Київ, 2016. Вип. 35. С. 129–137.
44. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 224 с.
45. Логачева Р. Что за музыка, диво-дивное. *Вечерний Харьков*. 1998. 12 декабря. С.6
46. Маевская М. Стилевые принципы фортепианных сонат В. Птушкина. *Четверті магістерські читання: Матеріали науково-творчої конференції*. Харків, 2009. С. 40-51.
47. Маліченко М. Ювілей харківського митця. *Вечірній Київ*. 1999. 10 лютого. С. 5
48. Медина И. «Это нужно живым». *Киевский вестник*. 2003. 15 ноября. С. 15.
49. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 280 с.
50. Михайлова Н. Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке (на примере музыкальной сказки В. Птушкина «Огромный малыш Гулливер»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірка статей*. Харків: ХНУМ, 2009. Вип. 25. С. 257–263.
51. Михалева Е. В Воображении Владимира Птушкина. URL: http://www.jewishwoman.ru/dynamics/izbranny-narod/id_139/article_1342/ (дата звернення 16.10.2020)
52. Москаленко, В. Інтерпретаційні формули художнього цілого. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 2. С. 11-16.
53. Москаленко, В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Мин. культ. Украины, КГК, 1994. 186 с.
54. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев, 2012. 272 с.

55. Московченко А. Вокальный цикл «В стране “Вообразия”» В. Птушкина. К вопросу драматургической цельности и характерных черт музыкального языка. *«Души прекрасные порывы...»: Сборник исследовательских работ студентов.* Луганск, 2002. С. 42-49.

56. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 239 с.

57. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : Учебное пособие для студ. высш. учебн. Заведений. М. : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.

58. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (На прикладі творчості ХХ-початку ХХІ ст.) дис ... доктора мистецтвознавства 17.00.03. Харків, 2020. 516 с.

59. Николаевская Ю. К юбилею композитора. *Акценты: Часопис Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.* Харків, 2009. С. 5.

60. Ольшанська Л. Творча зустріч. *Вечірній Харків.* 1990. 29 січня. С. 8

61. Пожидаева Л. Мы все на сцене. *Понорама.* 1992. №15. С.6

62. П'ятницька-Позднякова І. С. Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики Бароко у творах сучасних композиторів (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна "Згадуючи Великого Вівальді") *Аспекти історичного музикознавства.* Харків, 2016. № 7. С. 144-151.

63. П'ятницька-Позднякова І. С. Музично-мовленнєва проблематика: пропедевтичний аспект // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30. Том 2. С. 150-172

64. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття. дис ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2019. 480 с.

65. Рощенко О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. Володимир Михайлович Птушкін. *Pro Domo Mea. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського*. Харків, 2007. С. 165-166.

66. Рудик Д.А. Концертні жанри у фортепіанній творчості В. Птушкіна (на прикладі «24-х концертних інвенцій» та «Концертного Триптиху»). Дипломна робота магістра. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2021. 96 с.

67. Савченко Г. С. Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць*. Харків, 2018. Вип. 1. С. 79-83.

68. Садовнікова О. С., Соколова Л. С. Володимир Михайлович Птушкін: монографічний нарис. Харків : С.А.М., 2011. 48 с.

69. Самойленко, О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен. Методологічні аспекти сучасного музикознавства. Автореф. дис. докт. мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.

70. Самойленко А. И. Стил ь как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина. *Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. № 37. С. 3–13.

71. Седунова Е. Был бы рояль... *Событие*. 2004. ноябрь-декабрь.

72. Седунова Е. Вечер памяти Марка Энтина. *Харьковские известия*. 2007. 10 мая. С. 9.

73. Седунова О. «Композитор, який пестує таланти». *Харьковская цивилизация*. 2008. № 5. С. 13.

74. Седюк І. О. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 2. С. 250-255.

75. Сирятський В. О. Філософія та історія світового фортепіанного виконавства: Програма для фортепіанних факультетів вищих навчальних закладів. Київ, 1999. С. 70.

76. Сікорська І. У розквіті таланту й творчої зрілості. Композитору В. Птушкіну 50. *Вечірній Київ*. 1999. 25 лютого.

77. Сінченко Б. Харківська композиторська школа на початку ХХІ століття: шляхи розвитку та збереження творчої спадщини. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2016. № 8. С. 225-235.

78. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 105 с.

79. Сухленко І. Стилеві домінуючі виконавської концепції музикального виробництва. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Харків, 2018. Вип. ХІ. С. 61–71.

80. Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке: пути развития. М.: Музыка, 1988. 271 с.

81. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.

82. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2005. 16 с.

83. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.

84. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб : Лань, 2000. 319 с.

85. Хомайко Ю. Поиск идеала. *Вечерний Харьков*. 1996. 14 декабря.

86. Царева Е. К проблеме стиля. *Из истории зарубежной музыки* / ред.-сост. С. Н. Питина. Москва, 1971. С. 19–34.

87. Черкашина-Губаренко М. Р. Харьковские элегии Бориса Чичибабина (моносимфония «Исповедь» В. Птушкина). *Музика і театр на перехресті епох*. Київ, 2002. Т. 1. С. 140-143.
88. Шип, С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
89. Шкет О. Хто нині пише музику? *Слобідський край*. 2009. №6. С. 12.
90. Шукайло В. Ф. Педалізація у професійній підготовці піаніста : Навчальний посібник. Харків : Факт, 2004. 160 с.
91. Шумакова Н. Я. Поэт, этим сказано все! *Слобода*. 1996. №98.
92. Berezovchuk L.N. Musical genre as a system of functions (psychological and semiotic aspects). *Aspects of theoretical musicology*. 1989. no2, pp.95–122.
93. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hörens u Grundfragen der Musikästhetik *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. P. 15–29.
94. Huizinga, Johan. Homo Ludens: A Study of the Play-Element of Culture. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing. 2014. 220 p.
95. Vladimir Horowitz Piano Competition: Сторінка конкурсу. URL: <https://www.facebook.com/horowitzpianocompetition> (дата звернення 25.04.2022)
96. Wölfflin H. Principles of art history. Getty Publications, 2015. 368 p.