

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ В ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ 70 – 80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ)**

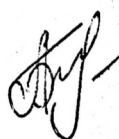
Магістерська робота
Борінової Анастасії Володимирівни

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
доцент
Мізітова Аділя Абдуллівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело _



Борінова Анастасія Володимирівна

ХАРКІВ – 2020

ЗМІСТ

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. Жанр фортепіанної сонати в історії музичного мистецтва: від бароко до сьогодення | 9 |
| 1.1 Шляхи розвитку західноєвропейської клавірно-фортепіанної сонати у XVIII–XIX століттях..... | 9 |
| 1.2 Фортепіанна соната в творчості українських композиторів XIX–XX століть..... | 19 |
| Висновки до Розділу 1..... | 27 |
| РОЗДІЛ 2. Фортепіанна соната у творчості харківських композиторів 70–80-х років XX століття | 29 |
| 2.1 Композиційно-драматургічні особливості Сонати для фортепіано В. І. Дробязгіної..... | 30 |
| 2.2 Своєрідність звукового світу та жанру в Сонаті для фортепіано № 4 В. С. Бібіка..... | 38 |
| 2.3 Відтворення авторської індивідуальності у Сонаті для фортепіано С. П. Турнєєва..... | 61 |
| 2.4 Втілення традиції у Сонаті для фортепіано № 3 В. Г. Іванова..... | 71 |
| Висновки до Розділу 2..... | 80 |
| РОЗДІЛ 3. Виконавсько-інтерпретаційні особливості фортепіанних сонат харківських композиторів (на прикладі творів В. І. Дробязгіної, В. Г. Іванова, В. С. Бібіка, С. П. Турнєєва) | 83 |
| Висновки до Розділу 3..... | 98 |
| ВИСНОВКИ | 100 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 104 |
| ДОДАТОК А | 116 |
| ДОДАТОК Б | 119 |

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Фортепіанна соната посіла вагоме місце поміж різноманітних творів класико-романтичної музичної культури. Вона сформувалася як певна жанрово-стильова модель, яка за наявності характерних рис надавала композиторам свободу для прояву творчої ініціативи. Її масштабна циклічна композиція була здатна для втілення глибоких ідей, які нерідко досягали рівня концептуальної симфонії. Гнучкість цього інструментального жанру забезпечила можливість зберегти свої позиції в умовах радикальних змін у композиторській техніці та різноманітності художньо-стильових пошуків, які відбулися у ХХ столітті.

Українська фортепіанна музика почала розвиватися у той час, коли фортепіанна соната вже була наділена багатим досвідом і отримала інтерпретацію в контексті різних авторських стилів. Аналогічно тому, як українські композитори засвоювали оперу, симфонію, струнний квартет, вони не залишили без уваги і фортепіанну сонату. Активний розвиток цього жанру почався лише у ХХ столітті, хоча перший зразок був написаний М. В. Лисенком у 1875 році. Стрімке засвоєння творцями вже сформованого досвіду вплинуло на темпи осмислення цих процесів у науковій літературі. Однак, серед першочергових завдань вітчизняні музикознавці виділяли освітлення творчого шляху фундаторів української музики з акцентом на великі музично-театральні та оркестрові жанри. У зв'язку з цим, багато явищ камерно-інструментальної та камерно-вокальної сфери, у тому числі й фортепіанна соната, знаходилися поза межами наукових інтересів. Підкреслимо, що аналіз деяких її зразків, які належать українським композиторам, можна знайти в працях Н. Горюхіної [32], зокрема про Л. Ревуцького та Б. Лятошинського; Н. Кашкадамової [56] в огляді творчості М. Лисенка; Л. Корній, Б. Сюті [63] при характеристиці творчості М. Лисенка, А. Рудницького, В. Косенка, В. Сильвестрова, Б. Лятошинського та ін. Але ці історико-теоретичні спостереження були надруковані лише у другій половині – наприкінці ХХ століття.

На цьому тлі вирізняється низка праць останніх десятиліть, присвячена фортепіанним сонатам харківських композиторів. Для прикладу назвемо магістерські роботи М. Маєвської [78] та Б. Сінченка [102], в яких музичним матеріалом обрані зразки з творчості В. Птушкіна – Сонати №№ 2, 3; В. Бібіка – П'ята соната оп. 46; М. Тица – Сонатина, Соната для юнацтва № 1, Соната № 2; Л. Шукайло – Соната № 2; В. Золотухіна – Соната № 1; методичні рекомендації Т. Б. Веркіної до П'ятої та Сьомої сонат В. Бібіка [25]; а також низку статей: О. Данилової «Десята фортепіанна соната Валентина Бібіка: жанрово-стильові домінанти» [35], В. Лозової «Дев'ята соната для фортепіано В. Бібіка, тв. 79. Питання інтерпретації» [75; 76], Ю. Новикова «Складово-фактурна організація як домінантна ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати)» [91], В. Стогній «Сонатна форма як композиційна модель творів сучасних українських композиторів» [109], М. Чернявської «Український сучасний романтизм: В. Золотухін. Соната для фортепіано» [131], М. Маєвської «Стильові принципи фортепіанних сонат В. Птушкіна» [77]. Разом з тим, ще багато композицій залишаються поза увагою, що аргументує **актуальність** запропонованої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні композиційно-драматургічних особливостей фортепіанної сонати харківських композиторів 70–80-х років ХХ століття.

Сформульована мета обумовлює вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити наукові спостереження про еволюцію фортепіанної сонати в творчості європейських та українських композиторів;
- розглянути характер тематизму та композиційно-драматургічне рішення фортепіанних сонат харківських композиторів 70–80-х років ХХ століття для окреслення рис індивідуального втілення композиторами жанру сонати;
- розкрити виразово-віртуозні особливості фортепіанних сонат харківських композиторів 70–80-х років ХХ століття в аспекті виконавських задач;

- визначити своєрідність виконавської інтерпретації у співвідношенні з авторським текстом у фортепіанних сонатах харківських композиторів 70–80-х років ХХ століття.

Об’єктом магістерської роботи являється фортепіанна музика українських композиторів другої половини ХХ століття. **Предметом** – фортепіанна соната в творчості харківських композиторів 70–80-х років ХХ століття.

Методологія магістерської роботи базується на комплексному підході, який дозволяє залучити наступні **методи дослідження**:

історико-теоретичний – передбачає розгляд художніх явищ та їхніх мовних засобів в історичній динаміці;

структурно-функціональний – пояснює композиційні елементи та їх функції у драматургії музичного твору;

жанрово-стильовий – обґрунтовує особливості стилю композитора та його розуміння можливостей жанру;

порівняльний – розкриває індивідуальні риси у співставленні з усталеною традицією;

інтерпретаційний – окреслює музикознавчі та виконавські трактовки композиторських ідей;

виконавський – роз’яснює комплекс виконавських засобів для реалізації композиторського замислу;

довідково-біографічний – уточнює відомості про творчу спадщину композитора.

Теоретичну базу складають дослідження, присвячені: *жанру та стилю в музиці* (М. Арановський [8]; Н. Горюхіна [33]; М. Михайлов [84]; В. Медушевський [85]; С. Скребков [103]; М. Старчеус [108]; В. Цуккерман [128]); *музичній формі, у тому числі у ХХ столітті* (Б. Асаф’єв [9]; В. Бобровський [21]; Е. Денісов [37]; Т. Кюрегян [70]; Л. Мазель та В. Цуккерман [79; 80]; Є. Назайкінський [88]; І. Способін [107]; Ю. Тюлін [114]; В. Холопова [118; 120; 122]; Ю. Холопов [123; 124]; В. Цуккерман

[127]); *темі, тематизму та фактурі* (К. Ручьєвська [101]; В. Холопова [119; 121]); *музичній риторичі* (Я. Друскін [42]; О. Захарова [44]); *історичному розвитку сонати та симфонії, в тому числі у творчості конкретних композиторів* (Г. Аберт [1; 2; 3; 4]; О. Алексєєв [7]; Б. Асаф'єв [10]; І. Барсова [12]; В. Берков [13]; В. Бобровський [20]; О. Гольденвейзер [30]; Н. Горюхіна [32]; Е. Денісов [36]; Н. Зейфас [46]; І. Іванова, А. Мізітова та Н. Некрасова [53]; Ю. Келдиш [57]; А. Климовицький [60]; Ю. Кремльов [68; 69]; Т. Ліванова [73; 74]; Р. Мізітова [82]; Я. Мільштейн [83]; Н. Ніколаєва [90]; А. Петраш [93]; Вл. Протопопов [94]; М. Пилаєв [96]; Л. Раабен [97]; О. Сорокіна [104]; В. Тропп [111]; К. Царьова [126]; В. Цуккерман [129]); *музичній композиції та технікам письма ХХ століття* (Л. Дьячкова [43]; М. Катунян [54]; Ц. Когоутек [61]; [95]; [105]; [110]; Л. Христиансен [125]; Л. Шаповалова [132]); *сонаті в українській музиці* (Н. Згурська [45]; Л. Корній та Б. Сюта [63]; Л. Корній [64]; О. Костюк та А. Калениченко [67]; Л. Ланцута [71]; М. Маєвська [77; 78]; Б. Сінченко [102]); В. Стогній [109]; Горак Я. [31]); *історії фортепіанного мистецтва* (О. Алексєєв [5; 6]; М. Зільберквіт [47]; Н. Кашкадамова [55; 56]; В. Клин [58; 59]; Г. Нейгауз [89]; С. Фейнберг [115]; Г. Ципін [130]; М. Чернявська [131]; В. Шукайло [134]); *виконавській інтерпретації* (Є. та П. Бадюра-Скода [11]; Н. Корихалова [65; 66]; Є. Ліberman [72]; В. Москаленко [86]; Г. Мурадян [87]; Д. Рабінович [98; 99]; А. Шиповальников [131]); *творчості В. Дробязгіної* (Н. Дніпровська [38]; [39]; В. Дробязгіна [40]; Н. Очеретовська [92]; О. Рощенко-Авер'янова [100]); *творчості В. Іванова* ([62]); *творчості В. Бібіка* (В. Бібик [18]; [19]; А. Борінова [22]; Т. Веркіна [24; 25]; О. Данилова [34; 35]; В. Лозова [75; 76]; А. Мізітова та І. Іванова [81]; Ю. Новиков [91]; *творчості С. Турнеєва* (А. Борінова [23]; О. Голинська [29]; [112]); *інформаційні довідники* ([116; 117]); *каталоги творів та ноти сонат* (Й. Гайдн [26; 27; 28], [52], [106]; В. Дробязгіна [41]; В. Іванов [49; 50; 51]; В. Бібик [14; 15; 16; 17]; С. Турнеєв [113]).

Матеріалом дослідження слугують: нотні тексти Сонати для фортепіано В. Дробязгіної [41]; Сонати для фортепіано № 3 В. Г. Іванова [51]; Сонати для фортепіано № 4 В. С. Бібіка [17]; Сонати для фортепіано С. П. Турнеєва [113]. З метою розкриття особливостей інтерпретації розглянутих у магістерській роботі творів були залучені аудіо- та відеозаписи виконання:

- лауреатом міжнародних конкурсів Марією Бондаренко Сонати для фортепіано В. Дробязгіної;
- американським піаністом та диригентом Джоелем Саксом Сонати для фортепіано № 4 В. Бібіка;
- лауреатом міжнародних конкурсів Ігорем Седюком Сонати для фортепіано С. Турнеєва.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*:

- розглянуті композиційно-драматургічні особливості Сонати для фортепіано В. Дробязгіної, Сонати для фортепіано № 3 В. Г. Іванова, Сонати для фортепіано № 4 В. С. Бібіка, Сонати для фортепіано С. П. Турнеєва;
- виявлено виконавську складову обраних фортепіанних сонат харківських композиторів 70–80-х років ХХ століття;
- розкрито індивідуальність виконавської інтерпретації обраних творів у порівнянні з авторським задумом, який відбито у нотному тексті.

Подальшого розвитку набули:

- відомості про еволюцію фортепіанної сонати;
- характеристика творів, що склали усталену традицію.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали магістерського дослідження можуть бути використані у лекційних курсах «Історія української музики», «Історія фортепіанного мистецтва», «Методика навчання гри на спеціальному інструменті» для студентів фортепіанних кафедр та у класі спеціального інструменту «Фортепіано».

Апробація матеріалів. Робота обговорювалася на засіданні кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення викладено на конференціях:

- «Ярмарка наукових ідей» в рамках науково-мистецької проекту «Практична музикологія. Музикознавчі вечорниці» (Харків, 6 грудня 2019 року);
- XX міжнародна науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2020).

Публікації. За темою магістерського дослідження опубліковано тези:

Борінова А. Своєрідність звукового стилю та жанру Сонати для фортепіано № 4 Валентина Бібіка. Тези XX міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці. Київ, 2020. С. 24–25 [22].

Подано до друку. Борінова А. Особливості інтонаційно-драматургічного задуму Четвертої сонати для фортепіано Валентина Бібіка. «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство»: зб. наук. ст. Харків, 2020. В. Стаття. 0,6 др. а.

Структура роботи. Магістерська робота складається із Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та короткі висновки, загальних Висновків, Списку використаних джерел (134 позиції) та двох Додатків. Загальний обсяг роботи становить 135 сторінок, з них основного тексту 104.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР СОНАТИ В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД БАРОКО ДО СЬОГОДЕННЯ

1. 1 Шляхи розвитку західноєвропейської клавірно-фортепіанної сонати у XVIII–XIX століттях

Звернення до сонати композиторів XX століття та сьогодення ставить дослідників перед проблемою осмислення модифікацій жанру в контексті звукового світу сучасності, який не стоїть на місці та постійно змінюється. Важливо нагадати, що соната бере свій початок в епоху бароко, коли розповсюдження здобули так звані тріо-сонати. Інформацію про формування, розвиток та становлення жанру можна знайти у дослідженнях Б. Асаф'єва [9], Н. Зейфас [46], Т. Ліванової [73, с. 328–342], А. Петраша [93] та ін. Т. Ліванова вказує на те, що процес формування сонати у XVII столітті був пов'язаний з двома чинниками. Перший з них обумовлений переродженням багатотемної канцони; другий – еволюцією інструментальних ансамблів. Музикознавець роз'яснює це ускладненням образного змісту канцони, розширенням її тематизму, які сприяли виокремленню зі скріпленого цілого самостійних частин. Ці спостереження дозволяють дослідниці констатувати факт утворення сонатою нової художньої якості, тобто нового жанру в порівнянні з канцоною. Визначна роль сонати полягала також в активній участі щодо обмеження та диференціації виконавських складів. На думку автора, у музичному мистецтві Італії, де раніше за всіх сформувалася соната, виявилася тенденція до виокремлення камерного ансамблю за участю двох скрипок та басу [73, с. 328]. Новий жанр придбав, згідно виконавського складу, назву тріо-соната та почав розвиватися в двох різновидах. У науковій літературі, спрямованій на вивчення барокової музики, вказують на тріо-сонату *da chiesa*, тобто «церковну», та тріо-сонату *da camera*, тобто «камерну». Для «церковної

сонати» були характерні серйозність тону висловлювання, наявність фугованих частин, відсутність жанрово-побутових інтонацій, що дозволяло їй посісти місце в церковній музиці. Навпаки, «камерна соната» будувалася переважно на танцювальному тематизмі та її багаточастинна композиція по суті була сюїтою з декількох контрастних за настроєм та тематизмом п'єс. Роль тріо-сонати в музиці XVII століття виявилася важливою, бо вплинула на подібні різновиди жанру *concerto grosso* [73, с. 328]. З XVIII століття її витісняє клавірна соната, яка набула свого розквіту у творчості віденських класиків. З іншого боку, на долі тріо-сонати позначився розвиток різноманітних оркестрових жанрів, де окрім *concerto grosso* привертають увагу сюїти, програмні п'єси, інструментальні концерти.

Нагадаємо, що поняття «клавір» відносно XVII–XVIII століть охоплює усе розмаїття існуючих на той час клавірних інструментів, серед яких: клавесин, спінет та клавикорд. Цьому питанню приділяє увагу Н. Кашкадамова. Музикознавець пише: «Термін “клавір” було введено пізніше як збірну, але хронологічно та видово обмежену назву групи струнно-клавірних музичних інструментів XVI–XVIII ст., до якої не належить ні орган, ні зріле фортепіано. Таке трактування поняття “клавір” є прийнятним і сьогодні в нашому музикознавстві, однак у його розумінні також трапляються розходження, та й інколи, коли йдеться про конкретні історичні випадки, буває неможливо відмежуватися від їхніх норм і нав'язати їм точне сьогоденне тлумачення. <...> Отже, слово “клавір” трактується як збірна назва сімейства ранніх струнно-клавірних інструментів, головними представниками якого є клавесин та клавикорд» [55, с. 15]. Останній – нащадок монохорда, був зручним у використанні. Клавесин (або чембало) та спінет (різновид клавесину) являються клавірними інструментами зі щіпковим способом звуковидобування (походять від цимбал) [47, с. 6–20]. Кожен з них мав свій устрій і тому відрізнявся силою та кольором звуку. М. Зільберквіт наводить думки досвідчених музикантів того часу щодо гри на цих інструментах. На користь клавикорду, говорили: «Той, хто хоче почути делікатну гру та чистоту

прикрас, нехай підведе свого кандидата до витонченого клавикорду, так як на клавесині звуки виходять метушливі та добуваються з шумом, через що, виконання хороших “манер” стає неможливим». Інший радить для свого учня наступне: «Спочатку сідай за клавикорд, тому що, навчившись на клавикорді, буде легше грати і на органі, на клавіцимбалах, на вірджиналі та інших клавірах» (цит. за: [47, с. 16–17]). Клавесин, в свою чергу, теж мав чимало прихильників, котрі стверджували: «Як орган включив до себе всі духові, так клавесин містить в собі струнні: віолу, арфу, лютню» [там само, с. 18]. Деякі майстри стверджували, що саме на клавесині, а не на клавикорді музикант може розвинути техніку та досягти виразності звучання [там само]. Як повідомляє науковець, лише Філіппу Емануелю Баху, одному з синів Й. С. Баха, вдалося примирити різні точки зору, оскільки композитор бачив достойність кожного з інструментів та розумів його користь для розвитку навичок гри на струнно-клавішних інструментах. В перспективі більшим потенціалом був наділений клавесин, який у XVIII столітті придбав риси концертного інструменту. Постійна робота майстрів щодо удосконалення механіки клавішного інструменту призвела до появи молоточкового фортепіано. Завдяки цьому поширювалися виразові та віртуозні грані піаністичного мистецтва, що, у свою чергу, сприяло подальшому розвитку сонатного жанру.

В музикознавчій науці інструментальну сонату, в тому числі фортепіанну, тлумачать як тричастинну композицію, в котрій перше місце посідає сонатна форма, де контрастно співставляються дійова головна тема (партія) та лірична побічна тема (партія), друге – різноманітна лірика, останнє – бурхливий фінал. Дану модель пов’язують безпосередньо з творчістю трьох фундаторів класичної музики, представниками славнозвісної віденської школи. Але це питання не можна віднести до однозначних явищ, тому що в їхній творчості фортепіанна соната представлена у широкому спектрі своїх можливих втілень. Більш того, нерідко проблемною зоною залишається кількість написаних автором творів у цьому жанрі. Показовою є творчість

Йозефа Гайдна (1732–1803). Згідно з усталеною традицією, вважається, що він написав 52 клавірні сонати, але відносно загальної їх кількості досі існують розбіжності в науковій літературі. Показово, що цьому питанню приділяє увагу не один музикознавець. А. Хобокен опублікував каталог музичних творів Й. Гайдна у трьох томах (1957, 1971, 1978 роки), в якому XVI категорія відведена для клавірної сонати. Перелік в ній відбувається відповідно до песлерівської кількості сонат¹ [52]. Р. Лендон пропонує власну нумерацію, яка також варта уваги, та налічує 62 сонати [106]. Такого роду розбіжності виникають не тільки у відношенні до творчості Й. Гайдна, але й багатьох композиторів попереднього часу чи продовжувачів, наприклад, В. А. Моцарта. Причина полягає в тому, що багато творів минулого не мали підпису того чи іншого автора, інша частина згодом була втрачена, що обумовлює таку приблизність. Незважаючи на це, музикознавці, зокрема В. Тропп, пропонує періодизацію клавірної сонати в творчості Йозефа Гайдна, виходячи з кількості творів, написаних в той чи інший проміжок часу [111].

Отже, *ранній період* охоплює відрізок до 1766 року і включає найбільшу кількість сонатних циклів [там само]. Починаючи з цього часу йде постійний експеримент у пошуках різних форм циклу та видів розробки матеріалу. *Другий період* охоплює наступні сім років (1766–1773), коли було створено 13 сонат. *Третій період* (1776–1781/82) нараховує 12 зразків з найрізноманітнішими типами сонатних циклів, що відрізняються образно-жанровим розмаїттям, принципами розвитку і драматургічним співвідношенням у формі. *Пізній період* (1784–1794) містить 9 сонатних циклів. У цей час вперше з'являються ті форми, які не вкладаються в рамки будь-яких регламентацій та являють собою вже зовсім індивідуальні рішення [111].

Звернемо увагу на те, що характеристику фортепіанних сонат Й. Гайдна відносно різного часу їх появи містить монографія Ю. Кремльова –

¹ В 1918 році виходять друком три томи, які включали 52 сонати під редакцію Карла Песлера. Редактор не тільки об'єднав відомі на той час клавірні твори композитора, але й додав в своє видання вісім знайдених самотужки сонат, які раніше не друкувалися [26].

одна з перших праць, присвячених творчості композитора (датована 1972 роком). Хоча автор не ставить перед собою задачу окреслити межі між сонатами, однак, зазначені ним типові їх прикмети свідчать про те, що В. Тропп враховував напрацювання музикознавця. Так, згідно з Ю. Кремльовим, характерною ознакою зразків *раннього періоду* є віддзеркалення рис домашнього музикування, тому вони називалися «дивертисментами для клавіру» та «партітами» [68, с. 107]. Музикознавець пише: «Їх форми стислі, фактура часто старомодна (див., наприклад, початок першої сонати з його мордентами) і нерідко носять зрозумілий клавесинний характер. Це проявляється в особливій прозорості і перевазі певного регістру (перша і друга октави)» [там само]. Незважаючи на такі якості, вони, як вважає дослідник, вже мають деякі ґрунтовні структурні елементи. Автор наводить низку прикладів, зокрема вказує на енергійну розробку першої частини Другої сонати (№ 40, *B-dur*), *Largo* якої містить риси чутливого стилю. В першій частині П'ятої сонати (№ 41, *A-dur*) звертає на себе увагу зміна ключових знаків в експозиції та репризі (розвиток тональностей мінорної домінанти і мінорної тоніки). Мініатюрну сонатну форму використано в першій частині Сьомої сонати (*C-dur*): частина має всього двадцять три такти. В П'ятнадцятій сонаті (*C-dur*) зустрічається перший в клавірних сонатах випадок варіаційної форми (третя частина) тощо [68, с. 107–108]. На думку Ю. Кремльова, твори *другого періоду* свідчать про швидкість формування нового клавірного стилю композитора, а деякі з них дозволяють говорити про зрілість та прогресивність творчого мислення Й. Гайдна [68, с. 144]. Для прикладу музикознавець відмічає розробки Двадцять сьомої, Двадцять дев'ятої та Тридцять п'ятої сонат, в яких великого значення набуває тонально-гармонічний фактор (переважання мінорного колориту, прийом співставлення тощо) [68, с. 144–146].

Протягом всього часу роботи над клавірною сонатою композитор експериментує з кількістю частин. Так, з одного боку, серед сонат¹ зустрічаються двочастинні: Соната № 4 (44)² – *g-moll*, № 6 (36) – *cis-moll*, № 10 (40) – *G-dur*, № 13 (30) – *A-dur*, № 23 (48) – *C-dur*, № 27 (42) – *D-dur*, № 31 (41) – *B-dur*; в сонатах №№ 4, 6, 10, 13, 31 обидві частини написані в швидкому темпі. З другого боку, Й. Гайдн максимально розширює цикл до чотирьох частин, наприклад, Соната № 28 (6) – *G-dur*, композиція якої має спільні риси з симфоніями. Це дає підстави для того, щоб вважати жанр сонати не формалізованим, а гнучким, оскільки його структура безпосередньо залежить від художнього задуму композитора. Незважаючи на це, Н. Горюхіна відмічає риси, що свідчать про формування в творчості корифея віденської школи однієї з суттєвих форм сонатного циклу. «Сонатна форма у Гайдна, – пише музикознавець, – набула класично завершені риси: яскравий тематизм, який несе в собі можливості подальшого інтенсивного перетворення, виключно дієві способи тематичного розвитку, змістовність композиції, логічну наповненість і обдуманість всіх компонентів форми» [32, с. 47]. Таким чином, сонати Йозефа Гайдна зіграли важливу роль в розвитку жанру та сонатної форми. Адже саме в його творчості остаточно сформувався цикл, який став зразком для композиторів наступних часів.

Нагадаємо про збіг деяких історичних подій. В ті ж самі часи над клавірною сонатою працював Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791). Винахідливість цього геніального майстра підкріплюється не тільки його здобутками в оперному та симфонічному жанрах, але й у камерно-інструментальній сфері. Велика заслуга композитора полягає саме в розробці можливостей сонатної форми та її тематизму. В. А. Моцарт прагне надати кожному сонатному циклу і його окремим частинам власного вигляду. Достатньо вказати, що з 19 сонат жодна не має схожої композиції. Впродовж роботи з цим жанром виникають багаточисленні варіанти поєднання різних

¹ Трьохтомне видання (I том – 1960 рік, II – 1965, III – 1966) під редакцію Л. Ройзмана, в якому опубліковано лише 31 сонату [26; 27; 28].

² Нумерація згідно каталогу А. Хобокена.

форм. Як вказує Р. Мізітова, серед його сонат зустрічаються зразки, де «усі частини написані відповідно до сонатної логіки»; такі, в яких сонатна форма першої частини доповнюється рондо в другій та темою з варіаціями у фіналі [82, с. 65]. Має місце також комбінування у циклі сонатної форми на першій позиції, тричастинності з елементами сонатності на другій та рондо наприкінці циклу або двох частин в сонатній формі та рондо у фіналі [там само]. Незважаючи на це, музикознавець підкреслює наявний зв'язок тематизму сонат з оперним досвідом В. А. Моцарта: «<...> скрізь простежуються традиційні семантичні ампула, характерні для оперного жанру: чи арія *lamento*, чи дієвість, чи ігровий показ контрастних образів» [там само]. Грунтовні спостереження над сонатним жанром в його творчості приводять Р. Мізітову до висновку, що «Моцарт був одним з перших композиторів, котрий осягав свій індивідуальний стиль саме в діалозі з іншими жанрами та стилями <...>» [82, с. 54], ствердив тричастинність циклу в органічному поєднанні різних методів розвитку, розширив стилістичні обрії тематизму. Вплив оперної практики композитора на фортепіанну сонату відзначала ще у 70–ті роки ХХ століття Н. Горюхіна у своїй теоретичній праці, присвяченій еволюції сонатної форми. Музикознавець пише, що «сонатна форма Моцарта – це інструментальна драма з темами-образами (характерами), з трьома етапами дії – зав'язкою, розвитком і розв'язкою» [32, с. 72]. І далі: «У зміні характеру інтонацій, у поєднанні численності інтонацій в темі, в її розгортанні у будь-якому розділі форми – зміст моцартовської драматургії» [там само].

Як бачимо, В. Моцарт зробив значний крок шляхом кристалізації сонатного жанру та його утвердження в композиторському мисленні того часу. З цього витікає, що Йозефом Гайдном та Вольфгангом Моцартом було підготовлено підґрунтя для розквіту сонати в творчості Людвіга ван Бетховена (1770–1827). Показовим є сприйняття О. Лядовим музики цього митця: «Немає нічого глибшого бетховенської думки, немає нічого досконалішого бетховенської форми» (цит. за: [69, с. 13]).

Саме діяльність останнього представника віденської класичної школи вважається однією з важливих сторінок в історії фортепіанної сонати. Починаючи із зразків, близьких до сонат попередників (Ф. Е. Баха, Й. Гайдна та В. Моцарта), Л. Бетховен, на думку Н. Ніколаєвої, доводить класичну сонату до вершини розвитку та відкриває шлях до романтичної сонати Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана [90, с. 11–12]. Увагу музикознавця привертає формування художнього стилю композитора, його новаторські пошуки та розвиток сонатного жанру. Нагадаємо, що композитором написано 32 сонати в період з 1792 до 1822 року [там само]. Б. Асаф'єв порівнює їх з життям людини: *«Сонати Бетховена в цілому – це все життя людини. Здається, що немає емоційніших станів, які так чи інакше не знайшли б тут свого відображення, немає душевних конфліктів, які б тут не переломились у музично-динамічному плані <...>»* [10, с. 400]; *Ю. Кремльов бачить в них «одну з головних сфер музичної спадщини митця»* [69, с. 5].

Розширення кола образів, ідей, різноманітність композиційно-драматургічних рішень, залучення в пізніх зразках поліфонічних форм пояснює зацікавленість жанром фортепіанної сонати у творчості Л. Бетховена багатьох дослідників [69; 31; 90]. Кожен з них вважає за потрібне розглянути окремі зразки сонати, вказати на відмінність деяких сонатних циклів від традиційного тлумачення тричастинної форми, зокрема відмову від сонатного *allegro* на початку, введення скерцо, маршу, фуги, аріозо і таке інше. Не оминають вчені і питання кількісного показника циклічної композиції, бо віденський класик нерідко втілював свої задуми як в межах двочастинності, так і чотиричастинності.

Якщо особливості фортепіанної сонати у В. Моцарта були обумовлені впливом оперного мислення композитора, то у Л. Бетховена вони тісно пов'язані з виконавською майстерністю митця. Як вказує Н. Ніколаєва, він розриває з традицією «салонного» піанізму, пов'язаного з «бісерною» технікою, не боїться різких контрастів, сильних акцентів, викликаючи масу суперечок з приводу своєї гри. Композитор домагається від фортепіано

могутнього «оркестрового» звучання, повноти кантилени, яскравості фарб, що допомагало йому відтворити багатство, масштабність образів його фортепіанної музики [90, с. 12]. Творчі пошуки Л. Бетховена впливали на подальше удосконалення фортепіанної механіки, тобто стимулювали конструкторські ідеї майстрів з виготовлення інструментів: «До його думки прислухаються ведучі фортепіанні майстри Відню, надаючи за наполегливою рекомендацією Бетховена більш мужнього та вольового характеру звучання своїм інструментам, а це, саме ті якості, котрі так притаманні творчості Бетховена», – пише М. Зільберквіт [47, с. 31].

*Звертання до спадщини віденських класиків, всебічно освітленої в науковій літературі, необхідне для того, щоб нагадати про еволюційні процеси, які відбувалися в її межах. Тому здобутки «великої трійки» стали поштовхом для різноманітного втілення жанру фортепіанної сонати композиторами-романтиками. Достатньо назвати 23 сонати (з них 6 незавершених) Франца Шуберта (1797–1828), пов'язаних з пісенною природою тематизму та оповідальністю [96]; 4 сонати Карла Марії фон Вебера (1786–1826), що тяжіють до багаточастинності, закладаючи основи великої романтичної сонати [82, с. 67]; 3 сонати Фелікса Мендельсона (1809–1847), котрі вирізняються рисами камерного характеру, а за фактурою та розміром наближаються до ранньокласичної традиції жанру [56, с. 124]; 3 фортепіанні сонати Роберта Шумана (1810–1856), для яких притаманне співставлення контрастних тематичних побудов [56, с. 148] та наявність імпровізаційних вставок-епізодів [32, с. 122]; 3 сонати Фредеріка Шопена (1810–1849), які виділяються драматичним змістом, оскільки написані в мінорних тональностях, підсиленням значення лірики (окрім Сонати *b-moll*), що пов'язане з впливом жанру ноктюрну, та введенням слідом за першою частиною, написаною в сонатній формі, скерцо (у Сонаті *c-moll* – менует) [94, с. 166–180]; 2 одночастинні сонати Ференца Ліста (1811–1886) – Соната *h-moll* та Соната-фантазія «Після прочитання Данте», котрі зберігають внутрішній розподіл, віддзеркалюють типові образні сфери сонатного циклу та характерні*

для композитора методи формотворення [56, с. 272; 83, с. 34–35; 129]; 3 сонати Йоганеса Брамса (1833–1897), які синтезують класичні та романтичні риси, що відсилають, з одного боку, до «*Appassionato*» Л. Бетховена, з другого, – до Сонати *b-moll* Ф. Шопена [126, с. 4].

Отже, досягненням майстрів XIX століття стає наділення фортепіанної сонати новою структурою. Посилюється тенденція до об'єднання частин циклу, появи конкретних та нерозривних зв'язків між ними, що призводить до перетворення циклічних форм у великі одночастинні. Також однією з важливих рис романтичної музики являється втілення людських почуттів, воля самовираження та необмеженість рамками умовностей. Все це пов'язано з більшою насиченістю музичної мови, особливо помітною у зміні гармоній. XIX століття розгортається у широкій панорамі найрізноманітніших зразків фортепіанної сонати, а жанр постає згожим до прояву творчої індивідуальності кожного з митців. І саме ця «мобільність» сонати знайшла відгук у композиторів другої половини XIX та XX століть, в тому числі і у представників російської композиторської школи, які знаходилися у пошуку власної творчої індивідуальності.

Розквіт російської фортепіанної сонати припадає на межу XIX–XX століть, коли цей жанр вперше здобув у Росії провідного значення. Як вказує О. Сорокіна, на той час створення сонат, «захопило композиторів різних поколінь – від найстарших (Балакіреєв) до наймолодших (Скрябін, Рахманінов, Метнер, Станчинський)» [104, с. 1]. Не дивлячись на глибину ідейно-художнього змісту, різноманіття типів драматургії та форм, соната займала другорядне місце у творчості митців. Загалом у російській композиторській школі було створено не багато фортепіанних сонат. Вони виникали без часової та стилістичної послідовності. Наприклад, перші зразки сонат Д. Бортнянського написані на межі 80–90-х років XVIII століття, а «Велика соната» *op. 37* П. Чайковського написана у 1878 році та названа першою класичною російською сонатою. «Її мало що пов'язує з сонатами, написаними у Росії в наступний період. В ній не відчувається близькість ні з творами

Бортнянського, ні з написаними пізніми творами цього жанру, – Генішти, А. Рубінштейна, що містять мало чисто російських елементів», – пише А. Алексєєв [7, с. 54–55]. Разом з тим початок ХХ століття є часом розквіту фортепіанної сонати, яка стрімко виходить на авансцену серед різноманіття жанрів.

У ХХ столітті зберігається різновекторність тлумачення (розвитку) фортепіанної сонати. Деякі композитори демонструють тяжіння до багаточастинної композиції, зберігаючи зв'язок з усталеною традицією, про що свідчить наявність великої кількості частин, логіка сонатного формування та драматургії, в першій частині характер тематизму, коло образів тощо. Інші використовують здатність жанру до мобільного відгуку на сучасні тенденції свого часу (як в романтизмі – пісенність). Завдяки цьому підхоплюються інші лінії, які сформувалися протягом історичного розвитку жанру, зокрема скорочення частин до одностинності, оновлення стилістики завдяки можливостям сучасної мови, методів розвитку тощо.

1. 2 Фортепіанна соната в творчості українських композиторів ХІХ–ХХ століть

Українська фортепіанна соната пройшла свій шлях розвитку, відзначений динамікою засвоєння досвіду минулого, обранням власних художньо-естетичних орієнтирів, виявленням індивідуальної самобутності. Серед композиторів, які зверталися до цього жанру у ХХ столітті, незважаючи на бурхливі процеси у царині музичної мови та розмаїття технік письма, назовемо Левка Ревуцького (1889–1977), Бориса Лятошинського (1895–1968), Віктора Косенка (1896–1938), Антіна Рудницького (1902–1975), Валентина Сильвестрова (1937) та ін. Узагальнюючи поступову його еволюцію у контексті вітчизняної композиторської практики, Н. Горюхіна пише, що жанр української фортепіанної сонати, як і симфонії, камерно-ансамблевої музики та концерту, «характеризується оволодінням методами розвитку форми на

національному матеріалі, засвоєнні класичного та романтичного типів сонатних форм, як найбільш близьких пісенному тематизму українських композиторів, так і близьких для українського мистецтва жанрів балади та симфонічної поеми» [32, с. 296–297]. Якщо на початковому етапі, як вважає музикознавець, українські митці йшли шляхом копіювання усталеного досвіду та адаптації традиційних форм і методів розвитку тематизму в умовах національного мелосу, то в подальшому, вони звільнялися від безпосередніх впливів і виявили здатність до створення оригінальних композицій [там само, 297].

Історичною передумовою становлення української фортепіанної сонати було виникнення у другій половині XVIII століття високопрофесійних творів на засадах загальноєвропейської композиторської техніки та музичної мови раннього та зрілого класичного стилю. Цей період представлений інструментальною творчістю Дмитра Бортнянського (1751–1825), зокрема, такими жанрами, як соната, концерт, камерний ансамбль. Його твори демонструють оволодіння загальноєвропейською технікою інструментальної музики нового стилю. Як пише Л. Корній, твори цього майстра «відзначаються стрункністю і відточеністю форм. У побудові сонатного *allegro* помітні риси старосонатної форми, домінування експозиційного викладу над розробковим, що було характерним для ранньокласичної сонатної форми» [64, с. 157–158]. Творам митця не властива образна конфліктність, але в них спостерігається образний контраст, типовий для класичного стилю, відчувається переважання світлої та життєрадісної емоційної атмосфери, енергійних та темпераментних веселих образів з динамічним рухом, а тяжіння до ліричної кантилени свідчить про зародження сентименталістських тенденцій. Незважаючи на те, що Д. Бортнянський, як і решта композиторів інших країн, створював композиції з орієнтиром на загальноєвропейську музичну систему, українські риси проглядаються у кантиленній ліричній мелодиці та у тематизмі з ритмами козачкового характеру [там само].

Д. Бортнянський є автором трьох сонат: дві з них – одночастинні (*B-dur, F-dur*; остання є зразком втілення класичної форми сонатного *allegro*), третя – тричастинна. Хоч вони призначалися для гри на клавесині, але зі старовинними сонатами клавесиністів мають чимало відмінностей. Для прикладу, у них відсутня поліфонія та мелодизована орнаментика. Л. Корній називає сонати митця «яскравими зразками ранньокласичної сонати з опорою на гомофонний стиль» [64, с. 285]. Сонати Д. Бортнянського є дуже близькими до сонат Йоганна Крістіана Баха (1735–1782), якого вважають попередником В. А. Моцарта [74, с. 224]. Таким чином, сонати Д. Бортнянського під впливом Й. К. Баха відзначаються прозорістю гармонічного супроводу, тричастинною структурою сонатного циклу з переважанням експозиційного викладу над розробковим у сонатному *allegro* в першій частині, співучою повільною частиною та фіналом [64, с. 285–286]. Згідно зі спостереженнями інших дослідників, призначення клавірних сонат Д. Бортнянського Великій княгині Марії Федорівні зумовило їхні невеликі масштаби та відсутність технічних труднощів. Стилістична спорідненість з музикою раннього В. А. Моцарта виявляється у виразному мелодизмі та витонченості малюнка. Автори пишуть: «Клавірні сонати створювалися в паралель з його “французькими” операми, що визначило різнохарактерність їх тематизму, зв’язок з оперною стилістикою (риси, які підкреслюють близькість стилю В. А. Моцарта. – А. Б.). <...> композитор віддає перевагу гомофонному стилю, традиційна орнаментика поступається місцем граціозним музичним ритмоінтонаціям танцювального походження» [53, с. 76–77]. Як бачимо, у своїх витоках українська клавірна/фортепіанна соната відбиває типові жанрово-стильові властивості свого часу, зберігаючи множинність композиційно-драматургічних рішень.

У другій половині XIX століття, згідно історичним фактам, першу фортепіанну сонату в українській музиці створив М. Лисенко (1842–1912) – Соната *a-moll* (op.16). Вона написана у 1875 році та віддзеркалює характерні риси становлення жанру. Її композиція традиційна, складається з трьох контрастних частин: сонатного *Allegro*, ліричного *Adagio* та динамічного

Rondo. Невипадково дослідники констатують в ній асимілювання західноєвропейської класичної (Л. Бетховен) та ранньоромантичної традицій фортепіанної сонати (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон) [63, с. 354]. У творчості М. Лисенка виокремлюються дві стилеві лінії: перша з них – «народна» з переважанням фольклорної інтонаційності, друга – «лірико-психологічна» лінія романтичного типу. Сприймавши й перетворивши «поштовхи» західноєвропейської музики, композитору вдалося відтворити експресивно-виразну національну українську романтичну фортепіанну лірику, якою пронизана музика Сонати. Вона проявляється у щирості та м'якості, відвертості висловлювань всупереч танцювальній жанровості [63, с. 349–351].

Першою ластівкою у царині вітчизняної фортепіанної сонати ХХ століття можна назвати відповідний твір Льва Ревуцького (1889–1977). Він є автором одночастинної Сонати *h-moll op. 1*, написаній у 1912 році (у 1948–1949 роках було видано другу редакцію), яка приховує за сонатною формою чотиричастинний цикл. Першу частину у цьому циклі відтворює головна тема, другу – побічна. Ці дві теми однаково самостійні, тематично закінчені та чітко розділені самим композитором. Вони сприймаються як два безконфліктних полюси. Досить велика за масштабом розробка відтворює умовну третю частину, вміщає декілька фаз розвитку. Реприза, яка виконує функцію четвертої частини сонатного циклу, відзначена масивною фактурою, величністю звучання та гучною динамікою, складаючи кульмінаційну вершину Сонати. Раптово мажорний музичний процес обривається мінорною кодою. Тим самим, композитор залишає остаточне вирішення концепції за виконавцем, за його власним баченням оптимістичного чи драматичного пафосу інтонаційних подій [31]. Наведені поодинокі приклади демонструють мобільність жанрових меж сонати, свободу у використанні мовних засобів, композиційно-драматургічних принципів, проте, збереження семантичних сфер та насиченості розвитку.

На відміну від західноєвропейської музики, де жанр фортепіанної сонати пройшов довгий шлях свого становлення, українські композитори,

наслідуючи вже сформований досвід та досягнення у цій жанровій царині, стрімко освоюють жанр і демонструють його індивідуальне прочитання. Активний розвиток фортепіанної сонати починається у 20–30-ті роки ХХ століття, про що свідчить низка творів, написаних різними за своїми художньо-естетичними засадами композиторами. Незважаючи на те, що ці зразки відділяють від першого досвіду у цій сфері М. Лисенка близько півстоліття, а Л. Ревуцького два десятиліття – час незначний в історії становлення будь-якої національної культури, – розмаїття індивідуальних рішень постає доказом зрілості української композиторської школи, її входження у загальноєвропейський музичний контекст.

Своєрідну панораму української фортепіанної сонати відкривають твори В. Косенка – Соната № 1 – *op.* 13, 1922; Соната № 2 – *op.* 14, 1924; Соната № 3 – *op.* 15, 1929, позначені, на думку Л. Корній та Б. Сюті, тяжінням до класицистської ясності форми, витонченістю фактури, виразною мелодикою, гармонічною нестійкістю, поривчастими злетами, драматичними спусками тощо [63, с. 525, 527]. Сонати № 1 та № 3 написані в одночастинній формі та подібні фортепіанним поемам композитора через переважання ліричної образності та наявності яскраво відтворених ладо-гармонічних змін. Соната № 2 – тричастинна та, в порівнянні з попередніми сонатами, має усі ознаки драматичної концепції. Її музика наповнена конфліктними емоціями трагедійного характеру, котрі часто доповнюються зухвалістю та гарячковістю, а місцями – безнадією та спогляданням. Отож дослідники вбачають у сонатах композитора *«надмірну витонченість фактури з певною повторюваністю улюблених еліптичних зворотів, що призвело до уповільненості драматургічного розвитку й деякої одноманітності звучання»* [63, с. 528].

Паралельно з В. Косенком опанував цей жанр Борис Лятошинський (1894–1968). Згідно дослідницької думки, у власних творах – Сонаті № 1 тв. 13 (1924), Сонаті-баладі тв. 18 (1925) він, продовжуючи традиції Ф. Ліста, О. Скребіна, виражає лірико-героїчні задуми, що поєднують вибухову

емоційність та психологічну заглибленість. Створений композитором експресивно-психологічний стиль викладу музичного матеріалу став важливою особливістю української фортепіанної музики ХХ століття [45]. Загостреністю музичного висловлювання, образних співставлень, максимальною активністю тематизму, драматичною дієвістю митець «вирішує <...> проблему мистецтва про місце художника у житті, про відношення ідеалу прекрасного до реальності» [32, с. 300]. Для обох сонат притаманні напружена гармонічна мова, ламаність ритмічного малюнку, переривчаста мелодика. Суттєвим стає факт збагачення Б. Лятошинським мовних засобів, про що свідчить розширення тонального мислення прийомом використання неповторності звуків при створенні провідних тем. Це збагачує романтичні за емоційністю образи новим змістом: таємничістю, у деяких випадках «раціональною чистотою» або, навпаки, заглибленням у внутрішній стан. Сонатний жанр, сонатну форму можна вважати найбільш відповідними до творчого мислення композитора, який прагнув до активного діалогу з мистецтвом минулого та сучасності, відбиття духовних та художньо-естетичних потреб свого часу.

Варто зазначити, що у творчості Л. Ревуцького та Б. Лятошинського формуються національно-стильові ознаки на концепційному та композиційно-драматургічному рівнях. Музикознавець Л. Ланцута сюди відносить: «романтичний пафос, надмірну експресивність вислову; одночастинний композиційний варіант; крещендуючий тип драматургічного розгортання, безупинно скерований до генеральної кульмінації, що, будучи кінцевою метою розвитку, переривається у своїй вершині; тяжіння до принципів поемної форми» [71]. На цих підставах науковець стверджує про появу національного різновиду жанру, що постає фундаментом подальшого розвитку української фортепіанної сонати [там само].

Серед доробку українських композиторів першої половини означеного періоду слід назвати Сонату для фортепіано А. Рудницького, написану у 1931 році, яка була визнана одним із найкращих творів для цього інструменту в

українській музиці 1920–1930-х років. Більш того, у 1937 році вона отримала першу премію на композиторському конкурсі Польського музичного товариства у Варшаві [63, с. 523–524]. Соната написана в стислій тричастинній формі зі застосуванням мелодій пісень українських січових стрільців. Перша частина демонструє класичну сонатну форму з контрастними головною та побічною партіями. Головна партія будується на інтонаціях маршової народної пісні «Засвіт встали козаченьки», її майстерно доповнює елегійного характеру побічна тема, в основі якої лежить заспів стрілецької пісні «Гей, видно село». Гнучкі ритми, прийоми підголоскової поліфонії, поліритмії пронизують розробковий розділ, наповнюючи його енергійними та діяльними рисами. Реприза першої частини підсумовує інтонаційні події поліфонічним поєднанням головної та побічної тем. Ліричним центром сонати є друга частина. Вона побудована у формі теми з варіаціями та прийомом *attacca* об'єднується з фіналом, схожим за структурою зі старовинною двочастинною формою. Його інтонаційну основу складає мелодія приспіву відомої пісні з першої частини сонати. Приспів пісні «Гей, видно село» поданий тут у новому стилістично-оформленому варіанті наближеному до неокласичних уподобань представників французької шістки [63, с. 524]. Звертає на себе увагу наповнена музична мова сонати, до якої входять тонально-гармонічні засоби, витончені перемінні ритми та осьовий принцип функціональності [там само]. Нагадаємо, що поняття «осьової системи» було уведено Е. Лендваї по відношенню до акордики угорського композитора Б. Бартока. Осьова система притаманна для розширено-тонального мислення та передбачає побудову у межах квінтового кола осьових перетинань. На думку Ц. Когоутека, ці принципи «забезпечили значно більш широке та вільне тонально-функціональний розвиток музичного руху <...>» [61, с. 80] Таким чином, композиторські знахідки Б. Лятошинського, А. Рудницького є свідомством відгуку українських митців на новітні тенденції у музичному мистецтві перших десятиліть ХХ століття, їх прагнення до оновлення музичної мови, розширення палітри виразових засобів.

Накопичена наукова література та композиторська практика знаходить узагальнення у дослідженні Л. Ланцуги, присвяченому розвитку української фортепіанної сонати в аспекті теорії, історії та сучасних тенденцій [71]. Автор розподіляє історичний простір до 1970-років на чотири періоди, підкреслюючи різноякісність трьох стадій. **Перший період** (1783–1890) розглядається як етап утворення структурно-семантичного інваріанту. До нього належать три клавірні сонати Д. Бортнянського та М. Лисенка. У творах Д. Бортнянського формуються циклічний та одночастинний різновиди жанру, які, на думку дисертанта, відбиває «суперечності становлення сонатної форми» [71]. Соната М. Лисенка, хоча називається «запізнілою реакцією на розквіт класичної сонати», оцінюється як перший зразок національного засвоєння жанру. Підкреслимо дискусійність деяких тез музикознавця, зокрема про «запізнілу реакцію», бо становлення будь-якого жанру західноєвропейської музики у національній культурі, яка стала розвиватися пізніше, не може відбуватися поза засвоєння типових його рис, які склалися у попередні часи в творчості видатних композиторів. Отже, **другий період** (1890–1910) характеризується активізацією композиторських напрацювань у цій жанровій сфері, переосмисленням жанрового канону, окресленням національних ознак сонатної драматургії. Значний внесок у цій напрямку пов'язаний з фортепіанними сонатами Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Барвінського. 1920-ті роки, як найбільш плідні, Л. Ланцуга виокремлює у **третьому** періоді, який став часом індивідуальних стильових пошуків, звертанням до жанру різних композиторів, усталенням національних особливостей. В цей час були написані фортепіанні сонати В. Косенка, Б. Лятошинського, Г. Таранова, М. Скорульського, І. Белзи. Останній, **четвертий**, період (1930–1960) позначився спадом композиторського інтересу до фортепіанної сонати, навіть зниженням «художнього рівня творів» [71]. Серед композицій наводяться твори Р. Барабашова, М. Гозенпуда, А. Філіпенка, А. Коломійця, В. Сечкіна та ін. Спираючись на стадіальний підхід, дослідниця перший період відносить до першої стадії «запозичення, трансплантації, учнівства, першої

спроби асиміляції», другий та третій – до другої стадії «накопичення з активізацією асиміляційних процесів і певними кульмінаційними фазами»; четвертий – до третьої стадії «стабілізації і водночас академізації композиторського мислення у галузі сонатного жанру, кількісного накопичення» [71]. Висновком стає важливе зауваження, відповідно до якого до 1970-х років склалися основні типологічні групи, що репрезентують ознаки зрілості національного стилю у жанру фортепіанної сонати. Серед них виокремлюються ліричний з ознаками епічного, лірико-драматичний та епіко-драматичний. У розгляді процесу розвитку жанру у 1970 – початку 1990 роки, Л. Ланцута додержується загальностильових орієнтирів, приділяючи увагу неоромантичним, неокласичним, неоконструктивістським зразкам жанру, розуміючи під останнім поєднання жанру «з сучасними композиторськими техніками: серійністю, сонористикою, полістилістикою» [там само].

Наведені факти свідчать про те, що українська фортепіанна соната завоювала своє місце в загальній панoramі європейської музики і стала привертати до себе увагу дослідників, що ініціювало появу виконавських інтерпретацій. Прикладами можуть слугувати виконання Олександром Козаренком сонат М. Лисенка, Борисом Деменко – Б. Лятошинського, Марією Крушельницькою – Л. Ревуцького, Олексієм Любимовим та Євгенієм Громовим – В. Сильвестрова, Тетяною Веркіною, Сергієм Полусмяком та Джоелем Саксом – В. Бібіка, Марією Бондаренко – В. Дробязгіної та інших.

Висновки до Розділу 1. Значні зміни в тлумаченні жанру фортепіанної сонати внаслідок появи різних художніх напрямків та композиторських технік у ХХ столітті спонукали дослідників до глибокого вивчення його історії, типових рис та модифікацій в межах того чи іншого індивідуального стилю. Наявну наукову літературу з цього приводу можна умовно поділити на декілька груп. Одні дослідники вважають необхідним вибудувати логіку розвитку жанру від витоків до певного часу [32]. Інші – концентрують свою думку на конкретному творі [129; 46]. Треті розглядають жанр в межах авторського стилю [30; 68; 69]. Різноманітність трактування сонати знайшло

відбиття в серії дисертаційних досліджень [96; 82; 111; 126]; в монографіях, які розкривають творчу особистість композитора чи його творчий шлях [83; 1–4; 90].

Накопичений досвід в цій царині наукового знання створює підґрунтя для вивчення тлумачення жанру в творчості українських митців. Як свідчить композиторська практика перших десятиліть ХХ століття, процес оволодіння жанром фортепіанної сонати був відзначений не тільки динамізмом засвоєння усталених закономірностей, але й одночасним пошуком індивідуально-національного його варіанту з урахуванням власних пріоритетів щодо композиційно-драматургічних рішень та мовних засобів. Тим самим був наданий потужний поштовх для подальшого плідного його розвитку. Залучення у науковий обіг якомога більше зразків, створених українськими композиторами, у перспективі відкриває шлях для узагальнень більш високого рівня, виявлення в розмаїтті індивідуальних стилів загальних художньо-естетичних тенденцій, притаманних розвитку української фортепіанної сонати.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННА СОНАТА У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 70 – 80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Естафету фундаторів української музичної культури та загальних еволюційних процесів підхопили й представники нової генерації харківської композиторської школи, які зверталися до фортепіанної сонати та продемонстрували своє розуміння її композиційно-драматургічних і семантико-стилістичних можливостей в умовах індивідуального творчого мислення. Серед них варто назвати твори Володимира Золотухіна (1936–2010) – 2 сонати; В. Іванова (1936–2008) – 3 сонати; Валентина Бібіка (1940–2003) – 10 сонат; Валентини Дробязгіної (1947–2017) – 1 соната; Володимира Птушкіна (1949) – 2 сонати, Сонатина та ін.

Незважаючи на те, що друга половина ХХ століття висунула перед митцями нові завдання, пов'язані з оволодінням новітніх технік письма, осмисленням інших можливостей усталених жанрів або пошуком альтернативних рішень, особливою увагою до ансамблевої музики для різних інструментальних складів, поширенням інтересу до поетичного слова, фортепіанна соната продовжує свій розвиток у творчості багатьох українських композиторів. Узагальнюючи спостереження над еволюцією цього жанру, Л. Ланцуга виділяє два напрями. Перший з них називається «відносно-традиційним», оскільки мова йде про збереження апробованих форм; другий напрям визначається порушенням нормативних норм, тому іменується експериментальним [71]. Зв'язок з традицією проявляється у збереженні типової структури циклу, сонатної форми, пануванні мелодії у темоутворюванні, залученні народнопісенних інтонацій. Такі риси автор знаходить у Сонаті В. Золотухіна, Другій сонаті В. Кирейка, Третій сонаті М. Сільванського, Третій та Четвертій сонатах Ю. Іщенка. Ці ознаки, на думку музикознавця, виявляють спорідненість названих творів. Експериментування

у сфері фортепіанної сонати, як і симфонії, визначається пошуком альтернативи жанрового канону. До цієї тенденції в українській музиці Л. Ланцута відносить фортепіанні сонати В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Бібіка, В. Загорцева, Є. Станковича, В. Шумейка, О. Киви, Я. Верещагіна, Я. Губанова, О. Щетинського [там само]. На жаль, як вказує дослідниця, сонати В. Бібіка залишилися поза увагою, оскільки потребують спеціального дослідження. Зроблене зауваження підтверджує тезу про необхідність вивчення доробку харківських композиторів з метою доповнення загальної панорами індивідуального втілення жанру фортепіанної сонати українськими митцями. Для розуміння різної направленості творчих прагнень авторів обрані сонати будуть розглянуті у хронологічній послідовності.

2.1 Композиційно-драматургічні особливості

Сонати для фортепіано В. І. Дробязгіної

Валентина Іванівна Дробязгіна (24. 05. 1947, Львів – 12. 10 2017, Харків, похована у Полтаві) – композитор, викладач. Узагальнюючи наявну інформацію, відмітимо, що свідчення про творчий шлях В. Дробязгіної поміщені у низці видань [38; 39; 40; 92; 100]. Її діяльність мала стрімкий розвиток. Закінчивши Харківський інститут мистецтв у 1971 році (клас В. Т. Борисова), вона працює викладачем музично-теоретичних дисциплін у Ворошиловградському (Луганському) музичному училищі, а через рік у Харківському культурно-освітньому училищі. З 1973 року митець продовжує педагогічну діяльність на кафедрі композиції в стінах Харківського державного інституту мистецтв (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського): спочатку асистент, потім викладач, далі старший викладач. 1973 рік ознаменувався в житті В. Дробязгіної ще однією важливою подією – вона стає членом Національної спілки композиторів України. Незважаючи на надбанні знання, композитор продовжує збагачувати свій досвід і в 1981 років закінчує асистентуру-стажування при Київській консерваторії (клас М. Скорика). З

1995 року В. Дробязгіна стає доцентом кафедри композиції та інструментовки у рідному ВНЗ. Серед її вихованців налічується 13 композиторів, з них – Л. Катишева, А. Дмитрук, І. Альбова, Ю. Гусєєв, О. Протопопова, Л. Пакош, С. Смекодуб. Варто відмітити, що за життя композитор стала лауреатом двох премій: муніципальної премії імені І. І. Слатіна (2004) та премії імені В. С. Косенка (2011) [116, с. 453].

Творчість В. Дробязгіної представлена різноманітними жанрами. Однак, якщо на початку свого творчого шляху вона тяжіла до великомасштабних висловлювань, то з часом посилюється потяг до камерної сфери, що дозволяє розкривати багатобарвність ліричної образності. Для достовірності висловлених спостережень назвемо деякі з авторських творів великої форми: Дивертисмент для камерного оркестру (1969), два концерти для фортепіано і симфонічного оркестру (1971, 1974), Камерну сюїту для 11-ти інструментів і фортепіано (1977), симфонічну фреску «Софія Київська» (1981).

З часом, В. Дробязгіну приваблює можливість розкриття власного світосприйняття засобами камерно-інструментальної та вокальної музики. Не можна оминати хист митця до лірико-філософського узагальнення, що найкраще проявилось у творах для хору: Концерт для жіночого хору *a capella* «Травневий сад» (1998), «Український триптих» для хору *a capella* на вірші Т. Шевченка і Л. Талалая (2004). Серед стилістичних обривів композитор звертається і до джазових ритмів. Це помітно у джазовій сюїті «Ностальгія» (1999) та у фантазії-вокалізі «У джазових ритмах» для жіночого хору та фортепіано (1983). Особливе місце в творчості посідає музика для дітей, якій В. Дробязгіна приділяє неабияку увагу. Низка творів у цьому напрямку налічує балет «Руки, ноги, туфельки» (1992) та дитячу хорову музику, яка представлена збіркою «Веселі пісеньки» на слова В. Маршака, циклом «Дітвора та звірятка» у трьох частинах на слова А. Кремньова, хоровими піснями – «Така зима» (слова Л. Костенко), «І години, і хвилини...» (слова С. Бережкова). Небайдужою була композитор і до пісенного жанру, що

представлений такими зразками, як «Лісова музика» (слова Л. Зубкової), «У лісовій майстерні» (слова В. Качевського), а також «Зелений Харків», «Шкільний дзвоник», «Прощання зі школою» (слова автора). Неодноразово автор зверталася і до фортепіанної музики, про що свідчать «Кіносюїта» (1970), «Рондо» (1973), «Рондо-токата» (1974), сюїта «Знаки Зодіаку» (1995), фортепіанні ансамблі, зокрема, «Три п'єси» в 4 руки (2000–2003) та ін.

До концептуальних жанрів фортепіанної музики належить одночастинна Соната для фортепіано (1978), в якій В. Дробязгіна демонструє як різноманітні зв'язки зі сформованою традицією, так і індивідуальне розуміння її можливостей. Характер тематизму, в якому велику роль відіграють загальні форми руху, контрастна зміна темпу в середині композиції (*Allegro vivace – Presto – Andante – tempo I / Allegro vivace – Andante – tempo I / Presto*), відсутність яскравого мелодизму, свобода метро-ритмічного профілю, що створює відчуття імпровізаційності, свідчать про близькість Сонати до жанру фантазії, безпосередньо асоціюючись з епохою бароко. Не випадково короткі мотивні утворення час від часу нагадують риторичні фігури кроку, запитання, вольового ствердження, бо імітують биття серця і т. ін. Зв'язок з фантазією підкріплюється принципом нанизування близьких за настроєм, але при цьому контрастних епізодів, що відрізняються один від одного типом ритмічного руху, фактурою, інтонаційно-ритмічними зворотами, острівками мелодійних мотивів. Ефект імпровізаційності, певною мірою, досягається постійною зміною ритмічної пульсації. Так, поряд з традиційними розмірами 3/4, 4/4, 2/4 широко задіяні нестандартні метри, серед яких 7/4, 6/4, 8/4, 9/4, 5/4, 13/4. Подібного роду «гра» тактовими структурами утримує традиційну періодичність акцентування або втрачає її, вписує їх в загальний алгоритм часових співвідношень або, навпаки, звужує чи розширює межі часу протікання музичних подій. Разом з тим, виділення із загального контексту ліричних фрагментів зі зміною фактури, характеру звукообразу дозволяє говорити про риси сюїтності в рамках одночастинності. Можливість такої інтерпретації форми підкріплюється вичлененням двох *Andante* із

контексту завдяки витриманим паузам і *poco ritenuto* у попередній побудові. У першому випадку *Andante* передують і замикають довгі паузи, у другому – *molto ritenuto* та обіграння звороту, що мовби зависає на великій тривалості під ферматою. Насичення другого *Andante* фігуративними групами та каденційними елементами дозволяють говорити про нього як своєрідний дубль. Не дивлячись на це, утримання ведучого тематизму протягом усього твору підтверджує одночастинність форми, в якій просліджуються закономірності сонатної композиції в специфічних умовах сучасної стилістики (вільно трактована дванадцятитоновість). З іншої сторони, фантазійний, *quasi*-імпровізаційний характер музики Сонати В. Дробязгіної відсилає не тільки до досвіду барочної культури, але й викликає асоціації з повільною частиною *Сонати ор. 27 № 2 Л. Бетховена* або ж з парним жанром сонати-фантазії *В. А. Моцарта (Фантазія KV № 457)*.

Отже, складність композиційно-драматургічного рішення Сонати для фортепіано В. Дробязгіної викликає необхідність більш детальної характеристики її тематизму. Так, початкове *Allegro vivace* (тт. 1–14) виконує функцію вступу, одночасно експонуючи тематичні комплекси, в яких вагома роль відведена загальним формам руху і ритмічно-фактурним елементам, що будуть впливати на наступний музичний матеріал. Виходячи з цього, арпеджовані квартолі (Додаток Б, приклад 1: а), т. 1, с. 119), які втратили в контексті дванадцятитонові музики безпосередній зв'язок з акординою традиційного типу, але зберігають прийом послідовного виконання звукових груп, проростають у фігураційний фон головної партії (*a tempo / Presto*). Другий комплекс (Додаток Б, приклад 1: а), т. 2, с. 119) пов'язаний з пасажним рухом небінарних структур (квінтолі, секстолі, септолі), надалі він буде виконувати функцію зв'язки-переходу. Ця формула доповнюється пунктирним зворотом (третій комплекс; Додаток Б, приклад 1: б), с. 119), який нерідко набуває через повторність вигляд тремтливої (на *pp*) або збудженої (на *f*) пульсації.

Тематизм головної партії (*a tempo / Presto*, тт. 19–67; Додаток Б, приклад 2, с. 119) відрізняється активним моторним рухом, відтворюючи характерний для головних партій сонатних *allegri* дієвий образ. Згідно з традицією, головна партія тричастинна. Форшлаг до більшої тривалості ніж вісімка чи шістнадцята визначає своєрідність мотивних зворотів в її крайніх розділах. Вони виділяються на фоні витриманого басу і фігураційного руху більш вагомим ритмом (чверть) і діалогічними перекликаннями. Про розвиток цих мотивів свідчить поява *quasi*-репетиційних повторів у широких фразах, хвилеподібний тип розгортання тематизму, що сприяє динамізації музичного процесу (розширення регістру, співвідношення глибоких басів і дзвінкої верхньої теситури, поступове згортання музичної думки наприкінці). Енергія своєрідного «*perpetuum mobile*» першого розділу головної партії ніби вичерпує себе. Її середина вирізняється зміною фактури і появою нових ритмічних формул (тт. 42–58; Додаток Б, приклад 3, с. 119). На остинатному тлі повторюваної великої секунди виникають пунктирна пульсація, яка нагадує поштовхи серця, та спалахи пасажного руху. Продовжують розвиток форшлагові мотиви, які позбавляються мелізматики і набувають стверджувальний, а часом і драматичний характер. Відчуття втілення емоційно-напружених подій, пов'язаних з життям людини, дозволяли дослідникам констатувати в музиці В. Дробязгіної відбиття «свого внутрішнього світу» [100]. Звертає на себе увагу використання третього тематичного комплексу вступу, який входить у своєрідний діалог з вираженою ходою четвертних в партіях обох рук. Для посилення емоційного впливу композитор змінює метричну пульсацію ($5/4$, $4/4$, $3/4$, $4/4$) та регістрову позицію мотивів. Виникаючий контраст сприяє утвердженню більш масивної фактури (октавні подвоєння, акорди), появі динаміки *f*, розширенню діапазону, що знаменує собою досягнення кульмінації. Пасажні злети та фігура «биття серця» на цьому тлі викликають спогади про романтичну «драму почуттів». Завдяки цьому середина органічно вписується в єдиний драматургічний процес. Таким чином, при варіантній повторності основних тематичних

структур досягається ефект постійного оновлення музичного матеріалу і справжнього розвороту інтонаційних подій. Не дивно, що реприза головної партії підхоплює досягнутий емоційний підйом, стверджуючи верховенство драматичної образності, про що свідчить збільшення вагомості октавних подвоєнь в мелодичному рельєфі. Головна партія мислиться композитором як цілісний, відносно завершений розділ, що в контексті сучасних тенденцій наділяє її функціями цілої частини. Водночас, виходячи з аналітичних спостережень, можна говорити про своєрідну жанрову модуляцію: із імпровізаційно-фантазійної сфери у царину сонатної драматургії цілеспрямованого, оскільки матеріал після експонування не тільки розвивається, але й образно трансформується.

Побічна партія (*Andante*, тт. 68–99; Додаток Б, приклад 4, с. 120) вносить яскравий контраст не тільки завдяки темпу, а тематизму, динаміки, фактури, звукообразу в цілому, хоча матеріал інтонаційно тісно пов'язаний зі вступом і головною партією. Мова йде перш за все про секундовий пунктирний зворот, який тут представлений в двох обличчях: традиційному та у вигляді зворотньо-пунктирної формули. Власне цей новий варіант з авторською ремаркою *cantabile* викладений у вигляді канонічної імітації, яка набуває «дзеркального» відображення в усталеній формулі. Однак, ця ключова ідея не обмежує матеріал побічної партії. Важливу роль відіграють арфоподібні пасажі, надаючи музиці додаткової наспівності, а при збільшенні звуків у групі – витонченої граціозності. Прийом відображення обіграється і після викладення ведучої теми, зокрема, при її варіантному повторенні-розвитку (*più mosso*), де квартове арпеджіато в партії правої руки з'являється в інверсії у партії лівої. Через це диференціюються мотиви теми та ущільнюється фактура. В міру того як розгортається музична думка, вводяться нові елементи. Акордовий склад, комбінування штрихів (*legato, tenuto, staccato*), активізація діалогічного принципу з поступовим збільшенням гучності і прискоренням темпу готують появу збагаченого матеріалу головної партії у розробці: гранично розширюється діапазон, фактура набуває

тривимірності (бас, зворотньоопунктирна формула, ажурні фігурації у верхньому регістрі). Описаний вище процес дозволяє говорити про тричастинність структури побічної партії з динамізованою репризою.

Розробка Сонати (*tempo I / Allegro vivace*, тт. 100–167) відіграє основну роль в розвитку її образного світу. Вона починається після акцентованого, витриманого тону «*ais*» та складається із трьох розділів. Перший з них (тт. 100–122; Додаток Б, приклад 5: а), с. 120) утворюється на матеріалі вступу (перші 6 тактів) і теми середини головної партії. На перший погляд, складається враження, що повертаються інтонації вступу в повному їх обсязі, однак, протягом розвитку музичних подій, композитор відмовляється від третього «пунктирного» комплексу. Якщо побачити нотний текст, то одразу помічається зміна динаміки – початок твору звучить на *mf*, а тут застосовується *pp*, тобто автор робить так звану контрастну арку-спогад, повертаючи нас на перші сторінки сонати і нагадуючи, з чого ж саме вона розпочалась. Великого значення набувають інтонації із середини головної партії. В масштабному плані, вони займають більше половини першого розділу, тобто 13 тактів із 23. Враховуючи те, що тематизм частково повторюється, композитор все ж таки вносить нові риси. По-перше, розширяє темброву палітру, залучаючи нижні регістри фортепіано, по-друге, збагачує фактуру акордовими послідовностями, які спускаються та піднімаються по хроматичному звукоряду. Звертає на себе увагу використання прийому дзеркального відображення, при якому зміна направленості руху в формулі «бас – акорд» сигналізує про активізацію тематичних процесів та інтенсивності розвитку в умовах інтонаційної ідентичності¹.

Другий розділ розробки (тт. 123–142; Додаток Б, приклад 5: б), с. 121) будується на постійно повторюваному мотиву четвертями (*g-c-d-f-g*). Про домінування драматичного настрою свідчать використання низького регістру та підкреслення мелодичного рельєфу, виникаючого в теситурі контр- та

¹ Якщо в експозиції бас-акорд були спрямовані вгору, підсилюючи енергетичний потік, то в першому розділі розробки спадаючий рух виявляє тембровий колорит, підкреслюючи драматичні риси.

великої октав, акцентами і синкопами. Остинатний супровід вносить останні штрихи до *quasi*-маршевого руху, поступово підводячи до третього, кульмінаційного розділу розробки (тт. 143–163; Додаток Б, приклад 5: в), с. 121). Інакше кажучи, композитор мислить середину сонатної форми в динаміці єдиного музичного процесу, незважаючи на відокремлення кожної з фаз зміною стилістичних засобів. Показово, що на останньому етапі розгортання драматичних подій задіяні усі теми, які супроводжуються використанням акцентів з підкресленням не тільки сильних, але і слабких долей, зміною метричної пульсації (6/4, 8/4, 5/4, 4/4, 9/4, 7/4), дисонуючими співзвуччями в супроводі. За допомогою їх досягається вершина кульмінації, після чого напруга поступово спадає, динаміка затихає та відбувається уповільнення темпу. Двотактова зв'язка (*molto ritenuto*, тт. 166–167; Додаток Б, приклад 6, с. 121) приводить до звучання побічної партії, що утворює дзеркальну репризу. Враховуючи попередній розвиток у розробці, її більш динамізоване звучання стає досить закономірним, оскільки побічна партія (тт. 168–188; Додаток Б, приклад 7, с. 122) увібрала увесь вантаж попередніх подій і, не дивлячись на яскраву фермату, яка несе чітку відокремленість, *Andante* сприймається як відповідь на драму, що відбулася. Звідси і *mf* з більш тріпотливими ритмічними зависаннями, моментами хвилювання та нерішучості. Його звучання стає більш вагомим, ніж в попередньому варіанті, у лірику проникають чутливі інтонації та відбувається загострення контрастів (достатньо відмітити різку зміну динаміки: *mf* – *ppp*, *pp* – *f*).

Якщо тему головної партії в репризі буде практично повністю збережено, за винятком деяких деталей у мотивах і метричному оформленні такту, то побічна партія, як вже було сказано, сприймається своєрідним дублем. Проте, зворотньоопунктирна формула нерідко обростає фігураціями, а арфоподібні звороти насичуються гармонічною вертикаллю. В цілому великої ролі набуває імпровізаційність, яка супроводжується появою виразних фермат, пауз, гнучкою темповою палітрою (*rubato*, *poco accelerando*, *poco ritenuto*). Дзеркальна реприза дає композитору можливість для посилення

внутрішнього контрасту між дієвою розробкою та лірикою побічної партії, але, активізуючи фігураційні звороти наприкінці *Andante*, В. Дробязгіна робить пластичний перехід до збуджено-дієвої головної партії (з т. 189; Додаток Б, приклад 8, с. 122). Незважаючи на те, що тут відтворюється її матеріал з експозиції, вона значно збагачується завдяки включенню тематизму побічної партії в її середній розділ (тт. 211–244; Додаток Б, приклад 9, с. 123). Такий прийом наділяє лірику рисами драматизму, утверджуючи його як головний семантичний план твору. Інакше кажучи, відштовхуючись від контрастного співставлення образних сфер та поступово посилюючи розвиток інтонаційних подій в розробці з використанням жанрових посилянь до траурного маршу, композитор втілює напружену, трагічну концепцію.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо, що Соната для фортепіано В. Дробязгіної демонструє синтез різних жанрів (фантазії, сюїти) з опорою на драматургічний потенціал сонатної форми, що дає автору можливість в умовах оновленої стилістики втілити насичений інтонаційними подіями художній задум, який апелює до досвіду одночастинної сонати романтичної епохи.

2.2 Своєрідність звукового світу та жанру у Сонаті для фортепіано № 4 В. С. Бібіка

Валентин Савович Бібік (19. 07. 1940, м. Харків – 07. 07. 2003, Тель-Авів) – композитор, педагог. Він був унікальною особистістю, яка «завжди йшла своїм шляхом, ніколи йому не зраджуючи, – згадує Вікторія Бібік, – <...> вражаючи мало про його життя знають навіть близькі колеги – він не влаштував “подій”, скупі ділилися тим немалим, на чому інші згодом зробили гучні імена і кар’єри» [18, с. 34]. Незважаючи на це, його творчий шлях не обділений увагою дослідників та є актуальним як у ХХ столітті, так і сьогодні. Інформація з цього приводу міститься у низці видань [19; 34; 116; 117]. Узагальнюючи наявну літературу, наведемо найбільш значні події в

професійному житті видатного українського композитора. Початкову музичну освіту В. Бібік отримав у Харківській дитячій музичній школі № 3 по класу фортепіано (викладач З. В. Петрова) та композиції (викладач В. П. Каменєва). 1961 року закінчив Харківське музичне училище як піаніст та композитор (клас викладача О. О. Жука), в період з 1961 по 1965 роки навчався у Харківській державній консерваторії (клас професора Д. Л. Клебанова), з 1966 року розпочав в ній педагогічну діяльність. Тут митець пройшов шлях від асистента професора до професора кафедри композиції та інструментовки¹. У 1994 році композитор переїздить до Санкт-Петербургу, а потім до Ізраїлю, де викладає композицію в Академії музики Тель-Авівського університету [18, с. 36].

В. Бібік активно продовжує працю своїх наставників та веде не тільки клас по спеціальності, а й викладає курс інструментовки та читання симфонічних партитур. Його учнів умовно можна поділити на дві групи: перші – це ті, що поєднують композиторську діяльність з педагогічною (В. Мужчиль, О. Гугель, О. Чернова, М. Іванов, В. Вернігора та Л. Катохин), другі – займаються виключно композиторською та виконавською діяльностями (Б. Семененко, Е. Костицин). У 1968 році В. Бібік стає членом Союзу композиторів, а з 1989 по 1994 роки очолює Харківську обласну організацію Союзу композиторів України. Протягом цього часу за його ініціативи було організовано концерти, фестивалі сучасної музики у великих містах Радянського Союзу та закордоном.

В. Бібік – один з найбільш різносторонніх та результативних композиторів харківської школи. Його твори, незважаючи на високохудожню велич та складність музичної мови, привернули увагу багатьох виконавців як України, так і за її межами. Вони водночас потребують від музикантів сильної емоційної віддачі та вирішення складних виконавських задач. Музика композитора звучить зі сцен багатьох країн світу, його твори грають на концертах в Україні, Росії, Ізраїлі, країнах Європи, Канаді, США та в рамках

¹ 1983 року композитор здобуває звання доцента, а у 1991 році отримує вчене звання професора.

багаточисленних міжнародних музичних фестивалів (у Києві, Львові, Санкт-Петербурзі, Москві, Зальцбурзі, Бонні, Варшаві, США, Канаді та ін.). Прем'єри симфонічних та камерних творів мали успіх в США, Канаді, Австрії, Бельгії, Франції, Німеччині. Серед виконавців музики В. Бібіка – піаніст Джоуел Сакс (США), альтистка Ривка Голані (Канада), диригенти Вірко Балеї та Давид Ітон (США), Ігор Блажков, Роман Кофман (Україна), скрипаль Богдан Которович (Україна), фортепіанний дует Нори Новік та Раффі Хараджян (Латвія), піаніст Олег Малов (Росія) та інші. Європейському та світовому визнанню В. Бібіка сприяло багато його колег, які ставали першими виконавцями творів композитора та пропагували їх за межами Харкова. Серед них назвемо Т. Веркіну, С. Полусмяка, О. Соколів, Харківський філармонічний оркестр, Г. Купермана. За життя В. Бібіка було нагороджено почесним званням Заслуженого діяча мистецтв України (1990), а також він став лауреатом міжнародного конкурсу композиторів ім. Марьяна та Іванни Коць (1992), лауреатом премії ACUM «Композитор року» (Ізраїль, 2001) [116, с. 182–183].

Творча спадщина В. Бібіка величезна та розмаїта. Провідне місце в ній займають твори *симфонічного* жанру – одинадцять симфоній, інструментальні концерти у супроводі симфонічного оркестру: три для фортепіано, два для скрипки, два для альту, три для флейти, три для кларнета, для валторни; «Елегічна музика» для альту, фортепіано та симфонічного оркестру (1990); «Плач молитви» для симфонічного оркестру (1992); концерт для симфонічного оркестру «Відзвуки» (1992); «Музика *ABR*» для симфонічного оркестру (1999); «*Belling way*» для симфонічного оркестру (2002) та ін. Опуси *камерно-інструментальної* музики: три сонати для скрипки та фортепіано; чотири сонати для альту (дві для альту *solo*); три сонати для віолончелі та фортепіано; дві сонати для кларнета і фортепіано; три фортепіанних тріо; тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано; п'ять квартетів для струнних; твори для різних інструментальних ансамблів; Партита на тему *DEsCH* для фортепіано, скрипки та віолончелі (1982), «Музика пам'яті Альфреда Шнітке»

для інструментального ансамблю із 13 виконавців (1998), «*Passacaglia*» для скрипки, альту, віолончелі та органу (2002) та ін. Його перу також належать твори *сценічного* напрямку – опера «Біг» за однойменною п'єсою М. Булгакова (перша редакція 1972, друга – 1981); балет «Гутаперчевий хлопчик» за повістю Д. Григоровича (1986); *вокально-симфонічні* твори – Симфонія № 6 «Думи мої, думи...» на вірші Т. Шевченка (1979), Поема-симфонія для хору та камерного оркестру на вірші О. Пушкіна (1987) та ін.; *вокально-хорові* твори: «Триптих» для хору *a'capella* на народні слова (1970), «Хорові картинки» для хору *a'capella* на вірші О. Вишні та С. Васильченка (1975), «Ода братству» – fuga для хору і органу на вірші І. Драча та ін.; твори *для камерного оркестру*: «*Meditation*» – варіації для фортепіано, клавесину і камерного оркестру (1979), Камерна симфонія (1990), «Три фрески» (1992), «Роздуми на горі Оливній» (1993) та ін.; *камерно-вокальні* твори: «Сумна кантата» для сопрано, фортепіано, арфи та ударних інструментів на вірші Т. Шевченка (1980), вокальний цикл «Заповітніше» для сопрано і фортепіано (1986) на вірші А. Ахматової, камерна кантата «Ехо» для сопрано, органу та ударних інструментів на вірші О. Блока (1988) та ін.; твори для духового оркестру та оркестру народних інструментів [19; 116, с. 182–184; 117, с. 92–93].

Вагоме місце у творчості В. Бібіка займає музика для фортепіано. Як писав композитор, «фортепіано ХХ століття – інструмент, який вічно розвивається. Для мене це найтепліший, виразний і людський інструмент» (цит. за: [76, с. 162]) Фортепіанна творчість композитора являє собою глибоку нішу для дослідження, але на сьогоднішній день цей розділ у спадщині композитора не має цілісного аналізу в науковій літературі, а зустрічається лише фрагментарно¹. Творчий доробок митця жанрово різноманітний та

¹ Серед праць, присвячених різним аспектам творчості митця, наведемо статті Веркіної Т. Б. «О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибики», Данилової О. «Валентин Бібик: особистість і творчість», Лозової В. «Романтичне світосприйняття в Дев'ятій сонаті для фортепіано В. С. Бібіка», В. С. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати)», книгу Мізітової А. А. та Іванової І. Л. «Фрагменти творчості В. Бібіка: монографічні нариси», Новікова Ю. М. «Складово-фактурна організація як домінуюча ознака фортепіанного стилю В. С. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати) [24; 34; 76; 81; 91].

широкомасштабний. Для фортепіано соло В. Бібик написав: десять сонат, цикл «34 прелюдії та фуги» *op.* 16, цикл п'єс «Музика для дітей», «Вальс», «Токату», шість інтермецо, Тридцять дев'ять варіацій «*Dies irae*», «Дзвони і наспіви»; для двох фортепіано: «Прелюдію, фугу та арію на тему *BACH*», «Контрасти», «Ранкова музика»; для двох фортепіано та ударних інструментів «Час душі вечірньої...».

Жанр фортепіанної сонати став для композитора сферою творчого пошуку, в якій сформувалось безліч ідей та майбутніх симфонічних концепцій. Сонати В. Бібіка спонукають музикантів розвивати нове відношення до інструменту, віднаходити особливі фарби звучання та повністю відмовлятися від ударності звуку [76, с. 164]. В його розумінні *сонатність* має двояке значення. Перше – це перетворення (трансформація). Друге – це звукове перетворення. В нього була прекрасно розвинута майстерність слухати звук, фактуру, тембр, та і загалом сонористичне сприйняття музичного матеріалу. Звернення В. Бібіка до жанру фортепіанної сонати можна назвати майже постійним, бо народження десяти сонат займають період у двадцять два роки життя митця – від 1971 по 1993 рр. Фортепіанні сонати В. Бібіка, які стали невід'ємною частиною концертного та педагогічного репертуару сучасних піаністів та викладачів, у довершеності їх сценічного виконання акцентують увагу, перш за все, на відповідності виконавської інтерпретації фортепіанному стилю композитора, своєрідності піаністичного почерку відомого автора, притаманним йому специфічним та індивідуально-особистісним рисам. Поза всяким сумнівом, що такого роду підхід до ознайомлення, вивчення та виконання фортепіанного доробку В. Бібіка якомога детальніше здатен розкрити художньо-образну палітру сонат та відтворити самотність його фортепіанного мовлення. Одним із зразків ранньої творчості композитора, який викликав дослідницький інтерес та став предметом наукового осмислення у магістерській роботі, є Соната для фортепіано № 4. Проте, для розуміння шляху пошуків у царині усталеного жанру, для розгляду додатково залучені перші три сонатні опуси автора.

Отже, **Соната № 1** *op. 10* (1971) є одночастинною композицією з ознаками циклічності. На це вказує наявність *Adagio*, яке репрезентує лірику, таємничо-шурхотливого *Allegro (dolchissimo)* з динамічними зльотами, обігранням руху знизу вверху (з глибоких басів у верхній регістр) та поступовим накопиченням енергії, що асоціюється зі скерцо. Разом з цим, традиційні частини сонати ніби би «вмонтовані» в образний стрій та стилістику умовної першої частини. Вибудовуючи композицію в цілому, В. Бібик спирається на прийом контрасту, завдяки якому, з однієї сторони, зберігає у початковому фазисі (до *Adagio*) риси експозиції сонатної форми, з другої сторони, варіативно оновлює заявлені інтонаційні ідеї в розгорнутому репривно-кодівому розділі після *Allegro*. Композиційно-драматургічні особливості експозиції дозволяють говорити про те, що структурні закономірності сонатної форми не втратили своїх позиції, не дивлячись на оновлення лексико-стилістичного плану.

Отже, *тема головної партії (Molto con moto. Risoluto)* відмічена вибуховим характером і поміщена в глибокі басы. Завдяки цьому, зльоти у верхній регістр позначають вершину динамічної хвилі та сприяють утвердженню заявленого характеру. У розгортанні теми можна виділити чотири хвилі підйому, де перша та друга розвивають схожий матеріал, а третя і четверта вирізняються новими інтонаціями, які, досягнувши вершини свого розвитку, згортають музичний процес. Композиторська ремарка – «грати беззвучно, лише іноді озвучувати окремі ноти» – сприяє розчиненню музичної тканини та спаду. Не дивлячись на це, музика зберігає свою імпульсивність через відчуття аметричності. Хоча В. Бібик не відмовляється від тактово-метричної сітки, часта зміна розміру ($10/4$, $7/4$, $5/4$, $3/4$, $6/4$, $4/4$, $8/4$) немов би її розхитує, створюючи ілюзію стиснення та розширення інтонаційних структур і музичного часу. Закінчення теми головної партії підкреслено ферматою.

Тема побічної партії (Meno mosso. Tranquillo.) характеризується динамікою *p*, *quasi*-пісенним, плавним рухом, ніби у колисковій, та беззвучно-

звуковими шарудіннями, які завершуються кластерами. Її тематичну основу складає дзеркальне обернення однієї і тієї ж інтонаційної думки. У цілому, виникає тембральна пара, подібна до структури «питання-відповідь», яка тричі утверджується, що у свою чергу дає композитору можливість розвивати мелодичний рельєф, протиставляючи його розмитим шарудінням та кластерам.

Розробка Сонати (Tempo I. Vigoroso.) відіграє основну роль в розвитку її образного світу. Вона заявляє про себе динамікою *ff* та крім основного тематизму містить чотири епізоди. Згідно до усталеної традиції, цей розділ сонатної форми починається з матеріалу головної партії. На перший погляд, складається враження, що повертаються її інтонації в повному їх обсязі лише зі зміною регістрового розташування, однак, по мірі розвитку музичних подій композитор залучає новий музичний матеріал. *Перший епізод (Ad libitum ma moderato)* вносить різкий контраст, адже тут використовуються виключно тиха динаміка (*p* та *pp*), довгі витримані ноти, фермати, що в комплексі відзначають у музиці свободу та імпровізаційність, які підсилюються одноголосним викладом нової теми та великою увагою до хроматичних інтонацій. *Другий епізод (Adagio. Pensieroso)* продовжує розвивати інтонації з попереднього епізоду, при цьому певний контраст досягається значним посиленням динаміки (до *fff*), розширенням звукового діапазону фортепіано, стрибками з низького регістру у високий, ускладненням фактури. На кластерному співзвуччі, під довгою ферматою (ремарка композитора «*lunga*») все завмирає і починається *третій епізод (Allegro)*. Він пронизаний остинатним супроводом коротких тривалостей, які іноді переходять у партію правої руки, не розриваючи мелодичну лінію, та поодинокими довгими нотами в мелодії. Це своєрідна зона відпочинку, але з тривожними відчуттями. *Четвертий епізод (Meno mosso)* поєднує інтонації двох основних партій сонати. Низхідні та висхідні кроки витриманих звуків у різних комбінаціях створюють приховане двоголосся та надають схожому матеріалу варіантного розмаїття. Після бурхливого підйому з досягненням вершини за допомогою акордових

велетнів закінчується розробка сонати, після якої динамізована реприза-кода (*Sonore*) підсумовує відтворені у музиці події, поступово згортається та йде нанівець.

Композиційно-драматургічні особливості *Першої сонати op. 10* свідчать про орієнтацію В. Бібіка на романтичну традицію, зокрема Ф. Ліста, що проявляється у збереженні традиційних за семантикою частин в межах одночастинної композиції. Водночас оновлена стилістика, актуалізація метроритмічних та фактурних засобів при утворенні тематизму, велика роль динаміки та тембрових можливостей фортепіано у контрастних співставленнях надають усталеній традиції нового сенсу, виявляючи її потенціал для розвитку в умовах нового музичного мислення ХХ століття.

На відміну від *Першої сонати*, **Соната № 2 op. 22** (1975) написана у *тричастинній* формі, де композитор за допомогою багатоголосного фактурного викладу максимально вичерпує музичний матеріал, привносить нові інтонації, природньо доповнюючи та додаючи нових барв у звучання твору. *Перша частина (Molto con moto)* складається з двох розділів, які схожі між собою через переважання тихих динамічних відтінків, але різняться музичним викладенням. *Основна тема* першого розділу поєднує в собі *два елементи*. *Перший з них* пов'язаний з гостро та коротко відтворюванням штрихом *staccato* мелодії у партії правої руки в другій та третій октавах на *pp*, підсилюючи ефектність композиторською ремаркою *lusingando* (в перекладі – улесливо, вкрадливо). В основі мелодії відчувається тональність *G-dur*, а саме тонічний тризвук ($g^2 - h^2 - d^3$), альтерована субдомінанта ($cis^3 - ais^2$) та її дезальтерація ($a^2 - c^3$), адже коли окремо виписати звукоряд, то можна знайти риси традиційного мажору в класико-гармонічному розуміння через слухові асоціації на відтворювану гармонію, а також – риси мелодичного мажору. В цей момент, у партії лівої руки протягом 23-х тактів витримується беззвучний нажаний кластер, який надає звучанню теми потойбічного, безтілесного характеру. Оскільки кожний звук взято окремо, на *staccato*, завдяки своєрідному супроводу виникає резонування, у світлі якого мелодичні

«краплі» з точки зору образного змісту сприймаються вкрадливими питаннями. *Другий елемент* характеризується рухом по східцям униз з подальшим «падінням» на септиму через коротку паузу. Поступово розвиток пожвавлюється, у партії лівої руки один за одним додаються звуки, що разом створюють кластерне напластування від одного до восьми нашарувань, проте це не відображається у динамічному спектрі, адже динаміка за винятком поодиноких *sf* не виходить за межі *p*. У партії правої руки відбувається мотивне варіювання, ніби це неточна інверсія в інших ритміко-метричних умовах, але частіше вона залишається групуванням з семи нот.

Новим етапом розвитку є поява похідного мотиву від другого елементу першої теми (т. 28, позначка *scherzando*), основу якого утворюють висхідні та низхідні глісандо. В музиці виникає контрастний діалог двох тем: першої – на *f*, другої – на *p*, а кластери, як третій елемент, у динамічному плані їх органічно доповнюють. Крок за кроком звучання стає більш об'ємним, розширюється звуковий простір, але лише в межах скрипкового ключа. З часом, перша тема витісняється, хоча вона активно конкурувала, і залишаються одні глісандо. Напластування кластерів, своєрідна «метушливість» інтонаційних структур сприяють підходу до кульмінації розділу (*Poco allargando. Giocoso*; т. 48), де відбувається попарне співставлення низхідної (зверху) та висхідної (знизу) секунд. Інтервальні сполучення цього мотиву вперше з'явилися при викладі другого елементу першої теми. Раптово, дещо несподівано фактура набуває більш вираженої лінеарності, в імітаційному викладі обох партій проводиться хвилеподібна мелодія. В її основу покладено вже знайомі інтонації висхідної та низхідної секунд, взятих на відстані, проте, це триває недовго і звучання знову набуває сонорних рис завдяки кластерним репетиціям на одній педалі. У музиці панує загальна тенденція до розрідження та *diminuendo*, хоча періодично відбуваються динамічні спалахи, але все закінчується паузою, тобто абсолютною тишею.

Другий розділ (Poco con moto) першої частини написаний у відносно самостійному поліфонічному викладі двох голосів, що чітко розмежовуються

регістрово, але без відтворення традиційних поліфонічних рис інвенції або фуги. Зустрічаються варіанти основної теми першого розділу, де кожен новий тон обіграється форшлагами або мелізмами. Важливим елементом у розвитку музичної думки цього розділу є синкоповані кластерні групування, які проростають з одного звуку. Вони створюють атмосферу тривожності, поступово розростаючись з *p* до *f* та *fff*, розширюється регістровий діапазон, вперше тут В. Бібик використовує басовий регістр і звучання досягає своєї кульмінації (*Con tutta Forza. Molto agitato.*) Задіяна формула спарених секунд відбиває звучання дзвонів, яке триває зовсім мало. Потім знову повертається тиха динаміка (*Sostenuto*). У заключному розділі нагадуються ключові інтонації всієї першої частини – кластери, другий та перший елементи, але вже у дзеркальному відображенні.

Друга частина (*Veloce*) написана у тричастинній формі зі скороченою та динамізованою репризою. *Veloce* представляє собою яскраво виражену токату, оскільки за відсутності метричного розмежування ключовими компонентами фактурного викладу стають остинатні репетиції вісімками та акценти, які сприймаються своєрідним варіантом «*perpetuum mobile*». Відтворювана на фоні постійних репетицій тема набуває трохи механістичного характеру і періодично надається у кластерному потовщенні. Майже одразу в музиці зустрічаються інтонаційно-похідні елементи з першої частини, серед яких характерні стрибки на широкі інтервали, секундовість, хвилеподібний рух вісімками, котрий в процесі розвитку викладається триголосним каноном. Поступово динамічний розмах спадає, розріджується фактура і на тихій динаміці починається середній розділ. У його звучанні переважає сонорність, адже на зміну кластерам приходить чергування витриманих звуків на відстані секунди. Остинатна ритмічність з першого розділу проявляється у «стукоті кісточкою зігнутого третього пальця по натиснутій клавіші» (композиторська ремарка) на *ff*. Несподівано починається реприза. Композитор максимально розширює звуковий простір: у партії лівої руки, у контроктаві, немов здалеку, відтворюється хвилеподібна тема на *ppp*, у партії правої руки у четвертій

октаві проводиться основна тема другої частини. Через 12-ть тактів остинатність переривається, а тема звучить фрагментарно у партіях обох рук на тлі витриманих тонів. Наприкінці, як нагадування, дещо агресивно звучить «репетиційний» стукіт.

Третя частина (*Moderato sostenuto*) написана у тричастинній формі та нагадує постлюдію. Порівняно з іншими частинами, в ній дуже розріджена фактура, переважає лаконічність висловлювання. У музиці домінує лінеарність, побудова музичної думки поза рамками заданої метричної сітки, мислення фразами, що відокремлюються автором за допомогою ком-цезур. Немов примарне нагадування на *pp* з'являється остинатне повторення чвертями, як збільшена ритмоформула елемента з попередніх частин. У завершенні частини відчуваються риси *E-dur*.

Варто відзначити, що В. Бібік звертається до надбань своїх попередників, але привносить до сонатного жанру своє бачення. Від традиційної сонатної форми він зберігає максимальне навантаження та дієвість у першій частині, найбільше насичуючи її подіями. Своєрідне трактування циклу проявляється у третій частині, оскільки повільний фінал дозволяє говорити про димінуючий тип композиції. Щодо оновленої стилістики, композитор розвиває ідеї, заявлені у Першій сонаті.

Соната № 3 op. 28 (1976) представляє собою двочастинний цикл, де перша частина за масштабністю значно переважає над другою. Відзначимо, що для В. Бібіка головними стають характерність звуку та процесуальність музичного матеріалу. Перша з них проявляється у звукових вертикалях, зазвичай це інтервальні побудови, основною функцією яких є звукова фарба. Своєрідність другої підкреслюється різноманітним ритмічним оформленням, наскрізним розвитком музичної думки, не замкненістю структур та лінеарністю. Так, **перша частина** (*Moderato, ma non troppo*) написана у сонатній формі, зі вступом, котрий умовно ділиться на два елементи. *Перший елемент* – являє собою відтворювану на лівій педалі послідовність з 5-ти інтервалів (чиста квінта, мала секунда, мала нона, мала секунда, велика

секунда). Кожен з них утворює ритмо-динамічну хвилю, де в середині відбувається редування тривалостей з подальшою зупинкою на довгому звучанні. Не дивлячись на те, що метрична позначка, як і знаки при ключі, відсутня, можна вирахувати розмір такту, котрий становить $9/2$. *Другий елемент* вступу (*Pochissimo più mosso*) є більш конкретним у ритмічному плані, оскільки в ньому відчувається тридольність, а також у звуковому, адже на зміну лівої педалі починає використовуватися права, що робить звучання більш явним та гучнішим. Характерною рисою мелодії є супроводження подвійним форшлагом кожного звуку, що створює ефект спалаху. В її основі лежить частий повтор звуку cis^2 , з якого поступово розширюється амплітуда мелодичної хвилі, з'являються стрибки на малу та велику сексти. Як і попередня тема, вона викладається виключно у партії правої руки на суцільній педалі. Згодом мелодія досягає своєї найвищої кульмінаційної точки, підсилюючи процес гучною динамікою (f). Вона закінчується на звукові fis^2 , але музична думка не обривається, так як з цього тону починає відтворюватися **перша тема головної партії** (*Con moto. Sonore*). Їй притаманний поліфонічний виклад музичного матеріалу, динаміка ff , «дзвінкість» та опора на тризвук $h-moll$, котра проглядається в мелодичних контурах. В цій темі вперше підключається партія лівої руки, демонструючи варіант другого елемента вступу з характерними зупинками на інтервали, які змінюються на кластерне тризвуччя. Втім, у партії лівої руки тематичний виклад на цьому не зупиняється і від звуку g^1 будується не точно відтворений варіант теми головної партії. Поступово вона набуває динамічного розвитку, розгортається діапазон її викладу, зустрічаються інтервальні варіанти, ущільнюється фактура, розширюється звуковий простір. У зв'язку з цим, збільшується кількість фактурних пластів, мислення не обмежується двома голосами, досягаючи в деяких місцях чотириголосся, а елементи теми проводяться не тільки в крайніх пластах, але й в середніх, що нагадує фактурне оформлення фуґи. У музиці виникає нова яскрава тема – **друга тема головної партії**. Вона відкривається висхідним ходом на велику септіму, змінюючись поступовим

репетиційним подрібненням ритмічних груп, яке було притаманне першому елементу вступу. Тема імітаційно проводиться у різних голосах, відтворює у музиці дзвонівість, набуває фактурного розмаху, про що додатково свідчить її розташування на трьох нотних станах. Після постійного безперервного розвитку відносно сонорне полотно різко спадає у динаміці та за декілька тактів стихає у звучності. Таким чином, відбувається різка трансформація звукообразу та з'являється **тема побічної партії** (*Comodo*, «Протяжно»). Штрих *legato*, дуже тиха динаміка, сонористичні ритмічні вкраплення з першого елементу вступу свідчать про кантиленний характер мелодії та створюють ефект таємничої містичності, який посилюється ладовим колоритом підвищеного четвертого ступеня у наявному *e-moll* на початку теми. Поступово вона спускається в низький регістр, доходить до великої октави фортепіано, а потім, взагалі, повністю зникає у фоні затухаючого кластера та витриманої паузи.

Розробка Сонати (*Dolce. Lirico*) є новим етапом розвитку, вона ніби виростає з тиші, що підкреслюється авторською поміткою «виникнути». В її основі лежить повторюваний мотив кружляння шістнадцятими, на тлі якого звучить кантиленна тема, схожа на побічну наявністю двох хвиль розвитку. Музичний матеріал розкручується поволі, з повільним наростанням звучності, інакше кажучи, все перебуває в одному емоційному стані. З позначки *Tempo I* настає нова «спроба», сам композитор відзначає цей момент «ніби починаючи з початку». Цього разу розвиток досягає своєї вершини «*Più mosso*», де на *ff* декларується видозмінена тема головної партії. Вона викладається подекуди імітаційно, віддалено нагадуючи передзвін, котрий символізують кластерні плями у високому регістрі. Це своєрідна кульмінація першої фази розробки. Друга фаза починається з позначки *Maggiore. Animato*. В ній поміж кластерних плям звучать мотиви другого (з форшлагами) та першого (ритмічні редукування) елементів вступу, а утворені на півтонових ходах синкоповані мотиви «*quasi*-глісандо» додають певної гротескності та «відчайдушності». Між розробкою та репрізою існує певна зв'язка-перехід (*Comodo. Pastorale*).

Limpido.), яка настає після витриманої загальної паузи. В її основі лежать дві лінії, для яких характерний рух широкими інтервалами на зустріч один одному, завершуючись репетиційним мотивом з другого елемента вступу. Композитор використовує максимально віддалені регістри інструменту таким чином, що у партії лівої руки хід починається від Es_1 , а у правої – від g^3 . Звучання, наповнене тихою динамікою, підкріплене лівою педаллю, стає нереальним, містичним, повністю втрачаючи реальний облік.

Реприза (*Moderato*) починається з першого елемента вступу, який, поступово розвиваючись, включає інтонації з другої теми головної партії. Тут не припиняється тематичний розвиток, він продовжується, показовим є те, що композитор включає в цей розділ тему з розробки – «мотив кружляння». В кінці розділу відтворюється заключний епізод (*Comodo. Tranquillo*), який викладається у фактурному потовщенні, з рівноцінним звучанням трьох голосів, де в мелодії кожна нота лунає з треллю, а у басу та середньому голосі з кожним тактом до одного тону додається по звуку. Таким чином, в останньому такті утворюється витримане кластерне співзвуччя, на фоні якого повторюється перший елемент вступу на висоті g^2 , відтворюючи динамічну та тематичну арку між початком та закінченням частини.

Друга частина (*Sostenuto. Limpido*) репрезентується як двоголосна fuga, у якій тема надана стреті, інверсії та ракоході. В основу *теми* покладено мотив кружляння з попередньої частини, котрий тепер викладається чвертями. Перше її проведення доручено верхньому голосу, містить в собі чотири мотиви (перші два оформлені чвертями, інші два – вісімками), де кожен наступний звучить нижче попереднього та відділяється один від одного паузами. Згодом, у нижньому голосі від звуку cis^2 відтворюється реальна, у звуковисотному співвідношенні, відповідь, яку підхоплює тритактова інтермедія. Далі обидва голоси проводять чотиритактовий канон від звуку e^3 , за котрим слідує ще одна тритактова інтермедія, на основі якої будується у басовому ключа від тону h протисполучення до початкової теми. Внаслідок цього, експозиційний розділ нагадує експозицію двоголосної fugи (тема –

відповідь – інтермедія – тема). Етап *розробкового розділу* починається з проведення теми у верхньому голосі в інверсії від тону *g*. В процесі розвитку тема почергово проводиться то у верхньому, то у нижньому голосах у різних варіантах: ракоході чи інверсії. *Реприза* наступає з проведенням теми у верхньому голосі, який зберігає точне звуковисотне відтворення, змінюючи лише регістр звучання на октаву вище. На цьому тлі, як фонове заповнення, «гудить» басова мелодична лінія в контроктаві фортепіано, позначаючи ладовий нахил музики в сторону мажору. Завершується музичний процес на елементах теми, котрі проводяться на фоні кластерів. В останніх тактах Сонати композитор, як і в кінці попередньої частини, максимально розширює звуковий простір, залишаючи лаконічні сходження-розходження від терції *gis¹–his¹* до відстані у п'ять октав – *Gis₁–gis³*, стверджуючи *Gis-dur*.

У Сонаті № 3 відображається тенденція до поєднання сонатного та поліфонічного циклів. В. Бібік не перший залучає фугу до композиції сонати у функції фіналу (нагадаємо про пізні сонати Л. Бетховена). Проте, якщо у Л. Бетховена соната *As-dur* op. 110 має три частини, то композиція проаналізованого твору за кількістю частин більше нагадує малий поліфонічний цикл – прелюдію та фугу. Можливо, цим продиктовано дещо вільний та наскрізний спосіб розвитку у першій частині. Хоча, загалом, про риси прелюдійності можна говорити лише умовно. Узагальнюючи досвід В. Бібіка у трьох ранніх зразках, відзначимо прагнення композитора до опанування різних масштабних-структурних варіантів жанру зі збереженням провідної ролі сонатної форми у драматургії. Це свідчить про збереження зв'язків з накопиченою традицією, незалежно від кардинально оновленої стилістики та нового розуміння часу та простору у музичному творі.

Одночастинну **Сонату № 4 op. 41** можна вважати деяким підсумком пройденого шляху. Вона була написана у 1981 році. Для її образного світу притаманні спокійний тон висловлювання, переважання тихих динамічних відтінків, гармонічна цілісність, що у поєднанні несуть світоспоглядальне навантаження. Проте, музика не позбавлена внутрішнього контрасту, за

допомогою якого розкриваються різні грані лірики: неспокійної, драматичної, наповненої немов завислими звуками та пульсуючими інтонаціями. У Сонаті відсутня власне моторика, яка і пов'язується з драматичною образністю, що асоціюється з втручанням зовнішніх подій. Але тут емоційний поштовх здійснюється в середині внутрішнього стану. Такого висновку дозволяє дійти новий тип контрасту, який з'являється у другій половині ХХ століття у зв'язку з появою сучасних технік письма та репрезентується через взаємодію статичності та динаміки. *Статика*, на думку багатьох дослідників – В. Цуккермана [127], В. Холопової [118], Е. Денісова [37], обумовлена втіленням споглядального образу з вкрапленням ознак медитації, що викликає комплекс відповідних засобів: мінімальний розвиток, стриманий темп, витримані тони, короткі зупинки у плинності часу, які разом відтворюють процес довгого занурення в один із емоційних станів [127; 118; 37]. Пояснення у працях музикознавців стосуються насамперед динамічного перебігу подій, проте, не дивлячись на різні аспекти розгляду, їхня єдність полягає в тому, що протилежний полюс цих процесів складає статика. Зокрема, В. Цуккерман пише: «Динаміка – це сукупність процесів розвитку, руху, в яких відчувається “життя” музичного твору, незалежно від їх градації та ступеня виявлення. А статика – мінімум розвитку, в граничному випадку – як незмінність» [127, с. 19–20]. В. Холопова розкриває перетворення статичності та динаміки в лоні форми, а саме: «Крещендууючий вид монодраматургії – це не статична форма в чистому вигляді, а поєднання статичності з динамічною лінією руху» [118, с. 20]. У дослідженні Е. Денісова розглядається їхня взаємодія через призму використання мобільних та стабільних елементів музичної форми. «Найчастіше композитори звертаються до мобільності для створення звукових ефектів, які важко досягаються стабільними засобами», – пише дослідник [37, с. 134]. Таким чином, сучасна музика сприяла формуванню нової композиційно-драматургічної опозиції «динаміка – статика», по-своєму перетворюючи загальновідому опозицію «дієвість – медитація».

Динаміку, як протилежний полюс статичності у такому роді музики, музикознавці одноставно розуміють насамперед як динамічний перебіг подій. Він нерідко проявляється у полярному контрасті динамічних відтінків, пов'язаних з часовим відчуттям агогіко-темпових відхилень, тембрового звучання інструменту, та впливає на швидкий розвиток інтонаційних подій. «Раніше головні – мелос і пов'язана з ним система тематичного і тонального контрасту, відходять на другий план, – пише І. Барсова, – раніше побічні засоби – динаміка та тембр в поєднанні з фактурою, навпаки, займають головні ролі» [12, с. 110].

Як і його сучасники, В. Бібік не відмовляється від досягнень попередників, але вносить деякі зміни до будови звукової тканини своїх творів. Композицію Сонати для фортепіано № 4 умовно можна поділити на три розділи: *A*, *B*, *C*. Так, перший розділ *Sostenuto* (*A*; тт. 1–116; Додаток Б, приклад 10, с. 123) написаний у триярусному фактурному викладі змішаного типу, тобто в ньому поєднуються три звукових комплекси. *Перший* – інтервально-акордовий (Додаток Б, приклад 10: а), с. 123), *другий* – представлений виразним мелодичним рельєфом, який поміщено у середній регістр, *третій* комплекс – це поодинокі звукові точки у вигляді витриманих вкраплень (Додаток Б, приклад 10: б), с. 124). Кожен із них виконує свою функцію і має власну логіку розвитку. Інтервально-акордовий комплекс характеризується поступовим розгортанням регістрового простору від тону *as* та виконує одну із ключових функцій у Сонаті, адже він вводить слухача у звукообраз твору, котрий заявлений у його сольному експонуванні. Завдяки довгому прислухованню у кожний тон квінтово-секундового співзвуччя на педалі, відбувається занурення у характерне для творчості композитора сонорне звучання, яке посилює пануюче відчуття медитативності чи споглядальності, а також відтворює ідею входження у змістовне поле Сонати. У цей час на музичних просторах з'являється зовсім новий вид наспівного тематизму, притаманний рефлексивному мисленню композитору. «Це розмовні інтонації, покладені в основу медитативної теми, тяжіючі до

варіантного проростання вихідних мотивів, – відмічає Л. Шаповалова, – народження в музичній практиці другої половини ХХ століття варіантних та вільних композицій – закономірний підсумок мелодійного проростання, що закладено в генотипі медитативної інтонації» [132, с. 188]. Також дослідниця відмічає й інші ознаки форми, властиві даному різновиду інтонації, серед яких: «наскрізне, “біологічне” проростання, відмова від гармонії як засобу функціонально-синтаксичного членування, опора на поліфонічну лінеарність» [там само]. Поступове наростання на цьому етапі експонування музичного матеріалу пов'язане з ритмічним дрібненням та зміною динаміки. З однієї сторони, це надає імпульс для внутрішнього руху вперед, але з другої, – не реалізує себе до кінця, а навпаки, завершується довгими зависаннями. Такий принцип активізації та деякої незавершеності характерний і для розвитку інших тематичних комплексів.

Поява *другого* комплексу у вигляді мотиву-відповіді сприяє інтонаційному руху, надаючи зовнішньо застиглій музиці звукової дієвості. Короткі репліки в партії правої руки, незважаючи на повторюваність інтонаційного зерна, активізують *quasi*-мелодичний рельєф. Композитор балансує між дієвістю та розміреністю, проте накопичення внутрішньої енергії, завоювання звукового простору, принцип нанизування мікроформ поступово підготовлює кульмінацію розділу *A* (*Animato. Allegro*, тт. 50–55; Додаток Б, приклад 11, с. 124). Такого роду розвиток музичних подій свідчить про принцип рефлексивного мислення, а саме «про зміну внутрішньої природи драматичного конфлікту» [132, с. 187]. Л. Шаповалова у власних спостереженнях над новітніми тенденціями у царині сучасної драматургії стверджує, що «такий конфлікт передбачає не зовнішні співставлення двох контрфер (драматизм – лірика), а поступове “визрівання” конфлікту з медитативного стану» [там само]. *Третій* комплекс будучи своєрідною звуковою плямою-відгуком на події, що розгортаються у гармонійній взаємодії двох попередніх комплексів, відіграє роль плавної зв'язки-переходу до нової фази розділу (тт. 56–116; Додаток Б, приклад 12, с. 124). Вона

починається експонуванням основних тематичних ідей, які зберігають зв'язок з попереднім матеріалом. Але своєрідність тематичної тканини проявляється у поступовому ускладненні фактури, оскільки кожен з комплексів має певну фазу експонування та надалі не виключається зі звукового контексту, а продовжує розгортатися. Завдяки цьому створюється принцип комбінування вже апробованих інтонаційних структур та їхнє нашарування. Так, короткі одноголосні інтервальні сполуки у партії правої руки, які продовжують зберігати вид початкового комплексу, поступово доповнюються підголосками: спочатку в тенорі, а потім у сопрано. Таким чином, фактура набуває чотириголосного поліфонічного звучання. У тенорі відтворюється інверсія ключової інтервальної структури від звуку fis^1 , яка в парі з басовою основою репродукує прийом діалогічності, а саме принцип «питання – відповідь». Довгі витримані ноти у високому регістрі утворюють лінію сопранового голосу, надаючи музиці просторового об'єму та гармонічного заповнення. Звертає на себе увагу новий варіант викладу ключової інтонації розділу: інтервально-акордовий виклад у партії лівої руки замінюється лінійною темою, її ключові звуки (c , g , a) доповнюються прохідними тонами, котрі надалі будуть позбавлені масштабного розгортання. При цьому В. Бібік оживляє рух за допомогою обігравання часових співвідношень: стискаючи час чи, навпаки, розширюючи його (*accelerando*, *ritenuto*). Такт за тактом фактура стає прозорішою, залишаються лише два голоси на відстані двох октав, які вторять один одному, імітуючи тихе відлуння ($fis^1 - e^1$). Так, інтервальна сполука великої секунди виокремлюється із звукового комплексу розділу не тільки у вигляді мелодичного мотиву, а й гармонічно, відтворюючи інтервал великої терції за допомогою звуку d^1 у другому голосі. На її витриманому звучанні востаннє з'являється основна інтонація першого розділу: в ній змінена звукова основа з c на dis , що сприяє відтворенню прозорості звучання, яке, мовби розчиняючись, повисає на ферматі.

Таким чином, при зовнішній незмінності вигляду кожного з комплексів виникає їхнє внутрішнє життя, оскільки кожна лінія набуває власного дихання

під час розгортання. Зокрема, перший розділ складається з двох великих хвиль: перша – будує розвиток музичного матеріалу на кшталт розкручування спіралі, друга – продовжує ті ж самі ідеї, але на іншій висоті, з більш інтенсивною активізацією та, у порівнянні з попередньою, є ціліснішою за будовою.

Різка зміна темпу (*Sostenuto – Subito animato*) та динаміки (*ppp – fff*), що супроводжується: напористістю, акцентуацією, гармонічною вертикаллю, використанням ямбічної стопи для підкреслення вольового та дієвого характеру композиторського задуму – вносить несподіваний контраст до музичної тканини та означає початок нового, другого, розділу *B* (тт. 117–249). Він відкривається восьмитактовим вступом (тт. 117–124; Додаток Б, приклад 13, с. 124), матеріал якого органічно поєднує ключові інтонації обох розділів. Авторська позначка чітко відмежовує «прелюдію» від початку розгортання основних подій. Мелодичний мотив $e^1 - fis^1$, з доповненням у другому голосі, є основою ключової теми цієї фази одночастинної композиції (Додаток Б, приклад 14, с. 125). Він починає утворюватися наприкінці першого розділу, природньо проростаючи у другий. В останньому, на відміну від попереднього, де підґрунтям був питальний мотив, перевага надається спонукальному імперативу (ямбічності). Музична тканина продовжує зберігати діалогічний тип викладу, а саме – ключова інтонація у партії правої руки звучить від тону e^1 , а у лівої від – a . Згодом, вони сходяться у гармонічній вертикалі, міняючи між собою основний тон та використовуючи однакові ритмічні тривалості, що призводить до репетиційного повторення одного і того ж самого мотиву. Для ще більшого емоційного впливу використано динамічне наростання (*fff*) з поступовим прискоренням руху (*incalzando*), яке призводить музичний процес до кульмінаційної точки першого фазису розділу. З метою посилення контрастного та обертонового звучання у зв'язці-переході (*Tempo I*, тт. 142–153; Додаток Б, приклад 15, с. 125) композитор звертається до винахідливих виконавських прийомів: для виокремлення основного мотиву в одноголосному викладі довгими тривалостями піаніст має

беззвучно натиснути на педалі кластер, утворюючи темброво-інтервальне підґрунтя. Сполука ключових звуків *E – Fis* утворює мелодичну лінію, спускаючись до ноти *H₁*, яка виконує з'єднувальну функцію між двома фазами розділу, тобто останній звук хвилі, стає початком наступної (*Animato. Allegro*, тт. 154–249; Додаток Б, приклад 16, с. 126). Фактурне нашарування охоплює весь діапазон фортепіано, де кожен з пластів має свою мелодичну лінію. Так, з перших нот в басу з'являється квінтово-секундовий комплекс з першого розділу, який утримується до кінця, набуваючи різних ритмічних модифікацій. Спочатку це витримані гармонічні педалі, які згодом під дією постійних *animando* зазнають дрібнення на четвертні ноти. Середні голоси будуються на розвитку ключової теми другого розділу «з постійним устремлінням вперед» (авторська ремарка) до тих пір, поки вони не стануть верхніми. Періодичні вкраплення у сопрановому голосі додають загальному звучанню таємничої схвильованості, а поступове застосування октав у низькому регістрі надає рис органності та робить його ще більш наповненим.

Використаний В. Бібіком крещендууючий тип фактури поступово наростає, посилюється за допомогою динаміки та підводить до кульмінації (*Molto animato. Molto con moto*, тт. 211–226; Додаток Б, приклад 17, с. 126), де на позначці *fff* сполучаються теми двох розділів. Вольова характеристичність ключової теми розділу *B* підкріплюється інтонаційним потовщенням у другому голосі звуками *e* та *f* квінтовим та терцієвим тонами, відповідно, утворюючи інтервал висхідної кварта між ними. Після «нелюдського» кульмінаційного напруження відбувається спад (*Meno mosso. Con tutta Forza*, тт. 227–249; Додаток Б, приклад 18, с. 126) не тільки на рівні динаміки, а й за допомогою регістрового звуження: після фактурного викладу, який охоплює майже усю теситуру інструменту, музичний матеріал зосереджується в діапазоні трьох октав (від малої до другої) та викладається у вигляді хоралу, котрий будується на ключовій темі другого розділу. Цей варіант розгортання музичних подій дозволяє назвати розділ монолітним, оскільки процес розгортається за принципом пружини: накопичення енергії шляхом довгого

емоційного підйому через деякий час зазнає короткого спаду. Після 15-ти секундної паузи основна самовладна тема звучить як відголосок (авторська ремарка) та виконує функцію зв'язки до *третього*, заключного, розділу *C* (*Comodo. Limpido*, тт. 250–299; Додаток Б, приклад 19, с. 127). В музиці відбувається світле утвердження *E-dur*.

На початку нового розділу відчувається чітка тридольна метрична пульсація, яка вуалюється розміром $6/4$. Співучість мотивів, простота, легкість в закінченнях фраз, наявність імітаційних втор у двоголоссі, які дублюють мелодію в дециму, повільний тип руху, що сприяє зручному виконанню та усвідомленню усього процесу, – якнайкраще характеризують перший фазис розділу (тт. 250–289). Лірична за характером, плавна та квадратна за будовою тема (8 тактів, т. 250–257) послідовно викладається у різних тональностях – *E-dur*, *A-dur*, *F-dur*, з максимально ясною подачею музичного матеріалу, використовуючи лаконічний фактурний варіант – ритмічно-синхронізований двоголосний виклад. Характерною ладовою особливістю є застосування гармонічного мажору. Співзвуччя з двоголосного звучання у зв'язку з напластуванням секунд поступово переходить до кластерного восьмизвуччя, репрезентуючи характерне поступове звукове нашарування, що створює сонористичний ефект. В другому фазисі тема подається у лінійному вигляді завдяки виокремленню партії лівої руки у ритмічному та інтонаційному планах (з т. 276). Третій розділ, згідно авторських агогічних та темпових позначок, можна поділити на чотири хвилі розвитку (*першу* – тт. 250–266; *другу* – тт. 267–275; *третю* – тт. 276–284; *четверту* – тт. 285–289) та кульмінацію (*Maestoso. Più mosso ma non troppo*, тт. 290–299; Додаток Б, приклад 20, с. 127). У третій хвилі повертається основна тема, яка звучить у *Es-dur*, тобто на півтона нижче, ніж в початковому варіанті. Вона дублюється в терцію у кожному голосі, позбавлена ритмічної синхронізованості та повертає діалогічність, притаманну попереднім розділам. Шляхом динамічного наростання, спричиненого поступовим теситурним підняттям музичного матеріалу, підводить до кульмінації, котра в свою чергу є

переломною точкою всієї Сонати. Акордова фактура, динаміка *fff*, гімнічне забарвлення музики викликають асоціації з творчістю С. Рахманінова. Тема зв'язки-переходу, що поєднувала перший та другий розділи, після 20-тисекундного дослухування попередньої гармонічної вертикалі, у видозміненому інтервальному викладі (квінта – терція), на *ppp* звучить у *Es-dur* та знаменує початок коди (*Comodo*, тт. 300–311; Додаток Б, приклад 21, с. 127). Кожна фраза почергово проводиться то у партії лівої, то правої рук, щоразу застигаючи на ферматі з наступним 12-тисекундовим витримуванням. Поступово мотиви скорочуються до одного інтервального співзвуччя: чистої квінти або терції, які розташовані у різних регістра, а їм у відповідь лунає глухий гул хроматичного ходу шістнадцятими на *ppp* у контроктаві. В останніх тактах сонати можна чітко виділити тональність, в якій вона закінчується, – *E-dur* (Додаток Б, приклад 22, с. 128).

Як бачимо, В. Бібік залишається вірним обраному шляху «золотої середини», при якому, не втрачаючи генетичну спорідненість з традицією, він демонструє не тільки вибір новітніх засобів втілення художнього задуму, але й відбиття індивідуального сприйняття сучасного світу та власних роздумів. Тяжіння до споглядальності надає його музиці особливих сповідальних рис. Так, до 70-х років ХХ століття у музиці сформувався особливий тип лірики з переважання медитативних інтонацій¹, яке згодом знайшло відбиття у сонатній формі та жанрі загалом. Адже як пише вчена, «вільно трактована сонатність (логіка драми) поєднується з рефлексією, подоланням за її допомоги роздвоєності Я-свідомості автора і виходу назустріч гармонії світу та його прийняття» [132, с. 188]. Таким чином, відбувається піднесення жанру сонати з її звичного використання до рівня концертної ідеології (концерції). Варто відмітити, що поєднання у композиції сонати трьох різнохарактерних розділів вказує, згідно з думкою Л. Шаповалової, про відбиття «семантичної функції на драматургічному рівні циклу, перша частина – роздум, друга –

¹ Відповідно до теоретичних положень Л. Шаповалової, «ядром рефлексивного образу є насамперед медитативна, тобто мовна інтонація, здатна до глибокого сповідального тону висловлювання» [132, с. 189].

дієвість, в фіналі обов'язковий момент просвітлення, катарсису (*Limpido*)» [132, с. 189]. Нагадаємо, що цією авторською ремаркою наповнений нотний текст розглянутих у магістерському дослідженні творів В. Бібіка.

2.3 Відтворення авторської індивідуальності у Сонаті для фортепіано С. П. Турнеєва

Сергій Петрович Турнеєв (08. 04. 1955, м. Лисичанськ, Луганська область) – заслужений діяч мистецтв України, професор, композитор, теоретик, педагог, музично-громадський діяч.

Наявна інформація про діяльність композитора свідчить про стрімкість його професійного становлення [29; 112; 116]. Відомості, які містяться в офіційних матеріалах, є можливість доповнити, завдяки спілкуванню з митцем. Його результат відбито у інтерв'ю, яке автор магістерської роботи взяв у композитора в жовтні 2019 року [*Додаток А, с. 116–118*]. Нагадаємо найбільш важливі події у житті С. Турнеєва, особливо пов'язані з впливом харківської школи на його професійний розвиток та жанрові уподобання митця. Серед викладачів у Сєверодонецькому музичному училищі імені С. Прокоф'єва, яке С. Турнеєв закінчив у 1976 році за спеціальністю «Теорія музики», були представники харківської теоретичної школи: Микола Григорович Дяченко, Людмила Михайлівна Шевченко, Віктор Анатолійович Гортіков, Юрій Абрамович Зільберман. Як зазначає С. Турнеєв, особливу роль в його житті зіграв Ю. Зільберман, який був не тільки наставником, але й другом, підтримкою у всіх творчих починаннях. Ґрунтовність теоретичних знань спонукали С. Турнеєва до розвитку власних композиторських здібностей, тому він став освоювати нову професію під керівництвом Віктора Карловича Гельда, котрий наповнив молодого музиканта вірою у свої можливості. Це дозволило йому продовжити удосконалення свого композиторського таланту на кафедрі композиції Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського у класі професора

Валентина Тихоновича Борисова. Про високу оцінку його здібностей свідчить той факт, що В. Борисов залучив його до роботи як свого асистента вже на п'ятому курсі.

Після цього відбувається низка подій, які підтвердили професійний статус композитора: член Національної Всеукраїнської Музичної Спілки, педагогічна та адміністративна діяльності в музичних закладах різного рівня. З 2014 року працює в ХНУМ імені І. П. Котляревського на посаді професора кафедри теорії музики, від 2015 – декан виконавсько-музикознавчого факультету, професор кафедри композиції та інструментування. Серед його вихованців композитори України – К. Карпенко, О. Кривуля, Н. Поклад, М. Селезньов, К. Почтарьова [116, с. 579].

Творча спадщина композитора представлена різноманітними жанрами. Автор віддає данину *симфонічній музиці*, хоча й не звертається безпосередньо до жанру симфонії. Серед цього доробку слід назвати Концерт для оркестру (1981), програмні твори – «Награвання» (1984) та «Ноктюрн» (1996), «Танцювальну сюїту» (1998), симфонічні фрески «Тарас Бульба» (2011). Своєрідною альтернативою стають твори для суто *камерного оркестру* та *концерти* для різних сольних інструментів. Серед таких: «Сюїта» (1978), «Ескіз» (1997); Концерт для гобоя, фагота та камерного оркестру (1991), «*Lamentoso*» для альту та камерного оркестру (2004), «*Waldbua*» для труби та камерного оркестру (2005), Концерт для кларнета та камерного оркестру у стилі Бароко (2008; 2 редакція – 2015), «Елегія» для кларнета та струнного оркестру (2012). Виразові можливості духових інструментів знайшли відбиття у квінцетах для духових інструментів – «Скерцо» (1983), «Пасторалі» (1987); та різноманітних *п'єсах*, таких як – «П'ять рефлексій» для кларнету (2007), «Пастораль» для флейти та фортепіано (1998). Звертається С. Турнеєв й до *мішаних складів*, прикладом чому слугує програмний твір «Луганщина – світанок України» (1999) для солістів, хору та симфонічного оркестру. Для *жіночого хору* автор, зокрема, створює *обробки українських народних пісень* (1998) та *опуси з духовною тематикою*: «Вислухай, Боже, благання моє»

(2000), «Душа посміхається» (Псалом 124, 2002). Серед камерно-вокальної музики – «Монолог Вічного Вогню» для баса та фортепіано на слова О. Самарцевої (1985); «Дитяча музика» для сопрано та фортепіано на вірші К. Чуковського та С. Маршака (1984); *романси* «Чого являєшся мені у сні» на слова І. Франка (1993), «Вона співає» на слова Б. Грінченка (1994), «Квіти весняної краси» на слова Л. Лазор (2002); *дві обробки фінських народних пісень* – «Єдина донька», «У човні» (2006); *пісні* (1978–2007). Свою увагу С. Турнеєв приділяє драматичному театру та пише музику для таких вистав: «Ніч під Івана Купала» М. Старицького (1997); «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (1999); «Свіччине весілля» І. Кочерги (2002); «Бик, осел та зірка» М. Бартенева, О. Усачова за Жюлем Суверв'єлло (2004); музичної драми «Титарівна» М. Кропивницького, Т. Шевченка (2004); епічної драми «Тарас Бульба» Л. Томи (за М. Гоголем, 2008). С. Турнеєв є автором гімну Луганщини (1998) та гімну Біловодська (2003) [112; 116, с. 579–580].

Більше 35-ти років С. Турнеєв пише музику та є плідним представником харківської композиторської школи. Його твори звучать не тільки зі сцен України, але й далеко за її межами: у Росії, Франції, США, Бельгії, Канаді, Іспанії, у рамках концертів та багаточисленних фестивалів. Серед них: V Міжнародний фестиваль камерної інструментальної духової музики (Польща, 1989), Міжнародний музичний фестиваль «Скоп'євське літо» (Македонія, 1992), XXVI Міжнародний фестиваль сучасної музики «Московська осінь–2004» (Москва), Міжнародний музичний фестиваль «*Music Forum*» (Австрія, 2004, 2005), Міжнародний музичний фестиваль «Харківські асамблеї» (Харків, 2006), Український міжнародний музичний фестиваль «Київ-Музик-Фест» (1993, 1995, 1998, 2000, 2002–2007, 2009, 2011, 2013, 2015–16) [там само].

За багатогранний внесок у музичне життя С. Турнеєва було нагороджено Почесними грамотами Мистецтва освіти і науки України, Луганської облради та Луганської облдержадміністрації.

У царині інструментальної музики на даний момент написано декілька творів для фортепіано. Серед них: «Прелюдії» (1976; 1999), «Варіації» (1977),

Соната (1982), «Дитячий зошит» (1992). Як бачимо, автор тяжіє до циклічності, спираючись при цьому на різноманітні жанри: від мініатюр до великомасштабних форм. Соната для фортепіано – це двочастинна композиція, побудована за принципом сполучення двох сфер: роздуму (*Lento rubato*) та скерцозної загостренності (*Allegro risoluto*). Заявлена пара-опозиція свідчить про модифікація досвіду Д. Шостаковича, котрий отримує новий вигляд в умовах авторської індивідуальності. Якщо співставити масштаби частин, то *Lento rubato* виконує роль своєрідної преамбули до основних подій, які розгортаються в *Allegro risoluto*. Воно вторгається у завмиряючу фоніку першої частини завдяки прийому *attacca*, що свідчить про мислення композитора макроструктурою та прояв рис одночастинності. Сонатна форма *Allegro risoluto* дає можливість автору створити поле конфліктних сполучень, контрастних образних сфер.

Перша частина написана у складній тричастинній формі з динамізованою (завдяки стисканню) репризою та двома фугато, які активізують музичний процес. Як відомо, поліфонічний виклад тематичного матеріалу сприяє швидкому росту фактури, дозволяючи неабияк розгорнути кульмінаційні сплески. Для кращого розуміння розвитку музичних подій в цій частині охарактеризуємо особливості *тематизму*. Тут виділяється два його типи. *Перший* з них складається з інтервальних малосекундових структур, що з'являються і в мелодичній, і в гармонічній проекціях. *Другий* тип тематизму – жанрово-оздоблений, відтворюється у хоральній темі чи мелодіях пісенного типу. Таке композиторське рішення віддзеркалює зміни у творчому мисленні багатьох радянських композиторів у 70-х роках ХХ століття, коли по-новому були осмисленні тонкощі ліричного висловлювання, краса мелодії, щирість емоційних почуттів. На думку Л. Раабена, відродження усталених цінностей було обумовлене «загальними змінами естетичного духу епохи, в якій для усіх прогресивно налаштованих людей у цілому світі пануюче значення набули ідеї морально-естетичного порядку – ідеї захисту людського в людині від пагубного натиску бездуховності» [97, с. 5]. У цьому сенсі молодий

композитор відчуває пульс сучасності відкликаючись на духовні потреби суспільства. Не менш актуальним, за визначенням відомого музикознавця, стало звернення у другій половині ХХ століття до старовинних пластів фольклору і трактування його сучасними музичними засобами [95, с. 35]. Нагадаємо, що ця тенденція знайшла своє відбиття в творчості композиторів «Нової фольклорної хвилі». Їхні твори ґрунтуються на виразно відчутному жанрово-побутовому началі, пов'язаному з опорою на конкретні народно-пісенні і народно-танцювальні мотиви. Композитори прагнуть відобразити певні стійкі риси національного побуту та національної психіки, і в цьому випадку їхнє звернення до «вічного», ще невичерпаного джерела традиційних жанрів народної творчості, як вважає Л. Христиансен, цілком природне [125, с. 198–218].

С. Турнеєв не проходить осторонь цього напрямку, надихаючись багатогранною історією Київської Русі. Часи спокою та розквіту, як відомо, змінювалися на періоди лихоліть, багатство співіснувало з нужденністю, тяжіння до порозуміння та єдності натикалося на боротьбу до одноосібної влади. Ці зворушливі образи, хоча опосередковано, відбиваються в концепції Сонати, численні форшлаги, які передують секундовим інтонаціям, асоціюються із звучанням сопілки, в перегукуваннях загострених акордів відчувається характерний колорит дзвону [57, с. 45–79].

Перша частина (*Lento rubato*) насичена подіями завдяки хвилеподібному принципу розвитку, широкій амплітуді кульмінаційних злетів та наявності контрастних елементів у тематизмі. Вони заявлені у дев'ятитактовому вступі та утворюють діалогічну структуру, яка вкладається у традиційне уявлення про період повторної будови (5 тактів + 4 такти, тт. 1–9; Додаток Б, приклад 23, с. 128). Перше речення завершується виразною ферматою, що повністю відповідає характеру звукообразу, друге – четвертною паузою. В умовному вступі наявні *три* різнопланові елементи. *Перший* з них вибудовується на основі малосекундових витриманих грон, зосереджених навколо звукового центра *Gis₁* (Додаток Б, приклад 23: а), с. 128). *Другий*

елемент, по суті, являється мелодизованим варіантом початкової інтонації (Додаток Б, приклад 23: б), с. 128). Її розвиток відбувається по принципу пружини, яка розкручується, і завершується на *f* інтонацією питання-ствердження. Третій елемент являє собою ліричний *modus* питальної інтонації, стаючи імпульсом до наступного тематичного розвитку (Додаток Б, приклад 23: в), с. 129). Звертає на себе увагу закінчення другого речення, яке є інверсією ходу на малу нону в кульмінації першого речення, що надає початковому періоду рис симетрії.

Малосекундова інтонація складає основу дванадцятитактової теми, за структурою схожою на речитатив (тт. 10–21; Додаток Б, приклад 24, с. 129). Постійне використання пауз перериває її цілісний виклад та ділить на короткі мотиви, а виразові «зітхання» вказують на зв'язок з інтонацією *lamento*, яка наділяє музику характерною схвильованістю. Несподіваний форшлаг, знаходячись на великій відстані, як своєрідний спалах, посилює ліричне забарвлення звукообразу та додає звучанню експресивності. На підґрунті теми композитор створює триголосне фугато, яке сприяє тематичному насиченню музичної тканини та дає можливість досягти яскравої кульмінації. Не випадково С. Турнеєв не дотримується правил поліфонічного викладення, ускладнюючи фактуру. Отже, відповідь подається на тритон нижче та є варіантом теми: ущільнюються початкові такти, модифікуються мотиви оспівування, внаслідок чого тема скорочується вдвічі. У накопиченні інтонаційних подій великого значення набуває інтермедія, вибудована на ключовій малосекундовій інтонації. Вона постає в основному та інверсійному варіантах, у вигляді більш розгорнутих мотивів у *quasi*-канонічній імітації зі зміненою ритмікою. Незважаючи на такі зміни, зберігаються, як вже було вказано, малосекундова хода, форшлаговий початок та мотив кружляння. Голоси композитор уводить послідовно зверху униз, завдяки чому поява теми у басовій теситурі відповідає умовам кульмінаційної зони: розгортається регістровий простір, фактурні голоси розвивають тематичні формули попередніх етапів. Як наслідок, тема репрезентується лише варіантом

двотактового початку у ритмічному збільшенні, завершуючись паралельно-протилежним рухом дисонуючих акордів інтервальної структури. Своєрідною післямовою стають дві драматичні, декламаційні, висхідні репліки, які свідчать про наявність в *Lento rubato* насиченої драматичної образності. Вже на цьому етапі розгортання інтонаційних подій обрана композитором метроритміка свідчить про коливання між зонами спокою ($3/2$, $2/2$, $3/4$, $2/4$, фермата) та руху ($2/4$, $4/4$, $5/4$, $6/4$, $3/4$). Дане проведення короткотривале, займає лише два такти, після якого поліфонічний виклад змінюється послідовністю акордів: у партії лівої руки паралельними септимами проходить хроматичний низхідний рух, а у партії правої – протилежний висхідний рух інтервальних сполук (секундового, терцієвого та квартового співвідношення). Такий варіант викладу музичного матеріалу відтворює ефект розширення простору. На інтонаціях різкого злету, який несподівано обривається, з'являється секвенційна побудова з двох ланок. Це своєрідна відповідь-ехо на емоційний вибух, що завершує перший розділ.

Після витриманої паузи в один такт розпочинається *середній розділ* (тт. 39–65; Додаток Б, приклад 25, с. 129). На тихій динаміці в музиці з'являється багатоголосна тема хорального типу. Її характерними рисами є: остинатна септима у басу ($B_1 - A$, що у свою чергу є оберненням малої секунди); в середньому голосі залишається малосекундова сполука, а у верхньому — мелодизований секундовий спуск. Постійне повторення остинатного басу відтворює звучання набату. Згодом воно набуває більш фатального забарвлення, особливо в той момент, коли додається несподіване зміщення акценту з сильної долі (синкопа), що створює ефект несподіваного ходу драматургічного процесу. Остинатна септима пронизує цей розділ Сонати, зазнаючи лише певних метаморфоз у ритмічному оформленні інтервальної сполуки. Середина має цікаву побудову, оскільки послідовне ритмічно-варійоване викладення остинатної теми на тій самій висотній позиції у басу в супроводі варійованих мелодичних голосів сприймається як варіації на *basso-ostinato* (Додаток Б, приклад 26, с. 129). Поступове насичення

фактури, ускладнення ритмічного руху приводить до ще однієї кульмінації, яка виступає концентратом тематичної ідеї септимовості та звукообразу дзвонового набату: співставлення регістрів, великих тривалостей та швидкого руху ритмо-груп, котрі нагадують звучання малих дзвонів, динаміка *ff*, поступове згортання звукового процесу та гучності наприкінці. Як бачимо, композитор в кожному розділі не просто співставляє ліричну та драматичну сфери, але й розуміє лірику у її внутрішньому житті в спалахах драматичних подій та глибоких переживань.

Репризу (тт. 66–79; Додаток Б, приклад 27, с. 130) композитор позбавляє поліфонічного викладу. Звертає на себе увагу відтворення основної теми в партії лівої руки. Вона відбиває характерні для неї риси з першого розділу сонати, але така видозміна у регістровому плані надає звучання глибини, повноти та драматичного забарвлення. Її органічно доповнює остинатна тема у партії правої руки, яка побудована на секундовій інтонації та мотиві кружляння, символізуючи застиглий час та вічність існування. Інтонаційна різнобарвність *Lento rubato* має єдине коріння, оскільки малосекундова інтонація складає основу будь-яких більш розгорнутих мотивів та зворотів. Вона ж постає фундаментом усіх акордових сполучень, голоси яких нерідко ускладнюються вторами (у терцію, сексту). Це надає частині тематичної єдності, демонструючи водночас універсальні конструктивні та виразові можливості секундової інтонації. Велику роль у драматургічному процесі відіграє поліфонічна техніка та прийоми варіювання.

Друга частина (*Allegro risoluto*) написана у сонатній формі. Специфіка її трактування полягає у відмові від традиційно трактованого яскравого мелодійного або жанрового тематизму у головній партії, при збереженні мелодичної основи у її сучасному розумінні, дзеркальній репризі, нагадуванні в ній матеріалу першої частини, що надає циклу драматургічної єдності. Побудована на малосекундових інтонаціях *тема головної партії* наділена рисами імперативного характеру (тт. 1–35; Додаток Б, приклад 28, с. 130). Вона активна, вольова, але водночас є носієм агресивного та негативного

начал, що пояснюється композиторською штриховою вказівкою (клинком), темповою характеристикою *Allegro risoluto*, динамікою *f*, викладом дрібних тривалостей в низькому регістрі. Підкріплюючи натиск самовладної теми, композитор використовує короткі паузи, які створюють ефект уриваності та метушливості. На перший погляд, початок головної партії за своєю будовою нагадує експозицію триголосної фуги, де відбувається почерговий вступ голосів із викладом основного звукообразу: спочатку середній, потім верхній та нижній голоси (*as – g¹ – des*). Інтервал малої секунди органічно увійшов у музичну тканину теми та складає її інтонаційний стержень, окрім хроматичних ходів зустрічається у вигляді обернення, тобто великої септими. Після останнього проведення теми у басовому голосі закономірності фуги більше не витримується, проте вона, особливо її основний елемент, заснований на акцентованому повторенні малосекундової інтонації, продовжує розвиватися. Він з'являється у кластерному, октавному або терцієвому потовщенні, що сприяє явному розширенню звукового простору по вертикалі, хоча композитор зберігає переважання лінеарності. Безперервне проведенню теми та її двох основних елементів у різних регістрах фортепіано повністю або у вигляді окремого мотиву надають цьому розділу рис розроблення.

Як відповідь на ясний та категоричний пафос головної партії, повна її протилежність, сприймається музика *побічної партії*, в якій безсумнівно проглядається увага до свободи та імпровізаційне начала. Про це свідчать: нюансування *meno mosso* і *ad libitum improvisation*, дозволяючи ритму супроводу бути вільним, композиторська вказівка *rubato*, часта зміна розміру (*Rubato*, тт. 37–68; Додаток Б, приклад 29, с. 130). Побічна партія має просту тричастинну форму. Перша частина заснована на остинатному проведенні хроматичного хвилеподібного мотиву в діапазоні великої терції (від *c¹* до *e¹*). Тема *Rubato* має ліричний та дещо містичний характер. Вона складається з двох схожих, але не тотожних фраз, основаних на питальних інтонаціях, які завдяки висхідній великій септимі, після поступового руху вниз, спрямовані вгору. Іншими словами, низхідний рух з наступним широким стрибком у

протилежному напрямку органічно відтворює ключові інтонації теми першої частини.

Після цілісної та виразної мелодії фактура теми, не беручи до уваги остинатного супроводу, набуває пуантилістичного характеру: з'являються поодинокі ноти, які звучать у різних регістрах з численними паузами, а нотний запис з двох станів змінюється на чотири. Так розпочинається *розробка* (тт. 46–50; Додаток Б, приклад 30, с. 131). Незважаючи на зміну характеру тематизму, композитор застосовує акцентування репетиційних нот, що нагадує нам активний рух головної партії та привносить у тематизм медитативного характеру елементи тривоги. Поступово репетиції починають звучати наполегливіше, то в октавному подвоєнні, то у більш мілкому ритмічному дробленні, то з нюансом *accelerando*. Несподівано активний рух обривається і на *pp* вступає реприза побічної партії, повертаючи в музику мрійливе, таємниче, медитативне забарвлення (тт. 51–68). Її тема зазнає певних метаморфоз. Вона подається в дзеркальному відображенні (інверсії) з октавним потовщенням. Партії супроводу продовжує зберігати остинатність, але лише у ритмічному плані та напрямку руху. Інтервал терції, в діапазоні якого зберігається рух, постійно змінює свою висоту: піднімаючись чи опускаючись на малосекундову інтонацію, що наприкінці побічної партії приводить до появи інтонацій першої частини та головної партії. На відміну від експозиції, вона тут не зберігає ознак фуги. Тема викладається у різного типу дублюваннях або подвоєннях, подекуди зустрічається поліфонічне двоголосся, проте ці фрагменти не є довготривалими.

З *Lento* (тт. 120–162) повертається ключова тема першої частини Сонати (Додаток Б, приклад 31, с. 131). Виразні, причетові «зїтхання» звучать на витриманому басовому тоні *g*, але згодом він зміниться на септіму *g – fis¹* та на *h*. Це своєрідний монолог, який має відносно малі масштаби. З позначки *Tempo I* розпочинається зв'язка-перехід заснована на коротких, рвучких мотивах, взятих з теми головної партії, яким відповідає ключова інтонація першої частини. Вона підготовлює репризне проведення головної теми

сонатної форми, у якому на композиторській вказівці *pesante* зустрічається варіант фігури кружляння, що нагадує початкове *Lento rubato*. Кластери в сукупності з рясним акцентування надають тематизму все більш несамовитого характеру, яке несподівано різко починає стихати, у фактурному викладі на зміну акордам приходять двоголосся, а звучання поступово спускається у нижній регістр. З однієї сторони, воно готує появу коди, а з іншої повністю повторює перехід головної партії до побічної.

Кода складається з двох розділів. Перший з них (*Rubato*, тт; 201–231), заснований на матеріалі першого епізоду, щоправда на цей раз вона звучить на півтону вище та збагачується орнаментальними вільними пасажами (Додаток Б, приклад 32: а), с. 131). Наприкінці цього розділу, на нюансі *dolce*, репетиції у партії лівої руки нагадують про минулу активність головної теми на тлі яких звучать зітхаючі інтонації основної теми першої частини. Другий розділ коди (*Lento Rubato*, тт. 232–246) – стриманий хорал (Додаток Б, приклад 32: б), с. 132). Репетиції перестають відображати активність та створюють враження неминучості, безповоротності, що посилює і так притаманний хоралу трагічний характер. Закінчується Соната динамічним затиханням з ефектом віддалення, якому сприяє поступове *diminuendo* від *mp* до *pp* та кількісне редукування (8 нот – 2 – 1).

Таким чином, С. Турнеєв, орієнтуючись на стилістичні вимоги сучасності, зберігає суттєві властивості сонатного жанру – концептуальність задуму, композиційну цілісність, інтонаційну та драматургічну єдність циклу при контрастності образно-тематичних утворювань.

2.4 Втілення традиції у Сонаті для фортепіано В. Г. Іванова

Валентин Гаврилович Іванов (21. 01. 1936, м. Часів Яр – 02. 04. 2008, Харків) – домрист, педагог, композитор. Підсумовуючи наявну інформацію про діяльність В. Іванова [60; 114], варто зазначити, що творчий шлях композитора мав стрімкий розвиток. Вже у студентські роки він проявив

наполегливість, цілеспрямованість та індивідуальну ініціативу, які мали вдале поєднання разом з високими вимогами, котрі були запропоновані викладачами для майбутніх професіоналів [62, с. 26]. Активність В. Іванова протягом навчання у консерваторії була спрямована на розширення музичної обізнаності, збагачення виконавських навичок, поглиблене пізнання та усвідомлення технічних, а також тембрових можливостей кожного інструменту. Все це в майбутньому відіграло важливу роль в успішній діяльності композитора. За період навчання студент вільно оволодів різноманітними інструментами народного, духового, естрадного та симфонічного оркестрів, а також сформував власні художні, естетичні та стилеві уявлення, які вплинуть на формування його творчої особистості [там само]. У 1958 році В. Іванов закінчує Харківську державну консерваторію як домрист (клас професора М. Т. Лисенка і В. Міхеліса) та диригент (клас професорів І. Б. Гусмана і К. Л. Дорошенка). Одразу після завершення навчання, у 1958–1959 роках, композитор викладає у Чернівецькому музичному училищі, а в 1959 переїздить до Донецька, де займає посаду керівника естрадного ансамблю обласної філармонії [116, с. 243]. 1966 року митець повертається у рідний Харків та працює завідувачем музичної частини Театру юного глядача до 1978 року. Але керівні посади, не зважаючи на те, що були пов'язані з композиторською діяльністю, не вносили у життя В. Іванова відчуття самовдоволеності. Він все гостріше переймається необхідністю професіональних знань в області композиції [62, с. 27]. У зв'язку з цим, у 1971 році, музикант вдруге вступає до консерваторії на композиторський факультет. В постаті Ігоря Костянтиновича Ковача він знайшов не тільки людину, яка володіє заслуженим авторитетом, високим рівнем майстерності, а й близького по духу та художньому баченню викладача [62, с. 28]. Спілкування з професором було надзвичайно плідним та дало свої результати. Про це свідчить поява низки творів: для фортепіано – Сюїта, Сонатина, Прелюдії та фуґи, Варіації на тему української народної пісні «Вербова дощечка», Концертно для фортепіано з оркестром; Симфонія № 1; декількох

хорових та камерно-вокальних творів; Струнного квартету та п'ес для різноманітних інструментів [там само]. Концертно для фортепіано та Симфонія №1 увійшли до програми державного іспиту В. Іванова (1976 рік), де отримали високу оцінку комісії. Так з'явилася у молодого композитора надія до вступу в Спілку композиторів, але для цього він мав подати комісії ще 10 творів на розгляд та аналіз. Після ряду рецензій, у 1982 році, питання про прийняття В. Іванова до Спілки отримало позитивне рішення [62, с. 30]. З цього часу музично-громадське життя композитора стало надзвичайно насиченим. Він завзято спілкується з музикантами м. Харкова та активно пише твори у різних жанрах та напрямках. Завдяки цьому з'являється чимало композицій для духових інструментів, що збагачує наявний репертуар. Великою популярністю почали користуватися вокальні твори композитора, вони стають невід'ємною складовою репертуару провідних харківських солістів. Справедливе зауваження О. Кононової, згідно з яким «талановиті та зацікавлені виконавці стимулюють композиторську діяльність митця» [62, с. 31]. Діяльність та спілкування В. Іванова з музикантами сприяли розширенню виконавського репертуару для різних інструментів, що є свідомством різнонаправленості творчих прагнень композитора. Його музична праця отримала високу оцінку професійної та аматорської публіки. За життя автор здобуває звання лауреата багатьох всеукраїнських, міжнародних конкурсів та фестивалів [116, с. 243], а також, у 2004 році, його було нагороджено почесним званням «Заслужений працівник культури України» [62, с. 36].

На жаль, дуже багато з творчості та діяльності харківських композиторів маловідомо сучасним молодим музикантам. Написані ними твори не так часто звучать на концертній естраді, в наш час зрідка проводяться концерти до видатних дат їхнього життя. Ім'я В. Іванова не побачиш на афішах філармонічних заходів, але в концертні програми музичних шкіл часто включають його твори. Тому для створення творчого портрету митця активуємо інформацію про створену ним багатогранну спадщину, яка охоплює

майже усі жанри. Найбільш вагому частину авторського доробку складає камерно-інструментальна музика для різних складів. Серед них: *два струнні квартети* (1973, 1976), *«Концертино» для домри та фортепіано* (1981), *«Концертино» для баяна та фортепіано* (1981), *«Поема» для кларнета та фортепіано* (1990), *«Рондо» для альти та фортепіано* (1974), поема *«Біля монумента скорботної матері» для 4-х тромбонів і ударних інструментів* (1983), п'єси: *«Повій вітер на Україну»*, *«Челіта»* та ін. Не оминув В. Іванов і оркестрову музику у різних жанрових та виконавських варіантах, про що свідчать: *дві симфонії* (1976, 1978), *симфонічна поема «Гулют – Тота»* (1997); *«Концертино»* (1975) *для фортепіано та камерного оркестру*, *«Святкова фантазія»*, *«Український танок» для естрадного оркестру* (обидва – 1982), *«Концертино» для баритону та духового оркестру* (1989). Композитор звертався й до музично-театральних жанрів; у його доробку *моноопера «Півроку в океані»* (1976) та *опера-ораторія «Пісні про розбитий кришталь»* (2006). Вагоме місце у творчому спадку композитора відведене пісням, баладам, романсам, обробкам народних пісень та музиці до театральних вистав [48; 62, с. 243].

Особливе місце в доробку В. Іванова посідає фортепіано. Ним написані три сонати (1976, 1980, 1983), *«Концертино»* (дитяче) № 1 та № 2 (1992); збірка дитячих п'єс *«Мелодії караїмського весілля»*, вальс *«Три сестри»* по мотивам п'єси А. П. Чехова (1999); *«Кримська сюїта»*, *«Караїмська сюїта»* (1996); *цикли – «48 прелюдій і фуг»* (1988), *«Пори року»* (1991), *«Квіти в музиці, легендах та переказах»* для фортепіано, фортепіано в 4 руки та ансамблів різного складу (2000), *«Аліса в країні чудес»* для фортепіано та фортепіано в 4 руки, за мотивам казки Льюїса Керролла (2001). Це один із багатьох інструментів, який привертає увагу композитора протягом всього життя. *«Цей інструмент він по-справжньому полюбив, ще будучи студентом народного факультету, – пише О. Кононова, <...> а під час навчання на композиторському факультеті він значно удосконалив свої виконавські навички»* [62, с. 28]. Дослідниця вважає вдачею для В. Іванова його заняття в

класі Н. В. Смоляги. Завдяки професіоналізму викладача, митець прагнув багато займатися, вивчати специфіку інструменту, а саме технічні та темброві можливості, штрихову та динамічну палітри, знайомитися з неосяжним репертуаром, в якому зберігається невичерпне джерело ідей, стимулюючих розвиток творчої діяльності [62, с. 29].

Серед низки творів В. Іванова, написаних для цього інструменту виділяються три фортепіанні сонати, створені у 1976, 1980, 1983 роках. Їх одночастинні композиції, які при всій індивідуальності кожного твору зберігають зв'язок зі сформованою традицією. Незважаючи на це, В. Іванов демонструє сучасне мислення, для якого притаманна опора на інтонаційно-фактурні та ритмічні структури, відхід від яскравої мелодики, традиційно оформленого тематизму. Використання повторності, будування крещендованих ліній сприяє створенню статичного, нібито «розбухаючого» образу. Одним із зразків перетину традиції та сучасного мислення є **Соната для фортепіано № 3** (1983). Наприклад, тут органічно переплітаються риси барокової, класичної та романтичної традицій. *Перша* з них проявляється у використанні різноманітних риторичних фігур та поліфонізації фактури. *Друга* – відображається у відбитті рис, притаманних бетховенському мисленню. Зокрема, раптове вторгнення урочистого вступу, поява схвильованого, але водночас ліричного *Allegro*, наявність протиставлень, емоційних переходів від напруги до просвітлення, трифазної розробки та динамізованої репризи викликає асоціацію з творчістю одного з фундаторів віденської класичної школи. Незважаючи на те, що В. Іванов подає музичний матеріал в іншому стилістичному варіанті, він, все ж таки, спирається на неписаний закон бетховенського *initio*. Як пише А. Климовицький, «перетворення свідомості силою мистецтва в активну волюву спрямованість та цілепокладання волі, а також перетворення її в активну практику свідомості – такою є діалектика бетховенського музичного мислення» [62, с. 28]. Остання, *третья* традиція віддзеркалюється у пісенно-ліричному характері основних тем, а також у прагненні композитора до єдності та цілісності циклу, про що свідчить

одночастинна композиція. Означення ключових аспектів музичного матеріалу не зменшує необхідності більш детальної характеристики тематизму та драматургічного процесу Сонати, навпаки, стимулює дослідницький інтерес. Отже, твір розпочинається *Maestoso* (тт. 1–6; Додаток Б, приклад 33, с. 132), яке виконує функцію вступу, котрий відкривається вольовим, призивним, унісонно-висхідним рухом мілких тривалостей у високому регістрі та велико-ваговим акордом у низькому. Протиставлення злету та величної опори надає вступу урочистого характеру, що супроводжується використанням таких засобів виразності, як *f*, різних ритмічних сполук, широкого діапазону інструменту, акцентуації, витриманості, завмирання та поступового динамічного спаду. Усі засоби, які заявлені на початку твору, нагадують звісно відому риторичну фігуру *tirata*¹ та повністю відповідають характеру звукообразу.

Після такого величного вступу з'являється *тема головної партії* (*Allegro*, тт. 7–47), яка несе в собі риси безтурботної, простодушної та водночас активної лірики. Однією з характерних рис теми головної партії є її *quasi*-лінійна структура, оскільки мелодія та басова лінія, підтримані вертикаллю середніх голосів, складають виразовий діалог. Спочатку обидва голоси рухаються в протилежному напрямку, по-новому розвиваючи ідею регістрової всеосяжності, заявлену у вступі. Про самостійну роль басу свідчить поступове переростання коротких реплік в розгорнуту мелодію, що згодом підхоплює енергію, яку задають секвенційні мотиви, а далі – підсилюють тяжіння до кульмінаційного сплеску. Тема головної партії має *дві хвили розвитку*. Використана у *першій хвилі* (тт. 7–28; Додаток Б, приклад 34: а), с. 133) потворність мотивів нагадує пружину та сприяє накопиченню внутрішньої енергії. Висхідна секвенція стимулює напруження, що в свою чергу підкреслює спрямованість розвитку. Недаремно відбувається вибух емоцій, спричинений зміною ритмічного малюнку, регістру та розвитком динаміки. Таким чином, композитор з однієї сторони спирається на досвід романтичної

¹ Назва походить від італійського слова *tirate* та має два значення: 1) тягти, витягувати 2) стріляти [44, с. 28].

культури, для якої було характерне хвилеподібне завоювання музичних вершин, з іншої – по-своєму переломлює барочний принцип компліментарності, сприяючий випуклій подачі всього мелодично-значущого матеріалу. *Друга хвиля* (тт. 29–47; Додаток Б, приклад 34: б), с. 133) більш інтенсивна, могутня та незламна. Вона змінює попереднє теситурне розташування (піднімається на октаву вище), доповнюється імітаційними перегукуваннями та підкріплює попереднє драматичне напруження, закінчуючи його виразною паузою. Прийом обриву залишає накопичений драматичний пафос невирішеним, відкриваючи шлях для подальших інтонаційних подій.

Після витриманої паузи повертаються інтонації вступу (тт. 48–51; Додаток Б, приклад 35, с. 133). Композитор повторює двічі двотактовий матеріал, лише змінюючи напрямок висхідних коротких тривалостей та акорду. У першому варіанті шістнадцяті спрямовані у високому регістрі вгору та доповнюються звучанням акорду у малій октаві фортепіано. У другому, навпаки, тиратоподібна фігура відтворюється у низькому регістрі інструменту, а акорд – вище (в межах октави). Для підвищення контрасту В. Іванов використав різку зміну динаміки *f* – *p*, що несе у собі таємничість та відчуття страху, підкреслюючи виникаючий ефект спуском тематизму в більш похмуру теситуру. В такому контексті ціла пауза в усіх голосах слугує не тільки засобом посилення драматургічної гостроти та виокремлення одного розділу форми від іншого, але й відсилає до барокової традиції, де зазвичай вона виражала відчуття жаху та смерть. Підтвердженням цьому слугують спостереження О. Захарової, яка пише: «До широко розповсюджених (особливо у XVII столітті) риторичних фігур відноситься *aprosiopesis*, яка відтворювала музичне “зображення” смерті за допомогою паузи у всіх голосах [44, с. 35]. Завдяки такому прийому музичний матеріал провисає в напрузі у басовому ключі, а на цьому тлі, з динамічним позначенням *pp*, як просвітлення, з'являється *quasi*-ноктюрнова, пісенна тема побічної партії (тт. 53–100; Додаток Б, приклад 36, с. 134), символізуючи оазис тиші. Не

дивлячись на те, що розріджена фактура, ритмічне оформлення, секвенційність та хвилеподібний розвиток, здавалось би, зближують тему побічної партії з головною, однак темповий контраст, характер романсово-пісенної мелодії, акомпанемент, який асоціюється з *quasi*-гітарними переборами, виокремлюють зону теми побічної партії як область світлої, піднесеної та незатьмареної лірики. З її появою змінюється лад. Спочатку відчувається чітка, але ускладнена основа *e-moll*, а контрастна середина в *G-dur*, несе зміну фактури – з одноголосного викладу на акордовий. Різка переміна темпу: *Allegro* – *Lento*, впливає на модифікацію характеру та пасторально-ліричну «тональність» висловлювання. Тема побічної партії з піднесенням, сакральним відтінком, крок за кроком піднімається вгору. Мінімальна зміна динаміки та прозора фактура, наповнена провисаючими половинним нотами з крапкою, символізують далекий від земної тривоги та пристрастей світ. Після акордового епізоду в *G-dur* музичний матеріал набуває стрімкого розвитку (тт. 85–100). Фактура розкладається на три пласти, для яких притаманний акордово-октавний виклад та розгалуженість в регістровому просторі усієї клавіатури (показово, що композитор нотує на трьох станах). Завдяки цьому відтворюється піднесений характер, який підхоплює нове проведення побічної партії. Вона набуває гімнічного забарвлення та апофеозного звучання. Однак, вся динаміка прагне до затихання, поступово згортаючись та підводячи до *теми заключної партії* (тт. 101–111; Додаток Б, приклад 37, с. 134). Її ритмічне оформлення розвиває ідеї вступу, перекликаючись із зв'язкою-переходом між головною та побічною партіями.

Послідовний розгляд тематичних ідей в експозиційному фазисі є необхідним для виявлення способів створення яскравих контрастних протиставлень образних сфер, які впливають на драматургію всього твору. Крім того, не менш важливим являється факт, який вказує на те, що композитор, спираючись на традиційні композиційні одиниці сонатної форми,

наповнює їх інтонаціями, які відсилаються до різноманітних жанрово-стильових пластів.

Основну роль у розвитку образного світу Сонати для фортепіано № 3 відіграє *розробка* (тт. 112–198). Вона не розвиває основний тематизм, а лише відтворює ключові інтонаційно-ритмічні групи та ходи протягом трьох розділів. *Перший* з них (тт. 112–125; Додаток Б, приклад 38: а), с. 134) – наповнений загальними формами руху у вигляді тріолей, що поступово розповсюджуються майже на всі регістри фортепіано, починаючи з великої октави. Це ритмічне групування в темпі *Allegro* має напружений, схвильований характер, підсилений стрімким динамічним наростанням. Символічний «підйом вгору, до неба» асоціюється з риторичною фігурою *anabasis*¹. У *другому* розділі (тт. 126–152; Додаток Б, приклад 38: б), с. 135) на фоні постійно повторюваного ритмічного супроводу відтворюються короткі ритмоформули зустрічного руху в партіях обох рук, до яких згодом підключаються фігурації тиратоподібних мотивів із матеріалу вступу. Фактура здається дещо дивною, адже щільному хроматичному ходу в нижньому регістрі, протиставляються розірвані фрази у верхньому. Використання незвичних гармоній з великою кількістю пауз, як наслідок, моделює образ «загубленої душі» разом з зітханнями та плачем, що в свою чергу вказує на музичну фігуру *suspiratio* [44, с. 31]. Останній, *третій*, розділ розробки (тт. 153–169; Додаток Б, приклад 38: в), с. 135) синтезує інтонації першого та другого розділів. Пасажі шістнадцятих з синкопованим супроводом проходять клавіатурою то вгору, то вниз, відбиваючи поступове емоційне наростання, за яким слідує розгортання драматичних подій аж до вибуху стихійних сил. Кластерні співзвуччя, як справжні звукові шквали, підкреслюють переломний момент. Після цього, на стику між розробкою та *репризою*, втручається тема головної партії (тт. 170–239; Додаток Б, приклад 39, с. 135). Це явище є закономірним процесом після масштабної та емоційно-напруженої розробки,

¹ *Anabasis* – (сходження), висхідний рух мелодії [с. 75]; музична фігура, за допомогою якої складався певний «лексикон» [44, с. 30].

адже продовжують розвиватися образи непокірної стихії, крізь які старається пробитися тема головної партії. Варто зазначити, що вона втягується в процес, але швидко вичерпує себе. В таких умовах неможливо відтворити початковий вигляд, тому її музичний матеріал набуває іншої модифікації. За допомогою принципів хвилеподібного, імітаційного розвитку подається новий, видозмінений варіант: інтонаційна мова ускладнюється через використання численних акцентів на слабких долях, синкоп, залігованих нот та ритмічних угруповань. Як наслідок, метрична нестійкість ($3/4$, $2/4$, $4/4$, $5/4$, $9/18$) поступово підводить до головної, кульмінаційної, вершини Сонати. Усе обривається короткою паузою, котра підкреслена ферматою. У динамічному апогеї звучить зв'язка-перехід, яка готує повернення теми побічної партії. На відміну від головної, вона дається у незміненому вигляді, тільки в іншій висотній позиції. Динаміка *p* та прозорий фактурний розвиток сприймаються як відповідь на відтворені драматургічні колізії. Останні такти сонати розчиняють тему та зберігають лише натяк на події, що відбулися. Це остання крапка в розвитку драматичного «музичного сюжету» з перемогою світла.

Виходячи з цього, слід сказати, що Соната для фортепіано № 3 В. Іванова заслуговує на місце у фортепіанному репертуарі як для загального ознайомлення, так і для концертного виконання. «Соната для фортепіано, – пише Ю. Калачов, – це новий щабель в еволюції музичної мови композитора. Ладо-тональний та інтонаційний розвиток тут ближчий до серії, перевага віддається поліфонічному письму. Тематизмом та прийомами його розвитку визначається і загальний характер Сонати – філософічність роздумів» [62, с. 171].

Висновки до Розділу 2. Жанр сонати для фортепіано є одним із розповсюджених музичних жанрів, який посів значну позицію у світовому мистецтві. Композитори різних епох бачать у ньому можливість втілення образної розмаїтості в її контрастних співставленнях, внутрішній конфліктності, тяжінні до гармонічного узгодження. Як свідчать дослідники, фортепіанна соната пройшла довгий шлях розвитку, внаслідок чого

сформувалася як типова структура з певною кількістю частин та їх семантичним наповненням. Разом з тим, жанр сонати виявив свою мобільність в контексті індивідуальних стилів та мовних особливостей історичного часу. Ці його можливості відбилися на варіюванні циклічної композиції та стилістиці творів в цілому. Сказане підтверджується творчістю представників харківської композиторської школи.

Виявлені особливості у Сонаті для фортепіано В. Дробязгіної дозволили дійти висновку, що автор синтезує в ній різні традиції. Так, зв'язок з *бароковою* культурою заявляє про себе у використанні риторичних фігур, зокрема, кроку, вольових утвердженнях, рисах, близьких жанру фантазії. *Класична традиція* відтворилася у застосуванні сонатної форми з характерними для неї образними сферами та динамікою розвитку інтонаційних подій з досягненням нової змістовної якості. Від *епохи романтизму* запозичені одночастинна структура, відокремлення основних партій одна від одної, посилення ролі темпу, динаміки, фактури в процесі темо- та формоутворення, застосування «бемольності», що надає музиці високої емоційності. Незважаючи на це, Соната є сучасним твором, про що свідчить використання вільно трактованої дванадцятитоновості та ритмічних пропорцій не бінарного способу ділення. Серед індивідуальних рис назвемо відмову В. Дробязгіної від мелодії класичного типу, оперування тематичними комплексами, використання прийому перетворення обраних фактурно-звукових структур.

Одночастинна композиція Сонати для фортепіано № 3 В. Іванова при всій своїй індивідуальності показує зв'язок зі сформованою традицією. Композитор демонструє сучасне мислення, для якого притаманна опора на інтонаційно-фактурні та ритмічні структури, відхід від яскравої мелодики, тематизму. Використання повторності, будова динамізованих ліній сприяє створенню статичного, ніби «розбухаючого» образу. Ця Соната є зразком поєднання традиції та сучасного мислення, зокрема тут органічно переплітаються риси барокової, класичної та романтичної традицій.

Соната для фортепіано № 4 В. Бібіка демонструє різне розуміння власне сонатності: з однієї сторони, вона виступає імпульсом до перетворення вихідного тематичного матеріалу, з другої – виявляє своє етимологічне коріння, пов'язане зі сферою звучання, можливостями інструменту. Її тематизм і методи розвитку свідчать про індивідуальність композиторського мислення та фортепіанного стилю. Виявлені риси потребують духовної зрілості та майстерності від виконавців, спонукають до пошуку суто піаністичних засобів для втілення світогляду митця, розширюють уявлення про віртуозність та технічні труднощі, які тут пов'язані зі звуковидобуванням, динамічними нюансами, використанням педалі тощо.

Соната для фортепіано С. Турнеєва розгортається у взаємодії двох контрастних сфер: роздуму та скерцозної загостреності. Таке поєднання свідчить про звернення митця до надбань своїх попередників, а саме до творчості Д. Шостаковича, які в кінцевому результаті у сполученні з композиторською індивідуальністю отримують новий варіант. Двочастинна композиція завдяки прийому *attacca* демонструє мислення композитора макроструктурою та прояв рис одночастинності. У поетичній першій частині С. Турнеєв по-новому осмислює тонкощі ліричного висловлювання, красоту мелодії, щирість емоційних почуттів, а також відчуває пульс сучасності відкликаючись на духовні потреби суспільства, захоплюючись багатогранною історією Київської Русі, зверненням до фольклору та трактуванням його сучасними музичними засобами.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (на прикладі творів В. Дробязгіної, В. Іванова, В. Бібіка, С. Турнєєва)

Нотний текст є основою для створення виконавської інтерпретації. Ступінь свободи в прочитанні запропонованого художнього задуму конкретизується багатьма факторами. Але чим саме повинні керуватися піаністи, щоб, не втрачаючи власної ініціативи, не зруйнувати композиторський стиль? Дослідженню цього питання присвячені як суто теоретичні праці, так і більш спеціалізована література, в якій розглядаються підходи виконавця до обраного композиторського тексту. Серед фундаментальних розробок назвемо монографію Н. Корихалової, де авторка торкається різноманітних проблем, які знайшли відбиття в назвах відповідних розділів: «Формування і розвиток основних проблем музичного виконавства» та «Проблеми музичного виконавства і нові явища в сучасній музичній культурі» [65, с. 7–50; 65, с. 192–205].

Музична культура, як і інші напрямки творчої діяльності, в процесі історичного розвитку зазнавала певних метаморфоз. Однією з них була диференціація функцій композитора та виконавця, тобто, як пише Н. Корихалова, «перехід від “віртуоза-композитора” до типу “чистого” виконавця» [65, с. 20]. Це підкріпилося поступовим розквітом віртуозного виконання, розповсюдженням типу сольного концерту та появою виконавців-професіоналів. Таке виокремлення фігури професійно-орієнтованого музиканта зробило його ключовою ланкою інтерпретаційного процесу. Для підтвердження наведемо слова вченої: «Мистецтво музики, як відомо, є завжди мистецтво музичного виконання. Вимагаючи за своєю природою, постійного відтворення у живому звучанні, музика відчуває потребу у виконавці» [66, с. 207]. Таким чином, на піаніста покладається обов'язок

донесення до слухача ідеї творчого задуму композитора, адже в ланцюгу музичного спілкування між композитором та слухачем артист виконує проміжну роль (автор – твір – виконавець – слухач). «Відтворення – це друге творіння, – стверджував А. Рубінштейн. – Той, хто володіє цією здатністю, зуміє представити прекрасним навіть посередній твір, надавши йому відтінок власного творіння; навіть у творінні великого композитора він знайде ефекти, на які той чи забув вказати, чи про які навіть не думав» (цит. за: [65, с. 22]).

Розглядаючи особливості взаємодій композиторської та виконавської практик протягом певного історичного періоду, Н. Корихалова вказує на те, що ці дві постаті органічно «співпрацювали» в особі однієї людини, проте з того часу, коли з'явився записаний в конкретній системі нотації музичний твір, їхня взаємодія постійно видозмінювалася. Композитор і виконавець залежать один від одного, адже музика не може існувати поза безпосереднього відтворення. Більшість написаних опусів, окрім тих, котрі входили до навчальної програми, створювались для конкретних музикантів, нібито «під замовлення». Бувають випадки, коли композитор поєднує в собі ці дві ролі, але виконанням власних творів їхнє життя не обмежується, продовжуючи залежати від інших інтерпретаторів. Такого роду сумісна праця – це цікавий творчий процес, так як кожний виконавець пропонує власне бачення того чи іншого твору. Вчена виокремлює два основних напрямки у виконавській практиці: *пізньоромантичний* та *академічний*. Під *першим* розуміється гіперболізоване вираження рис романтичного виконання (перебільшена виразність, загострення темпових відхилень, «особистість» висловлювань, посилений інтерес до барвистості звучання і т. ін.), а *під другим*, навпаки, стриманість, відчуття міри, бережливе відношення до авторського тексту, строгість. Наявність різних напрямків ще більше загостило полярність думок серед музикантів та сприяла ще більшому розмежуванню між ними, адже кожен схилився до однієї конкретної течії [65, с. 21–22].

Іншу класифікацію типів виконавства пропонує Д. Рабінович [98; 99]. В її основу музикознавець закладає поняття «виконавської цілі», яка стає однією

із важливих категорій аналізу цього явища. Як пише Г. Коган, «породжувати треба раніше, ніж виражати» (цит. за: [98, с. 138]). З цього слідує, що від вибору цілі залежать акценти в тій інтерпретації художнього задуму, якій виконавець надає перевагу. Д. Рабінович розділяє піаністів на чотири групи. Для *першої* – характерне тяжіння до віртуозного типу висловлювання, з метою приголомшити публіку своєю технічністю раніше, ніж вдасться висловитися [98, с. 108–112]. Для *другої* – притаманне прагнення до емоційного виконання, котре за будь-яких обставин намагається заразити оточуючих своїми почуттями [98, с. 112–120]. *Третя група* виконавців націлена на раціоналістичний тип мислення, в основу якого покладено донесення досконалості твору гармонією, що закладена в самій музиці [98, с. 120–125]. *Четверта* – орієнтована на інтелектуальне відтворення музики; такі музиканти прагнуть представити добре знайомий твір так, як його ще ніхто і ніколи не чув [98, с. 126–133]. Слід зазначити, що виконавець не завжди до кінця усвідомлює ціль своєї творчості, так як вона зароджується глибоко в підсвідомості і відшукується лише на інтуїтивному рівні. Таким чином, спостереження Д. Рабіновича ґрунтуються на аналізі діяльності видатних піаністів, що у більшій мірі віддзеркалює психоемоційний тип особистості, завдяки якому можна судити про інтерпретацію. Н. Корихалова ж, навпаки, акцент робить суто на інтерпретаційних моментах, тому вчена підкреслює, що з роками активна творча роль виконавця приводить до «переосмислення значення слів “виконання”, “виконавець” і появи нового поняття – “інтерпретація”» [65, с. 22]. Дослідниця посилається на думку французького музичного критика Л. Ескюдье, який один з перших використав це поняття. Він писав: «Інтерпретація – слово, яке якнайкраще підходить до виконання музичного твору, бо саме артисту належить зрозуміти думку музикантів і передати її слухачу: саме він повинен передати голосом чи на інструменті записану думку <...> одним словом, бути інтерпретатором намірів композитора» (цит. за: [64, с. 23]).

Видатні композитори та виконавці продовжували по-різному ставитися до ролі інтерпретатора в музичному процесі. Так, одні підтримували право виконавця на свободу творчого пошуку (Ф. Ліст, Б. Бюлов, Ц. Кюї), інші – бачили його задачу у точному відтворенні нотного тексту (К. Шуман, Р. Вагнер, А. Рубінштейн) [65, с. 16–19]. Однак, незалежно від обраної позиції, вони мають єдиний спільний об'єкт інтерпретаційного процесу – авторський текст, для розшифрування якого не достатньо, дивлячись у ноти, виконувати усі авторські позначення. Саме цій «вічній» проблемі, яку неможливо вирішити раз і назавжди, присвячена праця Є. Лібермана [72]. Відомий піаніст торкається низки питань. *Перше* з них пов'язане з протиріччям, яке виникає у співпраці композитора та виконавця у зв'язку із прагненням до їхнього спільного об'єднання або до самовираження та самоствердження кожного окремо. *Друге* – стосується редакторських позначень. Працюючи над чужим твором, піаніст має можливість відчутти себе співавтором музики або учасником її створення. Згідно думки педагога, поява численних редакцій пояснюється доволі повільним оволодінням майстерністю читання авторського тексту та художньої роботи з ним. Кожний з музичних редакторів міг переробляти авторський текст, як вважав за потрібне. «До словесних вказівок темпу і характеру без усяких коментарів, таким самим шрифтом додавалися редакторські, – відмічає Є. Ліберман, – метрономічні і динамічні вказівки, знаки ритмічного нюансування замінялися, зміщалися; змішувалися авторські та редакторські ліги, їхнє місце розташування варіювалося» [72, с. 10]. Позитивним є те, що в наш час існує безліч редакцій одного твору, і виконавець має можливість обрати саме ту, яку вважає найбільш вірну оригіналу. *Третє* питання, на яке звертає увагу Є. Ліберман, стосується прагнення композитора деталізувати нотний текст, що суттєво обмежує свободу виконавця, бо усі авторські позначки щодо динаміки, штрихів, агогічних відхилень тощо потребує від виконавця «вірності» нотному тексту. Обсяг його повноти постійно варіюється та залежить не тільки від епохи написання, але й від індивідуальної манери композитора [72, с. 5, 9–12]. Проте

зауважимо, навіть в тих випадках, коли твір забезпечений найдетальнішим текстом, коло його нюансів залишається невизначеним або визначеним приблизно. Достатньо вказати, що шкала f залежить не тільки від інтерпретаційного задуму того чи іншого твору, але й від механіки інструменту.

Це стосується і ступеня використання педалі, адже, для прикладу, у творах барокової доби вона має бути мінімальною; в період романтизму їй відводиться значно вагомніше місце. Як аргумент, наведемо думку В. Шукайло: «Чарівна, вишукана, колористична педаль романтиків перетворила звучання фортепіано, кардинально змінила музичне мислення композиторів. Завдяки педалі значно ширшими стали межі образної сфери творів романтиків» [134, с. 78]. Щодо фортепіанної музики ХХ століття, варто зазначити, що з появою нової стилістики для виконавців відкриваються численні можливості «для пошуку виразних засобів втілення нових звукових образів сучасної музики. У цьому процесі робота над засобами педалізації відіграє першочергову роль», – пише піаністка [там само, 147]. Сама позначка педалі єдина, але виконавець, знаючи про існування її різних видів, таких як: пряма педаль, напівпедаль, педаль, що запізнюється, фактурна, ритмічна тощо, варіює їхнє використання відповідно до епохи написання твору. Відчуття чи розуміння стильових ознак композитора є дуже важливою задачею, так як головним завданням перед виконавцем стоїть збереження рис, характерних для епохального та індивідуального стилю. З цього виходить, що піаніст для розуміння стилю композитора має ознайомитися з його біографією, творчістю, історією створення композиції, знайти паралелі у літературі, живопису чи кіноматографі, а також прослідкувати історію виконання даного твору. З іншого боку, – розуміти техніку інструментарію, характерні прийоми звуковидобування, стиль, стилістику і т. ін.

Багатогранність аспектів музичної інтерпретації розкривається у дослідженні В. Москаленко [86]. Музикознавець розглядає відтворення твору піаністом через його інтонаційну структуру, музичний аналіз та підсумковий

аналіз інтерпретування. В його розумінні музичний твір – «це самостійна інтонаційна концепція, яка розкривається в суспільній художній практиці і виявляється як ціле у діалектичному сполученні рухомої інваріантної основи та потенційної безмежності індивідуальних або колективно-усуспільнених її інтерпретацій» [86, с. 11]. Інтонація як спосіб самовираження і комунікації займає вагомe місце в житті людини, а музика є лише однією зі сфер її втілення. Спираючись на інтонацію, виконавець резонує не тільки з музичним матеріалом, він вступає в інтелектуально-емоційний діалог з соціумом, своїм життєвим оточенням та конкретною життєвою ситуацією. У своєму дослідженні науковець до інтерпретаторів відносить не тільки музикантів-виконавців, але й всіх інших, чия професійна діяльність пов'язана, хоч частково, з музикою. Відповідно до цього, В. Москаленко наводить класифікацію, в якій ключовим моментом є підсумковий результат інтерпретування. Серед них: редакторська, виконавська, композиторська, музикознавча інтерпретації [86, с. 10–11].

Обрані для магістерської роботи твори – Соната для фортепіано В. Дробязгіної (1978), Соната для фортепіано С. Турнеєва (1980), Соната для фортепіано № 4 В. Бібіка (1981) та Соната для фортепіано № 3 В. Іванова (1983) – є сучасними композиціями та вирізняються нечастим звертанням до них виконавців минулого та сьогодення. На даний момент це підтверджується поодиноким виконанням сонат для фортепіано В. Дробязгіної та С. Турнеєва, інтерпретуванням двома піаністами Сонати для фортепіано № 4 В. Бібіка. На жаль, запис Сонати для фортепіано № 3 В. Іванова відсутній. Незважаючи на певну композиційну схожість, період написання творів, слід зазначити, що вони вирізняються насиченістю авторського коментаря та різною мірою деталізації звукообразу. Найбільш «скупий» у цьому плані твір В. Іванова. Композитор мінімально прописує виконавський план, надаючи виконавцю підставу для свободи власного інтерпретування. На цьому тлі вирізняються композиції В. Дробязгіної, В. Бібіка та С. Турнеєва, в яких нотний текст

максимально наповнений композиторськими позначками, що направляють виконавця у потрібне русло.

Складення власної інтерпретації починається саме з освоєння нотного тексту. Незалежно від епохи написання, стилю композитора чи жанру твору – є загальні принципи, якими має керуватися виконавець, і власне вони складають основу піаністичних труднощів. Серед них назовемо: звуковидобування, пошук темпу, відчуття метроритму, агогічних відхилень, характер артикуляції, розвиненість пальцевої рухливості; педалізацію; композиційну будову. Роботу над творами доцільно починати з останнього, з роботи над формою. Виконавцю важливо одразу цілісно охопити нотний текст, виділивши головні розділи та тематичні проведення. Не дивлячись на те, що три сонати з чотирьох, які розглянуто у магістерському дослідженні, є одночастинними, тобто мають зовнішню композиційну спільність, виявити у них схожу логіку розвитку драматургічних подій досить складно. Це підтверджується використанням великої кількості пауз, які слугують для відокремлення різних фазисів форми і потребують постійного дослухування звуку, щоб не відбулося нашарування одного музичного матеріалу на інший. Як правило, виконавці, котрі прагнуть максимально точно відтворити нотний текст, активно знімають руки після кожної ліги та розривають монолітність розділу. Нагадаємо думку К. Ігумнова, який наголошував: «Між лігами часто не тільки немає цезури, але є грань, яка об'єднує частини фрази, грань, яка сприяє широкому мелодичному диханню, пов'язуючи мотиви і фрази в одне ціле» (цит. за: [25, с. 5]). Досягненню цілісності допомагає позначення у музичній тканині інтонаційних точок або лінії басу, навколо яких відбувається розвиток. І перші, і другі можна співати, що сприятиме вибудовуванню логічної лінії розгортання інтонаційних подій, а в той момент, коли закінчуватиметься ліга чи фраза, піаніст бере дихання, процес не припиняється і продовжує рухатися далі.

Кожна з вивчених сонат висуває перед виконавцем низку піаністичних задач. Серед їхнього різноманіття відзначимо найбільш актуальні. Однією з

основних є технічна розвиненість. Вона проявляється у наявності дрібних пасажів, октавної та акордової технік, стрибків та багатьох інших елементів, що потребують чіткої артикуляції та хорошої моторної оснащеності виконавця, яке в подальшому не має перерости у формальне перебирання пальцями, а бути наповненим мелодичним звучанням, не дивлячись на швидкий темп. У ХХІ столітті розуміння поняття «піаніст-віртуоз» зазнало певних метаморфоз: «<...> уявлення про спортивні рекорди піаніста, виконання творів у найшвидших темпах, акробатичне трюкацтво на клавішах вже є застарілими та не мають нічого спільного зі змістовним розумінням віртуозного піанізму, – пише Г. Мурадян, – <...> а справжня віртуозність є прямим наслідком образно-звукових уявлень піаніста та його аудиторії» [87]. Органічне варіаційне поєднання ритмічних малюнків (квінтоль, секстоль, септоль), темпових відхилення, метричні зміни такту, зміщення сильних або відносно сильних долей через використання акцентуації чи синкопування – складає чималу складність для піаніста, адже під час цілісного виконання він змушений миттєво відчувати зміну розміру та вміти вільно поєднувати темпові та ритмічні зміни. Для цього потрібно пропустити крізь себе метричну структуру твору, виявивши для себе чіткі ритмічні рамки, за які не можна виходити.

Використання композитором різних звукових тембрів та фарб потребує від виконавця уваги при звуковидобуванні. Г. Нейгауз зазначає: «Музика – мистецтво звуку. <...> оскільки музика це звук, то <...> важливим обов'язком будь-якого виконавця є робота над звуком» [89, с. 54]. Плавні переходи одного емоційного стану в інший, характерні для розглянутих сонат, застосування широкого діапазону динамічних відтінків від *ppp* до *ff* – вимагають гнучкості та слухового контролю від виконавця. У цих творах достатньо розділів форми, написаних у повільному темпі з використанням нюансу *p*, де головний акцент поставлено на співуче ведіння звуку, що потребує максимальної плавності та

єдності пальця з клавіатурою, тобто слід віддати перевагу техніці «*туше*»¹. Що стосується акордових фрагментів, то, незважаючи на динамічне позначення, для уникнення різкого, ударного звуку, варто звернути увагу на глибоке занурення у клавіатуру з використанням ваги усієї руки, а при потребі допомогти використанням педалі для повноти та довшої тривалості звучання, «однією з головних задач якої, – стверджує Г. Нейгауз, – є позбавлення фортепіано деякої частки тієї сухості та нетривалості звуку, яка так невігідно відрізняє його від усіх інших інструментів» [89, с. 135].

Соната для фортепіано В. Дробязгіної отримала концертне життя завдяки виконавській практиці лауреата міжнародних конкурсів Марії Бондаренко в рамках авторського концерту з нагоди 70-тиріччя композитора та була включена до програми фортепіанної музики на фестивалі «Харківські асамблеї» 2018 року. Одночастинна композиція Сонати, як вказувалося в аналізі, відзначена тенденцією перетікання та згладжування кордонів, пов'язаною з рухом та моторикою (висхідні групи шістнадцятих септолей, перебори, пунктирний ритм, підкреслені акорди, які нагадують про похоронний хід в розробці, неспокійні фігурації у репризному варіанті побічної партії), частою зміною темпового співставленням мелодичного та моторного типів тематизму. Задіяний арсенал виразових засобів сприяє нагнітання динаміки та розширенню діапазону. Це слугує підґрунтям для образного світу композиції, котра віддзеркалює складності духовного буття сьогодення, а її піаністичні властивості та специфіка тематизму розкривають перед виконавцем широкі можливості для прояву творчої індивідуальності. Так як загальний час звучання Сонати, порівняно з іншими зразками цього жанру, не довгий, вона потребує від виконавця концентрованої уваги та чимало вмінь. Мова йде про музично-виразне мислення, технічно-розвинену пальцеву техніку, здатність відчувати і розуміти, що саме композитор зафіксував у нотному тексті. Для якісного виконання даного твору звернемо

¹ *Туше* – (франц. *touche*, від *toucher* – чіпати, торкатися) – характер взаємодії м'якшої частини нігтьової фаланги пальця (подушечки) з клавішею фортепіано; визначається положенням пальця по відношенню до клавіші, швидкістю його руху, масою, глибиною натискання і іншими чинниками [133, с. 656].

увагу на головні чинники, які потребують уваги. *Перший* з них – звукообразальність, яка пов'язана з динамічною градацією звуку, адже у сонаті використано широкий діапазон динамічних відтінків – від *ppp* до *ff*. *Другий* – звуковидобування, тобто пошук звукових фарб та тембрів, які допомагають у процесі формоутворення сонати. *Третій* – власне композиція твору. Незважаючи на те, що соната одночастинна, вибудувати логічну послідовність розділів досить складно. *Четвертий* – віртуозність, оскільки у нотному тексті є багато моментів, що потребують «бісерної» техніки і рухливості пальців. Це проявляється в майже постійному використанні коротких тривалостей (шістнадцятих, тридцятьдругих) та різноманітності ритмічних угруповань (квінтоль, секстоль, септоль). *П'ятий* – здібність до метричної стабільності, оскільки текст насичений темповими відхиленнями та змінами метричної пульсації, що у свою чергу має вплив на інтонування.

Нотний матеріал Сонати рясніє авторськими позначками, які стосуються не лише агогіко-темпових та динамічних змін, застосування педалі, а й конкретики штрихових нюансів. Ознайомившись із записом твору, варто зазначити, що М. Бондаренко лише частково звертає увагу на композиторські позначки, повністю довіряючи власним відчуттям, відтворює новий варіант звучання твору. Підтвердженням цьому є вступ Сонати, де розвиток музичних подій композиторка замислила в межах *mf* з поступовим посиленням звуку або з його спадом, завершуючи початковий розділ на *p*. Інтерпретаторка, навпаки, притримується тихих динамічних відтінків, підкреслюючи ліричний характер твору, а також відтворюючи плавне перетікання музичного матеріалу одного розділу в інший. Це стосується і теми головної партії, яка у нотному тексті вирізняється енергійним, невтомним рухом, притаманним, за традицією, для головних партій сонат, а виконавиця трактує її протилежно, відображаючи душевне занепокоєння зі збентеженим пошуком прихистку, що відображається у викладі теми то у високому, то у низькому регістрах. Більш динамічного розвитку набуває тема побічної партії під час власного розгортання музичного матеріалу. Якщо слідувати авторським позначкам, то

динамічний план має мати наступний вигляд: *тема головної партії – mf*, підкреслене акцентуацією та штрихом *tenuto*, *тема побічної партії – p*. У виконанні, навпаки, просліджується нівелювання будь-яких границь між темами з вольовим, переконливим прагненням музичної думки вперед до розроблювального розділу. Поступове динамічне посилення, яке здійснюється в ньому крок за кроком, стає поштовхом для розгортання інтонаційних подій та підготовлює кульмінацію Сонати. Говорити про точне застосування виконавицею авторської педалі не варто, адже це залежить від багатьох факторів. Одним з них є специфіка інструменту, на якому виконується твір, також відчуття часу, опора на ті чи інші інтонаційні точки. Щодо зміни темпу, то піаністка дотримується композиторських вказівок.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо, що М. Бондаренко, применшуючи роль границь при зміні фактури, яка зазвичай знаменує початок нового розділу або епізоду, вибудовує драматургію лірико-драматичного твору з загостренням конфліктності у репризі. Тому завершення Сонати, де В. Дробязгіна використовує прийом «драматургічного зриву», призупиняючи біг шістнадцятих груп «на півслові», набуває в інтерпретації піаністки особливого сенсу, оскільки замість очікуваного зняття напруги, Сонату вінчає грізний мотив, супроводжуваний бурхливим злетом із глибоких басів в кінець другої октави на *ff*. Відповіддю служать трепетні звуки-краплі на *rrrr*, які не вносять відчуття розв'язки конфлікту чи гармонічного завершення, а немовби залишають колізію невирішеною.

Соната для фортепіано С. Турнеєва, зі слів композитора, декілька разів звучала з концертних сцен наприкінці ХХ століття, але, на жаль, з того часу ні один запис не зберігся. Для інтерпретаційного аналізу було обране виконання цього твору лауреатом міжнародних конкурсів Ігорем Седюком. Піаніст виконував Сонату у присутності митця, на його авторському концерті у 2016 році, який проходив у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Саме в цій інтерпретації твір знайшов своє нове життя. Перш за все, охарактеризуємо Сонату С. Турнеєва з точки зору

піаністичних труднощів. Композитор до найменших деталей наповнює нотний текст ремарками щодо темпових відхилень (*accelerando, allargando, Rubato, meno mosso, ad libitum improvisation, Lento, Allegro risoluto, ritardando*), фразування, штрихових нюансів (*legato*, акцентуація), динамічних відтінків (*pp, p, f, crescendo, diminuendo, subito ... , ff, sf, mp, mf*), характеру звуковидобування (*pesante, espressivo, secco, dolce*) та використання педалі (*tre corde, una corde*). У такому випадку виконавцю, на перший погляд, залишається одне з найважливіших завдань – досконало відтворити все за допомогою інструменту. Здається, що в цьому не має абсолютно ніякої складності, оскільки при роботі над новим твором, особливо молоді музиканти, в першу чергу звертають увагу на точність відтворення звукового матеріалу, віддаючись власним відчуттям та внутрішньому слуху. Як показує практика, інтуїтивне інтерпретування тексту не завжди співпадає з тим, що написано на папері, тому основним та, мабуть, першочерговим завданням для піаніста у роботі над Сонатою є розбір та усвідомлення усіх авторських позначок. Музика наповнена полярними контрастами, широкою амплітудою кульмінаційних зльотів, великою кількістю ліричних епізодів медитативного характеру, що потребує максимального переключення під час виконання. Це знаходить відбиття у використанні педалі, адже композитор використовує не тільки праву, а й ліву педаль. Застосування останньої може супроводжуватися певними труднощами, так як вона нечасто зустрічається в музичних творах. Варто звернути увагу на координацію ніг в моменти переключення, досягнути колористичні зміни при натисканні на кожну з педалей, щоб уникнути будь-яких стиків між ними. Нагадаємо, що Соната написана у двох частинах, об'єднаних прийомом *attacca*, тому, як уявляється, для відтворення композиційно-драматургічних особливостей твору необхідно звернути увагу, з однієї сторони, на фразування, широту мислення задля уникнення розірваності на короткі мотивні побудови, з другої сторони – на органічне поєднання між собою стрімкості і свободи, легкості і граційності з метою доповнення один одного.

Однак, як пише у своїх рекомендаціях Т. Веркіна: « <...> недостатньо навіть найуважнішого прочитання виконавцем авторських позначок без включення власного внутрішнього світу, особистого відношення до цієї музики. Необхідна власна інтерпретація виконуваного твору» [25, с. 18]. Як було вказано в аналізі, двочастинна композиція Сонати побудована за принципом сполучення двох контрастних сфер: роздуму (*Lento rubato*) та скерцозної загостреності (*Allegro risoluto*). Під час такого співставлення, І. Седюк майстерно показує ліричну царину з душевним внутрішнім життям, глибинним занепокоєнням, сумнівами та конфліктними сплесками. З перших тактів Сонати виконавець дуже обережно відноситься до кожного звуку, здобуваючи початкові інтервальні побудови мовби з клавіатури, при вже натиснутій педалі. Уважно дослуховуючи їх та враховуючи інтенсивність звукової хвилі, переходить у наступний інтервал, на фоні якого відтворюється послідовність у верхньому регістрі. Вільно-трактоване *Rubato* останньої народжується з безпосереднього осмислення-відчуття музичного образу, підкріплюється гнучким виконанням та динамічним посиленням кожної наступної ноти. На перший погляд, складається враження, що І. Седюк знаходиться осторонь від музичних подій, ніби боїться зовнішнім ліризмом зруйнувати стриманість фрази, надаючи великого внутрішнього значення коротким *crescendo* та *diminuendo*, які сприяють підсиленню звукової виразності. Мінімізована кількість рухів, продумані переміщення по клавіатурі, перебування в незацікавленому емоційному стані додає музиці неабиякої напруги, яка посилюється з кожним тактом та тримає слухача повністю під владою виконання. Піаніст з перших звуків Сонати демонструє бережливе ставлення до звучання, надзвичайний слуховий контроль та майстерність мислити широкими фразами, нівелюючи будь-які кордони. Незважаючи на те, що музика рясно наповнена паузами, думка не зупиняється, а плавно перетікає з одного мотиву в інший, а з початком поліфонічного викладу, інтерпретатор з кожним новим проведенням теми надає звучанню динамічного розвитку, напруження, ще більше вслухаючись у кожен звук,

схвильованості, що в сумі приводить до драматичного піку першого розділу з гострим, точковим акордовим обривом. Після витриманої паузи, на початку середнього розділу, виконавець повертається у початковий емоційний стан, з якого починає вибудовувати кульмінацію всієї частини. І. Седюк максимально довго залишається в рамках тихих динамічних відтінків, надаючи гучності об'ємним розростанням фактури, демонструючи багате на обертони звучання роялю, котре поступово підсилиться виходом у верхній регістр інструменту та динамічним наростанням з досягненням ключового переломного моменту. Виконавець задля об'ємного звучання використовує вагу всієї руки, включає плечовий пояс та відтворює в музиці звукообраз дзвонового набату.

Музикант вибудовує наскрізну лінію розвитку у сонатній формі другої частини і ніби нанизує кожен з її розділів один за одним. Тему головної партії (*Allegro risoluto*) І. Седюк виконує без педалі, тривожно, напористо, немовби відтворюючи інтонації людської мови. Композиторська штрихова вказівка (клинок) показує, що все навантаження припадає на кінчик пальців та їх атаку. Оскільки музичний матеріал кожного з проведень головної партії має схожі риси, інтерпретатор розкриває свої можливості в інтонаційному варіюванні, знаходячи у кожному мотиві нові інтонаційні точки. Зовсім інші по настрою та характеру звучання побічної партії. Остинатний хвилеподібний мотив, ніби наповнений повітрям, «літає» над інструментом, на фоні якого зображується тема, досягаючи просторового звучання. У цій частині виконавець органічно поєднує своєрідну строгість та імпровізаційність виконання.

Трактування І. Седюка Сонати для фортепіано С. Турнеєва відбиває, за словами композитора, його художній задум, головну ідею. Бездоганне володіння інструментом переконливо передає зафіксований композитором на нотному папері образний зміст. Проникнення у світ роздумів та почуттів, допомагає виконавцю віднайти потрібну манеру виконання, виявити незвичні виразові властивості характерних мелодичних зворотів, інтервалів, хроматизмів, ритмічних угруповань, наповнити їх живим і правдивим виразом думки і почуттів.

В одночастинній композиції Сонати для фортепіано № 4 В. Бібік тяжіє до широких, протяжних мелодій наспівного характеру, що чітко проявляється у *першому* розділі (*Sostenuto*) в умовах оновленої стилістики. Американський піаніст Джоуел Сакс велику увагу приділяє інтервальним співвідношенням, контролюючи взяття кожного наступного звуку з урахуванням специфіки інструменту, вслухається у звукову хвилю кожного тону для уникнення звукової нерівності та незапланованих зупинок у розвитку музичної думки. У виконавця надзвичайно активізований кінець пальця для відтворення на динаміці *ppp* усіх звуків, зберігаючи інтервальну «подушку» неземного звучання, на фоні якої будуть розгортатися події у мелодичній лінії. Дж. Сакс максимально розраховує рухи пальців і рук, робить їх зосередженими і точними, в результаті чого усі тони беруться м'яко, без поштовхів, так як активний натиск на клавішу буде мати негативний вплив. Іншими словами, палець немовби зливається з нею, а не намагається видавити звук. Наповнене поетичністю, м'якістю, виразністю звучання інтерпретатор підсилює використанням педалі, використовуючи протягом всього розділу її усі можливі варіанти: вібруючу педаль, педаль тремоло, напівпедаль, чвертьпедаль. Вона додає звучанню душевності та теплоти, а також застосування нових технік педалізації, у свою чергу «створює милозвучність, яка обволікає, робить звучання, що немов ковзає, рельєфно виділяє пісенність, створює об'єм звучання, дає можливість непомітно виводити і вводити звуки уже взятої гармонії» [с. 9]. Великою увагою виконавець наділяє динамічні відтінки, а саме емоційно наповнює недовгі *crescendo* та *diminuendo*, які сприяють підсиленню виразності, тембрового колориту.

У другому розділі (*Subito animato*) Дж. Сакс переключається на інший спосіб звуковидобування, спричинений зміною характеру музики. Злиття з клавіатурою, котре було характерне при виконанні попереднього розділу, змінюється на активне взяття звуку (інтервалу), підсилене динамікою *fff*. Під час гри у виконавця спостерігається цікава взаємодія партій двох рук: на малій регістровій відстані одна від одної вони спочатку у вигляді діалогу

перекликаються, а потім зливаються у вертикальному звучанні і приводять до емоційного напруження, яке несподівано обривається. Звертає на себе увагу звучання інструменту в кульмінаційних епізодах Сонати. Враховуючи багатосаровість фактури чи велику кількість нот у партіях обох рук досягти об'ємного, потужного, сильного звучання з абсолютною відсутністю різкості та прямолінійності досить складно. Американський піаніст демонструє внутрішню розкутість, фізичну свободу, вміння застосовувати при грі плечовий пояс, пальцеву зібраність з активним кінцем кожного пальця, що у комплексі дозволяє досягти благородного, могутнього звучання. У кодї Сонати піаніст уникає спеціального уповільнення, так як поступове розрідження фактури самотійно відтворює цей ефект. Дж. Сакс уважно дослуховує 12-тисекундові витримані ноти, відтворюючи новий інтервал так, що цілісність епізоду залишається нерозірваною.

Підсумуємо, що важливим фактором при виконанні будь-якого твору є чітке уявлення задуму та усвідомлення всіх задач піаністом. «Спочатку почуйте, потім грайте, – стверджував А. Шнабель» (цит. за: [25, с. 6]). Не можна починати гру на інструменті без попереднього внутрішнього налаштування на душевний стан, який відповідатиме характеру розділу, без відчуття його ритму, як власного. У своїх дослідженнях Т. Веркіна зазначає, що музика «народжується від очікування. В іншому випадку виконавцю не вдасться одразу влитися в неї, пальці підведуть, а звучання буде примітивним та нерівним» [25, с. 6].

Висновки до Розділу 3. Детальний розгляд композиційно-драматургічних особливостей обраних сонат для фортепіано В. Дробязгіної, С. Турнеєва, В. Бібіка та В. Іванова, наведений у Другому розділі магістерської роботи, дозволяє осмислити суто виконавські труднощі та завдання. Оскільки сонати написані в один період, вони мають схожі загальні складнощі. Незважаючи на їхню компактну композицію постає гостра потреба від піаніста не тільки в якісній самотійній роботі з текстом, а й в акцентуванні уваги на загальних завданнях, серед яких: заглиблення в образний світ твору,

технічна удосконаленість, створення органічної системи засобів виразності для максимального розкриття творчої ідеї автора, відтворення цілісності композиції, активізація свого внутрішнього світу, асоціацій, які народжуються при роботі над твором, і проявлення власного ставлення до нього. Перелічені фактори стали підґрунтям для створення власної інтерпретації М. Бондаренко, І. Седюком, Дж. Саксом з урахуванням індивідуального авторського стилю та художньої ідеї конкретного твору. На їх виконавську інтерпретацію вплинули не тільки здатність зануритися у художній задум твору, але й природні риси кожного з піаністів (його вік, структура тіла, манера виконання), адже кожен з них привносить свої індивідуальні особливості в композиторський твір, тим самим створюючи унікальний виконавський варіант. Таким чином, музиканти, які обрали своєю професією виконавство, стають «співавтором» композитора, дбайливо розкриваючи зміст музичних образів, що не обмежує їх у виборі виконавських шляхів і способів. У цьому синтезі об'єктивно існуючого (нотний текст) та суб'єктивно сприйнятого (виконавець) народжується майстерність виконавської інтерпретації, завдяки якій музичний твір одержує реальне життя у соціо-культурному просторі.

ВИСНОВКИ

1. Великий обсяг наукових праць, присвячених різним аспектам вивчення фортепіанної сонати, її історичному розвитку, динаміці зміни художньо-естетичних орієнтирів, різноманітності циклічних форм та мовних засобів, свідчать про багатогранний накопичений досвід, що став підґрунтям для українських митців при засвоєнні жанру на національній основі. Композитори харківської школи розвивають потенції, які містяться у сформованій традиції фортепіанної сонати, демонструючи при цьому індивідуалізацію художньої концепції або пропонуючи реальне оновлення жанру на підґрунті новітніх технік письма. Ці спостереження підтверджують обрані для аналітичних спостережень фортепіанні сонати, створені харківськими композиторами у 70–80-ті роки минулого століття: Соната для фортепіано В. Дробязгіної, Соната для фортепіано № 3 В. Іванова, Соната для фортепіано № 4 В. Бібіка та Соната для фортепіано С. Турнєєва.

2. Незважаючи на те, що у жодній з розглянутих сонат композитори не дотримуються традиційної тричастинної структури циклу, все ж таки з точки зору характеру образного світу, тематизму та прийомів його розвитку, особливостей музичної мови можна констатувати або продовження традиції, або її переосмислення. Виходячи з цього, наступні узагальнення аналітичних спостережень віддзеркалюють, перш за все, художньо-естетичні орієнтири композиторів, тому не пов'язані з хронологією виникнення творів.

Отже, тісний зв'язок з традицією виявляє *Соната для фортепіано № 3 В. Іванова* (1983). Її одночастинна композиція спирається на закономірності сонатної форми, хоча відхід від панування виразної мелодики, фактурно-гармонічні та ритмічні структури є свідомим сучасним мисленням автором. Третя соната для фортепіано дає привід говорити про органічний синтез різних традицій, які склалися в історії музичної культури – від бароко до сучасності.

Від драматургічних можливостей сонатної форми не відмовляється у своїй двочастинній *Сонаті С. Турнєєв* (1982). Її композиція відбиває співіснування та взаємодію лірики та скерцо, що створюють пару-опозицію у

розвитку драматичних ситуацій. Перша частина завдяки своїм масштабам, поліфонічному викладу сприймається своєрідною прелюдією-вступом до сонатної форми *Allegro risoluto* другої частини. Можливість такого тлумачення підкріплюється прийомом *attacca*, ефектом «вторгнення» у завмираючу фоніку активної образності. Це свідчить про мислення композитора макроструктурою та прояві рис одночастинності. Сонатна форма другої частини є доказом актуальності типологічних рис жанру, які дозволяють автору створити поле конфліктних сполучень, контрастних образних сфер.

Соната для фортепіано В. Дробязгіної (1978) демонструє як різноманітні зв'язки зі сформованою традицією, так і індивідуальне розуміння можливостей жанру. Характер тематизму, в якому велику роль відіграють загальні форми руху, контрастна зміна темпу в середині композиції, відсутність яскравого мелодизму, свобода метро-ритмічного профілю, що створює відчуття імпровізаційності, свідчать про близькість Сонати до жанру фантазії, безпосередньо асоціюючись з епохою бароко. Не випадково короткі мотивні утворення час від часу нагадують риторичні фігури кроку, запитання, вольового ствердження. Ефект імпровізаційності досягається постійною зміною ритмічної пульсації. Водночас, композиторка зберігає драматургічну роль сонатної форми як символу діалектичного мислення. Такі властивості цього твору виявляють вплив неокласицизму з його здатністю органічного поєднання усталених закономірностей з оновленою стилістикою та авторськими стильовими ознаками.

Переосмислення можливостей жанру пов'язане з *Сонатною для фортепіано № 4 В. Бібіка* (1981). Композитор відмовляється від сонатної форми та від втілення типової ситуації конфлікту. Тут панує спокійний тон висловлювання, переважання тихих динамічних відтінків, гармонічна цілісність, що у підсумку несе світоспоглядальне навантаження. Незважаючи на це, музика не позбавлена внутрішнього контрасту, за допомогою якого розкриваються різні ліричні стани, серед яких велику роль у розвитку

відіграють споглядальна урівноваженість та драматична напруженість. Такого висновку дозволяє дійти новий тип контрасту, який з'являється у другій половині ХХ століття у зв'язку з появою сучасних технік письма та репрезентується через взаємодію статичної та динамічної. Вони відбиваються у сонорності, яка проявляється через такі її фактурні прийоми як крапка, пляма та кластер (за термінологією А. Маклігіна). Поштовх для розвитку музичного образу виникає у середині певного емоційного стану. Це пояснює відсутність у Сонаті власної моторики, яка пов'язується з традиційною драматичною образністю та асоціюється з втручанням зовнішніх подій.

3. Представники харківської композиторської школи у розглянутих сонатах наділяють звучання неабиякою вагомістю та виразністю, вимагаючи від виконавця відповідного відношення до інструменту. Приділяється велика увага звуковидобуванню, інтервальним та акордовим співзвуччям, динамічному нюансуванню. Наявність у творах великої кількості розділів з тихою динамікою та повільним темпом свідчить про тяжіння до сонорного звучання, занурення у медитативні настрої та поглиблення в колористичне звучання фортепіано, що ставить піаніста під час роботи над твором перед необхідністю вирішення низки виконавських завдань. Серед них назвемо: градацію гучності, знаходження відповідних звукових фарб, плавність переходу з одного емоційного стану в інший і т. ін. Незважаючи на те, що у музиці відчутна перевага ліричної сфери, віртуозно-технічна складова фортепіанного мистецтва не залишилася осторонь. Навпаки, при створенні контрастів, композитори часто звертаються до пасажної та акордової техніки, але підкоряють її художньому задуму, безпосередньо емоційному наповненню образу, тому музикант не повинен перетворити витончену моторику або могутню фактуру у формальне їх відтворення.

4. Музика є особливим видом мистецтва, який одержує повноцінне життя у соціо-культурному просторі лише завдяки виконавській інтерпретації. Особливості цієї «співпраці» поміщено у численній науковій літературі, але кожного разу даний процес виділяється своєю індивідуальністю та

особливістю в залежності від виконавця. Нотний текст розглянутих у магістерській роботі сонат наповнений детальним композиторським коментарем, направляючи піаніста у потрібний напрям прочитання твору, якому слідує виконавці. Звичайно, під час слухання композиції помітні незначні відмінності стосовно інтенсивності звуку, фразування чи штрихової атаки, але вони не суперечать авторському художньому задуму, демонструючи цілісне, завершене виконання.

Фортепіанна соната харківських композиторів займає міцну позицію в загальній панорамі української та європейської музики, привертає до себе увагу виконавців та дослідників. Достатньо сказати, що фортепіанні сонати В. Бібіка отримали своє життя завдяки інтерпретаціям Т. Веркіної, С. Полусмяка, Дж. Сакса та інших, а також увійшли до концертних програм багатьох студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Прем'єру Сонати В. Дробязгіної здійснила лауреат міжнародних конкурсів М. Бондаренко, Сонату С. Турнеєва у Великому залі ХНУМ імені І. П. Котляревського вперше у Харкові виконав лауреат міжнародних конкурсів І. Седюк. Плідність композиторської та виконавської діяльності харківських митців, підкріплена дослідницьким інтересом, свідчить про перспективність подальших наукових розробок такого роду проблематики для відтворення реального внеску харківських композиторів різних поколінь у розвиток багатогранної у жанровому та індивідуально-стильовому відношенні української музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. Путешествия вундеркинда. *В. А. Моцарт*. Ч. 1, кн. 1 / Москва, 1978. С. 77–112.
2. Аберт Г. Моцарт в Париже. *В. А. Моцарт*. Ч. 1, кн. 2 / Москва, 1988. С. 219–262.
3. Аберт Г. Большие фортепианные концерты. *В. А. Моцарт*. Ч. 2, кн. 1 / Москва, 1983. С. 187–230.
4. Аберт Г. Время трех больших симфоний. *В. А. Моцарт*. Ч. 2, кн. 2 / Москва, 1990. С. 120–169.
5. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учеб. для студ. муз. вузов. Ч. 1, 2. Москва : Музыка, 1988. 414 с.
6. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учеб. для студ. фортеп. фак. муз. вузов. Ч. 3. Москва : Музыка, 1982. 284 с.
7. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка : конец XIX – начало XX века. Москва, 1969. 392 с.
8. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* / сост. Зив С. С. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ч. 1. Москва : Муз. сектор, 1930. 190 с.
10. Асафьев Б. В. Бетховен. Сонаты. *Избранные труды : избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке* / сост. Зив С. С. Москва, 1955. Т. 4. С. 400–403.
11. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. Москва, 1972. 377 с.
12. Барсова И. Музыкальная драматургия четвертой симфонии Гии Канчели. *Музыкальный современник* / сост. Зив С. С. Москва, 1984. Вып. 5. С. 108–134.
13. Берков В. Сонатная форма и строение сонатно-симфонического цикла. Москва : Сов. композитор, 1961. 42 с.

14. Бибик В. С. Соната № 1. Харьков : б. и., 198-?. 32 с. Ксерокс.
15. Бибик В. С. Соната № 2. Харьков : б. и., 198-?. 30 с. Ксерокс.
16. Бибик В. С. Соната № 3. Харьков : б. и., 198-?. 24 с. Ксерокс.
17. Бибик В. С. Соната № 4. Харьков : б. и., 198-?. 16 с. Ксерокс.
18. Бібік В. Довга розмова : [про життєвий та творчий шлях комп. Валентина Бібіка]. *Музика* / редактор. О. Голинська. Київ : Музика, 2012. № 5. С. 32–37.
19. Бібік Валентин Савович. URL: <https://www.webcitation.org/66PPxPg8J> (дата звернення 12. 03. 2019).
20. Бобровский В. П. Соната. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 193–200.
21. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
22. Борінова А. Своєрідність звукового стилю та жанру Сонати для фортепіано № 4 Валентина Бібіка. Тези ХХ міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» / Борінова А. Київ, 2020. С. 24–25.
23. Борінова. А. Інтерв'ю з С. П. Турнеєвим. Харків, 2019. 3 с. Рукоп.
24. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибика. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / ред. Л. Шаповалова. Харків, 2004. Вип. 13. С. 175–184.
25. Веркина Т. Б. Современная советская музыка в учебном репертуаре вуза (комментарии к Пятой и Седьмой сонатам В. С. Бибика) : метод. реком. Харьков : Ротапринт, 1984. 32 с.
26. Гайдн Й. Избранные сонаты для фортепьяно (№№1 – 11). Вып. 1: / вступ. ст., ред. и коммент. Л. Ройзмана. Москва : Музгиз, 1960. 128 с.
27. Гайдн Й. Избранные сонаты для фортепьяно (№№12 – 22). Вып. 2: / предисл., сост., коммент. и ред. Л. Ройзмана. Москва : Музыка, 1965. 106 с.
28. Гайдн Й. Избранные сонаты для фортепьяно (№№23 – 11). Вып. 3: / вступ. статья, ред. и коммент. Л. Ройзмана. Москва : Музыка, 1966. 160 с.

29. Голинська О. Точніше, аніж точно: Сергій Турнеєв – Людина і Музикант. URL: <http://mus.art.co.ua/tochnishe-anizh-tochno-serhij-turnjejev-lyudyna-muzykant/> (дата звернення 10. 10. 2019).
30. Гольденвейзер А. Б. Тридцять две сонаты Бетховена: исполнительские коммент. Москва : Музыка, 1966. 288 с.
31. Горак Я. Фортепіанна музика Левка Ревуцького у виконанні Марії Крушельницької. URL : <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2015/163.pdf> (дата звернення 26. 04 2020).
32. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Муз. Україна, 1970. 316 с.
33. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.
34. Данилова О. Валентин Библик: личность и творчество. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / ред. Л. Шаповалова. Харків, 2011. Вип. 33. С. 100–110.
35. Данилова О. Десята фортепіанна соната Валентина Бібіка : жанрово-стильові домінанти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. статей / ред. Л. Русакова. Харків, 2012. Вип. 3. С. 27–37.
36. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. Москва, 1986. С. 31–46.
37. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. Москва, 1986. С. 112–136.
38. Дніпровська Н. Г. Жанр дитячої хорової музики у творчості композиторів м. Харкова. *Культура України* / відп. ред. В. М. Шейко. Харків : ХДАК, 2009. Вип. 26. С. 252–263.
39. Дробязгіна Валентина Іванівна. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=1493> (дата звернення 24. 03. 2018).

40. Дробязгіна В. І. Кафедра композиції та інструментування. В пошуках досконалості. *Зоряний час університету мистецтв : нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського* / ред. упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : “С. А. М.”, 2012. С. 144–148.
41. Дробязгіна В. І. Соната для фортепіано. Харьков : б. и., 197-?. 24 с. Ксерокс.
42. Друскін Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Музична Україна, 1972. 110 с.
43. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века : учебное пособие. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.
44. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 77 с.
45. Згурська Н. М. Провідні тенденції розвитку української фортепіанної музики у XX столітті. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/16684/1/Zhurs'ka.pdf> (дата звернення 25. 04. 2020).
46. Зейфас Н. *Concerto grosso* в творчестве Г. Генделя. Москва : Музыка, 1980. 80 с.
47. Зильберквит М. Рождение фортепиано. Москва : Дет. лит., 1984. 64 с.
48. Іванов Валентин Гаврилович. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2111> (дата звернення 23. 10. 2018).
49. Іванов В. Г. Соната № 1 : для фп. Харьков : б. и., 197-?. 17 с. Ксерокс.
50. Іванов В. Г. Соната № 2 : для фп. Харьков : б. и., 197-?. 22 с. Ксерокс.
51. Іванов В. Г. Соната № 3 : для фп. Харьков : б. и., 197-?. 23 с. Ксерокс.
52. Каталог Хобокена. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Каталог_Хобокена (дата звернення 12. 03. 2018).

53. Іванова І., Мізітова А., Некрасова Н. Класична музична література XVII – першої половини XIX ст. Навчальний посібник. Київ, 2003. 306 с.
54. Катунян М. Статическая тональность. *Laudamus*. Москва : Композитор, 1992. С. 120–137.
55. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посіб. Тернопіль : АСТОН, 1998. 300 с.
56. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя : підручник для студ. вищ. навч. закл. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
57. Келдыш Ю. В. Период формирования древнерусской музыкальной культуры (XI–XIII века). *История русской музыки* / ред. Келдыш Ю. В. Москва: 1983. С. 45–79.
58. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917 – 1977). Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
59. Клиш В. Л. Фортепіанна творчість. *Історія української музики у шести томах*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 307–346.
60. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена: исследование. Ленинград : Музыка, 1979. 176 с.
61. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 367 с.
62. Композитор Валентин Гаврилович Иванов в памяти современников : сб. ст. Харьков : Майдан, 2010. 200 с.
63. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
64. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. Київ : М. П. Коць, 1998. 388 с.
65. Корыхалова Н. П. Формирование и развитие основных проблем музыкального исполнительства. *Интерпретация музыки* / Н. Корыхалова. Ленинград, 1979. С. 7–50.

66. Корыхалова Н. П. Проблемы музыкального исполнительства и новые явления в современной музыкальной культуре. *Интерпретация музыки* / Н. Корыхалова. Л., 1979. С. 192–205.
67. Костюк О. Г., Калениченко А. П. Камерно-інструментальна музика Історія української музики: у 6 т. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. / відп. ред. М. П. Загайкевич. – Київ, Т. 3: 1990. С. 253–273.
68. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерки жизни и творчества. Москва : Музыка, 1972. 318 с.
69. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена: 2-е изд. Москва : 1970. 335 с.
70. Кюрегян Т. Форма в музыке ХVІІ–ХХ веков. Москва : Сфера: 1998. 344 с.
71. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції. URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/151708> (дата звернення 25. 04. 2020).
72. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 236 с.
73. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. в 2-х кн. Кн. 1: от античности к ХVІІІ веку. Москва : Музыка, 1986. 462 с.
74. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. в 2-х кн. Кн. 2. Музыка, 1987. 432 с.
75. Лозова В. В. Бібік. Дев'ята соната для фортепіано, тв. 79. Питання інтерпретації. *Українська фортепіанна музика та виконавство: матеріали науково-практичної конференції*. / Асоціація піаністів-педагогів України. Львів, 1993. С. 60–63.
76. Лозовая В. И. О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* / Харьк. ассамблеи. Харьков, 1995. С. 161–164.

77. Маевская М. А. Стилевые принципы фортепианных сонат В. Птушкина. *Четверті магістерські читання : матеріали наук.-тв. конф., 28-29 квітня 2009 року* / ред. Л. Шаповалова. Харьков, 2009. С. 40–51.

78. Маевская М. А. Трансформация жанрового инварианта фортепианной сонаты в творчестве украинских композиторов рубежа XX-XXI веков : магистер. работа, науч. рук. Л. В. Шаповалова; Харків. держ. ун-т мистецтв І. П. Котляревського, каф. інтерпретології і аналізу музики. Харків, 2009. 87 с.

79. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник спец. курса для муз. вузов / Москва : Музыка, 1967. 752 с.

80. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.

81. Мизитова А., Иванова И. Фрагменты творчества Валентина Библика: [монографические очерки] / Харьков : Рейтинг, 2006. 126 с.

82. Мизитова Р. В. Фортепианная соната 10-20-х годов XIX столетия (к проблеме исторической типологии раннего романтизма) : дисс. ... канд. искусствоведения : 17. 00 02. Москва, 1999. 195 с.

83. Мильштейн Я. Лист. Москва : Гос. муз. издат., 1958. 84 с.

84. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты / сост. А. Вульфсона. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.

85. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.

86. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації* : зб. ст. / ред. В. Рожок. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.

87. Мурадян Г. В. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры. URL : <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/virtuoznost-kak-fenomen-v-istorii-fortepiannoj-kultury.html> (дата звернення 25. 04. 2019).

88. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
89. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
90. Николаева Н. Людвиг ван Бетховен (1770–1970). Москва : Знание, 1970. 32 с.
91. Новиков Ю. Складово-фактурна організація як домінантна ознака фортепіанного стилю В. Бібіка. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : зб. ст. / упор. Гуменюк Т. К. Київ : 2007. Вип. 23. С. 135–148.
92. Очеретовська Н. Л. Біля чистих джерел. *Музична Харківщина* : зб. наук. пр. колективу авторів Харків. ін-ту мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 1992. С. 20–29.
93. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. / ред. В. С. Фомин. Ленинград, 1975. Вып. 14. С. 177–201.
94. Протопопов Вл. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена. *Вопросы музыкальной формы* : сб. ст. / ред. А. Трейстер. М., 1972. Вып. 2. С. 166–180.
95. Пространственная музыка. *Теория современной композиции* : сб. ст. / ответ. ред. Ценова В. С. Москва, 2007. С. 450–464.
96. Пылаев М. Е. К теории и истории сонатной формы конца XVIII – начала XIX веков : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1998. 24 с.
97. Раабен Л. Новое в советской музыке 70-х годов. *Современные проблемы советской музыки* / ред. и сост. Смирнов В. Ленинград, 1983. С. 5–37.
98. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 1. Москва : Сов. композитор, 1979. 320 с.

99. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 2. Москва : Сов. композитор, 1981. 230 с.
100. Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії Харківської композиторської школи. *Pro Domo Mea* : нариси / Харк. держ. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 148–170.
101. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 60 с.
102. Сінченко Б. Ю. Жанр фортепіанної сонати у творчості харківських композиторів ХХ століття (додатки): магістер. робота, наук. кер. І. В. Цурканенко ; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, каф. інтерпретології і аналізу музики, каф. композиції та інструментування. Харків, 2011. 100 с.
103. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
104. Сорокина Е. Г. Некоторые проблемы развития фортепианной сонаты в России : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1977. 18 с.
105. Сонорика. *Теория современной композиции* / ответ. ред. Ценова В. С. Москва, 2007. С. 382–409.
106. Список сольных фортепианных композиций Й. Гайдна. URL https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_solo_piano_compositions_by_Joseph_Haydn#cite_ref-1 (дата звернення 11. 12. 2017).
107. Способин И. В. Музыкальная форма : учеб. для муз. вузов. Москва : Музыка, 1967. 400 с.
108. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 45–68.
109. Стогній В. Т. Сонатна форм як композиційна модель творів сучасних українських композиторів. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів : 2012. Вып. 27. С. 180–188.

110. Теоретические проблемы музыки XX века. Москва, 1967. Вып. 1. 512 с.
111. Тропп В. В. Клавирные сонаты Гайдна. К проблеме формирования жанра и эволюции стиля. URL : <http://www.dissercat.com/content/klavirnye-sonaty-gaidna-k-probleme-formirovaniya-zhanra-i-evolyutsii-stilya> (дата звернення 15. 02. 2018).
112. Турнеєв Сергій Петрович. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=1341> (дата звернення 07. 10. 2019).
113. Турнеєв С. П. Соната для фортепиано. Харьков : б. и., 198-?. 21 с. Ксерокс.
114. Тюлин Ю. Музыкальная форма. Ленинград : Музыка, 1970. 257 с.
115. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1969. 598 с.
116. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917 – 2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. В 2-х т. Т. 1. Музичне мистецтво. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. 740 с.
117. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского: 1917 – 1992. Харьков: Харьковская типография, 1992. 446 с.
118. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века. *Современное искусство музыкальной композиции* : сб. ст. / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1985. Вып. 79. С. 17–31.
119. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм: науч.-метод. очерк. Москва : Музыка, 1983. 83 с.
120. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. / ред.-сост. М. Е. Тараканов. Москва, 1979. Вып. 4. С. 4–22.
121. Холопова В. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.

122. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений* : учеб. пособие для студ. вузов искусств и культуры. Санкт–Петербург. : Лань, 2001. 490 с.
123. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. / сост. В. И. Зак, Е. И. Чигарева. Москва, 1985. Вып. 6. С. 130–151.
124. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва, 1974. С. 65–94.
125. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «Новой фольклорной волны». *Проблемы музыкальной науки* / ред. Орлов Г. А. Москва: 1972. В. 1. С. 198–218.
126. Царёва Е. М. Фортепианное творчество Брамса : автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения. Москва, 1972. 22 с.
127. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме. *Музыкально-теоретические очерки и этюды* / В. Цуккерман. Москва, 1970. С. 19–46.
128. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
129. Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. Москва : Музыка, 1984. 112 с.
130. Цыпин Г. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. Москва : Сов. композитор, 1988. 384 с.
131. Чернявская М. С. Украинский современный романтизм: В. Золотухин. Соната для фортепиано. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*. Харьков : 1995. С. 164–166.
132. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : «Скорпион», 2007. 292 с.
133. Шиповальников А. Туше. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва , 1981. Т. 5. Стб. 656–657.

134. Шукайло В. Ф. Педалізація у професійній підготовці піаніста : навч. посібник. Харків : Факт, 2004. 160 с.

ДОДАТОК А

Інтерв'ю з С. П. Турнєєвим

А. Б. Хто були Вашими викладачами у музичному училищі?

С. П. Я навчався на теоретичному відділі Сєверодонецького музичного училища у викладачів: Дяченка Миколи Григоровича, Шевченко Людмили Михайлівни, Зільбермана Юрія Абрамовича, Гортікова Віктора Анатолійовича. Всі вони були з Харкова, тому основи харківської теоретичної школи я отримав ще будучи студентом училища. Останній з них зіграв в моєму житті значну роль, адже дуже рідко буває, коли викладач стає другом для свого студента і підтримує його після закінчення навчання.

А. Б. В класі якого викладача Ви навчалися у консерваторії?

С. П. 1981 року я закінчив Харківський інститут мистецтв, клас композиції професора, заслуженого діяча мистецтв Української РСР Валентина Тихоновича Борисова. За роки педагогічної діяльності він у різні роки був ректором інституту, а також певний час очолював кафедру.

А. Б. Коли розпочалися Ваші перші кроки у прояві композиторської обдарованості?

С. П. Композицією я почав займатися ще в училищі, адже марив нею з десятирічного віку. Саме тоді відбувалися мої перші спроби написання музики. Під час навчання у музичному училищі мені пощастило познайомитися з професійним композитором Володимиром Карловичом Гельдом, з уст якого я дізнавався про початкові секрети композиції.

З 1980 року, коли я був вже студентом 5-го курсу інституту мистецтв, почав працювати асистентом на кафедрі, а згодом, як прийнято у композиторів, після закінчення наступним етапом став вступ у Спілку композиторів. У 1985 році я був прийнятий до Спілки композиторів України.

А. Б. Які твори потрібно було представити для вступу?

С. П. Кожному претенденту для вступу до Спілки композиторів необхідно мати вищу освіту, а також написати твори у симфонічному, камерному, вокальному та хоровому жанрах.

А. Б. У Вашій творчості можна виділити улюблений жанр?

С. П. Я не можу його назвати, так як подобаються усі без винятка. В моєму творчому доробку є і симфонічна, і камерна, і театральна, і вокально-хорова музика. Був час, коли я писав естрадні пісні, але згодом припинив роботу у цьому жанрі. Але якщо говорити про жанр, який найчастіше зустрічається серед моїх творів, то це концерт: Концерт для оркестру, Концерт для фагота, гобоя та камерного оркестру, Концерт для кларнета, Концерт для альту.

А. Б. Які твори написані Вами для фортепіано?

С. П. Для фортепіано я написав мало творів, лише Прелюдії, Варіації та Сонату.

А. Б. Розкажіть про створення Сонати для фортепіано, можливо є сюжет?

С. П. Ні, спеціального сюжету не має, основним в ній є мелодика, поетика і образність Київської Русі, а також різноманітне втілення образних сфер.

А. Б. Хто виконував Сонату?

С. П. Сонату виконували малу кількість раз. Помилково думати, якщо композитор написав твір, то він постійно звучить зі сцени. Це не так.

Перший раз я особисто виконував Сонату у 1982 році під час запису на радіостудії. У 1992 році вона звучала на Міжнародному музичному фестивалі «Скоп'євське літо» в Македонії. На жаль, я не мав змоги бути особисто присутнім на концерті, але як передали мені колеги, тоді було яскраве виконання. У 1997 році Сонату виконував в Москві піаніст-композитор. Його трактовка здавалася найбільш близька мені. У 1998 році, в Києві, на Українському міжнародному музичному фестивалі «Київ-Музик-Фест» було дуже незвичне для мене виконання в повністю романтичній манері. Після концерту я вийшов і про себе сказав: «А чому б і ні!». Кожного разу, під час репетиції композитор намагається розказати виконавцю, як саме повинен

звучати твір, вказати на всі неточності, але одного разу, виконавець сказав мені: «Сергій Петрович, заспокойтеся. Ви зробили те, що могли. Ви написали музику, тепер вона живе своїм життям». З того часу я з легкістю сприймаю різні інтерпретації. У 2010 році Соната звучала зі сцени в Луганську та в 2016 – в Харкові у виконанні Ігоря Седюка.

А. Б. Прошло майже сорок років з часу написання Сонати. Чи вносили Ви корективи у нотний текст протягом цього часу?

С. П. Є дві редакції Сонати. Так, як я почав писати її ще в студентські роки, тоді було модним писати твори без тактів, тобто йде музика і все. В. Т. Борисов тоді мені казав, що такий запис буде виключно для самого себе, і твір не зможуть виконувати інші піаністи. Після цієї розмови я зробив редакцію. Можливо я додав незначні правки в нотний текст, але основним було його структурування згідно з принципами метроритму.

А. Б. Дякую Вам за змістовну розмову та цікаву інформацію з Вашого творчого життя.

ДОДАТОК Б

Нотні приклади

В. Дробязгіна. Соната для фортепіано

- 1) Вступ *Allegro vivace*: а) – перший та другий комплекси (тт. 1–6)

Allegro vivace

- б) – третій комплекс (тт. 15–18)

Presto

- 2) Тема головної партії *a tempo/Presto* (тт. 19–21)

a tempo (presto) Dim.

- 3) Середина теми головної партії (т. 43–48)

(a tempo)

4) Тема побічної партії *Andante* (тт. 68–77)

Andante

68
(cantabile)
71
piu mosso
74

5) Розробка *tempo I/Allegro vivace*: а) – перший розділ (тт. 100–107)

Tempo I (Allegro vivace)

100
102
Ped.
105
Ped.
107

б) – другий розділ (тт. 123–126)

в) – третій розділ (тт. 143–149)

б) Двотактова зв'язка між розробкою та темою побічної партії (тт. 166–167)

166 *мобто з'явиться*

7) Тема побічної партії *Andante* (тт. 168–175)

Andante

168

4
4 *mf*

169 *mf* *pp* *p.c. ped.*

173 *mf* *ppp* *poco accel.*

8) Реприза *tempo I/Presto* (тт. 189–193)

accelerando → *Tempo I* (1)

6
4 *p* *p.c.*

7
4

189 *p* *p.c.*

190 *p* *p.c.*

191 *p* *p.c.*

192 *p* *p.c.*

9) Середній розділ теми головної партії (тт. 211–217)

В. Бібік. Соната для фортепіано № 4

10) Перший розділ *Sostenuto* (тт. 1–18)

а) – перший комплекс (тт. 1–4)

б) – другий та третій комплекси (тт. 13–14)

11) Кульмінація першого розділу *Animato. Allegro* (тт. 50–55)

12) Друга фаза розвитку першого розділу (тт. 65–72)

13) Вступ до другого розділу *Subito animato – Tempo I* (тт. 117–121)

14) Другий розділ *Animato* (тт. 124–135)

Animato.

124

Ped

132

Ped

15) Фрагмент зв'язки-переходу у середині другого розділу *Tempo I* (тт. 142–153)

Tempo I

[Sezzbucht]

[Sotto voce]

ppp

Ped

144

Ped

16) Новий етап розвитку у другому розділі *Animato. Allegro* (тт. 154–163)

Handwritten musical score for measures 154–163, marked *Animato. Allegro*. The score is in treble and bass clefs. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamics such as *ppp* and *pp*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A handwritten note in Russian reads: "играть с постоянным устремлением pp вперед".

17) Кульмінація другого розділу *Molto animato. Molto con moto* (тт. 211–218)

Handwritten musical score for measures 211–218, marked *Molto animato. Molto con moto* and *Sforzato*. The score is in treble and bass clefs. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamics such as *fff*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A *Ped* marking is present.

18) Динамічний спад другого розділу *Meno mosso. Con tutta Forza* (тт. 227–236)

Handwritten musical score for measures 227–236, marked *Meno mosso* and *Con tutta Forza*. The score is in treble and bass clefs. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamics such as *fff*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A *Ped* marking is present.

19) Третій розділ *Comodo. Limpido* (тт. 250–258)

Comodo. Limpido.

C. dur

pppp Legatissimo

Ped

20) Кульмінація третього розділу *Maestoso. Più mosso ma non troppo* (тт. 290–293)

Maestoso. Più mosso, ma non troppo

riten... fff

Ped

Ped

Ped

21) Кода *Comodo* (тт. 300–306)

Comodo

ppp

12 cec.

30''

Ped

ppp

12 cec.

ppp

12 cec.

C. dur

Ped

22) Кінець Сонати (тт. 307–311)

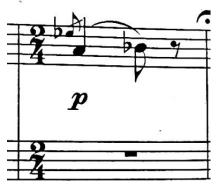
С. Турнєєв. Соната для фортепіано

23) Вступ першої частини *Lento rubato* (тт. 1–9)

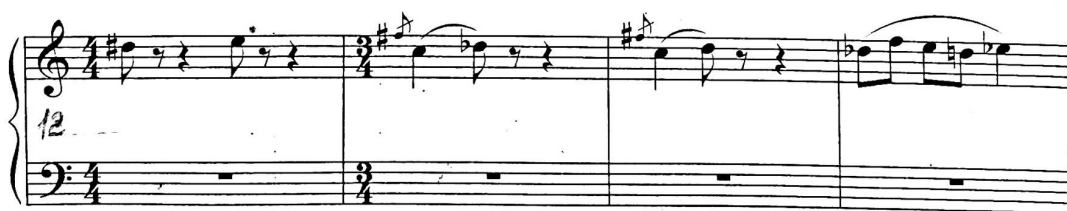
а) – перший елемент вступу (тт. 1–2)

б) – другий елемент вступу (тт. 3–4)

в) – третій елемент вступу (т. 5)



24) Основна тема першої частини (тт. 10–15)



25) Середній розділ першої частини (тт. 39–46)



26) Фрагмент середнього розділу першої частини (тт. 52–55)



27) Реприза першої частини (тт. 66–70)

66
pp una corda

32 tre corde

The score consists of two systems. The first system shows a piano part with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with various accidentals and dynamics, starting with a *pp* marking and a *una corda* instruction. The bass clef part has a simple accompaniment. The second system continues the piece, with the treble clef part playing a more complex melodic line and the bass clef part providing harmonic support. The marking *tre corde* is present in the bass clef part.

28) Тема головної партії другої частини *Allegro risoluto* (тт. 1–7)

Allegro risoluto

f

The score is for a piano piece in 4/4 time. It consists of three systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with a *f* dynamic marking. The left hand has a simple accompaniment. The second system continues the melodic development in the right hand. The third system shows the right hand playing a more complex melodic line with a *f* dynamic marking, while the left hand provides a steady accompaniment.

29) Тема побічної партії другої частини *Rubato* (тт. 37–44)

Rubato

pp

The score is for a piano piece in 4/4 time. It consists of three systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with a *pp* dynamic marking. The left hand has a simple accompaniment. The second system continues the melodic development in the right hand. The third system shows the right hand playing a more complex melodic line with a *pp* dynamic marking, while the left hand provides a steady accompaniment.

30) Розробка другої частини (тт. 46–49)

31) Повернення теми побічної партії *Lento* (тт. 121–125)

32) Кода *Rubato*: а) – перший розділ (тт. 201–207)

б) – другий розділ коди *Lento rubato* (тт. 232–246)

Lento rubato

В. Іванов. Соната для фортепіано № 3

33) Вступ *Maestoso* (тт. 1–6)

Maestoso **СОНАТА № 3** **В. ІВАНОВ.**

34) Тема головної партії *Allegro*: а) – перша хвиля розвитку (тт. 7–12)

Musical score for the first development of the main theme (measures 7–12). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 7 and ends at measure 12. The second system starts at measure 10 and ends at measure 12. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A small inset shows the first few notes of the right hand.

б) – друга хвиля розвитку (тт. 29–34)

Musical score for the second development of the main theme (measures 29–34). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 29 and ends at measure 34. The second system starts at measure 32 and ends at measure 34. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A dynamic marking of *mf* is present in the first system. A small inset shows the first few notes of the right hand.

35) Зв'язка-перехід між темами головної та побічної партій (тт. 48–49)

Musical score for the transition between the main and secondary themes (measures 48–49). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 48 and ends at measure 49. The second system starts at measure 48 and ends at measure 49. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A dynamic marking of *f* is present in the first system.

36) Тема побічної партії *Lento* (тт. 53–60)

Musical score for the side part theme, *Lento* (pages 53–60). The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (pages 53–56) shows a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked *Lento.* and the dynamics are *pp* *Legato*. The second system (pages 57–60) continues the theme with a treble clef and a bass clef. The tempo remains *Lento.*

37) Тема заключної партії (тт. 101–105)

Musical score for the concluding part theme (pages 101–105). The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (pages 101–103) shows a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked *pp*. The second system (pages 104–105) continues the theme with a treble clef and a bass clef. The tempo remains *pp*.

38) Розробка *Allegro*: а) – перший розділ (тт. 112–115)

Musical score for the development of the *Allegro* theme, first section (pages 112–115). The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (pages 112–113) shows a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked *Allegro* and the dynamics are *pp cresc.*. The second system (pages 114–115) continues the theme with a treble clef and a bass clef. The tempo remains *Allegro*.

б) – другий розділ (тт. 126–131)

II
126
129

в) – третій розділ (тт. 153–157)

III
153
155
156

39) Реприза – тема головної партії (тт. 170–175)

170
173
cresc.