

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

Кафедра спеціального фортепіано

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ
ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ
СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота

Жученко Анастасії Сергіївни

Науковий керівник —

кандидат мистецтвознавства, доцент

Тимофеева Кіра Валеріївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело



А.С.Жученко

ХАРКІВ — 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТНОЇ СПАДЩИНИ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	
1.1 Історичний шлях розвитку харківської композиторської школи..	9
1.2 Стильова та жанрова еволюція фортепіанних сонат харківських композиторів (огляд наукових джерел)	13
Висновки до I розділу.....	28
РОЗДІЛ II. СОНАТНИЙ ЖАНР У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ІНТОНАЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ АСПЕКТ	
2.1 Особливості музичної мови та стилістики фортепіанних сонат В.М.Птушкіна.....	32
2.2 Втілення романтичних традицій у фортепіанних сонатах Л.Ф.Шукайло	48
2.3 Авангардистські принципи в фортепіанних сонатах О.С.Щетинського.....	74
Висновки до II розділу.....	86
РОЗДІЛ III. ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ В.ПТУШКІНА, Л.ШУКАЙЛО, О.ЩЕТИНСЬКОГО У ВИКОНАВСЬКОМУ АСПЕКТІ	
3.1 Особливості виконання сучасної фортепіанної музики.....	92
3.2 Виконавські завдання у фортепіанних сонатах В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського.....	96
Висновки до III розділу.....	104
ВИСНОВКИ.....	106
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	110
ДОДАТКИ.....	117

ВСТУП

Актуальність. Вивчення української фортепіанної сонати у площині наукової думки має досить фрагментарний характер, частково представлено у дослідженнях Н.Згурської [19], Л.Ланцути [30], які охарактеризували загальні тенденції розвитку даного жанру. Окремого дослідження, що охоплює фортепіанні сонати у доробку харківських композиторів не існує, але з частковим аналізом проблематики можна ознайомитися у дипломних роботах А.Борінової [6] (період 70-80-х років XX століття), М.Маєвської [35] (деякі сонати В.Бібіка та В.Птушкіна). Деякі дослідження присвячувалися освітленню специфіки композиторського тексту, виконавських завдань, загальної стилістики та інших аспектів поодиноких творів. Серед них наукові статті, що висвітлюють окремі сонати В.Бібіка: Т.Веркіна [9], О.Данилова [14], В.Лозова [32], О.Щетинський [61]; сонати В.Золотухіна: В.Стогній [51], М.Чернявська [57]; сонату Л.Шукайло — Е.Левандовська [31].

Соната є одним з головних жанрів інструментальної сольної музики, фундаментальним та універсальним видом великої форми, завжди була дуже значимою для виконавської практики, оскільки ґрунтується на динамічному розумінні музичної композиції, діалектичному образному змісті. Сонатна форма є дуже розвиненою, оскільки в своїх межах вона дозволяє включити найрізноманітніший музичний матеріал, який отримує динамічний розвиток впродовж тривалого розгортання композиції. Активне засвоєння жанру фортепіанної сонати в просторі української музичної культури почалося у XX столітті, і вже в останні його десятиліття зразки сонати відрізняються широкою панорамою художніх пошуків, стильових, драматургічних і композиційних рішень. Освітлення саме найновіших сонат має суттєве значення для розвитку досліджень, присвячених еволюції сучасної української фортепіанної музики, а також для популяризації творів серед виконавців, через аналіз та визначення їх художньої цінності.

Харківські композитори у період з кінця XX століття по сьогодні переосмислюють фундаментальні основи жанру сонати та своєрідно

відтворюють жанрову модель, підкреслюючи унікальність кожного твору та відсутність репродуктивного підходу, зумовивши особливий інтерес та потребу у вивченні даної віхи української фортепіанної літератури. Фортепіанні сонати представників останніх поколінь харківської композиторської школи привертають увагу, перш за все, через цікавий зміст, яскраву образність, барвистість звучання, відчутній зв'язок з українською традицією, що виражається в застосуванні відповідних народних мотивів, включенні до змісту фольклорних образів. На прикладі сонат В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського можна споглядати унікальний діапазон варіантів втілення жанру. Кожна з представлених сонат має в собі зв'язки з певними музичними традиціями різних культурних періодів (класицизм, романтизм, авангардизм тощо), а також набір певних рис, що притаманні музичній композиторській думці сучасного періоду розвитку академічного мистецтва (сонористика, фонізм, експерименти з тональною системою – атональність, політональність, мажоро-мінор тощо). Впливовим фактором виступає тенденція індивідуалізації композиторських стилів та тяжіння до порушення жанрового інваріанту, що призвело до появ своєрідних драматургічних рішень. Данні ознаки розкривають широкий потенціал дослідження і надають можливість визначити стильові особливості жанру фортепіанної сонати у творчості харківських композиторів кінця XX – початку XXI століття.

Об'єкт дослідження — фортепіанна спадщина харківських композиторів кінця XX – початку XXI століття.

Предмет дослідження — жанрово-стильові та виконавські особливості фортепіанних сонат харківських композиторів.

Мета дослідження — охарактеризувати специфіку жанру фортепіанної сонати у рамках творчості композиторів харківської школи від 80-х. років XX століття по сьогодні.

Досягненню мети сприяє виконання наступних завдань:

- Здійснити історичний огляд заснування та розвитку харківської професійної композиторської школи, виокремити основні художні традиції;
- Систематизувати дослідження, що висвітлюють аспект харківської сонати для фортепіано, створеної від кінця XX століття;
- Дослідити основні жанрово-стильові ознаки, характерні для харківських фортепіанних сонат від кінця XX століття;
- Охарактеризувати фортепіанний композиторський стиль В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського;
- Здійснити жанрово-стильову характеристику фортепіанних сонат В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського, розкрити виразові, стильові особливості даних творів;
- Дослідити специфіку виконання сучасної фортепіанної музики;
- Висвітлити інтерпретаційно-виконавський аспект та дослідити виконавські завдання фортепіанних сонат В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського.

Методи дослідження:

- Історичний — дозволяє охарактеризувати традиції харківської композиторської школи, твори з точки зору наслідування певних стильових течій та композиційних принципів минулих епох;
- Бібліографічний — характеристика наукових джерел з означеною проблематикою, класифікація виконавської фонотеки;
- Жанровий — виявлення стабільних та мінливих ознак жанру сонати;
- Стильовий — характеристика системи засобів виразності, які служать втіленню ідейно-образного змісту;
- Структурно-функціональний — аналіз елементів композиції та їх ролі у драматургії твору;

- Порівняльний — встановити схожі та відмінні елементи побудови форми, драматургії, образного змісту, стилю фортепіанних сонат;
- Виконавський — висвітлення особливостей музичних інтерпретацій композиторського тексту.

Теоретична база. Для розкриття теми дослідження обрані наступні фундаментальні розділи:

- *Історія харківської композиторської школи* (Драч, І. [18], Рощенко-Авер'янова, О. Г. [43], Сінченко, Б. [49], мала енциклопедія до 100-річчя від дня заснування ХНУМ [16]);
- *Українська фортепіанна музика кінця ХХ – початку ХХІ століття* (Глушкова, С. І. та Пужай, Г. В. [11], Ніколаї, Г. [39], Романько, В. В. [42]);
- *Жанр фортепіанної сонати в українській та харківській музиці* (Борінова, А. [6], Згурська, Н. М. [19], Ланцута, Л. [30], Маєвська, М. [34], [35], Стогній, В. [51]);
- *Музична форма та засоби музичної виразності* (Белоєнко, О. В. [2], Іванова, В. Л. [20], Мадримов, Б. Х. [33], Шип, С. В. [58], Шурдак, М. І. [60], Ярошенко, О. М. [64]);
- *Жанр і стиль* (Верещагіна-Білявська, О. [8], Коменда, О. І. [24, 25], Коханик, І. [26], Сюта, Б.О. [52]);
- *Виконавське мистецтво та інтерпретологія* (Веркіна, Т.Б. [9], Кремешна, Т. [28], Москаленко, В.Г. [37], Тимофєєва, К.В. [55], [56]);
- *Праці, присвячені творчості харківських композиторів – В.Бібік* (Борінова, А. [6], Веркіна, Т. Б. [9], Данилова, О. [14], Лозовая, В. И. [32], Новіков, Ю. [40], Попова, А. [41], Щетинський, О. С. [61], [62]); *В. Золотухін* (Боганча, М. [4], Мізітова, А. та Іванова, І. [69], Стогній, В. [51], Чернявская, М. [57]); *В.Птушкін* (Бобіна, І. [3], Гердова, Т. С. та Мітлицька В. [10], Доненко, В. [17], Маєвська,

М. [34], [35], Савченко, Г. С. [46], Седюк, І. [47]); *С.Турнєєв* (Борінова А. [6]); *Л.Шукайло* (Барсегян Г.А [1], Бондаренко О.М. [5], Бублик В. [7], Дніпровська Н.Г. [15], Колуканова Л.С. та Мельник А.О. [23], Кочура О.В. [27], Курган А.Ю. [29], Левандовська Е. [31], Мельник А.О. [36], Седюк І.О. [48] Телюх А.Ю. [54]); *О.Щетинський* (Кияновська Л., Мазепа Т., Сиротинська.Н [22], Міндерович З. [68], Рудь П., [44], [45]).

Матеріалом дослідження слугують сонати В.Птушкіна (Соната №3, 1981 р.; Соната №1, 2021 р., друга редакція), Л.Шукайло (Соната№2 ,1984 р.; Сонатина, 2009 р.), О.Щетинського (Соната для фортепіано, 1980 р.; Соната для двох фортепіано, 1992 р.).

Новизна результатів дослідження полягає у:

- загальній систематизації та простеженні еволюційного розвитку фортепіанних сонат харківських композиторів періоду кінця ХХ — початку ХХІ століття;
- у представленні першого досвіду композиційно-драматургічного аналізу Сонати №1 (2021, друга редакція) В.Птушкіна, Сонати №2 (1984) та Сонатини (2009) для фортепіано Л.Шукайло, Сонати для фортепіано (1980) О.Щетинського;
- формулюванні основних виконавсько-інтерпретаційних завдань у фортепіанних сонатах В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського.

Практична значущість результатів дослідження полягає у можливості застосування в подальших наукових дослідженнях, присвячених фортепіанній музиці композиторів харківської школи, фортепіанній творчості В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського; в навчальних курсах, пов'язаних з вивченням аналізу музичних творів, музичної інтерпретації, історії української музики; використані в виконавській практиці.

Апробація матеріалів. Основні аспекти дослідження було викладено на конференціях:

- «Ярмарок наукових ідей» (Харків, 25 вересня, 2021);

- «Магістерські читання» (Харків, 27 грудня, 2022) ;
- «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20-21 травня, 2023).

Подано до друку. Жученко А. Жанр фортепіанної сонати у творчості Л.Ф.Шукайло: інтонаційно-стильовий та виконавський аспекти.

Структура. Представлена магістерська робота складається з вступу, трьох розділів з підрозділами та висновками до кожного розділу, загального висновку, списку використаних джерел.

Загальний обсяг магістерської роботи 118 сторінок, з них обсяг основного тексту — 107 сторінок. Список використаних джерел складається з 70 найменувань.

РОЗДІЛ І

СТИЛЬОВІ ТЕЧІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ФОРТЕПАННОЇ СОНАТНОЇ СПАДЩИНИ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1 Історичний шлях розвитку харківської композиторської школи

У наші дні на території України можна виділити принаймні чотири композиторських школи: київська, одеська, львівська та харківська. Спільним для представників кожної з композиторських шкіл є певні віддзеркалення особливостей регіонального менталітету, що навіть під впливом глобалізації сучасного світу, загальної відкритості до нечисленних стилів та сучасних композиційних технік і стилів зберігає свої унікальні риси. Основним принципом харківської школи можна вважати неповторність та автентичність музичної мови, що спирається як на риси національного характеру, так і на взірці кращих прикладів музичного мистецтва країн Європи, що безперечно підкреслює її особливу самотність та ґрунтовність. Як зазначає О.Г.Рощенко-Авер'янова: «Феномен харківського композиторського “тексту” вирізняє взаємодія монументалізму з мініатюризмом, принципів програмності та ідеалів «чистої музики», конструктивізму, раціоналізму і відкритого емоціоналізму, тяжіння до філософського узагальнення і прагнення до максимально яскравого, чи не плакатного втілення задуму, відтворення цілісності світобудови і процесу розпилення Абсолюту на частини, що втрачають єдність зв'язків, концепцій утвердження музичного Логосу і повернення до первинного Хаосу, що все породжує» [43].

Історичний відлік започаткування харківської композиторської школи простежується ще в ХІХ столітті, але суттєво новим етапом розвитку стають 20-ті роки ХХ століття, часи, коли Харків був столицею радянської України. Та хоча даний статус був суто формальним, але місто в той період зазнало значного та динамічного культурного розвитку. Знаковою та закономірною

подією було відкриття музично-драматичного інституту (нині ХНУМ ім.І.П.Котляревського) у 1917 році. Там викладав на теоретико-композиційному відділенні С.Богатирьов — визначний композитор, викладач та фундатор харківської композиторської школи, який виховав ряд видатних українських митців: М.Тіца, В.Барабашова, А.Штогаренко, Ю.Мейтуса, В.Борисова, Д.Клебанова, Б.Яровинського, В.Н.Нахабіна, М.Коляду. Серед представників першого покоління учнів С.Богатирьова присутнє значне домінування максимальної відданості творчій композиторській діяльності, що виражається у всеосяжному розкритті творчого потенціалу та концентруванні на суто композиторській мистецькій діяльності.

В композиторському та педагогічному підході С. Богатирьов вирізнявся точністю висловлювання музичної думки, ясно окресленим тематизмом, конструктивним «відчуттям лінії», прагматизмом, прихильністю до поліфонічного викладу. В той же час, в порівнянні з харківською школою, Р.Глієр, представник київської школи, що навчав Б.Лятошинського, Л.Ревуцького, був більш прихильним до поетичного, живописного, імпресіоністичного, споглядального типу композиторського мислення, що відбилося й у творчості його учнів та послідовників, та, в цілому, запровадило дещо інший вектор розвитку, що є вагомим фактом відмінності базових традицій різних композиторських шкіл України. Музика харківських композиторів, згідно зі згаданими рисами, зазвичай виражається в домінуванні мелодії над загальним колоритом, потягом до сучасної музичної мови, здебільшого насущним та злободенним змістом. Крім того, слід зазначити, що дане твердження тісно пов'язане з фактом звернення у ті часи, а також вивченням та пропагуванням серед учнів С.Богатирьова додекафонної техніки письма А.Шенберга та творчості представників нововіденської школи, що підтверджує виразну тенденцію до осучаснення музичної мови на рівні з дотриманням ґрунтовних традицій класичної європейської спадщини.

Важливою рисою та традицією виховання композиторів в рамках харківської школи є максимальне розкриття творчої індивідуальності, завдяки чому вагомо зменшено принцип репродуктивного підходу, що, в свою чергу, суттєво впливає на формування та становлення неповторного композиторського стилю, своєрідності музичного мислення, потягу до індивідуалізації творчих ідей.

Зазначені принципи та традиції С.Богатирьова, що заклали міцний фундамент у виховання наступних генерацій митців, являють собою обширний ряд навичок, знань та досвіду, базуючись на фундаментальних теоретичних засадах, логічному мисленні та, водночас, творчій свободі, самобутності, надають гарант створення досконалих і вагомих зразків музичного мистецтва. Подальші покоління творців харківської школи зберегли, розширили та оновили ключові традиції фундатора С.Богатирьова, згідно з загальним розвитком музичного мистецтва та змінами тенденцій в площині художньої думки.

Наступна генерація композиторів представлена учнями М.Тіца, Д.Клебанова, В.Барабашова, В.Борисова, тобто «учнями учнів» С.Богатирьова, серед яких виокремлюються плідні діячі мистецтва: Л.Булгаков, І.Польський, Л.Решетніков, Т.Кравцов, І.Ковач, В.Бібік, В.Золотухін, В.Птушкін, В.Дробязгіна, О.Щетинський, Л.Шукайло, С.Турнєєв, В.Губаренко, М.Сильванський, В.Сечкін. Четверте покоління композиторів включає представників: В.Мужчиль, О.Грінберг, М.Стецюн, О.Гугель, І.Гайденко, Г.Савченко, І.Альбова. За дослідженням О.Г.Рощенко-Авер'янової виявлено, що харківська школа на разі включає чотири покоління композиторів, серед яких виразно окреслюються два основних типи митців: «...Універсальний Музикант — Майстер бахівського плану, який поєднує в собі іпостасі композитора, вченого, педагога, виконавця, музичного діяча, і Вільний Художник, який наслідує моцартівський архетип, відкинувши всі службові обов'язки в ім'я мистецтва композиції...» [43]. Але

останні покоління композиторів в своїй діяльності здебільшого поєднують і творчу і наукову практику, тобто наслідують тип універсального митця.

І. Драч зазначає, що історично харківська композиторська школа прагнула до збереження своїх традицій та самобутності навіть попри непрості політичні обставини. Під впливом консервативних поглядів у 50-60-ті роки було учинено суттєвий тиск на творче вираження митців: «У часи, коли радянським композиторам директивно пропонувалося використовувати у своїх творах лише те, що не виходило б за межі, умовно кажучи, стиля С.Рахманінова, один з учнів С.Богатирьова - Дмитро Львович Клебанов (1907-1987) - активно спрямував свою творчість на засвоєння музичної мови ХХ століття» [18]. Хоча суттєво це була опозиція лише Д.Клебанова та його класу композиції (В.Губаренко, І.Ковач, В.Золотухін, В.Бібік та інші), але це дало змогу продовжити значний розвиток художніх принципів композиторської школи, завдяки чому у 60-ті роки навіть у рамках «радянської» культурної традиції творчі надбання музичної мови та переконливість змісту надали харківській школі першість серед інших композиторських шкіл України.

У 1970 році відбувається поділ теоретико-композиційного відділу на окремі за напрямом кафедри. Так, зі створенням кафедри композиції та інструментування почався новий етап розвитку композиторської школи, що вирізняється узагальненням надбань минулого та процесом стабілізації. Наступним етапом виокреслюється період з 1990 року, що хоча позначився досить нестабільною обстановкою, але, також, і посиленням відданості традиціям школи разом з більш глибокою індивідуалізацією композиторських стилів.

Істотним знаком, що характеризує харківську школу можна назвати відсутність ізольованості та наявність творчих зв'язків, збагачення існуючих традицій кращими надбаннями інших шкіл України, а також потяг до тісно пов'язаного із сучасною дійсністю висловлення та змісту. Це органічно пов'язано з всебічним пошуком засобів висловлювання на актуальні теми та

прагненням до широкої палітри жанрових моделей. Відкритість творчим пошуками разом з тенденцією індивідуалізації композиторського мислення відображаються в більш специфічному трактуванні жанрової вивіреності, що виражається в домінуванні змісту та образного мислення над жанровими засадами.

Однією з найважливіших частин діяльності сучасних представників харківської композиторської школи є мистецька діяльність, що полягає не тільки в творчих пошуках та створенні нових композицій, але також і в взаємодії та співпраці з провідними виконавцями та музичними колективами задля поширення та пропагування надбань представників харківської школи. Твори композиторів регулярно лунають на авторських концертах, у мас-медіа, виходять друком, що сприяє становленню унікального репертуару сучасних творів в мистецькому середовищі Харкова та України.

Серед молодих представників композиторської школи, так званої, п'ятої генерації слід виокремити учнів нинішніх композиторів харківської школи: Д.Малого, В.Богатирьова, Р.Каширцева, які перейняли кращі традиції від попередніх поколінь діячів. Молоді композитори зараз ведуть активну композиторську, виконавську, педагогічну, наукову діяльність, здобувають перемоги у Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах композиторського мистецтва, що знаменує плідне продовження творчого професійного розвитку школи у майбутньому.

1.2 Стильова та жанрова еволюція фортепіанних сонат харківських композиторів (огляд наукових джерел)

Соната посідає особливе місце у системі жанрів інструментальної музики через значний та суттєвий історичний розвиток, чималу поширеність, вираження в специфічному тонально-гармонійному мисленні та чіткій структурі композиції і функціональних відносинах. Через це, виразні зміни викристалізованої структурної організації жанру ведуть до висвітлення співвідношення новаторського і наслідуваного в новітніх зразках жанру.

Особливий розвиток і переосмислення сонати стає можливим здебільшого завдяки всеосяжної актуальності, відповідності сучасному світосприйняттю, глибокому потенціалу вираження музичної думки, глибокій змістовній концепції жанру.

Фортепіанні сонати харківських композиторів кінця XX – початку XXI століття в умовах індивідуального творчого мислення отримали певні особливості розуміння композиційно-драматургічної складової твору. Серед композиторів харківської школи, в творчому доробку яких включено сонатний жанр фортепіанної музики слід назвати: М.Стецюна (1 соната), В.Сечкіна (3 сонати), М.Тіца (2 сонати), М.Сильванського (3 сонати), В.Барабашова (1 соната), В.Бібіка (10 сонат), В. Дробязгіну (1 соната), В.Птушкіна (3 сонати), С.Турнеєва (1 соната), В. Іванова (3 сонати), Л.Шукайло (2 сонати, Сонатина), В. Золотухіна (2 сонати), О.Щетинського (2 сонати), О.Гнатовську (4 сонати), О.Гугеля (3 сонати) тощо. Наявність такого фундаментального жанру сольної інструментальної музики у творчій спадщині композиторів дає можливість глибинного розуміння крупної форми, оскільки жанр сонати є найбільш дієвим, подійним та драматургічно завершеним.

Чимало наукових праць присвячено вивченню фортепіанної сонати в рамках українського музичного мистецтва та у творчості представників харківської школи. Так, до теми загального розвитку жанру фортепіанної сонати у площині українських культурних обставин у своїх дослідженнях зверталися Н.Згурська [19], Л.Ланцута [30], які виокремили основні тенденції змін та розвитку даного жанру. Систематичного дослідження, присвяченого саме сонатам харківської композиторської школи не існує, але фрагментарне висвітлення проблематики наявне у дипломних роботах А.Борінової [6] (період 70-80-х років XX століття), М.Маєвської [35] (деякі сонати В.Бібіка та В.Птушкіна). Здебільшого дослідники зверталися до вивчення композиторського тексту окремих сонат. Такі дослідження включають наукові статті, присвячені окремим сонатам В.Бібіка: О.Щетинський [61],

[62], В.Лозова [32], Т.Веркіна [9], О.Данилова [14]; сонатам В.Золотухіна: М.Чернявська [57], В.Стогній [51]; сонаті Л.Шукайло – Е.Левандовська [31]. Виконавський аспект частково проаналізовано в статті Т.Веркіної [9], магістерській роботі А.Борінової [6]. Спосіб переосмислення фундаментальних основ жанру сонати харківськими композиторами та розуміння їх своєрідного відтворення жанрової моделі в даній роботі буде розглянуто в рамках періоду від 80-х років ХХ століття по сьогодні на прикладі сонат В.Птушкіна (Соната №3, 1981 р.; Соната №1, 2021 р., друга редакція), Л.Шукайло (Соната №2, 1984 р.; Сонатина, 2009 р.), О.Щетинського (Соната для фортепіано, 1980 р.; Соната для двох фортепіано, 1992 р.).

У музиці ХХ століття стосовно жанру сонати простежуються дві основні тенденції: відносна відданість традиції та потяг до усталеної сонатної форми або чіткий відхід від встановлених норм, тобто експериментальність. Л. Ланцута зазначає, що панівною тенденцією музичного мислення наприкінці ХХ століття визначено індивідуалізацію [30]. Тобто, і при спрямованості до традиційної форми, і при експериментальному підході зберігається відтворення своєрідного творчого задуму. Здебільшого українські сонати другої половини ХХ століття вирізняються унікальністю драматургічної концепції, що призведе, в свою чергу, до переосмислення усталеної форми і значного розповсюдження незвичних структур, оскільки творчі пошуки привели композиторів до переосмислення формотворчих процесів жанру.

Жанр сонати отримує новації і дещо втрачає свою інваріантність під впливом своєрідної побудови композиційної форми та широкого використання можливостей засобів музичної виразності, сучасних композиторських технік, експериментів на рівні музичної мови. Хоча, в той же час, структурна логіка стає організовуючим компонентом для вираження оновленого змісту та осучасненого музичного стилю. Це явище втілюється в діалектичне твердження, що, з одного боку, сучасна соната увійшла в

кризову фазу розвитку, що виражено тенденцією звільнення від загальних атрибутивних принципів сонати, а з іншого — отримала нову форму осмислення в існуванні та функціонуванні поза межами чіткої композиційно-структурної організації, наслідуванні здебільшого жанрового наповнення твору, оскільки дуже поширеними стають нетипові рішення сонатної форми, що наслідують переважно не структуру жанрової моделі, а її драматургічну сутність.

Основи сонатної форми включають конструктивний аспект (певне тональне співвідношення, наявність двох тематичних побудов – ГП і ПП) і процесуальний (тематичний розвиток). Дані сторони зазвичай доповнюють одна іншу. Хоча основні тематичні структури і мають рівноправні ролі, але у тональному і функціональному плані друга тема залежна від першої, це формує ідейне джерело активного розвитку тематизму і своєрідний потяг до вирішення корінного протиріччя. В сучасній сонаті на рівні структури тематизму можна виявити ряд оновлень, серед яких, як зазначає В.Стогній: «перенесення конфліктності на внутрішньо-тематичний рівень, роздвоєність усередині тем ... , протиставлення експозиції + репризи - розробці, часте використання «дзеркальних» реприз або подвійних реприз ... , посилення ролі побічної партії – ліричного центру, використання нових тем у розробці та «виключення» побічної партії з репризи» [51].

Л.Ланцута у дисертаційному дослідженні, присвяченому сучасній українській фортепіанній сонаті доходить висновку, що серед різнобічних та самотніх сонат, в яких завдяки індивідуалізації стилю утворилася суттєва неоднорідність, часто об'єднуючим фактором виступає схильність до романтичного типу національного мислення, що виявляється у пануванні течії неоромантизму та внутрішньо-психологічного типу драматургії (яскравий приклад – сонати В.Бібіка, а також сонати Л.Шукайло) [30]. Слід зазначити, що подібна романтична тенденція зберігається і в зразках неокласичної сонати (Соната №2 В.Золотухіна), що теж впливає на стилістичну специфіку. Проте яскравим протиставленням виступає тип

неоконструктивістської сонати (твори О.Щетинського), який пов'язаний з суто раціоналістичним, об'єктивним типом мислення, чіткою архітектонікою форми, конструктивною побудовою тематизму, в якій замість внутрішніх переживань на передній план виступає зовнішня, екстраверсійна спрямованість, замість ліричного характеру висловлення — різкий, імпульсивний, нервово-збуджений тон.

В даному розділі розглянемо фортепіанні сонати харківських композиторів кінця XX – початку XXI століття в контексті хронологічної еволюції та виділимо їх своєрідні якості.

Валентин Савович Бібік (1940 – 2003) — видатний український композитор, плідотворний та визначний представник харківської композиторської школи (учень Д.Клебанова). В творчому доробку митця налічується більше 150 творів, серед яких значну увагу приділено великій формі (опера «Біг», 11 симфоній, 20 концертів, струнні квартети, фортепіанні тріо, 10 сонат для фортепіано соло, «24 прелюдії і фуги», «34 прелюдії і фуги» тощо). О.Щетинський [61] виділяє чотири періоди творчого шляху В.Бібіка за параметром стилістичної еволюції, оскільки жанрова складова творчого доробку упродовж композиторської діяльності залишалась незмінною. Так, перший період, позначений створенням Симфонії №1 (1966), знаменує становлення творчої індивідуальності композитора, пошук авторського стилю, досягнення цінного досвіду, визначення набору пріоритетних жанрів. Здебільшого це жанрова система класико-романтичної епохи музичного мистецтва, але новаторство, індивідуалізацію композитор проявив у наповненні усталених жанрових структур, тобто, переважно через посередництво музичної мови. Другий творчий період В.Бібіка відмічається створенням фортепіанного Тріо №1 (1972), що відзначається якісно новим, більш зрілим рівнем стильового компоненту, формуванням чіткої системи характерних для композитора технічних прийомів, які окреслюють виражену прихильність до авангарду. Третій період починається зі створення чотирьох фортепіанних сонат (Соната №4 – 1981; Соната №5, Соната №6, Соната №7 -

1982) і позначається деяким відходом від експериментальності та утвердженні ясної стильової системи, що виражається в застосуванні вивірених прийомів у категоріях композиторських засобів музичної виразності (мелодія, фактура, ритм, тематизм тощо), підпорядкованих створенню певного образного змісту. За дослідженням О.Щетинського, у творах даного періоду: «... образно-емоційний тон висловлювання – завжди піднесено-романтичний, просвітлено-ностальгічний або драматично напружений і трагічний. Всі твори містять розлогі тихі медитації, які часом переходять в болісні експресіоністські кульмінації» [61]. До даного творчого етапу відносяться і Соната №8 (1988), Соната №9 (1990), які зберігають притаманні даному творчому проміжку стилістичні риси. Останній період, від початку 1990-х рр., не має істотних стилістичних змін, але характеризується експериментальністю у сфері інструментальних складів (наприклад, "Висловлювання" для флейти, віброфону та контрабаса – 2000 рік), та змісту (Псалми). Хронологічно до даного періоду відноситься остання фортепіанна соната композитора (Соната №10, 1993).

Результатом дослідницького досвіду аналізу Дев'ятої Сонати В.Лозова розглядає В.Бібіка як представника неоромантичної стилістичної течії, і хоча композиторське письмо видається дещо «антипіаністичним», насправді, завдяки своєрідному використанню виражальних музичних засобів композитор створює оновлене трактування звукового образу фортепіано [32]. Дану думку продовжує і доповнює Л.Ланцута, підкреслюючи своєрідність творчих оновлень та досягнень в розкритті нових виражальних можливостей сонат В.Бібіка, виділяючи ряд унікальних ознак: відхід від традиційного мислення структури форми, індивідуалізацію в сфері драматургічної організації, самотутність та художню зрілість [30]. Специфіку музичної мови, характерної для сонатної творчості композитора відмічає О.Данилова виділяючи суттєвий ряд принципів: «... медитативність, синтез поліфонічних прийомів письма з сонорним тематизмом, значимість тембрально-фонічного

колериту, створюваного у фортепіанних творах багато в чому завдяки педальним ефектам» [14].

Перші три сонати В.Бібіка відносяться до раннього періоду творчості та представляють творчу лабораторію стилістичних пошуків композитора, яка включає також оволодіння техніками письма ХХ століття. Четверта Соната (1981, ор. 41, присвячена І.Золотовицькій) започатковує не тільки новий етап розвитку в становленні стилістичних принципів композитора, а також знаменує початок процесу психологізації сонатного жанру в його творчості. Образний зміст даної сонати представляє яскравий зразок романтизму, що втілюється і в поетичній мові, і в органічній формі реалізації. Композиція одночастинна, побудована з трьох різнохарактерних розділів медитативного плану, драматургія підпорядковується ліриці різних відтінків, що забезпечує внутрішню контрастність при повній відсутності моторики. Вся дієвість перенесена до виміру внутрішніх переживань, що обумовлює статичний, споглядальний характер музичного образу. За дослідженням А.Борінової виявлено, що в Сонаті № 4: «...В. Бібик 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» [6].

П'ята Соната (1982, ор. 46, присвячена Т.Веркіній) здебільшого продовжує тенденції попередньої сонати, вирізняється світлими, теплими образами, посиленням ролі мелодики, глибоким зануренням у ліричну сферу, що іноді переходить у тип філософського мислення. О.Данилова зазначає, що в Четвертій та П'ятій сонаті генерується лірико-філософічний тип композиторської думки [14]. Форма сонати теж одночастинна, що виявляє очевидний зв'язок з концентрованим типом вираження змісту романтичної сонати. Споглядальний тип образності та риси медитативності ведуть до створення більш «камерного» типу побутування жанру. Тобто, призводять до зменшення умовної відстані між композитором і слухачем.

Сьома Соната («Памя'ті товариша», 1982, ор.49) помітно контрастує попереднім сонатам через трагічний, бурхливий, емоційний образний зміст. Вона пронизана зіткненням протиставлень вже на рівні композиції: побудова з двох контрастних частин. Яскраві зміни душевних станів відбуваються і в межах кожної з частин. Дана соната вирізняється динамічним характером втілення композиторського задуму, що також підпорядковується концепції романтичного змісту, але з боку зовнішнього, дієвого вираження.

Т.Веркіна на прикладі Сонати №5 та Сонати №7 надає аналіз виконавських завдань для інтерпретації фортепіанної музики В.Бібіка. У зазначених сонатах відсутній яскравий віртуозний компонент, тому постає суттєва потреба у застосуванні різних типів туше, вивіреності педалізації, особливому контакту з клавіатурою (через сонорисичність письма), частих змінах характеру звучання (медитативність не повинна перейти у монотонність). За словами Т.Веркіної в даних творах: «Піаніста чекає серйозна робота над «вникненням» у образний світ сонат. Для їх виконання необхідні теплота, задушевність, благородство, щирість інтерпретації. Потрібна велика тонкість, звукова майстерність і ретельність обробки, щоб відтворити ці твори та зробити їх зрозумілими та близькими слухачеві» [9].

Десята Соната (1993, ор.98, присвячена В.Лозовій) наслідує зразки Четвертої та П'ятої сонати, що виражається в одночастинності, орієнтації на внутрішній світ, медитативному плані мислення. Згідно дослідження О.Данилової, Соната суцільно пройнята рисами поємності, яка виражається в використанні принципу монотематизму та впливає на вільну трактованість параметрів форми сонатного алегро[14]. Хоча композиція тяжіє до лаконізму, але в той же час виражена насиченим змістом, наслідує ознаки високої інтонаційної концентрованості. Драматургія побудована на основі внутрішньої площини зародження конфлікту.

Отже, сонати В.Бібіка, які датуються від 1981 р. слід розділити на дві групи: тип медитативно-споглядальний (Сонати №4, №5, №10), що підпорядковуються принципам одночастинності, змістової

концентрованості, внутрішньо-психологічній спрямованості, та тип розгорнутої романтичної сонати (двочастинні Сонати №6, №7, №8 та трьохчастинна Соната №9), якому притаманні дієвість, панування контрастних співставлень емоційних станів, потяг до драматичності. Але об'єднуючим фактором всіх сонат виступає філософічність художнього мислення, перевага ліричного типу висловлювання, що підтверджує прихильність неоромантичній течії стильового вираження композиції.

Володимир Михайлович Птушкін (1949-2022) — яскравий представник харківської композиторської школи (учень Д.Клебанова), яку очолював значний період, піаніст та викладач. В творчій спадщині налічується чимало творів для оркестру, камерних ансамблів, вокально-хорових складів, музики для театральних жанрів. Проявив себе як універсальний тип митця, знайшовши влучне художнє вираження у всіх музичних жанрах, а також, за думкою М.Маєвської, як: «митець театально-інструментального типу мислення» [35]. Фортепіанні твори займають особливе місце у творчості композитора, оскільки, як піаніст, В.Птушкін чудово розумів виражальні та художні можливості інструмента, що відбилося через ряд характерних та знаних рис стилю: яскравий мелодизм, виразна ритміка, насичений тематизм, зв'язок з жанровими прообразами.

В.Птушкін — автор трьох сонат для фортепіано. Перша соната має дві редакції, у 1967 році була написана під час навчання у музичному училищі (Луганськ) та стала знаковим твором у становленні композиторського стилю, та у 2021 році отримала значну переробку, в результаті якої був створений майже новий твір. Тому, Перша соната стала дебютною і останньою композицією в даному жанрі, хоча вже у першій редакції отримала добру критику Д.Клебанова та інших видатних діячів того часу, часто лунала на концертах, мала успіх серед слухацької аудиторії. Аналіз Першої сонати у другій редакції буде детально розглянуто у наступному розділі.

Друга Соната для фортепіано також була написана у студентські часи (1971), уособлює риси неоромантизму та неокласицизму, має чітку класичну

структуру розділів: сонатне Allegro, повільна середня частина (Andante) з програмною назвою «Ноктюрн» та фінал. Втілює тип конфліктної драматургії через суттєву контрастність тематизму. Інтонаційно-драматургійні принципи мають істотний вплив на втілення стилістичного компоненту, який включає дванадцятитоновість, логіку системи модуса, цілотнової послідовності. Третя Соната (1981) композиційно відрізняється від попередніх, складається з однієї змістовної частини, але, в той же час, на рівні розділів форми демонструє логічну архітектуру. Музична мова включає типові для XX століття прийоми: атональність, кластери, поліфонічність, хроматизми тощо. Головним чином Третя Соната наслідує принципи попередньої (висока емоційна виразність, динамічність розгортання), однак через вплив загальнокультурного розвитку музичного мистецтва та еволюції авторського стилю композитора має особливі риси переосмислення жанру, які буде виявлено і проаналізовано у наступному розділі.

Сергій Петрович Турнєєв (1955) — відомий композитор (учень В.Борисова), торетик, педагог, музично-громадський діяч. Творчий доробок представлено дуже різноманітними жанрами, серед яких чимало зразків симфонічної музики, творів для камерних та мішаних складів, музики для театральних вистав тощо. Спадщина фортепіанних творів невелика, включає декілька циклічних творів (Прелюдії – 1976 та 1999, Варіації – 1977, Дитячий зошит – 1992) та одну Сонату (1982). Твір складається з двох контрастних частин. Перша (Lento rubato) — виконує роль своєрідного вступу, через характерний образ стану роздуму, споглядання, введення до сфери оригінальної «передмови». На противагу першій частині, вся дієвість концентрується у другій (Allegro risoluto), в якій простежуються риси скерцозної виразності. Неоднорідність частин та їх роль підкреслюється масштабною пропорціональністю, перша частина поступається наступній та уособлює суто вступну роль, що свідчить про тяжіння до одночастинності. Друга частина представлена сонатним Allegro та концентрує контрастні

принципи побудови драматургії, зіткнення різнохарактерних образів та їх розвиток. На думку А.Борінової образний зміст сонати окреслює типові в ті часи зміни композиторського мислення (розкіш мелодичної лінії, емоційна виразність тощо) та звернення до фольклорних жанрових прообразів (типові національні пісенні та танцювальні інтонаційні риси), музична мова пов'язана з образами історії Київської Русі, що знайшло вираження в інтонаціях сопілки, елементах дзвонності та своєрідному жанровому тематизмі [6]. Так, соната отримує підпорядковане тогочасним художнім вимогам стилістичне наповнення та одночасно зберігає чітку композиційну структуру, цілісність інтонаційної складової та драматургічного розгортання.

Валентин Гаврилович Іванов (1936 - 2008) — український композитор (учень І.Ковача), домрист та педагог. Творчий шлях митця означено наполегливим та стрімким розвитком, активною музично-громадською діяльністю. Але, на жаль, твори В.Іванова не дуже відомі серед сучасних виконавців, а творчий портрет композитора слабо висвітлено в сфері наукової думки. Проте, авторський доробок включає чимало опусів, серед яких оперні, симфонічні, хорові, камерно-вокальні, камерно-інструментальні твори та низку фортепіанних композицій (Сюїти, Сонатина, Прелюдії та Фуги, два Концертино для фортепіано с оркестром тощо). Також протягом творчої діяльності В.Іванов неодноразово звертався до жанру фортепіанної сонати, створивши три таких твори: Соната №1 (1976), Соната №2 (1980), Соната № 3 (1983). Хоча композитор не отримував суто піаністичну освіту, але з великим інтересом вивчав виражальні можливості інструмента та фортепіанну літературу, що забезпечило постійний пошук нових ідей та високий художній рівень його творів.

Три фортепіанних сонати композитора побудовано на принципі перетину усталеного традиційного сприйняття жанру та наповненні характерними прийомами сучасної музичної мови. Дані твори мають одночастинну композиційну структуру. Виразальні можливості включають типові принципи фортепіанної музичної тканини ХХ століття: відмова від

яскравої мелодики, посилення ролі ритму, інтонаційно-фактурних елементів тощо. Образна сфера, через активне звернення до прийому повторювання, довгих крещендових побудов, тяжіє до статичності.

Соната №3 (1983) представляє зрілий та яскравий зразок художнього розуміння даного жанру композитором. А.Борінова зазначає, що остання фортепіанна соната В.Іванова наслідує барокові, класичні та романтичні риси, так: «... [*барокова традиція*] проявляється у використанні різноманітних риторичних фігур та поліфонізації фактури. Друга [*класична традиція*] – відображається у відбитті рис, притаманних бетховенському мисленню ... Остання, третя [*романтична*] традиція віддзеркалюється у пісенно-ліричному характері основних тем, а також у прагненні композитора до єдності та цілісності циклу, про що свідчить одночастинна композиція [6, с. 76]». Проте музичний матеріал зберігає своєрідний, сучасний стиль висловлювання, що, разом з опорою на традиції, створює унікальне поєднання усталеного та новітнього, породжує суттєве переосмислення та втілення у нову форму художніх надбань минулого. Загальна образність твору відповідає сфері філософічних роздумів, що визначається завдяки характерному тематизму та композиційним прийомам розвитку.

Людмила Федорівна Шукайло (1942) — видатний композитор (клас В.Нахабіна), піаністка, педагог. Композиторська діяльність Л.Шукайло відзначається широкими творчими інтересами, завдяки чому вона звертається до широкого кола жанрів, які включають ряд симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних творів. Фортепіанна спадщина займає визначне місце в творчому доробку, оскільки композитор володіє глибоким розумінням можливостей інструмента та тяжіє до експериментальності в сфері музичної мови. Важливо відмітити, що фортепіанний доробок включає дві групи творів: легкі п'єси для дітей, зазвичай оформленні в тематичні збірки за принципом «школи гри» та твори для професійних виконавців.

Композиторський стиль Л.Шукайло виражається неоромантичною спрямованістю, що підпорядковується зверненню до ліричного типу викладу,

виразної мелодики, багатой та колористичної ладо-гармонійної основи, втілюється у високоемоційному характері музичного матеріалу. Проте, в той же час, композитор наслідує принципи традиціоналізму, завдяки чому, художні пошуки в сфері музичної мови не завдають суттєвого впливу на чіткість та ясність побудови композиції. А.Левандовська характеризує фортепіанний стиль Л.Шукайло в наступним чином: «... можна говорити про барвистість, багату темброву палітру, оркестральність фортепіанного викладу. У поєднанні з такими особливостями музичної мови, як хроматизми, альтерації, сміливі модуляції, сучасною барвистістю акордів, вимальовується неповторний індивідуальний стиль композитора» [31, с. 180]. Широке застосування технічних прийомів композиційного письма завжди цілком направлено на втілення та повне розкриття художнього образу творів.

Жанр фортепіанної сонати представлено трьома різними за структурною логікою та образним змістом творами. Це Соната №2 *a-moll* (1984), яка побудована у формі класичного трьох-частинного сонатного циклу та втілена засобами сучасної музичної мови, «Поема» *e-moll* (2000) — зразок одночастинної сонати романтичного типу з програмною назвою та Сонатина *C-dur* (2009), яка уособлює приклад сонатного жанру у сфері дитячої музики творчого доробку композитора. Детальний розбір сонат Л.Шукайло буде представлено у наступному розділі.

Володимир Максович Золотухін (1936-2010) — український композитор (учень Д.Клебанова) та педагог, заслужений діяч мистецтв України. Упродовж творчої діяльності звертався до широкого ряду жанрів та інструментальних складів, основні групи творів складають композиції для оркестру, концерти для солістів с оркестром, камерно-вокальна музика та твори для різноманітних ансамблевих складів. Визначною часткою творчої спадщини стали композиції для фортепіано: фантазія, варіації, «Концертний вальс», «Дитячий альбом» та дві сонати для фортепіано.

Соната №1 (1970) представлена одночастинною формою, побудованою за класичною логікою з чітким дотриманням структури розділів, основного

тематизму та ладо-функціонального співвідношення між ними. В той же час твір відмічається насиченою романтичною виразністю, тяжінням до поємності, залученням інтонаційного матеріалу народних ладів. Соната №2 (1991) «Приношення маестро Моцарту» теж одночастинна, наслідує принципи руху та інтонаційні звороти, характерні для класичної епохи музичного мистецтва, але в той же час має осучаснене звукове вираження, створює ідею ностальгічного захоплення величними творами минулого. І хоча соната одночастинна, що мало б вказувати на зв'язок з романтичною традицією, організуючим принципом виступає опора на концертно-фортепіанний стиль В.А.Моцарта. За думкою М.Боганчі: «Від емоційно-ігрового принципу концертного мислення В.А.Моцарта йдуть моделі інструментальних творів В. Золотухіна ... », що знайшло найяскравіше вираження у Сонаті №2 на глибинному рівні драматургічної логіки [4, с. 397]. Музика класицизму для композитора виступає орієнтиром, який підпорядковується переосмисленню через осучаснений інтонаційний матеріал. У поєднанні з концертним типом мислення даний твір реалізує своєрідний зразок жанру фортепіанної сонати.

Таким чином, фортепіанні сонати В.Золотухіна здебільшого тяжіють до принципів неокласичного стилю, мають тісний зв'язок з традиціями кращих здобутків європейської музичної спадщини. Проте, вплив неокласицизму в рамках стильової парадигми композитора притаманний не всім творам та, зокрема, саме жанру фортепіанної сонати, оскільки авторський стиль В.Золотухіна загалом виражається прагненням до свободи експериментування в сфері стильових течій та технічних прийомів, тому не може бути означеним впливом однієї конкретної стильової течії. Програмна назва Сонати №2 та образний зміст, відображаючий «незафіксовану» програмність у Сонаті №1 прокладають тісний зв'язок з театральним типом мислення, також притаманним стилю композитора.

Олександр Степанович Щетинський (1960) — видатний український композитор (навчався у класі В.Борисова), культурно-громадський діяч,

теоретик музичного мистецтва. Творча діяльність митця здебільшого випадає вже на пострадянський період, який характеризується появою більшої творчої свободи, а в зв'язку з тим і оновленням музичної стилістики та посиленням процесу індивідуалізації композиторських стилів, що суттєво відбилося у творчості О.Щетинського. За дослідженням П.Рудь стиль композитора належить до постмодерністської течії розвитку музичного мистецтва: «Процеси стильового синтезу, розмаїття жанрової палітри, вишукана мотивно-тематична робота, глибинність опанування “текстами культури” (як європейської, так і вітчизняної) ...» складають його своєрідну якість [44]. Творча думка направлена на пошук нових жанрових форм втілення ідейного задуму та своєрідної музичної мови, що базується на синтезі стилів, які представляють поєднання елементів барокової, класичної, романтичної течій з принципами технік атональності, додекафонії, серійності, сонорики, мінімалізму, алеаторики.

Композиторська спадщина включає понад 100 творів, написаних в різноманітних жанрах, серед яких виділяються такі зразки, як опери, симфонії, концерти, камерно-інструментальні та сольні композиції, а також музика до кінофільмів. Чимало творів композитора відомо в країнах Європи та Північної Америки, де регулярно виконуються відомими колективами та лунають в концертних залах набагато частіше, ніж в Україні. Частка творів для сольного виконання на фортепіано не значна за обсягом, оскільки частіше композитор включає інструмент до різноманітних ансамблевих складів, аніж мислить його як самостійний тембровий образ. Серед суто фортепіанних творів виділяються дві групи: п'єси з програмними назвами (наприклад, «Молитва про чашу», «Наодинці») та дві сонати: одночастинна Соната для фортепіано (1980) та Соната для двох фортепіано (1992). Обидві сонати відносяться до раннього періоду творчості, який характеризується освоєнням композитором традицій авангарду, мисленням звуку як самостійної одиниці музичної тканини, завдяки чому, означені твори виражаються високою концентрацією сучасних технік композиційного

письма. Одночастинна Соната для фортепіано соло побудована на принципах сонорики, алеаторики та за допомогою графічних прийомів нотації. Соната для двох фортепіано включає такі техніки письма, як серіалізм та мікрополіфонія, базується на вільному трактуванні регістрово-тембральних можливостей інструмента. За думкою Л.Ланцути специфіка оновлення жанру в Сонаті для двох фортепіано «полягає ніби у поверненні до початкової ідеї жанру як простого зіставлення різних типів звучання (італ. *sonare* – звучати) [30]. Детальний аналіз обох сонат буде здійснено у наступному розділі.

Висновки до I розділу.

Харківська композиторська школа має глибинну історію, але професійна віха її розвитку починається від засновника С.Богатирьова. В діяльності наступних поколінь композиторів збереглися такі визначні, закладені С.Богатирьовим, традиції як тяжіння до ясності та логічності побудови композиції, поліфонізація фактури, використання сучасних композиційних прийомів для вираження змісту творів, актуальна образна тематика, розвиток індивідуальних стилів, творча свободи самовираження, наслідування та переосмислення кращих традицій європейської музики. Представники харківської школи завжди відкликаються на зміни загальнокультурного мистецького розвитку, що виражається в безперервній творчій еволюції та забезпечує створення зразків високої художньої цінності.

Жанр української сонати наприкінці ХХ – початку ХХІ століття отримує суттєве оновлення за рахунок втрати інваріантності, що було спричинено посиленням ролі сучасної музичної мови, застосуванням новітніх композиційних технік, збільшенням значимості драматургічного компонента. Так і в рамках харківської школи на рівні музичної мови зміст фортепіанних сонат отримав вагомий надбання композиторської думки ХХ-ХХІ століття:

- Мелодія та кантилена втратили вагому роль, більшу значимість набула декламаційність та концентрація мелодії у більш коротких і насичених за змістом мотивах.
- З боку ладо-гармонійної системи простежується зникнення чіткої ладової організації, на перший план тепер виступає фонізм, яскраві дисонанси, які вже не потребують розв'язання, через значне послаблення зв'язків з функціональною ладовою системою.
- Суттєвої виражальної ролі набуває ритм, який часто стає невід'ємним компонентом структури тематизму.

Отже, помітна перестановка значимості інструментів музичної виразності впливає на суцільне оновлення музичного та тематичного змісту сучасної харківської сонати. Ряд впливових чинників також став причиною оновлення жанру, серед них виділяються: звернення до традицій національного стилю та фольклорних джерел, активне осягнення надбань західноєвропейського музичного мистецтва, широке застосування новітніх композиційних технік письма. Дані чинники знаходять відображення у представлених в даному розділі зразків фортепіанних сонат у вигляді:

- тенденції до зменшення кількості частин (від трьох-частинної структури до одночастинності), що зумовлено пошуком більш концентрованого типу висловлювання та відзначається загальним процесом еволюції жанру (В.Бібік звертався і до трьохчастинного (Соната № 9), і до двохчастинного циклу (Сонати № 6, 7, 8), але в останній сонаті повертається до одночастинності (Соната №10). В.Птушкін: Соната №1 (1967), Соната №2 (1971) - трьохчастинний цикл, а Соната №3 (1981) – вже одночастинна. С.Турнеєв – Соната для фортепіано (1982), двохчастинний цикл з тяжінням до одночастинності. В.Іванов: Соната №1 (1976), Соната №2 (1980), Соната №3 (1983) – одночастинні твори. Л.Шукайло: Соната №2 (1984)- трьохчастинний

цикл, «Поема» (2000); Сонатина (2009) – одночастинні. В.Золотухін: Соната №1 (1970), Соната №2 (1991) – одночастинні композиції.);

- втрати усталеної структури жанру сонати через домінування логіки драматургії над формою (нетипові репризи, привнесення медитативних рис та втрата безпосереднього яскравого конфлікту між основними темами, переосмислення сонатного циклу) (В.Бібік, Сонати №4 (1981), №5 (1982), №10 (1993). В.Птушкін, Соната №3 (1981). С.Турнеєв, Соната для фортепіано (1982). Л.Шукайло, Соната №2 (1984), «Поема» (2000). О.Щетинський – Соната для фортепіано (1980), Соната для двох фортепіано (1992));

- використанні традиційних рис (інтонацій, фактурних та гармонійних структур), чіткої архітектонічної побудови (розділи мають ясне розмежування), в протигагу з одночасним використанням цілковито сучасних стильових та композиційних принципів вираження музичної мови (В. Бібік, Сонати №№4 – 10 (1981-1993). В.Птушкін: Соната №1 (1967), Соната №2 (1971), Соната №3 (1981). В.Іванов: Соната №1 (1976), Соната №2 (1980), Соната №3 (1983). Л.Шукайло – Соната №2 (1984), «Поема» (2000), Сонатина (2009). В.Золотухін: Соната №1 (1970), Соната №2 (1991));

- зверненні до фольклорних прообразів, що виражається у звукозображальних інтонаціях, специфічних ладових зворотах, ритмічних структурах (С.Турнеєв Соната для фортепіано (1982), Л.Шукайло – Соната №2);

- тяжінні до полістилістичності тематичного матеріалу, що виражена різноманітними течіями (наслідування принципів класицизму, романтизму, фольклорності тощо) (В.Птушкін: Соната №1 (1967), Соната №2 (1971). В.Іванов - Соната №3 (1983). Л.Шукайло – Соната №2 (1984). В.Золотухін: Соната №1 (1970), Соната №2 (1991)).

	Вплив стильових течій на формування музичної мови та структури драматургічного розвитку фортепіанних сонат:
--	---

В.Бібік (Сонати №№4-10, 1981 – 1993 рр.)	Неоромантизм
В.Птушкін (Сонати №№1-3, 1971 р., 1981 р., 2021 р.)	Неокласицизм та неоромантизм, риси авангардизму в Сонаті №3
С.Турнєєв (Соната для фп., 1982 р.)	Авангардизм, риси неофольклоризму
В. Іванов (Соната №3, 1983 р.)	Полістилістика (риси бароко, класицизму і романтизму)
Л.Шукайло (дві Сонати і Сонатина, 1984 р., 2000 р., 2009 р.)	Неоромантизм. В деяких творах риси неокласицизму, неофольклоризму
В. Золотухін (Сонати №1, №2, 1970 р., 1991р.)	Експериментальність у стилях. Риси неофольклоризму (Соната №1), неокласицизму (Соната №2)
О. Щетинський (дві Сонати, 1980 р., 1992 р.)	Авангардизм (здебільшого техніки сонорики та дванадцятитоновості)

РОЗДІЛ II

СОНАТНИЙ ЖАНР У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ІНТОНАЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ АСПЕКТ

Даний розділ присвячено аналізу творчих портретів, композиторських стилів та композиторських текстів сонат В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського з метою характеристики специфіки образних, виразових, драматургічних, жанрових та стильових рис творів.

2.1 Особливості музичної мови та стилістики фортепіанних сонат В.М.Птушкіна

В творчому доробку В.Птушкіна налічується 3 сонати для фортепіано, але в даному розділі будуть проаналізовані Соната №3 (1981) та Соната №1 (2021) у другій редакції, оскільки ці твори відповідають часовому проміжку, який охоплює дана робота, та представляють особливий інтерес як зразки зрілої творчості композитора.

Володимир Михайлович Птушкін (29.01.1949-14.04.2022) — видатний представник харківської композиторської школи, професор кафедри композиції та інструментування, професор кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І.П.Котляревського. Свою професійну діяльність сконцентрував на композиторській, виконавській та педагогічній сферах. Впродовж творчої кар'єри отримав чимало почесних звань: заслужений діяч мистецтв України (1993), народний артист України (2009), лауреат премій ім. І.І.Слатіна (1998), ім. В.С.Косенка (2007), ім. Б.М.Лятошинського (2011), лауреат всеукраїнських та міжнародних композиторських конкурсів (1997, 2003) тощо.

Професійну освіту здобув у Харківському інституті мистецтв ім. І.П.Котляревського по напрямках підготовки спеціальне фортепіано (клас доцента Р.П.Папкової, 1972) та композиції (клас професора Д.Л.Клебанова, 1973). Після закінчення інституту працював як концертмейстер, музичний керівник харківського театру ім. О.С.Пушкіна, викладав музично-теоретичні

дисципліни, від 2010 року очолював кафедру композиції та інструментування в ХНУМ ім. І.П.Котляревського.

Творчий доробок композитора охоплює дуже широку жанрову палітру, серед яких зазначимо основні твори. **Для симфонічного оркестру:** Симфонія «Камерна» на вірші Ю.Левитанського (1980), сюїта до комедії Мольєра «Міщанин-дворянин» (2002), сюїта до комедії Шекспіра «Віндзорські насмішники» (2003), Експромти для оркестру «Згадуючи великого Вівальді» (2013), «Пожартуємо з Бетховеном» (2014) тощо. **Інструментальні твори:** два концерти для віолончелі з оркестром (1970, 1985), «Театральна сюїта» для фортепіано з оркестром (1993), «Гоголь-сюїта» для фортепіано з оркестром (1994), концерт-симфонія для віолончелі та фортепіано з оркестром (2006), концерт для фортепіано з оркестром (2011) тощо. **Сценічні твори,** серед яких створено мюзикли (наприклад, «Великий малюк Гулівер» 1982) та музичні казки («Дерев'яний король» 1986, «Дива-дивні» 1988). **Кантатно-ораторіальні та інструментальні твори:** камерна кантата «В ім'я господині Любові» на вірші Данте (1990), «Український реквієм» (пам'яті жертв трагедій XX століття) на вірші Сапеляка (2001) тощо. **Вокальні цикли:** «Дорога» на вірші Г.Аполінера (1971), «Кумедні картинки» на вірші французьких поетів (1983), «Нічна музика» на вірші Н.Ленау (1995), «У тиші вечірній» на вірші О.Романовського (2003) тощо. **Камерні твори:** Соната для скрипки та фортепіано (1976), Соната для альту і фортепіано (Пам'яті Д.Клебанова) (1995), «Іронічні варіації» для кларнету та фортепіано (2009) тощо.

В творах простежується широкий діапазон образного змісту, це і драматично-трагедійні зразки, і гротескно-іронічні. Сфера інструментальних творів завжди характеризується суттєвим тяжінням до театрального типу мислення. На яскраво виражену «театральність» вплинув широкий досвід митця у сфері створення **музики до театральних спектаклів.** Дана віха творчого доробку включає понад 40 творів, серед них: «Макбет» В. Шекспіра (1977), «Жартівники» О. Островського (1985), «Загадка будинку Верне» А.

Крісті (1992), «Міщанин у дворянстві» Ж.-Б. Мольєра (1998), «Хитромудра коханка» Лопе де Вега (1999) тощо.

Музика для фортепіано визначається високим розумінням технічних та виражальних можливостей інструмента. У поєднанні з театралізованою концепцією образного задуму твори характеризуються яскравою музичною мовою, «ігровою» логікою, що створює широкі можливості для створення власної інтерпретації виконавцями. Серед **фортепіанних творів**, слід виокремити такі зразки, як: Сонати для фортепіано - №1 (1967, 2021 друга редакція), №2 (1971), №3 (1981), 10 концертних інвенцій для фортепіано (1971), 5 п'єс (1985), Сюїта для двох фортепіано «Театральний калейдоскоп» (1990), Інтродукція і токати (1991), «Остінато» (1995), «Каледоскоп» (1995), Сюїта «Гулівер» для фортепіано в 4 руки (1995), Концертний триптих (1996), Сюїта з музики до комедії Мольєра «Міщанин-дворянин» для фортепіано в 4 руки (1998), Сюїта з музики до комедії Шекспіра «Віндзорські насмішниці» для фортепіано в 4 руки (2003), «Українське капричіо» (2005), «Імпровізація та бурлеска» (2008), «Рапсодія» (2011).

Загальний стилістичний портрет композитора визначається, перш за все, тяжінням до уявлень сценічного та театального побутування мистецтва. За думкою В.Доненко, це виражається у: «залученні ігрових художніх прийомів, висвітленні психологічного підґрунтя стану героїв, зміною ролевих функцій між музикантами, чи обміну тембрально-інтонаційних реплік у сольному виконавстві» [17]. Розуміння специфіки музики В.Птушкіна до театральних творів допомагає кращому осягненню фортепіанного композиторського тексту, оскільки в творчій спадщині митця налічується чимало транскрипцій власних творів від театального втілення до форми фортепіанної сюїти, фортепіанного ансамблю. Дана риса утверджує тісний зв'язок з театральними основами музичного мовлення та його вираженням у площині драматургії фортепіанних творів та можливостей інструменту.

Притаманна стилю В.Птушкіна «ігрова» логіка висловлення проявляється в поліфонічності мислення, різноманітними типами руху, підвищенні ролі інтонаційного та ритмічного комплексу, наявності жанрових прообразів, що розкриває відображення різних типів персонажів, різні психологічні стани. За дослідженням І.Седюка, виявлено, що в прояві ігрового модусу в рамках фортепіанної фактури композитор: «задіяв увесь комплекс виражальних засобів, нерідко створюючи ситуацію непорозуміння, підміни, зашифрованої інформації, жанрової невідповідності, тобто художньої омані» [47]. Г.Савченко зазначає, що головні сфери художнього вираження В.Птушкіна складаються з ігрового і ліричного напрямку. Саме область ігрового мислення: «реалізується завдяки радісно-скерцозним, токатним, буфонним образам» [46]. Використання вільної агогіки, інтонації речитативного плану, рис імпровізаційності у поєднанні з частими переключеннями настроїв доповнюють характеристику сфери гри.

Чимало фортепіанних п'єс наслідують принципи калейдоскопічності образів та характерів-персонажів, що виявляється з одного боку у досить простій фактурі, з нешироким використанням засобів музичної виразності, а з іншого — у частих змінах образів і настроїв, що забезпечує своєрідну складність для виконавської інтерпретації, оскільки образи повинні не тільки бути відмінними між собою, а й об'єднуватись за рахунок спільних інтонацій, ритмів, або темпу, задля забезпечення цілісності відображення змісту твору.

Творчість В.Птушкіна можна віднести до течії постмодернізму, оскільки в музичному мовленні композитор тяжіє до поєднання різних стилів та жанрових рис, образна складова тяжіє до звукозображальності, що виявляється, наприклад, в імітуванні різних інструментів в межах можливостей фортепіано. В той же час, твори для фортепіано визначаються значною віртуозністю, тому потребують високої майстерності, витривалості, внутрішньої врівноваженості та артистичності у виконанні.

Композиція творів завжди тяжіє до ясної та логічної побудови, але музичне наповнення виражається сміливими прийомами, поєднанням різних

стилістичних течій, жанрових праобразів. Тому, композиторський стиль В.Птушкіна представляє своєрідне поєднання рис постмодернізму та класичних основ.

В дослідженні І.Седюка простежуються творчі паралелі фортепіанної музики В.Птушкіна з традиціями Р.Шумана, що позначається через загальну важливість для митців фортепіанного компоненту творчої спадщини, наявність віртуозного принципу і в композиторській, і в виконавській діяльності, тяжінням до фрагментарної драматургії, калейдоскопічності, «масковості» та яскравої персоналізації образів. Принцип театральності: «Якщо у Шумана, переважно, представлений як театр почуттів, то у Птушкіна - театр показу, театр вистави» [47, с. 173]. Також, об'єднуючим компонентом виступає гротескність висловлювання, що у Р.Шумана пов'язана з образом філістерів, а у В.Птушкіна зі всім низьким та обивательським.

Наразі фортепіанні сонати композитора не є розповсюдженими серед виконавців, однак у часи створення і прем'єри, дані твори користувалися великим інтересом. Тому, виникає особлива потреба у детальному ознайомленні з яскравими зразками жанру у творчому доробку композитора. У даному розділі ми спробуємо охарактеризувати інтонаційно-драматургічні, образні, фактурні і стильові особливості у композиторському і виконавському плані.

Соната №3 (1981) представлена у вигляді одночастинної композиції та характеризується поєднанням чіткої структури з осучасненою музичною мовою. Точну тональність визначити не можливо, оскільки композитор використовує принцип атональності, але за відсутністю ключових знаків та за останнім тоном сонати можна визначити, що центром тяжіння виступає «до». Перший розділ, **вступ** (*tempo rubato*, 6/8), дуже лаконічний, викладений впродовж 7 тактів та представлений лише одним повторюваним дисонансним акордом. З кожним тактом тривалості скорочуються. Перший такт складається з двох репетицій, другий – з трьох, а сьомий – вже від дев'яти і

більше (ознака алеаторики). Фонічна сторона підкреслюється проведенням всього розділу на одній педалі та поступовим зростанням динаміки від *pp.*, яка з кожним тактом розширюється (*poco a poco molto cres.*) і підводить до *ff* на початку Г.П. Звучання з'являється ніби з далеку та поступово збільшує напруженість та спрямованість до наступного розділу. Даний розділ закладає дві основні ознаки тематичного матеріалу: репетитивність та поступово зростаючий тип динаміки, уособлюючий риси образу зростаючої тривоги.

Експозиція відкривається вступом Г.П. (*allegro risoluto*, 6/8) на *ff*. Тематизм партії складається з двох елементів: репетиції (1 такт, 3 звуки/акорди четвертями) та відповідь у вигляді хроматизмів восьми тривалостями (теж 1 такт), пізніше з'явиться і третій елемент – восьми акцентами. На початку кожен елемент викладено одноголосно та у максимально близькому один до одного положенні (спочатку не виходячи за межі кварта першої октави). Г.П. побудована як проста трьох-частинна форма. У першому розділі партії поступово розвивається тематизм, відбувається регістрове (вертикальне) розширення (від меж малої октави до одночасного звучання у великій і третій октавах, також за рахунок ущільнення акордів), та (горизонтальне) розширення у межах тривалості (від двох тактів до 4-7 тактів). Музична мова виражена яскравими хроматизмами та дисонансами, тому, даний розділ має досить експресивну природу, відчуття нестійкості, а розширення динаміки і регістрової відстані, ущільнення дисонансів посилює емоційну напругу. Середній розділ Г.П. починається від ремарки *sub. p.* та вирізняється появою фразувальних ліг. У розробці партії знову відбувається горизонтальне і вертикальне розширення матеріалу завдяки регістровим можливостям, динаміці, розгортанні тематизму. Елементом, що вклинюється в розвиток виступає нова побудова (ремарка *Legato*), що викладена у широкому розташуванні та у кожному такті абсолютно без змін (наслідування принципу репетитивності). Реприза знову будується на поступових крещендо, відмічається поверненням репетицій акордів (1 такт) та відповіддю тематичного елемента восьмих (1 такт). Але тематизм восьмих

тут саме з акцентованими долями, тобто композитор в репризі залишає той елемент, що в експозиції майже не мав особливої ролі. Обидва елементи чітко розмежовані та контрастують між собою за рахунок регістрів та протиставлення широкого і тісного розташування. В даному розділі стан тривоги переходить у драматичну та навіть трагічну образність. Постійні протиставлення тематичних елементів Г.П. уособлюють ніби зіткнення різних персонажів, оскільки завжди є чітко розмежованими один від одного. До кожного персонажа притаманна одна постійна риса: репетиції, акценти, хроматизми.

Після короткої зв'язки (3 такти) з ремаркою *distinto legato* та несподіваною появою *p* починається П.П. Розділ вирізняється тихою динамікою. З'являється чітка мелодична лінія (в Г.П. яскравой мелодії не було, виражальні можливості було втілено здебільшого через ритм, фактуру, регістри, акценти) в основному в партії правої руки, яка виражає блукаючий, невпевнений, дещо імпровізаційний характер. Присутній тематизм восьми з експозиції Г.П. у партії лівої руки, побудований наче за принципом дзеркального викладення (по відношенню до викладу в Г.П.), зберігаючи тематичний зв'язок між партіями. Елемент з восьми з акцентами звучить один раз, після першого відрізка теми, тобто цей тематичний пласт ще не встигнув завершитись і трохи нашарувався на партію П.П., що підкреслює важливість розуміння даного твору по окремим тематичним структурам, які фрагментарно переключаються від одного елемента до іншого. Це, виражає потребу у розумінні образної складової твору, як взаємодії персонажів, вивчені твору за допомогою виокремлення «самостійних» тематичних груп та простеження їх драматургічного розвитку. В фактурі П.П. мелодична лінія і дзеркальний супровід восьми утворюють нашарування різних за характером звуку планів (принцип поліфонічності). Мелодія уособлює сферу лірики, тому потребує лігатного мислення, а восьми — зберігають чіткий, короткий та дещо експресивний тип артикулювання. Невеликий розділ від

ремарки *dolce* на матеріалі П.П. виконує роль З.П., відрізняється поступовим посиленням динаміки, та витісненням мелодичної лінії.

Розробка (від *piu mosso, giocoso*) складається з трьох розділів. Перший — характеризується раптовою появою пунктирного риму, що створює алюзії до скерцозності, грайливості, деякої гротескності. Характер нестійкості передається через часті зміни метру (3/4, 4/4, 2/4, 5/4), зміщення акцентів. Динаміка знову побудована за принципом поступового підвищення (від *p* до *fff*). Далі, на *sub.p.* мелодична лінія заміщається яскравими глісандо-подібними побудовами квінтолями, репетитивний елемент повертається до викладу четвертями. Перший розділ розробки утворює зростаючу хвилю експресивних переживань, нестійкість тематизму підводить до кульмінації у вигляді репетицій в широкому розташуванні. Зміни тематизму формують зв'язку до другого розділу розробки (від *Maestoso*), який має імпровізаційний характер. Розділ невеликий, в основному побудований на репетитивному тематизмі, але регістрові протиставлення тут теж зберігаються. Виконує зв'язуючу роль, уособлює поступове уповільнення руху, переходу до більш спокійного викладу. Третій розділ (від *Grave moderato*) характеризується появою нової мелодичної лінії, тісно пов'язаної з прийомом репетицій. Розділ продовжує ліричну сферу, втілює образи скорботності, непримиренності, що наприкінці завершуються сплеском люті (кульмінація розробки, ремарка *furioso*). Інтонаційний компонент з медитативного стану поступово переходить до емоційної напруженості, за рахунок скорочення тривалостей, посилення діалогічності між мелодією і басом. Репетитивний тематизм виражається яскравими дисонансами без розв'язання. Поступово цей пласт фактури переходить у бас, який перетворюється на тривожний «дзвін в набат», в той час мелодична лінія виражена підсиленою експресивністю через скорочення тривалостей до тридцять-других. Далі поступове зниження напруженості, за рахунок переходу в середній регістр, *diminuendo*.

Реприза (*Vivo*) починається з Г.П., яка має незвичний вид, оскільки побудована партія майже повністю на репетиціях. Зберігається логіка починання від одного звуку і поступового ущільнення фактури, а також поступового розширення регістрового діапазону. У ході розвитку відбувається посилення напруги за рахунок діалогічної переклички та переходу до синхронного типу викладення в партіях обох рук. Поступове розширення діапазону підводить до наступної партії П.П. В репризі стверджується домінування репетитивної складової тематизму (в протиставлення класичному типу сонати, де в репризі стверджується головна тональність). П.П. (*distinto*) — на фоні репетицій з'являється мелодійна лінія схожа за інтонаційним матеріалом на мелодію П.П. з експозиційного розділу, збагачена зворотами шістнадцятих. Поступово розширюється діапазон, мелодія часами переходить до партії лівої руки. На напружене *p* (З.П.) фактура знов повертається до повної репетитивності, упродовж поступового *cres.* знову з'являються протиставлення широкого і тісного розташування акордів. Зростаюче напруження підкреслює максимальне розширення діапазону і ремарка *ff*. Реприза тяжіє до лаконічності, за рахунок панування репетитивного тематизму, майже весь розділ побудовано на даному прийомі. Простежується трансформація образу з драматичного у дещо агресивний.

Раптові *sub.p* та довгі тривалості створюють алюзії до вступу, утворюючи невеликий розділ **коди**. Схожа логіка поступового скорочення репетитивних тривалостей та збільшення динаміки від *p* до *ff*, той же фактурний матеріал створюють своєрідну арку до початку сонати. Кода завершується яскравим спуском у нижній регістр, де після чергових репетицій звучить репризний елемент шістнадцятих, що підводять до основного тону «до» на *sff*.

Отже, Соната №3 має наступні загальні риси:

- Нашарування тематичних побудов (наче патернів);

- Майже кожен розділ побудований за планом від p до f/ff – образ зростаючої тривоги;
- Часте розмежування побудов реєстровими співставленнями;
- Незвична ознака тематичного матеріалу та його розвитку – репетитивність;
- Ясна та логічна композиційна форма, але музична мова відображає експериментальність (панування репетицій. атональність);
- Активне застосування можливостей реєстру не тільки зі сторони «низько-високо», а й «тісно-широко».

Перейдемо до розгляду **Сонати №1** (2021) у другій редакції. Специфіка даного твору полягає у тому, що перший варіант був створений ще в часи студентського навчання композитора, це був 1967 рік, але друга редакція отримала багато змін, утворивши практично нову композицію. Соната представлена у вигляді трьохчастинного циклу з великим діапазоном образного змісту. Перша частина – сонатне алегро, в якому протиставлені контрастні образи іронічного та ліричного, друга частина – лірико-драматичний центр циклу, третя частина – токато, з компонентами калейдоскопічності та масковості.

Перша частина, експозиція починається вступом Г.П. (*allegretto*, 2/4). У грайливому характері, в високому реєстрі звучить тема з чітким тяжінням до *Es-dur*, наступне проведення починається з *Des-dur*, але досить швидко модулює у *d-moll*. Такі модуляції виявляють головний принцип розвитку тематизму – гармонійні зсуви по півтонах. Наступні модуляції утворюють ряд нерозв'язаний дисонансів, що поступово вводять в сферу атональності, тому вже від 17-го такту композитор відмовляється від знаків при ключі. Розвиток тематизму продовжується у середньому реєстрі. Партія Г.П. включає принаймні три стійких, легко впізнаваних тематичних елементи, між якими відбуваються постійні переключення, що створює ефект

калейдоскопічності. В партії іронічно висміюється тривіальне за допомогою форшлагів, акцентів, гострої артикуляції. Фактура складається з двох основних шарів: мелодична лінія, що виражена спочатку четвертями і восьмими, а іноді шістнадцятими, та гармонічна підтримка, яка починається з точних тональностей, але поступово переходить у ряд дисонансів без розв'язання, що пересуваються по хроматизмам. Динаміка представлена частими переключеннями від *p*, *mp*, *sub.p* до *mf*, *f*, виражаючи широкий спектр звукової, тембрової характеристики. Нерідко акценти в мелодії випадають на відносно сильну та слабку долю, що уособлює виразну характеристичність теми. Ігровий модус також підкреслюється раптовими переходами мелодії у партію лівої руки, і такими ж раптовими поверненнями. Невелика зв'язка (2 такти, *poco rit.*, 3/4) з синкопами та позначками *tenuto*, що потребують зміни артикуляції на більш близьку до клавіатури, підводить до наступної теми.

П.П. (*Andante*, 3/4) має на початку стійке відчуття тональності *Ges-dur*, завдяки гармонійній підтримці в партії лівої руки. Фактура поліфонічна, включає три пласти: лірична мелодична лінія у сопрано, довгі половинки в середньому голосі, та рівномірна пульсація підголосків у нижньому голосі, що вступають на слабку та відносно слабку долю, утворюючи синкопічний рух. Ідентично до Г.П., виклад теми починається з верхнього регістру (1-2 октави) та у продовж розвитку тематизм розгортається здебільшого у середньому регістрі. Далі проведення теми починається в *Es-dur*, мелодична лінія звучить в малій октаві, створюючи типове для романтичної музики рішення – протиставлення мелодії в різних регістрах та тембрах. У наступному розвитку відбувається поступове модулювання по півтонам. Мелодична лінія насичена хроматизмами, подібними до схожих інтонацій в Г.П. Тобто, за характером і фактурою теми різні, але водночас мають тематичні зв'язки (низхідні модуляції, хроматизми, початок з верхнього регістру з подальшим спуском, схожість інтонаційного матеріалу). Середній, розробковий розділ партії підводить до невеликої кульмінації на *f*, де в

широкому розташуванні тематизм набуває більш напруженого та драматичного звучання. У репризному розділі на короткий проміжок часу повертаються основні мотиви теми, наче ремінісценції, після чого поступово розчиняються в спуску в середній регістр та потоці восьмих з подальшим уповільненням темпу.

Розробка (*Allegretto*) повертає початковий веселий характер і темп, будується на дзеркальному елементі з Г.П., який набуває в даному розділі значний розвиток. Мелодія включає два основні елементи: хроматичні шістнадцяті на легато та восьмі зі скачками, гострими акцентами, або стаккато, тобто два контрастних елементи. Гармонійний супровід насичений альтераціями, як і в Г.П. часто будується на хроматичних зсувах акордів по півтонах вверх, що підкреслює постійне посилення емоційного напруження. Характер тематизму доповнюється постійним гострим стаккато в акордовому пласті фактури. В кульмінації мелодія і супровід викладаються в широкому розташуванні, відтворюючи відчуття фактурного об'єму і емоційної напруженості. Наприкінці розділу можна простежити проникнення фактурних елементів з П.П.: поліфонічність, що виражена появою в середнього голосу у вигляді акордів, що тривають цілий такт (2/4), та бас-синкопа, у вигляді октави «ре», що вступає завжди на відносно слабку долю (синкопованість). Хоча, в той же час, тематизм продовжує розвиток матеріалу Г.П.

Реприза динамізована, починається з викладу Г.П. у верхньому регістрі в *Es-dur*, в якій мелодія вже у октавному подвоєнні, а гармонічний супровід має більш енергійний характер за рахунок скорочення тривалостей до шістнадцятих. Тема має більш рішуче звучання, композитор підсилює цей ефект завдяки гучній динаміці (від *f* до *ff*), ремаркам (*molto risoluto*), акцентам, синкопам. Зберігається насиченість хроматизмами. У скороченому вигляді на півтони вище звучить тема П.П. без уповільнення темпу, у ритмічному скороченні, але на *tr*, зі збереженням принципу поліфонічності (з'являється підголосок у середньому пласті фактури). Завершується частина невеликою

кодою, в якій на *dim.*, у поліфонічній фактурі, в регістрових нашаруваннях звучать відголоски початкових інтонацій Г.П. та П.П., теми ніби поступово розчиняються і зникають.

Друга частина (*Andante sostenuto*, 3/4) відкривається невеликим вступом, в тісній фактурі, що складається з мелодії, побудованої на хроматизмах та гармонійного супроводу, який тяжіє до відносно сильної долі такту за рахунок «зупинок» руху на цих долях (близькість до синкопованого підголоску в П.П. першої частини). Гармонійний супровід (ряди дисонансів) повторює логіку першої частини, будуючись на поступових зсувах по півтонам вниз. Дана частина сонати відмічається романтичним типом мелодизму, але слабкий зв'язок з тональністю підкреслює вираження твору осучасненою музичною мовою. Вступний розділ побудований за логікою поступового розширення діапазону, поступово підводе до вступу **теми**, яка з'являється від ремарки *dolce*. В темі відчувається політональність, в першому проведенні в партії лівої руки присутня чітка опора на *gis-moll*, у той же час мелодична лінія знаходиться в сфері бемольних тональностей (*B-dur/g-moll*). Далі гармонійний супровід модулює у *h-moll*, а мелодія продовжує розвиток по хроматизмам, тому з точки зору тональності тематизм сприймається дуже нестійко. Логіка розширення діапазону від початку до кінця розділу зберігається, композитор підкреслює збільшення рівня напруги підсиленням динаміки від *p* до *f*. Від *dolcissimo* починається новий етап розвитку теми (розробка), в якому вона отримує більш спрямований характер, через втрату широкої інтерваліки, устремління руху вгору, що створює більш напружений та драматичний характер. Відчуття тривоги підсилюється появою нового пласту фактури (утворення поліфонічності) у вигляді пульсуючих репетицій дисонансних акордів, що постійно підвищуються по півтонам. Мелодія дробиться на більш короткі тривалості, створюючи поривчастість руху, подвоюється в октаву. Всі ці зміни тематизму приводять до драматичної кульмінації частини, в якій у широкому регістровому викладенні залишається мелодія, вже подрібнена до

тридцять других, та гармонійний супровід акордів по хроматизмам. Найвища точка напруги виражена завдяки переходу мелодії у рух тріолями шістнадцятих, які створюють ефект речитативності (*fff*), висхідні хроматизми акордів в партії лівої руки підтримують драматичну образність. Невелика зв'язка на *roco dim.* підводить до початкових інтонацій основної теми, які тепер ще більше збагачені широкими інтонаціями септими і октави, тріолями, хроматизмами. Принцип тональної визначеності пласту гармонійного супроводу (*e-moll*) та хроматичної нестійкості мелодії тут зберігається. Рух завершується на *dim.*, *morendo*, *ppp*, мелодія поступово підіймається та закінчується тоном «мі-бемоль», підкреслюючи протиріччя з гармонійним супроводом та тональну невизначеність частини.

Третя частина (*Allegro non troppo*, 3/4) починається тризвуком *Es-dur* (ідентичний гармонійний початок має Г.П. першої частини), який протиставляється квінтсектакордом *d-moll*, тобто в початковому тематизмі продовжується ідея гармонійних протиставлень, взаємопроникнення мажоро-мінору. **Вступ** – яскравий образ токатної рухливості, з рясними акцентами, стаккато, короткими фразувальними лігами, хроматичною гармонійною логікою. Фактура представлена домінуванням типової токатної моторики з ламаними акордами. Тематизм поступово насичується розробковим типом розгортанням матеріалу та підводить до **основної теми** частини, що представлена у вигляді ремінісценцій на елемент теми з Г.П. першої частини. Це низхідна тема, яка у Г.П. викладалась у розмірі 2/4, а в фіналі – на 3/4, тому має дещо змінений характер організації руху. Але інтонаційна близькість мелодії, схожа логіка гармонійної сторони акомпанементу створюють чіткий «слуховий» зв'язок цих тем. Оскільки тема низхідна, після кожного проведення з'являється коротка висхідна зв'язка, що повертає на початкову, або на більшу висоту. Дана тема зазнає багато розробкових змін, завдяки яким поступово динмізується, набуває більш напруженого, яскравого характеру, отримує октавне подвоєння, більш рухливий акомпанемент, посилення динаміки, розширення регістрового діапазону. Зв'язки між

проведеннями теми, в свою чергу, набувають ролі віртуозних висхідних пасажів. В кульмінації тематизм втрачає інтонаційну впізнаваність через спрощення мелодії та перехід до викладу того ж самого ритмічного малюнку по хроматизмам. Мелодія переходить у бас, в той час акомпанемент у партії правої руки максимально дробиться до шістнадцятих тривалостей, набуваючи віртуозного вигляду. Далі мелодична лінія повертається у верхній регістр та втрачає ритмічний малюнок. Тобто композитор проводить розвиток тематизму від дуже схожої на елемент з Г.П. першої частини форми та поступово «розмиває» її риси у динамічному розвитку. Закінченням кульмінації виступає трансформований матеріал минулої теми у новий тематизм, з виразною мелодією з акцентами, стакато, короткими інтонаційними лігами, колористичним супроводом у вигляді скачку зі слабкої долі (перша октава) на сильну (бас), завдяки чому тема набуває риси танцювальності.

Від *meno mosso* з'являється нова тема (**середній розділ форми**), що продовжує сферу танцювальності, але в дещо меланхолічному настрої. Тематизм продовжує логіку П.П. з першої частини, оскільки має поліфонізований виклад, позначки *tenuto* у мелодичній лінії, та схожий ритмічний малюнок з репризним варіантом викладення П.П. З розвитком тематизму з'являються риси танцювальності, які підкреслюються акцентом (*tenuto*) на другу долю (алюзії до чакони) та характерним супровідом (бас і акорди в середньому регістрі). Тема має помітне тяжіння до *fis-moll*, але у той же час збагачена великою кількістю альтерацій. Виразність танцювальних рис поступово зникає, партії лівої руки повертається до поліфонічної фактури, а мелодична лінія ніби «застрягає» на одному місці, припиняючи розвиток.

Від *Allegro* починається **реприза**. Повертається основна тема, що побудована на елементах Г.П. першої частини. На фоні октавних репетицій, на динаміці *p*, ніби здалеку з'являються інтонації теми, але спочатку у дзеркальному викладі. Від *f* вже повертається майже початковий вигляд теми,

що далі проходить динамічний розвиток. На *ff* (кульмінація частини) звучить тема в октавному подвоєнні на хроматизмах (головний прийом розвитку сонати), гармонійний супровід представлено почерговим викладом в діатоніці (1 такт), та акордами з альтераціями (1 такт). На *molto accel.* тема звучить на фоні ряду хроматизмів та стрімко закінчується на *ff*. Після довгої паузи з ферматою починається **кода** (*Lento dolce*), в якій повертаються інтонації першого елемента Г.П., тобто самого початку сонати, створюючи об'єднуючу тематичну арку. Але завершує композицію дуже короткий токатний елемент на *f*, з останнім звуком «мі-бемоль», що стверджує *Es-dur* як тональний центр твору, хоча фактично в композиції дуже розповсюджені альтерації, хроматика, мажоро-мінор, політональність, атональність. Тому цей тональний центр залишається досить умовним.

Отже, Соната №1 відмічається такими ознаками:

- Чітка побудова композиції, тяжіння до гомофонно-гармонійної фактури в Г.П. підкреслює зв'язки з класичною традицією. Лірична образність, тональні модуляції, яскраві хроматизми та альтерації – зв'язок з романтизмом. Акценти, часті переключення, синкопи – властива композиторському стилю театральність;
- В кожному розділі першої частини тонально-гармонійна сторона побудована за принципом поступового «розмивання», тобто постійно простежується рух від більш-менш ясного відчуття тональності до атональності через активне введення модуляцій та хроматизмів;
- Теми Г.П. та П.П. зазвичай починаються з верхнього регістру з поступовим спуском в середній – відчуття світлості, прозорості, тональної стійкості на початку, та приземленості, атональності у продовженні розвитку;

- Образний контраст між частинами: крайні розділи – царина гри, іронії, калейдоскопічності, середня частина – лірико-драматична сфера;
- У другій частині зустрічається протиріччя між двома пластами фактури: часто (але не завжди) тонально визначений гармонійний супровід протиставляється суцільним хроматизмам, або інтонаціям іншої тональності у мелодії. Кожен пласт фактури ніби уособлює окремого персонажа, а їх поєднання у цікаві дисонанси – акт взаємодії відмінних характерів;
- Фінал концентрує співставлення контрастних образів, отримує жанрові риси тематизму: токатність, танцювальність;
- Ремінісценції Г.П. в фіналі закріплюють тематичну єдність циклу.

2.2 Втілення романтичних традицій у фортепіанних сонатах

Л.Ф.Шукайло

Творча спадщина Л.Шукайло містить принаймні три фортепіанних сонати. Для кожного з цих творів композитор вибрала індивідуальне рішення. Так, Соната №2 представлена у вигляді класичного трьох-частинного циклу, «Поема» побудована як одночастинна романтична соната, а Сонатина втілює в собі риси лаконічної та нескладної сонати, що переслідує педагогічні завдання. Таке розмаїття між сонатами відображають творчі пошуки композитора. У даному підрозділі буде розглянуто Сонату №2 (1984), «Поему» (одночастинна соната, 2000), Сонатину (2009).

Людмила Федорівна Шукайло відноситься до когорти видатних харківських композиторів сучасності. На ряду з В.С.Бібіком, В.М.Золотухіним, В.С.Мужчилом, В.М.Птушкіним її творча діяльність належить до покоління харківських композиторів 60-х — 70-х років. Її творчість відома не тільки в Україні, а й поза її межами (Іспанія, Німеччина, Польща, Росія, США, Франція). Часто твори композитора звучать на різних

концертах і міжнародних фестивалях. У Харкові твори Л.Шукайло періодично виконуються в стінах музичної десятирічки (ХССМШ), університету мистецтв ХНУМ ім. Котляревського, Харківської обласної філармонії. Також варто відзначити, що деякі фортепіанні твори, написані на замовлення В. Крайнеса, входили в список обов'язкових до виконання на I, II і III-му міжнародних конкурсах юних піаністів ім. В.Крайнеса. Записи творів композитора увійшли до Фонду Національного Радіо України.

Крім композиторської діяльності, Л.Шукайло також проявила себе яскравим виконавцем. Її високопрофесійний рівень виконавської майстерності дозволяє найбільш значно втілювати композиторський задум і образний зміст творів. Л.Шукайло успішно виступала з авторськими концертами у Харкові, Києві, Москві, Марцалі (Угорщина).

Л.Ф.Шукайло народилася 26 грудня 1942 року в місті Верхня Салда Свердловської області в інтелігентній родині. Вона закінчила Харківську музичну десятирічку одночасно за двома фахами: фортепіано (клас Р.С.Горовиць) і композиція (клас Л.М.Булгакова). Згодом, у 1966 році, закінчила навчання у Харківському інституті мистецтв у класі професора А.Лунца (фортепіано) та у класі заслуженого діяча мистецтв України В.Нахабіна (композиція). Ще в період навчання почала створювати перші твори, і аж до 2010-х років активно займалася композиторською діяльністю. З 1965 року почала педагогічну діяльність в десятирічці, де викладала композицію і музично-теоретичні дисципліни.

З 1973 року Л.Шукайло є членом спілки композиторів України. За свою плідну творчу діяльність відзначена високими нагородами та званнями: заслужений діяч мистецтв України (1999 р.), лауреат Премії ім. В.С.Косенка (2010), лауреат Муніципальної премії ім. С.Богатирьова (2005 р.), лауреат Регіонального рейтингу «Харків'янин року – 2001», нагороджена медаллю «За трудову доблесть» (1986 р.).

Як педагог, Л.Шукайло додала вагомий внесок у розвиток музичної культури Харківщини. Серед її учнів такі відомі композитори та діячі

музичного мистецтва як Леонід Десятников, Олександр Щетинський, Даніїл Крамер, Олександр Гугель, Ольга Вікторова, Антон Лубченко.

Творчий доробок композитора представлений великим розмаїттям музичних жанрів. Значна частка творів припадає на камерно-інструментальні та вокальні твори. Серед них можна відмітити **симфонічні твори**: Сюїта (1965), Варіації (1983). **Камерно-інструментальні**: Концертино для скрипки та камерного оркестру (1973), Адажіо для скрипки та камерного оркестру (1997), Концертино для кларнета та камерного оркестру (1998), Елегічна поема для струнного оркестру та фортепіано (2000), Симфонія для струнного оркестру (1992), Струнний квартет (1963), Сюїта для камерного оркестру (1989), Чотири мініатюри для кларнета та фортепіано (1973), Рапсодія для альту та фортепіано (1975), Фортепіанне тріо (1977), Капріччіо для гобоя та фортепіано (1987), Рондо для гобоя та фортепіано (1987), Три п'єси для ансамблю скрипалів та фортепіано (2009), Десять п'єс для скрипки та фортепіано (2006). **Вокальні**: Вокаліз для колоратурного сопрано, флейти та фортепіано (1976), «Три сонета», вокальний цикл для баритона та фортепіано на вірші П.Неруди із книги «100 сонетов о любви» (1977).

Незважаючи на значну різноманітність творчої спадщини Л.Шукайло, гілка камерно-інструментальної та вокальної музики висвітлена в сфері наукової думки дуже слабо та потребує подальшого вивчення та аналізу. Варто зазначити, що серед наукових праць сьогодні немає жодного дослідження присвяченого вокальній та симфонічній спадщині композитора.

Серед робіт, що відносяться до камерно-інструментальної сфери творчого доробку можна виділити дипломну роботу Барсеяна Г.А. [1], присвячену творам для кларнета і фортепіано. Автор ретельно розглядає цю область творчості як на прикладі мініатюр і циклів мініатюр («Чотири мініатюри»), так і на прикладі крупних форм («Концертино»). А.О.Мельник у своїй науковій статті «Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру» [36] на прикладі збірки «10 п'єс для скрипки та фортепіано» описує жанрово-стильову характеристику скрипкових

мініатюр композитора, педагогічні завдання, на яких базується ідея створення циклу.

Важливий творчий внесок Л.Шукайло зробила і в музичну літературу для фортепіано соло. Завдяки досконалому володінню інструментом твори характеризуються вільним включенням регістрових можливостей, цікавими фонічними та колористичними знахідками, закладенням у композиторський текст можливостей тембрового урізноманітнення звучання, особливою піаністичністю фактурної організації, що робить її твори і цікавими, і «зручними» для виконання.

Широка палітра фортепіанних композицій представлена творами **крупної форми**: Концерт для фортепіано та струнного оркестру «Юнацький» (1994 р.), Концерт для фортепіано з оркестром (1996 р.), Симфонічні варіації для фортепіано (1972 р.), Соната №2 (1984 р.), «Поема» (2000 р.), Соната-поема (2001 р.), Сонатина (2009 р.); **циклічними формами**: Шість прелюдій для фортепіано (1976 р.), Багателі для фортепіано (1990 р.); **творами для двох фортепіано**: Концертна сюїта для двох фортепіано (1981 р.), Концертино для двох фортепіано (1983 р.), «Диптих» для двох фортепіано (1980 р.); **віртуозними п'єсами**: Фантазія (2004 р.), Українське капріччіо; до складу цієї групи також належать твори, що були обов'язковими до виконання на міжнародному конкурсі ім. Крайнесва: Скерцо (1992 р.), Рондо (1992 р.), Токата-кампана (1994 р.), Експромт (1994 р.), Рапсодія (1996 р.), Прелюдія (1996 р.). Твори для фортепіано в чотири руки здебільшого не складні, часто зустрічаються серед виконавців дитячого віку: Юмореска (2004 р.), Вечірнє музикування (2004 р.), Дивертисмент (2004 р.). У фортепіанному доробку композитора виділяється чимало програмних творів, але основна їх частка належить до циклів дитячої музики.

На сьогодні, фортепіанний пласт творчості Л.Шукайло вивчений лише частково. Велика частина досліджень в цій сфері припадає саме на фортепіанну музику для дітей. Однак, на ряду з цими дослідженнями, у частині робіт висвітлюється фортепіанна музика для виконавців більш

зрілого рівня. Аналіз крупної форми на прикладі «Поєми» втілено у роботі Е.Левандовської [31], у дослідженні визначено стильові компоненти фортепіанної музики композитора, виявлено особливості виконавської інтерпретації. В.Бублик в контексті жанрової традиції детально розглядає фортепіанний цикл з п'ятнадцяти багатель, аналізує специфіку авторського задуму мініатюр [7]. У дисертації О.М.Бондаренко розглянуто віртуозну п'єсу «Токата-кампа», висвітлено передумови та історія створення твору, описано виконавські версії учасниками конкурсу ім. Крайнева, розглянуто взагалі принцип токатності в фортепіанних творах композитора [5]. Увагу творам для ансамблю з двох фортепіано було приділено в дисертації Седюка І.О. [48], в якій дослідник поглиблено розкриває особливості «Диптиху» для двох фортепіано, ретельно розглядаючи твір з боку стильових особливостей та образного змісту.

Музика для дітей займає окреме важливе місце в творчості композитора, вона виділяється живими яскравими музичними образами, достатньою своєрідністю, чималим жанровим розмаїттям. Інтерес композитора до цієї сфери пов'язаний з її безпосередньою діяльністю на так званих Тижднях дитячої музики, які проводились ще за часів епохи Радянського Союзу. Так, починаючи з 60-х років ХХ століття, сфера її творчих інтересів розширюється, включаючи до себе і музику для дітей. За значний внесок у розвиток дитячої та юнацької музики вона була нагороджена премією ім. Віктора Косенка.

В творчому доробку Л.Шукайло, серед дитячої музики можна виокремити різні групи творів. Це і **вокальні цикли для дітей**: «Переводи с детского» на вірші А.Барто (1982 р.), «Дорогие слова» на вірші О.Благіної та В.Орлова (1979 р.), «Пісні-малюнки» на вірші І.Михайлової та Л.Тактаєвої (1971 р.); **твори для дитячого хору**: Вокаліз для дитячого хору та ансамблю скрипалів (2003 р.), «Пори року», кантата на тексти українських народних пісень для дитячого (жіночого) хору а capella (1993 р.), «Ромашка» на слова М.Дудіна, «Щебетала пташечка» на народні слова (2003 р.); **камерно-**

інструментальні твори: Дитячий альбом для скрипки та фортепіано, «Дитячі іграшки», цикл для блок-флейти та фортепіано (1980 р.); **твори для фортепіано:** Дитячий зошит «Мої іграшки», Сюїта «Цирк» (1985 р).

Говорячи про дитячу музику, не можна не відзначити величезну значимість фортепіанних творів для музичної педагогіки. Як зазначає дослідник А.Ю.Телюх: «З точки зору фортепіанної педагогіки [фортепіанні твори Л.Шукайло для дітей] — це повна і послідовна система виховання піаніста. За значенням внеску в розвиток української дитячої фортепіанної літератури Л.Шукайло можна порівняти з Б. Бартоком, що зробив величезний вплив на розвиток угорської дитячої музики.» [54]. Музично-педагогічні школи обох композиторів спираються на національні витоки та багатоманітність звучання музичної мови сучасності, об'єднані спільними ідеями та цілями, що виражається в схожих принципах структурної побудови дитячих музичних циклів. Однак, істотною відмінністю «мікрокосмосу» Л.Шукайло є охоплення не тільки фортепіанної сфери виконавства, а й інших музичних спеціалізацій.

На сьогодні сфера дитячої музики досить помітно розглянута в роботах різних дослідників. Аналіз жанру дитячої хорової музики висвітлено у роботі Дніпровської Н.Г. [15]. Автор праці детально розглядає твори Л.Шукайло в контексті розвитку даного жанра в рамках харківської композиторської школи. Сфера камерно-інструментальних творів розглянута в методичних рекомендаціях Л.С.Колуканової та А.О.Мельнік [23], в роботі, присвяченій досвіду взаємодії скрипкового і домрового виконавства на прикладі «Дитячого альбому» Л.Шукайло для скрипки і фортепіано. На основі порівняння виражальних можливостей скрипки та домри в кожній п'єсі циклу, автори надали виконавський та методичний аналіз всієї збірки. Фортепіанний пласт музики для дітей аналізується і висвітлюється в роботах О.Кочура (аналіз циклу «Мої іграшки») [27], Телюх А.Ю. [54]. Але найбільш масштабне, повноцінне і докладне дослідження представлено в роботі Курган А.Ю. [29], в якій висвітлюється і чітко систематизуються всі музичні твори

для дітей як модель «мікрокосмосу». Дослідник позначає три основних пласта дитячої музики Л.Шукайло (фортепіанний, вокально-хоровий та інструментальний), які, в свою чергу, детально аналізує з точки зору емоційно-образної сфери, музичної мови та розвитку виконавських та ігрових навичок. В неопублікованій статті музикознавця Н.С.Тишко представлено комплексний методичний аналіз дитячого інструментального та вокального доробку композитора.

Визначимо комплекс елементів, що складає і вирізняє неповторну якість творів Л.Шукайло, її індивідуальний характер композиторського мислення. Вибір певних жанрів (концерти, сонати, цикли мініатюр, вокальні цикли, сюїти, варіації тощо) і звернення до певних образних сфер (переважно ліричні, епічні) у композиціях Л.Шукайло відповідають класико-романтичній традиції, але музичний мова представлена своєрідним авторським стилем з вагомою опорою на національний колорит. Незважаючи на використання сучасної композиторської техніки, творчість Л.Шукайло тяжіє до напрямку традиціоналізму, виражаючи широкий спектр своїх композиторських можливостей та творчих знахідок в рамках давно усталеної жанрової системи професійної музики. Композиторський стиль здебільшого відповідає *неоромантичній* спрямованості, що, в свою чергу, тісно пов'язано з тяжінням до ліричного типу викладу, переважанням мелодійності, інтересом до програмної музики, зверненням до різноманітних інструментальних складів, збагаченням музичної мови барвистими гармоніями, елементами, що мають тісний асоціативний зв'язок з народною музикою. Твори композитора завжди вирізняються зрозумілістю структурної побудови, переконливістю образного задуму.

Описуючи загальну характеристику композиторського стилю Л.Шукайло, також слід зазначити її прихильність напрямкам *неокласицизму* (чітка та ясна побудова композиційних форм, збереження ладо-функціональних зв'язків), *неофольклоризму* (змішані та перемінні метри, імпровізаційність ритмічних малюнків, вільне використання паралельних

квінт). Це виражається через опору на традиційні жанри та форми, вираження різних стилєвих традицій через жанрові ознаки в творах. Однак спосіб музичного висловлювання завжди збагачений сучасними гармоніями та композиційними техніками.

Фортепіанна творчість займає особливе місце в творчому доробку Л.Шукайло. В. Бублик зазначає, що її фортепіанні твори «вирізняються конкретністю художніх образів, поетичністю змісту, простотою і чіткістю форми, яка завжди зрозуміла виконавцю. Її музика насичена елементами звукової зображальності, танцювальними ритмами» [7]. Саме тому, фортепіанна творчість Л.Шукайло представляє особливий інтерес для широкого кола виконавців. Велике розмаїття фортепіанної музики дає можливість опанувати твори композитора виконавцям різного віку та різних професійних рівнів. Сьогодні фортепіанні твори Л.Шукайло зайняли значне місце в репертуарах учнів і студентів музичних навчальних закладів. А обов'язкові до виконання на міжнародному конкурсі ім. Крайнева п'єси стали для багатьох виконавців значним досягненням на творчому шляху. В ХНУМ ім. Котляревського на кафедрі спеціального фортепіано в класі професора Валентини Федорівни Шукайло, сестри композитора, часто виконувалися сольні твори для фортепіано та твори для фортепіанного ансамблю, що в свою чергу значно посприяло популяризації та поширенню музики композитора серед молодих виконавців.

На основі вже існуючих досліджень фортепіанного доробку Л.Шукайло ми спробуємо в цілому проаналізувати і узагальнити стилістичні особливості, музичну мову, образний зміст та властивості її композиторського письма.

Як вже було зазначено, фортепіанна творчість композитора включає в себе твори крупної форми, циклічні твори, віртуозні п'єси, фортепіанні ансамблі, цикли дитячої музики. Л.Шукайло у своїх композиторських рішеннях залучає досить широкий спектр *образності*.

У циклі мініатюр «П'ятнадцять багателей» кожна п'єса виражає яскраву образність висловлювання, тут зустрічаються образи дзвонності

(Перша багатель), живого лісу (Четверта багатель), жанрової сцени народного гуляння (П'ята багатель) тощо. Сьома багатель вирізняється залученням ідеї «інструментального театру» — композитор змальовує образ конфлікту між двома персонажами. У більш крупних формах часто використовується контрастне співставлення різних образних сфер («Токката-кампа», Соната №2, «Поема»), така яскрава перемінність музичних образів змушує слухача завжди з інтересом стежити за подальшим розгортанням музичної думки. У творі, відміченому впливом неофольклоризму («Поляна танцюючих дерев» з «Диптиху» для двох фортепіано), через технічні прийоми (аметричність, атональні вертикалі, звукозображальність), що підпорядковуються програмному задуму, відображено самотній образ давньої архаїки. Загалом, яскравість образного задуму творів допомагає точно відобразити дуже продумане та оригінальне фактурне оформлення, та, звісно, високий рівень майстерності композитора у використанні засобів музичної виразності, традиційно усталених в системі європейської професійної музики. Узагальнюючи характеристику образних сфер, слід зазначити, що більшість творів пов'язано з, насамперед, світлими образами, відчуттям радості та оптимістичними настроями. Найчастіше композитор звертається до ліричної образності.

Твори Л.Шукайло включають в себе майстерне використання широкого розмаїття засобів музичної виразності. За дослідженням А.Левандовської: «музичній мові [Л.Шукайло] притаманна свіжість, мальовничість, широкий діапазон тембрових барв, повнота та насиченість фактури, що разом з тим не призводить до звукового перенавантаження» [31]. Серед засобів виразності у фортепіанних творах Л.Шукайло особливу увагу приділено *мелодиці*, яка, в свою чергу, містить в собі чітке відображення характеру інтонаційного мислення композитора. Мелодика зазвичай вигідно відрізняється яскравою виразністю, пластичністю викладу та інтонування. Дослідник Курган А.Ю. зазначає: «Інтонаційні витоки мелодійного стилю Л.Шукайло пов'язані ... з романтичною мелодикою. Вплив романтизму, вплив в деяких творах стилю

композиторів-романтиків — Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Ліста та С.Рахманінова, проявив себе в інтонаційній сфері і в типі мелодики в цілому.» [29]. Тим часом, інша група творів виділяється помітним впливом напрямку *неофольклоризму*. В мелодиці простежується тісний зв'язок з народними витоками — помітно відчувуються асоціації з різножанровими народними піснями і танцями. Це виявляється у використанні діатоніки, характерних мелодійних зворотів, ритмоформул. Втілення народних рис виражено в творах досить різноманітних за характером: зустрічаються і лірико-епічний тип висловлювання, і скерцозний, комбінування асоціативних елементів різних типів народної пісні тощо. Л.Шукайло створює твори значно близькі до народного духу, але при цьому цілком оригінальні. Використовує багатонаціональні фольклорні витоки.

З боку *ладо-гармонійних* засобів організації музичної тканини, слід зазначити, що композитор активно застосовує в своїх творах барвисті гармонійні структури, пов'язані з новаторськими досягненнями ХХ століття, але при цьому завжди залишається в рамках ладо-функціональної системи. Завдяки цьому, хоча її твори відрізняються особливою колористикою звучання, логіка побудови композиції завжди є досить зрозумілою для виконавця. Також важливою складовою ладо-гармонійної мови композитора є використання інтонацій і елементів різноманітних ладів, в тому числі ладів народної музики. Іноді зустрічається використання принципів політональності та поліладовості. Задіяння системи мажоро-мінору, розширеної тональності («Токката-кампана» - тональність *in a*), багатотерцові комплекси та побудови нетерцового складу. Зв'язок з національним колоритом простежується у використанні паралельних квінт.

Загалом, у творах Л.Шукайло переважає гомофонно-гармонічний тип *фактурного* викладу, але, між тим, зустрічається застосування монодичних і поліфонічних (Партита для фортепіано — приклад імітаційної поліфонії) структур.

Притаманна творам Л.Шукайло яскравість і самобутність *метро-ритміки* склалася в результаті синтезу принципів метро-ритмічної організації народної музики та усталених традицій з професійної музики. Передача виконавцем яскравості та енергійності ритмічних структур — невід'ємна частина у втіленні емоційно-образної сфери значної частини творів Л.Шукайло. Використання сучасних композиторських технік в сфері метро-ритму часто здійснено через звернення до прийомів поліметрії (Сьома багатель) та поліритмії («Українське капріччіо»). Нерідко зустрічається перемінність метра («Поема», Соната №2), використання змішаних метрів (Соната №2, 2-га і 3-тя частини), що, в свою чергу, знову відсилає до зв'язків з народними витоками.

Доскональне володіння в композиторському письмі різними *технічними прийомами* яскраво простежується в П'ятнадцяти багателях, де кожна п'єса створена на основі одного окремого прийому (*martellato*, арпеджіо, акордова фактура тощо). Цікаві колористичні прийоми звуковидобування висвітлено в Шостій багателі, яка повністю витримана на одній педалі. А в Четвертій — потребується відтворити тремоло на одній висоті. В п'єсі «Токата-кампана», яка відрізняється особливою емоційною яскравістю, на кульмінаційному моменті останній кластер пропонується виконати кулаком. Але перш за все важливо зазначити, що використання такого досить широкого розмаїття технічних прийомів в композиторському письмі направлено перш за все на максимальне розкриття художнього образу. Важливу роль в побудові і відтворенні поетичного задуму композиції відіграє кожен технічний елемент або незвичайна композиторська технічна знахідка.

Фортепіанні твори Л.Шукайло здебільшого відрізняються достатньою «піаністичністю». У способі викладу музичної тканини часто простежується логіка позиційної гри.

Темброве трактування звуку зазвичай не обмежується одним лише фортепіанним звучанням. При розшифруванні композиторського тексту часто можна помітити передбачувану оркестровість звукового образу

фортепіано, або яскраву звукозображальність, що відсилає уяву слухача та виконавця до різних образів і психологічних станів (споглядання, дієвість тощо). Звуковий об'єм, темброва різноманітність досягається за допомогою вільного задіяння всіх регістрових можливостей фортепіано. Музична тканина часто відрізняється барвистою сонорикою, яка, в свою чергу, абсолютно не перевантажує звучання фактури. Баланс чіткості форми і барвистості музичного висловлювання створюють унікальну якість композиторського стилю.

Л.Шукайло звертається у своїй творчості до сонатної форми, підпорядковуючи кращі досягнення з історичного процесу розвитку сонати, втіленню своїх композиторських задумів.

Втілення жанру сонати відбувається в виконавському полі, що безпосередньо пов'язано з взаємодією з великою аудиторією слухачів. У зв'язку з цим, сам жанр, як правило, відрізняється масштабністю висловлювання, дієвістю, тривалим розгортанням музичної думки, контрастним зіставленням образів. Ці принципи яскраво відобразилися в сонатній творчості Л.Шукайло, втілилися через різноманітність музичної мови та звернення до різних типів художньої образності.

У своїй композиторській творчості Л.Шукайло звертається до різних типів сонатної форми. Так, Соната №2, що була написана в 1984 році, являє собою трьох-частинний сонатний цикл, який, в свою чергу, раніше був дуже розповсюджений в інструментальній музиці добетховенського періоду. Наступний твір — «Поема», що датується 2000 роком, викладено в рамках одночастинної сонатної форми. «Поема», з одного боку, більш лаконічна, оскільки вся подійність, що викладається в музиці, тут укладається в рамки лише однієї частини, але з іншого боку — вона більш розгорнута і насичена за змістом, ніж сонатне *allegro* з Сонати №2. Дещо пізніше, у 2009 році, композитор звертається до жанру сонатини, яка теж викладена в межах однієї частини та відрізняється особливою лаконічністю висловлювання. Однак, варто відзначити, що на відміну від двох попередніх сонат, цей твір все ж

відноситься до репертуару дитячої музики, що обумовлено його простотою, образністю змісту, втіленням завдань педагогічного характеру (наприклад, оволодіння певними усталеними формулами гомофонно-гармонійного типу викладу, опрацювання виражальних можливостей педалі, розвиток емоційного відгуку на зміни гармонічних фарб тощо). Згідно представленої послідовності звернення до жанру фортепіанної сонати можна відмітити тенденцію до поступового переходу від багаточастинності до одночастинності, від масштабності до лаконічності викладу.

З боку *драматургічного розвитку* можна визначити вагомі відмінності між сонатами. Так, у «Поємі» *e-moll* — сама назва відсилає до принципу поємності, який був притаманним творчості композиторів-романтиків, до літературного жанру поеми. Г.П. (*Allegro*) відображає характер досить неспокійний, схвилюваний. П.П. (*Poco meno mosso*) — більш спокійна, проте виводить образи туги і самотності, заснована на мелодійній основі. Розробка на матеріалі тем експозиції уособлює настрої сумніву, блукання. Ці настрої плавно перетікають в драматичне напруження на кульмінації в точці золотого перетину — ближче до кінця розробки. У репризі звучить тільки П.П., яка поступово трансформується, набуваючи більш впевнений характер.

У Сонатині тема Г.П. (*Allegretto, C-Dur*) — інструментальної природи, викладена з використанням альбертієвих басів, що вказує на міцний зв'язок з традицією віденських класиків. За характером тема відрізняється легкістю, енергійністю, радістю. П.П. (*Poco piu mosso, G-Dur*) відноситься до співучого характеру викладу. Настрій теми мінливий: перша половина відрізняється мажорним забарвленням, друга — вже в мінорному нахилі. У партії правої руки викладається мелодія, яка близька пісенним основам, у той час як акомпанемент лівої — викладено аккордами. Іноді в лівій з'являються мотиви, які наче продовжують хід мелодії правої руки. У репризі характер теми П.П. (*C-Dur*) трансформується в урочистий, святковий, Г.П. проводиться майже без змін.

Важливо відзначити, що кожна з представлених сонат відрізняється своєрідним композиційним рішенням форми. Особливо помітні розбіжності в побудові репризного розділу форми. Так, в Сонаті №2 реприза сонатного *allegro* складається тільки з Г.П., в «Поємі» — тільки з П.П. Але в Сонатині вже присутні обидві партії, які викладені дзеркально. Тому ні в одній з сонат не зустрічається класичний вид репризного розділу.

Рішення скоротити репризу в перших двох випадках, пов'язане з драматургічними особливостями побудови форми. В Сонаті №2 П.П. досягає кульмінації свого розвитку ще в розробці, а яскрава Г.П., яка звучить вже в репризі, виступає як ствердження загального настрою активності, дієвості. Близька до цієї логіки побудова форми Сонатини. Тут проведення П.П. теж представляє із себе головну кульмінацію композиції. А вся розробка направлена на підготовку появи П.П. у видозміні. В «Поємі» в розробці присутні кілька хвиль драматургічного розвитку. Друга хвиля починається з Г.П., яка спочатку проводиться в практично первісному вигляді. Далі вона насичується розроблювальні елементами, які поступово виводять побудову композиції до головної кульмінації. Таким чином, Г.П. досягає своєї вищої точки розвитку у розробці.

Серед зазначених сонат, саме **Соната №2** є найбільш часто виконуваною серед студентів ХНУМ ім. Котляревського.

Дана соната відноситься до зрілого періоду творчості композитора. Ще в 70-х роках минулого століття її твори збагатилися філософськими рисами, більш зрілим життєвим поглядом, що, в свою чергу, відбилося на образному змісті, масштабності творів. Ці тенденції продовжили свій розвиток у творах наступного десятиліття, до яких і відноситься даний сонатний цикл.

Соната №2 була створена у 1984 році. Але згідно біографічних даних композитора, вказаних у дипломній роботі Курган А.Ю. [29], відомо, що у 1960 та 1962 роках вже було написано дві Сонати для фортепіано. За цією логікою, соната 1984 року нумерується як третя. Однак в нотних виданнях вона чітко зберігає за собою другий порядковий номер та серед виконавців

відома як Друга соната, або просто Соната для фортепіано. Оскільки ноти перших двох сонат знайти не вдалося, питання правильності порядкової нумерації залишається відкритим.

У даному підрозділі ми спробуємо проаналізувати Сонату №2 за критеріями методичних рекомендацій Тимофєєвої К.В. [55], які включають в себе такі етапи аналізу композиторського тексту, як характеристика композиційної структури, жанрової природи, типу драматургії, структурних взаємозв'язків, виявлення кульмінаційних вершин, динамічних та агогічних особливостей. Більш детально розглянемо властивості тем, їх образний зміст та інтонаційно-драматургічні зв'язки.

Соната №2 являє собою крупну форму: сонатний цикл, що складається з трьох частин за класичною схемою «швидко-повільно-швидко».

Перша частина (*Allegro risoluto, a-moll*), у формі сонатного *allegro*, побудована на зіткненні двох тематичних образів: дієвого, енергійного (Г.П.) на *forte, marcato* та ліричного, співучого (П.П.) — переважно *mezzo-piano*, — та їх подальшого інтенсивного розвитку. Загалом частина складається з трьох традиційних розділів: експозиція, розробка, реприза. Основним метром всієї частини виступає 4/4, проте в обох партіях та розділах форми неодноразово відбуваються метричні зміни. В експозиції дві теми (Г.П. і П.П.) по черзі розкривають свій образний лад, відокремлюються між собою невеликою С.П., яка виконує роль модуляції та поступового переходу на інший тон висловлювання. З.П. продовжує настрій П.П. та «закруглює» закінчення розділу невеликим *ritenuto*, позначивши чіткий поділ першого та другого розділу.

Композиційна структура, тонально-гармонійний план та драматургічний розвиток тем. Г.П. включає в себе чотири проведення теми. При цьому кульмінацією є третє проведення. Кожне проведення теми будується на подвійному повторенні тематизму з варіюванням закінчень. Перше проведення базується на основній тональності *a-moll*. Варійоване закінчення при повторі створює модуляцію в *g-moll*, в якому проходить

другий виклад теми. Останній мотив другого викладу секвенційно розвивається, в результаті чого посилюється напруга, розширюється регістровий діапазон, третє проведення теми вже викладено паралельно в двох руках, а бас, в свою чергу, знову задає тональну основу *a-moll*. Проведення закінчується невеликим спуском в басовий регістр, де на *mezzo-piano* останній раз проводиться тема, в приглушеному, затаєному звучанні з опорою на бас «ля».

С.П. виконує функцію модуляції з *a-moll* у *d-moll*. Основний рух відбувається по акцентованим висхідним четвертям, в які вплітаються інтонації тридцять-других.

П.П. (починається в *d-moll*) будується з трьох розділів та невеликого закінчення, яке можна охарактеризувати як З.П.. Перший розділ складається з трьох речень. Хоча загальна динаміка тут *mezzo-piano*, однак друге та третє проведення звучать більш напружено за рахунок модуляцій та підйому мелодійної лінії у другу октаву. Другий розділ — найбільш динамічно звучна зона П.П., мелодична лінія звучить в межах малої-першої октави, вимагає більш глибокого звучання, композитор підкреслює цей розділ позначенням *mezzo-forte*. Третє проведення знову повертає в початковий регістр та тиху динаміку (*piano*).

В З.П. звучання стає більш прозорим і тихим (*pianissimo*), партія закінчується на довгому відголосі крайніх голосів, всередині яких поступово затихає та сповільнюється рух середніх підголосків.

П.П. після першого проведення модулює в дієзні тональності: до другого розділу стверджується *cis-moll*, а у третьому — тонально відчувається *E-dur*, однак три дієзні ключові знаки змушують трактувати це співзвуччя як субдомінанта *A-dur* з четвертим підвищеним ступенем. У З.П. відбувається дезальтерація, розвиток закінчується на натуральній субдомінанті *A-dur*. Введення «ре-дієз» у розвиток П.П. потім відіб'ється на ідейному продовженні ліричної сфери сонати — у другій частині циклу, де основною тональністю буде *cis-moll*.

Фактура. Тематичний матеріал Г.П. являє собою два шари: тема в басу, посилена октавними подвоєннями, та мотиви шістнадцятих в партії правої руки.

П.П. збагачена поліфонічністю, вона включає в себе три пласта фактури: басова лінія, що представлена рядом пустих довгих квінт, два середніх голоси, виконуючих підголосну функцію, та лірична мелодична лінія в верхньому регістрі. Бас та лінія верхнього голосу мають тісний зв'язок завдяки опорі на довгі звуки, а підголоски, в свою чергу, виникають наче всередині цих довгот.

Жанрова природа Г.П. має інструментальну основу, відрізняється моторністю, джазовими інтонаціями. На перший план в ній висунуті виразні властивості ритму, активний, рішучий характер підкреслюється наявністю акцентів на слабку другу долю в партії правої руки (основний розмір 4/4). Змінний метр підсилює окресленість, експресивність теми.

П.П. контрастує кантиленним характером. Мелодія в сопрано близька вокальній природі, однак включення широких інтервалів, стрибків, високих звуків, незручних для співу, зближують її з інструментальними основами.

Інтонаційно-драматургічні властивості. Інтонаційна основа тематичного матеріалу Г.П. — висхідні та низхідні чисті кварта. Відомо, що квартова інтонація, особливо висхідна, володіє найбільш рішучим звучанням, ремарка композитора «*allegro risoluto*» («швидко, рішуче») яскраво підкреслює цей образний задум.

Невелика зв'язка (С.П.) побудована з опорою на бас «ля», передбачає появу затактованої інтонації П.П. Ця інтонація ляже і в основу підголосного пласта фактури П.П.

Мелодична лінія в П.П. будується з затакту і завжди спрямована до сильної долі, яка, як правило, виражена довгим звуком.

З.П. відрізняється включенням тріольних структур в мелодію та підголоски.

Глибоке перетворення тем відбувається у наступній частині форми — в **розробці**, яка включає в себе три розділи: розвиток Г.П., динамізована П.П. та предиктовий розділ. Розробка Г.П. починається з поліфонічного імітаційного викладу в трьохголосній фактурі (*фугетта*). З боку динаміки вона вступає на *piano*, звучить як би «здалеку», у низькому регістрі. Тема по черзі вступає в трьох голосах. В трьохголосному викладі вона поступово продовжує свій тематичний і динамічний розвиток. В основі розробки закладено четверте проведення теми Г.П. з експозиції. У тематизмі Г.П. в даному розділі відбувається зміна акцентів: тепер він випадає не на другу долю (розмір 4/4), а на останню шістнадцяту другої долі, тим самим загострюється відчуття нестійкості. В розвиток Г.П. часто включаються побудови у вигляді висхідних модуляційних секвенцій. Тема (Г.П.) послідовно розширюється та «піднімається» регістрово, тональна нестійкість та збільшення частки дрібних тривалостей в голосах призводять до посилення напруги. Так, вона доходить до головної точки свого розвитку — регістрової переклички, та подальшого розщеплення в щільний потік шістнадцятих, який, нарешті, підводить до першої кульмінації форми, що позначена вступом видозміненої теми **П.П.** на *forte*. Особлива урочистість викладу П.П. підкреслена задіянням широких регістрових можливостей, значним ущільненням фактури (4 пласта: бас, мелодійна лінія та два середніх голоси, виконуючих роль підголосків). Це головна кульмінація розробкового розділу. П.П. звучить з опорою на *Des-dur*, вона більш тонально стійка, ніж попередній матеріал. В основі лежить її третє проведення з експозиції та З.П., які звучать тут, з точки зору послідовності викладу матеріалу, практично без змін. Однак, П.П. в розробці відчувається більш стрункою за рахунок більш стійкого метра: тема проводиться чітко на 3/4, на відміну від частих змін метру (3/4 та 4/4) в експозиції. Поява З.П. відзначена трохи спокійнішим звучанням (*mezzo-forte*), напруга поступово знижується, тема ніби розчиняється в потоці восьмих тріолей, які виступають підготовкою до

вступу Г.П. у репризі. Предиктовий розділ позначено наявністю модуляційного та секвенційного розвитку.

В **репризі** звучить тільки Г.П., викладена в основній тональності. Це друга і головна кульмінація частини. Тема звучить майже без змін на *fortissimo*. Представляє з себе яскраве підбиття підсумку всієї частини. Потужний потік шістнадцятих підводить до фінальних акордів.

Друга частина циклу (*Andante, cis-moll*) вводить у сферу ліричного викладу. По відношенню до яскравого завершення першої частини вона різко контрастує з боку тональності, фактури, образного змісту. Цікавий вибір тональності, — третьої підвищеної ступені, — вказує на тяжіння до мажорно-мінорних співвідношень. Основна тональність першої частини — *a-moll*, а фіналу — *A-dur*, тому вибір дієзної тональності, та ще й близької по спорідненості до тональності фіналу, виступає перехідним ступенем, своєрідною підготовкою до появи *A-dur*.

За **образним змістом** друга частина — ліричний центр всього сонатного циклу, тематизм основної теми близький до образної сфери П.П. сонатного *allegro*, виступає як продовження її розвитку. Близькість тематизму відмічається і у **фактурному** викладі, обидві теми поліфонізовані в своєму викладі, складаються з трьох пластів: бас, підголоски в середньому голосі та мелодія в сопрано.

Середній розділ другої частини тематично пов'язаний з темою Г.П., на що вказує подвійний виклад теми, смислова акцентуація на середину такту, гомофонно-гармонійний виклад: ритмічна тема у партії лівої руки та бурхливі пасажі шістнадцятих — у правій.

Композиційна структура частини організована в складній трьохчастинній формі. Перший розділ являє собою просту трьохчастинну форму, складається з періоду, побудови середнього розділу в нестійкому розробковому вигляді, та динамізованої репризи, викладеної також у формі періоду. Середній розділ другої частини лаконічний, представлений новим тематичним матеріалом, у вигляді періоду з трьох речень. Реприза, як і

перший розділ, складається з трьох проведення основної теми. Композиція частини також включає в себе короткий вступ та невелику коду.

У побудові форми можна відзначити дві кульмінаційні точки. Перша припадає на репризу першого розділу, вона відзначена ремаркою *forte*, помітним ущільненням фактури, більш емоційним звучанням. Але головною кульмінацією форми виступає перше проведення основної теми в репризі. Позначення *fortissimo*, урочистий характер, широкий регістрове охоплення — все вказує на основну точку тяжіння у розгортанні музичної думки.

Динамічний план всієї частини побудовано за принципом «хвилі»: частина починається на *pianissimo*, підходячи до першої кульмінації поступово доходить до значення *forte*, але в середньому розділі вона злегка відступає, щоб в репризі дійти до своєї вершини на *fortissimo*. Потім поступове *diminuendo* приводить до первісного значення *pianissimo*. В цілому динамічна складова частини породжує асоціації з типом терасо-образної динаміки. Згідно з цим кожен новий розділ форми відзначений новим поступовим динамічним позначенням.

«Хвилеподібна» побудова композиції відображена і з боку темпових відносин. Початок і кінець форми викладені більш довгими тривалостями, однак ближче до кінця першого розділу тематизм помітно збагачується дрібнішими тривалостями, завдяки чому створюється відчуття прискорення руху. Більш динамічний темп настає в середньому розділі (ремарка *piu mosso*), до якого підводять ряд акордів на *poco accelerando*. Починаючи з репризи повертається початковий темп, а наступне поетапне укрупнення тривалостей призводить до відчуття поступового заспокоєння.

Жанрові витоки. В основі частини дві теми: тема крайніх розділів та тема середнього розділу. Перша тема позначена впливом баркарольності, що обумовлено спокійним темпом, трьохдольним метром (9/8), затактовою організацією руху, переважанням ліричності викладу. Тема середнього розділу відрізняється танцювальним характером. Ці жанрові риси відбито

через стрункий ритмічний малюнок з виразним пунктирним елементом, рівною дводольною метрикою.

Інтонаційно-драматургічні властивості. Перший розділ починається двотактовим вступом остінатного мотиву в партії лівої руки. Композитор позначила штрихом *tenuto* два основних звуки цього мотиву — квартовий висхідний хід «до-дієз – фа-дієз». Варто відзначити, що саме на інтонаціях кварта була побудована Г.П. сонатного *allegro*, через це тематичний зв'язок з першою частиною простежується вже на самому початку другої. Мелодійній лінії верхнього голосу притаманні імпровізаційні риси, вона викладається переважно в плавному русі. Тематизм мелодії побудовано з 2-х елементів: ясне, визначене тематичне зерно та вільне закінчення. Це ще одна ідентична риса, яка відсилає до принципу побудови Г.П. першої частини, яка, в свою чергу, складалася з подвійного варійованого проведення тематичного зерна та вільного його продовження. В *Andante* у кожному проведенні інтонаційна складова цього тематичного зерна варіюється, але ритмічний малюнок залишається завжди один.

У переході до третього періоду першого розділу відбувається поява нового мотивного елемента — висхідна кварта тридцять-других з подальшою акцентованою чвертю. Цей мотив ідейно пов'язаний зі зв'язкою (С.П.) з експозиції сонатного *allegro*, тут аналогічно рух виростає з басового опорного звуку, а далі йде по опорним висхідним четвертям, в які влітаються пориви тридцять-других. І якщо в експозиції це були коротші мотиви з трьох звуків, то тут, в дещо більш розвиненому вигляді, мотив розширюється до п'яти звуків.

Тему середнього розділу можна розглядати як поетапний розвиток тематизму сфери Г.П. першої частини. Досить важлива в ній поява пунктирного елемента, який потім стане відмінною рисою головної теми фіналу.

У репризі остинатний виклад нижнього голосу спрощено до простих дуолей. Середній голос фактури утворює спокійний хід тріолей. Нижній (дуолі) та середній (триолі) голоси утворюють поліритмію.

Друга частина циклу закінчується маленькою кодою: на фоні довгих та густих квінт в нижньому регістрі звучить остинатний мотив з вступу частини, але тепер в зоні верхнього регістру. В такий спосіб композитор створює арку до початку частини, тим самим логічно завершуючи побудову композиції.

З боку **тонально-гармонічного розвитку** перший період та половина другого здебільшого витримано в рамках основної тональності (*cis-moll*). Тут майже все побудовано на діатоніці, проте в мелодійній лінії проскочують альтерації, в тому числі нетипові для тональності *cis-moll* (наприклад, «додубль-дієз» в мелодії на фоні *cis-moll*'ного остинато в нижньому голосі), виходячи з цього можна зробити висновок про невеликі «вкраплення» прийому політонального викладу. Починаючи з другої половини другого періоду виклад музичної тканини забарвлюється ряснотою модуляцій. Так, завершення другого періоду оформлено в низхідні модуляції (від *cis-moll* до *fis-moll*). Кожен такт тонально спускається на півтон. Перехід (зв'язка) повертає основну тональність до початку третього проведення теми. Модуляції третього періоду теж спрямовані на поступовий спуск вниз по півтонам, проте вони більш колористично забарвлені за рахунок безлічі альтерацій. Часто визначити точний ладовий нахил стає неможливим за рахунок збагачення музичної тканини мажоро-мінорним взаємопроникненням та великою кількістю позатональних альтерацій.

Середній розділ починається з низхідних модуляцій від *cis-moll* до *H/h*, а далі насичується рясними альтераціями. Загалом звучання розділу відмічається поступовим посиленням дисонантності.

У репризі в першому періоді утриманий нижній пласт фактури (остинатний мотив) стверджує основну тональність (*cis-moll*). У другому періоді з'являються модуляції: від *es-moll* по півтону до *fis-moll*. Друге речення цього періоду відбувається майже без змін, але в більш

колористичному забарвленні. Так, партія лівої руки, спустившись на малу терцію, починає свій рух від *b-moll*, а партія правої, знизившись лише на малу секунду, початково звучить в *c-moll*. Таке взаємопроникнення двох близьких по спорідненості тональностей збагачує звучання фактури безліччю барвистих альтерацій. Закінчується другий період у *e-moll*. У третьому періоді тема звучить на фоні хвилеподібних фігурацій остинато по звуках *e-moll*'ного ладу. В коді відбуваються модуляції від *E-dur*, через *D-dur* у *cis-moll*, яка звучить без терцового тону.

В цілому, з точки зору драматургії в цій частині можна помітити наявність конфліктної складової. Так, на початку частини, остинато в партії лівої руки та мелодійна лінія в партії правої — звучать вроздріб. Вони метрично не збігаються. Остинатний мотив починається з восьмої затакту, а мелодія хоча вступає спочатку на першу долю, потім починає звучати хаотично на різні слабкі долі такту. Так, наприклад, її третя фраза починається прямо на останній звук утриманого мотиву, який є його розрішенням. Упродовж розвитку частини можна простежити поступове «вирівнювання» руху акомпанементу та мелодії. В першому розділі, коли мелодія та акомпанемент вперше звучать від сильної долі — починаються модуляційні зсуви, збільшення частки розробкових елементів у фактурі. Це можна позначити як другий етап розвитку конфлікту — спроби прийти до порозуміння. Вривається тема середнього розділу, вона виступає як певна зовнішня сила, що змушує цю конфліктну напругу привести до свого логічного вирішення. В результаті, повна стрункість мелодії та акомпанементу досягається лише в репризі — обидва починають рух від сильної долі. До кінця репризного розділу це «порозуміння» зберігається, що може свідчити про певне примирення конфлікту. Вже визначені перетворення в репризі, такі як тональна стійкість, динаміка *fortissimo*, повернення початкового більш повільного темпу, широкий охват регістрів підсилюється розрішенням даного змістового конфлікту. Така ідея підсилює значимість головної кульмінації частини.

Третя частина (*Allegro con brio, A-Dur*) — викладена у три частинній формі. Загалом відрізняється дієвим, активним, життєрадісним характером.

Жанрові основи тем. Основна тема фіналу та тематизм розробкового розділу продовжують сферу моторності, джазовості, яскравої ритмічної виразності. Контрастно вирізняють їх дві теми: скерцозна та лірична. Перша з них (скерцо) виступає переходом до розробки, її жанрова природа виражена в тихій динаміці (*piano*), більш прозорій фактурі, форшлагах на сильну долю, у стрункості метру (6/8). Друга тема звучить в коді, за образною сферою відсилає до П.П. сонатного *allegro* та основної теми другої частини.

Композиційна структура. Основний розділ складається з двох проведень головної теми. Кожне проведення включає в себе: «тематичне зерно» (перший такт, який повторюється з видозміною закінчення, як в Г.П. — 2 такти, 10/8), друге, коротше проведення теми, що вступає на велику терцію нижче (8/8, від *f-moll*, — 2 такти) та вільне закінчення (6/8), яке побудовано на останньому елементі другого проведення теми. Вільні закінчення теми виконують функцію переходу до наступного вступу теми у стійкій тональності. За побудовою ці закінчення-переходи мають переважно секвентний розвиток.

Скерцозна тема проводиться двічі у двох варіантах. Обидва проведення представляють собою подвійний виклад теми з варійованим закінченням (як в Г.П.).

Тема середнього розділу проводиться тричі. Кожен її вступ відрізняється більш динамічним, напруженим викладом. Третє проведення теми (*fortissimo*) — перша кульмінація фіналу.

Після репризи, що звучить майже без змін, починається кода зі вступу ліричної теми. Бурхливий, схвильований розвиток підводить до останнього проведення основної теми, що виступає як головна кульмінація частини і всього циклу.

Інтонаційно-драматургічні зв'язки. Основна тема через наявність змінного метра (10/8, 8/8, 6/8), фактурний виклад (тема з виразним ритмічним

малюнком у партії лівої руки, невинні мотиви шістнадцятих – у партії правої руки), акценти в середині такту, подвійний виклад теми з видозмінами закінчень, швидкий темп, гучну динаміку (*forte*) являє собою ідейне продовження Г.П. з сонатного *allegro*. У першій частині тематизм в партії лівої руки був більш лаконічний, представляв собою невеликі групи октавних сполук, розділених паузами. Пасажі шістнадцятих теж були збудовані короткими мотивами з паузами між ними. Порівняно з цим тематизм фіналу став більш розвиненим та насиченим. Виклад теми в партії лівої руки став помітно довшим, тема збагатилася пунктиром, який включає в себе висхідну квартову інтонацію, що була основною в Г.П. першої частини. А шістнадцяті в партії правої руки перетворилися в безперервно розгортаючийся потік, хоча мотивна логіка завдяки фразувальним лігам та акцентам тут завжди зберігається.

Після яскравого проведення основної теми, яка задає тон всьому фіналу сонати, звучить зв'язка до другого розробкового розділу, побудована на новому тематичному матеріалі. Це друга скерцозна тема. Можливо цей тематичний матеріал міг би стати повноцінною третьою частиною циклу, перетворившись в скерцо. Однак, романтична тенденція в прагненні до злиття частин витіснила цю тему в невеликий сполучний епізод фіналу. Скерцозна тема починає свій рух з верхнього регістру, в якому звучить легко та прозоро. Поступово вона спускається «вниз», збагачуючись густим тембром, більш звучною динамікою та акцентами, підводячи до середнього розділу форми.

Тема другого розділу генетично пов'язана з основною темою фіналу. Принципи викладу залишаються майже без змін, проте ряд характеристик змушує визначити самостійність цієї теми. По-перше, з боку метричності вона тепер укладається у два такти ($6/8 + 5/8$), але за тривалістю близька до основної теми ($10/8$). По-друге, тема партії лівої руки збагатилася більш довгими тривалостями, а виклад шістнадцятих в партії правої руки набув більш фігураційного характеру, що підкреслює розробкові основи середнього

розділу. Генетичний зв'язок тем підкреслено поверненням змішаних та змінних метрів, а разом з ними акцентів на слабку долю, принципу подвійного викладу теми з варіюванням закінчень, включенням у розробку висхідного пунктирного елемента з головної теми фіналу. Тематизм середнього розділу проходить розвиток через модуляції, фактурні зміни, секвенції.

В репризі основна тема звучить майже без змін, однак закінчення відзначено модуляцією в мінорну тональність (*a-moll*) на *diminuendo*. Повернення ля-мінору означає початок останнього розділу — коди. Тематизм коди утворює арку до другої частини циклу, а тональність *a-moll* закріплює зв'язок з першою частиною. Зв'язок з другою частиною простежується через ліричний характер викладу, особливості фактурного розподілу. Підпорядковуючись фактурному викладу другої частини у коді відбувається перерозподіл тематизму між партіями лівої та правої руки. Фігурації шістнадцятих тепер проводяться в парії лівої руки, утворюючи лінію акомпанементу, а лірична мелодична лінія в межах другої-третьої октав звучить в партії правої руки. Тема коди розвивається та починає звучати більш напружено завдяки дробленню тематизму на коротші побудови, тональній нестійкості, подвоєнню мелодійної лінії в октаву. Ліричний епізод, розростаючись емоційним напруженням, закінчується переходом до останніх елементів основної теми.

Останнє проведення теми — головна кульмінація фіналу та всього циклу. Ремарка *fortissimo* зберігається до кінця частини. Сама тема викладена більш скорочено, в ній збережено тільки початковий елемент, який чергується з розхідними ламаними акордовими побудовами. Потужна послідовність акордів з опорою на домінантовий бас з наступним утвердженням основний тоніки «ля» закінчує сонату.

Тонально-гармонічні співвідношення. Основна тема, незважаючи на радісний, активний, дієвий характер, побудована, в основному, на низхідних модуляціях. Друга тема (скерцо) виконує модуляцію від домінанти основної

тональності (*E-dur*) до *fis-moll*. На відміну від першого розділу фіналу, в середньому — в основному всі модуляції є висхідними. Кода позначена поверненням тональності *a-moll*. Але треба зазначити, що композитор повністю відмінює ключові знаки ля-мажору ще в середині другого розділу форми, тому ідейно тональний зв'язок з першою частиною, основна тональність якої — *a-moll*, було встановлено раніше.

2.3 Авангардистські принципи в фортепіанних сонатах О.С.Щетинського

Олександр Степанович Щетинський (22.06.1960) — яскравий представник покоління сучасних композиторів, теоретик і громадський діяч.

У 1983 р. (клас композиції В.Борисова) закінчив Харківський державний університет мистецтв (нині ХНУМ ім. І.П.Котляревського). Підвищував професійний рівень на курсах, майстер-класах, лекціях, що проводили такі видатні діячі музичного мистецтва, як В.Лютославський, Б.Шеффер, К.Пендерецький, Е.Денісов, П.Рудерс. Особливе значення у становленні основних творчих принципів композитора мала постать В.Бібіка (про творчість якого О.Щетинський потім публікує теоретичні статті).

Також, композитор впродовж творчої діяльності неодноразово звертається до викладання (у музичній школі з 1982 р., де застосовував методику Брайніна; у Харківському інституті мистецтв з 1991 р., де викладав композицію, інструментування та композиційні техніки ХХ століття; у Національній музичній академії з 1995 р. проводив цикл лекцій, присвячених сучасній музиці; проводив композиторські майстер-класи за кордоном). В Україні і за кордоном займається популяризацією сучасної української музики, неодноразово був одним з організаторів деяких фестивалів сучасної камерної музики. Зараз композитор продовжує викладацьку діяльність у ХНУМ ім. І.П. Котляревського на кафедрі композиції та інструментування.

Чимало творів О.Щетинського з'явилися на замовлення видатними виконавцями та музичними колективами. Творчість композитора добре

відома за кордоном, серед виконавців його творів слід назвати такі колективи, як Варшавський філармонічний оркестр, Національний оркестр БіБіСі в Уельсі, Національний симфонічний оркестр України, ансамбль «musikFabrik», «Kairos Quartett» (Німеччина), «MAVerick Ensemble» (США) тощо. Також, композитор є лауреатом багатьох престижних нагород (конкурси: ім. К.Сероцького (1990, Польща), духовної музики (1991, Швейцарія), ім. В.Лютославського (1995, Польща), ім. А.Дютійо (1996, Франція) тощо).

Досліджував творчість Л.Грабовського (є автором книги «Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський», 2018 р.).

В творчому доробку О.Щетинського понад сто музичних творів у різноманітних жанрах (опери, симфонії, концерти, камерно-інструментальні композиції, хорові твори, музика до кінофільмів тощо). Чимало творів написано для незвичних інструментальних складів (наприклад, Соната для кларнета і органа (1987), Звук для звука для ансамблю ударних (1992), Маятник для тромбона і маримби (2002)).

Серед фортепіанних творів слід назвати зразки: Музика Харкова для фортепіано (1989), Наодинці для фортепіано (1994). А також, Соната для фортепіано (1980) та Соната для двох фортепіано (1992). Чимало камерно-інструментальних творів включають фортепіано, серед них деякі зразки: Сюїта для кларнета і фортепіано (1987), Соната для скрипки і фортепіано (1990), Квінтет для кларнета, валторни, скрипки, віолончелі і фортепіано (1995), Чотири рухи для кларнета, альту і фортепіано (1996), Соната для фортепіано і ударних (2000), Без ілюзій для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано (2001), Нагірна проповідь для сопрано, альтового саксофона і фортепіано (2004), Концерт для фортепіано з оркестром (2015) тощо.

Композиторський стиль О.Щетинського належить до течії постмодернізму, структуралізму. Володіючи різноманітними авангардистськими прийомами композиційного письма, шукає особливого поєднання стильових компонентів (барокової, класичної, пізньоромантичної епохи музичного мистецтва з атональним та сонористичним типом

відтворення музичної тканини). Часто твори мають назви біблійного, філософського характеру (наприклад, Хваліте ім'я Господнє для фортепіано (1988), фортепіанна п'єса «Моління про чашу» (1990)), що відтворюють позамузичну функцію, або доповнюють ідею твору. Проте фортепіанні сонати програмних назв не мають.

П.Рудь зазначає, що ранній період стильової еволюції композитора (1984-1998) до якого відноситься Соната для двох фортепіано (1992), і формування якого відстежується у дуже ранньому зразку як Соната для фортепіано (1980), відмічається наступними принципами: «“мислення параметрами”, особливе відношення до звуку як до самодостатньої цінності; прагнення досягти саморозвитку музичного матеріалу, побудованого на взаємодії-взаємопроникненні вільної дванадцятитоновості, мікрохроматики, тональних і сонорно-алеаторних елементів, фактурно-тембрових шарів» [44, с. 5]. Це період засвоєння традицій авангардизму. Наступний розвиток композиторського стилю відповідає складним художнім процесам у мистецтві, отримує трансформацію у поставангард (зрілий період з 2000-х р.). Зміна стильового вектору потребувала деякий час, що відзначено через втілення «ідеї винайдення *метамови* в синтезі різностильових елементів (традиційних і авангардних) в одній звуковій площині хроматичної тональності» (перехідний період 1998-2000) [44, с. 5].

Отже, на прикладі двох сонат ми розглянемо ранній період стильової еволюції композитора. За дослідженням П.Рудь в даному періоді визначається панування техніки строгої додекафонії, іноді серіальності та алеаторики (тобто абсолютної фіксації музичного тексту та повної свободи), а «особливе відношення до звуку як у тональному, так і атональному, додекафонному творі приводить до ретельної звукової проробки будь-якої ідеї та максимально делікатному відношенню до ритму, тембру, динаміки, артикуляції» [45, с. 78].

Соната для фортепіано (1980) представлена у вигляді одночастинної композиції з переважанням діатоніки та модальної гармонії. За словами

О.Щетинського, соната «витримана в енергійному світлому настрої», на відміну від більшості інших творів даного творчого періоду [дод. 1]. Головним тоном можна визначити «мі», оскільки він обрамляє весь твір. Експозиція починається з викладу Г.П. (*Allegro agitato, ff*) у початковому одноголосному, ще не розвиненому вигляді. Перше проведення теми включає всього три діатонічні звуки (мі, фа і соль), що виокремлюють два основні тематичні елементи: репетиції (шістнадцяті і тріолі) та мотиви великої секунди (пунктирний ритм). Об'єднуючим елементом виступає педаль, що тягнеться безперервно, надаючи яскравий сонорний ефект за рахунок дисонансного нашарування звуків і їх обертонів. У наступному проведенні теми з'являється другий голос, що звучить на відстані малої секунди від основного голосу, посилюючи ефект фарби звучання. Тематизм набуває мотивного розвитку через варіювання ритму, введення нових звуків, утворюючи нові фарби. Виокремлення нових проведень теми простежується за рахунок введення композитором часткової зміни педалі, зберігаючи таким чином обертони минулого проведення теми. Поступово тематизм розширюється вертикально, в сторону верхнього регістру через введення третього голосу. Кульмінація партії (*fff*) підводиться появою четвертого голосу (бас). Всі чотири голоси та елементи тематизму звучать у широкому розташуванні, підкреслюючи звукову об'ємність. Чітко виділяються три регістрових нашарування (нижній, середній і верхній регістри), що візуально підкреслюється нотацією на трьох рядках. Наступному динамічному спаду підпорядковується регістровий об'єм, зменшуючись до більш тісного розташування.

С.П. (*Poco meno mosso*) досить коротка (9 тактів) будується на двох елементах Г.П., окреслює поступовий спуск двох голосів в нижній регістр (які стануть фоновою основою для мелодії в П.П.). Виконується без педалі, ясно розмежовуючи дві головні партії сонати.

П.П. (*Comodo, rubato, p*) починається з викладення у двох фактурних пластах: двохголосний фон (бас), що тягнеться упродовж всієї партії та

мелодична лінія (*legatissimo*). Для фонового басу композитор застосовує незвичну графічну нотацію у вигляді горизонтальних ліній, що позначають витримані звуки, які не можна повторювати в середині лінії. Даний розділ виписано поза межами чіткої ритмічної організації, що підкреслюється позначенням *senza misura*, хоча мелодична лінія має приблизну метричну організацію, позначену умовним розмежуванням тактів. Але ці умовні такти різні за розміром, тому метрична пульсація всієї партії є досить розмитою, рух музичної тканини здебільшого визначається інтонаційним компонентом в мелодії та рухом басової лінії. Цікава робота з обертонами простежується в тих моментах, де підміна педалі повністю перериває звук тону, що тягнеться в нижньому фоновому пласту фактури, але, оскільки, його не можна знімати і підміняти разом з педаллю, то на новій педалі продовжують звучати саме обертони цього звуку, створюючи цікаву фарбу звучання. Фактура розширюється шляхом додавання верхнього мелодичного голосу, разом з цим фоновий пласт теж збагачується новим голосом (всього максимально звучить п'ять голосів). При збереженні поліфонічної логіки викладу, кількість голосів постійно змінюється (від одного до п'яти). Партія досягає кульмінації за рахунок поступового пришвидшення темпу, підсилення динаміки та скорочення тривалостей (восьмі перетворюються на тридцять-другі та, навіть, шістдесят-четверті), безперервна педаль з нечастими підмінами підсилює ефект сонорного дисонансу, оскільки в музичній тканині багато гамоподібних та секундових інтонацій. Гамоподібні інтонації середнього голосу наприкінці партії об'єднуються в кластери, створюючи ефект речитативності, що підкреслює найвищу точку емоційного напруження.

З.П. (*Tranquillo*) починається з тихої динаміки (*p*), повільного темпу, продовжує розвиток трьох мелодичних голосів П.П., але вже без басового фону. Включає мотив, побудований на репетиціях, що відсилає до головного тематичного елементу Г.П. Більш часта підміна педалі, розташування у середньому і верхньому регістрах створює прозоріше звучання (хоча дисонансне). Поступове *accel.*, *cresc.*, репетиція тону «фа-дісз», що поступово

скорочується від довгих звуків до вільної кількості дуже коротких (алеаторика) підводить до наступного розділу форми.

Розробка (*Con moto*) починається вступом акордового фону (що будується переважно по квартам) з акцентами на *ff*. У той же час гамоподібні пасажі верхнього фактурного пласта підводять до акцентованого тону «ре», утворюючи діалогічність між двома шарами фактури. Продовжується застосування майже безперервної педалі. Перший розділ розробки закінчується невеликим уповільненням темпу, спрощенням фактури до одноголосних ліній, спуском у нижній регістр. Від *a tempo* починається наступний алеаторичний розділ в якому відсутня точна метрика (*senza misura*). Композитор використовує «пропорційну нотацію», тобто всі тривалості досить умовні та показують їх пропорційне співвідношення між собою, ніж точну фіксацію. Також, застосовується графічна нотація у вигляді хвилястих ліній, де виконавцю пропонується у довільній формі виконувати передуючі їм, позначені дужкою, інтонації. На фоні цих алеаторичних побудов, виписаних здебільшого тридцять другими, звучить мелодичний фактурний пласт, інструментального, речитативного типу, з акцентами та складним пропорційним ритмом. Розвиток розділу підводить майже до повної алеаторики, де в нотації позначаються лише інтонації, та їх пропорція і чергування. Точний ритм, метр, кількість повторювання інтонацій – довільні. Яскравість сонорної сторони підкреслюється абсолютно безперервною педаллю. В образному плані цей розділ є найбільш напруженим, нестійким. Кульмінація розробки (*Animato, ben accentando, fff*) виокремлюється поверненням точної нотації, фіксованого розміру такту, ритму. Композитор застосовує практично максимальний діапазон фортепіано, нотація сягає чотирьох рядків, кожен з яких фіксує пласт фактури у різних регістрах. Максимальна динамічна звучність також підтримується щільною педаллю.

Реприза (*Meno mosso*) починається з повернення Г.П., але у динамізованому вигляді. Тепер вона викладена у трьох горизонтальних

фактурних пластах, в акордовій фактурі з паралельним дублюванням крайніх пластів, які уособлюють репетитивний елемент тематизму партії та створюють фанфарно-урочистий настрій. В той же час середній пласт фактури відображає пунктирний елемент у октавному подвоєнні. Широкий регістровий діапазон підкреслюється трирядковою нотацією. Поступово напруження зменшується, темп трохи сповільнюється. Від *Piu moderato* звучить С.П., що має більш розвинений, дещо розробковий вид, будується на елементах Г.П. Фігурації шістнадцятих додають відчуття нестійкості. Зберігається триголосна лінійна логіка, щільна педаль, але з частими підмінами. Темп ще більше сповільнюється, та від *Andante*, на *p (legatissimo)* починається П.П. на лівій тембровій педалі (*una corda*). Знову чітко розмежовуються два фактурних елементи: діалог голосів побудованих переважно довгими тривалостями (на початку звучить сухо, без правої демпферної педалі) та висхідні пасажі. Ліва педаль тримається весь розділ, вирізняючи його іншою тембровою фарбою. Розвиток тематизму підводить до динаміки *mf*, після чого знову йде на спад, та на *pp (dolce)* в розділі коди повертається головний тематичний елемент репетицій на безперервній демпферній педалі, постійно в тихій динаміці, посилюючи обертонові нашарування. Поява подвоєного в октаву баса «мі» стверджує центральний тон твору. На фоні звучання «мі» в басу і верхньому регістрі, в межах першої октави звучить невелика тема, після якої звучання поступово згасає.

Таким чином, композиція складається з ряду контрастних розділів, за словами композитора: «Вектор розвитку веде від енергійної речитації першої теми крізь замріяну лірику другої до екстатичного палахкотіння пасажів у найвищому регістрі й урочистих фанфар кульмінації, що вигасає в “хоральному” епізоді із квазі-цитатою із Вагнера і тихому мерехтінні коди» [дод. 1].

Соната має наступні визначальні риси:

- Поліфонічний виклад (від одноголосся до п'ятиголосся). Часто композитор вводить і виводить з фактури голоси, їх кількість постійно змінюється, але мислення завжди лінеарне. Суцільно поліфонічне мислення порушує ідею сонатного жанру як виду гомофонно-гармонійної інструментальної музики.
- Активно застосовується мотивний, ритмічний, регістровий (тембровий) розвиток тематичних елементів
- Темброва сторона висвітлюється різноманітними прийомами: сонорні дисонанси на педалі в тихій та звучній динаміці, в тісному і широкому розташуванні, в різних регістрах, з застосуванням тембрової педалі (*una corda*). Тобто, досить широко використовуються фонічні можливості інструменту.
- Застосовується сонорика, ефект краски звучання за рахунок дисонансних фарб та нашаруванні обертонів на довготривалій демпферній педалі. Темброва, регістрова фарба – також підпорядковується сонорній логіці.
- Репетитивний метод розвитку тематизму також використано в Сонаті №3 В.Птушкіна, що була створена на рік пізніше (1981). Використовується задля підсилення ролі найпростіших елементів музичної організації.
- Використовується графічна нотація для позначення позаметричного та позаритмічного звучання (жирні горизонтальні лінії) або довільної кількості повторювання інтонацій (алеаторика, хвилясті лінії).
- Використання діатоніки з елементами модальності (наявність центрального тону, але відсутність тональних тяжінь).
- Мислення горизонтальними фактурними лініями та одночасне залучення широких регістрових можливостей інструмента відображається у застосуванні нотації на трьох і навіть чотирьох рядках.

Соната для двох фортепіано (1992) – приклад три-частинного сонатного циклу. Кожна частина побудована у вільній формі. Цікаве рішення композитор застосовує у темпових співвідношеннях: крайні розділи відносно повільні, а середній швидкий.

Перша частина (*Adagio*) побудована в атональній гармонії (вільна дванадцятитоновість). Впродовж першого розділу форми поступово вводяться нові звуки, починаючи від «мі». Виклад починається з дуже прозорого звучання, зосередженому на одному тоні в партіях обох фортепіано, згодом включається новий тон «сі», з яким утворюються переклички тонів, фарба-перелив, тобто саме зіставлення різних тонів, а не утворення інтонації між ними. Обидва інструменти утворюють діалог-зіставлення різних тонів. Поступове додавання нових звуків та їх нашарування створює відчуття напруження. Всього утворюється 4 голоси в фактурі (по два у кожного фортепіано), іноді кількість зростає до п'яти. Тони викладаються прийомом репетицій у спокійному темпі з досить «розмитим» ритмічним малюнком, нагадує довільне взяття клавіш задля вислуховання у самий звук. За образним змістом можна відстежити як риси медитативності, так і риси нестійкості, блукання через відсутність тональних тяжінь. Поступове представлення всіх дванадцяти тонів уособлює «експозицію» частини, що розмежовується від наступного розділу динамічним затуханням та зменшенням кількості голосів до двох.

В розробці вже залучені всі звуки дванадцятитонового звукоряду в рівноправному співвідношенні, відчуття розгортання музичної думки досягається за рахунок скорочення тривалостей репетицій, що створює відчуття прискорення темпу та посилює напруженість звучання. Залучення всіх тонів також посилює дисонансні співзвуччя, відтворюючи ідею нестійкості, розробковості.

В репризі поступово зникають тони, тобто продовжується логіка першого розділу, але у зворотньому вигляді. Спуск у нижній регістр

(експозиція була переважно у скрипічному ключі) створює динамізований вид за рахунок більш об'ємного звучання низьких звуків.

Форма частини здебільшого нагадує просту три-частинну композицію. В ній не можна чітко виділити типові партії (Г.П., П.П. тощо), але ідея сонатної форми зберігається на більш глибинному, первинному рівні. На перший план виступає зіставлення різних звуків (як зіставлення різних тем, образів у сонатній формі). В даній частині, можна стверджувати, що інтонацій немає взагалі, тільки зіставлення звуків за рахунок репетитивності, тобто кожен тон виступає чітко як окрема одиниця, що не з'єднується інтонаційно з іншими тонами. Простежується посилення фонічної сторони за рахунок нашарування звуків однакової висоти та їх обертонів одночасно у двох інструментах, створюючи особливий, ніби акустичний ефект відлуння, а також за рахунок виконання всієї частини майже на безперервній демпферній педалі.

За словами композитора, перша частина: «...побудована на ритмізованій “псалмодії”: кожна фраза має лише одну ноту, що повторюється у вигадливому ритмі, накладаючись на інші, так само “одно-нотні” фрази. Поліфонічне мереживо першої частини розгортається в тихій динаміці, утворюючи гармонічно-спектральні сполуки, що по чергово ущільнюються і розріджуються, даючи поштовх новим звуковим “сузір'ям”» [дод. 1].

Друга частина (*leggiero, p*) продовжує ідею співставлень звуків, але тепер за допомогою фарб швидких фігурацій переважно у високому регістрі. Спочатку це короткі сплески, що розмежовуються паузами (приблизно на 1-2 такти), поступово вони розвиваються, стають довшими. Тобто зіставляються тепер не окремі звуки (як в першій частині), а сплески фігурацій. Фактурно це представлено у вигляді двох одноголосних ліній, що накладаються одна на одну та звучать одночасно в однаковому діапазоні (риси гетерофонії). У точці найбільшої напруги кількість голосів зростає до трьох-чотирьох, утворюючи більш тісну та дисонансно концентровану побудову. У точці «золотого перетину» з'являються ремінісценції тематизму першої частини у

вигляді мотивів репетицій звуків різної висотності (виділяється ремаркою *Andantino*, зберігаючи тематизм у відповідному, більш повільному темпі). Вся частина витримана в тихій динаміці (*p*), у середньо-високому регістрі, утворюючи відчуття легких переливів звукових фарб (сонорика). Ритмічний малюнок в обох партіях не узгоджується, звучить «самостійно», доповнюючи одне одного з боку колористичності, а не інтонаційності. Кожен перелив фігурацій має свою ритмічну організацію, проте в одночасному звучанні разом вони утворюють цікаву сонорну фарбу. Подібний прийом колористичних фігурацій нагадує ідею імпресіоністичного туманного, переливчастого, ніжного звучання, проте в рамках атональності подібна фактура отримує більш абстрактне звучання, не пов'язане з чуйним ставленням до зміни емоційних настроїв. Але, в образному плані, кожен сплеск передає ефект поривчастості, недомовленості, тому має своєрідну експресивну природу. Закінчується частина невеликими фігураціями в верх на стакато (риси скерцозності), що поступово зникають.

Третя частина (*Moderato, con passione, ff*) найбільш розгорнута та емоційно напружена (попередні частини мали більш медитативний характер). За рахунок використання широкого діапазону, щільних дисонансних співзвуч в даній частині окреслюються експресіоністичні ознаки. Також, вперше застосовується гучна динаміка, яскрава акцентуація, акордика (*molto accentando*), створюючи дуже нервовий характер звучання. Наступний розділ (*Lento, legatissimo, p*) повертає ідею «мерехтіння», звукових «переливів», що підпорядковується стану невпевненості, блукання, виражається у горизонтальному викладенні чотирьох голосів. Наступні розділи (*Tempo I, Tempo II*), знову повертають побудови акордового викладення (тепер на *p*) та виклад чотирьохголосся (перша і друга теми). Невеличкий перехід об'єднує два фактурних пласти (акорди та поліфонічні голоси), розподіляючи ці функції між двома партіями, створюючи їх взаємопроникнення та своєрідний підсумок.

Новий яскравий розділ (*Allegretto moderato*) — кульмінація частини, що відмічається продовженням сфери акордового викладу (друга тема). Партія другого фортепіано виконує роль довгих витриманих фонових дисонансів, у той же час партія першого фортепіано демонструє ряди дисонансів речитативного характеру у досить не стійкому ритмі. Цей розділ набуває високої експресивності. Невеликий перехід (*Moderato*) виконує роль зменшення напруги, та підготовку до повернення поліфонічного тематизму другої теми (*Lento*), який контрастує більш прозорою динамікою та спокійним рухом. Всі голоси поступово спускаються у низький регістр. Закінчується частина довгими дисонансами у нижньому регістрі, створюючи нову сонорну фарбу (в протигагу попереднім частинам, де увага була зосереджена здебільшого на звуках середнього і верхнього регістрів).

Отже, частина має два чітких контрастних образи (експресивний, напружений та спокійний, «малоемоційний»), що виражаються за рахунок різного фактурного викладу (акордика та поліфонічне чотирьохголосся). Акордова тема початково склалася у другій частині, та отримала подальший розвиток у фіналі. Третя частина виходить а новий рівень сонорних зіставлень: це зіставлення двох образів (двох видів тематизму), які упродовж частини проходять свій паралельний розвиток.

Весь твір включає три типи сонорного викладу: репетиції в одноголосній фактурі, фігуративні елементи з ефектом «переливів» та ряди дисонансних акордів без розв'язання. Композитор будує сонату від дуже простих зіставлень поодиноких звуків до дуже складної фактури з розгортаючимся тематизмом. Соната не має легковпізнаваних тем, оскільки вся фактура сонорична, не має тонального забарвлення, не має мелодичних ліній, яскравих ритмічних малюнків. Будується на атональності та поліфонічній (часто гетерофонній) фактурі.

О.Щетинський зазначає: «Гетерофонне плетиво другої частини — летючого швидкоплинного скерцо — раз-у-раз переривається тишею, а на початку третьої частини вибухає гучним ланцюгом гостро дисонантних

акордів. Друга тема цієї [третьої] частини – тихий “повзучий кластер”, що утворюється від накладання чотирьох мелодичних ліній на суцільній педалі. Перша тема повертається в раптовій гучній кульмінації, а закінчується твір другою темою, що поволі «сповзає» з найвищого регістру у найнижчий» [дод. 1].

Висновки до II розділу.

Основною визначальною рисою композиторського стилю **В.Птушкіна** є театральність, що виражається у включенні ігрових образних елементів, висвітленні психологічного компоненту образів-персонажів, діалогічності. Поліфонічність мислення, особлива увага інтонаційному та ритмічному компоненту фактури, жанрові прообрази підпорядковуються ігровому модусу, в якому нерідко простежуються ситуації непорозуміння і підміни. За характером ігрова сфера вирізняється радісними, скерцозними, токатними образами. Часта зміна образів і настроїв доповнює властиву музичному матеріалу калейдоскопічність. Як представник постмодерністської течії, композитор тяжіє до поєднання різних стилів та жанрових рис.

Соната №3 В.Птушкіна характеризується фрагментарним (монтажним) типом драматургії, що підкреслює «театралізоване» розгортання музичної думки. Через діалогічні співставлення різних тематичних побудов окреслюється наявність характерних образів-персонажів (репетиції, хроматизм восьмих та восьмі з акцентами – 3 персонажа), тобто характеристикою образів виступає не конкретний мотив чи мелодія, а ритмічні, фактурні елементи. Атональне мислення в рамках сонатної форми призвело до переосмислення функціональних елементів жанру, за рахунок чого композитор протиставляє не різні співвідношення тональностей, а — співвідношення тематичних побудов. Соната синтезує різні традиції, де чіткість розмежування розділів композиції визначають наявність *класичних* принципів, а експерименти з тематизмом і музичною мовою, гротескні, люті та навіть часами агресивні образи – *авангардні*. Соната характеризується

сонорно-колористичним принципом побудови гармонійної сторони музичної мови.

В протигагу **Соната №1** має тяжіння до класичного типу контрастної драматургії, через калейдоскопічне співставлення яскравих образів. Включає широку образну палітру, від іронічності та «масковості» (у першій і третій частинах), до лірико-драматичності (у другій частині). У творі наслідуються класико-романтичні традиції в поєднанні зі специфікою композиторської мови, що включає рясні хроматизми, дисонанси, політональні та атональні структури. Основа побудови і розвитку тематизму всієї сонати – хроматизми (в Сонаті №3 - репетиції). Жанрові риси токатності і танцювальності простежуються в фіналі, пісенності – у ліричних епізодах. Ремінісценції тем першої частини у фіналі закріплюють тематичну цілісність сонатного циклу.

Якщо Соната №3 відрізняється більшою експериментальністю, через атональність, панування репетицій дисонансів без розв'язання, тяжіння до «паттерновості» у тематичному розвитку, то Соната №1 має більш традиційну реалізацію, завдяки зверненню до класичного тричастинного сонатного циклу, наявності тональних тяжінь, більш традиційного тематизму (хоча з пануванням ритмічної сторони, яскравих дисонансів, а не виразної мелодики).

Сонатна творчість **Л.Ф.Шукайло** характеризується наступними стильовими компонентами: виразна мелодика, що часто пов'язана з помітним впливом романтичної традиції, активне застосування барвистих гармоній при зберіганні ладо-функціональних відносин, яскрава та енергійна метро-ритміка, оркестрова логіка тембрового трактування звуку, вільне володіння регістровими можливостями інструменту, застосування різноманітних технічних прийомів, пошук цікавих знахідок у прийомах звуковидобування.

Сонатна форма в творчості **Л.Шукайло** вирізняється значною своєрідністю. У Сонаті №2 композитор звертається до форми трьох-частинного сонатного циклу, «Поема» відображає тип романтичної одночастинної сонати, а Сонатина — виступає яскравим зразком дитячої

фортепіанної музики, завдяки лаконічності, наявністю рис, пов'язаних з втіленням педагогічних задач.

З точки зору *образного задуму*, всі три сонати дуже контрастують. Соната №2 втілює класико-романтичне коло образів, «Поема» відрізняється більш серйозними, сумними настроями, часом автор підводить навіть до скорботної образності. Сонатина характеризується здебільшого світлими настроями.

Весь тематизм циклу (Соната №2) рясно насичено модуляціями та модуляційними секвенціями, мажоро-мінорними побудовами, численними альтераціями, що, в свою чергу, підкреслює особливу колористичність, барвистість гармонійної мови.

Основний метод розвитку всіх тем, що відносяться до сфери Г.П. — повтори та варіювання закінчень.

Багата палітра жанрових витоків урізноманітнює тематизм, надає індивідуалістичності кожній темі. В циклі зустрічаються такі жанрові ознаки, як джазовість (Г.П., основна тема фіналу), кантиленність (П.П., основна тема другої частини), моторність (теми сфери Г.П.), баркарольність (основна тема другої частини), танцювальність (середній розділ другої частини), скерцозність (друга тема з фіналу сонати).

В Сонаті №2 простежуються риси синтезу традицій різних епох:

- Ясність і логічність побудови сонатного циклу, збереження ладо-функціональних зв'язків, вибір форми трьох-частинного сонатного циклу відсилають до *класичних* традицій.
- Висока емоційність музичного матеріалу; особлива деталізація образів, їх протиставлення та подальша трансформація з наступним образним зближенням; багатство гармонійної мови, рясне збагачення музичної тканини безліччю альтерацій, мажоро-мінорним взаємопроникненням встановлюють зв'язок з *романтичними* традиціями.

- Вільне володіння фактурними можливостями, колористичність викладу, фонізм, залучення джазових інтонацій, сучасних композиторських технік (політональні елементи, риси музичного театру у другій частині циклу) — встановлюють зв'язок з музичною мовою *сучасності*.
- Змішаний та перемінний метр, залучення паралельних квінт у лінії басу (сфера П.П.) вказують на *фольклорні* риси.

«Поема» здебільшого наслідує традиції романтичної доби, Сонатина — традиції класиків, але багатство гармонійної мови підтверджує, в тому числі, зв'язок і з романтизмом. Соната №2, як вже було зазначено, синтезує традиції класичної, романтичної доби, а також збагачена фольклорними рисами, та рисами сучасної музики. Тому, всі три фортепіанні сонати об'єднує наявність ознак *романтизму*.

Стиль **О.Щетинського** відноситься до течії постмодернізму, базується на винайденні «метастилю» через поєднання традиційних (барочних, класичних, пізньоромантичних) компонентів з сучасними техніками (додекафонія, сонорика, алеаторика тощо). Проте, дві фортепіанні сонати відносяться до раннього періоду творчості, який відмічається етапом засвоєння технік ХХ століття, тому твори відрізняються більш авангардним звучанням, розкриттям можливостей жанру сонати (в умовах панування атональності та сонорики) та фонічних можливостей інструменту.

В обох сонатах простежується розвиток через широкі можливості фактурного та тембрового (регістрового, динамічного) варіювання. Композитор починає твори з дуже прозорої фактури, в якій зіставляє різні тони та поступово вводить нові, згідно логіки атональної гармонії. В обох сонатах застосовується репетитивний метод розвитку тематизму. Панування логіки поліфонічного, лінійного мислення в обох творах порушує ідею сонати, як жанру гомофонно-гармонійної інструментальної музики. Простежується розуміння педалі як інструменту сонорного забарвлення, що

підкреслюється застосуванням лівої тембрової педалі, дуже щільної та тривалої демпферної педалі разом з дисонансними фактурними елементами.

В першій сонаті (1980) застосовується алеаторика та графічні засоби нотації, розділи П.П. отримують позаметричний вільний рух з пропорційною (неточною) ритмічною нотацією, також простежується ясно побудована структура одночастинної сонати зі всіма партіями та образними зіставленнями. Частини циклу сонати для двох фортепіано (1992), в свою чергу, мають вільні форми викладу (через панування сонорики, тобто розмивання структури до первісної ідеї протиставлення різних звуків). Ансамблева роль визначається потребою в створенні сонорних ефектів, які технічно неможливо зробити на одному інструменті. Також, специфіка ансамблю розкривається через відсутність чіткого розділення ролі першої і другої партії, зазвичай вони не мають характерних індивідуальних рис, набувають звукового «злиття».

Отже, в першій сонаті (1980) здебільшого простежується зв'язок з графічними елементами нотації, притаманному композиторському письму ХХ століття (алеаторика), проте друга соната (1992) оперує більш традиційними методами нотації з точною фіксацією звука, з чітким ритмом і сталим метром, проте з боку звучання та організації форми соната отримує більш авангардне та неординарне рішення.

Спільні тенденції, що прослідковуються в розглянутих сонатах:

- Тяжіння до *гомофонно-гармонійного* викладу в активних та енергійних темах (Г.П.), в той же час лірична сфера (П.П.) виражена в *поліфонічній* фактурі (В.Птушкін Сонати №3 та №1, Л.Шукайло, Соната №2).
- Ведуча роль виразності ритму та фактури у темах активного, рухливого характеру (Птушкін Сонати №3 та №1, Л.Шукайло, Соната №2, О.Щетинський соната для фортепіано (1980))

- Імпровізаційність мелодичної лінії в ліричних розділах (відчуття нестійкості, блукання) (Л.Шукайло, Соната№2, 2 частина. В.Птушкін, Соната №3, П.П., О.Щетинський соната для фортепіано (1980))
- Взаємопроникнення мажоро-мінору, хроматизми, рясні альтерації (Л.Шукайло, Соната№2, Сонатина. В.Птушкін, Соната №1)
- Атональність (В.Птушкін Соната №3, Соната №1. О.Щетинський дві Сонати, 1980 р., 1992 р)
- Політональність (В.Птушкін Соната №1, 2 частина, Л.Шукайло, Соната №2, 2 частина)
- Розвиток тематизму та розділів форми за рахунок поступового регістрового розширення та ущільнення фактури дисонансами (В.Птушкін Соната №3, Соната №1. Л.Шукайло, Соната №2)
- Часті зміни метрів, та нетипові розміри тактів (Птушкін, Шукайло, О.Щетинський соната для фортепіано (1980))

РОЗДІЛ III

ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ В.ПТУШКІНА, Л.ШУКАЙЛО, О.ЩЕТИНСЬКОГО У ВИКОНАВСЬКОМУ АСПЕКТІ

3.1 Особливості виконання сучасної фортепіанної музики

Сучасна епоха музичного мистецтва визначається поняттям *постмодернізм*, який характеризується розмиттям уявлень про панівні стилістичні параметри та виражається здебільшого змішуванням різноманітних стильових течій та пошуком нової музичної мови, поєднанні національного та загальнокультурного, фольклорного та урбаністичного, звертанням до зразків західноєвропейської культури та ідей східної філософії. Дані прагнення підпорядковують і пошуки нових засобів виразності, і нової виконавської манери, порушуючи відданість усталеним художнім системам та окреслюючи перехід до сфери експериментальності.

Дану думку підтверджує дослідження Г.Ніколаї: «В українській фортепіанній музиці 80-90-х років відображено одвічні екзистенційні дихотомії: «людина і світ», «людина і природа»; спостерігається зіставлення «ідеального», позачасового світу зі сферою «реального», розвиваються принципи ігрового мистецтва, широко втілюються медитативні образи і технології, розуміння музичного простору доповнюється позамузичними елементами» [39]. У ХХІ столітті оновлення музичної мови продовжується і підпорядковується індивідуалізації композиторських стилів та пошуком своєрідного мета-стилю.

Зміни суспільного життя підпорядковують зміни в художньому мистецтві, оскільки воно завжди виражало актуальні настрої та злободенні теми. Мистецтво відрізняється від попередніх епох своєю динамічністю, швидким темпом розвитку і підвищеною енергією ритму, що супроводжується використанням остинатних форм. Гарячковий характер нашого часу впливає на ритмічну структуру музики, створюючи нерегулярність, навмисні перебої, зупинки та накладення ритмів.

Композитори тяжіють також до розмиття меж твору, застосовуючи прийоми звуку відлуння, легкого, ніби повітряного, звучання фактури. З іншого боку, фортепіано набуває трактовки «ударного» інструмента, що виражається в залученні різких гармоній та нових прийомах звуковидобування: удари, гра кулаком, долонею, передпліччям, стукання по кришці інструменту тощо. Рясні нові прийоми створення музичної тканини не повинні відволікати від відтворення основного образного, ідейного замислу твору. Тобто, складність полягає у тому, що засвоєні виконавцем незвичні прийоми гри не повинні виходити на перший план, а лише підпорядковуватися задуму, органічно включатися у виконавську фактуру.

Полістилістика стає також особливим знаком сучасної музики, оскільки композитори тяжіють до широкого відображення дійсності через мистецтво, що охоплює викристалізовані надбання європейської музики, але, здебільшого, трактуючи усталені стилі через призму сучасної музичної мови та (або) їх поєднанні між собою, що окреслює високий рівень асоціативного компоненту у сучасній музиці. Асоціації, в свою чергу, виникають через використання типізованих фігур, інтонацій, фактурних прийомів, специфічне образне наповнення твору. Тому, знаходячи зв'язки з відомими стилями минулого, виконавець може знайти опору в вже відомій виконавській традиції, завдяки чому краще зрозуміти і виконати твір.

Найбільших змін та деформації зазнав принцип тональної музики, що спричинено пошуком нових тонально-гармонійних можливостей. Це виражається в посиленні ролі дисонансів, нетипових акордових побудов, застосуванні рясних альтерацій та хроматизмів, та в виході за межі тональності (атональність), зверненні до «нетрадиційних» ладів. Паралельно з цим посилюється роль сонорної сторони музичної мови, тобто надання звуку (співзвуччям, дисонансам, фігураціям тощо) самостійної ролі, підкреслюючи його темброву (регістрову) роль. Завдяки оновленій ролі звуку, незвичному гармонійному забарвленню, композиційним технічним

прийомам ХХ століття створюється своєрідний образний задум твору, який виконавець повинен донести до сприйняття слухачів.

Відсутність значного інтересу до виконання сучасної музики серед українських виконавців спричиняє і досить обмежену можливість у вивченні особливостей її виконання. Ряд причин пояснює таку тенденцію. Це і нерозуміння форми, стилістики і жанрового компоненту сучасних творів, небажання подолання складності нотації та виконавських технічних проблем, неможливість прослухати твір (відсутність записів), неприйняття сучасної гармонійної фарби звучання (відсутність відповідного слухового досвіду), нерозуміння образного змісту, недостача широкого досвіду виконання сучасної музики, непопулярність сучасних творів у концертних програмах (відсутність мотивації) тощо. Все це призводить до односторонності художніх інтересів та виконавських можливостей сучасних музикантів. Проте, виконавці сьогодення, як представники мистецтва, повинні відповідати сучасним змінам та явищам в полі культурного розвитку, та вміти виконувати як класичні зразки фортепіанного мистецтва, так і новітні.

Складність сучасної нотації, відсутність чітких виконавських традицій виявляють як трудність розшифрування композиторського тексту, так і спричиняє значну різноманітність його інтерпретувань. Також, застосування прийомів алеаторики, відкритих форм творів додають виконавцю деяку відповідальність функції співавторства, що потребує своєрідний вихід за межі вузьконаправленого професіоналізму. Дану тенденцію можна легко помітити і через значно різну тривалість одного твору у різних виконаннях, підкреслюючи більш індивідуалістичні трактування композиції виконавцями.

На думку Т.Б.Веркіної: «Особливу складність у освоєнні музики ХХ – початку ХХІ століть представляє її інтонаційний зміст», оскільки, традиційно фортепіанне виконавство базується на «мистецтві інтонування» [9]. Проте, сучасний репертуар дає можливість більш широкого вираження інтонаційних виражальних можливостей, оскільки виконавство такої музики не є суттєво обмеженим через вплив традицій. Добре розуміння як класичної

фортепіанної спадщини, так і сучасної, дозволяє найбільш широко досягнути особливості музичної мови кожної з них, оскільки постійна увага лише одному стильовому напрямку «притупляє» її критичне усвідомлення.

Велику роль у формуванні розуміння твору займає вивчення фактури, логіки викладу музичного матеріалу, оскільки в сучасні музиці фактура набуває більш широкого значення через її незвичність, а також охоплення смислової функції (раніше фактура виступала тільки як засіб формоутворення). Яскравим прикладом виступає репетитивний розвиток тематизму в Сонаті №3 В.Птушкіна (1981) та Сонаті для фортепіано О.Щетинського (1980). За словами Г.Ніколаї: «використання “репетитивного методу” під час створення фортепіанних композицій дозволило українським композиторам активізувати найпростіші елементи музичної тканини – звук, інтервал, акорд, лінію, “звукоблок”» [39]. Тобто, оновлена фактура сучасної музики широко розкриває новітні звуковиражальні можливості фортепіанних творів.

Нового значення набувають також цезури, що одночасно і відділяють, і взаємодіють з частинами звучання музичної тканини. Це не тільки інструмент розділення однієї смислової побудови від іншої, а і значна частина сучасної музичної фактури (сонорна логіка сонат О.Щетинського).

Пряма співпраця виконавця з композитором дає унікальну можливість відтворення найбільш органічної інтерпретації твору, за рахунок коригування виконавських засобів виразності (особливості звуковидобування, темп, педалізація, динамічні нюанси тощо). Такі обставини є дуже цінною якістю сучасних музичних творів, оскільки дають можливість максимального наближення до композиторського задуму твору, його сутності та особливостей, оскільки процеси створення композицій та їх виконання є невід’ємно пов’язаними.

Згідно з розвитком сучасної музики, її частковому освітленні в просторі концертного побутування можна охарактеризувати визначні якості виконавця сучасних фортепіанних творів. Важливим є оригінальність і

експресія, оскільки, сповнена експериментальності сучасна композиція потребує інтенсифікації вираження музичної думки, емоційного стану, побудови виразного образного змісту, яскравості виконання. Проте, в той же час, бурхливість емоційного компоненту не може виходити за межі високого артистизму. Не менш головним залишається і наближення виконавської інтерпретації до композиторського задуму твору, що можливе завдяки аналізу тексту та ознайомленні з біографією, стилем композитора, найяскравішими зразками творчого доробку, дослідженням творчості в площині наукової думки.

3.2 Виконавські завдання у фортепіанних сонатах В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського

Розглянуті в даному дослідженні сонати є яскравими зразками сучасної фортепіанної музики. Проте, через брак зацікавленості серед виконавців вони виконуються досить рідко, що спричинило досить скромну кількість записів та концертних виконань. На разі існують поодинокі записи Сонати №3 В.Птушкіна, Сонати для двох фортепіано О.Щетинського та декілька записів Сонати №2 Л.Шукайло, що досить обмежує можливість широкого дослідження інтерпретацій даних творів. Всі сонати є досить насиченими авторськими ремарками та поясненнями (агогічними, динамічними, а також, в Сонаті для фортепіано (1980) О.Щетинського представлена ясна і зрозуміла розшифровка незвичних графічних позначень), що значно спрощують процес освоєння нотного тексту та створення власної інтерпретації, освітлюючи частину виконавських завдань, недостатнє розуміння яких є однією з причин непопулярності сучасних творів.

Знайомство з новим твором як правило починається з прослуховування записів (якщо є можливість) та ознайомленням з логікою побудови форми, що особливо важливо для такого роду композицій великої форми як соната, оскільки розуміння драматургічного розвитку допомагає всеохоплююче розкрити зміст твору. Однак, переосмислення глибинних основ структури

сонати призвели до її видозмін у сучасний період, через що з'являється своєрідна складність у розумінні побудови форми (через незвичну фактуру, відмову від тональної логіки, на якій будувалася класична сонатна форма, зближенні характеру звучання основних тем і розділів тощо). В той же час, дані зразки фортепіанної сонати вирізняються лаконічністю, створенням більш концентрованого смислового навантаження.

Наступна складність даних творів виражається у рівні технічної складності виконання. Сонати рясно насичені такими елементами як пасажі, стрибки, акордова техніка, складний ритм, зміщення сильних долей, незвичні та перемінні метри, що потребує від виконавця значного рівня технічної підготовленості, витривалості, експресивності виконання. Також, незвична фактура потребує додаткового пристосування. Швидкий темп, гострий та складний ритм, рясна акцентуація (швидкі розділи сонат В.Птушкіна, Л.Шукайло), «бісерна» техніка (О.Щетинський, Соната для двох фортепіано, 2 частина), потребують вправності, та швидкого реагування, відчуття чіткої метричної пульсації, відповідної артикуляції. До того ж, активні частини творів не повинні переходити у суцільне грубе звучання, пошук головних тонів, значних інтонацій залишається невід'ємною частиною роботи над фактурою, оскільки розуміння образного змісту є пріоритетом, техніка виконує лише допоміжну роль. В той же час, повільні частини та ліричні теми потребують наповнення іншим образним значенням, застосування більш м'якого туше, відчуттям звукового об'єму, вміння вчасно переключитися на інший характер звучання.

Застосування тембрових можливостей фортепіано (за рахунок зіставлення регістрів, динамічного розмаїття, фонічних можливостей педалізації), колористичних гармонійних фарб, гострих дисонансів, сонорних елементів потребує від виконавця особливого слухового контролю, нового відношення до звуку, більш вільного від меж усталених стильових виконавських традицій.

Використання різноманітних видів педалізації (пряма, запізнююча, напівпедаль, четверть педаль, педаль тремоло тощо) повинно підпорядковуватись композиторським позначенням, акустичним особливостям, виконавському досвіду задля уникнення сухості звуку та надання повноти, там де це потребує образний задум твору або підпорядковуватись сонорним ефектам звучання музичної тканини.

Фортепіанна фактура у сонатах В.Птушкіна часто виражена у вигляді досить простої, прозорої побудови з дещо обмеженим використанням засобів музичної виразності. Проте, це не означає простоту образного наповнення творів, оскільки вони суттєво насиченні яскравими калейдоскопічними, ігровими образами. Театральний тип мислення композитора виражається частими змінами характерів та настроїв, що потребує особливого розкриття виражальних можливостей фактури, вміння виокремити основні образи-персонажі, наділити їх своєрідною виразністю звучання, вміти швидко переключатися та реагувати на зміни, вибудовувати образний розвиток тем-персонажів, їх діалогічну взаємодію. Як вже було зазначено, в Сонаті №3 (1981) простежується постійна взаємодія трьох фактурних елементів (репетиції, хроматизми восьмих та восьмі з акцентами), що уособлюють три образи-персонажи. Фрагментарна драматургія, постійні зіставлення зазначених трьох типів фактурного розвитку окреслює своєрідну взаємодію образів. Тобто, в досить простих фактурних та ритмічних фігурах закладено досить глибокий зміст, що особливо ускладнюється через уникнення композитором застосування яскравих мелодій чи характерних мотивів. Сонорно-колористична сторона твору вимагає особливої уваги до звукових фарб. Головний тематичний елемент (репетиції) потребує одночасно схожого, однорідного звуковидобування та різного повторення кожної репетиції задля уникнення монотонності, тобто важливо віднайти своєрідний баланс. Соната №1 (2021) у другій редакції насичена калейдоскопічністю різних образів, також фактура більш ускладнена за рахунок різноманітних мелодій, складних ритмів, рясних альтерацій та хроматизмів, тому яскравість різних характерів

має більш тісну підтримку через виражальні особливості музичної мови, жанрові прообрази різних тем (токатність, танцювальність, скерцозність, пісенність). Логіка фактурного мислення поліфонічними структурами призводить до складності узгодження партій обох рук, оскільки кожна з них має деяку самостійність та не завжди з точки зору фразової побудови, штрихів вони (партії) співпадають, тому потребують особливого окремого опрацювання. Звукозображальність має яскраве вираження через динамічне розмаїття, часту зміну артикуляції.

Соната №3 В.Птушкіна отримала виконавське втілення у вигляді аудіо запису в виконанні композитора. Рясні авторські ремарки (темпові вказівки, динамічні позначки) точно дотримуються. У інтерпретації простежується логіка побудови фрагментарної драматургії, що проявляється в чіткому розмежуванні «реплік» тематичних елементів та побудові їх самостійного розвитку. Репетитивний елемент в Г.П. набуває особливо сильного напруження завдяки постійним відтяжкам, рубатності, відчуттям об'єму фактури. В П.П., незважаючи на зміну характеру, ніби перехід у ліричну сферу, завдяки чіткій артикуляції та гостроти партії лівої руки продовжується посилення напруги, але вже в більш прозорому звучанні. В розробці суцільний розвиток тематизму та посилення нестійкості створюють нову хвилю підвищення емоційної напруги, проте, виконавець завжди дотримується внутрішнього «спокою», витримуючи темп в досить врівноваженому вигляді. Поява теми третього розділу розробки (*Grave moderato*) втілюється через «зосереджене» інтонування, дуже спокійний рух, вслуховування в звуковий простір прозорої фактури. Розділ поступово збагачується новими дисонансами, експресивною виразністю, перетворюючи початкові спокійні інтонації на більш різкі, поривчасті. В репризі в репетиціях зникають відтяжки, утворюючи більш спрямований, експресивний та навіть прискорений рух, максимально загострюючи напруження.

Таким чином, дане виконання вирізняється значним володінням часом, «внутрішнім спокоєм» в русі музичної тканини (дозволяючи деякі прискорення лише в динамізованій репризі), загостренням контрастності між швидкими і повільними розділами (темами), яскравим володінням виражальними можливостями ритму.

В свою чергу фортепіанні сонати Л.Шукайло дають широку можливість виконавцю виявити себе як з технічно-віртуозної сторони, так і в умінні «співання на роялі». В Сонаті №2 яскраві образи підпорядковуються різним жанровим рисам тематизму (джазовість, танцювальність, кантиленність, пісенність, баркарольність). Висока емоційність тем, значна деталізація образів, виразні мелодичні лінії (в повільних темах) потребують особливої уваги до інтонування, особистісного відношення до музичного матеріалу. Колористичність гармонійної мови, збереження тональної основи розвитку форми дозволяють наслідувати романтичні традиції виконання, що проявляється в свободі піаністичних рухів та розгортанні музичної думки, віртуозності, що підпорядковується відтворенню композиторського образного задуму, активному реагуванню на гармонійні фарби. Ясність та логічність побудови композиційної структури повинна відображатись і у інтерпретаційному відчутті форми, логічності відтворенні виконавської драматургії, в чіткому протиставленні різних образних сфер, відділенні одної думки від іншої (вміння володіти часом). Технічні складності виявляються перш за все в швидких розділах, де простежуються рясні акценти (часто на слабку долю), віртуозні пасажі, панування ритмічних, фактурних засобів виразності, що потребує наділення ритмічного малюнку характерною до образного задуму виразністю. Ліричні, повільні теми в сонаті зазвичай відтворені у поліфонізованому викладі, що надає потребу в відчутті об'єму фактури, особливої уваги до мелодії та реагуванні на тональні модуляції. Багатство гармонійних фарб, зіставлення діатонічних та альтерованих побудов, модуляційні зміни – все повинно бути пропущено через слухове сприйняття виконавця.

Соната №2 Л.Шукайло неодноразово виконувалася студентами кафедри спеціального фортепіано у ХНУМ ім. Котляревського, а також учнями Харківської десятирічки (ХССМШ). Зараз у вільному доступі є можливість ознайомитися з двома творчими інтерпретаціями цього твору. Обидва варіанти виконання належать випускникам класу професора В.Ф.Шукайло, сестри композитора. У виконанні Анни Посошко представлено весь сонатний цикл. Другий запис — варіант виконання Олесі Кизиль, включає в себе лише другу і третю частини сонати. Завдяки цим відеозаписам можна встановити, що приблизна тривалість звучання сонати становить 9-10 хвилин. Обидва концертні записи виконані у великій залі ХНУМ ім. Котляревського, тому акустичні умови порівнюваних виконань рівні.

Виконання А. Посошко відрізняється особливою технічною віртуозністю, що підкріплено вибором досить швидких темпів, яскравістю вираження художніх образів, артистичною подачею. Однак, у виконанні відчувається деяка поспішність, через те, що не вистачає цезур, вільного «дихання» між фразами. Виступ О.Кизиль сприймається більш спокійним і свободним. Вона чуйно відчуває «час», не боїться використовувати відтяжки, цезури, невеликі прискорення і уповільнення, що допомагають розставити смислові акценти у виконанні. Варіант О.Кизиль також збагачено цікавими знахідками у тембрових відтінках. З боку динамічних співвідношень між частинами і в середині частин більш контрастний та більш розмежований за градацією варіант саме у виконанні О.Кизиль. Однак виконання А.Посошко виграє за рахунок більш цілісного сприйняття охвату форми.

Порівнюючи другу частину сонатного циклу можна зазначити, що у виконанні О.Кизиль мелодична лінія інтонується більш деталізовано, а гармонійні зміни в розвитку тематизму вона відчуває більш загострено, ніж А.Посошко, яка мислить у своєму виконанні більш «крупними мазками», вибудовує виконавську думку спираючись на основні тони в фактурі. У третій частині варіант А.Посошко виділяється більшою енергійністю,

харизматичністю виконання, стрімкістю у розгортанні музичної думки, художньою виразністю ритму, однак водночас партії рук часто звучать досить зближено між собою. Виконання О.Кизиль більш спокійне та розмірено урочисте, збагачено більшим виокремленням елементів музичної тканини, диференціацією фактурних пластів.

Обидва варіанти виконання дуже яскраві, відрізняються індивідуальністю рішень художніх завдань. Якщо варіант А.Посошко виграє за рахунок віртуозних технічних можливостей, то варіант О.Кизиль відрізняється, здебільшого, свободою та гнучкістю висловлювання музичної думки.

В сонатах О.Щетинського виявляється інша складність: відтворення самотійності звуку, тобто побудова виконавського задуму за принципом зіставлення різних звуків, відчуття їх колористичного, динамічного, обертонового забарвлення, відтворення різних фарб, зосередження на фонічній та навіть акустичній особливості звуку. Проте, простеження драматургічного розвитку незвичної сонорної музичної тканини теж є важливим завданням, оскільки твори мають свій логічний розвиток, але не в формі яскравого тематизму та його тонального розвитку, а — в формі протиставлення різних звучностей, відчутті їх унікальної фарби. Обидві сонати починаються з поступового введення звуків дванадцяти-тонового ладу, кожна поява нового тону має трактуватися з особливою увагою. Незвична роль педалі (тривале нашарування різних звуків на одній педалі) потребує особливого відношення до музичної тканини, вміння слухати обертони. Складні ритмічні співвідношення між голосами потребують чіткого та виразного виконання, оскільки ритм в даних сонатах має визначну виражальну роль. В Сонаті для двох фортепіано (1992) особливу складність має ансамблева взаємодія, оскільки фактура дуже незвична (наприклад, немає чіткого гармонійного басу на сильну долю, чіткого розподілення «гармонійна підтримка і мелодична лінія» тощо), виконавцям складно інтуїтивно зрозуміти де саме потрібно вступати, тому композитор застосовує

строгу метрику, бо тільки завдяки чіткості пульсації обидві партії можуть рівно зійтись. Значна кількість незвичних ритмів також ускладнює ансамблеву гру. Досить часто новий такт може починатися з паузи, що теж ускладнює «синхронність» музичної думки. В Сонаті для фортепіано (1980) деякі розділи форми надають можливість виконавцю створити більш вільну, індивідуальну трактовку. Мається на увазі нотація поза межами метричності (*senza misura*) та з використанням алеаторики (хвилясті лінії – довільна кількість повторювань). Тобто, композитор надає можливість створення більшої різноманітності, варіантності інтерпретувань власного твору. Проте, дотримання метричної пульсації, відчуття руху залишається важливим, оскільки темпові відхилення не повинні «розвалювати» форму. Поліфонічне мислення, висока самостійність та розвиненість голосів потребує їх диференціацію, відтворення лінійного мислення в інтерпретації. Кожен голос відтворює своє характерне забарвлення, що потребує різні прийоми звуковидобування.

Соната для двох фортепіано (1992) неодноразово отримувала концертну реалізацію. Вперше її виконали американські музиканти: Черил Зельтцер і Джоуел Сакс (5.11.1993) у Бонні на фестивалі Боннська Осінь. В даному дослідженні розглянемо запис сонати з концерту на львівському фестивалі «Контрасти» у виконанні львівськими музикантами: Оксани Рапіти (зараз завідувачка однієї з двох фортепіанних кафедр у Львівській академії ім. Лисенка) і Мирослави Драган. Даний запис Сонати нажалі лише частково передає сонорні, акустичні фарби твору (що є важливою частиною художнього задуму), через специфіку якості запису і його відтворення. Оскільки соната побудована на сонорних зіставленнях звуків, слід відмітити деякі особливості виконання. В першій частині простежується медитативний характер відтворення композиторського тексту, урізноманітнення взяття репетитивних звуків, що підпорядковується композиторським динамічним вказівкам, особливе відношення до появи кожного нового звуку дванадцяти-тонового ладу, відчуття чіткої внутрішньої пульсації навіть в такій дуже

«розмитій», неясній фактурі. В другій частині техніка артикулювання нагадує звукозображення блискучого мерехтіння, плеску води, що підпорядковується сонорному задуму твору. Також, відчуття паузи як невід'ємної частини фактурної організації органічно вплітається в побудову виконавської драматургії. Третя частина вирізняється вже драматичним та загострено експресивним виконанням акордового тематизму, що у речитативному русі відображає фарбу різких дисонансів, та переключенням до медитативного, ніби відстороненого «блукання» поліфонічного тематизму.

Отже, виконання даної сонати вирізняється особливою концентрацією на звуку фортепіано та його можливостях, на тембровому (зіставлення окремих тонів, фігурацій, акордів, та їх динамічних, регістрових змін) та образному (зіставлення медитативності, схвильованої рухливості та речитативної експресії) розмаїтті, органічною взаємодією двох фортепіано задля відтворення однорідної, ніби зливої музичної тканини.

Висновки до III розділу

Сучасне музичне мистецтво характеризується тяжінням до синтезу стильових течій та пошуку нової музичної мови. Через експериментальність простежується прагнення до найбільш влучного втілення художніх замислів, що пов'язані з рефлексією на зміни в загальнокультурному просторі. Однак, чимало причин виявляють тенденцію незацікавленості в сучасній фортепіанній музиці, створюючи деяке «запізнення» виконавської активності відносно композиторської, через суцільну увагу виконавців до більш традиційного, здебільшого класико-романтичного репертуару. Це призводить до деякої обмеженості професійних якостей сучасних піаністів.

Детальний аналіз сонат В.Птушкіна, Л.Шукайло, О.Щетинського дозволив освітити головні технічні труднощі та виконавські завдання в даних творах. Хоча майже всі композиції досить компактні, більшість з них реалізована в формі одночастинної сонати зі звучанням близько 10 хвилин, таке скорочення продиктовано здебільшого ущільненням та посиленням

концентрації образного змісту. Сонати мають ряд схожих труднощів: технічні складнощі, складний ритм та його взаємодія між різними голосами (або партіями фортепіано), нетипові розміри тактів, перемінні метри, різноманітність артикуляції, застосування поліфонізованого фактурного викладу, незвичне гармонійне звучання тощо. Проте, експериментальні знахідки композиторського письма та складність технічної сторони виконання мають суцільно підпорядковуватись образній сфері сонат. Асоціативний компонент сучасних сонат (відсилки до усталених стильових течій), особливо в більш «традиційних» зразках (В.Птушкін - Соната №1, друга редакція; всі сонати Л.Шукайло) дає можливість застосування виконавського досвіду відомих і зрозумілих виконавцю традицій. В той же час, свобода від суворих усталених інтерпретаційних уявлень сучасних творів разом з особистим ставленням, індивідуальним поглядом виконавця має створювати унікальну інтерпретацію. Представлені записи композицій підкреслюють уважне ставлення виконавців до композиторського стилю та художнього задуму сонат. Порівняльна характеристика записів Сонати №2 Л.Шукайло підтверджує можливість більш широкого інтерпретування сучасних творів через відсутність чітких традицій виконання, що надає виконавцям більше свободи самовираження. У синтезі композиторського задуму твору та виконавського погляду («співавторство») з'являються яскраві зразки реалізації сучасного фортепіанного мистецтва, що окреслює потребу у продовженні співпраці виконавців з композиторами задля активного розвитку харківської композиторської школи (виконання творів створить мотивацію для написання нових зразків та розвиток художньої думки) і фортепіанної виконавської школи (розширення професійних якостей піаністів та репертуару).

ВИСНОВКИ

Художньо-естетичні традиції харківської композиторської школи сформували ряд принципів, що продовжують своє існування в зразках сучасної фортепіанної музики. Фортепіанні сонати кінця ХХ – початку ХХІ століття поєднують раціоналістичні засади, емоційне наповнення музичного тексту, ясність тематизму, схильність до поліфонізації фактури, тяжіння до сучасної музичної мови, актуальність образного змісту, звернення до кращих здобутків західноєвропейського мистецтва, що є яскравими рисами традицій, закладених засновником харківської композиторської школи – С.С.Богатирьовим. Принцип індивідуалізації творчої думки знайшов реалізацію у розмаїтті стильових рішень в сонатах створених з 80-х років ХХ століття (поєднання таких течій як бароко, класицизм, романтизм, фольклоризм, авангард), застосуванні різних технік письма (дванадцятитоновість, алеаторика, сонорика, нетипові лади), широкої палітри образного змісту (від класико-романтичного, лірико-драматургічного кола образів до медитативності, гротескності, іронічності, експресивності). Тобто, поєднання традицій логічного, прагматичного композиторського мислення зі свободою творчого самовираження заклало основу створення зразків музичного мистецтва високого рівня, що прослідковується і в фортепіанних сонатах харківських композиторів.

Експериментальність творчої думки призвела до панування драматургії над структурою та порушення жанрового інваріанту сонати, що призвело до появи нетипових рішень побудови форми, переосмислення основних компонентів жанру сонати. Прослідковується тенденція створення як сонатних циклів (двочастинні та тричастинні), так і одночастинних структур. Проте, загальною тенденцією виступає тяжіння до зменшення кількості частин та скорочення тривалості сонат (частіше звучання близько 10 хвилин), що свідчить про прагнення до концентрації вираження музичної думки, а також відображає світову тенденцію до «прискорення часу» через технічний прогрес.

Розглянуті в другому розділі фортепіанні сонати виявляють ряд цікавих рішень. В.Птушкін, як митець театральньо-інструментального типу мислення, в сонатних композиціях включає широкі виражальні можливості інструменту, що простежується в поліфонічності мислення, особливій увазі до ритмічного і інтонаційного компоненту фактури, включенні характерних жанрових рис, створенні яскравих калейдоскопічних образів. Фортепіанна соната у його творчості втілена у вигляді різних жанрово-стильових рішень. Одночастинна Соната № 3 (1981) – яскравий зразок експериментального підходу, що виражено через застосування фрагментарної драматургії, діалогічності фактурних і ритмічних елементів, атональності, переосмислення функціональних елементів сонатного жанру (ствердження не основної тональності, а головного тематичного елементу). Гармонійна мова зосереджена на сонорно-кolorистичних ефектах. Також, простежується поєднання класичних рис (чітка структура форми) та авангардних. Соната №1 (2021, друга редакція) має більш традиційний вигляд через втілення у три-частинному циклі, наявності тональних тяжінь, та зверненню до класичного типу контрастної драматургії. Проте, твір є насиченим широкою образною палітрою (іронічні, лірико-драматичні тощо), пануванням калейдоскопічної зміни різних характерів, жанровими прообразами (токатність, танцювальність, пісенність).

Фортепіанні Сонати Л.Шукайло мають тісний зв'язок з деякими традиціями романтизму: багатство гармонійної мови, висока емоційність музичного матеріалу, деталізація образів та їх яскраве зіставлення, вплив програмності (одночастинна Соната «Поема»). Збереження ладо-функціональних зв'язків підтверджує тяжіння до більш традиційного втілення жанру. В трьох частинній Сонаті №2 простежується синтез класичних (чітка структура), романтичних, фольклорних (незвичний ритм, змішані та перемінні метри) та сучасних (вільне залучення фактурних та регістрових можливостей, фонізм, незвичні гармонійні побудови) традицій. Теми набувають особливої індивідуалістичності завдяки жанровим рисам

(джазовість, моторність, танцювальність, скерцозність, кантиленність, баркарольність).

О.Щетинський звертався до жанру фортепіанної сонати на ранньому етапі творчості, що вирізняється інтересом до авангардних технік. Обидві сонати наслідують ідеї вільної дванадцятитоновості та сонорики, тобто зіставлення самостійних звучностей, концентрацію на фонічній стороні музичної тканини без відчуття тональних тяжінь та інтонацій. Також, в творах панує поліфонічна, «лінійна» логіка музичного викладу, що порушує ідею сонати, як жанру гомофонно-гармонійної музики. Соната для фортепіано (1980) включає графічну нотацію (жирні горизонтальні та хвилясті лінії), та нотний запис поза межами метричності за принципом пропорційної нотації, що надає більшу свободу інтерпретаційних рішень. Проте, Соната для двох фортепіано (1992) має точну фіксацію тексту, але, в той же час характеризується більш експериментальним звучанням, через абсолютне домінування самостійних сонорних звучностей.

Таким чином, кожна розглянута фортепіанна соната відрізняється своїм індивідуальним рішенням, поєднанням різних стильових течій і традицій, пошуком нових виражальних можливостей. Сонати Л.Шукайло мають найбільш «традиційну» реалізацію, проте наповнені абсолютно сучасною музичною мовою. В.Птушкін залучає широкі можливості фортепіанного через реалізацію «театралізованої» образності, поліфонізацію фактури, характеристичність тем, що визначає унікальний стиль композитора. Сонати О.Щетинського мають найбільш експериментальні рішення, оскільки розмивають традиційні уявлення про сонатний жанр.

Отже, до умовно традиційних зразків слід віднести сонати Л.Шукайло (Соната №2, «Поема», Сонатина) та Сонату №1 В.Птушкіна у другій редакції. Тяжіння до експериментальності відзначено в сонатах О.Щетинського (Соната для фортепіано та Соната для двох фортепіано) і в Сонаті №3 В.Птушкіна.

Виконання даних фортепіанних сонат включає ряд труднощів, пов'язаних з оновленням музичної мови, перестановкою ролей в засобах музичної виразності (наприклад, яскравий мелодизм поступається виразній ритміці), синтезом стильових течій, пануванні новітніх композиційних технік. Проте, експериментальні знахідки повністю підпорядковані оновленому художньому змісту творів. Відсутність усталених виконавських традицій, можливість спілкування безпосередньо з композитором створюють сприятливі обставини для творчого самовираження виконавців, їх активного професійного розвитку.

Перспективою розвитку дослідження є розширення кола композиторів, в творчому доробку яких є фортепіанна соната. Наприклад, можливо розглянути деякі пізні сонати Віталія Пацери, Олени Гнатовської, Олександра Гугеля. Проаналізувати музичний стиль та експерименти зі звуковим матеріалом в їх фортепіанних сонатах, а також вплив експериментальності на виконавську інтерпретацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барсегян, Г. А. (2018). *Произведения для кларнета и фортепиано Л. Шукайло. Опыт исполнительского анализа* (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
2. Белоенко, О. В. (2020). Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. *Час мистецької освіти. Мистецька освіта: пошуки та відкриття*. Харків, 1, 20–24.
3. Бобіна, І. (2001). Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна. *Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців*. Харків, 33–34.
4. Боганча, М. (2014). Модус концертности в авторском стиле В. Золотухина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 41, 391-400.
5. Бондаренко, О.М. (2017). Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
6. Борінова, А. (2020). *Жанр фортепіанної сонати в творчості харківських композиторів (на прикладі творів 70 – 80-х років XX століття)* (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
7. Бублик, В. (2011). П'ятнадцять багателей Л. Шукайло в аспекті жанрової традиції. *Когнітивне музикознавство: матеріали магістерських читань*. Харків, 117-125.
8. Верещагіна-Білявська, О. (2018). Проблема музичного жанру у сучасному мистецтвознавстві. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 21-22 листопада 2018 р. Вінниця*, 19-22.

9. Веркіна, Т. Б. (2017). Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере пятой и седьмой сонат В. Бибика). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 9, 344–353.
10. Гердова, Т. С., & Мітлицька, В. (2019). Втілення театральної образності в фортепіанній сюїті В. Птушкіна «Театральний калейдоскоп». *Zbiór artykułów naukowych recenzowanych*. 36-40.
11. Глушкова, С. І., & Пужай, Г. (2015). Фортепіанні твори сучасних українських композиторів в інструментальній підготовці вчителя музичного мистецтва. *Естетика і етика педагогічної дії*. Полтава, 10, 85-94.
12. Горюхина, Н. А. (1970). *Эволюция сонатной формы*. Київ: Музична Україна.
13. Губська, А.К. (2022). *Перша соната для фортепіано В. Птушкіна: жанрово-стильовий та виконавський аспекти* (Бакалаврська робота). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
14. Данилова, О. (2012). Десята фортепіанна соната Валентина Библика: жанрово-стилеві домінанти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 27-37.
15. Дніпровська, Н.Г. (2009). Жанр дитячої хорової музики у творчості композиторів м. Харкова. *Культура України: збірник наукових праць*. Київ, 252-263.
16. *До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія*. (2017). Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. (Л.В. Русакова, Ред.-упоряд.). Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
17. Доненко, В. (2022). *Жанрово-стильові особливості концертних п'єс В.М. Птушкіна* (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
18. Драч, І. (1999). Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. *Зеленая лампа*, № 1-2, 61-63.

19. Згурська, Н. М. *Провідні тенденції розвитку української фортепіанної музики у XX столітті*. Retrieved from <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/16684/Zhurs%20ka.pdf?sequence=1>
20. Іванова, В. Л. (2017). *Музична інтерпретація в контексті розвитку світового мистецтва*. 291, 136-140.
21. Іслямова, Д.Р. (2021). Воздействие современных технологий фортепианного письма на интерпретацию пианиста. *Проблемы современной науки и образования*/ 159, 55-57.
22. Кияновська Л., Мазепа Т., Сиротинська Н.. *Олександр Щетинський. Біографія*. Retrieved from <https://ukrainianlive.org/shchetynskyi-olexander>
23. Колуканова, Л.С., Мельник, А.О. (2019). *Досвід взаємодії скрипкового та домрового виконавства на прикладі "Дитячого альбому" Людмили Шукайло для скрипки та фортепіано: методичні рекомендації*. Київ.
24. Коменда, О. І. (2009). *Поняття жанру в сучасному музикознавстві. Музична україністика: сучасний вимір* Київ, 3, 1-20.
25. Коменда, О. І. (2009). *Музикознавчі інтерпретації поняття стилю*. 113-118.
26. Коханик, І. (2010). Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX-XXI веков. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі*. Київ, 33, 102-115.
27. Кочура, О.В. (2015). Фортепіанні цикли для дітей харківських композиторів: типологія програмності. *Когнітивне музикознавство: матеріали магіст. читань*. Харків, 268-277.
28. Кремешна, Т. (2016). *Творча інтерпретація музичних творів в інструментальному виконанні. Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 14, 74-80.

29. Курган, А.Ю. (2014). *Музыкальный «микрокосмос» Людмилы Шукайло* (Дипломна робота). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
30. Ланцута, Л. (1998). *Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції* (Автореферат дис... канд. мистецтвознав.). Київ.
31. Левандовская, Е. (2007). «Поэма» для фортепиано Л.Ф.Шукайло: жанрово-стилевой аспект исполнительской интерпретации. *Наукові асамблеї*. Харків, 169-182.
32. Лозовая, В. И. (1995). О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бирика. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*. Харьков, 161–164.
33. Мадримов, Б.Х. (2021). Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Scientific progress*. 902-907.
34. Маевская, М. (2009). Стилевые принципы фортепианных сонат В. Птушкина. *Четверті магістерські читання*. Харків, 40-51.
35. Маевская, М. (2009). *Трансформация жанрового инварианта фортепианной сонаты в творчестве украинских композиторов рубежа XX – XXI века* (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
36. Мельник, А.О. (2019). Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 102-115.
37. Москаленко, В. Г. (1994). *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Київ.
38. Немцова, И. *Авторский концерт Людмилы Шукайло*. Retrieved from https://composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5Btt_news%5D=191&cHash=ae66ce8567899412ac9aa2b1e8a2ccb6
39. Ніколаї, Г. (2010). Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття. *Ars inter culturas*, 1, 121-132.

40. Новіков, Ю. (2016). Складо-фактурна організація як домінантна ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 41-44.

41. Попова, А. (2014). Фортепианное творчество Валентина Библика: о некоторых аспектах культуры исполнения. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 534-544.

42. Романько, В.В. (2020). Фортепіанна творчість українських композиторів останньої третини ХХ-початку ХХІ століття. *The 2nd International scientific and practical conference "Priority directions of science and technology development"*, Київ, 657-661.

43. Рощенко-Авер'янова, О. Г. (2007). Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії Харківської композиторської школи. *Pro Domo Mea: нариси*. Харків, 148–170.

44. Рудь, П.В. (2021). *Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.

45. Рудь, П.В. (2021). *Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.

46. Савченко, Г. С. (2018). Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 1, 79-83.

47. Седюк, І. (2012). Владимир Птушкин – "Украинский Шуман": творческие параллели. *Когнітивне музикознавство: Матеріали магістерських читань*. Харків. 8, 170-175.

48. Седюк, І.О. (2018). *Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.

49. Сінченко, Б. (2016). Харківська композиторська школа на початку ХХІ століття: шляхи розвитку та збереження творчої спадщини. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 225-235.
50. Словник музичної термінології. Retrieved from https://issuu.com/iend/docs/slovnuk_myzi4noyi_terminologii
51. Стогній, В. Т. (2012). Сонатна форма як композиційна модель творів сучасних українських композиторів. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 27, 180-188.
52. Сютя, Б. О. (2019). Поняття жанровий тип як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*, 5, 188-195.
53. Творчий доробок. Шукайло Людмила Федорівна. Retrieved from <https://composersukraine.org/index.php?id=2211>
54. Телюх, А.Ю. (2013). Образная сфера детской фортепианной музыки Л.Шукайло как модель "микросмоса". *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури*. Харків, 136-139.
55. Тимофеева, К.В. (2013). *Методика порівняльного аналізу виконавської драматургії* (Метод. рек.). Харків.
56. Тимофеева, К. В. (2009). Сравнительный анализ как метод интерпретологии на примере фортепианного исполнительства (Автореф. дисс. ... канд. искусствовед.). Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
57. Чернявская, М. С. (1995). Украинский современный романтизм: В. Золотухин. Соната для фортепіано. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*. Харьков, 164–166.
58. Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. (Навч. посібник). Київ : Заповіт.
59. Шукайло Людмила Федорівна. Retrieved from <https://composersukraine.org/index.php?id=1521>
60. Шурдак, М.І. (2022). *Аналіз музичних творів. Теоретичний матеріал для практичної та самостійної роботи*. Луцьк.

61. Щетинський, О. С. (2001). Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 42–64.
62. Щетинський, О. С. (2019). Поза стенограмою: неформальні оповіді про харківських композиторів. *Критика*. Київ, №5-6, 12-19.
63. Ярکو, М., & Каралюс, М. (2020). Аналіз музичних творів у версії герменевтики музичного тексту. *Молодь і ринок*, 145-151.
64. Ярошенко, О.М. (2020). Багатозначність поняття "Музична драматургія". *Сучасні виклики і актуальні проблеми науки, освіти та виробництва*, 259-263.
65. Gabel, G. (2006). Fourteen Composers in Today's Ukraine. Retrieved from <http://www.ex-tempore.org/gabel.htm>
66. Gulua, A. (2014). *Piano sonatas of Elena Gnatovskaya*. (A lecture-document). Retrieved from <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/18479/ArsenGuluaDocument.pdf;sequence=1>
67. Kopińska, A. (2014). Uniwersum fortepianu w muzyce współczesnej—refleksja aksjologiczna. *Wartości w muzyce*, 6, 143-155.
68. Minderovic, Z. *Alexander Shchetynsky*. Retrieved from <https://www.allmusic.com/artist/alexander-shchetynsky-mn0001652963/biography>
69. Mizitova, A., & Ivanova, I. (2020). Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 365-375.
70. Shchetynsky, O. (2021). Valentyn Bibik: reaching artistic maturity. *Aspects of historical musicology*, 23, 60-64.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Коментарі О.Щетинського:

Одночастинна фортепіанна СОНАТА (1980), на відміну від більшості моїх тодішніх творів, витримана в енергійному світлому настрої. В ній переважає діатоніка і модальна гармонія, а інструментальне письмо часом тяжіє до сонорности – втім, без використання гри на струнах та іншої «розширеної» техніки. Композиція складається з низки різко контрастних розділів, а вектор розвитку веде від енергійної речитації першої теми крізь замріяну лірику другої до екстатичного палахкотіння пасажів у найвищому регістрі й урочистих фанфар кульмінації, що вигасає в «хоральному» епізоді із квазі-цитатою із Вагнера і тихому мерехтінні коди.

СОНАТА ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО (1992). Твір складається з трьох контрастних частин вільної форми. Музична мова базується на атональній гармонії і поліфонічній (часто гетерофонній) фактурі. Перша частина побудована на ритмізованій «псалмодії»: кожна фраза має лише одну ноту, що повторюється у вигадливому ритмі, накладаючись на інші, так само «однонотні» фрази. Поліфонічне мереживо першої частини розгортається в тихій динаміці, утворюючи гармонічно-спектральні сполуки, що почергово ущільнюються і розріджуються, даючи поштовх новим звуковим «сузір'ям». Гетерофонне плетиво другої частини – летючого швидкоплинного скерцо – раз-у раз переривається тишею, а на початку третьої частини вибухає гучним ланцюгом гостро дисонантних акордів. Друга тема цієї частини – тихий «повзучий кластер», що утворюється від накладання чотирьох мелодичних ліній на суцільній педалі. Перша тема повертається в раптовій гучній

кульмінації, а закінчується твір другою темою, що поволі «сповзає» з найвищого регістру у найнижчий.