

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціалізованого фортепіано

**СТИЛЬ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО:
ЖАНРОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ**

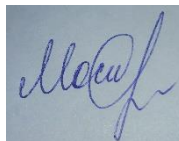
Магістерська робота

Мірошниченко Марини Ігорівни

**Науковий керівник - кандидат
мистецтвознавства, професор**

КОНОНОВА Олена Василівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання
на відповідне джерело



Мірошниченко Марина Ігорівна

Харків – 2020

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. СПАДЩИНА Л. М. РЕВУЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ. ЖАНРОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ	
1.1. Творча постать Л. Ревуцького у музичній культурі України.....	5
1.2. Фортепіанна творчість Л. Ревуцького.....	10
1.3. Становлення жанру одночастинних фортепіанних сонат в творчості українських композиторів	15
1.4. Особливості музичної фактури як чинник композиторського стилю Левка Ревуцького. Загальна характеристика.....	22
Висновки до розділу 1	28
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЯ ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Л. РЕВУЦЬКОГО	
2.1. Соната для фортепіано (h–moll): композиторський задум.....	30
2.2. Виконавські версії Сонати для фортепіано (h-moll) Марії Крушельницької та Юрія Устименко.....	33
2.3. Сонатне алегро для фортепіано (c-moll): композиторський задум.....	39
2.4. Виконавська інтерпретація Сонатного алегро для фортепіано (c-moll) Марини Мірошниченко.....	43
Висновки до Розділу 2.....	46
Висновки.....	48
Список використаних джерел.....	49

ВСТУП

Актуальність теми «Стиль фортепіанної творчості Левка Ревуцького: жанрові та виконавські аспекти» обумовлена недостатнім її вивченням в музикознавчій літературі. Життю і творчості Л. Ревуцького були присвячені книги М. Бялика [5], В. Клима [21], А. Поставної [47], Т. Шеффер [61], в яких також є розбір фортепіанної творчості композитора. Однак, проблемам інтерпретації у науковій літературі ще не було наділено уваги. Тим часом існує цілий ряд записів інтерпретацій, які необхідно дослідити і зробити порівняльну характеристику з метою посилення інтересу до творчості українських композиторів, у тому числі й до музики Л. Ревуцького, що все частіше входить до учбового і концертного репертуару студентів консерваторії, а також концертуючих артистів (Є. Ржанов, М. Сук).

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки жанрових та виконавських аспектів фортепіанного стилю творів Л. Ревуцького.

Завдання дослідження:

- репрезентувати наукові джерела щодо фортепіанної творчості Л. Ревуцького;
- охарактеризувати стильові особливості фортепіанного доробку композитора;
- надати виконавський аналіз Сонати *h-moll* та Сонатного алегро *c-moll*;
- здійснити порівняльний аналіз виконавських версій Марії Крушельницької, Юрія Устименка та М. Мірошниченко.

Об'єкт дослідження – становлення української фортепіанної музики в культурі ХХ століття.

Предмет дослідження – особливості індивідуального стилю виконавських інтерпретацій фортепіанних творів Л. Ревуцького.

Матеріалом дослідження є Соната *h-moll* та Сонатне алегро *c-moll* для фортепіано Л. Ревуцького, а також аудіо записи у виконанні Ю. Устименка та М. Крушельницької.

Методологія дослідження. В магістерському дослідженні застосовані такі методи:

- історико-біографічний;
- жанрово-стильовий;
- метод порівняльної інтерпретології.

Теоретична база. В дослідженні використані наукові джерела за наступним напрямком:

- історія формування української фортепіанної музики в ХХ столітті (Архімович Л.Б., Каришева Т.І., Шеффер Т.В., Шреєр-Ткаченко О.Я. [2], Грінченко М.О. [15], Кияновська Л.О. [20], Корній Л.П. [32], Муха А.І. [43]);
- творчість Л. Ревуцького (Бялик М.Г. [6], Клин В.Л. [23], Кіровська Л.Д. [31], Шеффер Т.В. [61]);
- аспекти фортепіанного стилю Л. Ревуцького (Бялик М.Г. [6], Клин В. Л. [21], Кроткевич Ю.В. [27], Поставна А.К. [47], Шевчук О. І. [60]).

Наукова новизна отриманих результатів. Дане дослідження є одним з перших досвідів виявлення й обґрунтування жанрово-виконавських особливостей фортепіанного стилю Л. Ревуцького на основі аналізу різноманітних інтерпретацій клавірних творів композитора.

Практичне значення. Отримані результати можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених історії піаністичного мистецтва, творчості Л. Ревуцького, фортепіанного стилю композитора, проблемам фортепіанного виконавства; в навчальних курсах, пов'язаних із розвитком творчості українських композиторів, аналізом музичних творів; у педагогічній діяльності.

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що нараховує 64 позиції.

РОЗДІЛ 1

СПАДЩИНА Л. М. РЕВУЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ. ЖАНРОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ

1.1. Творча постать Л. М. Ревуцького у музичній культурі України

Існує чимало наукових праць, що містять дослідження української фортеп'яної музики у різних аспектах. Особливої уваги заслуговують роботи В. Клима, в яких науковець критично оцінює жанрово-стильову еволюцію фортеп'яної творчості вітчизняних композиторів за радянські часи.

На початку ХХ століття характерною рисою української фортеп'яної музики була наявність впливів романтичного мистецтва, а саме –концертність Ф. Ліста та салонна камерність Ф. Мендельсона. Творам для фортепіано українських композиторів 1918 – 1920-х років притаманні настрої, властиві багатьом опусам передреволюційних років – сумніви, тривоги, суб'єктивне світосприйняття. Фортеп'яний доробок М. Лисенка вирізняється віртуозністю: композитор, використовуючи фольклорний мелос, поєднував елегантність, шляхетність з неперевершеною технікою. Його ідеї стосовно звуку, фактури, інтерпретування втілили такі композитори, як В. Косенко, Л. Ревуцький, Я. Степовий.

Реалістичний напрямок в українській фортеп'яній музиці представляли В. Косенко, Л. Ревуцький М. Вериківський та М. Вілінський. Творчості В. Косенка 1921 – 1925-х років були притаманні два основних настрої: перший – меланхолія, журба, елегантність; другий – романтичне піднесення, патетика як втілення прагнення подолати песимістичні настрої. Творам для фортепіано М. Вериківського властиві надзвичайна складність музичної мови, реалістичний напрямок, яскравість тематичного матеріалу, народність,

разом з тим його опусам бракує справжньої піаністичної свободи, віртуозності.

1924 року Л. Ревуцький пише свої перші обробки народних пісень, не залишаючи роботи у цьому жанрі і в подальшому. Його численні сольні і хорові обробки народних пісень є цінним вкладом до скарбниці українського музичного мистецтва, великим досягненням у цьому жанрі всієї радянської музичної культури. Як писав сам композитор, робота над народною творчістю значно збагатила його музичну мову [30].

1926 – 1929 роки характеризуються кількісним та якісним зростом музичної культури, подальшим розвитком в Україні фортепіанного виконавства. Видатними представниками цього періоду були такі композитори, як Л. Ревуцький, В. Косенко, В. Золотарьов, а також Ф. Надененко і М. Скорульський. 1927 рік знаменний створенням Симфонії № 2 Л. Ревуцького, що заснована, в значній мірі, на українських народних піснях. Твір вирізняється реалістичністю образів, глибокою народністю, досконалістю форми і є великим досягненням українського радянського симфонізму.

Протягом 1929 – 1930 років Л. Ревуцький створює обробки народних пісень, романси, вокальні дуети, хори, твори для симфонічного та духового оркестрів, масові пісні. Значне місце в творчості композитора посідає фортепіанна музика. В цей час вийшли фортепіанні п'єси для дітей, транскрипції для двох фортепіано органних фуг І. С. Баха й одні з найкращих творів композитора – «Гумореска» та «Пісня». Останній – є видатним в радянській фортепіанній музиці по органічності та народності принципів розвитку тематичного матеріалу.

З 1930 року і до останнього часу професор Л. Ревуцький очолює кафедру теорії композиції Київської державної консерваторії і веде клас композиції. У своїй творчості 1931 – 1933 років митець тяжіє, переважно, до вокальної музики, хоча пише так само і окремо інструментальні твори, зокрема, Баладу на тему української народної

пісні для віолончелі з фортепіано. Починаючи з 1933 року Л. Ревуцький бере активну участь у роботі Союзу Радянських композиторів України.

Напередодні 1920-х, ще проживаючи в Прилуках, Л. Ревуцький енергійно займався музично-суспільною діяльністю: сприяв організації музичної школи, диригував хором працівників кооперації, виступав як концертмейстер і піаніст-соліст. В цей час він оркеструє Симфонію № 1, створює два фортепіанних прелюди опус 7, пише ряд вокальних сольних і хорових творів, в тому числі, хорову поему «Хустина» на слова Т. Шевченка.

В 1934 році Л. Ревуцький приймає запрошення викладати музично-теоретичні дисципліни у Київському Музично-Драматичному інституті імені М.В. Лисенка і переїжджає до Києва. Протягом 1930 – 1934 років він написав дві транскрипції органних фуг І. С. Баха для фортепіано [23]. У 1930 роки, взагалі, значно збільшується кількість творів для фортепіано. Найбільш вагомим був внесок Л. Ревуцького, який написав концерт № 2 *F-Dur* і В. Косенка, що створив 24 педагогічні п'єси для дітей і Концерт для фортепіано, закінчений після смерті композитора Л. Ревуцьким і Г. Майбородою. В цей же час з'являються перші фортепіанні твори молодих композиторів, студентів Консерваторії.

Починаючи з 1935 року Л. Ревуцький майже не приділяє уваги фортепіанній творчості в зв'язку з посиленням хвороби рук. В той же час він починає велику роботу по створенню нової музичної редакції опери «Тарас Бульба» М. Лисенка разом з Б. Лятошинським, якому була доручена оркестровка нової редакції. Наприкінці 1930-х років Л. Ревуцьким створено чимало хорової музики для аматорських колективів.

Найбільшу творчу активність в області фортепіанної музики у передвоєнний час виявляли композитори середнього і молодшого покоління, кількість яких поповнювалася з числа студентів Консерваторії. Велика Вітчизняна війна стимулювала тягу до

програмності у фортепіанній творчості українських композиторів, що відзеркалювала масовий героїзм. Багато з українських митців, котрі були в евакуації в інших республіках, писали фортепіанні твори на основі фольклору цих народів. Зокрема, А. Коломійцю належать два Узбецьких танці, що відрізняються глибоким проникненням в специфіку узбецького фольклору, його своєрідним втіленням у академічну музику засобами фортепіанного викладення.

Під час війни (1941 – 1944) Л. Ревуцький працював в Узбекистані, у Ташкентській державній Консерваторії, де керував кафедрою композиції, теорії й історії музики. Тоді їм був написаний ряд патріотичних пісень. В травні 1944 року Л. Ревуцький повертається до звільненого від окупантів Києва і повністю віддається роботі по відновленню культурного життя України.

Після довготривалої перерви до фортепіанної творчості звертається і Б. Лятошинський, який створив ряд прелюдів і програмну Сюїту, що відрізняється спільним реалістичним напрямком, використанням українського народнопісенного тематичного матеріалу, до кожної частини сюїти надані епіграфи з поезії Т. Шевченка. У творі композитор прагнув втілити почуття народу, який боровся з ворогом, і передати свої переживання художника-патріота. Сюїта Б. Лятошинського дуже відрізнялася від його опусів 1924 – 1928-х років (Соната №1, «Відображення», Соната №2).

Характерною прикметою фортепіанної творчості українських композиторів періоду 1945 – 1948 років є різноманіття жанрів і форм. Серед творів великих форм вирізняється одночастинна лірико-патетична по характеру Соната А. Коломійця та колоритний одночастинний Концерт на гуцульську народну тему С. Людкевича.

В цей час активізується творчість одного із представників старшого покоління українських композиторів – М. Вілінського, який створив два цикли фортепіанних варіацій – *D-Dur* і *F-Dur*, а також

значні по масштабам, варіації *As-Dur*. М. Вілінський працював і над редагуванням власних опусів малих форм для фортепіано – прелюдів, мазурок тощо.

1948 року Л. Ревуцький репрезентував нове викладення одночастинної фортепіанної сонати *h-moll*, що виникла на основі суттєвої переробки і редагування раніш написаного композитором Сонатного алегро. Соната *h-moll* завоювала симпатії виконавців та педагогів і привернула увагу публіки. Тієї пори композитор також працював над редагуванням свого Концерту для фортепіано з оркестром № 2, *F-Dur*. У ці ж роки композитори України брали активну участь у створенні фортепіанного репертуару для дітей.

У роки Відлиги відбулось оновлення української культури, під час якого композитори-інтелектуали – В. Сильвестров, М. Скорик, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Бібик та інші прагнули вирішувати актуальні проблеми розвитку музичної культури. З'являються нові течії – неофольклоризм, неокласицизм. Відбувається поновлення мелодико-поліфонічного типу фортепіанної фактури.

У другій половині ХХ століття посилюється інтерес до західного способу мислення та життя, нетрадиційної культури, відродження релігійної свідомості. Саме додекафонна техніка А. Шенберга, структуралізм П. Булеза, К. Штокгаузена, нове відчуття часопростору А. Веберна справили вагомий вплив на українських композиторів. У цей період їх надихають епічна та казкова тематика, ідеї різноманітності життя, його нескінченності, іронічне сприймання навколишнього світу або потяг до його ідеалізації (цикли Л. Дичко, твори С. Бедусенка, С. Зажитька, Ю. Іщенко).

Велике значення мала більш ніж 25-річна педагогічна діяльність Л. Ревуцького, що дала величезні результати в справі підготовки кадрів композиторів, істориків, теоретиків і музикантів інших спеціальностей. Учнями Ревуцького були С. Жданов, Л. Філіпенко, Г. Жуковський,

Г. Майборода, П. Майборода, А. Коломієць, М. Дремлюга, В.Рождественський, В. Кирейко та багато інших.

Основою педагогічного методу Л. Ревуцького був вільний розвиток музичних здібностей учня, збереження і розвиток його творчої індивідуальності. Цей процес протікав на основі глибокого вивчення музичної класики. Л. Ревуцький прививав своїм учням любов до фольклору. Велику цінність має пов'язана з педагогікою його науково-дослідницька праця. На жаль, виконавська діяльність Л. Ревуцького, який володів визначними піаністичними даними, в силу різних причин не отримала належного розвитку і в подальшому з-за хвороби рук зовсім припинилася.

1.2. Фортепіанна творчість Л. Ревуцького

Ранні фортепіанні твори Л. Ревуцького були написані ним протягом 1908 – 1915 років. До їх числа не входять три прелюди 4-го опусу, хоча й написані в цей час, але якісно більш зрілі.

Основи піанізму Л. Ревуцького заклав М. Лисенко, для якого віртуозність ніколи не була самоціллю. Як композитор він прививав молоді любов до музики, сприяв розвиненню майстерності імпровізації та розширенню світогляду. «Будучи його учнем по класу фортепіанної гри, - писав Л. Ревуцький, – я перейняв багато чого, що істотно відбилося на моїй роботі по створенню фортепіанних творів. Далеко пізніше позначився вплив Лисенка на мою композиторську роботу в галузі побудови мелодики, яка стала доходити до мене через творчість Лисенка» [61].

За думкою В. Клима, його ранні твори є свідченням суттєвих впливів фортепіанної творчості російських композиторів-класиків, особливо – П. Чайковського (ранній та середній період), а також – С. Рахманінова, О. Скрябіна. [24] До 30-х років Л. Ревуцький постійно

звертався до фортепіанних творів, працюючи над сонатними композиціями, концертами та прелюдами.

Прелюди Л. Ревуцького написані в різні роки: перші – до 1917-го, останні – після. Мініатюри різноманітні по змісту, настрою, прийомам фортепіанного викладення та є зразком мислення митця. В юнацтві він захоплювався музикою Ф. Шопена та С. Рахманінова, який впроваджував у ранніх прелюдах наскрізну мелодизовану піаністичну фактуру. Для Л. Ревуцького це є природно, оскільки він мріяв про фортепіанне виконавство та прагнув досягти вершин романтичної та неоромантичної фортепіанної творчості. «Всі ці впливи є впливи міцної культури, – писав музикознавець М. Грінченко у портреті Л. Ревуцького 1927 року, – вони вже мають тенденцію не до епігонства композиторського; через них він приходить до вироблення своєї власної музичної мови, і з цього боку не про вплив треба говорити, а про всмоктування в свою творчу природу найбільш цінних і художньо міцних надбань сучасної музично-творчої думки. Тому-то кінець-кінцем, дуже важко сказати чий вплив був найбільше дійсний, найбільш актуальний для формування творчої індивідуальності Л. Ревуцького» [16]. Прелюди також нагадують ранні твори В. Косенка. В них використана насичена фортепіанна фактура, хроматизми, широка мелодійна лінія та тривалі підйоми до кульмінаційних вершин.

Прелюд № 1 опус 7 (*Es-Dur*) – вважається найзначнішим твором у цьому жанрі. Завдяки своєму високому художньому достоїнству вона посідає важливе місце в учбовому та концертному репертуарі піаністів України. Як для жанру прелюдії, цей твір є найцікавішим поєднанням епічної та ліричної засад – одна з прикмет фортепіанного стилю Л. Ревуцького.

Прелюд № 2 опус 7 (*b-moll*) – за деякими атрибутами близька до фортепіанного стилю Олександра Скрябіна. Її зміст асоціюється з

уявленням поривчастого вітру. Автором закладено різноманітність барвної та емоційної шкали.

Прелюди опусу 7 – це пошуки композитора художньої виразності у жанрі фортепіанної музики. В них відображений особливий підхід Л. Ревуцького до розв'язання завдань мелодики, формоутворення, гармонії. Він поєднує епос і ліричну пристрасність, ця якість – одна з вагомих рис творчості композитора, а також приклад композиції, що характеризується картинно-образною програмністю.

Прелюди опусу 11 (1924) написані в переломний момент життя та творчості композитора, коли він починає захоплюватися та вивчати особливості української народної пісні та веде роботу по вдосконаленню своєї музичної мови, вивчаючи проблеми форми, гармонії, поліфонії та стилів відомих композиторів сучасності та минулого.

Два прелюди із 11 опусу – приклад еволюції його фортепіанного стилю. Прелюд № 1 – це знов пошуки композитора новітніх музичних засобів виражальності та ускладнення власної музичної мови, яка у даному творі є вишуканою. Відчутний вплив музики С. Рахманінова та О. Скребіна. Хоча твір можна вважати найбільш суб'єктивним, імпровізаційним. В ньому помітний останній прояв шукань автора у галузі ускладнення музичної мови, яка не має зв'язків з народністю.

Прелюд № 2 (*Fis-Dur*) – саме в цьому творі вперше можна відчутти окремі прикмети фортепіанного стилю композитора – мелодичний тематизм опирається на народну пісенність. Вперше Л. Ревуцький звертається в творі до жанру українського народного танцю та використовує форму рондо. В творі присутній безперервний бурхливий розвиток з рисами токатності. Ця прелюдія Ревуцького у фортепіанній українській музиці є зразком неокласицизму. Для неокласицизму, що з'явився у XX столітті, характерна стилізація старовинних форм, в яких композитори віддзеркалювали образи сучасності, беручи з минулого

стрункність конструктивного мислення та емоційну строгість. Це востаннє композитор звертається до цього жанру.

У 1927 році композитор пише Канон *b-moll*. Тут відбувається поєднання ліричного та драматичного, втілені в осучаснену старовинну поліфонічну форму. При цьому в творі присутні риси гомофонної стилію. Саме це робить Канон, що став однією з перших п'єс для концертного виконання, самобутнім.

Дві п'єси 17 опусу – «Гумореска» та «Пісня» – відносяться до третього періоду творчості Л. Ревуцького і також вражають своєю оригінальністю, образною різнохарактерністю, інтонаційною виразністю, порідненою з українським фольклором та професійною майстерністю композитора.

«Пісні» *g-moll*, створеній 1929 року, притаманна епічна глибина відчуттів, ніжність та щирість висловлювання, а також мужність інтонацій, що передають дух народності. «Пісня» має тісний зв'язок з українською думою. Т. Шеффер підкреслює, що дана п'єса «узагальнює особливості певного жанру української народної пісні: лірико-епічного», хоча і зауважує, що «речитативні моменти, які походять від такої своєрідної форми народного епосу, як дума, також відіграють значну роль» у цьому творі [61]. Втім, досліджуючи творчість Л. Ревуцького, М. Бялик вважає, що «його фольклорною основою є не стільки власне пісня, скільки дума» [6].

Таким чином, можна вважати Л. Ревуцького одним із засновників нового на той час жанру для української фортепіанної музики – пісні-думи. Композитор також поклав початок жанру фортепіанної транскрипції в українській музиці.

«Гумореска» № 2 опус 7, *D-Dur* – одна з перших спроб композитора відтворення даного жанру. Цей твір найменш популярний у фортепіанній творчості Л. Ревуцького. Саме «Гумореска» № 2 підходить далеко не кожному піаністу, а лише тому, – кого можуть надихнути біля

музичні та програмно-літературні асоціації. Твір придатний багато дати музикантові, який зможе відчутти задоволення від гри з розумом та уявою, що буде використана в музичній специфіці.

Педагогічні фортепіанні п'єси Л. Ревуцького породжують традиції класиків російської та української музики у царині фортепіанного дитячого учбового репертуару.

Для дітей музика Л. Ревуцького є цінним матеріалом для опанування такого складного та популярного інструменту, як фортепіано. Зокрема, ним були створені чудові, доступні для дитячого сприйняття «Три п'єси для фортепіано», що будуються на українських народних піснях. Вони відображують чуйне ставлення митця до української народної музики, яку він універсально застосовує у власній творчості. Використовуючи просту тричастинну форму, композитор блискуче розвиває фольклорний матеріал. Не дивлячись на те, що твір адресований маленьким виконавцям, автор сміливо користується поліритмією, стимулюючи у дитини розвиток слухового сприйняття ритмічної організації складних елементів фактури.

«Три п'єси для фортепіано» (№ 1 Веснянка *G-Dur*; № 2 Колискова *g-moll*; № 3 Веснянка *a-moll*) – прикраса української фортепіанної дитячої музики, яскравий приклад поєднання інструментального професіоналізму з народністю. Дитячі п'єси спираються на фольклорні жанри веснянки та колискової, до яких додаються делікатно вкраплені елементи лінійної поліфонії, своєрідних ладових-гармонічних сполучень сучасної музики.

В фортепіанній творчості Л. Ревуцького існують також Два етюд. Етюд № 1 (*D-Dur*) – створений з метою розвитку навичок гри трелей як для лівої, так і для правої рук. Тут також відчувається інтонаційний зв'язок з народною музикою, хоча й не чітко виражений, але увагу дитини привертає замальовка народної танцювальної жанрової сценки.

В етюді № 2 (*F-Dur*) убачається значний вплив танцювального фольклору.

В обох етюдах присутні колоритні гармонічні переливи, хроматизми, поліфонізація фактури та різноманітна динаміка. Якщо юний виконавець доторкнеться до фортепіанних творів Л. Ревуцького для дітей, то його праця не минеться безслідно і буде істотним фактором у становленні майбутнього музиканта.

Варто згадати і фортепіанний концерт Л. Ревуцького, над яким композитор працював майже сім років (1927 – 1934). В першій редакції твір мав назву «Поєма змагання». Цей, один з найбільших творів митця (чотиричастинний симфонічний цикл), не уникнув нищівної критики за «формалізм» та гостру гармонічну мову. В опусі закладено глибокий первинний задум. Після відновлення післявоєнної версії, Концерт був присвячений М. Лисенку, з фортепіанною творчістю якого романтичний піанізм Л. Ревуцького (поєднання віртуозної та пісенної концертності) має багато спільного.

1.3. Становлення жанру одночастинних фортепіанних сонат в творчості українських композиторів

Одним з музичних жанрів, який вимагає особливо ретельного вивчення специфіки драматургічного розвитку, є одночастинна фортепіанна соната, яка міцно закріпилася в репертуарі сучасних піаністів. Вперше з'явившись в творчості Ф. Ліста, вона знайшла своє яскраве втілення в інструментальній музиці українських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття. Складність її драматургічного розвитку стала наслідком взаємодії в творчості композиторів романтичних і постромантичних тенденцій в трактуванні музичних жанрів і форм, тяжіння до синтезу мистецтв, особливого взаємозв'язку музики і літературної програми, прагнення втілити в музичних образах складні філософські ідеї. Все це призвело до істотної

трансформації традиційного сонатного *Allegro*, його збагачення драматургічними принципами інших музичних форм. Виконання одночастинних фортепіанних сонат Ф. Ліста, О. Скрябіна, М. Метнера, М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Ф. Мосолова, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Косенка та інших композиторів, які зверталися до даного жанру, вимагає від піаніста-інтерпретатора великої попередньої аналітичної роботи, одна з головних задач якої полягає у виконавському формоутворенні. У нотному тексті фіксується тільки схема, що в процесі виконання знаходить звукове втілення, виконавцю ж задається певний структурний план, який повинен бути конкретизований в процесі інтерпретації за допомогою комплексу темпо-ритмічних, динамічних, артикуляційних, тембрових засобів. Втілюючи задум твору, укладений в певній формі, інтерпретатор не тільки трактує його, а й одночасно впливає на форму твору. Для вирішення цього завдання необхідно розуміння як специфіки історико-стильового контексту конкретного твору, так і особливостей драматургічного розвитку. Все це свідчить про необхідність комплексного вивчення драматургії одночастинної фортепіанної сонати в історико-стильовому контексті.

При домінуванні романтичних світоглядних принципів, на формування українського варіанту одночастинної фортепіанної сонати вплинула філософія символізму і стилістичні ознаки модерна. Символізм і модерн по-новому інтерпретують ідею синтезу, характерну для романтизму, у вигляді тісної взаємодії поезії і музики, взаємопроникнення різних жанрів, асиміляції принципів музичних форм тощо.

На початку ХХ століття ідея синтезу проявилася у відкритості іншим культурам, злитті окремих видів художньої творчості, суміщенні виразних засобів різних видів мистецтва. Сама ж ідея синтезу була однією з основоположних і при становленні одночастинної фортепіанної

сонати в романтичній музиці. У творчості українських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття вона отримує свій подальший розвиток.

Тяжінням до романтичної традиції драматургії одночастинної сонати визначається оформлення партій в самостійні відокремлені і структурно організовані розділи. Розквіт жанру сонати в українській музиці ХІХ – ХХ століть багато в чому обумовлений соціокультурною і художньою специфікою цього періоду. Принципи романтичної програмності та поємності стали провідними у розвитку одночастинних сонатних композиціях Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського та інших композиторів.

Особливу роль світоглядні та стильові принципи романтизму зіграли в українській музиці в період становлення і розквіту національної композиторської школи в кінці ХІХ – першої третини ХХ століття. Романтична естетика визначила специфіку розвитку практично всіх видів національного мистецтва, які саме в цей період набувають рис професійної сформованості. Естетичні принципи романтизму, з'єднавшись з національною ментальністю, створили своєрідний художній феномен, що полягає в особливому поєднанні лірики і авангардних тенденцій в українській музиці початку ХХ століття.

В історико-стильовій динаміці української фортепіанної сонати Л. Ланцута виділяє чотири періоди її розвитку (до 1970-х років.). Перший «період включення в процес формування структурно-семантичного інваріанту». Він відповідає першій стадії запозичення, деякого «учнівства», першої спроби асиміляції. До цього періоду відносяться три клавірні сонати Д. Бортнянського, створені в 1783 – 1784 роках, і фортепіанна соната *a-moll* М. Лисенка (1875). На думку Л. Ланцута сонати Д. Бортнянського «демонструють дві основні жанрові різновиди: циклічну (соната *C-dur*) і одночастинну (сонати *F-dur* і *B-dur*) і відображають суперечності становлення сонатної форми» [33].

Першою справжньою спробою національного засвоєння жанру стала фортепіанна соната *a-moll* М. Лисенка, яку можна вважати класичною. Їй властиві ознаки своєрідної діалогічності, що характеризує індивідуальний стиль мислення М. Лисенка та водночас є віддзеркаленням унікального змісту загально-романтичної рефлексії почуття-мислення (цілісність, конкретність, невичерпність, відповідальність, відкритість та незавершеність).

Другий період розвитку української фортепіанної сонати (1890 – 1910) збігається з часом активного освоєння сонатного жанру й є періодом «активної композиторської творчості в області сонатного жанру, трансформації структурно-семантичного інваріанту, формування національного типу сонатної драматургії». В творчості Л. Ревуцького з'являється одночастинний різновид фортепіанної сонати. В Першій і Другій його сонатах відчуваються признаки емоційної врівноваженості, завершеності форми та стрункості. Неспішна врівноваженість надає риси епічної драматургії його героїко-драматичним одночастинним сонатам. Не тільки яскраві признаки епічного розгортання стали новими принципами одночастинної драматургії, а й кількісне обмеження тематизму.

1920-ті роки названі третім періодом розвитку української фортепіанної сонати, що характеризується масовим інтересом до жанру, помітним розширенням діапазону стилєвих пошуків, остаточною кристалізацією національно-типологічних ознак. У цей час були створені одночастинні фортепіанні сонати В. Косенко і Б. Лятошинського. Написані в другий і третій періоди, одночастинні сонати можна віднести до лірико-драматичного (Соната № 1 *h-moll* Л. Ревуцького, Соната № 1 *b-moll* В. Косенко) та епіко-драматичного (Соната № 1 і Соната-балада № 2 Б. Лятошинського) видів.

Перша соната для фортепіано ор. 13 Лятошинського (1924) нагадує поеми Ф. Ліста та О. Скрябіна, вплив яких безпосередньо

відзначився на творчості молодого композитора. Одначе, коли він звертається до жанру одночастинної сонати, відразу стає відчутною самотність його творчої манери. За словами Н. Пастеляк, «не дивлячись на схильність до творчого експерименту, адаптації різноманітних стилістичних напрямків того часу, починаючи від експресіоністичної емансипації тональності, урбаністичного збагачення тембрової палітри, раціоналістичних структур неокласицизму, Борис Лятошинський в душі залишився художником романтичної традиції, який зміг зрозуміти і передати природу почуттів сучасної особистості, розкрити її і в протилежному, і навіть ворожому до відкритого проявленню емоційності, контексті» [46].

Однією з рис одночастинності виступає дія принципів рондальності. Реприза в сонаті скорочена, здійснюється кульмінаційне проведення тільки головної партії, яка одночасно стає рефреном великої рондальної форми. Таким чином, універсальним в Сонаті Б. Лятошинського є дія драматургічних принципів інших музичних форм та модифікація структури сонатної форми. До признаков поємності можна віднести принцип монотематизму. Інтонаційним джерелом тематизму стала нисхідна велика септіма, яка з'явилась на початку головної партії. Неквапливість розгортання образів та їх виділення у самостійні епізоди надає можливість переконатися, що Б. Лятошинський створив в одночастинній фортепіанній українській сонаті її епіко-драматичний жанровий тип.

Соната-балада ор. 18 (1925) Б. Лятошинського має епіко-драматичні риси. Вже у вступі одночастинної сонати відчуваються признаки нової драматургії, які виконують функцію прологу до драми. Досить розгорнутий вступ, типовий для жанру балади, звучить самостійним замкнутим епізодом, що побудований в трьохчастинній репризній формі з контрастною серединою. В розвитку можна помітити принципи лейтмотивної техніки, адже початкова тема з'являється на

початку і в кінці сполучної партії, а також звучить басовим контрапунктом до побічної партії, не змінюючи свого стрімкого характеру. Контрастність трьохчастинної побудови вступу підкреслена фактурою і динамікою. Замкнутість і розгорнутість надають Другій сонаті риси епічної баладної розповіді.

В цій сонаті зберігається тенденція до розділів на самостійні епізоди. Вся одночастинна композиція має риси прихованої циклічності, в якій побічна партія виконує функцію повільної частини, а останнє проведення в репризі головної партії виконує функцію короткої коди. Також є такі риси, як прихована циклічність та наявність моно- і лейттематизму як ознак поемності.

Драматургія великої за розміром, масштабом і змістом Першої сонати *b-moll*, ор. 13 В. Косенка демонструє дію принципів різноманітних форм. Це стосується сонатного алегро і повного сонатно-симфонічного циклу. Епізод *Lento* слугує в ній другою повільною частиною, зберігаючи в собі подальший розвиток. Перший розділ динамічної репризи можна розглянути як третю частину «шопенівського» драматичного скерцо або як ремінісценцію першої частини, що приводить до віртуозного фіналу, виконуючого роль коди (другої розробки). Кожна партія експозиції тяжіє до окремого самостійного епізоду зі своїм особистим динамічним, тональним і фактурним розвитком, а також зі своєю особистою структурою. Ще однією з рис одночастинної сонати є поєднання різноманітних функцій, оскільки і в головній, і в побічній партіях наявні ознаки розробковості та розвитку. Тема вступу налаштовує драматичний розвиток фортепіанної сонати на епіко-драматичний характер.

Третя соната В. Косенка *h-moll*, ор. 15 є подальшим розвитком одночастинної драматургії в епіко-драматичній одночастинності. Композитор зберігає класичну ясність функціональної гармонії та тональностей. Вся побудова сонати має ознаки класичного сонатного

алегро. Найвний двотактовий вступ, виконуючий функції лейттеми, втілює зловісний роковий образ. Лейттема стає ознакою поемного мислення композитора.

Універсальні признаки одночастинної драматургії в сонаті В. Косенка присутні в поєднанні спільних логічних функцій експонування розвитку у викладенні тем в експозиції; у тяжінні до окремої партії у самостійні епізоди; у дії принципів інших форм. По-особливому композитор будує коду, яка надає музичній драматургії риси баладної епічності.

На думку Н. Пастеляк, епіко-драматичні одночастинні сонати В. Косенка «каждая в своём аспекте, представляют своеобразное толкование поэмности, достигающей романтической эстетики, – отсюда возможность яркой фабульной трактовки этих произведений, доминирование субъективно-экспрессивного начала в образно-семантической системе, типично романтических коллизий в резком конфликтном столкновении противоположных полюсов» [46]. В його сонатах стислий розвиток і вплив контрастної форми, відносної відособленості розділів, які є одними з універсальних засобів драматургії одночастинної фортепіанної сонати.

Четвертий період (1930 – 1960) стає часом «істотного звуження панорами пошуків українських композиторів в сонатному жанрі, зниження художнього рівня творів (фортепіанні сонати Р. Барабашова, М. Гозенпуда, А. Філіпенка, О. Коломійця, В. Сечкіна)» [49].

У творчості Л. Ревуцького були сформовані національно-стильові ознаки української фортепіанної сонати. Перш за все, такою ознакою став сам жанр одночастинної сонати, для якої характерний «романтичний пафос, підвищена експресивність висловлювання». Цим ще раз стверджується не просто значний, а й визначальний вплив романтизму на формування та розвиток національної музики першої половини ХХ століття.

1.4. Особливості музичної фактури як чинник композиторського стилю Левка Ревуцького. Загальна характеристика

Категорія стилю – одне з найскладніших питань у сучасному музикознавстві. В. Клин вважає, що стиль є виявом еволюції індивідуальності майстра, визначається у композиційних прийомах творчості й, існуючи в системі техніко-формоутворюючих факторів творів митця, знаходиться в діалектичному зв'язку з його світоглядом. Л. Ревуцькому притаманний зв'язок його індивідуального стилю з класичними традиціями [21].

Під індивідуальним музичним стилем мається на увазі:

- творча індивідуальність митця, без якої саме поняття стилю втрачає свій смисл;
- професійна майстерність, котра найбільш повно розкриває творчу індивідуальність;
- композиційні прийоми творчості, що слугують сферою виявлення творчої індивідуальності;
- в тому чи іншому ступені цілісна система техніко-формоутворюючих факторів, створена сукупністю композиційних прийомів творчості;
- світогляд художника, з яким всі вказані фактори перебувають у діалектичному зв'язку; складність і витонченість цих зв'язків не допускають їх однозначного або прямолінійного тлумачення і визначаються умовами формування особистості, оточуючим середовищем, цілеспрямованістю виховання, загальною сумою накопичених знань та інформації, рівнем матеріальної і духовної культури даного суспільства і даної епохи [21].

Л. Ревуцький володіє самобутністю гармонічного мисленням, блискучою поліфонічною майстерністю, ювелірним відшліфовуванням деталей фактури. Особливу роль має метро-

ритмічне фразування, переконлива логіка позначень динаміки. Притаманне поетичне та витончене нюансування звукових барв, відчуття тембральної акустики. Головна риса його фортепіанної музики – національна музична самобутність. Саме жанр обробки народної пісні споріднив його фортепіанну музику із тенденціями індивідуального стилю композитора. Народність з'являється у багатьох аспектах його стилю. Музичний матеріал розвивається за принципом варіантно-варіаційного методу, будується на ідеї повторності, яка пішла із фольклору. Поліфонізація фактури творів Л. Ревуцького відрізняється незвичайними особливостями (гармонічність та життєствердність у поєднанні з ліричною пристрасною та епічною розповіддю і широтою). Ці якості в музиці композитора є індивідуальним відбиттям народного світогляду та епосу, де героїзм нерозлучний з лірикою.

Якщо розглянути композиційні прийоми фортепіанного стилю Ревуцького, то можна побачити дві різні ідеї: ритмічна варіантність та метрична незмінність ритмічної формули. Наприклад «Гуморесці» притаманна варіантність ритму окремої фігури, а Прелюдії № 2 ор. 11 - головна формула невинного загального руху твору.

Хоча, головним джерелом метричної організації (поліритмія, горизонтальна поліметрія) є ідея ритмічної варіантності. Саме такий варіант музичного матеріалу є у більшій кількості творів композитора. Найбільше він використовує поліритмію та поліметрію в Прелюдії № 2 ор. 4 та у Концерті для фортепіано з оркестром.

Особливим у використанні поліритмії та поліметрії є поступове розширення засобів музичної виразності від фрагментарності до нормативної організації метро-ритму форми в цілому. Нормативність –

це постійне функціонування різних метрів у послідовності по горизонталі та їх чергування; асиметрія фразеологічного викладу.

Фортепіанний стиль композитора характеризується метрично-незмінною ритмічною формулою. Ревуцький використовує досить широкий діапазон. Наприклад, у Сонаті він створює атмосферу гнітючої безнадії, у Прелюдії № 3 ор. 4 – єдиний вольовий порив, а в Прелюдії № 1 ор. 4, Канон – ритмічна пульсація, за допомогою якої відбувається рух усього твору.

Надалі, у фортепіанному стилі митця відбувається створення лейтритму. Це система техніко-формотворчих факторів, для якої характерно одночасне функціонування композиційних прийомів. Їм притаманні метрична незмінність ритмічної формули та ритмічна варіантність. Можна стверджувати, що метро-ритмічна організація володіє винятковим багатством.

Головним у музичному розвитку фортепіанних творів є акорд варіантної терцової структури (з альтерацією або без неї) – нонакорд, септакорд, ундецимакорд.

Вперше септакорд з'являється у Вальсі (середня частина). Але ні у Вальсі, ні у Сонаті недостатньо тих композиційних прийомів, для того, щоб стверджувати про нове особливе розкриття можливостей нонакорду, септакорду та ундецимакорду.

Саме у Прелюдії № 1 ор. 4 септакорд стає головним у гармонічному аспекті фортепіанного стилю.

Надалі, особливо у «Пісні» та «Гуморесці», відбувається розширення композиційних прийомів в плані модуляцій, чергувань акордів та альтерацій.

До гармонічного мислення Л. Ревуцького можна віднести ладову багатобарвність. Її суть постає у поліладовій побудові, в котрій поєднуються старовинні лади та звичайна система мажоро-мінору.

Також, Л. Ревуцький постійно використовує у свої творах розщеплені шаблі ладу. Це особливе гармонічне мислення зумовлене насамперед специфічним функціонуванням ладової багатобарвності та альтерацією основного звукоряду.

Композитору притаманна тяга до хроматизму у фортепіанних творах. Хроматизація володіє широким діапазоном (від загострення ладового тяжіння та мелодичного зв'язку до утворення поля особливого функціонального та значущого розосередження).

Л. Ревуцький традиційно розглядає мелодичну горизонталь, як сферу вираження особливих рис художнього образу, котрі викладені у тематизмі. Це не є перешкодою для композитора у створенні мелодичної виразності. Горизонталь у його фортепіанних творах характеризується насамперед безперервним розгортанням та створює зв'язок між вертикальними та горизонтальними компонентами музичного мислення. Зазвичай, він в кінці мелодичної побудови створює акорд терцової варіантної структури, пентатонічний звукоряд, збільшений тризвук, і це приховує конкретне кадансове завершення фрази.

У гармонічному мисленні, композитор по-горизонталі не використовує одноголосся. Він більше користується провідною мелодичною лінією та підголосками. Можна визначити мелодичний рух за якістю за такими показниками:

1. наявність хроматизму у мелодичній лінії;
2. секвенціювання лінійного мелодичного відрізка;
3. роль секунди як найбільш відомого чинника мелодизму (насамперед, по-горизонталі при низхідному русі).

Для образної сфери є важливим зв'язок з лірико-епічним характером, що може показати індивідуальність композитора. Хоча він і не використовує у свої творах такі риси як сарказм, гротеск та бурлеску, його мелодія промениста. Вона позбавлена холодного відтінку.

Його мелодизм нагадує серйозні роздуми над красою світу, котрі поєднані з м'якістю, теплотою, широким диханням ліричного висловлювання, та із чуттєвими енергійними імпульсами, де трепетність переплітається з реальною могутньою силою.

У фортепіанних творах Л. Ревуцького розвиток варіантно-варіаційний (відбувається переплетіння рис варіаційності та варіантності у музичному матеріалі). В дрібних формах переважає варіантність, а в крупних – варіаційність. Такий варіантно-варіаційний принцип втілюється у Концерті.

Найчастіше Л. Ревуцький використовує у своїх творах принцип секвентно-поліфонічної розробки окремих мотивів, не змінюючи загалом мелодію, але використовуючи щоразу інакше гармонічне, фактурне та регістрове обрамлення.

Музичний матеріал будується на видозміненій повторності, за допомогою варіантно-варіаційного методу.

Фактура його творів для фортепіано характеризується якістю.

Дрібна, пальцева техніка повторюється у різних регістрах. Завдяки тому, що композитор використовує традиційні види техніки, йому вдається створити їх найрізноманітніші сполучення, котрі володіють рисами самотності.

Композиційній структурі фактури притаманне синтезування поліфонічної та гомофонної систем по музичній організації. Ревуцький не використовував у фортепіанній фактурі поліфонічно-сконцентрований бахівський тип. Він використовував неімітаційну поліфонію підголоскового типу, котра могла набути рис контрастної поліфонії. Також, досить часто використовував імітаційну поліфонію, котра присутня зазвичай в розробкових частинах музичного розвитку.

Поліфонізація його фактури характеризується багатством гармонії, при тому, що контурні голоси серед складного плетива самотійно вільно рухаються.

Фактура фортепіанних творів Левка Ревуцького характерна різноманіттям своїх видів, сукупність яких створює технічний склад творів композитора. Його своєрідність можна побачити в тому, що на основі використання традиційних видів технічних прийомів композитору вдається створювати їх різноманітні комбіновані сполучення, які надають риси самотності, здавалось би, знайомим видам фактури.

З точки зору композиційної структури фактура фортепіанних творів Л. Ревуцького представляє собою постійне синтезування гомофонної і поліфонічної систем музичної організації. Нормативним прийомом поліфонізації гомофонної фактури у Левка Ревуцького є використання не імітаційної поліфонії підголоскового типу, яка часто набуває риму контрастної поліфонії. Декілька рідше використовується імітаційна поліфонія (точна або не точна), яка функціонує, в основному, в розробкових відділах музичного розвитку. В рамках фортепіанного стилю Л. Ревуцького поліфонізація фактури породжена багатством його гармонії, будучи при цьому ведучим способом вираження химерного мережива контурних малюнків голосів, які вільно плінуть в самотньому русі.

Досліджуючи різноманітні характеристики даного аспекту стилю можна зробити такий висновок: фортепіанна фактура композитора є досить інтенсивно поліфонізованим гомофонним складом, де самотність технічного арсеналу обумовлена нестандартністю комбінованих сполучень відомих службових виглядів і старанністю розробки кожного з них, а індивідуальність в сфері композиційної структури полягає в прямій залежності від гармонічного мислення, одночасно будучи головним виразником його специфіки.

Висновки до Розділу 1.

За час свого становлення українська фортепіанна музика досягла великих успіхів. Розвиток її протікав у постійній боротьбі прогресивного реалістичного напрямку з реакційним формалістичним.

1. Українська фортепіанна музика розвивалася за такими принципами:
 - на основі засвоєння і розвитку традицій класиків української музики;
 - на основі втілення народності, шляхом створення національного по формі, соціалістичного по змісту музичного мистецтва;
 - на основі бурхливого розвитку тих жанрів, котрі знаходилися у стані зародження або взагалі їх ще не існувало в період до революції. Це жанри фортепіанного концерту, сонати, сюїти, варіації, прелюди, етюди-транскрипції. У всіх цих жанрах українські композитори створили багато високохудожніх творів. На основі вивченої літератури, присвяченої творчості цього Левка Ревуцького можна сказати, що українська музична культура має видатного композитора, педагога, суспільного діяча. Всі ці сторони діяльності є невід'ємні один від одного. Він є засновником жанру фортепіанного концерту в українській музиці. Його творчість – це цінний вклад в музичну культуру України.
2. Художня значимість фортепіанної творчості композитора дає підстави вважати, що Л. М. Ревуцький є новатором в українському музичному мистецтві. Фортепіанне викладення можна поділити за принципами:
 - емоційно-тематична насиченість партії фортепіано;
 - наділення партії фортепіано ілюстративно-образотворчими рисами;
 - підкреслення характерних ладових особливостей.
3. Вивчення культурного контексту формування жанру дозволяє зробити висновок про значну роль романтичного світогляду і

романтичного виконавства в становленні драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати. Тенденція до поглиблення психологізації образів, їх різнобічного розкриття, що привело до поглиблення контрастності музичних образів, наслідком чого стає посилення дії принципів багатоеlementної драматургії і використання драматургії антитез.

4. Головною рисою музики Ревуцького є національна самобутність. Метро-ритмічна організація його фортепіанних творів пройшла шлях від традиційних способів поліритмії та поліметрії до специфічної політактової асиметрії фразеологічного вираження де в основі закладені ідеї ритмічної варіантності та метричної незмінності в їх синтезі та протиборстві. Єдність та взаємозв'язок горизонтального та вертикального компонентів – це основа гармонічного аспекту фортепіанного стилю композитора. Своєрідний гармонічний аспект фортепіанного стилю зумовлений раціональною системою композиційних прийомів (альтерація, хроматизм, ладова багатобарвність, розчеплення щаблів ладу). Це призвело до єдності мелодичної горизонталі та гармонічної вертикалі. Фортепіанна фактура композитора є досить інтенсивно поліфонізованим гомофонним складом, де самобутність технічного арсеналу обумовлена нестандартністю комбінованих сполучень відомих службових виглядів і старанністю розробки кожного з них, а індивідуальність в сфері композиційної структури полягає в прямій залежності від гармонічного мислення, одночасно будучи головним виразником його специфіки.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИЦІЯ ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Л. РЕВУЦЬКОГО

2.1. Соната для фортепіано (h-moll): композиторський задум

По зрівнянню з сонатним алєгро (c-moll), соната (h-moll) найчастіше виконується і є однією з популярних творів даного жанру в українській фортепіанній музиці. Сонату h – moll для фортепіано слід віднести до найбільш глибоких творів Рєвущького. Написана вона була у 1912 році. За словами Н. Пастеляк в сонаті «...превалює типово романтичний світогляд і <...> органічно перєвтілені засади романтичної поємності» [46]. Цій одночастинній сонаті притаманне прагнення відокремлення розділів на самостійні епізоди та сполучення драматургічних функцій. Твір багато в чому є нетрадиційним. Це стосується особливостей формотворення, розвитку тематизму, фактури, гармонії, поліфонії та ін.. Універсальними властивостями одночастинної драматургії в даному творі виступають поєднання функцій і відокремлення розділів в самостійні епізоди. Експозиція сонатного алєгро поєднує функції дієвої першої та ліричної другої частин сонатно-симфонічного циклу. Короткий двухтактовий вступ служить вступом виключно до головної партії, створюючи основу для подальшого руху.

Вплив романтичної образності і поємності відчувається з перших тактів Сонати № 1 h-moll, тв. 1. Вона належить до героїко-драматичного типу жанру. Новаторською особливістю сонати стає те, що в ній присутня яскрава ознака епічного розгортання. Завдяки цій ознаці сонатне *allegro* сприймається як цикл, згорнутий в одночастинний.

Універсальними властивостями одночастинної драматургії в даному творі виступають поєднання функцій і відокремлення розділів в самостійні епізоди. Експозиція сонатного *allegro* поєднує функції дієвої першої та ліричної другої частин сонатно-симфонічного циклу. Короткий двухтактовий

вступ служить вступом виключно до головної партії, створюючи основу для подальшого руху.

Головна партія сонати оформлена в самостійний «епізод», яка поділяється на вступ, основний розділ і заключення. Вступ до головної партії написаний в тональності (h – moll) 1-2 такти в схвильованому характері. Виклад головної партії (тт. 3 -52) представлено у вигляді чітко завершеного в тональному плані закінченого епізоду. Сама головна партія містить два різнорідних елемента – низхідний фанфарний рух по звуках тризвуку h – moll (тт. 3 – 6) і поступово висхідний гамообразний рух (тт. 7-8). Їх протиборство створює внутрішню конфліктність героїко-патетичного образу, який відразу починає розвиватися і приходить до місцевої кульмінації. Головна партія оформляється в самостійний епізод зі вступом, основним розділом і заключенням. У заключенні загальний рух заспокоюється, але, завдяки руху першого елемента головної теми по звуках зменшеного септакорду, отримує трагічне забарвлення. Відчуття заспокоєння посилюється тривалим тонічним органним пунктом (тт. 52 – 69). Дія трьох логічних функцій – експонування внутрішньо суперечливого образу, його розвитку та подальшого завершення створює відчуття замкнутості не тільки розділу експозиції, а й частини повного сонатного циклу. Повільне завершення партії відносно самостійним епізодом стає ознакою епічної драматургії з її неквапливістю розгортання і тяжінням до картинності і розповідності.

Риси епічності в розгортанні героїко-драматичної образності посилюються і подальшим епізодом побічної партії, яка експонує просвітлений ліричний образ. При відсутності сполучної партії її гармонійні функції виконує вступ до побічної партії, який здійснює перехід від h – moll в тональність D – dur. Однак цей розділ не визначається як єдина партія через яскравий прояв в ньому рис експозиційного викладу музичної думки.

Побічна партія за своєю будовою подібна головній і складається з повільного вступу, викладення і розвитку теми, повільного заключення на матеріалі вступу. Всі складові партії інтонаційно близьку. Що надає всьому епізоду риси єдності і цілісності. Стрункість загальної будови, завершеність образу, наявність обрамлення повільними розділами привносять в розгортання і цього образу риси епічної драматургії. Виступаючи відносно самостійним епізодом, побічна партія в межах експозиції сонатного алегро не тільки експонує новий ліричний образ, а й виконує функцію повільної частини циклу. Таким чином, на рівні експозиції спостерігається поєднання функцій експонування і розвитку тем, та одночасну дію принципів розділів експозиції і частин циклу.

В межах всього твору розробка виконує функції скерцо. Ознаками скерцо слугують типова для жанру фактурна організація і логіка розвитку образів. Три розділи розробки утворюють умовну трьохчастинну форму, в якій крайні частини уявляють собою різні модифікації героїко-схвильованих образів, а середина – перетворення ліричного образу побічної партії.

Реприза виконує функції фіналу умовного циклу. Її початок збігається з кульмінаційним проведенням головної теми, в якому підкреслено представлений по – новому в пунктирному ритмі її перший елемент. Патетичне проведення головної партії стає підготовкою до нового звучання образу побічної партії, де лірика набуває апофеозно-героїчне забарвлення.

В першій сонаті, Ревуцький залишається прихильником героїко-драматичного типу одночастинної фортепіанної сонати. Незважаючи на відсутність програмності, вишуклість героїчного і ліричного образів, логічність та ясність їх перетворення складають умовну програму твору. Проте, на відміну від романтичної поеми, український композитор привносить у музичну драматургію риси врівноваженості і стрункості,

кількісно обмежуючи тематизм, надаючи йому форми закінчених «епізодів» з рисами епічної драматургії.

2.2. Виконавські версії сонати для фортепіано (h-moll) Марії

Крушельницької та Юрія Устименко

Інтерпретація Сонати h – moll у виконанні Марії Крушельницької має ознаки циклічної і сонатної форм. За сонатною формою приховується чотиричастинний цикл. Головна та побічна партії у її виконанні самодостатні: вони витончені за формою. Надалі можна побачити драматургічне почуття піаністки, в якому є смисловий і логічний акцент на доповненні до головної теми трагічного характеру і такою ж фактурою, що відрізняє між собою дві теми і зовсім відсутня підготовка попереднього розвитку. Починається траурний епізод і просвітлена побічна тема. Головна тема відсторонена від конфлікту. Конфлікт проходить без її участі. Саме тому в репризі її пропущено, а з'являється лише побічна тема.

Розробка складається з декількох моментів. Перший – після драматичної бурі (Allegro) рух відбувається розкиданими по клавіатурі акордовими гірляндами, які приводять до кульмінації. Другий – (Meno mosso), який було присвячено побічній темі. М. Крушельницька вдало застосувала хвилеподібний розвиток, при тому, що наступні хвилі починаються на пів тону вище від попередньої. А tempo e poco animato виконавиця буде хвилі в тональностях Es-dur, E-dur, f-moll. Кожну хвилю вона відрізняє емоційно та психологічно. Мелодійний хід угору звучить природньо з напругою та відбувається crescendo, завдяки якому відбувається наступна фаза – величезний предикт (від con moto). Енергійний потенціал переходить у низхідні хроматичні октави та майже приводить повернення першої фази розробки, таким чином оформлюючи цей розділ форми. Відбувається репризне відтворення побічної теми в насиченій фактурі. Але конфлікт ще існує. Мажорний апофеоз раптово припиняється та починається мінорна схвильована кода. Марія Крушельницька виконує коду драматично і прямує

до чотирьох останніх тактів твору, які супроводжуються масивними акордами та приходять до трагічного фрагменту в експозиції і завершують конфлікт.

Соната h – moll у виконанні Юрія Устименко створює напружену бунтівну атмосферу. Вступні два такти виходять глибокі за змістом, при чому він починає впевненим звуком, якби долаючи деякий опір.

Збентежена декламація головної теми нагадує мову людини, яка нібито задихається від стриманого хвилювання. Особливий зміст виконавець вкладає в звучання паузи на початку кожного такту. Драматичний імпульс початку фрази, підкреслений експресивною синкопою, приводить до безсилено зникаючого закінчення.

Після спроби внести розрядку (висхідний рух, де Ю. Устименко приділяє особливу увагу мелодичній лінії, яка прихована у фігурації правої руки, і показує просвітлений гармонічний колорит) з'являється друге речення головної теми – нисхідний по звукам тризвуку малюнок. Але тут на зміну суворій стриманості першої побудови приходять велика драматична експресія і динамічний накал більш високої теситури.

При виконанні в акордовому викладенні головної теми виконавець спирається на п'ятий палець, завдяки чому звучить основний інтонаційний малюнок.

В наступному розвитку матеріалу велику увагу Юрій приділяє окремим голосам «багатоверхової» фактури: основній мелодичній лінії, яка знаходиться в середньому голосі, виразним спадаючим підголоскам верхнього голосу, лінії баса та хвилястому малюнку фігурації.

Весь цей епізод Ю. Устименко починає з піано, створюючи собі можливість посилювати динаміку в наступних секвенціях. Також він показує гру тонально-гармонічних фарб – зрушень з D - dur в fis – moll, A – Dur в cis – moll. Після підйому в cis – moll, сходячи в низький регістр, виконавець знімає напругу динаміки.

Наступні дві фрази якби об'єднують два елементи головної теми – висхідний і нисхідний по ступеням тризвуку. Основне нисхідне інтонаційне зерно спочатку виникає як завуальований підголосок. В подальшому після розвитку він стає основним матеріалом, який піддається інтонаційному динамічному перетворенню. Тут Ю. Устименко особливу увагу приділяє лівій руці та добивається виразності басового голосу і ясно чути відповіді у середньому голосі. Весь цей епізод уявляє собою велику динамічну хвилю з короткочасним спадом звучності на субіто піано.

Варто сказати, що це є кульмінаційний момент експозиційного викладення головної партії. В наступному русі можна підкреслити виділену композитором мелодичну лінію в лівій руці. Ю. Устименко досягає рівного звуку і непомітного «перекидування» глухого рокіту шістнадцятих і однієї руки в іншу.

Після рух декілька призупиняється і поступово приходить до епізоду *poco sostenuto*, який звучить як осмислення відбувшогося, як авторська післямова. Цей епізод виконавець не розтягує, так як стриманість вже досягається за рахунок більш крупних тривалостей (половинних і цілих нот після шістнадцятих і восьмих). Особливе смислове навантаження несе органний пункт у лівій руці. Недивлячись на розмірність, синкопійований нервовий ритмічний малюнок партії лівої руки і напружений гармонічний колорит привносять відтінок динамічної напруги, невдоволеності.

Устименко тут добре слухає ліву руку і намагається створити спільну стримано-збентежену атмосферу без допомоги правої руки. У правій руці він максимально слухає легато, яке означає не тільки зовнішній але і внутрішній зв'язок між звуками. Він відчуває внутрішній зв'язок між звуками за допомогою попереднього «проспівування» мелодії в свідомості.

Надалі акордове викладення, суворий, епічний інтонаційний колорит сполучної партії нагадує хорал. Виконавець уважно відноситься до інтонаційної виразності кожного голосу, а також підкреслює поступове просвітлення колориту – від аскетичного сі мінора до умиротвореного ре

мажору. На зміну суворій стриманості, компактності звуку приходить ритмічна розкутість, натхнення, теплота і свобода.

Побічна партія також, як і головна, вже в експозиційному проведенні інтенсивно розвивається. Спочатку можна почути широку пісенну тему в ре мажорі у теплому мецо – сопрановому діапазоні. Варто звернути увагу на появлення вкінці побудови підголосків, виразного інтонаційного строю фігурації і приховану лінію баса. Над всім превалює мелодія – натхненна, направлена до світла.

Розвиток побічної партії йде від безтурботного умиротворення до вольового, активного початку. Після мелодія переходить у середній регістр, при чому виконується різними руками, тому Устименко добивається рівного по силі звуку і цільного по фразуванні виконання. Він уважно відноситься до пурхаючого у високому регістрі химерного фігураційного супроводу та дослуховує і без метушні дограє виразну фігураційну лінію.

Таким же чином він відноситься до основної мелодії і до супроводу в подальшому розвитку побічної партії. Також показує виразність регістрово - тембральних фарб, яка виникає при «перекидуванні» теми із однієї руки в іншу.

Добре чутно цікаві тональні зміни (Es – Dur, A – Dur, D – Dur) і гармонічні фарби, якими щедро розфарбований цей епізод. Органічний зв'язок в розвитку теми приводить до природнього завершення епізода на *dim* і *rallentando*.

Починається реприза побічної партії. Але це не просто безтурботна пісенність і умиротворення, як при першому появленні побічного матеріалу, а більш глибока лірика. Тут Ю. Устименко наділяє уваги яскравій рельєфній лінії верхнього голосу і глибоким нисхідним басам.

І знову, начебто з'являється авторська ремарка, - заключна епізодично-розповідна фраза, якби повертаючи нас до суворій зібраності першопочаткового її викладення.

Але раптовий спалах – тональний, фактурний і емоційний – приводять до нового етапу боротьби, до розробки. В підході до розробкового матеріалу виконавець осмислює три останніх акорди та експресивну, якби звучащу паузу після них. Бунтівна атмосфера, яка була характерна для головної партії, зберігається і навіть ще більше загострюється в розробці.

Головна тема звучить в низькому регістрі на фоні нервово пульсуючого супроводу. Відсутність кожної сильної долі такту в правій руці створює особливу напругу. Тут Ю. Устименко виконує партію супроводу рівними по силі і тривалостям звуками. Хвилеподібний розвиток він підпорядковує спільній тенденції розвитку і кульмінаційній вершині – сплеску відчаю, появи головної партії в компактному акордовому викладі у верхньому регістрі.

Наступний розвиток відбувається в неослабленій напрузі. Головна партія звучить на фоні пунктирного акордового супроводу. Тут Юрій передає клавіатурі природню вагу своїх плеч і рук. Після підйому рівня емоційної напруги на вершину, відбувається бурхливий акордовий шквал, який він мислить однією фразою та виконує на одному видохи. Гра відбувається зібраними цупкими пальцями з опорою на виділену ноту в акорді, створюючи єдину мелодичну лінію із виділених нот.

Тут буря втихає. Устименко акцентує увагу на мелодичній лінії половинних нот, які звучать в унісон в обох руках, а на їх фоні вільно переливаються гармонії, начебто показуючи звучання цих половинок. І знову звучить хоральний епізод, але в більш низькому регістрі і більш похмурій тональності. Як і в експозиції, при підході до побічної теми колорит проясняється (с – moll – Es – Dur).

Побічна тема в розробці піднята на новий рівень розвитку. Тут вже відбувається взаємопроникнення сфери головної і побічної партій, проявляється декілька тематичних пластів. Ю. Устименко рельєфно окреслює основний мелодичний голос, детально прослуховує багатослойну фактуру. В скерцозному епізоді приділяє увагу лівій руці, де звучить головна партія, особливо – закінченням фраз. Триольний рух правої руки переважає

своєю виразною силою і виконаний активними пальцями дуже чітким ритмічно зібраним звуком. Поступово хвилеподібне наростання приводить до тематизму побічної партії, але вже не лірико-споглядального плану, а активно-вольового, стрімко-динамічного.

Наступний розділ – найбільш повний і близький контакт тематизму головної і побічної партій. Юрій добивається ідеально чистої нисхідної лінії басу та наповнює особливим смыслом саму верхню ноту експресивної висхідної інтонації. Притаманний цьому епізоду прохальний відтінок змінюється все більш наполегливим, ступленим. Після великого нагнітання динаміки, експресії, підвищення теситури, нібито шквал, обрушується вниз бурхливий октавний «потік».

Реприза знову зіштовхує в боротьбу дві образні сфери: у верхньому регістрі звучить головна партія, загострена пунктирним ритмом, в цей час у лівій руці – інтонаційний матеріал, який виріс із побічної теми, але ритмічно вирівняний, взятий в жорстокі тиски пунктирної головної теми. Ця суперечка приводить до тимчасової перемоги головної теми, яка звучить на фоні нисхідного акордового пунктирного супроводу. Поступово нагнітання напруги, емоційного збудження, короткочасний раптовий спад і нове наростання, приводить до нової кульмінації – з'явленню побічної теми в сі мажорі.

Особливо вагомо і рельєфно звучить верхній голос, крім того, він урівняв рух основної мелодії і тріольного супроводу, робить правильне фразування. В стрімкій, збудженій коді звучить матеріал і головної, і побічної партій. Він чітко визначає всі функції багат шарової фактури: основного мелодичного голосу, періодично виникаючих підголосків, басу, виразної фігурації. Закінчуючи коду, Ю. Устименко не понижує темп, динаміку, напругу та урочисто будує останню фразу.

2.3. Сонатне алегро для фортепіано (c-moll): композиторський задум

У 1913-1915 роках Л. Ревуцький створює Сонатне allegro №2 *c-moll*. Цей твір містить наявні ознаки одночастинної сонати. Якщо Перша фортепіанна соната тяжіє до граничної відокремленості розділів у самостійні епізоди, які виконують функції окремих частин циклу, то у другому Сонатному allegro композитор спирається на принцип монотематизму, розроблений Ф. Лістом в його симфонічних поемах.

Три основні теми цього твору – головної, сполучної і побічної партій – виростають з єдиного інтонаційного комплексу. Принцип похідного контрасту, за яким побудовані теми, спосіб їх перетворення у розробці створюють умовний сюжет твору, який втілює ідею стверджувального героїчного начала.

Образний зміст головної та побічної партій також слід лістівської традиції - головна партія звучить в активно-дієвому героїко-драматичному плані, а побічна представляє зону схвильовано-натхненною лірики, яка отримує своє апофеозного звучання в репризи. Принцип контрасту, що лежить в основі будови тем, спосіб їх перетворення в розробці створюють умовний сюжет, що втілює ідею затвердження героїчного початку.

Лістівські ознаки одночастинної сонати спостерігаються і в подальшому розвитку. Тут ними стає постійне поєднання логічних, загальних і спеціальних композиційних функцій. Так, головна партія отримує свій розвиток вже в експозиції, а її останніє проведення в розробці в тональності *Ges-dur* фактично стає початком репризи, адже вона поступово переходить до основної тональності.

Дія принципів багатоелементної драматургії в сонатному allegro № 2 має різну спрямованість в залежності від розділу форми. В експозиції в головну і побічну партії проникає розробковість; в сполучну партію, навпаки, замість розробковості, досить сильні функції експонування; розробковість як принцип мислення відчутна і в коді, яка виконує функцію гальмування, завершення розвитку. Сама ж розробка, як самостійний розділ форми, є

досить вузькою, проте в ній проходить варіювання і перетворення всіх тем експозиції, які при цьому не втрачають свою інтонаційну єдність. Експресивність і романтичний пафос, динамізація форми, дія принципів поемності в сонатному *allegro* № 2 знаходяться в руслі національно-стильових ознак одночастинної фортепіанної сонати.

У 1913 – 1915 роках Л. Ревуцький створює Сонатне *алLEGRO* № 2 *c-moll*. Цей твір містить ознаки одночастинної сонати. Якщо перша фортепіанна соната тяжіє до граничної відокремленості розділів у самостійні епізоди, які виконують функцію окремих частин циклу, то у другому сонатному *алLEGRO* композитор спирається на принцип монотематизму, тобто три розділи сонати Ревуцького, нерозривно пов'язані між собою. Для цієї сонати характерні яскраві образи, стрункість і завершеність художнього задуму, патетичний тон висловлювання та експресивність.

Вступ – це основне тематичне зерно. Він створює драматичний та внутрішньо напружений образ. В ньому відбувається тяжіння людського духу до благородної і високої мети. На протязі всієї сонати, три рази з'являється тема вступу. Він є стислим за формою і змістом. Вступу притаманні питально-відповідні інтонації. В них вкладена ідея тривожного заклику і таємничості, де наявний енергетичний потенціал (1-4 тт.).

Три основні теми сонати (головна, сполучна і побічні партії) походять з одного інтонаційного комплексу. Теми побудовані за принципом похідного контрасту. Головна тема звучить в героїко-драматичному та активно-дієвому плані, хоча в ній присутні елементи поеми (5-36 тт.). Відбувається чергування епізодів теми і присутні риси розроблення. За ритмікою і мелодикою, головна партія декламаційна та зібрана. Також наявні інтонації-образи, з яких один образ активний та цілеспрямований (він драматизується, його сутність нібито прагне до боротьби за життя), а

інший – схвильований і збентежений. Вони обидва складають єдине ціле. Таким чином, головна партія набуває свого розвитку вже в експозиції.

Із цього комплексу випливає новий епізод - сполучна партія *Risoluto* (37 – 55 тт.). Вона продовжує свій основний розвиток образу сонати. Викладена в *h – moll*, вона за настроєм нагадує елементи головної партії, яка сповнена сміливості та рішучості. Сполучна партія ділиться на два епізоди. Перший за характером схожий на вступ, а другий – близький за настроєм до другого елементу головної партії (розповідний характер, лірична атмосфера). В лівій руці прихована мелодична лінія четвертними тривалостями. Присутні динамічні злети, енергійний ритм – повністю змінюють уявлення того, що сформувалося на початку. Сполучна партія володіє надзвичайною дієвою силою, яка поступово переходить в побічну партію та відбувається зміна тональності в *As – Dur*.

Побічна партія *Meno mosso. Quasi andante* (56 – 71 тт.) являє собою зону схвильованої та натхненної лірики. Її образ трансформується. Він стає витонченим та далеким від конфліктності. Тут вишукана мелодійна лінія в правій руці, яка нагадує розспів, підкреслює гру фігурацій з одного регістру в інший. Важким синкопованим октавам притаманний великий драматичний потенціал. В цьому можна буде переконатися в розробці.

В розробці відбувається зміна тональності в *cis - moll* (72 – 131 тт.). Вона повертає нас у темп *Allegro risoluto*, таким чином підкреслюючи дієвий характер музики. Тут, спосіб перетворення принципу контрасту, на якому побудовані теми, утворюють умовний сюжет, який втілює ідею стверджувального героїчного початку. Розробка, як самостійний розділ форми, є надто вузькою, але тут відбувається варіювання та перетворення усіх тем експозиції. При цьому вони не втрачають своє інтонаційне єдинство.

Головна тема звучить на *pp*, нагадуючи нібито похмуру тишу. Образ головної партії набуває настороженого забарвлення. Добре підкреслені інтонації та змінена ритміка. Головні сили ведуть достойну боротьбу. На перший план вирвалася коротка тема вступу, в якій акордова послідовність звучить застережливо і гнівно. Раптом рух сповільнюється і з'являється питання сумніву. Надалі в більш спокійному русі *Tranquillo* відбувається розвиток головної партії, при цьому поступово переміщуючись у верхній регістр та згодом посилюючи динамічний план. Фігурації, які оточують тему, надають образу ніжний та одночасно схвильований характер. Проходить стрімкий процес накопичення енергії, яка ось-ось вирветься назовні. І дійсно, настає розділ *Roco più mosso* на *f* і все перетворюється. З'являється перший епізод теми сполучної партії, який інтонаційно звучить урочисто і заклично, нібито обрамлений якимось дзвонами. Після бурхливого проведення і підйому до вершини, раптом все втихає, і на *tr sub.* починається підготовка другого епізоду сполучної партії, який повертає нас в *a tempo* на *pp*. Він за своїм складом речитативний, але містить пісенні обороти. На фоні прихованої мелодичної лінії в лівій руці, фігурації в правій, створюють ліричний образ зі своїми роздумами та сумнівами. Раптово рух сповільнюється, все нібито повисає у повітрі, і з'являється останнє проведення головної партії в *Piu lento* на *pp* в тональності *Ges – Dur*, що фактично стає началом репризи, тому що вона поступово переходить до основної тональності (132 – 150 тт.). У розробці, як бачимо, драматичної розв'язки не було і все ще попереду.

Реприза – це найяскравіше звено в драматургії сонати. В ній відбувається процес, який поступово накопичувався за попередній розвиток, і тепер бажає вирватися на волю з великою силою, яка хоче затвердити свій вольовий мужній початок людського духу, прагнення до високого. Ритмоінтонації набули ще більшої активності, а звучання – масивності і яскравості. Відбувається заключення (151 т.) на *ff* в *a tempo*, в

якому значно посилюється фактура та крайні голоси звучать досить масивно, величаво, що згодом приводить нас до кульмінаційної вершини на *rosso acceler.*. Виникає потреба у коді. В сонаті вона виконує функції другої розробки, яка повинна довести ідеї – образи до логічного завершення.

Фінальна кода *Allegro molto* (169 – 193 тт.) синтезує в собі попередній матеріал. В ній поєднують два елементи головної партії, які створюють темпо – ритмічний і звуковий ефекти. Одна лінія інтонаційно тематична, яка нагадує мотив головної партії, а інша – нагадує закличну інтонацію, яка з'явилася із теми вступу. Відбувається емоційна напруга, фактура розширюється, темп прискорюється та обидві лінії, об'єднавшись в єдине ціле, утворили потужний звуковий вал. Кода тепер наповнена невичерпною патетикою та енергією. З'являється відчуття завершеності боротьби.

2.4. Виконавська інтерпретація сонатного алегро для фортепіано (с - moll) Марини Мірошніченко

Складність виконавської інтерпретації Сонати с – moll Л. Ревуцького вимагає багато колосальних духовних сил та фізичних затрат при праці над нею. Чим більше Мірошніченко М. «входить» в образ сонати, тим легшою вона для неї стає. Завдяки інтересу і внутрішньому захопленню, вона осягає музичну суть кожної деталі та весь час шукає потрібний звуковий тон та емоційний план. Звичайно є необхідність в тому, щоб це відчуття залишалось до завершального етапу роботи. Завдяки цьому можна досягти певної готовності твору до концертного виконання.

Необхідно розуміти форму і музику сонати, тому що в ній закладений авторський текст. Л. Ревуцький приділяв значення точності нотного тексту. На мою думку, темп і агогіка, артикуляція і динаміка мають велике значення у відтворенні музичного матеріалу. Автор не проставляє педалізацію. Думаю,

він розраховує на творчий підхід до виконання, внутрішній слух та інтуїцію. Педаль необхідна сполучна, колористична та гармонічна.

Стиль сонати вимагає чіткої виразності та в багатьох місцях широкої вокальної наспівності. Виконавиця намагається добитися звукової збалансованості. Для цього треба володіти звуковим туше та прийомами піанізму. Неповторність і оригінальність виконання – це індивідуальність виконавця. За допомогою особистої творчої уяви і досвіду, потрібно нібито «оживити» авторський текст. Мислити треба активно.

Перед тим як виконавиця почала грати, за допомогою зосередженості, вона створила необхідну для твору атмосферу. Саме з цього починається мотив закликів та інтонації питання-відповідь, які включають в себе величаві октави з пунктирним ритмом на *f*, та спокійні терції на *pp*. Ми бачимо, що тема вступу побудована на принципі контрастного динамічного плану. Необхідно економити ігрові рухи та зв'язно інтонувати.

Для того, щоб зібрати головну тему в єдине ціле, вона намагалася відчувати ритмічний та інтонаційний зв'язок з темою вступу та віднайти необхідні засоби, для того, щоб вдалося втілити сам образ головної партії.

Головна тема характеризується схвильованою мелодичною лінією в правій руці та хвилеподібними фігураціями в лівій руці, де потрібно дотримуватися чіткої артикуляції, струнності ритму, та поєднати педальну звучність, при цьому поступово контролюючи динамічний план, який згодом посилюється до *ff*. Мелодична лінія потребує широкого дихання, виразного інтонування та туше, для якого необхідний особливий дотик пальців, а також окресленість голосів.

Хочеться сказати за форшлагги, які зустрічаються на протязі всієї сонати *c – moll* Ревуцького, і є найважливішим засобом художньої виразності і акцентуації. В даному творі вони слугують для того, щоб підкреслити і загострити інтонації та надати їм великого смислового значення.

В сполучній партії з'являється рішучий характер. На перший план вириваються потужні акорди, які мають звучати зібрано і компактно, нібито

це звучить група духових інструментів в оркестрі. Їх треба грати на *fff* та наскільки це можливо, зібрати ігрові рухи і відчуті гнучкість ритму. Вже в 43 такті відбувається поява фермати, яку необхідно осмислити.

При переході до побічної партії можливе округлення фразування. Використання гнучкості та пластики, які можна побачити у мелодичній лінії правої руки, якраз потрібне в цьому розділі сонати. В лівій руці можна побачити безперервний рух широкої інтерваліки у фігураціях. Мається на увазі підкладання та перекладання 1 – го пальця, які потребують кистьової гнучкості.

Особливу роль грає педалізація. Тут вона колористична, яка надає звучання ірреальності. Кожні два такти змінюється педаль на мелодичних звуках. Образ теми сприймається як щось прекрасне. У виконанні М. Мірошниченко, завдяки чуйним пальцям і обережного дотику до клавіш, вийшов співучий та м'який звук. Слухову увагу необхідно націлити на охоплення широкого подиху протяжної мелодії. Її потрібно вимовити, для того, щоб не відбулося роздроблення на різні фрагменти. Тобто, якщо виконати вокально, то можна відчуті і осмислити всі інтервали, які звучать. На допомогу прийде внутрішня слухова уява.

Надалі, сила звуку поступово накопичується та відбувається різкий перепад динаміки з *ff* на *pp* і починається розробка. Мабуть, це найбільш цікаве і складне місце у піаністичному та психологічному відношенні у сонаті. Вона занурила слухача у глибоку тишу. У виконавця стояла непроста задача у відтворенні різних тембрових забарвлень. Дуже допомогли зібрані руки та пальцева чіткість, а також беззвучна робота на закритій кришці інструменту. Важливе місце займає фразування. Мислення повинно весь час бути готове до раптових змін. У музичному матеріалі відбуваються помітні переміни, тому що ускладнилася фактура та гармонія. У багат шаровій фактурі треба вміло досягти збалансованості вертикалі і підпорядкувати її всьому розвитку музики.

Згодом починається реприза, де трепетного і м'якого звучання можна досягти завдяки пластичним рухам рук. Тут можуть виникнути піаністичні труднощі, завдяки стрибкам у лівій руці. Але їх можна усунути, якщо додати звучанню легкості, а самі стрибки переосмислити та зменшити амплітуду руки. Виконавські завдання дещо схожі з експозицією, але тут пристрасті стають більшими, за досить короткий проміжок часу динаміка починає розгойдуватися і посилюватися, що призводить весь епізод до кульмінаційної точки, яка приводить нас у коду. Гострота звучання збільшується.

Фінальна кода (*Allegro molto*) досить складна за своїм своєрідним ритмом та енергетикою. Цій частині притаманний схвильований і пристрасний характер. Виконавиця проявляє свою фантазію. Виникає почуття захоплення. Теми можна порівняти з інструментами, для того, щоб розбавити звукову палітру. Для цієї музики необхідно зберігати цілісну інтонаційну напругу та весь музичний матеріал нанизувати на один єдиний темпоритм. Швидко наближається драматургічна розв'язка. Це як фініш у виконанні, де потрібна максимальна зосередженість і увага, повна свобода і розкутість. Відхилення у коді відсутні і місця для відпочинку немає, тому треба добитися рельєфності музики, осмислити динамічний та інтонаційний розвиток побудови. Кожна хвиля звучить потужніше та яскравіше, і нарешті відбувається завершення сонати, де автор над кожним акордом ставить акцент, для того, щоб підкреслити цінність кожного звуку.

Висновки до Розділу 2.

1. У Першій сонаті Ревуцький, продовжуючи традиції лістівської поемності, залишається прихильником героїко-драматичного типу одночастинної фортепіанної сонати. Незважаючи на відсутність програмності, вишукність героїчного і ліричного образів, логічність і ясність їх перетворення дозволяють говорити про умовну програму твору. Цю програму складає розповідь про внутрішнє становлення особистості, її героїчну боротьбу і любовні переживання.

Новаторством є те, що український композитор привносить в поемну драматургію риси врівноваженості і стрункості, кількісно обмежуючи тематизм, надаючи йому форму закінчених епізодів. Структурна завершеність головної та побічної партій в експозиції дозволяє заповнювати функції окремих частин повного циклу, а наявність в кожній з них чітко вираженого вступу і висновку вносить в героїко-драматичну одночастинну сонату риси епічної драматургії.

2. Запис сонати сі – мінор у виконанні Марії Крушельницької створено на високому художньому рівні. Вона володіє романтичним стилем виконання з рисами експресіонізму. Виконання Юрія Устименко цієї ж сонати характеризується ліричним пафосом, напруженою атмосферою, надмірною збудженістю.
3. В основі Другої сонати для фортепіано Л. Ревуцького лежать традиції романтичного піанізму (поєднання пісенності і віртуозної концертності). Вона містить ознаки одночастинної сонати та тяжіє до принципу монотематизму. Сонатному алегро с – moll притаманні романтичний пафос та експресивність, принципи поемності та динамізація форми.
4. Дана соната досить актуальна для виконавців майбутніх поколінь. В результаті аналізу можна сказати, що виконанню Мірошниченко Марини притаманні внутрішнє захоплення, широке вокальне інтонування, піднесений дух та завершеність художнього задуму.

ВИСНОВКИ

1. Л. Ревуцький зробив великий внесок в процес становлення та розвитку української фортепіанної творчості. Він був одним з тих, хто завершив пізньоромантичний напрямок в історії української фортепіанної музики. Творчість композитора – невід’ємна частина вітчизняної культури, неперевершений зразок фортепіанного мистецтва першої половини ХХ століття.

Узагальнюючи характеристики аспекту фортепіанного стилю, необхідно підкреслити, що фактура фортепіанних творів Л. Ревуцького – це поліфонізований гомофонний склад, в якому самотність зумовлена нестандартними комбінованими поєднаннями різноманітних стилів. У композиційній структурі індивідуальність перебуває в прямій залежності від гармонічного мислення і одночасно виступає в ролі головного виразника специфіки творчості композитора.

2. Дана робота присвячена найяскравішим фортепіанним опусам у доробку Л. Ревуцького, до найбільш значущих фортепіанних творів відносяться Соната *h-moll* та Сонатне алегро *c-moll*, що були досліджені у магістерській роботі в жанровому аспекті, з позиції традицій і новаторства засобів художньої виразності, особливостей виконавської інтерпретації. Сонати є яскравими зразками національних традицій української музики в творчості композиторів ХХ століття; значна художня цінність стала запорукою їх актуальності в академічних та слухацьких музичних колах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 342 с.
2. Архімович Л. Б., Каришева Т. І., Шеффер Т. В., Шреєр-Ткаченко О. Я. Нариси з історії української музики, в 2-х томах. Київ, 1964. 198 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
4. Бонфельд М. Ш. Творчество как интерпретация. *Проблемы художественной интерпретации в XX веке*: Тезисы докл. Всероссийской научно-практической конференции. Астрахань, 1995. С. 3-5.
5. Бялик М. Г. Л. Ревуцький. Риси творчості. Київ, 1963. С. 21.
6. Бялик М. Г. Л. Н. Ревуцький. Л. : Советский композитор, 1979. С. 22-28.
7. Власов В. Г. Стили в искусстве. СПб. : Кольпа, 1995. Т. 1. 672 с.
8. Горюхіна Н. О. Еволюція періоду. Київ : Музична Україна, 1975. 318 с.
9. Горюхина Н. А. Обобщение как элемент художественного мышления. *Музыкальное мышление, проблемы анализа и моделирования*: Сб тр. / Киевская гос. консерватория. Киев, 1988. С. 42-55.
10. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 110 с.

11. Горюхіна Н. О. Симфонізм Л. Ревуцького. Київ, 1965. 80 с.
12. Горюхіна Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музыкальна Україна, 1973. 311 с.
13. Грабовський Л. О. Чародій української музики. *Музика*. 1989. № 1. С. 4-7.
14. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 175 с.
15. Грінченко М. О. Історія української музики. Київ, 1922; Нью-Йорк, 1961. 314 с.
16. Грінченко М. О. Музичні силуети. Левко Ревуцький. *Музика*. 1927. № 2. С. 13-20.
17. Задерацкий В. П. Музыкальная форма: Учебник для специальных факультетов высших учебных заведений. В 2-х вып. Вып. 1. М. : Музыка, 1995. 544 с.
18. Кирейко В. Д. Народна музика в творчості Л. М. Ревуцького. Народна творчість та етнографія. Київ, 1959. № 1. С. 8.
19. Кисельов Г. Л. Л. М. Ревуцький. Київ : Мистецтво, 1949. 53 с.
20. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Львів : НТШ, 2002. 388 с.
21. Клин В. Л. Аспекты фортепианного стиля Л. Ревуцкого. *Музыка*. 1971. № 6. С. 52-64.
22. Клин В. Л. Неподвластный времени. *Советская музыка*. 1978. № 5. С. 64.
23. Клин В. Л. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Відповід. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1972. 238 с.

24. Кли́н В. Л. О музыке. Київ : Муз. Україна, 1985. 351 с.
25. Кроткевич Ю. В. Гармонічна мова фортепіанного концерту Л. Ревуцького. Вип. 5. Київ : Укр. муз-во. 1969. С. 25-38.
26. Кроткевич Ю. В. Народно-пісенна основа ладової змінності у творчості Л. М. Ревуцького. Народна творчість та етнографія. Київ, 1974. № 5. С. 52.
27. Кроткевич Ю. В. Основные принципы ладогармонического развития в произведениях Л. Н. Ревуцкого. Киев, 1975. С.15.
28. Костюк О. І., Бурак М. М. Видатний музикант-мислитель. *Вісник АН УРСР*. 1989. № 6. 112 с.
29. Кузик В. В. Ревуцький Лев Миколайович. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 9. С. 160.
30. Кузик В. В. Ревуцький Лев Миколайович. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Revutskyj_L (дата звернення 18.12.2018).
31. Куровська Л. Д. Родинне гніздо Ревуцьких. *Музика*. 1990. № 6. С.21-23.
32. Корній Л. П. Історія української музики. Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Київ - Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.
33. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ. 1998. 21 с.

34. Лев Миколайович Ревуцький. Зб., упор. В. Кузик. Київ. 2009. С. 62.
35. Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи, воспоминания. Сост. В. Кузик. Киев. 1989. 267 с.
36. Лісецький С. Й. Лев Миколайович. Київ : Наукова думка, 1989. 184 с.
37. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. МГК им. П. И. Чайковского. М. : Сов. композитор, 1990. 222 с.
38. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1960. 398 с.
39. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М. : Музыка, 1979. 752 с.
40. Мейтус Ю. С. Человек большой души. Л. Н. Ревуцкий. Статьи. Воспоминания. Киев. 1989. С. 117.
41. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Исследование. Л. : Музыка, 1981. 264 с.
42. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Г. В. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
43. Муха А. І. Композитори України та української діаспори. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
44. Отмечая 100-летие Л. Н. Ревуцкого. *Сов. Музыка*. 1989. № 12. С. 5-12.
45. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. М.-Л. : Музыка, 1985. 112 с.

46. Пастеляк Н. В. Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка URL: http://www.drgene.ru/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_5/index.htm (дата звернення 15.03.2020).
47. Поставна А. К. Становлення творчого методу Л. Ревуцького. Київ : Музична Україна, 1978. 105 с.
48. Ревуцький Л. М. Повне зібрання творів у одинадцяти томах. Т. 11 : Літературна спадщина. Київ : Музична Україна, 1988. 319 с.
49. Сємикін В. Г. Одночастинна фортепіанна соната у творчості українських композиторів: виконавсько-інтерпретаторський. Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. С. 352–356.
50. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. М. : Музгиз, 1958. 332 с.
51. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции. М. : Музыка, 1985. 285 с.
52. Способин И. В. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1984. 400 с.
53. Тимофеев В. Д. Щедрість таланту. *Мистецтво*. 1966. № 3. С. 59-69.
54. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1974. 361 с.
55. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. для муз. вузов. СПб. : Лань, 1999. 496 с.
56. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки*: Сб. статей. М. : Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 130-151.

57. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М. : Музыка, 1980. 128 с.
58. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М. : Музыка, 1983. 216 с.
59. Чурилова Б. А. К вопросу об интерпретации фортепианных произведений Л. Н. Ревуцкого. Методические рекомендации для студентов по курсу фортепиано. Харьков : ХИИ, 1989. 16 с.
60. Шевчук О. І. Фольклор у творах Л. Ревуцького. *Музика*. 1980. № 6. С. 10-11.
61. Шеффер Т. В. Л. М. Ревуцький: Нарис про життя і творчість. Київ. 1958. 142 с.
62. Шеффер Т. В. Лев Ревуцький. Київ : Музична Україна, 1973. 44 с.
63. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
64. Шульгіна В. Д. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір: Дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ. 2002. 206 с.