

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**ТВОРЧІСТЬ Є. СТАНКОВИЧА, М. СКОРИКА
ТА В. СИЛЬВЕСТРОВА ЯК ФАКТОР ВПЛИВУ
НА ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНІ**

Магістерська робота
ЗАКАБЛУКОВОЇ ІРИНИ СЕРГІЇВНИ

Науковий керівник –
Малий Дмитро Миколайович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії музики

Магістерська робота містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають

посилання на відповідне джерело.



І. С. Закаблукова

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
 РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ТА РОЗВИТОК ВІТЧИЗНЯНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА	
1.1. Методологія дослідження фортепіанного виконавства в Україні.....	7
1.2. Становлення вітчизняного піанізму кінця XIX – XX століть	8
1.3. Сучасний етап розвитку фортепіанного мистецтва	17
<i>Висновки до Розділу 1</i>	19
 РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX-XXI СТОЛІТЬ: ЖАНРИ, ФОРМИ, СТИЛЬ	
2.1. Напрями, етапи та тенденції розвитку української фортепіанної музики....	21
2.2. Фортепіанна композиторська творчість на сучасному етапі: мова, мислення, стиль.....	24
<i>Висновки до Розділу 2</i>	27
 РОЗДІЛ 3. АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ	
3.1. Структурність мовлення Є. Станковича у Сонатині для фортепіано.....	28
3.2. Джазово-фольклорні інтенції М. Скорика у Бурлесці для фортепіано	30
3.3. Постлюдійність у «Багателях» для фортепіано В. Сильвестрова	40
<i>Висновки до Розділу 3</i>	44
 ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48
ДОДАТКИ	56

ВСТУП

Актуальність теми. Магістерська робота направлена на формування уявлення специфіки українського фортепіанного виконавства через вплив на нього творчості українських композиторів, а саме – Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова. Вибір цих постатей не є випадковим, вони – одні з найбільш значних митців в українському мистецтві другої половини XX – XXI років. Саме їх музика виконується багатьма музикантами, оркестрами світу, тим самим формуючи якісне представлення професійного музичного мистецтва України у закордонних слухачів. З однієї сторони, кожен з них є вихідцями з одного культурного простору, з іншої – являють собою різні напрямки, так само як і їх стиль – змінювався на протязі усього життя. Є. Станкович та В. Сильвестров є вихованцями київської консерваторії, де навчалися у класі видатного українського майстра Б. Лятошинського, а М. Скорик – львівської, у А. Солтиса по композиції – вихованця європейських композиторських шкіл та С. Людкевича по теорії музики. Окрім того, вони створили такі зразки фортепіанної музики, які є досі актуальними.

З кожним роком збільшується число українських виконавців, майстрів та професіоналів фортепіанного виконавського мистецтва: О. Безбородько, А. Баришевський, Ю. Кот, Г. Сагалова, Ю. Юшкевич, О. Рапіта, Й. Ермін, Л. Марцевич, Б. Деменко, Є. Громов. У кожного з них є у репертуарі твори вітчизняних композиторів, серед яких: М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович, М. Степаненко, Г. Сасько, Ж. Колодуб, О. Щетинський, О. Польовий, Л. Працюк, О. Гоноболін, В. Птушкін. Творчість цих композиторів в історії музичної культури – явище дивовижне, кожен з них має свій стиль, своє лице. Композитори допомагають розвиватися українським виконавцям, формують їх національне мислення, їх творчість надихає, відкриває нові можливості, збагачує репертуар музикантів, слугує шляхом до розкриття національно індивідуального стилю виконавства. Вони стали одними з виразників новаторських тенденцій в українському мистецтві.

Таким чином, існує необхідність й гостро відчувається потреба в теоретико-методологічних дослідженнях, узагальненнях, які б пояснювали реальний стан фортепіанного виконавського мистецтва і вплив творчості трьох «С» (Є. Станкович, М. Скорик, В. Сильвестров).

Мета дослідження – виявити специфіку, роль та місце вітчизняного фортепіанного виконавства у контексті композиторської творчості XX-XXI століть. З приводу цього постають наступні **завдання**:

- зробити історичний екскурс розвитку фортепіанного виконавства в Україні;
- виявити основні риси композиторського стилю на прикладі зразків фортепіанних творів: Є. Станкович «Сонатина», М. Скорик «Бурлеска», В. Сильвестров «Багателі»;
- дослідити принципи композиторського і виконавського втілення й драматургії музичних образів у обраних для аналізу творах;
- проаналізувати особливості фортепіанної виконавської творчості;
- виявити положення виконавської інтерпретації обраних творів;
- визначити феномен трьох «С» (Є. Станкович, М. Скорик, В. Сильвестров).

Об'єктом дослідження є фортепіанна музика другої половини XX – початку XXI століть в Україні, а його **предметом** – специфіка фортепіанного виконавства.

Матеріалом дослідження є твори для фортепіано українських композиторів XX-XXI століть: Є. Станкович – Сонатина (1968); М. Скорик – Бурлеска (1964); В. Сильвестров – Три багателі ор. 4 (2006).

Методи дослідження. У даному дослідженні використовується комплексний підхід, який обумовлює звернення до наступних методів:

- *історико-культурологічний* застосовується для опису творчих портретів обраних композиторів, вітчизняних виконавських та композиторських шкіл;

- *теоретичний та аналітичний* методи використовуються в процесі стилістичного, синтаксичного, композиційного, та гармонічного аналізу;
- *компаративний* використовується для порівняння стильових особливостей обраних для аналізу творів;
- *композиційно-семантичний* розкриває особливості будови обраних творів;
- *виконавсько-стильовий* потрібен для виявлення інтерпретації.

Теоретична база магістерської роботи містить у себе праці відомих вітчизняних істориків, культурологів та музикознавців:

– з історії фортепіанного виконавства в Україні (Н. Гуральник [9], О. Кононова [35], Н. Зимогляд [16], І. Савчук [62], Ж. Хурсіна [76], А. Рум'янцева [60], А. Михайлюк [49]);

– з історії фортепіанної творчості українських композиторів (Д. Жалейко [11,12], Н. Рябуха [61]);

– дослідження творчості та мислення Є. Станковича (О. Зінькевич [17], О. Колісник [34], Шеголевська І. [82]), М. Скорика (Т. Гнатів [5], Л. Кияновська, [28, 29, 30], Т. Козирєва [33]), В. Сильвестрова (С. Павлішин [54], Д. Жалейко [11, 12]);

– з теорії музичного мислення, стилю, форми (Д. Малий [47], С. Шип [84]).

Наукова новизна отриманих результатів В запропонованій роботі здійснюється спроба комплексно–теоретичного аналізу фортепіанного виконавства на прикладі творів Е. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова. Запропонована типологія фортепіанного виконавства, типологія фортепіанної творчості (з позиції жанрової стилістики, сучасних технік композиції...)

Апробація роботи. Робота була представлена на Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 21 травня 2022 р. у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського.

Практичне значення отриманих результатів роботи. Полягає в можливості використання її матеріалів у дослідженні іншими науковцями. Результати дослідження можуть бути використані в процесі практичної діяльності в класах спеціального фортепіано, виконавської практики, в курсах дисциплін музичної інтерпретації, історії фортепіанного мистецтва, музичної педагогіки та історії музики.

Структура дослідження складається зі вступу, основної частини (трьох основних розділів, восьми підрозділів), висновків та списку використаних джерел (85 позицій) та 6 додатків. Повний обсяг дослідження складає 61 сторінку; основний зміст викладено на 47 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІЯ ТА РОЗВИТОК

ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

1.1. Методологія дослідження фортепіанного виконавства в Україні

Протягом XX-XXI століття у сучасному музикознавстві спостерігається інтерес до українського фортепіанного виконавства, але воно мало досліджено. Відомі праці розкривають проблеми виконавської культури студентів. Музикознавці Н. Зимогляд [16], Л. Кияновська [28, 29, 30], Н. Гуральник [9], виявляють тільки певні сторони фортепіанного мистецтва як то звернення до історії виконавства минулого століття, знайомство зі специфікою репертуару, виконавськими традиціями, але мало приділяється уваги до сучасного виконавства, аналізу нового репертуару, проблем музичної комунікації «композитор – виконавець – слухач». Н. Зимогляд пише: «Звернення до історії дозволяє розкрити особливості музичного мислення піаністів минулого століття, визначити специфіку репертуару, ознайомитися з утраченими виконавськими традиціями» [16, с. 281]. Таким чином перед молодим науковцем постає питання виявити контекст формування фортепіанного виконавства, музичного мислення в Україні.

Проблеми фортепіанного виконавства в Україні завжди було тісно пов'язані з принципами педагогіки. Ж. Хурсіна, досліджуючи діяльність видатних педагогів – піаністів зазначає: «Трудно переоценить значение исполнительской деятельности в Киеве таких выдающихся педагогов, как Г. Нейгауз и Г. Беклемишев. Яркий выраженный просветительский характер их концертной деятельности, высокий уровень профессионального мастерства сыграли решающую роль в формировании вкусов, воспитании эстетических взглядов общества» [76, с. 3].

Сучасні музикознавці, приділяють велику увагу аналізу педагогічної, просвітницької та виконавської діяльності видатних педагогів різних періодів XX століття. Дослідження з генезису, еволюції, історії педагогічної і

виконавської фортепіанної школи в Україні можна поділити на декілька напрямків: 1) Харківська школа – праці Н. Зимогляд «Харківська фортепіанна школа першої половини двадцятого століття у контексті розвитку піаністичної культури України» [16] та А. Рум'янцевої «Піаністична культура Харків 40-80 рр. XX століття» [60], О. Кононова «Кафедра спеціального фортепіано» [35]; 2) Київська – К. Шамаєва «Концертна діяльність піаністів Києва у 20-х роках XIX ст.» [78], Ж. Хурсіна «Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории» [76]; 3) Львівська – Л. Садова, «Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілемат Курца як джерело розвитку львівської піаністики» [64]. 4) Дніпропетровська – Т. Медведнікова «Роль Віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України» [48]. 5) Одеської – В. Кузікова «Історія кафедри спеціального фортепіано» [38]; Також питання формування та специфіки фортепіанного виконавства в Україні двадцятого століття втілено в науковій праці К. Шамаєвої Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века [79].

1.2. Становлення вітчизняного піанізму кінця XIX – XX століть

Згідно з дослідженням Н. Гуральник, виконавський потенціал української фортепіанної школи складається з трьох напрямків: концертної, просвітницької і конкурсної діяльності [9, с. 13]. Але на наш погляд без достатньо якісного рівня музичної освіти, її організації не можна досягнути успіхів у виконавській діяльності, тому всі видатні музиканти, як правило, займались виконавсько - просвітницько діяльністю і реалізували свій творчий потенціал створюючи особисті школи, методики викладання. В. Ільницький влучно помічає, що «музика потребує школи і науки, і вона потребує, більш як поезія обставин зовнішніх, відповідних, щоби розвинулася до величавості композицій Бетховенів, Гайднів, Моцартів, вона потребує музичально утворених слухачів, потребує утворених сил виконавчих...» [41, с. 73].

Таким чином історичні коріння вітчизняної фортепіанної культури беруть свій початок в традиціях видатних, виконавців, педагогів, суспільних діячів, які своєю діяльністю створили фундамент для відкриття консерваторій в Києві

(1913), Одесі (1913), Харкові (1917), Львові. Це такі корифеї фортепіанного мистецтва як В. Пухальський, Ф. Blumenфельд, Р. Кауфман, В. Барвинський, Г. Беклемішев, Р. Горовіц, Г. Левицька, Т. Лешетицький, П. Луценко, А. Луфер, Л. Мюнцер, К. Михайлов, Б. Рейнгальд, Р. Савицкий, Е. Топилін, Ф. Якименко та багато інших.

Вітчизняний піанізм кінця XIX – першої половини XX століть

Історія музичної освіти в Україні бере свій початок з відкриття відділень Імператорських Музичних Товариств у таких великих культурних центрах як Київ (27 жовтня 1863 р.), Харків (1871), Одеса (1876) на базі яких створювались музичні класи.

Історія Київської консерваторії починається з організації у 1874 році Київського музичного училища на базі музичної школи при ІРМТ. З самого початку діяльність училища була пов'язана з видатними музикантами того часу: А. та М. Рубінштейнами, П. Чайковським, М. Лисенко, В. Пухальським, Ф. Blumenфельдом. У 1913 р. училище було перетворено на консерваторію. Серед вихованців училища багато видатних виконавців: В. Горовіц, Л. Ніколаєв, А. Артоболевська.

Фортепіанну школу Київської консерваторії очолювали В. Пухальський, Ф. Blumenфельд, Г. Беклемішев, Г. Нейгауз, К. Михайлов.

Г. Беклемішев був піаністом яскравої творчої індивідуальності, великим успіхом відзначались його концерти у Західній Європі, Росії. Ж. Анистратенко описує це наступним чином: «Новым для Киева был исполнительский стиль пианиста с его монументальностью, размахом, виртуозным владением различными видами фортепианной техники, стремлением приблизить игру к интонациям живой человеческой речи, эмоциональной насыщенностью» [1, с. 210].

Він активно займався просвітницькою діяльністю, виступав з концертами на радіо як соліст і в складі ансамблів, активно пропонує твори класиків і сучасних композиторів. Значною подією в просвітницькій діяльності

Беклемішева були його музично-історичні демонстрації, публічне виконання великих циклів фортепіанних творів. За чотири роки їм було виконано близько 2000 творів світової класики.

В становленні і розвитку київської фортепіанної школи особливу роль мала діяльність Ф. Блуменфельда і Г. Нейгауза.

Рояль був одним із найпоширенішим інструментом у житті одеситів, музикування невід'ємною складовою виховання дітей. Концерти музикантів, заняття музикою, музичне навчання в ліцеї – це основа яка створювала традиції фортепіанного мистецтва в Одесі.

Створені музичні класи при ІРМТ, у 1897 році перетворюються в музичне училище. Саме у цей час розпочинається історія музичної освіти на півдні країни. Найкращі музиканти в Одесі були викладачами училища – І. Тедеско, його учень В. Пахман, Б. Дронсейко-Миронович, Г. Бібер, концертуючі піаністи Р. Фельдау, Р. Кауфман та інші.

Директором училища був піаніст Д. Климов – учень Т. Лешетицького. Практика публічних виступів, досягнення учнів, перемога на музичних конкурсах, інтерес музикознавства, сприяло до відкриття консерваторії в Одесі у 1913 р. під керівництвом композитора В. Малішевського, що вивело виконавство ще на більш професійний рівень.

Саме виховання піаністів стало одним з найголовніших напрямків у консерваторії. Викладачами фортепіано були: Б. Дронсейко-Миронович, Г. Бібер – вихованки консерваторії у Відні, що свідчить про тісний зв'язок педагогів з Європейськими навчальними закладами, а К. Левенштейн та М. Подрайська – петербурзької. Їх контакт з передовими музичними школами Європи, створював основу для покращення та вдосконалення одеської фортепіанної школи. Про педагога Б. Дронсейко-Миронович відомо, що вона була піаністом романтичної спрямованості, її учням були М. Бейнгбальд, М. Базилевич та Г. Бібер, який навідміну від вчителя, вибрав шлях більш класичного напрямку.

З 1914 року на кафедрі фортепіано почали працювати М. Рибіцька та М. Старкова, які за п'ятдесят років викладання виховали чимало професійних піаністів. У 1934 році почав свою виконавського кар'єру видатний піаніст С. Ріхтер, батько якого був викладачем у консерваторії. Широке коло спілкування з талановитими музикантами давало змогу розвитку його таланту. У цей час у консерваторії навчалися такі відомі піаністи, як: Я. Зак, Л. Гінзбург, К. Данькевич, Т. Гольдфарб, Е. Гілельс.

Харківська школа фортепіанного виконавства

Фундатором Харківської консерваторії став піаніст, диригент, видатний музично-суспільний діяч, професор І. Слатін. Музичну освіту він отримав у Санкт-Петербурзькій консерваторії по класу фортепіано у А. Дрейшока і в Берліні у Т. Куллака. Поновивши діяльність харківського відділення Імператорського музичного товариства, яка сприяла розвитку музичної культури міста, І. Слатін очолив його і музичні класи, які згодом, у 1883 році були реорганізовані в музичне училище, нині Музичний коледж імен Б. Лятошинського.

У 1917 році на базі училища була відкрита Харківська консерваторія і до 1920 р. І. Слатін був її директором. Маючи великий організаторський талант, він зміг створити та підтримувати на дуже високому рівні музичне життя і освіту міста. Просвітницька діяльність керівника Харківського відділення повністю співпадала з характером діяльності ІРМТ, яке пропагувало музичне мистецтво, твори національних композиторів, професійну музичну освіту. Завдяки їй була залучена велика кількість учнів в навчальні заклади та слухачів у концертні зали, театри.

Велике значення для підтримки високого рівня освіти в музичному училищі мали візити таких видатних музикантів, як М. Рубінштейн, Г. Фон Бюлов, С. Танєєв, О. Аренський, М. Іпполітов-Іванов.

Вагомий внесок у формування харківської фортепіанної школи також зробив Р. Геніка, блискучий піаніст, учень Т. Лешетицького, М. Рубінштейна,

П. Чайковського, який вів величезну виконавську, просвітницьку, наукову діяльність, збагатив світове музичне мистецтво фундаментальними працями в галузі історії піанізму, став першим теоретиком фортепіанного мистецтва.

Р. Геніка влаштовував цикли концертів-лекцій, присвячених його колишнім вчителям П. Чайковському, М. Рубінштейну, в яких виступав одночасно і виконавцем і лектором. Помітною постаттю в культурному житті Харкова був Станіслав Алоїзович Брікнер, який зробив великий внесок в популяризацію фортепіанного мистецтва. Створений разом з Єлизаветою Фрідріховною Нібур фортепіанний дует відрізнявся філігранною технікою, артистизмом і був дуже популярний серед Харківських меломанів. Аналізуючи виконавську діяльність піаністів того часу, не можна обійти увагою постать О. Й. Горовіца, учня О. Скрябіна, віртуоза, педагога, музичного критика і до речі дяді Володимира Самойловича і Регіни Самойловни Горовіц. Володіючи досить різноманітним репертуаром, О. Горовіц віддавав перевагу творам свого вчителя, активно пропагував творчість О. Скрябіна, а його критичні статті в пресі формували художні смаки і пристрасті публіки.

Харківська фортепіанна школа виховала таких видатних піаністів як С. Якимовська, С. Борткевич, П. Луценко.

С. Борткевич став професором Берлінської консерваторії Кліндворда - Шарненки, а П. Луценко професором Штернської консерваторії, а згодом став засновником Харківської піаністичної школи. Важко переоцінити внесок в традиції фортепіанного виконавського та педагогічного мистецтва учнів Павла Кондратовича Луценка: Н. Ландесман, В. Топіліна, В. Довженка, В. Петрова, Л. Сагалова.

20-30 роки ХХ сторіччя характеризуються надзвичайною активністю музичної культури. У 1931 році в Харкові пройшов другий Всеукраїнський конкурс піаністів, де з успіхом виступив Е. Гілельс. Б. Скловський дістав Першу премію на республіканському конкурсі (1929) і став лауреатом Всесоюзного конкурсу (1937), Леонід Григорович Сагалов став лауреатом

Другого конкурсу ім. Ф. Шопена (1932). В ті роки харківська сцена дала старт в творче життя багатьом видатним музикантам.

У 1931 році у Харкові, який був у той час столицею УРСР, по ініціативі П. Когана була створена концертна організація ГААНИС (Государственные академические ансамбли и солисты) при Наркомпросі і за досить короткий термін свого існування залучила до співпраці таких видатних музикантів як К. Михайлов, К. Ігумнов, О. Гольденвейзер, які увійшли до художньо-творчої консультації з метою знайомства та виявлення молодих талантів і організації виступів по країні. У статті, розміщеній в газеті «Харьковский рабочий» зазначалось, що березень-квітень 1933 р. було проведено до 200 концертів в робочих районах Донбасу, в Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Північному Кавказі, Середній Азії тощо. Серед активних учасників ГААНИС були харків'яни Л. Сагалов, В. Топілін.

Концертні виступи, педагогічні погляди на шляхи розвитку піаністичного мистецтва Б. Скловського, А. Лунц, В. Шапіро, Л. Фаненштиль, які зберегли та примножили новими тенденціями піаністичну культуру України, мають бути прикладом і платформою для вирішення виконавських проблем сучасних піаністів.

Клас фортепіано у Консерваторії Галицького музичного товариства існував від 1859 року. Запровадив його Кароль Мікулі. У 1898 році на посаду професора вищого курсу фортепіанної гри до Консерваторії Галицького музичного товариства прийшов Вілем Курц, який пропрацював тут надалі двадцять років. За його ініціативи було введено концертний курс фортепіанної гри для кращих випускників.

На початку ХХ століття Львівська фортепіанна школа була представлена такими видатними піаністами як Л. Мюнцер, Василь Олександрович Барвинський. Вони підтримували європейські традиції своїх викладачів В. Курца, В. Новака, Є. Лялевича, Е. Зауера.

У 1939 році до кагорти видатних діячів фортепіанного мистецтва приєдналися професора Львівської консерваторії Р. Савицький, В. Барвинський,

Г. Левицька, Л. Мюнцер. Для львівських педагогів завжди характерною була орієнтація на класичні норми і традиції західно – європейської музичної культури, де увага звернена передовсім на детальне вивчення авторського тексту, педантичне школення піаністичної майстерності та академічність виконання. Представниками ж радянської школи була принесена більша віртуозна і художня свобода в інтерпретації, зокрема, романтичного репертуару. Цей сплав двох тенденцій у виконавстві, без сумніву, дав новий поштовх для розвитку Львівської фортепіанної школи. Вона стверджувалася, зберігаючи своєрідність своїх традицій.

Вітчизняний піанізм другої половини XX століття

Друга світова війна перервала успішний розвиток професійної музичної культури, але надбання вітчизняної піаністичної школи були збережені.

Після звільнення Одеси у 1944 році з евакуації повертаються професори Б. Рейнгальд, Н. Чегодаєва, М. Рибицька, М. Старкова та інші. Консерваторію очолює композитор і піаніст К. Данькевич, який приклав багато зусиль щля відродження її творчого життя. Нове покоління музикантів, колишніх випускників консерваторії, веде активну творчу діяльність, оновлює репертуар сучасними творами, застосовує нові методики. Це такі талановити музиканти як І. Сухомлінов, Г. Лейзерович, Й. Радін, Л. Гінзбург. Вони виступають з сольними концертами, продовжуючи виконавські традиції, запроваджують сольні та класні концерти студентів, що сприяє подальшому розвитку одеської піаністичної школи. Семидесяті роки відзначаються активним концертним життям. Відбуваються концерти видатних музикантів Е. Гілельса, М. Грінберг, Т. Ніколаєвої, М. Юдіної, Я. Флієра. З лекціями виступають Г. Коган, Л. Гаккель.

На факультеті з'являються нові зірки: О. Ботвінов, М. Легоцький, О. Макаров, Л. Марцевич, О. Бугаєвський.

Післявоєнне життя Львівської консерваторії пов'язане з іменами В. Барвінського, І. Крих, Г. Левицької, В. Задерацького, Т. Маєрського. Для

львівських педагогів, носіїв традицій фортепіанної галицької школи, була характерна орієнтація на класичні норми західно – європейської культури: дотепне вивчення авторського тексту, вдосконалення піаністичної техніки, академічність виконання. Представники радянської піаністичної школи принесли більшу художню свободу, віртуозність виконання. Такий сплав двох тенденцій виконавств дуже ефективно сприяв розвитку львівської фортепіанної школи. Активну педагогічну і виконавську діяльність вели О. Ейдельман, І. Крих, Л. Уманська, О. Криштальський, М. Крушельницька своїми цікавими лекціями з історії піанізму прославився В. П. Задерацький, О. Попіль. У семидесяті роки активно гастролують О. Криштальський, М. Крушельницька, розпочинає органне концертування С. Дайч, здійснює численні звукозаписи К. Донченко. Концертно-виконавська діяльність викладачів і студентів завжди була і залишається основою фахової майстерності.

Післявоєнний період для харківської піаністичної школи характеризується підвищеним інтересом до сучасної музики і зокрема творам українських композиторів. М. Хазановський активно пропагував їх твори та залучав до їх виконання своїх студентів, які згодом почали працювати у консерваторії: Г. Гельфгат, Н. Смоляга, М. і Н. Єщенко, І. Кармінська, В. Крамаренко. З 1950 року, після закінчення аспірантури по класу С. Фейнберга, М. Єщенко починає свою концертну діяльність як солістка філармонії. На конкурсі Б. Сметани в Празі вона отримує четверту премію і в зв'язку з цим Б. Гольденвейзер писав: «удостоенные 3 и 4 премий Л. Рощина и М. Ещенко, ученицы профессора С. Фейнберга... молодые даровитые пианистки обладают отличным техническим мастерством, значительной художественной зрелостью и умением завладеть вниманием слушателя...». О. Кононова [35, с. 110] Виконавська діяльність – невід'ємна риса просвітницької діяльності кафедри фортепіано: концерти – лекції, тематичні концерти, концерти – презентації нових творів українських композиторів, виступи з симфонічним оркестром. Традиції, закладені Р. Горовіц, М. та Н. Єщенко, В. Лозовою, Г. Гельфнатов, Р. Папковою, І. Кармінською, В. Шукайло, Т. Веркіною продовжують їх учні.

Велике значення для культурного життя Харкова відіграло започаткування у 1992 році Першого міжнародного конкурсу юних піаністів В. Крайнева.

Характеризуючи музичне життя України середини ХХ ст. після Великої Вітчизняної війни, не можна не відзначити, що поряд з творам композиторів класиків і романтиків на сцені почали звучати твори українських композиторів. Вони стали неодмінною складовою концертних програм. Лауреат республіканського конкурсу музикантів–виконавців Ю. Будницька виконувала твори В. Косенка, зокрема була першою виконавицею його концерта для фортепіано. На підприємствах і навчальних закладах проводились просвітницькі лекції – концерти Заслуженого діяча мистецтв України, професора Арсенія Миколайовича Котляревського, П. Козицького, твори М. Лисенка активно пропагувала в концертах Р. Лисенко. Першим виконавцем «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського був відомий український піаніст В. Воробйов.

Піаніст, професор Київської консерваторії А. Луфер разом з квінтетом ім. Ж. Б. Вільома Київської філармонії підготував твори Б. Лятошинського, В. Філіппенка, Ф. Козицького. Великий вклад в виховання нових поколінь музикантів внесли видатні педагоги Київської консерваторії: А. Янкелевич, Є. М. Сливак, В. В. Нільсен, Л. А. Вайнтрауб, О. О. Александров, Т. П. Кравченко, А. К. Рощина, І. М. Рябов та багато інших.

Великий вплив на активізацію концертного життя, виконавської майстерності мали започатковані міжнародні конкурси.

У 1945 р. було організовано республіканський конкурс музикантів–виконавців. Серед лауреатів – вихованці Київської консерваторії, випускники класу професора А. Луфера Д. Тасін та Р. Гіндін. У програмі учасників конкурсу прозвучали твори українських авторів. У 1962 році був започаткований конкурс мені М. Лисенка. Активну участь у його організації брали участь провідні українські митці А. Штогаренко, М. Скорик, Л. Колодуб, Є. Ржанов, А. Лисенко. Лауреатами в різні роки стали нині відомі виконавці та викладачі

Л. Марцевич, Ю. Кот, М. Чернявська, О. Козаренко, Ю. Будницька, Ю. Рожавська, Д. Оніщенко, Н. Пилатюк, О. Рапіта, М. Пухляко. Н. Лисенко.

1.3. Сучасний етап розвитку фортепіанного мистецтва

Кінець ХХ початок ХХІ століття визначається активною концертною діяльністю видатних митців: Й. Ерміна, О. Рапіти, науковою та методичною роботою Н. Кашкадамової, Г. Блажкевич, Е. Чуприк. З їх ініціативи були проведені львівські фестивалі: Музика українського зарубіжжя, Фестивалі до пам'ятних дат І. Стравинського, Й. С. Баха, В. Моцарта, Б. Лятошинського, та інші. В концертах міжнародного фестивалю сучасної музики фестивалю «Контрасти» беруть участь Й. Ермін, О. Рапіта, М. Драган. Урамках фестивалю «Віртуози» виступає Е. Чуприк. Активно виконуються твори українських композиторів: концерти Б. Фільц, Людкевича (О. Рапіта), «Метамузика» В. Сильвестрова (Й. Ермін). До визнаних майстрів приєднуються піаністи молодшого покоління Я. Боженко, О. Чіпак, О. Кушнір. Д. Оніщенко став першим піаністом з України, що завоював звання лауреата Міжнародного конкурсу ім. П. Чайковського. (2002 р.) Ці музиканти представляють львівську фортепіанну школу початку ХХІ століття.

Активізації творчого життя молодих українських виконавців сприяло започаткування в Києві Міжнародного конкурсу ім. В. Горовіца. Ініціатором його проведення був колектив музичного училища ім. Р. Глієра. Серед лауреатів конкурсу багато молодих українських виконавців: Д. Оніщенко, М. Кім, А. Баришевський, М. Пухляко, Р. Лопатинський та багато інших.

Великий вклад у пропагування української фортепіанної музики внес професор кафедри фортепіано Київського національного університету культури і мистецтв Б. В. Деменко. В його доробку виконання усіх фортепіанних творів Б. Лятошинського, аудіо-антологія «Український авангард», проєкт Валентин Сильвестрова: метафорична музика, виконання окремих творів сучасних українських композиторів Б. Буєвського, В. Годзянського, Л. Грабовського, Ю. Іщенка, Є. Станковича та інших.

Пропагандистом світової та сучасної української музики другої половини ХХ століття відзначилась діяльність *Євгена Громова*. В його програмах звучать твори Б. Лятошинського, В. Сильвестрова («Усна музика», «Кітч-музика»), твори А. Шенберга, А. Веберна, К. Штокхаузена, П. Булеза. За словами Є. Громова «мої університети – це не школа і консерваторія разом з педагогами, а живе спілкування з композиторами». [7] З 1963 року виступає на українських музичних фестивалях «Київ Мюзик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Форум музики молодих», «Два дні і дві ночі» (Одеса), «Контрасти» (Львів), фестиваль пам'яті Володимира і Регіни Горовіц, був учасником міжнародного фестивалю «Сходи до Неба» в Києві (2010, 2011р.) Євген Громов багаторазово виступав з сольними концертами в Білорусі, Польщі, Франції, Італії, Швейцарії, Нідерландах, Здійснив понад 100 світових та українських прем'єр сучасної музики.

Висновки до Розділу I

За результатами дослідження можна зробити висновок, що українське виконавське мистецтво базується на виконавському, педагогічному і просвітницькому підґрунті. Вся історія фортепіанного виконавства в Україні починається з музично-просвітницької діяльності ІРМТ, і зародження в її недрах професійної музичної освіти, організації професійних музичних закладів. І надалі виконавство стає невід'ємною стороною видатних педагогів, професорів консерваторій. В першій половині XX сторіччя, увага виконавців була направлена на виконання творів Європейських композиторів – класиків і романтиків.

Процес укріплення і розвитку української композиторської школи спричинив збільшення уваги виконавців до національної музики. І початок XXI століття відзначився розквітом концертно-виконавської, конкурсної діяльності піаністів. А. Михайлюк зазначає, що «сутність виконавської складової українського фортепіанного мистецтва полягає в розкритті інтерпретаційно-виконавських засад, які властиві українській фортепіанній школі. Українську фортепіанну школу розуміємо як суспільно-культурний феномен, що характеризує цілісну систему виховання музиканта-виконавця, яка ґрунтується на національних традиціях, реалізується на основі загальних освітньо-виховних принципів... та виражається в естетично обґрунтованій інтерпретації художньо-образного змісту музичних творів» [49, с. 115].

Сучасне виконавство існує в умовах традиційного підходу до виконання творів композиторів минулого, дещо збагачуючи романтичну інтерпретацію інтелектуальному простереженню усіх деталей музичної тканини. Сучасні твори українських композиторів створені під впливом авангардних тенденцій світової музичної культури і передбачають різноманіття стильових напрямів, нових засобів та прийомів гри, але як пише І. Савчук: «недостатня увага традиційного виконавства до новацій сучасної композиторської творчості не дає можливості стати йому виразником художніх потреб сучасності» [62, с. 287].

В інтерпретації сучасної музики проходить процес взаємозбагачення між композитором і виконавцем, які відбуваються у розширені палітри засобів і напрямків інструментальної гри. Розширюються стильові рамки, технологічні прийоми, формотворчі інновації, підвищується увага до темброво-динамічних характеристик звучання, колористичних можливостей інструмента.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX-XXI СТОЛІТЬ: ЖАНРИ, ФОРМИ, СТИЛЬ

2.1. Напрями, етапи та тенденції розвитку української фортепіанної музики

Музикознавиця Н. Ревенко зазначає: «Історичні події останнього двадцятиріччя минулого століття докорінно змінили суспільно-політичний та духовний стан України, створили умови існування та визначили нові особливості функціонування музичного мистецтва» [58, с. 48]. Виникли нові музичні об'єднання які почали плідно співпрацювати з багатьма зарубіжними культурно-освітніми організаціями та сприяли виходу України на світовий музичний простір. З'являється велика кількість музичних фестивалів, конкурсів, активізується концертна діяльність виконавців в тому числі і піаністів, проводяться наукові та науково – методичні конференції, в межах яких аналізуються нові тенденції у композиторській творчості, презентації нових творів. Все це дозволяє відзначити, що розвиток фортепіанної музики спирається на відновлення і збереження традицій, досвіду попередніх десятиріч, актуалізації нової стилістики, художньої мови, створення нових музичних концепцій. Фортепіанна музика, як наголошує дослідниця Н. Ревенко: «в національному доробку постає як потужна сфера мистецтва, що має власну історію, визначена в системі культурних цінностей» [58, с. 50]. В своїй монографії науковиця застосовує таке поняття як «українська фортепіанна культура» в якому відтворюються всі її аспекти: фортепіанна творчість композиторів, фортепіанне виконавство, фортепіанна педагогіка і фортепіанне музикознавство.

Фортепіанна творчість українських композиторів відзеркалює всі напрями, тенденції, течії які існують в світовій музичній культурі, а також індивідуальний світогляд кожного, мистецькі позиції, погляди, смаки. Н. Ревенко пише: «Відсутність єдиної світоглядної картини, плюралізм стилевих і техніко – стилістичних знахідок сьогодні визначають художню

свідомість українських митців, даючи безліч оригінальних композиторських інтерпретацій» [56, с. 237]. Таким чином, для фортепіанної творчості сучасних композиторів характерна тенденція як переосмислення класичних форм і жанрів, створення нових форм і жанрів, нової стилістики, так і схильність до традицій. Фортепіанна творчість кінця XX століття являє собою засвоєння традицій минулих епох. М. Северинова пише: «Вітчизняні митці, на думку деяких дослідників, прагнуть у своїй творчості не тільки до "діалогу часів", а й до поліфонії художньо-світоглядних традицій, до синтезу всіх естетичних якостей» [65, с. 20]. Для фортепіанної творчості композиторів кінця XX століття характерне формування нових інтонаційних комплексів. Кожний твір має цілісну систему інтонаційних зв'язків, що потрібно враховувати при аналізі фортепіанної творчості українських композиторів.

«Образ фортепіано» почав стверджуватися у творчості композиторів ще з епохи М. Лисенка і його сучасників, завдяки салонній камерності, яка шла з Мендельсоновської школи і блискучій концертності – від Ліста, його розуміння фортепіано як оркестра. М. Лисенко в своїй творчості поєднав два ці напрямки, збагатив свої твори національним мелосом. Традиції Лисенка, його розуміння інструменту, засобів звукоутворення, звукової палітри, фактури продовжили В. Косенко (Етюд ор. 8), Л. Ревуцький (Прелюдії Мі-бемоль мажор ор. 7 №1 і до дієз мінор ор. 4 №3), М. Колесса («Пасакалія, скерцо, фуга»), В. Барвінський («Прелюдії»), твори С. Людкевича, які крім того зазнали вплив романтичного піанізму С. Рахманінова і О. Скрябіна. Імпресіоністичні та експресіоністичні риси притаманні творчості Б. Лятошинського («Відображення» ор. 16). Значне місце у фортепіанній творчості М. Дремлюги, М. Сільванського, І. Шамо, А. Коломійця зайняли сюїта і програмні твори. Сюїти «Зима», «Весняна сюїта» М. Дремлюги, «Класична сюїта» в цих творах були представлені різноманітні образи епосу, драми, лірики, картинності що притаманне романтичному піанізму.

Поновлення інтересу до фольклору спонукали композиторів звернутися до жанру «неофольклоризм», який набув відображення у творчості М. Скорика, Л. Дичко, Є. Станковича, І. Шамо.

Нове ставлення до класики – «неокласицизм» відтворений у творчості Т. Сидоренко-Малюкової, В. Сильвестрова, М. Тица.

Головною тенденцією розвитку фортепіанної творчості можна назвати пошуки синтезу національного і західноєвропейського, що відкриває нові можливості для створення оригінальних творів.

Якщо говорити про особливості стилістики творчості, то тут слід звернути увагу на інтерес композиторів до мелодико–поліфонічного типу письма Прелюдії та фуги М. Скорика, жанру токати завдяки використанню ударно – токатних властивостей фортепіано (у творчості І. Шамо, М. Сільванського, М. Скорика А. Філіпенка.) Токатність характеризується пошуками регістрових, тембрових контрастів, темпо-ритмічних особливостей, використанням ударно-кластерних приємів.

Розвиток фортепіанної сюїти продовжується у творчості В. Сильвестрова «Дитяча музика №1 і №2», М. Степаненко «Образи», А. Штогаренка «Образи», І. Шамо «Гуцульські акварелі», Ф. Надененка «Акварелі».

В 60 роки ХХ століття активізується інтерес українських композиторів до нових технік їх можливостей, зокрема додекафонії, сонористики, алеаторики. Багато зробив у цьому напрямку В. Сильвестров «Тріада для фортепіано» (Знаки, Серенада, Музика сріблястих тонів). Представниками українського авангарду стали Л. Грабовський, В. Годзяцький, О. Щетинський.

2.2. Фортепіанна композиторська творчість на сучасному етапі

Розвиток творчості сучасних українських композиторів пов'язаний з освоєнням досягнень світової музичної культури, які дозволяють експериментувати в пошуках нових жанрів, стилів, переосмислюванні традиційних жанрів, форм, засобів виразності, що приводить до значного стилістичного ускладнення музичної мови.

Серед популярних жанрів сучасних композиторів слід відмітити жанр сюїти: неокласична та необарокова сюїта, живописна сюїта-триптих, романтична сюїта-дивертисмент, неофольклорна сюїта-в'язанка і фольклорна сюїта, естрадно-джазова сюїта, сюїта із сюжетного, портретного чи пейзажного програмного циклу, сюїта з рисами концерту, поеми, партити сонати, сюїта - альбом та ін.

Особливою популярністю користується сьогодні жанр сонати, оскільки він є одним із основних в інструментальній музиці. Соната походить від італійського слова «*sonare*» – звучати. У досліджуваний період жанр сонат збагатився доробками багатьох композиторів, серед яких доречно виокремити імена В. Бібика, В. Годзяцького, Л. Грабовського, Ю. Іщенка, І. Карабиця, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича. Н.А. Василенко – Несіна [3 с. 22].

Значний розвиток у творчості сучасних українських композиторів отримали різноманітні фортепіанні жанри (від мініатюри – до великої форми). Так, цикли фортепіанних мініатюр представлені в творчості О. Білаша, М. Гржиборського, Л. Жульєвої, В. Кваснівського, О. Кимлик, А. Коломійця, Ф. Надененко, Б. Севастьянова, М. Скорика, В. Сильвестрова, Ю. Щуровського, Л. Шукайло. Жанр партити представлено в творчості В. Рунчака, Ю. Шамо, М. Скорика та А. Нижника.

Аналіз стильових особливостей творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століть дає підстави стверджувати, що в українській музичній культурі цього періоду спостерігається співіснування і навіть накладення декількох стильових моделей з використанням в новій формі

якісних характеристик музичних стильових надбань попередніх поколінь композиторів.

Серед стильових тенденцій музикознавці вказують на наявність: відродження на новому рівні фольклорної хвилі, неофольклоризм; оновлення неокласичної хвилі, полістилістики і колажу; експериментаторства в галузі техніки композиторського письма.

На думку В. Іонова, «стиль диктує глибину проникнення в духовний зміст твору, розкриває комунікацію як спосіб смислоутворення в культурі» [24, с.151].

Досить активно в композиторській творчості розвивається стильовий напрямок неокласицизм. Розвиваються такі стильові ознаки світового неокласицизму, як об'єктивність вислову, значна роль поліфонічних прийомів, струнка форма, ансамблева диференціація тембрів, порушення логічного чергування розвитку тематизму.

В інструментальній музиці популярності набуває неофольклорний напрямок, якому притаманне авторське перевтілення народної музики в поєднанні з власним стилем. Вплив фольклору у з'єднанні з джазом сприяє появленню нових художніх напрямків розвитку жанрових і стильових музичних систем. Такий синтез є один із шляхів появи неофольклоризму як стильового музичного напрямку, що формувався з другої половини ХХ століття, і яскраво представленого в інструментальній творчості українських композиторів: Ю. Шамо, М. Скорика, Б. Фільц та інших.

Таким чином, характерною рисою сучасної української музики є стилізація елементів гармонічного ладоутворення, формування ритму, фактури, тематизму, різних виконавських прийомів, взаємопроникнення напрямків (фольклорного – естрадного і джазового – камерно-академічного) і створенні на цій основі нових стильових напрямів музики. Різноманітні композиторські пошуки нетрадиційних засобів музичного вираження за рахунок впровадження різних постмодерністичних технік композиції підкоряються ідеї нового світогляду, відрізняються глибиною філософського втілення. Це все дає підстави вважати сучасну українську музику художнім феноменом, що є невід'ємною частиною

світової музичної культури. Творам сучасних композиторів характерна як опора на жанрово-стильові традиції минулих поколінь, так і намагання творчо переосмислити і втілити неокласичні, неофольклорні, необарокові, неоромантичні, неоімпресіоністичні та інші стильові моделі, які в різних комбінаціях та у своєму синтезі стали показником постмодерного світогляду.

З поглядом Ревенко Наталії українська фортепіанна музика як складова світової художньої культури реперзентує певну систему цінностей, яка залежить від авторської особистості, загальної естетики. «Найвищою цінністю залишається в українській культурі втілення “апологічного” начала, тобто розуміння призначення музичного мистецтва як високоінтелектуального, емоційно – піднесеного, яке проголошує етичні та естетичні ідеї мудрості, добра, краси». [58, с. 71].

Висновки до розділу 2

Проведений аналіз який дає можливість визначити, творчість композиторів кінця XX – початку XXI століть пронизана експериментами та пошуками нових можливостей жанрів і стилів, а також музичних засобів виразності. Висвітлені особливості стилістики творчості українських композиторів, показані напрями тенденції розвитку української фортепіанної музики. Розвиток фортепіанної композиторської творчості на сучасному етапі тісно пов'язана з розвитком світової культури в цілому. Прослідковано вплив можливостей сучасності, відродження на новому рівні, неофольклоризм, оновлення неокласичної хвилі, полістилістики і колажу, експериментаторства в техніки композиторського письма.

Таким чином, характерною рисою сучасної української музики є стилізація елементів гармонічного ладоутворення, формування ритму, фактури, тематизму, різних виконавських прийомів, взаємопроникнення напрямків (фольклорного – естрадного і джазового – камерно-академічного) і створенні на цій основі нових стильових напрямів музики.

Українські композитори а саме їх фортепіанна творчість є унікальною спадщиною для всього світу.

РОЗДІЛ 3

АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ

Творами композиторів Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова зацікавлені різні виконавці не тільки України, але й за її межами, серед яких данська піаністка Е. Нільсен, американські піаністи Майкл Шнайдер та Томас Ніксон, англійський піаніст Пітер Баністер, французька піаніста Елен Гримо та багато інших. Кожен з них поширює музичну культуру нашої країни по всьому світу. Наприклад, у Е. Нільсен в своєму інтерв'ю на питання О. Степанюк «Чи доводилося вам виконувати твори українських авторів?», відповіла: «Я давно хочу взяти до репертуару твори Мирослава Скорика, що дуже мені імпонують своєю мелодичністю і національною колористикою. Близька мені й музика Євгена Станковича, цікавим видається також абсолютно індивідуальний стиль Валентина Сильвестрова. У моїх перспективних планах – створення окремої програми з творів українських композиторів» [24].

Серед вітчизняних піаністів слід назвати А. Баришевського, О. Безбородько, П. Гінтова, Р. Рєпку, А. Бабарикіну, Н. Пасечник, С. Позднишеву. Окремо позначемо самого В. Сильвестрова, який виконує свої опуси. Твори, які були обрані до аналізу (Сотаніта Є. Станковича, Бурлеска М. Скорика, Багателі ор.4 В. Сильвестрова) є одними з найпопулярніших творів для фортепіано композиторів, що свідчить про велику кількість їх виконавських інтерпретацій, особливо останній двох.

Через композиційний та виконавсько-інтерпретаційний аналізи виявимо характерні риси кожного твору, кожен з яких відповідає певним ознакам композиторського стилю митців.

3.1. Структурність мовлення Є. Станковича у Сонатині для фортепіано

Твір був написаний Є. Станковичем у 1966 році, під час навчання в Київській консерваторії (1965–1970) у класі Б. Лятошинського. Являє собою яскравий зразок раннього мислення композитора, який намагався йти проти

течії і створив опус, у якому використав додекафонію, а саме серіальну техніку, яка на той час була дуже поширена серед молодих композиторів. Незважаючи на обрану техніку письма, простежується яскрава індивідуальність композитора, відчувається його самобутнє мислення. Відомо, що Є. Станкович – симфоніст, мастер оркестрового письма, композитор, у творчості якого налічує сотні творів великої професійної якості. Кожний композитор, у творчості якого є крупні жанри оркестрової музики, може свідчити про те, що його симфонічне мислення простежується й у камерно-інструментальній музиці, у тому числі й для фортепіано.

Відомо не дуже багато записів Сонатини. Одною з найбільш цікавих, на наш погляд, є запис українсько-американським піаністом Станіславом Христенко. У його інтерпретації, твір не є суто технологічною задачею (ніби у дусі нововіденців або «Структур» П. Булеза) – виконання налічує низкою тембрових, сонорних фарб, вертикальною мелодикою, що емоційно «чіпляє» слухача. Звуковий матеріал Сонатини є, ніби кристал у часопросторі, що має безмерну кількість граней (див. : *Додаток І*).

Структура твору. Сонатина має дві частини. Перша, з точки зору семантики музичної тканини, представляє собою ніби ліричний пейзаж або погляд у себе. Друга – є абсолютним контрастом до першої, що проявляється у динамічному русі. Частина має декілька розділів – тричастинну контрастно-складову форму.

Мелодика. Незважаючи на техніку пуантилізму, композитор мислить мелодично, розвиваючи матеріал згідно принципам драматургії, яка проявляється через різні форми та типи руху музичної матерії. Таких форм руху є декілька: 1) пуантилістично-серіальна (крапкова), у якій звуковий простір складається з низки елементів – одиноких нот або співзвуч; 2) серійна, яка межує з гомофонними складами фактури – є декілька пластів, один з яких виступає у ролі провідного – функція мелодичної лінії, інший – другорядного – структурного наповнення.

Головною ідеєю твору я вважаю будування контрастної драматургії через додекафонну техніку письма при постійній мелодизації музичної тканини різними способами: від крапкового письма до лінійного типу висловлювання. Разноманітна *інтонаційність* досягається завдяки достатньо виразним поєднанням елементів та компонентів тексту через регістрове, тембродинамічне, артикуляційне мислення.

3.2. Джазово-фольклорні інтенції М. Скорика на прикладі Бурлески

Мирослав Скорик – один з найвідоміших українських композиторів. Його твори лунають з концертних сцен як України, так і зарубіжжя. У контексті сучасного мистецького життя в Україні, його «Мелодія» – опус, що виконується найчастіше на концертах. Низка програм музикантів починається або закінчується саме нею. Цей твір користується популярністю серед камерно-інструментальних ансамблів та оркестрів.

Але всі рекорди популярності серед фортепіанних творів М. Скорика, безперечно, займає «Бурлеска», яка, в сутності, повноцінно втілює естетику «Нової фольклорної хвилі» (твір був написаний незадовго до музики до фільму «Тіні забутих предків»). Перейдемо до композиційного та виконавського аналізів «Бурлески» для фортепіано М. Скорика (див.: *Додаток 2, 3*).

Безпосередня енергія і стихійна сила цього твору захоплює і вражає, а майстерне поєднання гуцульського колориту з «бурлескною» ідеєю дозволяє істотно модернізувати багаторазово апробовані і звичні фольклорні джерела. Мало в якому творі першого періоду так вдало, з такою ювелірною точністю підігнані одне до одного такі різноманітні стильові ознаки, як у цій фортепіанній п'єсі. Безсумнівно, мінливість, невловимий перехід з однієї образної сфери в іншу зумовлене жанровою моделлю бурлески. Адже бурлескність в цілому передбачає дотепне пародіювання непорушних ідеалів, котрі склались здебільшого в античності. Враховуючи місце цього жанру в українській літературі, численні барокові ремінісценції латинських творів, а пізніше – традиції корифеїв М. Гоголя та І. Котляревського, слушно припустити,

що для української ментальності бурлескність глибоко органічна. В музиці цей жанр теж має свою історію – від барокової доби, як чисто інструментальний твір, частина циклічної форми (наприклад, у Третій партиті *a-moll* Й. С. Баха), або як самостійна п'єса, переважно, віртуозно-блискуча («Бурлеска» для фортепіано з оркестру Р. Штрауса, «3 бурлески» ор. 8 Б. Бартока, «Бурлеска» В. Птушкіна).

М. Скорик вирішує концепцію цього твору у віртуозно-іронічній манері. Його композиція – чітка рондо-соната, драматургічно укладена в три основні фази з послідовно наростаючими кульмінаціями, внаслідок чого твір сприймається дуже динамічно, цілеспрямовано, тримає слухача в постійному напруженні. Сам тематизм «Бурлески» головне інтонаційне зерно вже таїть в собі багатоманітність як образного, так і стилістичного рівня, виникає на перетині декількох культурно-історичних традицій.

Фортепіанна «Бурлеска» М. Скорика термін «бурлеска» (з іт. *burlesque* – «жарт»), весело поєднує вихор гуцульську коломийку з негритянським джазом, відкрила нову течію української музики. Композитор начебто кидає виклик поверховому етнографізму, заперечення проти «шароварів, як єдиного напрямку мистецьких надбань нації», як М. Скорик казав сам.

Розмір «*alla breve*» має на увазі швидкий темп за метрономом вказівка половинна нота 120 рахунок тривалостей ведеться не по чверті а за пловинними нотами. Початок твору звучить на піано, вимагає точне вимірювання пульсації. Заліговані тривалості потребують максимальної точності вимірювання. Вже з першої сторінки видно акценти на слабких долях що потребують уважності виконавця. У кожному епізоді є своя кульмінація підкреслюється динамічними вказівками. Діапазон на протязі всього твору збільшується і в кінці прослідковується максимальна ширина для підкреслення основної кульмінації. Епізод «*Andante*» контрастує з основним матеріалом, енергійність змінюється на «*dolce*» РР загадгові інтонації весь епізод повнений цікавим рухом мелодії. На сторінці 9 виникає «*stringendo*» що нагадує про активний рух стрімкої пульсації. Техніка написання музичного матеріалу дуже зручна для виконання

музичний текст швидко запам'ятовується. Для інтонування складним є велика кількість інтервалів близького розташування та інтервали прими. На протязі всього твору виникають так звані «завислі» або «ширяючі» ліги їх слід виконувати як правило на полупедалі відпускаючи клавішу, такі ліги часто виникають у фортепіанних творах М. Равеля та К. Дебюссі. (див.: Приклад 2, 3).

В творі, за висловом Л. Кияновської, «народнопісенне ядро істотно інтелектуалізоване, доповнене і переосмислене крізь призму численних інших стилістичних тенденцій, насамперед через ідею джазової імпровізації» [30]. Таким чином М. Скорик синтезує афроамериканський колорит - це поліритмія, синкоповані ритми, свінг, з національною народнопісенністю України.

«Естрадні інтонації поєднуються з диссонантністю й майстерністю сучасного академізму, а продумана до найдрібніших деталей логіка розвитку скріплює форму природністю. Подібний синтез виправданий жанровою програмою п'єси. Завдяки яскравості тематизма образи Бурлески дуже характерні і рельєфні. Корисно пригадати, що бурлеска як жанр – не зовсім те ж, що гумореска. В бурлесках, як правило, приховано серйозний зміст, виражено підкреслений «невідповідними» засобами. І тут при всій стилістичній гротесковості тематизму в п'єсу закладений глибокий драматургічний конфлікт, що посилюється к кінцю твору. Він виражається в стійкій опозиції двох тем, боротьба яких і визначає хід розвитку, укладений в складну трьохчастну форму. Крім цього конфлікт проявляється і на рівні гармонії: відбувається «боротьба» тонів В, С і А за місце домінуючого».

Цікаво, що в американській культурі ХІХ ст. бурлескою називали театральну п'єсу з музикою, що стала попередницею мюзиклу, побудовану на сюжетах світової класики, але спрощену для масового сприйняття, і доповнену популярними піснями – як, наприклад, «Гамлет» Дж. Пула, написаний у 1828 р.

Дуже яскраво проявляється в його творчості неповторне, притаманне йому почуття гумору... Характеризуючи його ранній твір, Любов Кияновська спостерегла, що «бурлеска не була б бурлескою, якби Арлекін з дзвіночками раптово не смикнув завісу і фантасмагоричне видіння не зникло б умить».

Часом ця дотепність справді виявляється у вигляді Арлекіна, часом – у вигляді жорсткої іронії, як у Третьому фортепіанному концерті, проте Мирослав Михайлович, перейшовши в своєму житті не одне випробування, завжди рятувався тим, що навчився дивитись на світ, помічаючи не лише його трагічні, але й комічні сторони. Може тому його музика сповнена такого оптимізму, що її писала дуже сильна людина.

Безперечно, початковий мотив споріднений з коломийковим, нагадує темпераментний награв народного скрипаля з Гуцульщини. Проте характерні синкопи супроводу, гостра перемінність акцентів у темі виявляють також її близькість до джазових джерел, частково до регтайму, так популярного в серйозній музиці перших десятиріч нашого сторіччя (Дебюссі, Равель, Хіндеміт, представники французької «Шестірки» тощо). А настирливе повторення мотиву з поверненням до початкового звуку сі-бемоль, напружена ритмічна пульсація вказують на токатність, породжену в інструментальній музиці естетикою бароко. Понадто слід врахувати і цілком модерну ладотональну та гармонічну організацію твору, що здебільшого укладається в рамки дванадцятитонової діатоніки.

Природно виникають деякі аналогії до віртуозно-концертних п'єс Прокоф'єва, таких, як Токата, «Навадження», Перший фортепіанний концерт та інших. Вони виявляються насамперед завдяки підкресленій конструктивності акордових вертикалей в кульмінаційних зонах, широким інтервальним стрибкам, зіставленню перемінних ладотональних опор. Власне ця невловима, ледь парадоксальна гра стилів теж сприяє відчуттю «бурлескності», костюмованому переодяганню «високих» героїв (тут маються на увазі фольклорні прототипи, котрі в українській професійній музиці завжди трактувались з усією повагою і серйозністю) в «банальні» шати. Проте сутність бурлескного полягає тут не лише в стильових переходах, попри всю їх незвичність і парадоксальність. Не менш істотним для створення відповідного образу є своєрідна театралізація інструментального твору, застосування численних ефектів ілюстративності, що були б цілком на місці в кіномузиці або

в музичному оформленні вистави. Раптові «зблиски» масивних акордових сфорцандо, примхливість перестрибування від одного епізоду до другого, спрямовані якщо і не на відверту саркастичність образу, то все ж на приховану насмішку в ньому, викликають асоціації з маскою, де одна половина сміється, а друга кривиться. Сама тема рефрену – головної партії імпульсивна, вона стрімко спрямована до подолання будь-яких перешкод, наче змітаючи все на своєму шляху. Її вибаглива, підстрибуюча ритміка, перемінність акцентів у повторенні аналогічних фраз створюють враження «танцю Арлекіна», а півтонові хроматичні зсуви у варіантах основного мотиву додають яскравих барв у безперервно змінюючі один одного «танцювальні па». Захоплення всього діапазону інструменту сприяє просторовості, відчуттю пленеру, перекидання теми по регістрах подає її наче в різному освітленні, виявляє різні відтінки капризних настроїв.

Значно більш «естрадна» за стилістикою, розкута емоційно зображально-виклична побічна партія. Починаючись на *pianissimo*, ніби з'являючись здаля, вона впевнено завойовує собі «місце під сонцем» і досягає масивного і трохи агресивного, майже фовістичного результату. У цьому моменті «Бурлеска» нагадує дещо знамениту фортепіанну п'єсу «*Allegro barbaro*» Б. Бартока – один із найбільш «скандально» відомих творів композитора, написаний перед Першою світовою війною.

У розвитку цієї теми композитор також наголошує перемінність ладотональних опор, але тут вони сприймаються дещо інакше – адже якщо в початковій темі закладені були імпульси до безперервної змінності і нестабільності тонального центру, то побічна, хоч і охоплююча дванадцятитоновий звукоряд, але значно більш сконцентована довкола центру «до», а відтак і сталіша. Її розвиток, окрім динамічного наростання, полягає в поступовому розхитуванні опор, згущенню дисонантності. Звідси «легковажна» перед тим тема починає сприйматись загрозливо і напружено. Вайлувано незграбні акорди перехоплюються варіантом початкової теми – у протилежному найвищому регістрі, що аж ріже вухо своєю крикливою настирною

повторністю. Та він зникає так само ментально, як і з'явився, а акорди швидкоплинно пробігають по всій клавіатурі і розпливаються, поступаючись місцем новому, центральному епізоду. Цей повільний, у темпі *Andante*, острівець лірики – єдиний вияв людських почуттів у «Бурлесці», лагідний і прозорий нагайш, що мерехтить, як примарне сяйво, далекий і недосяжний. Що найбільш дивно, але цілком відповідно до природи жанру, – поступово в цій ніжній темі теж проступають контури початкового рефрену, типової бурлески. Проте вона тут настільки перероджена емоційно, що трактується напрочуд органічно в контексті ліричного епізоду. Він взагалі досить тривалий, і раз у раз пробує перехопитись різкістю і настирливістю гротескового танцю. За першим разом йому це не вдається, але згодом поволі лірична рефлексія переходить у підстрибування, спочатку несміливі, але щоразу відважніші, сильніші, аж врешті досягають свого початкового стану. Реприза стиснена за масштабами і від того значно більш інтенсивна в розвитку. Особливо зростає в ній роль побічної партії, яка розвивається за законами *basso ostinato* - повторення основної формули в басу набуває характеру параду фантастичних сил, гротесково – карнавальні маски наближаються, демонструючи свій зловісний оскал. Та ... бурлеска не була б бурлескою, якби Арлекін з дзвіночками раптово не смикнув завісу і фантасмагоричне видіння не зникло б уміть. «Бурлеска» практично підсумувала собою всі найважливіші здобутки першого періоду творчості композитора – і, впевнено переступивши поріг зрілості, він піднявся до вершини «Гуцульського триптиху» і «Карпатського концерту».

В своїх творах М. Скорик продовжує традиції львівської композиторської школи, яка була пов'язана з карпатським фольклором і традиціями львівського салонного музикування, також сучасної популярної музики і зокрема джазу. Фортепіанні жанри Скорик трактує як поле для творчого експерименту. У створеному ним у 60-ті роки ХХ ст., естрадному ансамблі «Веселі скрипки», він визнав собі місце за фортепіано, яке дозволяло йому імпровізувати під час виконання його пісень. К. П. Івахова [22, с. 10] Він вслуховується в особливості інтонування кожного музичного інструмента, намагається усвідомити закони

побудови мелодій з вельми характерними для карпатської пісенності складними ритмічними зіставленнями, аналізує ладову систему народних мелодій.

Ці обставини обумовили творче становлення майбутнього композитора і роль фортепіано у ньому в трьох аспектах: як основного джерела перших музичних вражень, як поле для перших творчих спроб в академічному та естрадному плані, як основи професійної підготовки.

Починаючи від 60-х років ХХ ст. українська музична культура щонайтісніше пов'язана з ім'ям Мирослава Скорика. У новаторській партитурі радянської музики він став одним із лідерів напряму, який здобув назву «нова фольклорна хвиля». Нове мислення і творчі пошуки вивели його на музичне перехрестя, де академічні форми, класичні жанри й автентичні традиції, насамперед карпатського фольклору, перетиналися в його творчості з модерними засобами, естрадною музикою та стилістикою джазу, який почав «пробиватися» в радянський молодіжний побут.

Творчі інтереси Мирослава Скорика не обмежуються лише композиторською діяльністю. Багато корисного і справді цінного здійснив він, редагуючи твори інших композиторів. Редагування творів композиторів минулого – важливе і благородне завдання. Диктується воно передусім прагненням зберегти, а часто повернути до життя твори, що свідчать про досягнення вітчизняного мистецтва.

Основним джерелом формування фортепіанних творів М. Скорика є стилістика карпатського фольклору. Закономірна популярність фортепіанної музики М. Скорика в педагогічному репертуарі різних рівнів від початкових класів музичних шкіл, музичних училищ і до музичних академій не в останню чергу виникла завдяки вибагливому і колористично багатому, образно насиченому використанню української фольклорно-етнографічної основи, особливо тих її діалектних відмінностей, які пов'язані з карпатським регіоном, близьких митцеві та емоційно пережитих ще в дитинстві, а пізніше світоглядно переосмислених композитором у 1960-х р. у руслі естетики «нової фольклорної хвилі». До групи фольклористичних творів М. Скорика належать цикли п'єс «В

Карпатах» («Пісня бойка», «У лісі», «Спів в горах»), та «З дитячого альбому», п'єси «Коломийка» та «Варіації». Фортепіанні твори Мирослава Скорика, засновані на фольклорних витоках, доволі суттєво змінили сам підхід до різних пластів народної творчості. Композитор яскраво продемонстрував, що національні пісенно-танцювальні інваріанти зовсім не обов'язково повинні бути непорушними «музейними експонатами», а можуть природно інтегруватись у сучасне звукове середовище.

Трансформація фольклору у фортепіанній музиці М. Скорика відбувається на основі сучасного, індивідуально ладогармонічного мислення, яке природно синтезує ладогармонічні засади діалектного (гуцульського, бойківського) пісенного, танцювального, інструментального фольклору і досягнення сучасної композиторської техніки. Водночас фольклоризм у його фортепіанних творах позбавлений поверхової ілюстративності й зовнішнього етнографізму. Композитор відходить від прямолінійного цитування та наслідування засад народної музики, а прагне осягнути внутрішню суть і структуру народної музичної мови, вникнути в глибинні пласти художнього мислення народу, в семантику фольклорної образності, в музичну естетику народної творчості. Митець не копіює, а передає дух і характер українського народного, особливо, гуцульського фольклору; винахідливо імітує звучання народних інструментів, поєднуючи їх з використанням цілком модерних прийомів у ладогармонічній, ритмічній, динамічній, фактурній сфері.

Специфічні тембрально барвисті звучності, регістрово-просторові ефекти, темброартикуляційні і динамічні засоби, що створюють фонічну палітру його численних творів, здебільшого породжені спостереженням над природним звучанням українських народних інструментів Карпатського регіону. Композитор часто використовує специфічні артикуляційні засоби для відтворення на фортепіано способів звуковидобування, властивих різним інструментам чи групам. Наприклад, *staccato*, що, вжите в певному фактурно-регістровому втіленні, асоціюється з тембром цимбалів; тривале ведення мелодії на *legato* наближається до просторово розімкнутого звучання трембіти;

мелізматика (наприклад, ланцюжок трелей) викликає асоціації із орнаментикою сопілкових награвів або народної манери виконання на скрипці, гудіння басових порожніх квінт нагадує басоллю тощо.

Особливе місце у фортепіанній творчості посідає цикл «З дитячого альбому», який продовжив лінію дитячих дидактичних збірників, започатковану у вітчизняній музичній культурі В. Барвінським, В. Косенком.

Вивчення і концертне виконання фортепіанного циклу «В Карпатах», циклу п'єс для фортепіано «З дитячого альбому», «Коломийки» та інших творів видатного митця не лише сприяють професійному становленню юних піаністів, але й формують їхній національний художньо-естетичний світогляд.

До барокових творів за жанрово-стильовими особливостями належать Партита 5, три фортепіанних концерти, 6 прелюдій і фуг, «Токата», «Бурлеска».

В руслі синтезу хронологічно і географічно віддалених історичних стилів і жанрів можна розглядати Партиту 5 (1975 р.). Партита 5 (авторська ремарка «*in modo retro*») не лише виступає «спадкоємицею» класичних традицій жанру, але й віддзеркалює характерні процеси своєї епохи середини 70-х рр. XX ст. Композиторське бачення *retro* містить в собі деяку ностальгійність, добродушну іронію і цілком серйозне переживання гармонії минулого. Авторська ремарка «*in modo retro*» передбачає цікаву швидкоплинну перебіжку різними стилями і епохами. Близькою до Партити як за часом написання, так і за інтерпретацією барокового жанрового інваріанта стала Токата (1978 р.). Сам жанр видається винятково відповідним до психологічного портрета особистості митця динамічний, цілеспрямований, сильний, а водночас, особливо в його бароковій іпостасі життєствердний і позитивний. Характерною ознакою метроритміки тут є змінність метру: з 7/8 послідовно по тактах на 5/8, 6/8, 3/8, 8/8, 3/8, 6/8, 4/8, 9/8, 5/8, 9/8. У Токаті метричний розмір з усіх 278-ми тактів твору змінюється 104 рази. Загалом, у його фортепіанних творах у зв'язку з метричними видозмінами такі темпоритмічні відхилення зустрічаються як в межах одного такту, так і в групі тактів, а ширше на рівні більших побудов (фраз, речень, періодів).

Ритмічні «перебої», коли в розмірено метричному безперервному русі з'являється несподівана синкопа, що перериває рух, чи в темі, викладеній рівномірними тривалостями, раптом з'являється пунктована фігура. Нове завершення відомої фрази початок теми чи одного з наступних фрагментів класичного інваріанта абсолютно точно співпадає з оригіналом, проте його завершення, продовження імпровізується автором нової версії. М. Скорик використовує різні джазові прийоми, які ефектно звучать і природно виконуються на фортепіано: блок-акорди, джазову ударну фактуру, глісандо, дисонансну гармонію, синкоповану метроритміку, тембральну колористику тощо. Він поєднав європейські джазові традиції з власною композиторською мовою, індивідуальними тембровими прийомами. Тобто, М. Скорик наближає академічний тип фортепіанної музики до жанрово-стильової сфери сучасної популярної музики, використовуючи для цього найбільш природний «місток» джаз та імпровізацію. Зазначимо, що твори такого типу дозволяють розкріпостити креативну особистість юного піаніста, допомагають вільніше і емоційно відвертіше контактувати з клавіатурою, віднаходити тонші динамічно-агогічні градації, відчувати енергетику ритмічної пульсації та експресивну виразність її «збоїв», тобто перейняти тією спонтанною чуттєвою атмосферою, яка виникає у спілкуванні з джазом. Але водночас композитор ніде не виходить за рамки академічного музикування, демонструючи тим самим привабливість і природність різних форм серйозної музики, що може бути винятково захоплюючою й розкутою.

Традиційні форми й спроби роботи з матеріалом виглядають у нього сучасно й на диво по-українському. Як видно з наступних творів, прагнення класичної чіткості форми, лаконічне сучасне письмо і яскрава національна визначеність музики взагалі стали провідними рисами творчості М. Скорика і досягли глибокого й всебічного розвитку в його композиторській діяльності. (Це дало змогу багатьом музикознавцям відзначати важливу роль у його творчій манері рис неокласицизму). Ці якості музики Скорика зумовлені ґрунтовним знанням сучасної музичної культури. Постійний інтерес до творчості

С. Прокоф'єва проявився у конкретності й лаконічності інтонації й чіткості форми; вивчення принципів роботи Б. Бартока з фольклорним матеріалом спричинилося до глибокого проникнення в ладові й структурні особливості української народної музики стосовно сучасної композиторської техніки; гармонічні та колористичні знахідки імпресіоністів, передусім К. Дебюссі, спонукали молодого композитора до пошуків у галузі звучання вертикалі, виявлення фонічних особливостей гармонічних структур.

3.3. Постлюдійність та аллюзійність у «Багателях» для фортепіано В. Сильвестрова

Творчість Валентина Сильвестрова характеризується новаторством музичного мислення. Фортепіанна музика – чи не найважливіша сфера діяльності композитора. Переважна більшість опусів створена саме для цього інструменту. Цей жанр демонструє усі етапи становлення композитора від авангарду до постмодернізму і створення свого стилю «мета музики», за словами Арво Пярта «сповненою медитативними, споглядальними настроями».

Особливе місце в його творчості займає цикли Багатель. Багатель – у перекладі від французького слова «bagatelle» – дрібничка, невелика, технічно нескладна граціозна за характером музична п'єса, головним чином для фортепіано.

Композитор так характеризує свій цикл та особливості його виконання: «Я хочу зробити коментар до великого масиву багатель, приблизно більше 30 годин музики. Зараз це я називаю «Багательний епос». Цикл циклів, які повинні гратися і слухатися як цілісний текст *«attacca»*. Багателі складаються не з мініатюр, як це зазвичай у музиці Л. ван Бетховена, А. Лядова і так далі. Там ніби кожна багатель завершена і за контрастом з іншою, робить ланцюги. В моєму стилі це не мініатюра, а «музична мить» – у них є початок а продовження губиться в крапках. Початок є, кінець багатокрапка. «Двері Відчинені». У ці відчинені двері будь-яка «миттєвість» такого стилю може увійти. Не тільки з моєї волі авторської, а навіть випадково. Вони можуть увійти, і все одно, через багатокрапки – «відкритих дверей» вони заходять і виникає як би

самоорганізація цих миттєвостей, вони можуть організовуватися за бажанням, в даному випадку, автора який підбирає, чи може навіть випадково. Це працює принцип «калейдоскопа». У калейдоскопі, як відомо, виникають живі фігури, і метафорою «калейдоскопу» у музиці є для мене «екран», як не повернеш, вони однаково створюють візурюнок, начебто він виконаний свідомо, хоча він виконаний випадково. Ось цей, як би «калейдоскоп», цей «екран» у музиці, він символізує тривалість цих циклів. Щоб це працювало, потрібен певний екран, певна тривалість. Я пропоную для цих багателей два види тривалостей: 45-50 хв і 70-75 хв. Це один поділ концерту, який складається з двох відділень. Тут важливо, щоб нічого не сусідило з музики, оскільки в перерві не можна щось слухати, і щоб не було навіть сусідства автора, такого ж як я, наприклад, мої сонати. Потрібно, щоб цей стиль діяв у зоні без сусідства, щоб не було спокуси порівнювати з іншими творами та думати: «це щось схоже на Шуберта і т.д. Цей коментар – авторські обмеження. Виконавець може робити свої траєкторії, дотримуючись 45 або 75 хв. ось ці параметри.

Можна звичайно грати і окремі п'єси, але тоді це буде трохи інше, тоді втрачається метафоричність цієї музики. Це метафори, а не тексти, які нагадують Р. Шумана чи Ф. Шуберта – це інше. І для того щоб це інше проявилось, я дав ці рекомендації 45-50 70-75». Далі В. Сильвестров пропонує грати багателі на лівій педалі, дуже легким звуком, «парящим» *Leggiero dolce*. В досить прозорому тексті він дає дуже багато вказівок на які потрібно звернути увагу: «яскраво», «виразно», напливи педалі тощо. «... "rubato", але рубато не просто слово, воно структуроване, ... як час рухається не рівномірно, то прискорюється, то сповільнюється». Створюється такий стиль виконання, при якому мінималізм звукового тексту дає піаністу дуже велику можливість виявляти іншу форму віртуозності. Не первинну, за словами В. Сильвестрова, коли швидко ганяють по клавіатурі, а витончений дотик туше, взаємини педалі і полупедалі, те, що зникло з сучасної музики». Текст простий, але якщо виконувати всі вказівки автора, він стає значно складнішим. Завдяки цим вказівкам текст стає дуже повноцінним, збагачується такими нюансами, які

виявляються тільки коли звучать в зоні тиші. В своїй книзі «Дочекайся музики» В. Сильвестров розміковує про те, що музику потрібно очікувати, бути готовим зустріти, почути звучання усередині себе, розпізнати момент її приходу, як якогось осяння, коли вона без жодного зовнішнього тиску, авторського диктату, з власної волі починає литися у простір, фіксуючись на нотних аркушах.

Мислення композитора. Для В. Сильвестрова найважливішим є осмисленість. Творче становлення В. Сильвестрова було нешвидким, але цілеспрямованим. Він присвятив себе музиці тільки тоді, коли цілком усвідомив необхідність такого кроку. Композитор увійшов у мистецтво з досить сформованим світоглядом. Нахил до точних наук, до раціонального мислення органічно поєднується в нього з глибоким розумінням специфіки мистецтва (і не лише музики), творчою фантазією, високою поетичністю.

Ідея циклу **Багателі для фортепіано ор. 4** (див.: *Додатки 4, 5, 6*) включає в себе загальнолюдські проблеми життя, за словами композитора, наш свесвіт схильний до глобальних ідей... Монументальність яка вже неможлива, все довкіль «грохоче» і хочеться повернутися до тиші, заспокоїтися. Існує дивне відчуття втоми від «гучного».

Музична мова твору. В. Сильвестров – майстер спокійних звуків, віртуоз тиші. Це робить його одим із великих музикантів сучасності. Музиці В. Сильвестрова притаманно відстороненість.

Мелодика Багателей сповнена миттєвостей. Мелодика композитора має тісний зв'язок з поезією. Прослідковується глибоко приховане, таємне, прекрасне. Присутній спокій, прозора чистота, яскравість у дрібницях. Є відчуття дуже детального відпрацювання кожної інтонації. Він – мов скульптор, який прибирає все зайве і залишає досконале.

У ладо-гармонії багателей прослідковується панування тональності. У тембро-динаміці – мікродинамічність мікро-агогіка, що з точки зору виконавства, являє досить тонку, непросту річ.

За словами композитора, для циклу багателей, він вимагає, щоб фортепіано було не тільки налаштоване, але й протоноване. Виконавець, незважаючи на легкий текст, має грати в цьому масштабі «тихо», «ніжно», «легко».

Висновки до Розділу 3

Згідно загальної творчої характеристики Є. Станковича, М. Скорика та В. Сильвестрова та композиційного, виконавського аналіз обраних творів ми приходимо до наступних висновків.

1. Сонатина для фортепіано Є. Станковича – один з ранніх опусів, але саме на цьому етапі формувався його композиторський стиль. З одного боку, твір представляє собою ніби експеримент у дусі пуантилізму, техніка якого, у майбутніх творах, не набуває однозначного розвитку, з іншого – свідчить про нестандартне мислення митця, зокрема – темброве, сонорне, яке згодом проявляється у бігатях творів, серед яких Симфонії №1 (*Sinfonia larga*), №4 (*Sinfonia lirica*) для струнних.

2. У творчості М. Скорика «джазовий фактор» відігравав і, очевидно, продовжує відігравати надзвичайно суттєву роль. Одна з перших його п'єс у дусі джазу – «Бурлеска» для фортепіано. Це свідчить про важливість значення цієї «лінії» творчості в очах самого митця, так само як і про його незмінний інтерес до джазу і до самоцінного мистецького феномена, до джерела натхнення, художньої моделі, що збагачує системи образів та виразових засобів.

«М. Скорик був одним з перших українських композиторів, хто не лише оцінив переваги джазу, але й зробив його одним з елементів власної музичної мови. Відомо, що кращі представники покоління 60-х років увійшли в історію української музики як експериментатори, кожен з яких по-своєму прагнув стильового оновлення, здійснював пошуки нових шляхів побудови музичної композиції. Джаз став для них одним з елементів музичної культури, що знаменував собою урізноманітнення палітри музичного життя, сприймався як джерело нової інтонаційності і композиційних засобів». В. Романко [59, с. 49].

М. Скорик пропонує ідею необмежаних канонами конструкцій, ладо-тональна перемінність, свободи самоствердження. Драматургія «Бурлески» пояснюється однозначно – це рух вперед. Кульмінаційні вершини, динамічні фрази інтенсивні віртуозні сходження вказані ясно і чітко. «Бурлеска» – дуже

яскрава концертна п'еса, М. Скорик створив в цьому творі стихію енергійного цілеспрямованого руху, гостра пульсація.

Бурлеска и Токата М. Скорика – багатогранні, різноманітні і концептуально непрості твори. Вони захоплюють всіх: і виконавця, змушеного думати досягти неоднозначний задум і слухачів, захоплених динамічністю і емоційною яскравістю п'ес. У той же час, і Токата, і Бурлеска безумовно, вимагають майстерності — все ж доступні не тільки вузькому колу віртуозів, але можуть увійти до репертуару більшості міцних піаністів. А їх яскравість в поєднанні з артистизмом виконавця «бронює» їм місце і в бісовій частині виступу. Крім того, помітні і характерні інтонації з першого ж прослуховування залишаються в пам'яті — це якість, притаманна тільки музиці, здатної стати справжнім витвором мистецтва.

М. Скорик розширив репертуар піаністів, та збагатив музику XX-XXI ст. Його стиль неможливо сплутати, він самобутній, нерозривний з українським фольклором, актуальний і займає одне з найголовніших місць в історії української музики.

3. Творчий доробок В. Сільвестрова включає в себе різні жанри. Шлях митця від гучного авангарда – до заспокійливої тональної мелодики, тихої та сакральної. У В. Сільвестрова є свій яскраво виражений стиль, що робить його творчість невід'ємною частиною життя кожного музиканта-виконавця. Майже кожен піаніст, зіштовхуючись з творчістю В. Сільвестрова, мріє виконувати його твори. Композиційно-семантичний аналіз Багатель для фортепіано ор.4 дає можливість визначити основні риси другого періоду його творчості, а саме – постлюдійність, аллюзійність, ретроспективність, постапокаліптичність космічність.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження було направлено на формування цілісного уявлення творчості видатних українських композиторів як фактор впливу на фортепіанне виконавство в Україні. Необхідність дослідження обумовлена тим, що проблема творчої спадщини, стильових особливостей відомих сучасних українських композиторів і виконання їх творів сприяє формуванню музично-виконавської культури музиканта, що є дуже важливо в сучасній системі музичної освіти.

1. Фортепіанна творчість Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова в українській музиці визначила нові образно-тематичні та жанрово-стильові акценти, внесла нові тенденції естетики неофольклоризму, неокласицизму, полістилістики, вплинула на розвиток постмодернізму. Композитори висловлюють прогресивні новаторські тенденції в українській музиці. Їх фортепіанна та камерно-інструментальна творчість проявляється у постійному використанні української національної музичної мови.

2. В роботі виявлена специфіка, роль та місце вітчизняного фортепіанного виконавства у контексті композиторської творчості XX-XXI століть, яка заключається у тому що в українській фортепіанній виконавській творчості, як і взагалі в будь-якій національній мистецькій творчості закладені відмінні риси української народної творчості а саме елементи фольклору, українські пісенні мотиви, суто національні інтонації також у наслідуванні імітація звучання народних інструментів за допомогою всіх засобів виразності. Тому фортепіанна творчість – один з варіантів познайомити світ з неповторним та своєрідним українським мистецтвом. Я, як представник українського народу, який завжди був дуже емоційним, волелюбним, співучим, і який створював музику згідно з цими людськими рисами, як ніхто інший в світі відчуваю, розумію та знаю як відтворити в звучанні музику, написану моїми співвітчизниками. Тому цікавість як виконавця до української музики викликана перш за все тим, що така творчість знаходить відгук в моєму серці. Кожен піаніст виконавець має в репертуарі чимало творів українських авторів. Виконання творів українських

композиторів прослідковується у всьому світі. Українське виконавство і українська композиторська творчість мають спільну мету це – просвітництво та відродження українського національного мистецтва.

3. Зроблен історичний екскурс розвитку фортепіанного виконавства в Україні, виявлені основні риси композиторського стилю на прикладі обраних фортепіанних творів: Є. Станкович «Сонатина» контрастно-складена форма, пуантилістично-серіальний мелодизм, вигравірованість. М. Скорик «Бурлеска» синтезує афроамериканський колорит - це джаз поліритмія, синкоповані ритми, свінг, з національною народнопісенністю України. В. Сильвестров «Багателі» – постлюдійність, аллюзійність, ретроспективність, постапокаліптичність, космічність.

4. Досліджено принципи композиторського і виконавського втілення й драматургії музичних образів у обраних для аналізу творах, проаналізовано особливості фортепіанної виконавської творчості, виявлено положення виконавської інтерпретації обраних творів.

5. Визначено феномен трьох «С» (Є. Станкович, М. Скорик, В. Сильвестров). Характерними рисами стилю кожного є наступні: Є. Станкович – контрастно-складена форма, пуантилістично-серіальний мелодизм, вигравірованість. М. Скорик синтезує афроамериканський колорит – це поліритмія, синкоповані ритми, свінг, з національною народнопісенністю України. Стиль В. Сильвестрова – постлюдійність, аллюзійність, ретроспективність, постапокаліптичність, космічність.

У кожного є свій стиль, кожен трактує фортепіано по-різному, але у всіх є один знаменник – українське національне композиторське мислення європейської моделі, що проявляється у методах подолання форми, глибинному наповненню змісту творів через любов до своєї країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анистратенко Ж. Г. М. Беклемишев – педагог. *Українське Музикознавство*. Київ, 1973. № 8. С. 209-221.
2. Асталюк Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова) автореф. дис. ... на здобуття канд. мист. 17.00.03.Музичне мистецтво.Львів, 2013. 20 с.
3. Василенко–Несіна Н.А. Жанровий підхід у вивченні українського музичного репертуару в умовах фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики. *Науковий часопис НПУ імені МП Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. Київ, 2010. №1. С. 21–24.
4. Зимогляд Н.Ю. Фортепіанне виконавство України середини ХХ ст. Луганськ: ЛДІКМ, 2012. №62. 340 с.
5. Гнатів Т. Мирослав Скорик. *Українське музикознавство*. Київ, 1968. №3. С. 142-150.
6. Гризоголова Т. І., Афанасьєва Н. В. Фортепіанні твори українських композиторів ХХ-ХХІ століття. К.: НПУ, 2009. №3
7. Громов Є. «Дзеркало тижня», 17 марта 2007. № 10.
8. Гуменюк А. Українські народні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967.
9. Гуральник Н.П. Функціональна сутність української фортепіанної школи в парадигмі музично-педагогічної освіти. *Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова: зб. Наук. Праць*. Київ.: НПУ, 2006. №3(8). С. 9-15.
- 10.Дейнега В. Оркестровка як різновид інтерпретації. *Музичне виконавство*. Київ: Нац. Муз. акад. України імені П. І. Чайковського, 2001. №18, кн. 7. С. 133-142.
- 11.Жалейко Д. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова. Автореф. ... дисер. спец.: 17.00.03. Харків, 2016. 19 с.

12. Жалейко Д. Творчість Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова: паралелі та метаморфози. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. №1.
13. Завгородня Г. Творчі аспекти сучасної музичної освіти. *Науков. Вісн. Нац. акад. України ім. П. І. Чайковського: Музична освіта в Україні: теорія і практика*. Київ, 2003. №29. С. 33–44.
14. Задерацкая А. Ф. Прелюдии и фуги М. Скорика: трактовка жанра, специфика интонационной драматургии. *Теория и история музыкального исполнительства*. Киев, 1989. С.143–154.
15. Закус І. М. Інструментальна музика в Україні: характерні риси та особливості. *Молодий вчений*. 2017. №11 (51). С. 555-558.
16. Зимогляд Н. Ю. Фортепіанне виконавство України середини ХХ ст. *Культура України*. 2014. №47. С. 281-288.
17. Зінкевич О. Параметри мистецтва Євгена Станковича. *Мистецькі обрії'99: Альманах: Науково-теоретичні праці та публікації*. К.: Академія мистецтв України, 2000. С. 321-325.
18. Інтерв'ю с Мирославом Скориком. *Советская музыка на современном этапе*. М.: Советский композитор, 1981. С. 360–365.
19. Іваницька Тетяна Косенко життя та творчість. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5XD1ulPBkk&feature=chare>
20. Івахова К. П. Жанрово-стильові пріоритети фортепіанної музики Мирослава Скорика: художньо-дидактичний аспект. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Хмельницький, 2015. №4. С.29-31.
21. Івахова К. П. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості М. Скорика. *Педагогічний дискурс*. 2013. №15. С. 279-285.
22. Івахова К. П. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: художньо-дидактичний концепт: автореф. Дис. ...канд. Мистецтвознавства 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2012. 19 с.

23. Інтернет журнал «Музика» URL: <http://mus.art.co.ua/elizabet-nilsen-pro-muzyku-v-daniji-i-ne-lyshe/>
24. Іонов В. І. Проблемно-понятійна стратифікація музично-історіографічного знання. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. №26. 151 с.
25. Історія української музики. В 6 т. Т.4: 1917-1941 / М. В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка, Л. О. Пархоменко (відп. Ред.) та ін. : Наукова думка Київ, 1992. 616 с.
26. Історія української радянської музики. Учбовий посібник [редкол.: О. С. Зінкевич, І. Ф. Ляшенко та ін.]. К. : Музична Україна, 1990. 167 с.
27. Калашникова І. М. Харків ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 20-х рр. XX ст. URL: https://revolution.allbest.ru/music/00919606_0.html
28. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : наукове видання / ред. В. Сивохіп. Львів, 2008. 591 с.
29. Кияновська Л. Принцип стильової гри у творчості М. Скорика. *Науковий вісник: зб. Наук. Пр.*; ред.-упоряд. М. Копиця. Київ: Нац. Муз. Акад. України імені П. І. Чайковського, 2000. №10. С. 15–23.
30. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html
31. Кобрин Н. URL: <https://osvita.ua/doc/files/news/602/60264/robrobka.pdf>
32. Коваленко Є. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ URL: https://otherreferats.allbest.ru/culture/00134221_1.html
33. Козирєва Т. М. Скорик. Дзеркало тижня. 2007. С.17.
34. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 245 с.
35. Кононова О. «Кафедра спеціального фортепіано». *Харківський інститут мистецтв 1917 – 1992*. Харків, С. 110.
36. Копиця М. Імператив краси. *Музика*, Київ, 1999. №1–2. С. 4–6.

- 37.Копиця М. Творчість М. Скорика у дзеркалі сучасності. *Науковий вісник: зб. Наук. Пр.*; ред.-упоряд. М. Копиця. Київ: Нац. Муз. Акад. України ім. П.І.Чайковського, 2000. №10. С. 9–15.
- 38.Кузікова В. Історія кафедри спеціального фортепіано URL:
[Історія кафедри спеціального фортепіано :: Одеська національна музична академія \(odma.edu.ua\)](http://odma.edu.ua)
- 39.Культура України у післявоєний період URL: https://pidru4niki.com/1256060757045/kulturologiya/ukrayinske_mistetstvo_kintsya_pochatku_xxi
- 40.Лисенко Н. Конкурс імені Лисенка: «Швидше, вище, сильніше...». *Музика*. 2013. № 1.
- 41.Листи артистичні, «Зоря» 1880, ч. 5, С. 73.
- 42.Лісецкий С. Й. Сильові тенденції «неокласицизм» і «неофольклоризм» у музиці М. Скорика. *Культура і сучасність*. Київ, 2016. № 1. С. 95.
- 43.Луніна А. Стаття.... URL: mus.art.co.ua/valentyn-sylvestrov-dochekatysya-muzyky/
- 44.Лятошинський Б. URL: <https://lektsii.net/2-19909.html>
- 45.Лятошинський Б. Життєвий і творчий шлях
- 46.Максименко М. До питання про провідну значущість позамузичних інформаційних чинників в організації художнього континіуму сьогодення (на прикладі творчості українських композиторів). *Музичне мистецтво і культура: Науковий Вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової: Зб. Наук. Праць*. Одеса, 2009. №10. С. 34–41.
- 47.Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства / Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. 218 с.
- 48.Медведнікова Т. Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція. автореф. дис. ... на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2009. 19 с.

49. Михайлюк А. Значущість українського фортепіанного мистецтва як заслбу формування виконавської культури майбутніх учителів музики. *Педагогічні науки*. 2015. №126. С. 112.
50. Муратова В. Евгений Станкович: МУЗЫКА – ЭТО МОЯ ЖИЗНЬ URL: URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/156054>
51. Назар Н. Висоти відкриття. М. Скорик. *Українські композитори – лауреати комсомольських премій*. К. : Музична Україна, 1982. С. 100–110.
52. Національні культури у глобалізованому світі: зб. Матеріалів <https://www.slideshare.net/Wladka/ss-53251013>
53. Основні тенденції розвитку культури в ХХ ст. URL: [Основні тенденції розвитку культури в ХХ ст. \(allbest.ru\)](http://allbest.ru)
54. Павлишин С. Валентин Сильвестров. *Творчі портрети українських композиторів*. Київ: Музична Україна, 1989. 87с.
55. Полибіна-Малишкіна І. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. №26. С. 198-215.
56. Ревенко Н. До проблеми викладання сучасної музики у вищих закладах освіти. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Міленіум*. №15. С. 237-242.
57. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) автореф.дис...канд.мистецтвознавства 17.00.01 теорія і історія культури. Київ, 2004. 29 с.
58. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України 80-90 роки ХХ століття. Монографія, ... 71 с.
59. Романко В. Творчість Мирослава Скорика і джаз. *Науковий вісник: зб. наук. пр. нац. муз. акад. України імені П.І.Чайковського*; ред.-упоряд. М. Копиця. Київ, 2000. №10. С. 48–50.

- 60.Рум'янцева А.Ю. Піаністична культура Харкова 40-80-х рр. XX століття. автореф. дис. ...на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства 26.00.04. Українська культура. Харків, 2011. 20 с.
- 61.Рябуха Н. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості). *Культура України*. 2015. №51. С. 26-39.
- 62.Савчук. І. Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу XX-XXI століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості. *Сучасне мистецтво* 2012. №8. С. 286-287.
- 63.Савчук І. Український інтерес «Фортепіанна феєрія» президентського оркестру та данської піаністки. 2017.
- 64.Садова Л. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львівська держ. музична академія ім. М.В.Лисенка. Львів, 2007. С. 184-200.
- 65.Северінова М. «Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90 років XX століття. автореф. дис. ...на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства 17.00.01 теорія і історія культури. КНУКіМ. Київ, 2002. 20 с.
- 66.Сильвестров В.В. Дождаться музыки. Лекции – беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилутиковым. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. 368 с.
- 67.Сильвестров В: как правильно играть и слушать багатели 2020 / URL: <https://youtu.be/5-CJpyaOd8Y>
- 68.Сильвестров В. URL: <https://silvestrov.at.ua/>
- 69.Скорик М. : зб.статей ; ред.-упор. Я. Якуб'як. Львів : СПОЛОМ, 1999. 135 с.
- 70.Скорик М. Твори для фортепіано: навч.-метод. посібник / ред. упоряд., вступне слово Оксани Рапіти. Львів..., 2008. 220 с.
- 71.Мирослав Скорик: зб. статей / ред.-упор. Я. Якуб'як. Львів..., 1999. 135 с.
- 72.Скорик М: «Моя професія – створювати мелодії». Інтерв'ю з Л. Олійник / газета «День». №120. 2013.

- 73.Філіппов В. Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес: *Матеріали IV всеукр. наук.-практ. конф.* Луганськ, 2012 р.
- 74.Фільц Б. Мирослав Скорик нащадок старовинного Галицького роду савчинських. *Науковий вісник: зб. Наук. Пр. Нац. Муз. Акад. України імені П. І. Чайковського*; ред.-упоряд. М. Копиця. Київ, 2000, №10. С. 57–58.
- 75.Фортепіанна ансамблева музика Мирослава Скорика в репертуарі львівських дуєтів піаністів. *Молодь і ринок*, 2018. №11 (166).
- 76.Хурсіна Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. Київ: Музична Україна, 1990. 134 с.
- 77.Цинган Л. Фортепианное исполнительство и обучение. *Изучение фортепианного обучения Ян Цзюня*. Пекин: Народная музыка, 2003. 125 с.
- 78.Шамаєва К. Концертна діяльність піаністів Києва в 20-х роках XIX ст. *Науково-методичні записки. Мистецтво*. Київ, 1964. №4. С. 13-14.
- 79.Шамаєва К. Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века. Київ: Музична Україна, 1992. С. 11–14.
- 80.Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика. *Українське музикознавство: наук.-метод. Міжвідомчий щорічник*. Київ, 1979. №14. С.93-102.
- 81.Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика. *Українське музикознавство: наук.-метод. Міжвідомчий щорічник*. Київ, 1979. №14. С. 93–102.
- 82.Шеголевська І. Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 70-80х годов Л. Дычко, Е. Станкович, М. Скорик: автореф. дис. ...канд. искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Киев, 1988. 17 с.
- 83.Шен Ю. Советы к ежедневным упражнениям на фортепиано. *Пекинская школа оперы*. Пекин: Народное издательство, 2002. № 11. С. 34–37.
- 84.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

85.Щириця Ю. Мирослав Скорик. Творчі портрети українських композиторів.
Київ, Музична Україна, 1979. 56 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Sonatina
(1966) Б. Станкови

Tempo giusto

The musical score is handwritten and consists of three systems of grand staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, *ppp*, and *p*. The second system continues the piece, featuring *pp*, *f*, and *molto espi.* markings. The third system concludes the piece with *pp* and *ppp* dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3).

М. СКОРЮК

"Burlesque"

for piano

Бурлеска

(1963)

М. Скорик

70987

БІБЛІОТЕКА
Львів. держ. консерваторії

Handwritten musical score for piano, titled "Burlesque" by M. Skoryuk. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo/mood is marked "Allegro" (Allegro 20). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (p, f). There are also handwritten annotations like "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".

6

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes various chords, melodic lines, and dynamic markings. Handwritten annotations in Ukrainian are present throughout the score.

- System 1:** Features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a more rhythmic bass line. A handwritten "8" is above the first measure.
- System 2:** The right hand has a melodic phrase, and the left hand has a bass line. A handwritten "fff" (fortissimo) is in the left hand. A handwritten "8" is above the first measure. The word "норік" is written above the staff.
- System 3:** Continues the melodic and harmonic development. A handwritten "8" is above the first measure. The word "у 5-20" is written below the staff.
- System 4:** The final system, ending with a double bar line. A handwritten "8" is above the first measure. The word "Гітара" is written above the staff. A handwritten "7" is at the end of the system.

At the bottom right, there is a handwritten number "70987" and a library stamp that reads "15" and "СІБІРІЯ".

3 Bagatellen / 2 Bagatelles

op.4 (2006)

I.

Valentin Silvestrov

Moderato ($\text{♩} = 88$), *con moto (poco rubato)*, dolce, leggero, lontano, chiaro e trasparente

(dolce, leggero) *accel.---rit.*

(una corda) *(leggero)* 3 *pp* *p* *pp* *mp* *p*

5 *accel.---rit.* *(rit.-acc.)* *accel.---rit.*

p *mp* *mf* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

10 *accel.---rit.* *accel.---rit.*

p *p* *p* *pp* *p* *(p)* *p*

14 *rit.---*

pp *p* *p* *pp* *p*

8^{va} *8^{va}* (Pedal nicht wechseln / do not change pedal)

II.

Animato (♩ = 120), *con moto (poco rubato), dolce, leggero e trasparente*
(dolce, leggero)

Andante (♩ = 120), con moto (poco rubato), dolce, leggero e trasparente
(dolce, leggero)

p *(p)* *(p)* *(p)* *p* *(pp)*

(una corda) *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *(pp)*

Lea * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea*

(rit. - γ)

6 *(rit. - γ)* *rit. - - -* *rit. - - -* *(♩ = 72) ♩ = 120* *(rit. - - - accel. - γ)*

(p) *p* *p* *p* *(p)*

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

* *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea*

11 *(rit. - γ)* *(rit. - γ)* *rit. - - -* *rit. - - -*

p *p* *p* *p* *p* *(p)*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

* *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea*

M.P. Belaieff

4405

III.

attacca

Andantino (♩ = 76), *con moto (poco rubato), dolce, leggero e trasparente*

(♩ = 112)

(dolce, leggero)

$$(rit.\neg)$$

rit. - - - - - accel.

— — — — — *rit.* —

Musical score for the piano introduction of "L'Espresso" by Francesco De Gregori. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 76. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The bass staff has a "una corda" marking. The second system continues the piano introduction with various dynamics and articulations. The score is written for piano and includes a variety of musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

M.P. Belaieff

4405

