

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано**

**ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ
НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Магістерська робота
ХАЙРУТДІНОВА ВЛАДИСЛАВА РОБЕРТОВИЧА**

**Науковий керівник –
доктор мистецтвознавства, професор**

Ірина Степанівна Драч

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і тестів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело

В. Р. Хайрутдінов

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ ДО ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ.....	7
1.1. Фортепіанна соната: зародження та становлення жанру.....	7
1.2. Жанр фортепіанної сонати у добу класицизму.....	10
1.3. Романтична версія жанру фортепіанної сонати.....	14
Висновки до Розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У 1900-ті РОКИ: ПІЗНЬОРОМАНТИЧНА ВЕРСІЯ.....	18
2.1. Пізньоромантичні тенденції у Другій сонаті для фортепіано e-moll op. 75 О. Глазунова.....	18
2.2. Соната для фортепіано Des-dur В. Барвінського як зразок пізньоромантичної версії жанру в українській музиці початку ХХ століття.....	28
Висновки до Розділу 2.....	35
РОЗДІЛ 3. ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ДВОХ ПЕРШИХ ДЕКАДАХ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЗАЦІЯ ТА МОДЕРНІЗАЦІЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО КАНОНУ.....	36
3.1. Сонатина для фортепіано fis-moll М. Равеля: на шляху до історизації жанрової моделі фортепіанної сонати.....	36
3.2. Четверта соната для фортепіано c-moll С. Прокоф'єва як приклад авторського перетворення жанру фортепіанної сонати на початку ХХ століття.....	40
Висновки до Розділу 3.....	55
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59

ВСТУП

Актуальність теми. Жанр фортепіанної сонати вже понад три століття залишається ключовим жанром як для композиторів, так і для піаністів-виконавців. Для композиторів це своєрідна «творча лабораторія», у якій у відповідності до художньої індивідуальності кожного митця своє перетворення знаходить сонатна форма – одна із найбільш довершених композиційних структур музичного мистецтва європейської традиції. Своєю чергою, для піаністів інтерпретація фортепіанних сонат видатних композиторів є важливим творчим завданням, у результаті успішного виконання якого гартується виконавська витримка та хист до виконавського втілення непростой музичної форми.

За століття свого існування жанр фортепіанної сонати пройшов тривалий шлях розвитку та зазнав чималих змін. У певні періоди трансформація жанрових канонів фортепіанної сонати була пов'язана із процесами оновлення сонатної форми як основи жанру, у інші – із процесами модернізації музичної мови та засобів виразності. Втім, у дослідженнях музикознавців етапи розвитку фортепіанної сонати найчастіше розглядаються з точки зору типологічної єдності, у той час як процес оновлення – це завжди певний відхід від тієї чи іншої традиції та спільності. Одним із найбільш показових періодів з точки зору оновлення жанру фортепіанної сонати є перші два десятиліття ХХ століття. У цей час жанр фортепіанної сонати зазнав чималих змін, основним маркером яких стала багатовекторність шляхів жанрового оновлення, які композитори зазначеної доби обирали у відповідності до власних естетичних установок, мистецького досвіду та індивідуального композиторського стилю. Втім, у сучасних наукових розвідках зразки жанру фортепіанної сонати, створені у перші дві декади ХХ століття, розглядаються скоріше у контексті їх стильової приналежності, хоча, на наш погляд, доцільним є розглянути їх також із точки зору специфіки багатовекторності оновлення жанрового канону у зазначений період історії європейської музики.

Актуальність даного дослідження визначається необхідністю наукового осмислення шляхів оновлення жанру фортепіанної сонати на початку ХХ століття, а також присутністю частини творів, що послугували матеріалом даного дослідження, у виконавському репертуарі його автора.

Об'єктом даного дослідження є фортепіанне мистецтво початку ХХ століття.

Предметом даного дослідження є специфіка оновлення жанру фортепіанної сонати у перших двох декадах ХХ століття.

Матеріалом дослідження є нотний текст Другої сонати для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова, Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського, Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля та Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва.

Мета дослідження – виявити специфіку оновлення жанру фортепіанної сонати на початку ХХ століття на матеріалі Другої сонати для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова, Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського, Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля та Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва.

Досягненню поставленої мети має сприяти вирішення наступних **наукових завдань**:

- спираючись на фундаментальні дослідження, присвячені історії сонати та сонатної форми, здійснити огляд етапів розвитку фортепіанної сонати, які даний жанр пройшов до початку ХХ століття;
- дослідити пізньоромантичні тенденції у Другій сонаті для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова;
- виявити специфіку пізньоромантичної версії жанру фортепіанної сонати в українській музиці початку ХХ століття на прикладі Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського;
- виявити принципи історизації жанрової моделі фортепіанної сонати на прикладі Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля;

- дослідити специфіку авторського перетворення жанру фортепіанної сонати на початку ХХ століття на прикладі Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва;
- виявити специфіку процесів оновлення жанру фортепіанної сонати на початку ХХ століття.

Методологія дослідження. Вирішенню вищезазначених наукових задач має сприяти використання наступних наукових методів:

- *історіографічного*, спрямованого на опрацюванням існуючих на даний час наукових джерел, присвячених жанру фортепіанної сонати, а також фортепіанній творчості О. Глазунова, В. Барвінського, М. Равеля та С. Прокоф'єва;
- *жанрового*, що має бути задіяним з метою виявлення специфіки втілення жанру сонати у фортепіанній творчості О. Глазунова, В. Барвінського, М. Равеля та С. Прокоф'єва;
- *стильового*, що має бути спрямований на виявлення специфіки фортепіанного стилю О. Глазунова, В. Барвінського, М. Равеля та С. Прокоф'єва;
- *аналітичного*, спрямованого на здійснення структурно-композиційного, жанрового та стильового аналізу Другої сонати для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова, Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського, Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля та Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва;
- *виконавського*, задіяного з метою виявлення та осмислення завдань, що постають перед піаністом у зв'язку з виконанням Другої сонати для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова, Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського, Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля та Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва.
- *компаративного*, спрямованого на порівняння принципів оновлення жанру фортепіанної сонати у творчості О. Глазунова, В. Барвінського, М. Равеля та С. Прокоф'єва.

Теоретична база. У даному дослідженні використані базові науково-дослідницькі праці, присвячені фундаментальним напрямкам музичної науки:

– *проблемам жанру, стилю та музичної інтерпретації* (В. Москаленко [21; 22], С. Шип [35]);

– *проблемам еволюції сонатної форми та жанру сонати* (Горюхіна Н. [5], Д. Гульцова [6], Л. Ланцута [17; 18; 19], Л. Паньків [26], В. Семикін [28; 29], W. Newman [42; 43; 44], J. Shedlock [46], R. Taruskin [48]);

– *фортепіанній творчості О. Глазунова* (К. Южак [36], G. Abraham [37]);

– *фортепіанній творчості В. Барвінського* (І. Бермес [3], Л. Кияновська [13], О. Ковальська-Фрайт [14], В. Козлов [15], С. Павлишин [24; 25], Н. Посікіра-Омельчук [27], Б. Фільц [31], Т. Чабан [32; 33; 34]);

– *фортепіанній творчості М. Равеля* (В. Жаркова [10; 11], L. S. Chou [39]);

– *фортепіанній творчості С. Прокоф'єва* (Д. Андросова [1], І. Гамова [4], Т. Гусарчук [7], В. Дельсон [8], М. Копиця [16]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у даному дослідженні вперше виявлено специфіку оновлення жанру фортепіанної сонати на початку ХХ століття на матеріалі Другої сонати для фортепіано *e-moll* op. 75 О. Глазунова, Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського, Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля та Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва.

Практична значимість отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених фортепіанному мистецтву, жанру фортепіанної сонати та творчості О. Глазунова, В. Барвінського, М. Равеля та С. Прокоф'єва, у навчальних курсах з історії музики та історії фортепіанного виконавства, на фахових заняттях кафедри спеціального фортепіано, а також у виконавській практиці.

Структура дослідження. Дана робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 63 сторінки, з них 55 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 49 позицій, у тому числі 12 джерел іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ ДО XX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Фортепіанна соната: зародження та становлення жанру

Вже понад три століття жанр сонати (італ. *Sonata*, від італ. *sonare* – звучати) залишається одним із основних жанрів сольної інструментальної музики. Жанр, що досі не втрачає своєї популярності, почав своє формування у XVII – на початку XVIII століть, а своїми витокami сягає й більш давніх епох. Як зазначає В. Ньюмен¹ [42], автор фундаментального дослідження, присвяченого еволюції жанру сонати, цей термін вперше з'явився у якості назви інструментальних творів XVI століття та складав певну опозицію кантаті (від італ. *cantare* – співати) як вокальному жанру, тобто ідентифікував будь-яку інструментальну музику або музику, перекладену для інструментального складу.

У XVII столітті термін «соната» набув значення, близького до його сучасного розуміння. Для того часу характерними були два види сонат: церковна, або *sonata da chiesa*, заснована на контрапунктичному стилі письма, та камерна, або *sonata da camera*, яка у якості структурних елементів містила прелюдії, аріозо, танці, що виконувалися в умовах концерту соло або двома інструментами. В «Оксфордській історії західної музики» («Oxford History of Western Music») музикознавець Р. Тарускін² описує *sonata da camera* як «за своєю суттю, танцювальну сюїту, яку А. Кореллі адаптував до переважаючого чотиричастинного формату (прелюдія й три танці або сполучні частини)» [48].

Розглядаючи становлення жанру сонати, не можна оминати увагою і розвиток сонатної форми, що, безумовно, склав основу жанрової природи сонатності. Композиційні принципи так званої старовинної сонатної форми, базувалися на синтезі структурно-композиційних рис *фуги* (до них віднесемо,

¹ Вільям Ньюмен (William S. Newman, 1912–2000) – американський музикознавець.

² Річард Тарускін (Richard Taruskin, 1945) – американський історик музики.

зокрема, тоніко-домінантове співвідношення між головною та побічною партією як проєкцію поліфонічних теми та відповіді; наявність активного тонального розвитку у середньому розділі та утвердження головної тональності у заключному розділі; застосування мотивного розвитку; певний контраст між тематичними проведеннями та сполучними побудовами, своєрідними інтермедіями) та *старовинної двочастинної форми* (ці форми поєднують двочастинну структуру, тональні співвідношення $T - D$, $D - T$, тяжіння до безперервного розвитку та часто наявність початкового тематичного ядра, з якого виростає увесь подальший тематизм).

Зазвичай першу частину подібної музичної структури складали два розділи: праобраз головної партії, у межах якої викладався початковий тематизм у основній тональності, та праобраз побічної та заключної партій, заснований на новому тематичному матеріалі, викладеному у новій тональності (як правило, побічній, паралельній або тональності домінанти). Щодо другої частини старовинної сонатної форми, можливими були два варіанти структури: а) повторення всього тематизму експозиційного розділу зі зворотними тональними співвідношеннями, тобто головна партія мала звучати в тональності домінанти, а побічна та заключна партії в основній тональності; б) наявність розробки, у якій заявлений у експозиційному розділі тематизм зазнавав активного тонального розвитку, та репризи, що містила побічну партію, проведену в основній тональності.

За історичним плином розвитку зазвичай розрізняють барокову сонатну форму, побудовану за типом розгортання, та передкласичну сонатну форму. У першому різновиді зв'язки з поліфонічним стилем є більш очевидними, у другому, натомість, знаходить прояв гомофонно-гармонічна спрямованість.

З точки зору циклічності старовинна клавірна соната могла бути як одночастинною, так і багаточастинною. Одночастинність була властива клавірним сонатам *Д. Скарлатті*, які він сам, втім, так не називав. Деякі із понад п'ятсот п'єс композитора, написаних за структурно-композиційними принципами старовинної сонатної або старовинної двочастинної форми, були

видані ним під назвою «*Essercizi*» («Вправи»). Модель тричастинного сонатного циклу зі швидкими крайніми частинами та повільною серединою ввів до музичного обігу **К. Ф. Е. Бах**³, у творчості якого фортепіанна соната набула значення самостійного жанру. Саме у творчості К. Ф. Е. Баха були закладені передумови до формування класичної сонати. Композитор, якого віденські класики вважали своїм «творчим батьком», та віртуозний виконавець-клавесиніст, він писав напрочуд вільні та різноманітні за будовою сонати, що за характером були близькими до циклічних та імпровізаційних форм.

К. Ф. Е. Бах створював клавірні сонати протягом усього свого життя. Серед його новацій у сонатній царині, окрім утвердження тричастинного циклу за моделлю «швидко – повільно – швидко», слід відзначити збагачення образного плану сонат драматичними та навіть патетичними образами. Для тематизму сонат композитора характерні динамічність, піднесений тон та певна суб'єктивністю висловлювання.

Серед витоків стилю клавірних сонат К. Ф. Е. Баха слід згадати й традиції органних творів його батька, Й. С. Баха, й творчі принципи французьких клавесиністів. Вплив органної музики знайшов втілення в імпровізаційному складі сонат К. Ф. Е. Баха, а вплив французьких клавесиністів – у застосуванні прийомів галантного мелізматичного стилю.

Специфічна образність, характерна для клавірних сонат К. Ф. Е. Баха, втілилася у специфіці їх музичної мови. Так, мелодика бахівських клавірних сонат наповнена мелізматикою, гострими хроматизмами, ритмічний малюнок відрізняється примхливістю, насиченістю синкопами та ферматами. Композитор активно застосовує відхилення, модуляції, контрастну динаміку. За характером тематизму сонати К. Ф. Е. Баха досить активні, наповнені моторною енергією, в основі їх розвитку покладено гомофонно-гармонічну фактуру.

З точки зору композиційної побудови сонат, К. Ф. Е. Бах вдається до різноманітних експериментів, вибудовуючи форму кожного окремого твору

³ Карл Філіпп Емануель Бах (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788) – німецький композитор і музикант, другий з п'яти синів Й. С. Баха і Марії Барбари Бах. Відомий також як Берлінський або Гамбурзький Бах.

в залежності від характеру образів, які він репрезентує. Втім, у переважній більшості своїх сонат композитор розробляє різновид тричастинного сонатного циклу, який знайде найяскравіший подальший розвиток у творчості віденських класиків.

Ще більше рис класицизму можна знайти у клавірних сонатах *Й. К. Баха*⁴. Тісне знайомство із італійським оперним мистецтвом позначився на специфічних рисах творчості композитора, зокрема, на образності його творів, що характеризуються ліричністю, прозорою фактурою та співучою мелодикою.

Клавірні сонати складають значну частину спадщини Й. К. Баха. У них також втілюється вплив італійської вокальної музики та власний досвід композитора у створенні оперних арій. Саме ці два фактори обумовлюють специфічну роль мелодійності, наспівності, що характерні для тематизму клавірних сонат Й. К. Баха, які багато в чому готують стиль фортепіанних сонат В. А. Моцарта.

З точки зору структурно-композиційної побудови сонатного циклу, клавірні сонати Й. К. Баха містять три, рідше дві частини, єдність яких досягається за рахунок однорідного стилю викладення тематичного матеріалу. У більшості клавірних сонат композитора можна чітко виділити функції частин: це сонатне *allegro*, наспівна повільна частина і моторний швидкий фінал. Втім, зустрічаються у Й. К. Баха й інші композиційні трактування сонатного циклу.

1.2. Жанр фортепіанної сонати у добу класицизму

Для композиторів класицистської доби сонатний жанр став справді визначальним. Саме соната, поряд зі струнним квартетом, стала для представників музичного класицизму творчою лабораторією з одного боку та втіленням творчих та естетичних засад – з іншого. Саме тому жанр фортепіанної сонати, поряд із сонатами для інших інструментів, займає досить

⁴ Йоганн Крістіан Бах (Johann Christian Bach, 1735–1782) – німецький композитор і музикант, одинадцятий із тринадцяти синів Й. С. Баха і Анни Магдалени Бах. Відомий також як Міланський або лондонський Бах.

значне місце у творчому доробку композиторів-класиків. У творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена остаточно кристалізувався класичний тип сонатної форми та цілком визначилися принципи її драматургії. Втім, композиція, характер, образи та специфіка музичної мови у сонатних творах композиторів є виключно індивідуальними.

Так, зокрема, *Й. Гайдну*⁵, у фортепіанному доробку якого є також фортепіанні концерти, рондо, варіації та інші п'єси, належать понад п'ятдесят фортепіанних сонат, які композитор створював протягом усього свого життя. Ранні фортепіанні сонати Й. Гайдна спираються на традиції австрійської клавірної школи, що склалися на першу половину XVIII століття, більш пізні часто тяжіють до стильових рис клавірних сонат Ф. Е. Баха. Дослідники також відмічають вплив творчості В. А. Моцарта на пізні сонати Й. Гайдна, які збагатилися наспівним мелодизмом та були відмічені більш гармонійною композиційною структурою. Крім того, музична мова Й. Гайдна, яку композитор демонструє у своїх фортепіанних сонатах, багато в чому підпорядковується принципам та традиціям галантного стилю. Характерною рисою гайднівських фортепіанних сонат є індивідуалізація тематичних утворень за рахунок мелодичної лінії, гармонії та ритму, а також менш очевидних засобів виразності на зразок метру, структури, фактури, регістру та тембру. Для внутрішньої структури тем фортепіанних сонат Й. Гайдн характерна певна асиметрія, відсутність підкресленої «квадратності» за рахунок несподіваних розширень, гармонічних поворотів тощо, які порушують періодичність структури. Тим не менш, примхлива та вигадлива мелодика, гармонія та ритміка тем гайднівських фортепіанних сонат виявляються вкладеними у жорсткі межі класичного періоду, який є основним «будівельним» елементом для творів композитора.

Теми фортепіанних сонат Й. Гайдна часто не є однорідними, а будуються із декількох контрастних елементів із їх подальшим розвитком. У фортепіанних

⁵ Йозеф Гайдн (Franz Joseph Haydn, 1732–1809) – австрійський композитор, представник віденської класичної школи.

сонатах композитора сонатна форма отримала свої ключові риси, які можна сформулювати, як поєднання яскравого тематизму із закладеним всередині нього потенціалом до подальшого розвитку, логічність структурно-композиційної побудови та її поєднання із образним змістом пропонованого тематизму.

Значну роль відіграють фортепіанні сонати і у творчості **В. А. Моцарта**⁶. У цілому фортепіанний доробок композитора досить потужний: його складають дев'ятнадцять⁷ сонат, п'ятнадцять варіаційних циклів, чотири фантазії, а також ряд невеликих п'єс (окремі менуети, рондо, *Adagio*, фуґи) та сонат для фортепіано у чотири руки. Дев'ятнадцять фортепіанних сонат В. А. Моцарта дослідники часто диференціюють за місцем їх написання. Відповідно, мова йде про «мюнхенські», «мангеймські», «паризькі» та «віденські» моцартівські сонати. Попри значну художню цінність сонат В. А. Моцарта, у той час вони не сприймалися ані його сучасниками, ані ним самим як справді концерні твори. Як зазначають дослідники творчості композитора, на своїх так званих «академіях»⁸ В. А. Моцарт майже не виконував свої фортепіанні сонати, віддаючи перевагу варіаціям та фантазіям. Фортепіанні сонати, натомість, передбачалося виконувати в умовах домашнього музикування та у межах викладацької практики. Втім, попри педагогічне призначення, назвати сонати В. А. Моцарта легкими не можна. Удавана легкість викладу тематичного матеріалу доповнюється труднощами, пов'язаними із виразністю тематизму, вишуканістю поліфонічних підголосків та галантної орнаментики.

На фортепіанні сонати В. А. Моцарта, зокрема, на характер їх тематизму, вплинула оперна творчість композитора. Цей вплив знаходить прояв першою чергою у театральній яскравості образів головної та побічної партій, а також у оркестровому характері викладу тематизму та його інструментально-ігровій природі.

⁶ Вольфганг Амадей Моцарт (Wolfgangus Theophilus Mozart, 1756–1791) – австрійський композитор та музикант-віртуоз, представник віденської класичної школи.

⁷ У каталозі Л. фон Кехеля подано вісімнадцять фортепіанних сонат В. А. Моцарта, натомість у виданні К. Мартінсена бачимо дев'ятнадцять творів.

⁸ *Академіями* називали авторські концерти, на яких Моцарт виступав у ролі як виконавця, так і автора виконуваних творів.

Як зазначає Л. Ланцута [18], в українській музичній культурі в означений період також розпочинається включення до процесу формування структурно-семантичного інваріанту фортепіанної сонати. Дослідниця розглядає три клавірні сонати *Д. Бортнянського*⁹ (Соната *C-dur*, Соната *B-dur*, Соната *F-dur*, 1783–1784) як приклади розвитку двох основних жанрових різновидів фортепіанної сонати: циклічного (Соната *C-dur*) та одночастинного (Соната *B-dur* та Соната *F-dur*), що віддзеркалюють певні суперечності у становлення сонатної форми.

Принципово нового прочитання зазнав жанр фортепіанної сонати у творчості *Л. ван Бетховена*¹⁰. Тридцять дві сонати, що створювалися композитором протягом майже всього життя – з 1783 року по 1822 рік – є яскравою демонстрацією еволюції стилю композитора. Фортепіанні сонати, які дослідники часто називають «творчою лабораторією» Л. ван Бетховена, сконцентрували у собі множину всіх виразних ресурсів сучасного фортепіано, на той час – ще зовсім молодого інструмента. Якщо Й. Гайдн та В. А. Моцарт у своїй творчості ще зверталися до клавесину, то Л. ван Бетховен, сам віртуозний піаніст, визнавав лише фортепіано як інструмент із значно ширшими виразними можливостями. Піанізм Л. ван Бетховена контрастував до піанізму «галантного стилю» та виконавського мистецтва тогочасних піаністів віртуозного спрямування (Й. Н. Гуммеля, Г. Вельфеля, Й. Гелінека, Ж. Ліпавського та інших), у фокусі уваги яких першою чергою опинялися дрібна «бісерна» техніка та технічна бездоганність. Натомість, виконання Л. ван Бетховена характеризувалося неабиякою масштабністю та емоційністю, що було досить незвичним для його сучасників. Закономірно й те, що стиль бетховенського фортепіанного письма знаходиться у відповідності до його піанізму як виконавця. Сонатна форма із конфліктом, закладеним у її природі, була базою бетховенського музичного мислення, тому і жанр сонати, зокрема, фортепіанної, став одним із ключових у творчості композитора.

⁹ Дмитро Бортнянський (1751–1825) — український композитор, співак і диригент.

¹⁰ Людвіг ван Бетховен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) – німецький композитор і піаніст, останній представник віденської класичної школи.

З історичної точки зору доробок Л. ван Бетховена став надзвичайно важливою для розвитку жанру фортепіанної сонати: саме у творчості композитора класична соната сягнула вершини своєї еволюції та стала на шлях свого подальшого оновлення. Серед найважливіших композиційних змін, що відбулися у бетховенському сонатному циклі, слід відмітити заміну менуету на скерцо, включення до циклу жанрових моделей або елементів маршу (Дванадцята та Двадцять восьма сонати), фуги (Двадцять восьма, Двадцять дев'ята та Тридцять перша сонати), інструментального речитативу (Сімнадцята соната), аріозо (Тридцять перша соната) тощо. Структурно-композиційна форма частин сонатного циклу також переосмислюється Л. ван Бетховеном: в ньому може бути відсутнє сонатне *allegro* як таке або задіяні інші структури, такі, як варіаційна форма тощо.

У контексті бетховенський сонат можна говорити і про проникнення до сонатного жанру програмності певного типу. Часто бетховенська програмність пов'язана із літературними асоціаціями, на які звертає увагу сам композитор. Втім, єдиною дійсно програмним твором є Двадцять шоста соната («Прощання», «Розлука», «Зустріч»), частинам якої дав назви Л. ван Бетховен. Так чи інакше, бетховенські фортепіанні сонати одночасно стали вершиною розвитку сонатного жанру доби класицизму та відкрили шляхи до розвитку його романтичного типу.

1.3. Романтична версія жанру фортепіанної сонати

У XIX століття жанр фортепіанної сонати продовжує свій розвиток. На перший погляд може здатися, що цей жанр переживає певний занепад, адже на зміну сонатам Й. Гайдна, В. Моцарта й Л. ван Бетховена, кількість яких рахувалася десятками, прийшли одиничні твори композиторів-романтиків. Так, показово, що у доробку К. М. Вебера та Ф. Мендельсона лише по чотири фортепіанні сонати, Р. Шумана та Ф. Шопена – по три, а у Ф. Ліста – дві. Втім, подібна зміна кількісного фокусу може свідчити скоріше не про втрату зацікавленості композиторів-романтиків у сонатному жанрі, а про корінні зміни,

що відбулися у його природі. Прикладом напружених пошуків нової моделі жанру може послугувати творчість **Ф. Шуберта**¹¹, близько двадцяти фортепіанних сонат якого є цариною ліричного висловлювання, хоча у деяких його творах можна відчутти й зв'язок із драматичним бетховенським піанізмом.

У XIX столітті традиційний для композиторів-класиків тричастинний сонатний цикл, який зазнає змін вже у творчості Л. ван Бетховена, певним чином трансформується. Зміни, що відбуваються із сонатним циклом у добу романтизму, є багатовекторними та спрямовані як у бік до розширення структури фортепіанної сонати, так і її стискання. Так, наприклад, для трьох фортепіанних сонат **Ф. Шопена**¹² характерною є багаточастинна структура (кожна соната написана у чотирьох частинах), від якої, натомість повністю відмовляється у своїх фортепіанних сонатах **Ф. Ліста**¹³. Його фантазія-соната «За прочитанням Данте» та Соната *h-moll* Ф. Ліста є одними із перших прикладів різновиду одночастинної романтичної сонати, яка може трактуватися як стиснутої проєкції циклічної форми. У одночастинній сонаті лістівського типу за рахунок певного розширення розділи сонатного *allegro* набувають функціональної тотожності до окремих частин типового сонатного циклу. На підставі тяжіння Ф. Ліста до монументальності образів сформувався героїко-драматичний тип одночастинної фортепіанної сонати, для якого також характерні монотематизм, лейттематизм та риси поємності.

У фортепіанній спадщині **Й. Брамса**¹⁴ також значне місце займають три фортепіанні сонати – масштабні композиції, та, окрім того, перші твори композитора, що були надруковані. Тематизм брамсівських фортепіанних сонат, дуже різноманітний, тим не менш, у кожній сонаті підпорядкований єдиній фабулі, центральній образній лінії циклу. Множинність образів, характерна для сонат Й. Брамса, доповнюється різноманітністю способів викладення

¹¹ Франц Шуберт (Franz Peter Schubert, 1797–1828) – австрійський композитор, один із основоположників музичного романтизму.

¹² Фредерік Шопен (Fryderyk Chopin, 1810–1849) – видатний польський композитор і піаніст французького походження.

¹³ Франц Ліст (Liszt Ferenc, 1811–1886) – угорський композитор, піаніст, педагог, диригент, публіцист, представник музичного романтизму, засновник угорської композиторської школи.

¹⁴ Йоганес Брамс (Johannes Brahms, 1833–1897) – німецький композитор, піаніст і диригент, один із головних представників епохи романтизму.

та розвитку тематизму, серед яких слід виділити: розширення масштабів експозиційних розділів за рахунок збільшення об'єму тем; інтенсивну трансформацію початкового тематичного матеріалу, у результаті якої відбувається його образно-змістовне переосмислення; варіантно-варіаційний та мотивно-розробковий метод розвитку тематизму, у результаті поєднання яких відбувається синтез сонатного та варіаційного принципів формотворення. Єдності фортепіанних сонат Й. Брамса сприяє принцип похідного контрасту, який об'єднує кожен цикл не лише на композиційному, але й на інтонаційно-тематичному. Експресивність висловлювання у брамсівських сонатах поєднується із чіткою, майже класичною структурою циклу.

У межах українського музичного мистецтва першою спробою національного освоєння жанру фортепіанної сонати та дещо запізнілою реакцією на розквіт класичної сонати Л. Ланцюга [18] називає Фортепіанну сонату *a-moll* М. Лисенка, написану композитором у 1875 році. Натомість, на думку дослідниці, на останнє десятиліття ХІХ століття та на перші роки ХХ століття в українській музиці припадає період активної композиторської творчості у галузі сонатного жанру, результатом якого є трансформація структурно-семантичного інваріанту та формування національного типу сонатної драматургії у фортепіанних сонатах Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Барвінського та інших вітчизняних композиторів.

На жаль, у більшості досліджень, присвячених пізньоромантичній версії жанру фортепіанної сонати, принципи її розвитку на зламі ХІХ та ХХ століть не виокремлюється. У той самий час, саме період перших двох десятиліть ХХ століття став дуже показовим для з точки зору появи альтернативних шляхів розвитку фортепіанної сонати, які у подальших розділах даного дослідження ми спробуємо прослідувати на матеріалі вибраних фортепіанних сонат зазначеного періоду.

Висновки до Розділу 1

За понад три століття свого існування жанр сонати пройшов декілька етапів свого розвитку, що корінним чином змінили не лише його структуру, а й образний зміст, характер тематизму та змістовне наповнення. Втім, оновлюючи композиційну форму, принципи розвитку тематичного матеріалу та образного змісту своїх фортепіанних сонат, композитори тієї чи іншої доби так чи інакше залишалися у руслі магістрального стильового напрямку, що був притаманний їх епосі. Подібний стан речей зазнав певних змін на початку ХХ століття, коли тяжіння до корінного оновлення, що сколихнуло всі сфери людського життя, поєдналося із можливістю пошуку власного «голосу» серед множини стильових можливостей. Подібна багатовекторність розвитку та оновлення музичного мистецтва знайшла безпосередній відбиток і у жанрі фортепіанної сонати перших двох декад ХХ століття.

РОЗДІЛ 2

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У 1900-ТИХ РОКАХ: ПІЗНЬОРОМАНТИЧНА ВЕРСІЯ

2.1. Пізньоромантичні тенденції у Другій сонаті для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова

Одними із творів, що стали першими зразками жанру фортепіанної сонати у ХХ столітті, стали дві фортепіанні сонати Олександра Глазунова¹⁵. Обидві написані у 1901 році, першому році нового століття, вони можуть бути трактовані як симптоматичні приклади пізньоромантичних тенденцій у загальноєвропейській течії розвитку сонатного жанру.

Загалом фортепіанний доробок О. Глазунова є достатньо значним як за кількістю творів, так і з різноманітністю жанрів та форм, до яких звертався композитор. О. Глазунову належить ряд фортепіанних мініатюр, характерних для романтичної традиції ХІХ століття. Серед творів такого типу у доробку композитора ми знаходимо прелюдії, експромти, ноктюрни, новелети, вальси, мазурки, етюди. Більшість фортепіанних мініатюр О. Глазунова позначені елегантною манерою письма, із притаманними «салонній» музиці елегантністю, блиском, та одночасно з цим, певною поверхневістю, одноманітністю та часом – фактурною перенасиченістю, що є результатом тяжіння композитора до пишної орнаментики та складного фігураційного розцвічування кожної музичної думки. Подібна манера дещо обтяженого фактурного викладу була сприйнята О. Глазуновим, напевно, від М. Балакірєва, та у пізніх фортепіанних творах композитора певним чином нівелювалася, хоча й не повною мірою.

Серед творів більших форм у доробку О. Глазунова привертають увагу чотири композиції, створені на межі двох століть, а саме у 1899–1901 роках. Мова йде про Прелюдію та фугу *d-moll*, Варіації *fis-moll* та дві фортепіанні сонати (*b-moll* та *e-moll*). Окрім того, композитором було створено ряд

¹⁵ Олександр Костянтинович Глазунов (1865–1936) – композитор, диригент і педагог, автор численних фортепіанних та симфонічних творів, у 1905–1928 роках – директор Санкт-Петербурзької консерваторії.

поліфонічних диптихів, зокрема, чотири прелюдії та фуги, датовані 1918–1919 роками. Композитор застосовує складні форми горизонтально-рухливого та вертикально-рухливого контрапункту. Майже всі фуги є двотемними (за винятком четвертої, п'ятиголосної). У зверненні О. Глазунова до жанру прелюдії та фуги можна вбачати вплив барокової моделі подібного жанру. Про це свідчить, зокрема, схожість перших інтонацій теми фуги *cis-moll* до початкових інтонацій теми фуги Й. С. Баха у тій же тональності із першого тому «Добре темперованого клавіру». Останній фортепіанний твір О. Глазунова, Велика прелюдія і fuga *e-moll* (1926), також є продовженням розвитку жанру поліфонічного диптиху у творчості композитора.

Щодо жанру фортепіанної сонати, доробок О. Глазунова не обмежується двома зразками, ор. 74 та ор. 75, які зазвичай відомі як Перша та Друга сонати. У роки учнівства композитором було створено ще шість сонат, які демонструють стійку зацікавленість композитора у даному жанрі. Більшість з них залишилися у рукописах, лише дві (Сонатина *a-moll* та Соната *G-dur*) були опубліковані через багато років після смерті композитора. Тематизм головних партій учнівських сонат композитора характеризується хоральним складом та відсутністю яскраво вираженої індивідуальності, у той час як у побічних партіях вже помітні риси майбутніх ліричних тем, притаманних зрілому періоду творчості композитора. Тим не менш, розглядати дані зразки доцільно виключно з точки зору формування творчого «почерку» композитора.

Творчість О. Глазунова зазнає досить суперечливих оцінок від представників сучасної музичної науки. Так, британський музикознавець Дж. Абрахам (Gerald Abraham) називає композитора одним із найважливіших представників свого покоління – «покоління епігонів» («a generation of epigones») [37]. Дослідник відмічає, що на момент формування художньої індивідуальності О. Глазунова, у часи учнівства композитора, його музичне оточення вже певний час знаходилося у кризі: М. Балакіреєв майже не писав музики, О. Бородін вступив до пори певного творчого затишшя, вже створивши на той час свої найбільш визначні твори, а вчитель О. Глазунова М. Римський-

Корсаков повністю присвятив себе академічному середовищу. Дж. Абрахам зазначає, що техніка композиції, яку М. Римський-Корсаков викладав О. Глазунову та іншим своїм учням, майже повністю була побудована на принципах німецьких класичних та романтичних майстрів (окрім хіба що колористичної оркестровки). Таким чином, іронічно зазначає Дж. Абрахам, О. Глазунов «навчився говорити музикою із російським акцентом, але не мислити музично на російський манер» («Thus Glazunov learned to speak music with a Russian accent, but not to think musically in Russian») [37]. Дослідник підкреслює, що природу художньої композиторської індивідуальності О. Глазунова слід шукати першою чергою у європейській композиторській школі.

Дві великі фортепіанні сонати, написані О. Глазуновим у один рік, характеризуються насиченим письмом оркестрового типу, за якого теми головних партії викладені на зразок епізодів *tutti*, а теми побічних мають яскраво виражене ліричне образне наповнення та викладені у гомофонно-гармонічному складі (мелодія інструментальної природи, що сприймається як солюючий оркестровий голос, та типовий фортепіанний акомпанемент, найчастіше побудований у вигляді широких хвиль). За образним змістом дві сонати О. Глазунова можуть бути визначені як лірико-драматичні. Перша з них належить до концертно-віртуозного типу та продовжує лінію розвитку романтичних фортепіанних сонат, представлених у творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена та Р. Шумана. Друга соната, більш стримана за своїм викладом, насичена контрапунктичним розвитком та інтонаційною єдністю тематизму всіх частин, є близькою до фортепіанних сонат Й. Брамса, а також фортепіанних творів С. Франка.

Друга соната для фортепіано *e-moll* op. 75 О. Глазунова була створена композитором у 1901 році у Петербурзі. Твір містить присвяту Нарцису Нарцисовичу Єленковському (1845–1911), вчителю та другу О. Глазунова, талановитому піаністу та педагогу. Учень А. Дрейшока (Alexander Drayschöc, 1818–1869), одного із найвідоміших європейських піаністів-віртуозів середини

XX століття, Н. Єленковський розпочав заняття із майбутнім композитором, коли тому було дванадцять років. На противагу попередній вчительці, що віддавала перевагу «сухим» фортепіанним школам, Н. Єленковський почав знайомити О. Глазунова із кращими зразками класичної музики. Як зазначає Л. Міхеєва [20], вже у перший рік навчання у Н. Єленковського О. Глазунов перегравав усі фуги Й. С. Баха та значну кількість творів Ф. Шопена, багато читав з аркушу, знайомлячись зі стилем різних авторів. Вплив Н. Єленковського на формування художньої індивідуальності О. Глазунова є безсумнівним, і Друга соната для фортепіано, створена композитором у період творчої зрілості, може сприйматися як певне музичне приношення у знак пошани.

Три частини Другої сонати для фортепіано *e-moll* op. 75 О. Глазунова поєднані спорідненістю тематичного матеріалу. **Перша частина** – *Moderato* – написана у формі сонатного *allegro*. Як відмічає К. Южак [36], головна партія першої частини сонати викладена у квартетній манері (чотириголосся, що поєднує елементи імітаційної та підголоскової поліфонії). Поліфонічність фактури призводить до певної в'язкості музичної тканини; через це мелодійні ходи, викладені у різних голосах, сприймаються як частини єдиного мелодійного цілого. «Суворий, майже аскетичний виклад головної теми надає їй характер глибокого внутрішнього хвилювання, стриманого і скутого прояву почуттів», – саме так К. Южак характеризує головну партію першої частини сонати [36, с. 31–32].

Тема побічної партії Другої сонати для фортепіано *e-moll* op. 75 О. Глазунова контрастує до теми головної партії як за характером, так і за фактурою, хоча її початкова інтонація – низхідний стрибок на квінту з V щаблю на I щабель та його подальше поступове заповнення – повторює початкову інтонацію головної партії. Викладена у гомофонно-гармонічному складі тема (тональність *G-dur*) поєднує наспівну і протяжну мелодію та широкий хвилеподібний акомпанемент. К. Южак характеризує цю тему як «відкрите визнання, вільний вилив почуття, сповнений щирості та сердечної теплоти» [36, с. 32]. Подальший розвиток теми побічної партії призводить

до її переміщення до верхнього регістру, і, відповідно, набуття нею якостей легкості та прозорості. Інтенаційний зв'язок тем головної та побічної партії увиразнюється скороченням першого звуку, а також появою пунктирних ритмічних оборотів, які додають темі напруженість. Далі у голосах супроводу з'являються мотиви головної теми, на якій побудовано заключну партію, яка, за словами К. Южак, «вносить <...> певне заспокоєння» [36, с. 32]. Втім, останнє проведення заключної партії, побудоване на зворотах головної теми, звучить ствердно завдяки тонічній опорі басового звуку.

Розробка маркована подвійною тактовою рисою та зміною ключових знаків. Розділ розпочинає повторення останнього речення заключної партії з експозиції, проведене у новій тональності (*E-dur*). К. Южак [36] акцентує увагу на тому, що подібний тональний зсув, досить неочікуваний, є досить характерним для західноєвропейської класичної музики, підтверджуючи тим самим приналежність Другої сонати для фортепіано *e-moll* op. 75 О. Глазунова до загальноєвропейської музичної естетики свого часу.

Розробку першої частини сонати побудовано першою чергою на матеріалі теми головної партії, яка певним чином видозмінюється, набуваючи нових рис. К. Южак пише: «<...> уже майже в самому її (розробки – *B. X.*) початку, зближені, ритмічно стислі мотиви теми звучать як вираз скорботи і жалю. Разом з перетвореними мотивами з побічної теми вони як би ходять своєю сумом всю музику першої частини» [36, с. 33].

Навіть коли у розробці з'являється тема побічної партії, вона звучить у супроводі трансформованого мотиву теми головної партії, що переміщується у напруженому висхідному русі тонами зменшеного септакорду та, за К. Южак [36], створює враження «стогону». Поступове накопичення напруги (*più agitato e stringendo*) призводить до переходу до нового розділу розробки (*Allegro animato*). Початкові мотиви головної теми перенесено до басового голосу, їх супроводжують уривчасті акорди на слабких долях такту. На думку К. Южак, все це створює уявлення «про шалений біг» [36, с. 33], який раптом переривається запитальними «злетами» інтонацій головної теми, викладених

імітаційно. Втім, акордова фактура невдовзі повертається, і «ритм верхової їзди», як його називає К. Южак [36], зберігається до початку репризи. Канонічні перегукування інтонацій теми головної партії утворюють складні гармонічні співзвуччя та надають музиці надзвичайно напруженого та драматичного звучання, кульмінаційний момент якого співпадає із початком репризи.

У репризі тема головної партії звучить у динамізованому варіанті. Мелодичні голоси зазнають октавного подвоєння, а поліфонічна фактура помітно ущільнюється. «На противагу стриманому хвилюванню експозиції, тут головна тема звучить патетично пристрасно і відкрито», – зазначає К. Южак [36, с. 34]. У цьому дослідниця вбачає виникнення певної спорідненості між темами головної та побічної партій, що у репризі контрастують одна до одної не типом викладення, а самим характером. Якщо тему головної партії у репризі можна назвати пристрасним патетичним висловлюванням, то тема побічної партії – це «пісня щастя», «прекрасна мрія» [36, с. 34].

Перша частина Другої сонати для фортепіано *e-moll* op. 75 О. Глазунова завершується кодою, у якій повертається тональність *e-moll*, а разом з нею – і настрої головної партії у репризі. Завершує коду (розділ *Poco più mosso*) проведення побічної теми у її варіанті із другого розділу, звучання якої поступово розчиняється на *diminuendo*.

Друга частина – Скерцо (*Allegretto*) – різко контрастує до крайніх частин Сонати. Написана у тональності VI щаблю (*C-dur*), вона може бути визначена як поетичний пасторальний музичний пейзаж. К. Южак характеризує основну тему Скерцо як легку, рухливу, повітряну, що нагадує «шелест трав або листя» [36, с. 34]. Формуванню такого образу сприяють прозорі гармонічні фігурації, у хвилеподібних рухах яких «вимальовується» мелодична лінія. «Невибаглива, але свіжа гармонія надає цьому ніжному візерунку прозорості та ошатності, подібно до того, як виблискує роса під слабкими променями сонця», – таку поетичну та влучну характеристику надає цій темі К. Южак [36, с. 34]. Головна тема проводиться декілька разів, кожного разу у варійованому вигляді: збагачуючись колористичними гармонічними протиставленнями, змінюючись у

обсязі (звучить то у більш лаконічному, то у більш розширеному варіанті, то знову повертається до початкового обсягу). Наприкінці першого розділу Скерцо загальний рух несподівано сповільнюється, і перша фраза головної теми, повторювана декілька разів, звучить у вигляді послідовності уривчастих акордів, із яких, за словами К. Южак, «народжується передчуття чогось несподіваного і чудесного» [36, с. 34].

Центральний епізод Скерцо (*Poco più mosso*) характеризується появою нової тональності. У гармонічних фігураціях з'являються виразні співзвуччя, характерні для мисливських рогів і пастуших сопілок. К. Южак характеризує образний план даного епізоду за допомогою визначення «лісовий колорит» [36, с. 35]. Тематизм розділу поступово розгортається, за словами дослідниці, «“занурюючись” до глибин прихованої від людини життя природи з її тінями, що зачаровує тишею та невідомими шерехами, перегукуваннями, і глухими, і дзвінками. Щось страшне ввижається у поривах бурі, глухих громових розкатах і сумних відлуннях луни. Від усієї музики цього епізоду віє якоюсь первозданністю, таємничістю, невимовним чарами» [36, с. 35].

Повернення основної теми Скерцо сприймається як повернення зі світу містичного до світу реального. Кода другої частини побудована на інтонаційному матеріалі центрального епізоду.

Фінал сонати (*Allegro moderato*) відновлює перерваний пасторальним Скерцо драматичний розвиток, притаманний першій частині Сонати. К. Южак відмічає скорботно-суворі інтонації, що надають тематичному матеріалу фіналу відтінок трагізму. Скорботні інтонації звучать спершу у дещо патетичному акордовому викладенні. У подальшому розвитку з цих інтонацій формується ритмічна фігура *ostinato*, яка звучить протягом майже всього фіналу.

Перші проведення головної теми складаються з мотивів і фраз різної протяжності, відмежованих один від одного кадансами. К. Южак вбачає у цих фразах «піднесеність, ствердність нескореної сили» [36, с. 37]. Втім, як зазначає дослідниця, поступово музичний матеріал набуває більш плавного характеру завдяки використанню «нескінченної» секвенції, що вже звучала

у першій частині сонати. Втім, послідовність поліфонічних побудов раптово переривається появою нового розділу (*Più mosso*), в якому відчуття напруги зростає за рахунок гармонійної нестійкості та уривчастих акордів на слабких долях такту – прийому, характерного для музичної мови О. Глазунова. Характеризуючи новий розділ фіналу Сонати, К. Южак зазначає: «Мелодична лінія (спочатку пунктирна, потім “гладка”) потроху насилу прямує вгору; діставшись до вершини, вона зривається вниз і завершується ходом важких акордів, перекинутих з регістра в регістр» [36, с. 37].

Тема побічної партії, широка та досить протяжна, викладена не одноголосно, а октавами і акордами. «Акомпанементом до мелодичної лінії» [36, с. 37] називає К. Южак звивиста пунктирна мелодію, яку, на наш погляд, було би логічніше визначити як певного роду контрапункт до теми побічної партії, у якому час від часу з'являються інтонації головної теми та мірний, поступовий рух басів. Загалом тема побічної партії, за характеристикою дослідниці, створює враження активності, зібраності, цілеспрямованості і драматичної сили, які цілком природно призводять до кульмінаційного «вибуху». Тематичний матеріал побічної партії переривається важкими акордами, що походять із завершення сполучного розділу, які отримують напружений розвиток та призводять до заключного розділу, який за характером викладення тематизму є близьким до побічної теми, але більш спокійним за характером. Експозиція фіналу завершується різкими акордами, що мають характер кадансу.

Вступну частину розробки побудовано на секвенційному розвитку основних інтонацій головної теми. У наступному розділі розробки узагальнюється тематизм побічних тем крайніх частин сонати. Втім, як відмічає К. Южак, і в експозиції, і у розробці фіналу включення лірично-наспівного елемента зовсім не послаблює драматичного напруження: попри ліричний характер тематизму, розробка частини пронизана пунктирним ритмом, а мелодична лінія зазнає активного розвитку.

Наступний розділ розробки, що сприймається у якості певного предикту до репризи, є заснованим на матеріалі сполучної теми, розвиток якої завершується фразами-«вигуками», заснованими на інтонаціях головної теми з експозиції, що безпосередньо переходять у репризу.

У репризі головна тема викладена у формі фуґи, яку К. Южак називає блискучим зразком поліфонічної майстерності О. Глазунова. «Найскладніші контрапунктичні комбінації матеріалу, створюючи гострі і напружені звучання, в той же час не заважають логічній ясності тонально-гармонічного руху. Кожне нове перетворення теми посилює враження мудрості і простоти», – зазначає дослідниця [36, с. 38]. У завершальному розділі фуґи до розвитку тематизму несподівано вступає матеріал сполучної частини, що приводить до побічної теми. Спершу тема побічної партії розвивається за зразком свого експозиційного проведення. Але з ходом розвитку акорди, що складають її фактуру, немов наткнувшись на певну перешкоду, раптом починають повторюватися, загальний рух сповільнюється, і після тривалої паузи вступає мажорна кода, у якій синтезовано тематизм всієї сонати.

На початку коди з'являється дещо трансформований матеріал скерцо: результатом поєднання тематичних утворень його окремих розділів є чергування урочистих хоральних уривків із фразами пасторального характеру. У подальшому розвитку до теми хоралу у вигляді контрапункту приєднується тема фуґи. Пришвидшення темпу характеризує секвенцію із низхідних квінт, яку супроводжує пунктирна мелодична лінія в одному із голосів акомпанементу, що вже не уривається до самого кінця сонати. На її тлі звучить спершу уривок експозиційного проведення головної партії фіналу, а далі – низхідна секвенція по квінтах та мажорне завершення із першої частини. Завершують сонату дещо пафосний каскад октавних пасажів та звучні акорди.

Тематичні зв'язки між частинами Другої сонати для фортепіано *e-moll* оп. 75 О. Глазунова виражені доволі яскраво. Головні теми крайніх частин засновані на одних й тих самих інтонаціях (це низхідні квінти, на основі яких

формується динамічна секвенція). Тематичний матеріал Другої частини – Скерцо – у трансформованому вигляді також з’являється в коді фіналу Сонати.

У тематичному розвитку крайніх частин Другої сонати для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова ключову роль відіграють контрапунктичні прийоми. Зокрема, головна тема Першої частини побудована у вигляді ланцюга поліфонічних елементів – імітацій та канонічних секвенцій. Подібні побудови композитор застосовує також у темі побічної партії Першої частини, у її розробці та у тематизмі фіналу. Своєї вершини поліфонічний розвиток Другої сонати О. Глазунова сягає у репризі головної партії фіналу, яка представляє собою майже завершену за формою фугу, та у коді, де в одночасному контрапунктичному проведенні звучать теми фіналу та скерцо.

З точки зору музичної драматургії Друга соната для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова може бути трактована як фіналоцентрична побудова із кульмінацією у останній частині. Її драматичні крайні частини різко контрастують до другої частини, поетичної та пасторальної, тимчасове просвітлення якої лише підкреслює драматичну кульмінацію загальної форми, представлену у фіналі.

Традиції «романтичної» сонатної форми поєднуються у Другій сонаті для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова із принципами барокового контрапункту. Основні музичні образи твору за своєю інтонаційною побудовою, а також ладовими та гармонічними особливостями певною мірою відтворюють стилістичні особливості клавірних творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді та інших митці доби Бароко. Тим не менш, у процесі їх розвитку важливе місце займають романтичні прийоми, що були сприйняті О. Глазуновим, вірогідно, найбільшою мірою від П. Чайковського. Поєднання тематизму барокового типу та романтичних принципів розвитку тематичного матеріалу надає Другій сонаті для фортепіано *e-moll* ор. 75 О. Глазунова дещо нетиповий для композитора трагізм: складається враження, що динамічний та навіть драматичний розвиток, притаманний романтичній стилістиці, долає типову для барокового тематизму стриманість та певну замкненість.

2.1. Соната для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського як зразок пізньоромантичної версії жанру в українській музиці початку ХХ століття

Фортепіанна творчість українського композитора Василя Барвінського¹⁶, творчість якого довгий час замовчувалася і отримала широкий розголос лише в останні десятиліття, продовжує лисенківські спроби пов'язати українську фольклорну традицію із актуальними для межі ХІХ та ХХ століть тенденціями світового музичного мистецтва. Композитор є автором першого в українській музиці циклу фортепіанних Прелюдій та одним із яскравих представників романтичного напрямку вітчизняного музичного мистецтва. Багато в чому на специфіку фортепіанної творчості В. Барвінського вплинув його власний піаністичний досвід. Т. Чабан називає митця «спадкоємцем салонного принципу гри» [34, с. 124]. Подібну естетичну установку майбутній композитор, вірогідно, успадкував від своїх вчителів із музичної школи Кароля Мікулі, у якій розпочав своє навчання музиці у дев'ятирічному віці, а також від видатних піаністів-педагогів, під керівництвом яких вдосконалював свою майстерність – В. Курца (Vilém Kurz)¹⁷ та В. Новака (Vítězslav Novák)¹⁸. У той же час С. Павлишин характеризує В. Барвінського-піаніста як «поміркованого неоромантика з перевагою ліричності» [24, с. 81–82], якому його викладачі прищепили любов одночасно до музичного фольклору та європейських традицій музикування.

Фортепіанна творчість В. Барвінського є доволі численною та різноманітною. Композитору належать П'ять прелюдій (1908), Соната для фортепіано *Des-dur* (1910), Українська сюїта (1915), Варіації і фугета *G-dur* на українську народну тему (1920), Шість мініатюр на українські народні теми (1920), п'єси для дітей, ряд збірок обробок українських народних пісень, виданих у різні роки, та Концерт для фортепіано з оркестром *f-moll* (1917–1937). Сильова

¹⁶ Василь Олександрович Барвінський (1888–1963) – український композитор, піаніст, музичний критик, педагог, диригент, організатор музичних подій, громадський діяч, директор Вищого музичного Інституту імені М. Лисенка,

¹⁷ Вілем Курц (Vilém Kurz, 1872–1945) – чеський піаніст, музичний редактор та фортепіанний педагог; у 1898–1919 роках був професором фортепіано у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства (ГМТ); у 1919–1940 роках був професором Празької консерваторії.

¹⁸ Вітезслав Новак (Vítězslav Novák, 1870–1949) – чеський композитор та педагог, учень А. Дворжака. Серед учнів В. Новака можна назвати імена ряду українських композиторів: М. Колесси, В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Туркевич та інших.

спрямованість фортепіанної творчості В. Барвінського знаходилася у відповідності із його романтичними уподобаннями, на яких наголошує ряд музикознавців, зокрема, Л. Кияновська [13]. До рис фортепіанного письма композитора можна віднести використання інноваційних засобів виразності, пов'язаних, зокрема, із колористичними ефектами фортепіанного звучання, імпресіоністичні гармонічна палітра та просторові ефекти, тяжіння до символізму, поєднання народнопісенного мелосу із вишуканими модерними прийомами композиторської техніки, а також експерименти у галузі сонористики та звукообразності¹⁹. Фортепіанна музика В. Барвінського позначена тонким нюансуванням, чуттєвістю, необхідністю у м'якому та співочому звучанні інструменту. Н. Посікіра-Омельчук цілком слушно наголошує, що колористичні елементи у фортепіанній музиці В. Барвінського «закладені в його цілісному художньому світогляді, в єдності композиторських, виконавських піаністичних та педагогічних пріоритетів, відображають його емоційно-психологічну сутність як особистості» [27, с. 86].

Один із найбільш масштабних фортепіанних творів В. Барвінського – Соната для фортепіано *Des-dur*²⁰ – посідає особливе місце не лише у творчості самого композитора, а й у всій вітчизняній музичній культурі. До її аналітичного осмислення у різних ракурсах зверталися такі музикознавці, як С. Павлишин [24], В. Козлов [15], Т. Чабан [32; 33; 34] та інші. Соната, яку Б. Фільц заслужено називає «знаковою для новітньої української музики» [31, с. 65], складається із трьох частин та відзначається лірико-епічним характером образів.

Перша частина (*Allegro moderato*) викладена у розмірі $\frac{6}{8}$, який, разом із специфічним пунктирним ритмом, надає темі головної партії характер сициліани, що певним чином викликає асоціації із тематизмом Сонати *A-dur* К. 331 В. А. Моцарта. Форму головної партії першої частини Соната для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського можна визначити як двочастинну. Тема

¹⁹ В. Барвінського вважають одним із засновників так званої «кластерної техніки». Метод кластерної гри, зокрема, було застосовано у творі «Жаб'ячий вальс» (1910), в якому імітація жаб'ячого квакання досягається за рахунок гри затиснутими кулаками.

²⁰ У деяких джерелах даний твір фігурує під назвою *Соната для фортепіано Cis-dur*, за тональністю, у якій завершується фінал Сонати.

головної партії розпочинається із восьмитактового речення (тональність *Des-dur*), яке власне і є носієм інтонаційної основи жанрової моделі сициліани. Фактура викладення тематичного матеріалу є доволі лаконічною, навіть дещо аскетичною²¹. У процесі подальшого розвитку теми головної партії відбувається відхилення до тональності *F-dur*, яке Т. Чабан характеризує за допомогою вислову «виразний колорит “дзвіночків”» [34, с. 129]. Сполучна партія побудована на тематизмі головної партії: зберігається ритмічний рисунок сициліани, проте фактура дещо ущільнюється та динамізується, з’являється октавне та акордове викладення, розвитку зазнає і динамічний план (від початкового *p* до насиченого *f*, яке, втім розчиняється на *diminuendo* до початку побічної партії).

Тема побічної партії першої частини Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського має тричастинну форму. Її тональний план (*A-dur – fis-moll – A-dur*) досить відчутно контрастує до початкової тональності *Des-dur*. За своїм характером тема побічної партії є пісенною. Основу її поліфонічної фактури складає «дуєт» двох верхніх голосів, що ритмічно та інтонаційно контрастують один до одного, контрапунктично поєднуючись на тлі витриманого нижнього голосу. З точки зору драматургії, розвиток тематизму побічної партії першої частини Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського вибудовується за принципом хвилі, гребінь якої позначений яскравою динамікою та ремаркою *appassionato*. Втім, ближче до розробки динамічна напруга спадає і знов царюють тихі нюанси.

У розробці першої частини Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського теми головної та побічної партії проводяться по чергово, що дозволяє Т. Чабан охарактеризувати даний розділ як «варіацію на експозицію» [34, с. 129]. Натомість, мотивна розробка тут композитором майже не застосовується. Варіаційні трансформації здебільшого пов’язані із ритмічними та динамічними змінами. Нюанси варіюються від *pp* до *fff*, в моменти кульмінацій часто

²¹ Так, наприклад, Т. Чабан [] порівнює фактуру теми головної партії Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського із вишукано-стриманою фактурою сонат Д. Скарлатті.

з'являються акцентовані акорди, марковані *sfz*, *secco* та *sostenuto*. Колористичні прийоми, що створюють поступовий ефект віддалення, доповнюються співставленнями віддалених за ступенем спорідненості тональностей (*b-moll*, *c-moll*, *Des-dur*, *Es-dur*, *A-dur*, *F-dur*, *cis-moll*). Т. Чабан [34] у даному зв'язку проводить паралелі із зображальним, симфонічним за своєю природою, прийомі, що є широко уживаним в імпресіонізмі та символізмі, та наводить приклади використання подібного прийому у творах «Учень чародія» П. Дюка та «Свято» з «Ноктюрнів» К. Дебюссі. «Тим самим ранньосонатний чи бідермайєрівський колорит експозиції у розробці доповнюється фортепіанно-оркестральним “спалахом” викладення тематизму», – зазначає дослідниця [34, с. 130]. Попри застосування численних прийомів, спрямованих на варіаційну трансформацію тематичного матеріалу (дроблення, секвенції, модуляції тощо), змінюється лише оптика погляду на тематизм експозиції, ракурс його демонстрації. Як зазначає Т. Чабан, подібний тип розвитку є характерним для фортепіанних сонат Ф. Шуберта [34, с. 130].

Реприза першої частини Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського з'являється без попереднього домінантового предикту. Тематичний матеріал головної партії проводиться у дещо скороченому вигляді: звучить лише перша восьмитактова побудова; яка потім повторюється наприкінці репризи, формуючи своєрідну інтонаційно-тематичну арку та, вірогідно, слугуючи символом циклічності часу. Витончені гармонічні модуляції, ремарка *sostenuto*, мрійливий характер тематизму побічної партії, динамічні градації від *pp* до *f espressivo*, характерні для репризи першої частини Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського, визначаються Т. Чабан як «прийоми “вуалювання сонатності”, початок якої маємо у бідермайєрівських засобах творів Ф. Шуберта, Ф. Шопена, інших, і які повною мірою відроджені неоромантиками <...> кінця XIX – початку XX сторіччя» [34, с. 130].

Друга частина (*Andante sostenuto*) написана у контрастно-складеній форм. Два її розділи – *Andante sostenuto* та *Allegro scherzando* – викликають асоціації із другою та третьою частинами симфонічного циклу, або, як зазначає Т. Чабан

[34], із варіантно-сюїтними побудовами барокової сонати. Тематизм двох розділів Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського будується на одному і тому самому тематичному матеріалі, інтонаційним ядром якого є висхідний хід на кварту від I щаблю до V щаблю із подальшим низхідним заповненням. Перший розділ Другої частини Сонати (*Andante sostenuto*) за своїм фактурним викладенням нагадує поліфонічні побудови, характерні для музичної мови Й. Брамса, у творах якого хоральний склад часто поєднується із контрапунктичним розвитком інших голосів. Внутрішня побудова першого розділу Другої частини Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського є тричастинною; тональний план *F-dur – A-dur – F-dur*, заснований на терцієвому співвідношенні тональностей, апелює до ліричних образів Першої частини сонати, зокрема, теми побічної партії. З точки зору динамічної драматургії, у даному розділі панують спокійні, приглушені нюанси *p*, *pp*, *ppp*, що лише на незначний час перериваються короткочасним «спалахом» на *ff*.

Другий, скерційний розділ Другої частини Сонати (*Allegro scherzando*) побудовано на тій самій інтонаційній основі, що і попередній розділ. Втім, характер викладення тут зовсім інший, скерційно-токатного плану. Крім того, у якості маркерів контрастності двох розділів виступають тональність (*F-dur* у *Andante sostenuto* та досить далека за ступенем спорідненості *Ges-dur* у *Allegro scherzando*,) та власне темп розділів. Інтонаційна спільність та фактурно-жанровий контраст двох розділів Другої частини Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського мотивують Т. Чабан до порівняння її побудови із ренесансними ранніми сонатами, основу яких, як зазначає дослідниця, складала арія, викладена інструментально, та моторна варіація на цю саму арію [34, с. 131]. Спокійний, навіть дещо мрійливий тематизм першого розділу частини у другому розділі набуває нових характеристик. Цьому сприяють як зміна розміру з $\frac{6}{4}$ на $\frac{3}{8}$, так і постійні відхилення у далекі за ступенем спорідненості тональності (*Ges-dur – A-dur – ges-moll – Ges-dur*).

Фінал Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського має таке саме темпове визначення, як і перший розділ Другої частини – *Andante sostenuto*.

Фінал побудовано у формі теми з чотирма варіаціями та фуги. Т. Чабан [34] відмічає, що така досить незвична для сонат того періоду структура знаходить спільні риси із побудовою окремих барокових та класичних сонат (зокрема, у якості прикладу дослідниця наводить Сьому сонату Й. Гайдна, Дванадцятую та Тридцятую сонати Бетховена тощо), а також ряду сонат композиторів ХІХ та початку ХХ століття, творчий метод яких був орієнтований на символізм (М. Рeger тощо). Фінал Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського вражає своїм об'ємом, це наймасштабніша частина всього сонатного циклу. Основна тема містить елементи танцювальності (так, Т. Чабан [34] знаходить в ній риси польського танцю мазурки-куявяка, написаного у розмірі $\frac{4}{4}$, хоча найчастіше для мазурок характерним є тридольний розмір. Це перша тема за всю Сонату, що написана у мінорній тональності. Її об'єм – п'ятнадцять тактів, а характер фактурного викладення наближається до хорального. У подальших варіаціях спостерігаються зміни, пов'язані із фактурою викладення, зміною тональності та розміру, а також значне розширення структури, закладеної у темі: перша варіація (*Moderato*, $\frac{4}{4}$, *cis-moll* – *Cis-dur*) займає дев'ятнадцять тактів, друга (*Allegro scherzando*, $\frac{6}{8}$, *Fis-dur*) – вже сорок п'ять тактів, третя (*Molto allegro con fuoco*, $\frac{3}{4}$, *Fis-dur*) – шістдесят тактів, а четверта (*Andante sostenuto*, $\frac{3}{4}$, *D-dur* – *F-moll* – *D-dur*) – сорок один такт. Збільшення масштабів структурних елементів у кожній наступній варіації доповнюється укрупненням фактури та загальним зростанням динаміки.

Ліричним центром фіналу Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського можна вважати Четверту варіацію (*Andante sostenuto*, $\frac{3}{4}$, *D-dur* – *F-moll* – *D-dur*), у структурі та музичній мові якої знаходять прояв типові романтичні риси (наскрізний розвиток, плагальні відношення між тональностями, м'які переходи між внутрішніми розділами). Образний характер даної варіації можна порівняти зі станом медитації, яка досить відчутно контрастує до активних попередньої, Третьої варіації та наступної Фуги. Авторська ремарка *misterioso* доповнюється динамічним нюансом *pp*.

Завершує Сонату фуга (*Allegro moderato*, $\frac{4}{4}$, *Cis-dur*), досить об'ємна (вісімдесят дев'ять тактів). Тональність *Cis-dur*, енгармонійна до основної тональності Сонати та однойменна по відношенню до початкової тональності викликає із старовинною традицією кадансу на так званій мажорній «пікардійській терції», тобто в однойменному мажорі. Чотириголосна Фуга може також бути трактована як заключна, п'ята варіація. стає вагомим завершенням всієї Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського. За способом викладення тематизму фуга є близькою до прийомів романтичної поліфонії. Серед специфічних романтичних типів фактурного поліфонічного викладу слід першою чергою виділити октавне дублювання мелодичних ліній та нашарування звуків у акордах. У репризі фуги до поліфонічних прийомів розвитку тематизму долучаються гармонічні: мелодична лінія проходить у акордовому дублюванні, завдяки чому створюється враження насиченої оркестрової фактури. Втім, подібна фактурна масштабність дещо спрощує поліфонічну тканину фуги, обмежуючи її дубльованим двоголоссям.

Загальна структурно-композиційна побудова Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського не може бути трактована однозначно. З одного боку, для твору характерна розгорнута тричастинність із тяжінням до кульмінації у фіналі та лірико-епічний характер викладення матеріалу. З іншого боку, Друга частини Сонати характеризується поділом на два чітко відокремлені один від одного розділи, контрастні за темпом, тональностями та жанровими характеристиками, тобто на умовні *Andante* і Скерцо із симфонічного циклу, а Фінал – на не менш чітко виокремлені Тему з чотирма варіаціями та Фугу. Результатом подібної структурної побудови стає формування умовної п'ятичастинної композиції, яку Т. Чабан [34] порівнює із формою старовинної барокової сюїти або сонати *da chiesa*.

Для музичної мови В. Барвінського, що знайшла яскраве втілення у Сонаті для фортепіано *Des-dur*, характерним є залучення фольклорних елементів, які, втім, реалізуються не на рівні прямого цитування народнопісенних чи танцювальних джерел та навіть не на рівні імітування фольклорного

тематизму, а шляхом застосування фольклорних принципів його розвитку, до яких можна віднести повторність, варіаційність, а також мотивне варіювання. Романтичні традиції у Сонаті знаходять прояв у формі фіналу, що містить у своїй структурі фугу, монотематичному характері частин, масштабності загальної композиції. Т. Чабан [34] відмічає й риси, притаманні для неокласичного та символістського напрямку, наголошуючи, що В. Барвінському у даному творі вдалося поєднати на основі єдиного тематичного дві різні жанрові моделі – сонатний цикл та форму теми з варіаціями. Серед рис, характерних для фортепіанної музики пізньоромантичного етапу її розвитку, можна назвати енгармонічну заміну основної тональності Сонати *Des-dur*, репрезентовану у Першій частині твору, на *Cis-dur* у Фіналі. Так чи інакше, фокус В. Барвінського на елементах романтичного піанізму, характерний для Сонати, свідчить про генетичну єдність його художньої індивідуальності із загальноєвропейськими музичними тенденціями. Вплив фольклорних типів розвитку тематичного матеріалу у сонаті поєднується із тяжінням до опори на композиційні принципи побудови старовинних європейських музичних жанрів.

Висновки до Розділу 2

У першій декаді ХХ століття тенденції розвитку пізньоромантичної версії жанру фортепіанної сонати отримали певні специфічні риси. Проаналізувавши Другу сонату для фортепіано *e-moll* op. 75 (1901) О. Глазунова та Сонату для фортепіано *Des-dur* (1910) В. Барвінського, можна виділити певні спільні риси, що маркують пізньоромантичну версію фортепіанної сонати: тяжіння до розгорнутої багаточастинної композиції, поєднання романтичної музичної мови та образності із бароковими, зокрема, поліфонічними методами викладення та розвитку тематичного матеріалу, підкреслена фіналоцентричність.

РОЗДІЛ 3

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ

У ДВОХ ПЕРШИХ ДЕКАДАХ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЗАЦІЯ ТА МОДЕРНІЗАЦІЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО КАНОНУ

3.1. Сонатина для фортепіано *fis-moll* М. Равеля: на шляху до історизації жанрової моделі фортепіанної сонати

На початку ХХ століття романтичний вектор розвитку фортепіанної сонати став не єдиним напрямком оновлення даної жанрової моделі. Продовження романтичної лінії доповнилося й іншими шляхами, якими композитори зазначеної епохи скеровували свої творчі пошуки у сонатній царині. Поряд із прагненням до оновлення музичної форми та способів розвитку митців цікавив і певний погляд «назад», до витоків європейського класичного мистецтва. Одним із маркерів тяжіння до історизації жанрової моделі сонати на початку ХХ століття стало відновлення зацікавленості композиторів у жанрі сонатини.

Сам термін сонатина (*sonatina*) походить від італійського слова соната зменшить (*sonata*) та буквально є його зменшувальною формою (буквально – «маленька соната»). Традиційно так називають невеликі та зазвичай нескладні сонати, як технічно, так і за образним змістом. Як правило, жанр сонатини виконував інструктивну та навчальну функцію, активно застосовувався у музичній педагогіці. Широко відомі та досі використовуються у навчально-педагогічній практиці «Шість віденських сонатин» В. А. Моцарта, М. Клементі, Л. ван Бетховена та інших композиторів доби Класицизму, серед яких цей жанр користувався неабиякою популярністю. Натомість, у ХІХ столітті жанр сонатини відходить на другий план та виявляється майже цілком забутим на тлі великих романтичних сонат післябетховенської доби. Одним із композиторів, які вже на початку ХХ століття стали на шлях відродження жанру сонатини та певного переосмислення цієї спадщини музичного класицизму, став Моріс Равель²².

²² Моріс Равель (Maurice Ravel, 1875–1937) – французький композитор та диригент, реформатор музичного мистецтва початку ХХ століття.

Фортепіанна творчість М. Равеля досить різноманітна. Блискучий піаніст, він досить часто сам виконував власні твори у концертах. Для фортепіанного письма М. Равеля характерним є виключна піаністичність, розуміння специфіки інструменту та максимальне використання його виразних можливостей. Значний вплив на піанізм М. Равеля здійснив Ф. Ліст, на традиції фортепіанної творчості та виконавства якого багато в чому й спирався французький композитор. Зокрема, у своїх фортепіанних творах М. Равель продовжує лінію лістівського тяжіння до концертності, програмності та широкого використання різноманітних технічних можливостей роялю. У фортепіанному доробку композитора бачимо як окремі фортепіанні п'єси («Павана на смерть інфанти», «Гра води»), так і фортепіанні цикли («Нічний Гаспар», «Моя Матінка-Гуска», «Шляхетні та сентиментальні вальси», сюїта «Гробниця Куперена»). Крім того, М. Равелю належать два фортепіанні концерти, один з яких написано для лівої руки. Одним із перших фортепіанних творів, у яких композитор звернувся до сонатного жанру, стала його Сонатина для фортепіано *fis-moll*.

Перша частина Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля була написана у якості конкурсного твору для композиторського змагання, яке проводив журнал *Weekly Critical Review*²³. У повному обсязі Сонатину було вперше виконано у місті Ліоні 10 березня 1906 року французькою піаністкою Полою де Лестан²⁴ (Paule de Lestang). Невдовзі після цього відбулася паризька прем'єра твору, яку виконав піаніст Габріель Гровле (Gabriel Grovlez)²⁵. У каталозі творів М. Равеля, створеному музикознавцем М. Марна²⁶, Сонатина для фортепіано *fis-moll* має номер М. 40. Твір містить присвяту подружжю Ч. та І. Годабські²⁷, друзям композитора.

З точки зору композиційної структури Сонатина для фортепіано *fis-moll* М. Равеля складається з трьох частин. **Перша частина** (*Modéré*) є досить

²³ Для участі в конкурсі вимагалось створити першу частину фортепіанної сонатини не довше сімдесяти тактів.

²⁴ Пола де Лестан (Paule de Lestang, 1875–1968) – французька камерна співачка (сопрано), піаністка та клавесиністка.

²⁵ Габріель Гровле (Gabriel Grovlez, 1879–1944) – французький композитор та диригент.

²⁶ Марсель Марна (Marcel Marnat, 1933) – французький музикознавець та музичний журналіст.

²⁷ Чіпа та Іда Годабські (Ida et Chira Godebski) – власники салону, у якому збиралися представники паризької мистецької спільноти початку ХХ століття. Серед найближчих друзів подружжя були художники Е. Вюйар та П. Боннар, композитор М. Равель, поет П. Валері.

лаконічною за об'ємом. М. Равель дотримується всіх класичних канонів сонатної форми, що стосуються розмежованості та пропорцій структурних розділів. Експозиції складають дві інтонаційно споріднені одна до одної теми, що можуть бути визначені як теми головної та побічної партії. Мрійливо-схвильований характер головної партії досягається за рахунок «тремолоючих» середніх голосів, що відтіняють наспівну, хвилеподібну мелодію у верхньому голосі. Лірична тема побічної партії за своїм характером не контрастна до головної, але дещо спокійніша за характером; ефект заспокоєння досягається за рахунок певного спрощення фактури. Темі головної та побічної партій відмежовані одна від одної за допомогою виписаної агогіки (*rallentando*). Слідуючи канонам класичної сонатної форми, М. Равель повторює експозицію двічі (виписані перша та друга вольти). У розробковому розділі відсутність драматичного конфлікту між партіями результує у відсутності яскраво вираженої мотивної розробки. Натомість тут проводяться теми експозиції в більш або менш повному обсязі, повертаючись у репризі вже цілком. Як зазначає у своїй монографії українська музикознавиця В. Жаркова [11], у Сонатині для фортепіано *fis-moll* М. Равель уникає одновекторності засобів розвитку музичного матеріалу. Так, наскрізне розгортання тематизму, на думку дослідниці, руйнується шляхом численних повторів, що пронизують твір.

Друга частина – Менует (*Mouvement de menuet*) – це ніжна лірична мініатюра, із прозорою фактурою елегійна за настроєм. Жанрова природа танцю тут виражена не так яскраво, замість танцювальності тут переважає оповідність. швидше за оповідь, ніж рух, — жанрова основа танцю лише намічена. У другій частині Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля звучить тематизм із першої частини, зокрема, тема головної партії, що, з'являючись також у фіналі твору, стає сполучним інтонаційним матеріалом, що на засадах монотематизму скріплює всю форму.

Моторний *Фінал* (*Animé*) побудовано на швидкому остинатному русі шістнадцятих тривалостей, які пронизують всі тематичні утворення частини. Інтонації головної партії першої частини знову з'являються, тепер у якості другої

теми двотемного рондо, але її характер дещо змінюється. Тепер це скоріше спогади про головну тему твору, а не її безпосередня поява. У фіналі Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля деякі дослідники та виконавці знаходять елементи втілення морських образів, що, як і інші образи, пов'язані із мінливими станами води, цікавили композитора і у подальшій творчості (підтвердження цієї думки знаходимо, згадавши лише равелівські твори «Човен у океані», «Гру води», «Відображення» тощо). Натомість, В. Жаркова вважає, що у фіналі Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равель «передає динамічне відчуття часу своєї епохи, тому нестримний коловорот фіналу, який завжди здавався автору недостатньо швидко виконаним, сприймається як гірка і невтішна відповідь на ліричне питання головної партії першої частини, обережно і ніжно сформульоване на початку Сонатини» [11, с. 26–27].

М. Равель залишає у нотному тексті значну кількість вказівок та ремарок: *doux et expressif* (м'яко та виразно), *en dehors* (виділяючи мелодію), *très expressif* (дуже виразно), *très marque* (дуже підкреслено). Всі вони мають бути точно виконані. Втім, жодна із ремарок, які композитор залишає виконавцям, не містить жодного програмного зауваження. Поетика, що постає перед інтерпретаторами та слухачами Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля, підпорядкована не зовнішній програмності, а внутрішній природі музики, тій чистій образності, що зосереджена у музичних звуках та не потребує окремого літературного виправдання. Квінтесенція подібного підходу закладена в жанровому імені твору, яке, як зазначає В. Жаркова, «адресує до класицистської епохи як часу домінування “музичного” в музиці і підштовхує до того комплексу проблем, які робляться актуальними у зв'язку з новим осмисленням її спадщини на межі XIX–XX століть» [11, с. 27]. Намагання уникнути позамузичних характеристик та зосередитися на «чистій», «абсолютній музиці» є симптоматичним не лише для Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля, але й в цілому для тієї версії фортепіанної сонати перших десятиліть XX століття, що тяжіють до історизації.

3.2. Четверта соната для фортепіано С. Прокоф'єва як приклад авторського перетворення жанру фортепіанної сонати на початку ХХ століття

Творчий доробок С. Прокоф'єва є напрочуд різноманітним. Композитору належать твори у всіх сучасних йому жанрах: вісім опер, вісім балетів, сім симфоній, дев'ять інструментальних концертів, дев'ять фортепіанних сонат, ораторії та кантати, камерно-вокальні та камерно-інструментальні твори, а також музика до вистав та кінофільмів.

Фортепіанна творчість займає провідне місце серед інших жанрів у доробку С. Прокоф'єва. Композитор складав музику для фортепіано протягом усього свого життя. Тому закономірно, що фортепіанні опуси С. Прокоф'єва охоплюють усі етапи його життєвого та творчого шляху. Фортепіанний доробок композитора складають п'ять концертів для фортепіано з оркестром, три сонатини, близько сімдесяти п'яти оригінальних п'єс (у тому числі – шість фортепіанних циклів) та п'ятдесят фортепіанних транскрипцій, більшість з яких складають його ж оркестрові твори.

Фортепіанну творчість С. Прокоф'єва прийнято розділяти на три періоди:

1. *Ранній* (1908–1918 роки, період до від'їзду за кордон.). У цей період були створені чотири сонати (у тому числі аналізована у рамках даного дослідження Четверта соната для фортепіано c-moll), два концерти для фортепіано з оркестром, етюд ор. 2, п'єси ор. 3 та ор. 4, Токата ор. 11, «Сарказми» ор. 17, «Швидкоплинності» ор. 22.
2. *Зарубіжний* (1918–1933 роки). У даний період у творчості С. Прокоф'єва відбувається поглиблення ліричної сфери. Були створені Третій, Четвертий та П'ятий концерти для фортепіано, П'ята соната для фортепіано, «Казки» ор. 31, Чотири п'єси ор. 32.
3. *Радянський* (від середини 1930-х років). Даний період характеризується переходом до «нової простоти». У цей час були створені «Дитяча музика» ор. 65, численні транскрипції, Шоста, Сьома, Восьма та Дев'ята сонати для фортепіано.

Лаконізм, точність та пластичність образів та тематизму фортепіанної музики С. Прокоф'єва знайшли особливий прояв у його циклах фортепіанних мініатюр, для яких характерні ударне трактування фортепіано, освоєння різних фактур та типів моторики, активізація ритмічного початку, а також пластичність тематизму.

Цикл «Сарказми» оп. 17 видається важливим для розуміння еволюції фортепіанних творів С. Прокоф'єва, адже він знаходиться у центрі стилістичних пошуків раннього періоду творчості композитора. Цикл «Сарказми» є одним з найбільш цільних прокоф'євських фортепіанних циклів, об'єднаних на основі спільності задуму та кола засобів виразності. Всі п'ять п'єс циклу об'єднані одним настроєм, втіленням якого є гротескний сміх.

Словником піанізму С. Прокоф'єва прийнято вважати цикл «Швидкоплинності» оп. 22, що складаються з двадцяти мініатюр. Усі п'єси є дуже лаконічними та демонструють швидкі зміни настроїв та вражень ліричного героя. «Швидкоплинності» С. Прокоф'єва концентрують у собі основні елементи музичної мови композитора.

Специфіка фортепіанної творчості С. Прокоф'єва була тісно пов'язаною із засадами його піанізму. Композитор був визнаним піаністом-віртуозом та дуже добре відчував інструментальну природу фортепіано. Як зазначає В. Дельсон [8], С. Прокоф'єв-композитор та С. Прокоф'єв-піаніст були невіддільні один від одного, тому коректне осмислення даних двох явищ можливе лише у їх нерозривному взаємозв'язку. Порівнюючи ранній фортепіанний стиль С. Прокоф'єва із піанізмом С. Рахманінова, О. Скребіна та М. Метнера, дослідники зауважують, що музика композитора виділяється своєю конкретністю, ясністю та організованою динамічністю. С. Прокоф'єва часто називають композитором, що прагне до класичної чіткості висловлювання, раціональної позитивності та лапідарної конкретності.

Важливою рисою фортепіанної творчості С. Прокоф'єва є взаємовплив жанрів, що відкрив нові можливості трактування фортепіано. В. Дельсон [8] окремо виділяє вплив симфонічної та особливо театральної музики на

фортепіанну творчість С. Прокоф'єва, акцентуючи увагу на тому, що, попри жанровий синтез, фортепіанна музика композитора повною мірою зберегла свою інструментальну специфіку.

Серед стильових та інтонаційних джерел фортепіанних творів С. Прокоф'єва є народнопісенні звороти, а також елементи фортепіанного стилю європейської музичної класики XVIII та початку XIX століть, серед представників якої можна особливо виділити творчість Й. Гайдна, раннього Л. ван Бетховена та частково Д. Скарлатті (маються на увазі численні перекидання руки через руку, а також підкреслено двоголосне викладення тематизму).

Серед основоположних характеристик фортепіанного стилю С. Прокоф'єва В. Дельсон [8] виділяє його «конденсований лаконізм», що знаходить прояв у категоричній відмові від будь-якої «пасажної води» та орнаментики заради орнаментики. Дослідник порівнює лаконізм С. Прокоф'єва з лаконізмом Б. Бартока та А. Онеггер за його цілеспрямованістю та тяжінням до переважання змісту над формою.

Серед інтонаційних рис прокоф'євської фортепіанної мелодики слід виділити наступні:

1. тяжіння до охоплення найширшого регістрового діапазону;
2. прозорість викладення тематичного матеріалу (унісонне або сольне звучання);
3. важливу роль терцієвих, секстових, квартових та квінтових інтонацій, а також пентатоніки (та відсутність тяжіння до типових романтичних оспівувань та секундових затримань);
4. уникання традиційних ліричних інтонаційних оборотів.

Специфіка мелодики С. Прокоф'єва знаходиться у нерозривній єдності з його ладогармонічною мовою. На відміну від багатьох своїх сучасників, С. Прокоф'єв був прихильником тональної музики. Втім, його тональність – це якісно нове явище, теоретичне осягнення якого є непростим та вимагає

залучення низки спеціальних теоретичних термінів, зокрема «дванадцятиступенева тональність», «розширена тональність» тощо.

Стилістика музики С. Прокоф'єва, окрім мелодичних та гармонічних засобів, багато у чому визначається ритмічним чинником. Енергія ритму асоціювалася у свідомості композитора з духом часу. Прокоф'євський ритм є регулярним та таким, що виявляється у опорі на такт із акцентованою сильною долею. З регулярністю пов'язана також прихильність композитора до квадратних структур, що часто зустрічаються у нього у вигляді восьмитактового періоду (досить непоширене явище у музиці ХХ століття).

Одним з ключових принципів фортепіанної творчості С. Прокоф'єва принцип поетики контрасту. У творах композитора поєднуються та співіснують руйнівні, жорстокі «варварські» образи («Мара», «Сарказми», перша частина Шостої сонати для фортепіано та перша частина Сьомої сонати для фортепіано) та ніжні образи світлої лірики, дитячої безпосередності та чистоти («Казки старої бабусі», низка «Швидкоплинностей», повільні середні частини Шостої сонати для фортепіано та Сьомої сонати для фортепіано, Дев'ята соната для фортепіано). Синтез «скіфські» образів, з якими традиційно пов'язане «ударне» трактування роялю, що відповідає піаністичному виконавському стилю, сформованому у перші роки концертної діяльності С. Прокоф'єва, із полярними до них образами споглядання або просвітленої смутку, що знайшов прояв у фортепіанній творчості С. Прокоф'єва, став результатом жанрового переосмислення театральної та кантатної творчості композитора. С. Прокоф'єв завжди сміливо експериментує із співставленням образів реальних та казкових, трагічних та комедійних, наївних та саркастичних, а іноді навіть демонічних. Взаємозалежність низки контрастних образів яскраво продемонстрована у сонатній творчості композитора.

Принцип контрасту стосується не лише образності фортепіанних творів С. Прокоф'єва, але і його фортепіанної фактури. Для фактури фортепіанних творів композитора характерним є зіставлення:

1. співучої, ліричної, часом підкреслено «висвітленої» мелодії, що сягає своїм корінням народної пісенності;
2. класичних традицій побутової лірики (у даному випадку В. Дельсон [8] простежує безпосередній вплив М. Римського-Корсакова);
3. акордових пасажів *fortissimo*;
4. прийомів гри *martellato*;
5. тривалих епізодів, викладених гострим *staccato* та з різким акцентуванням;
6. жорстких звукових комплексів, що виконують функції затемнених тембрових плям.

Взаємозалежність низки контрастних образів яскраво продемонстрована у фортепіанних сонатах С. Прокоф'єва, що однією з найважливіших частин фортепіанної спадщини композитора. У них знайшли прояв як сміливі новаторства композитора, так і його вірність високим традиціям класичного мистецтва. Як зазначає Ю. Батакова [2], типовою основою сонатної форми С. Прокоф'єва є тричастинна або чотиричастинна композиція, вихідним пунктом формоутворення якої є сонатне *allegro*. «Щодо цього він наслідує традиції віденської класичної школи. До традиційних моментів класицизму слід віднести використання токатних форм (у середніх або крайніх частинах), а також чітке розмежування партій та розділів, лаконічні каданси і “обігрування” у середніх частинах циклу танцювальних жанрів XVII-XVIII століть», – вказує дослідниця [2, с. 87].

Перша соната для фортепіано (1909) завершує період учнівства композитора. Вона склалася у результаті обробки однієї із шести юнацьких сонат С. Прокоф'єва, що часто ставали джерелом та матеріалом для подальшої творчості композитора. С. Прокоф'єв у переробленому вигляді залишив лише першу частину юнацької сонати. У Першій сонаті викристалізувався індивідуально-неповторний стиль музичної мови композитора ще не викристалізувався.

Друга соната для фортепіано (1912) С. Прокоф'єва належить до ранніх сонат. Вона була присвячена другу та однокурснику композитора, М. Шмідтгофу, який в 1913 році покінчив життя самогубством. Соната наповнена елементами романтичної образності, що знаходять прояв у схвильованості, спрямованості, мрійливості настрою. У даній сонаті вже відчувається власний, вже цілком самостійний композиторський «голос» С. Прокоф'єва.

Третя соната для фортепіано (1917) є найкоротшою із фортепіанних сонат С. Прокоф'єва (її загальна тривалість не перевищує семи хвилин). Втім, лаконічність сонати не заважає їй бути наповненою контрастними образами. Одночастинна структура сонати пронизана цілеспрямованим рухом, що надає твору надзвичайної єдності та споріднює сонату із жанром фортепіанної поеми.

Четверта соната для фортепіано (1917) С. Прокоф'єва певним чином підводить підсумок раннього фортепіанного стилю композитора, адже не лише завершує його хронологічно, але і синтезує у собі інтонаційний матеріал зазначеного періоду композиторської творчості. Детальний аналіз даної сонати представлено у наступному підрозділі даного дослідження.

П'ята соната для фортепіано (1923) є своєрідною межею між раннім та зрілим періодом творчості С. Прокоф'єва. За словами В. Дельсона, у ній знаходить прояв «риси камерно-сонатинної “скромності”, певної “витонченості стилю”» [8, с. 232].

«Сонатною тріадою» зазвичай називають цикл із трьох фортепіанних сонат С. Прокоф'єва (*Шоста соната для фортепіано*, *Сьома соната для фортепіано*, *Восьма соната для фортепіано*), створений композитором у період з 1939 року по 1944 рік. Вищеназвані сонати є безпосереднім відображенням переживань автора, пов'язаних зі подіями Другої світової війни. Дані твори В. Дельсон [8] називає опосередкованою характеристику наростаючої атмосфери насильства та мілітаризму середини ХХ століття.

Три сонати «Тріади» об'єднані однією ідеєю, а саме ідеєю боротьби. Незважаючи на те, що тріада об'єднана спільністю задуму, жодна з сонат

за змістом не повторює іншу. У всіх трьох сонатах присутні образи бездушної жорстокості та страшного напору; для реалізації даних образів використовуються прийоми механічного (так званого «автоматичного») *ostinato*, а також динамічного нагнітання у вигляді нагромадження жорстких акцентованих акордів та політональних гармонічних конструкцій.

Ліричні теми сонат, що протиставляються яскравим механістична образам, є зібраними та аскетичними за характером; вони висловлюють протест насильству над людиною та символізують ідеал миру. Музична мова подібних тем характеризується виразними, майже вербальними інтонаціями та зворотами, що нагадують людську мову.

Музична форма сонат «Тріади» є надзвичайно динамізованою: головними драматургічними центрами творів стають розробки, в яких відбувається зіткнення тематичного матеріалу.

Дев'ята соната для фортепіано є останнім фортепіанним твором С. Прокоф'єва. Як зазначає В. Дельсон [8], після бурхливої і монументальної епопеї «Тріади» інтимно-лірична Дев'ята соната для фортепіано здається дещо несподіваною. Для сонати характерні світла та прозора фактура, а також риси камерної сонатини. Пісенно-мелодійний елемент у сонаті переважає над ритмічно-моторним, так само як м'якість переважає над жорсткістю.

Четверта соната для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єва була написана композитором у 1917 році. Втім, у деяких наукових джерелах (наприклад, у працях В. Дельсона [8]) зазначається, що праця над сонатою тривала з 1908 року по 1917 рік. Дійсно, Четверта соната для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єва певним чином підводить підсумок раннього фортепіанного стилю композитора, адже не лише завершує його хронологічно, але і синтезує у собі інтонаційний матеріал зазначеного періоду композиторської творчості. У її основу було покладено одну із «учнівських» сонат С. Прокоф'єва, створених ним за роки навчання у Петербурзькій консерваторії, а також тематизм незавершеної юнацької симфонії (*Andante*, що було написане у 1908 році та у результаті увійшло до складу Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* у

якості другої повільної частини). Прем'єра Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єва відбулася у Петрограді (Санкт-Петербург) 17 квітня 1918 року. Того ж року Соната була видана музичним видавництвом А. Гутхейля.

Четверту сонату для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єв присвятив своєму другу та товаришу по навчанню у Петербурзькій консерваторії, Максиміліану Шмідтгофу (1892–1913), який у 1913 році покінчив життя самогубством. Зазначимо, що момент присвяти був дуже важливим для С. Прокоф'єва. Сам композитор зазначав: «Сонатна присвята вище симфонічної, адже сонатний орден є найдавнішим, <мій> опус перший був сонатою. У сонатності присвячуються лише найближчі особисті друзі» [8, с. 136]. С. Прокоф'єв та М. Шмідтгоф були близькими друзями, і Четверта соната для фортепіано *c-moll c-moll* op. 29 підсумовує собою цілу низку творів, які композитор посвятив своєму товаришу. Серед них, крім Четверта соната для фортепіано *c-moll*, знаходимо Алеманду з Десяти п'єс для фортепіано op. 12 (1906–1913), Другу сонату для фортепіано op. 14 (1912), а також Другий фортепіанний концерт op. 16 (1913).

Четверта соната для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єва має тричастинну структуру. Основні образи **Першої частини** – *Allegro molto sostenuto* – підпорядковані лірико-драматичній сфері та казково-розповідній семантиці, що, за словами В. Дельсона [8], є спорідненою до образів фортепіанних сонат М. Метнера. Основні образи першої частини можна охарактеризувати як казково-розповідні. Попри інтенсивний тематичний розвиток, яким насичена соната, головна та побічна партії не виходять за межі зазначеної образності. Експозиція першої частини складається із чотирьох тем, інтонаційно об'єднаних подібними одна до одної фігураціями, викладеними шістнадцятими тривалостями. Головна партія викладена у нижньому регістрі та у динаміці *pp*, звучить насторожено та потаємно. Із самих перших тактів музична тканина насичена поліфонічними підголосками, що ніби обвивають основну мелодію. Загалом головна партія має завершену структуру, яку підсумовує

тонічний акорд, підкреслений за допомогою метричного чинника (зміна розміру з $\frac{3}{4}$ на $\frac{4}{4}$ у каденційній зоні).

Форшлагги сполучної партії, а також групування по дві чверті у розмірі $\frac{3}{4}$, надають їй звучанню рис химерності. Втім, перехід із низького регістру у середній, а також спокійне «коливання» акомпанементу символізує собою певне просвітлення образу.

Побічна партія розпочинається ще більш потаємно, ніж головна: у контроктаві, у динаміці *pp* звучить стримана мелодія (*il baso pesante*), побудована на півтонових ходах у лівій руці, що супроводжуються короткими висхідними пасажами, які В. Дельсон назвав «гусельними сплесками» [8, с. 211]. У заключній партії емоційна напруга раптово досягає своєї вершини, і досить камерна за своїм характером експозиція сонатної форми завершується потужним *crescendo* та життєствердним тонічним акордом тональності *Es-dur*.

Розробка першої частини сонати майже повністю побудована на використанні поліфонічних прийомів різних типів. Серед засобів, якими користується С. Прокоф'єв, В. Дельсон [8] називає одночасне звучання головної та побічної партій та складний подвійний контрапункт із перестановкою голосів, що має місце у предикті до репризи на домінантовому органному пункті.

Реприза позначена темповою ремаркою *Tempo primo*, що повертає образний план твору до його початкового стану. Втім, цього разу головні теми сонатного *allegro* асоціюються із ремінісценціями або примарними спогадами. Тема побічної партії у репризі звучить більш проникливо, її похмурість зникає за рахунок зміни регістрових умов (тему перенесено на октаву вище); гусельні сплески» у правій руці стали більш дзвінкими також через регістрові зміни; а плагальні обороти, що складають гармонічну основу теми, надають їй певної м'якості.

Заключна партія, як і у експозиції, звучить рішуче, та завершує усю першу частину сонати енергійними акордами на емоційному підйомі.

Другу частину – *Andante* – побудовано на двох контрастних темах, взаємодія яких надає формі частини рис сонатного *allegro* та подвійної фуґи

з роздільними експозиціями та спільної репризою. В. Дельсон зазначає, що «характер цієї музики сягає своїм корінням до піднесеної зосередженості бетховенських повільних частин сонат та симфоній, але в іншому національному переломленні – типово слов'янському» [8, с. 182–183]. Ліричне *Andante* майже повністю побудовано на використанні численних поліфонічних прийомів, першоджерело яких, скоріше за все, криється у від самого початку оркестровій природі тематизму, представленого у частині (протиставлення звучання різних регістрів фортепіано можна порівняти із співставленням інструментальних оркестрових тембрів; для викладення тематизму характерна інструментальна самостійність ведення голосів). Перша тема – наспівна, широкого дихання, викладена на фоні остинатних терцієвих повторювань. Від перших тактів тема характеризується просторовістю, глибиною та поліфонічністю. Перша тема проходить чотири рази у різних регістрових умовах у вигляді імітаційних вступів голосів. Її перше проведення зароджується у низькому регістрі, на фоні остинатних терцієвих повторень, та поступово підіймається все вище на манер поліфонічної магістральної стрети через усі голоси (інтервал імітації у даному випадку – зменшена квінта). Окрім контрапунктуючого протискладення, що інтонаційно являє собою обернення першого елемента теми (хроматичний хід), до фактурної тканини влітаються й інші підголоски. З кожним новим проведенням діапазон теми розширюється та варіюється, а фактура ускладняється, до її структури проникає поліметрія. У контрапунктичному поєднанні проходять варіанти теми у основному вигляді та оберненні.

Друга тема також експонується у вигляді чотирьох проведень, її тема прихована акордово-фігураційному супроводі, у той час як реприза резюмує собою загальний поліфонічне розвиток. Дві теми поєднані у контрапунктичному сполученні; кожна з них зберігає свої образні характеристики. «Усі прийоми імітації та складного контрапункту в *Andante* сприймаються як дуже природні, органічні; вони створюють різноманітні ефекти звучання, вносять нові оригінальні штрихи до розвитку матеріалу», – зазначає І. Гамова [4, с. 142].

Третю частину сонати – *Allegro con brio, ma non leggiere* – побудовано у формі рондо-сонати із епізодом. Головна тема, що розпочинається із стрімкого пружного пасажу, може бути охарактеризована як радісна і вольова. В. Дельсон порівнює третю частину Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єва із народним карнавалом, проводячи паралелі із «подоланням особистого у народному» у фіналі Четвертої симфонії П. Чайковського або у святкових фіналах симфоній О. Глазунова. Усі теми фіналу прокоф'євської сонати викладені у мажорі. Зосереджені роздуми, втілені у перших двох частинах твору, долаються композитором у динамічному фіналі.

Початковим інтонаційним елементом третьої частини виступає гамоподібний пасаж через декілька октав, що закінчується на кульмінаційному звуці *c*³. Саме цей елемент є джерелом основної теми частини, енергійної та оптимістичної, що має ямбічну (затактову) ритмічну структуру. Розвиток головної теми фіналу побудовано у вигляді динамічних хвиль із численними акцентами на нестійких звуках. У побічній партії з'являються риси скерційності та фантастичності, хоча вона є більш стриманою, аніж головна.

Головна партія із незначними змінами періодично з'являється серед іншого тематизму частини, виконуючи роль постійного рефрену. Невеликий контраст до активного, рішучого, дієвого начала, яким проникнутий фінал, складає ліричний епізод у тональності *As-dur*, що за способом викладення та своїм характером нагадує простеньку безтурботну пісеньку. Ознаками фольклорної природи даної теми є діатоніка, підголоски та доволі примітивний акомпанемент.

На початку репризи рефрен проводиться у основній тональності фіналу (*C-dur*), проте дещо у трансформованому вигляді – у високому регістрі та у динамічному відтінку *pianissimo*. Побічна партія, натомість, звучить більш експресивно, у динаміці *forte* (таким чином відбувається образне зближення двох даних тем). Кодою фіналу, висновком усього циклу та його генеральною кульмінацією є фінальне проведення рефрену, ефектне та блискуче.

Четверта соната для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єва завершує собою групу з чотирьох прокоф'євських сонат раннього періоду творчості. У даній сонаті знайшли прояв національні тенденції творчості композитора, а саме: переважання наративу (оповідальності) із відтінком загадкової казковості у першій частині; билинна епічність з його стриманістю у другій частині; святковий «ярмарковий» розмах у третій частині.

У даному творі, попри химерність та вишуканість деяких образів, майже відсутні гротескні образи. Динамічно-скерційна манера піаністичного висловлювання С. Прокоф'єва, що була характерна для його ранньої фортепіанної творчості, поступово поступається місцем ліричній образності та відповідному типу піанізму (звісно, це не виключає використання віртуозних піаністичних прийомів). Четверта соната для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єва характеризується яскравістю образів та піаністичністю, а також активним використанням прийомів підголоскової поліфонії, імітації та складного контрапункту.

Інтерпретація фортепіанних творів С. Прокоф'єва є викликом для професійної спроможності піаніста. Як зазначає Є. Усманова [30], виконання творів С. Прокоф'єва передбачає володіння не лише традиційними формами технічного втілення музичного матеріалу, а й комплексом специфічних прийомів та піаністичних засобів, властивих фортепіанному викладу композитора. На думку дослідниці, лише освоєння багатостороннього комплексу ігрових умінь і навичок, що включають до себе ряд своєрідних, нестандартних прийомів гри, типових для С. Прокоф'єва, відкриває шлях до повноцінного та художньо переконливого трактування його творів. У ході вивчення творів С. Прокоф'єва Є. Усманова рекомендує акцентувати увагу на їх інтонаційному зв'язку із кращими зразками музичної класики, а також національним музичним фольклором, адже через інтонацію, яка є носієм музичного сенсу, виявляються усі психологічні нюанси, притаманні інструментальній музиці С. Прокоф'єва.

Четверта соната для фортепіано *c-moll c-moll* С. Прокоф'єва входила та входить до репертуару кращих піаністів світу, серед яких – С. Ріхтер,

С. Гінзбург, Б. Глемсер, Я. Зак, Дж. Лілл, М. Луганський, А.-М. Макдермотт, В. Овчінніков, М. Петров, М. Раєкаліо та, звісно, сам композитор, що був блискучим інтерпретатором власних фортепіанних творів. Даний твір ставить перед виконавцем чимало технічних та художніх задач, виявлення яких видається тим більше доцільним з огляду на присутність Четвертої сонати для фортепіано *c-moll c-moll* С. Прокоф'єва у репертуарі автора даного дослідження.

Головна партія **Першої частини** розпочинається у низькому регістрі та побудована із відносно коротких мотивів, що провокують «розривання» загальної фрази, що у даному випадку є недопустимим. Мелодичну лінію слід вибудовувати звук за звуком, особливо звертаючи увагу на підголоски, що мають допомогти при інтонаційному «зв'язуванні» окремих мотивів.

При виконанні сполучної партії важливо звернути увагу не лише на проведення основної мелодії у верхньому голосі, але і її «вторі», що представлена верхнім голосом терцієвого акомпанементу. Форшлагги мають не обтяжувати тему, а навпаки, додавати їй легкості. У другому реченні сполучної партії при виконанні повторюваних звуків слід вибудовувати динаміку за принципом «відлуння», особливо що стосується закінчень фрази шістнадцятими тривалостями. У кульмінаційному епізоді сполучної партії необхідно підкреслити проведення тематизму головної партії у басу.

Побічна партія, що викладена у контроктаві у динаміці *pp* не має бути переобтяженою. Попри її виразність та ремарку *il basso pesante* слід уникати громіздкого звучання. Оскільки головна тема проводиться у лівій руці, правій слід бути обережною із форшлаггами, що можуть перекрити мелодичну лінію при некоректному розподілі звукового балансу між двома руками піаніста.

У заключній партії слід звернути увагу на терції у підголоску правої руки, викладені шістнадцятими тривалостями. Їх виконання може викликати значні труднощі, особливо з урахуванням необхідності вести верхній голос. Задля коректного виконання даного епізоду слід добре продумати опорні звуки, а також звернути увагу на підбір оптимальної аплікатури.

Розробка із самого початку побудована на тематизмі головної партії, а, отже, містить ті ж самі виконавські завдання, найголовнішим з яких є драматургічно вибудоване проведення основної теми та запобігання її розриванню. Третій такт розробки, а також подібні до нього епізоди, що з'являються у подальшому, має бути виконаний як відлуння попереднього мотиву. Надзвичайно важливим елементом фактурної тканини розробки першої частини Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва є паузи (восьмі та четверті тривалості). Кожна з пауз має бути вписаною до загального музичного руху, одночасно бути вислуханою до кінця, але і не провокувати зупинку мелодичного руху.

У підході до кульмінаційного епізоду розробки дуже важливим залишається моторний принцип рикошету, що має оптимізувати піаністичні рухи у відповідності до конкретних виконавських задач. Кульмінаційний епізод розробки побудовано на октавному, проте не синхронному русі у двох руках. Слід пам'ятати, що основна мелодична лінія у даному випадку викладена у лівій руці, що, відповідно, має бути опорною. Крім того, у середньому голосі (викладено у правій руці) звучить мелодичний підголосок, що не має бути загубленим посеред потужної октавної фактури. З метою логічного вибудовування мелодичної лінії у лівій руці слід виявити інтонаційну та ритмічну структуру мотиву та, можливо, ритмічно перегрупувати його складові з метою виявлення опорних долей. Стрімкі пасажі тридцять другими тривалостями мають бути виконані дуже легко та блискуче. Найбільш доцільним у даному випадку видається використання позиційної гри, що відповідає інтонаційній побудові пасажів.

Пунктирний епізод, що передує домінановому предикту, способом свого викладення (октавні стрибки) провокує виконавця розривати фразу. Необхідно усіма силами цього уникати, об'єднуючи мотиви у єдину фразу із своїми визначеними етапами розвитку (кульмінаційною вершиною тощо). Домінантовий предикт, що передує репризі першої частини Сонати, слід

виконувати максимально рівно за звуком (що у динамічному нюансі *pp* у великій октаві може виявитися непростим виконавським завданням).

Реприза першої частини Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва побудована у переважній більшості за тими ж принципами, що і експозиція. З огляду на це виконавські коментарі, що були зроблені по відношенню до експозиції Сонати, можуть бути успішно використані і у її репризі.

Остинатний терцієвий супровід, що пронизує усю фактуру *Другої частини* Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва, має бути виконаний якомога рівніше за звуком. Розлога мелодія, що вибудовується на фоні супроводу, викладена досить довгими тривалостями (половинними тривалостями), які важко інтонаційно поєднувати у кантиленну мелодію. Важливу роль у даному випадку відіграє навичка дослуховування звуку, що допоможе логічно вибудувати мелодичну лінії. Друга частина Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва із самого початку пронизана поліфонічним розвитком, що виражений як у імітаційності, так і підголосковості. Важливим етапом роботи над даною частиною має бути виокремлення поліфонічних голосів, їх опрацювання як окремих синтаксичних одиниць, усвідомлення логіки їх розвитку, виявлення місцевих кульмінацій кожного з голосів, а також визначення їх поліфонічної ієрархії. Виконавське осмислення поліфонічної структури музичної тканини має відбуватися шляхом різноманітного комбінування сполучень голосів з метою кращого їх усвідомлення та прослуховування. Широкий діапазон, який у другій частині Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* С. Прокоф'єва у мелодичному русі охоплює одна рука (часто це відстань понад півтори октави) потребує від піаніста гнучкості кисті та уміння організовувати свій піаністичний апарат за допомогою синхронних віддзеркалюваних рухів. Однією з характерних рис другої частини Сонати є ускладнена поліритмія. Одночасне співставлення дводольної та тридольної пульсацій вимагає чіткого розуміння опорних звуків, уявна зупинка на яких допоможе зіставити відповідні ритмічні групи.

У *Третій частині* Четвертої сонати для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єва одним із найважливіших виконавських моментів є самий початок частини. Стрімкий пасаж, що розпочинається із слабкої долі, є імпульсом до розгортання усього моторного руху фіналу. Втім, без вірного власного імпульсу даний пасаж не зможе виконати свою функцію. Обов'язковим елементом початку Третьої частини сонати є умовне відштовхування від першої сильної долі, що має відбутися у уяві піаніста. Затактові ямбічні мотиви мають бути виконані дуже активно і рішуче. За своєю ритмічною організацією вони нагадують (звісно, дуже умовно) «ярмаркові» теми етюдів-картин С. Рахманінова. Важливо правильно розставляти акценти, адже вони мають полегшити виконання елементів крупної техніки за рахунок використання рикошету.

Форшлягові епізоди мають виконуватися трохи полегшено, без зайвого «дожиму». Трелеподібні фігурації слід виконувати дуже близько та обережно, з мінімальним розмахом. У третій частині поліфонізація фактури не настільки яскраво виражена, як у першій частині, втім, все ж слід звернути пильну увагу на диференціацію поліфонічних інтонаційних пластів.

Висновки до Розділу 3

Однією з найважливіших частин фортепіанної спадщини С. Прокоф'єва є його фортепіанні сонати. У них знайшли прояв як сміливі новаторства композитора, так і його вірність високим традиціям класичного мистецтва.

Четверта соната для фортепіано *c-moll* op. 29 С. Прокоф'єва завершує собою групу з чотирьох прокоф'євських сонат раннього періоду творчості. У даній сонаті знайшли прояв національні тенденції творчості композитора, а саме: переважання наративу (оповідальності) із відтінком загадкової казковості у першій частині; билинна епічність з його стриманістю у другій частині; святковий «ярмарковий» розмах у третій частині.

ВИСНОВКИ

За більше ніж три століття свого існування жанр фортепіанної сонати пройшов декілька етапів свого розвитку. Зародившись у XVI столітті як уособлення будь-якої інструментальної музики, у наступних століттях соната, у тому числі й фортепіанна, залишалася однією із найвищих форм музичного мистецтва, виконання якої вимагало неабиякої віртуозності, а присвята видавала приналежність до кола вибраних близьких друзів, посвячених «сонатноносців».

На початку XX століття тенденція до знаходження жанру фортепіанної сонати у руслі єдиної стильової течії почала змінюватися плюралізмом напрямків, які, відповідно, породили ряд версій жанрових моделей фортепіанної сонати, які успішно існували в один і той самий час.

З одного боку, у перші десятиліття XX століття продовжувала своє існування пізньоромантична версія жанру. Певні принципи викладення та розвитку тематичного матеріалу фортепіанних сонат, закладені ще у творчості Й. Брамса та його сучасників, були продовжені композиторами XX століття. Так, характерні риси пізньоромантичної версії сонатного жанру знаходимо у творчості О. Глазунова та В. Барвінського, композиторів, що творили просто на зламі двох століть. У Другій сонаті для фортепіано *e-moll* op. 75 О. Глазунова, написаній у 1901 році, першому році нового століття, та у Сонаті для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського, що замикає його першу декаду, знаходимо чимало спільних рис. Це й масштабність форм, й фіналоцентричність композиції із кульмінацією у останній частині, й лірико-епічний характер викладення та розвитку тематичного матеріалу. У обох сонатах традиції суто «романтичної» сонатної форми із принципами та формами розвитку барокового контрапункту. Так, у Другій сонаті для фортепіано *e-moll* op. 75 О. Глазунова головні музичні образи за своєю інтонаційною побудовою, ладовими та гармонічними особливостями відтворюють стилістичні особливості барокових клавірних творів. Тим не менш, у процесі їх розвитку важливе місце займають романтичні прийоми розвитку тематизму, у результаті чого динамічний та драматичний

розвиток, притаманний романтичній стилістиці, долає типову для барокового тематизму стриманість та певну замкненість.

Тяжіння Сонати для фортепіано *Des-dur* В. Барвінського до барокових музичних форм знаходить прояв не на рівні інтонаційної побудови тематизму, а на композиційному рівні. Її тричастинна – як і у Другій сонаті О. Глазунова – структура за рахунок чітко виділених розділів може бути трактована як п'ятичастинна композиція, що може бути порівняна із формою старовинної барокової сюїти або сонати *da chiesa*. Крім того, для музичної мови В. Барвінського характерним є залучення фольклорних елементів, які реалізуються шляхом застосування фольклорних принципів розвитку тематичного матеріалу (повторності, варіаційності, мотивного варіювання). Романтичні традиції у Сонаті знаходять прояв у формі фіналу, що містить у своїй структурі фугу, монотематичному характері частин, масштабності загальної композиції. Ані у О. Глазунова, ані у В. Барвінського не знаходимо літературної програмності, притаманної романтичним фортепіанним сонатам. У цьому тяжінні до певного очищення від позамузичного змісту можна вбачати один із мотивів оновлення жанрової моделі фортепіанної сонати, а саме її повернення до «чистої» інструментальної музики, самодостатньої без будь-якої програмності. Втім, драматургія названих сонат залишається певною мірою сюжетною, що все ж утримує їх на орбіті літературоцентричності.

Пізньоромантична версія фортепіанної сонати були не єдиним вектором розвитку жанру на початку ХХ століття. Зокрема, формується тенденція до історизації сонати, певне повернення до її історичних витоків. Результатом цього стає повернення до майже забутого у добу романтизму жанру сонатини, але вже не як до інструктивного жанру, а як до жанрового маркера минулого. Одним із яскравих прикладів подібного вектору розвитку є Сонатина для фортепіано *fis-moll* М. Равеля із її тяжінням до відновлення чітких меж форми та пропорційності структурних елементів. Музична мова Сонатини М. Равеля підпорядкована не зовнішній програмності, а внутрішній природі музики, тій чистій образності, що зосереджена у музичних звуках та не потребує

окремого літературного виправдання. Намагання уникнути позамузичних характеристик та повернутися до «чистої», «абсолютної» музики є симптоматичним не лише для Сонатини для фортепіано *fis-moll* М. Равеля, але й в цілому для тієї версії фортепіанної сонати перших десятиліть ХХ століття, що тяжіють до історизації.

Своєю індивідуальною траєкторією рухається у сонатних пошуках С. Прокоф'єв, якому вдається полишити орбіту літературоцентричності та вибудувати власну, авторську версію жанрової моделі фортепіанної сонати. Четверта соната для фортепіано *c-moll* ор. 29 С. Прокоф'єва завершує собою не лише групу з чотирьох прокоф'євських сонат раннього періоду творчості, але й певним чином підсумовує розвиток жанру у перших двох декадах ХХ століття. У даній сонаті знайшли прояв переважання наративу із відтінком загадкової казковості у першій частині, стримана билинна епічність у другій частині; святковий «ярмарковий» розмах у третій частині. У даному творі, попри химерність та вишуканість деяких образів, майже відсутні гротескні образи. Динамічно-скерційна манера піаністичного висловлювання С. Прокоф'єва, що була характерна для його ранньої фортепіанної творчості, поступово поступається місцем ліричній образності та відповідному типу піанізму. Четверта соната для фортепіано *c-moll* ор. 29 С. Прокоф'єва характеризується яскравістю образів та піаністичністю, а також активним використанням прийомів підголоскової поліфонії, імітації та складного контрапункту.

Таким чином, підсумовуючи, зазначимо, що різноманітність версій жанру фортепіанної сонати (пізньоромантична, історична, авторська тощо), що існували одночасно у період перших двох декад ХХ століття, диктує сучасному виконавцю плюралізм підходів до інтерпретаційних прочитань, що можуть бути реалізовані у будь-якому із згаданих модусів. Виявлення специфіки виконавських інтерпретацій аналізованих сонат, реалізоване у перспективі подальших досліджень, стане логічним кроком до подальшого осмислення шляхів розвитку жанру фортепіанної сонати початку ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. В. Футуристичні виходи творчості С. Прокоф'єва на прикладі ранніх фортепіанних сонат композитора. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2014. Вип. 1. С. 189–194.
2. Батакова Ю. В. Синтез традицій и новаторства в фортепианном творчестве С. С. Прокофьева. *Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства*. Сургут. 2014. С. 86–91.
3. Бермес І. В. Барвінський і М. Колесса. *Молодь і ринок*. 2009. № 3 (березень). С. 86–90.
4. Гамова И. В. О полифонии в ранних фортепианных опусах С. Прокофьева. *Музичне мистецтво*. 2012. Вип. 12. С. 137–143.
5. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ : Музична Україна, 1973. 311 с.
6. Гульцова Д. П. Поетика французької фортепіанної сонати першої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. №4 . С. 128–134.
7. Гусарчук Т. В. До проблеми особистісно типологічних детермінант творчості Сергія Прокоф'єва. *Музичне мистецтво. До 120-річчя від дня народження С. С. Прокоф'єва*. 2011. Вип. 11. С. 13–24.
8. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва : Советский композитор, 1973. 288 с.
9. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Держ. вид. обр. мист., 1958. 167 с.
10. Жаркова В. Морис Равель – композитор-денди (о правомерности постановки вопроса). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 35. С. 259–269.
11. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монографія. Київ : Автограф, 2009. 528 с.

12. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посібн. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 424 с.
13. Кияновська Л. Стиль В. Барвінського в контексті естетичних тенденцій західноукраїнської культури 1-ї третини 20 ст. *Культурологічні проблеми музичної україністики*. Одеса, 1997. Вип. 2. Ч. 1. С. 17–27.
14. Ковальська-Фрайт О. Фортепіанна спадщина М. Лисенка та В. Барвінського. *Записки НТШ : Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 2009. Т. CCLVIII. С. 238–248.
15. Козлов В. Соната для фортепіано В. Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи. *Питання стилю і форми в музиці. Наук. збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2001. Вип. 4. С. 189–199.
16. Копица М. Д. С. Прокоф'єв и Р. Глиэр. Факты переписки, возвращённые из небытия. *Музыкальное искусство*. 2011. Вып. 11. С. 3–12.
17. Ланцута Л. Українська неоромантична фортепіанна соната. *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка : Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1996. Т. CCXXXII. С. 165–179.
18. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната : теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. 18 с.
19. Ланцута Л. Фортепіанна соната : еволюція стилю. *Музика*. 1997. № 6. С. 18.
20. Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний : справочник-путеводитель. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2000. 671 с.
21. Москаленко В. Аналіз як форма наукової інтерпретації музичних творів. *Мистецькі обрії*. Київ : Музична Україна, 2004. С. 109–113.
22. Москаленко В. Г. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 123. С. 7–16.

- 23.Онищенко Д. Восьма фортепіанна соната С. Прокоф'єва : виконавський автокоментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 227–245.
- 24.Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.
- 25.Павлишин С. Василь Барвінський і українська музична культура. *Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали*. Тернопіль, 1998. С. 5–10.
- 26.Паньків Л. І., Василенко Н. А. Жанри української фортепіанної музики у контексті розвитку світової культури. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серія : Психолого-педагогічні науки*. 2013. Вип. 1. С. 40–43.
- 27.Посікіра-Омельчук Н. Живописно-колористичні елементи фортепіанного стилю Василя Барвінського. *Українська музика*. 2019. Вип. 3–4 (33–34). С. 78–87.
- 28.Семикін В. Г. Формування драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати в творчості композиторів-романтиків. *Записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 1. С. 123–129.
- 29.Семикін В. Г. Формування композиційно-драматургічних принципів сонатної одночастинності у фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» Ф. Ліста. *Музичне мистецтво*. Донецьк : ЮгоВосток, 2012. Вип. 10. С. 40–49.
- 30.Усманова Е. В. Особенности освоения обучающимися фортепианной музыки С. С. Прокофьева в процессе их профессионального обучения. *Педагогическое образование и наука*. 2008. Вып. 7. С. 59–61.
- 31.Фільц Б. Василь Барвінський та його внесок у національне музичне мистецтво (до 130-річчя від дня народження композитора). *Постаті. Студії мистецтвознавчі*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. С. 62–72.

32. Чабан Т. І. Імпресіоністсько-символістські складові стильового наповнення творчості В. Барвінського (на прикладі Сонати Des-dur) і М. Колесси (на прикладі Сонатини). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 258–261.
33. Чабан Т. Риси стилю Василя Барвінського на прикладі Сонати Des-dur. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (Вип. 39). С. 66–72.
34. Чабан Т. І. Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 200 с.
35. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
36. Южак К. Фортепианне сонати А. К. Глазунова. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1962. 40 с.
37. Abraham G. On Russian music ; critical and historical studies of Glinka's operas, Balakirev's works, etc., with chapters dealing with compositions by Borodin, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Mussorgsky, Glazunov, and various other aspects of Russian music. London : W. Reeves, 1939. 279 p.
38. Baily J. Music Structure and Human Movement. *Musical Structure and Cognition*. London, 1985. P. 246–267.
39. Chou L. S. Classical elements in Ravel's "Sonatine". California State University, Long Beach. 2004. 22 p.
40. Hartnett O. J. Comparing Russian trends in the piano sonatas of Rachmaninoff and Medtner. Indiana University, 2014. 47 p.
41. Leonard R. A. A History of Russian Music. *Science and Society*. 1958. Vol. 22 (3). P. 255–257.
42. Newman W. S. The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill : Univ. Of North Carolina Press, 1959. 392 p.

43. Newman W. S. *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill : Univ. Of North Carolina Press, 1963. 897 p.
44. Newman W. S. *The Sonata since Beethoven*. Chapel Hill : Univ. Of North Carolina Press, 1969. 854 p.
45. Roberts P. D *Modernism in Russian Piano Music : in 2 Vol*. Bloomington-Indianapolis: Indiana Univ. press, 1993. 175 p.
46. Shedlock J. S. *The pianoforte sonata ; its origin and development*. New York : Da Capo press, 1964. 245 p.
47. Swan A. J. *Russian Music and its Sources in Chant and Folk-song*. London : John Baker LTD, 1973. 234 c.
48. Taruskin R. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries : The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, 2009. 832 p.
49. Westerby H. *The history of pianoforte music*. New York, 1971. 407 c.