

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

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

КОНЦЕРТНІ ЖАНРИ
У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ В. ПТУШКІНА
(НА ПРИКЛАДІ «24-х КОНЦЕРТНИХ ІНВЕНЦІЙ»
ТА «КОНЦЕРТНОГО ТРИПТИХУ»)

Магістерська робота
Рудик Дар'ї Андріївни

Науковий керівник – Борисенко Марія Юріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело. _____ Рудик Д. А.


ХАРКІВ–2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВОЛОДИМИР ПТУШКІН: ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ	8
1.1. Основні напрямки, тематика, жанри творчого доробку В. Птушкіна. 8	
1.2. Фортепіанні твори В. Птушкіна: традиції та новації	13
Висновки до Розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2. «24 КОНЦЕРТНИХ ІНВЕНЦІЙ» В. ПТУШКІНА	25
2.1. Жанр інвенції: історичний огляд	25
2.2. «24 концертні інвенції В. Птушкіна»: від задуму до творчого втілення	32
Висновки до Розділу 2	51
РОЗДІЛ 3. «КОНЦЕРТНИЙ ТРИПТИХ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В. ПТУШКІНА	54
3.1. Концепція, структура, ознаки циклічності	54
3.2. Аспекти теоретичного аналізу та виконавської інтерпретації твору	58
Висновки до Розділу 3	65
ВИСНОВКИ	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	73
Додаток	86

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчий доробок відомого українського музиканта – композитора, піаніста, викладача Володимира Птушкіна – є досить великим. Він викликає закономірний інтерес як серед виконавців, входячи, зокрема, до репертуару багатьох піаністів України і зарубіжжя, так і серед науковців. Лише за останні кілька років з'явилися дисертації, наукові публікації, дипломні бакалаврські та магістерські праці, що містять окремі матеріали по композиторській творчості українського митця. Натомість, і досі бракує спеціальних робіт, присвячених системному розгляду його творів, зокрема, концертних жанрів циклічної форми.

Саме концертні циклічні опуси – «24 концертні інвенції» та «Концертний Триптих» – стали матеріалом вивчення у цьому магістерському дослідженні. Перший із циклів ще не отримав прем'єрного виконання, тож є зовсім невідомим українському слухачеві, другий – виконувався лише тричі: українськими та німецьким піаністами.

Це визначає кілька напрямів актуальності теми, що полягають у необхідності:

- обґрунтованого теоретичного аналізу названих музичних творів, як у контексті фортепіанного спадку В. Птушкіна, так і тенденцій розвитку сучасного українського фортепіанного мистецтва;
- висвітлення в них закономірностей виконавської проблематики;
- вияву ознак концертності та її значення для композиторського стилю автора.

Мета дослідження – визначити у двох названих фортепіанних циклах риси концертності як яскравої ознаки композиторського та виконавського стилю В. Птушкіна.

Завдання дослідження, що зумовлені його метою, є наступними:

- розглянути основні напрями, тематику, жанри, стильові засади творчості українського митця, що знайшли закономірне віддзеркалення в його фортепіанній спадщині;
- здійснити загальну характеристику фортепіанного доробку В. Птушкіна з метою виявлення особливостей його композиторського та виконавського мислення;
- простежити вплив на фортепіанний доробок автора загальних тенденцій розвитку української фортепіанної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть, театру, традицій та новацій як синтезу західноєвропейських і вітчизняних досягнень фортепіанного мистецтва, універсальних мовних формул з їх індивідуальним композиторським втіленням;
- визначити місце концертних жанрів у творчості композитора, їхнє значення в пошуках втілення нових музично-виразових засад, тембрових і технічних можливостей фортепіано;
- розкрити етапи розвитку жанру інвенції в його історичній динаміці, прослідити особливості втілення жанрової моделі інвенції та її сучасної інтерпретації В. Птушкіним;
- розглянути становлення жанру триптиху в художньому мистецтві, виявити його вплив на концепцію «Концертного триптиху» В. Птушкіна, прослідити в ньому особливості композиторського та виконавського задумів задля визначення ознак концертного стилю.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість В. Птушкіна.

Предметом дослідження є комплекс композиторських і виконавських засад у фортепіанних циклах «24 концертні інвенції» та «Концертному Триптиху» як вияв концертного фортепіанного стилю українського композитора.

Матеріалом дослідження є «24 концертні інвенції» та «Концертний Триптих» для фортепіано В. Птушкіна.

Методи дослідження. У роботі використовуються елементи загальнонаукових і спеціальних музикознавчих підходів до вивчення музичних зразків. Серед них залучено наступні методи:

- історико-генетичний – використаний при розгляді генези та еволюції жанрів інвенції, триптиху;
- біографічний – застосований під час розгляду відомостей про етапи життя і творчості В. Птушкіна;
- жанрово-стильовий, інтонаційний – введений при розгляді концертних ознак, а також композиційно-драматургічних особливостей фортепіанних циклів В. Птушкіна;
- виконавського аналізу, спрямованого на розкриття художньо-виразових і техніко-піаністичних властивостей названих творів.

Теоретичною базою дослідження стали наукові джерела за таким корпусом проблем:

- *композиторського та виконавського стилів* (М. Арановський [6], В. Горюхіна [34], О. Катрич [46], І. Коханик [53, 54], М. Лобанова [63], А. Лосєв [64], В. Медушевський [69], Д. Рабинович [91, 92], О. Руч'євська [96], С. Скрєбков [102], А. Соколов [105], Е. Шевляков [136]);
- *теорії та історії музичної інтерпретації, музичного виконавства* (М. Борисенко [24], Є. Гуренко [38], Н. Корихалова [51], Є. Ліберман [61], В. Москаленко [73], Ю. Ніколаєвська [82], К. Тимофєєва [111]);
- *історії фортепіанного мистецтва та виконавства, у тому числі, українського* (О. Алексєєв [2, 3], Є. Басалаєва [11], А. Бірмак [14], Д. Благой [16], М. Бондаренко [22], О. Бондаренко [21], І. Браудо [25], Б. Вальтер [29], Т. Веркіна [30], Т. Гердова [32], І. Денисенко [39], З. Жмуркевич [42], В. Клін [48], О. Копелюк [50], О. Кочура [55], Є. Ліберман [62], Я. Мільштейн [70], Г. Нейгауз [80], О. Ніколаєв [81], С. Салдан [98], І. Седюк [99], О. Тимошук [112], І. Цурканенко

[129], Чжоу Цянь [131], Є. Чорна [132], С. Школяренко [138], В. Шукайло [139], З. Юзюк [140] та інші);

- *музичного мислення та композиторської творчості* (І. Драч [41], І. Котляревський [52], С. Лаврова [60], А. Муха [75], Є. Назайкінський [78, 79], І. Пясковський [89], Л. Трубнікова [113]);

- *теорії інтонації* (Б. Асаф'єв [7], О. Руч'євська [95], С. Скребков [103]); *музичного жанру* (М. Арановський [5], М. Лобанова [63], Є. Назайкінський [79], Т. Смірнова [104], О. Соколов [106], А. Сохор [108], И. Тукова [114], Е. Фінкельштейн [117], В. Цуккерман [128], Л. Шаповалова [134], С. Шип [137]); *музичної форми* (В. Бобровський [18, 20], М. Бонфельд [23], Г. Григор'єва [36], Э. Денисов [40], П. Козлов [49], Т. Кюрегян [59], Л. Мазель [67], С. Скребков [100], О. Соколов [107], И. Способін [109], Ю. Тюлін [115], В. Холопова [126], С. Шип [137]); *ритму* (Н. Афоніна [8], Л. Мазель [66], В. Холопова [122]);

- *поліфонії* (С. Григор'єв, Т. Мюллер [35], Т. Мюллер [76], В. Протопопов [86], І. Пясковський [90], С. Скребков [101], В. Фрайонов [119]);

- *музичного циклу та циклізації*: Н. Говорухіна [33], М. Ілечко [45], А. Манокіна [68], М. Рудик [94];

- *жанру концерту та концертності*: Н. Ахмедходжаєва [9], М. Бондаренко [22], Н. Вакула [28], О. Кріпак [56], І. Кузнєцов [57], С. Школяренко [138];

- *театральності, програмності в музиці, ігрової логіки* (А. Абрамов [1], І. Берлянд [13], М. Вуарен [31], В. Клименко [47], Т. Куришева [58], І. Седюк [99], М. Шамахян [133];

Також в ході дослідження автором залучалися окремі нечисленні праці та публікації про В. Птушкіна – М. Бичека [15], І. Бобіна [17], О. Бондаренко [21], М. Маєвська [65], Є. Міхальова [71, 72], В. Петруніна [85], О. Рощенко [93], О. Садовнікова, Л. Соколова [97], І. Седюк [99].

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що ця робота представляє собою один із перших досвідів теоретичного та виконавського аналізу «24 концертних інвенцій», а також «Концертного Триптиху» для фортепіано В. Птушкіна. У роботі також **вперше**:

- простежено вияви концертності, програмності у двох зазначених творах в аспекті як композиторської, так і виконавської складової;

- визначено вплив художнього жанру триптиху на музичний зміст «Концертного Триптиху», риси циклічності,

Подальшого розвитку набули питання:

- композиторського та виконавського стилю В. Птушкіна;

- впливу на них сучасної музичної лексики.

Практична значущість результатів дослідження полягає у тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених вивченню творчості В Птушкіна, жанру інвенції та триптиху; у навчальних курсах, пов'язаних з вивченням історії української музики, музичної інтерпретації; у музичній педагогіці та виконавській практиці. Результати дослідження також можуть бути використанні виконавцями фортепіанних творів В. Птушкіна як основа для усвідомлення особливостей композиторського та виконавського стилю автора, у тому числі, при розв'язанні проблем художньої інтрепретації.

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох великих Розділів з підрозділами та висновками до Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що налічує 144 позицій. Загальна кількість сторінок складає 96, основного тексту – 70 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ В. ПТУШКІНА:

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ, ТЕМАТИКА, ЖАНРИ

1.1. Жанри і стильові засади творчості В. Птушкіна

Народний артист України, професор Володимир Михайлович Птушкін є відомим українським композитором, піаністом, педагогом. Зараз він завідує кафедрою композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також є професором університетської кафедри спеціального фортепіано.

Автор представленої роботи є випускницею його класу фортепіано, що обумовило закономірний інтерес до творчості свого педагога.

Творчий доробок В. Птушкіна містить численні твори найрізноманітніших жанрів та форм: від симфоній, концертів, кантатно-ораторіальної, театральної музики до камерних творів (серед яких: струнний квартет, соната для скрипки з фортепіано, соната для альту і фортепіано, соната для кларнет і фортепіано, ансамблі для скрипалів і фортепіано, цикли для фортепіано).

М. Маєвська відзначає: «Як відомо, В. Птушкін відбувся як яскравий самобутній митець театрально-інструментального типу мислення. У його творчому доробку багато музики для вистав, камерно-інструментальних складів і оркестру. Впізнаваними рисами його стилю є яскравий мелодизм, багатство інтонаційно-жанрових прообразів, щедрий тематизм, імпульсивні ритми, відмінне знання можливостей інструмента, зокрема, фортепіано» [65, с. 41].

В. Птушкін багато працював у галузі театральної музики. Цим творам притаманна детальна музична характеристика головних героїв, відображення психологічної лінії кожної сюжетної події.

Про вплив театру на становлення творчого стилю харківського композитора В. Птушкіна говорить його колега, музикознавець О. Рощенко: «Робота в театрі сприяла кристалізації таких рис таланту Птушкіна-композитора, як яскрава театральність, жанровість, образність мислення. Театральність, яка взаємодіє з концертністю, що спирається на плакатну, іронічну подачу гіперболізованих виявів як емоціонального, так і раціонального першоджерел, на естетизацію і гротескову подачу банального, – ці принципи мислення є властивими творам Володимира Михайловича, що виникли на різних етапах його творчого шляху [93, с. 165].

Перш, ніж розглядати фортепіанний доробок українського майстра, коротко охарактеризуємо основні напрями, тематику та жанри творчості В. Птушкіна.

Для його творів, зокрема, притаманний дуалізм, в якому поєднується театральна образність із суто музичними засобами втілення. І хоча театральність та гротескність домінує, все ж у творчому стилі композитора значне місце посіде лірика. Ліричне начало представлено у таких творах, як: моносимфонія «Сповідь» (твір унікальний за жанром), соната пам'яті Д. Л. Клебанова для альту і фортепіано, Концерт для скрипки з оркестром, Перший та Другий концерти для віолончелі з оркестром, «Дарунок Берліозу», Камерна кантата «Во имя Госпожи Любви», вокальні цикли «Полночные песни», «Нічна музика».

Називаючи наступні твори, слід додати, що у деяких з них відчувається вплив школи Д. Клебанова, який був викладачем В. Птушкіна по класу композиції, коли молодий музикант навчався у Харківському державному інституті мистецтв. Від вчителя він унаслідував оркестрове, концептуальне мислення, яке ми можемо прослідкувати в його моносимфонії «Сповідь» на вірші Б. Чичибабіна у шести частинах (для мецо-сопрано (баритона) соло, кларнета, віолончелі та фортепіано; 1996). До речі, своєму вчителю, Д. Клебанову, В. Птушкін присвятив сонату для альту у двох частинах (1995).

Харківський музикант схильний до саморефлексії. Йому притаманна інтерпретованість власної творчості (інтерв'ю автора роботи з доцентом кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ Ю. Ніколаєвською). Він робить різноманітні авторедакції, наприклад, зробив багато перекладень власних творів, таких як сюїта з музики до комедії В. Шекспіра «Віндзорські пересмішниці» для фортепіано в 4 руки (2001), сюїта з музики до комедії Ж.-Б Мольєра «Міщанин-шляхтич» для фортепіано в 4 руки (2000).

Композиторському стилю властиві мелодизм музичної мови, яскрава образна характеристичність, концентрованість тематизму, увага до виконавської поетики, стилістики, він тісно працює з виконавцями як концертуючий піаніст і викладач.

У своїй музиці композитор використовує різноманітні інтонації українського фольклору («Український реквієм», присвячений пам'яті жертв трагедій ХХ століття), пісенні слов'янські інтонації (у третій частині концерту для симфонічного оркестру, програмна назва частини – «Токата»).

Музика В. Птушкіна вирізняється яскравістю тембрової палітри та майстерністю гри інструментальними фарбами.

Для концертного жанру В. Птушкіна характерною є різноплановість образів. Твори концертного жанру представлені дуже широко. Серед них можна виділити «*Concerto-buffo*» для скрипки з фортепіано (1996), для якого притаманна яскрава театральність. Назва цього твору апелює до двох різних жанрів – інструментального концерту та опери buffa, адже комічні образи є притаманними авторським творам різних жанрів. Композитор широко використовує метод пародіювання (наприклад, у лірико-скерцозному розділі, де на перший план виходить «оперний» діалог сколюючої скрипки і кларнета у супроводі ритмічного галопу). Твір має велику кількість епізодів, завдяки чому він набуває рис сюїтності, що створює ілюзію театральної вистави.

У біографічному виданні, присвяченому творчості В. Птушкіна (автор-упорядник О. Садовникова, Л. Соколова [97]), знаходимо інформацію про образну тематику його опусів. Так, зокрема, камерно-вокальні твори В. Птушкіна вирізняються великим образним діапазоном:

- Філософські твори (цикл «Дорога» на вірші Аполлінера, «Полночные песни» на вірші Г. Ахматової, де гармонічна мова близька музиці пізнього Скребіна. Фортепіано у цьому циклі грає значну роль, допомагаючи розкрити психологічний образ).
- Трагедійні твори (цикл «Вірую» на вірші С. Сапеляка)
- Любовно-ліричні (цикл «Щасливі мої листи»)
- Дитячі твори (цикл «Забавні картинки» для сопрано і фортепіано на вірші французьких поетів). Слід відзначити, що дитяча музика посідає значне місце в творчому доробку композитора. В ній присутні театральність, видовищність, візуалізація образів.

Є. Михальова відмічає: «З-під пера Володимира Птушкіна, як з рогу достатку, сиплються найрізноманітніші твори для фортепіано, віолончелі, органу, театральна музика, а головне – чудові пісні для дітей, які заспівала вся дітвора України і Росії. Та й як не заспівати, якщо композитор розповідає такі дивовижні історії зі свого власного життя і життя твоїх друзів. А головне, він знає, які вигадники діти, яка у них багата фантазія. Тому і звернувся до поезії Бориса Заходера, де знайшов країну – Вообразілію. Птушкінські пісні для дітей – справжнє царство фантазії, де Еник-Беник мріє, щоб "клякла повернулася в чорнило, а мильна бульбашка повернулася б в мило", де злі грабіжники викрадають місяць, а "черевик з чорним язичком зранку п'є молочко". У них стільки вигадки, гумору і пустощів, що їх залюбки співають скрізь і всюди майже всі українські дитячі колективи» [71].

Значне місце у вокально-хоровій творчості композитора займає «Український реквієм», присвячений пам'яті жертв трагедій ХХ століття. В цьому творі

композитор активно використовує інтонації українського фольклору в поєднанні з типовими інтонаціями трагедійних жанрів європейської музики. Виразова та емоційна музика яскраво розкриває національно-філософську направленість. Композитор проявляє свою майстерність інструментовки.

Симфонічна музика також відіграє важливу роль в творчому доробку композитора. Перша симфонія «Камерна» (1980) написана для вокально-інструментального складу (баритон соло, струнні, флейта, валторна, фортепіано, ударні) та має шести частинну композицію. В цьому творі композитор апелює до традицій вокальної симфонії ХХ століття. Музична мова симфонії насичена великою кількістю альтерацій, вагома роль надається ритму. У Концерті для симфонічного оркестру композитор використовує різні стилістичні прийоми. Так, у першій частині під програмною назвою «Сонатина» композитор використовує дві теми, де перша є відображенням сучасності (гострі гармонії, експресивний характер), а друга – написана в стилі «ala Моцарт» (класична вишуканість).

Творчість В. Птушкіна, таким чином, охоплює майже всі музичні жанри великої та малої форм, що сягають широкого кола музичної образності: від витонченої лірики до драматичного і трагедійного змісту творів, від легкого жарту до гротеску та іронії тощо.

На сайті ХНУМ імені І. П. Котляревського є окрема сторінка, присвячена В. Птушкіну [88], де міститься інформація про творчий доробок композитора. Зокрема, вказані наступні його твори:

- твори для симфонічного оркестру – «Присвята Перселлу», сюїта з муз. до комедії Мольєра «Міщанин-дворянин» (2002), сюїта до комедії Шекспіра «Вінздорські насмішниці» (2003), «Пожартуємо з Бетховеном» (2014);
- твори для солістів з оркестром – Два концерти для віолончелі з оркестром (1970, 1985), Концерт для скрипки з оркестром (1996), Concerto buffo для

скрипки і фп. з орк. (1996), Концертні варіації на тему М. Глінки для фп. в 4 руки з орк. (2002), Концерт для фортепіано з орк. (2011);

- вокально-інструментальні твори – камерна кантата «В ім'я господині Любові» на вір. Данте (1990), Моносимфонія «Сповідь» на вірші Б. Чичибабіна (1996), «Український реквієм» (пам'яті жертв трагедій ХХ ст.: Голодомор 33-го року, Бабин Яр, Чорнобиль) на вір. Сапеляка (2001);

- сценічні твори – мюзикли – «Великий малюк Гулівер» (1982), опера-дійство «Дива-дивні» (1988);

- камерні твори – «Вічний рух» для анс. скрипалів та фп. (1967), Соната для альту і фп. (Пам'яті Д. Клебанова) (1995), Дві п'єси для анс. віолончелей та фп. «Піднесене та земне» та «Каруселька» (2002);

- твори для фортепіано– Сонати для ф-но – № 1 (1967), № 2 (1971), Десять концертних інвенцій для фп. (1971), Інтродукція і токато (1991), «Ostinato» (1995), Концертний Триптих (1996), «Українське капричіо» (2005), «Імпровізація та бурлеска» (2008), «Рапсодія» (2011);

- вокальні твори на вірші В. Маяковського, Г. Аполінера, А. Ахматової, С. Сапеляка та інших.

1.2. Фортепіанний доробок В. Птушкіна в контексті традицій та новацій української фортепіанної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть

Фортепіанна музика посідає значне місце у творчості харківського композитора В. Птушкіна. По-перше, він сам є талановитим піаністом, справжнім майстром фортепіанного виконавства. Нагадаємо, що музикант закінчив Харківський – тоді державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського за двома спеціалізаціями: «композиція» в класі професора Д. Клебанова та «фортепіано» в класі доцента Р. Папкової. Починаючи зі студентських років і по сьогодні він веде активну концертну піаністичну діяльність, виступаючи із власними творами та

концертами з опусів інших композиторів в якості соліста, а також у складах ансамблів, різноманітних творчих колективів. Серед них – симфонічні оркестри Миколаївської, Харківської, Чернігівської, Луганської, Київської, Полтавської, Сумської філармоній. Серед музикантів, з якими співпрацював В. Птушкін в якості піаніста – українські та зарубіжні диригенти – В. Сиренко, М. Дядюра, І. Палкін, М. Лисенко, О. Шевчук, Ш. Палтаджанян, Ю. Насушкін (Україна – Іспанія), Ю. Янко, В. Жадько, А. Власенко, К. Гейфорд (Велика Британія), талановиті солісти – І. Гавриш (Росія) та інші.

По-друге, саме фортепіанний доробок став полем творчого експерименту для автора в пошуках втілення нового змісту у власних опусах, нових музично-виразових засад, тембрових і технічних можливостей фортепіано тощо.

Фортепіанна спадщина композитора налічує багато творів різних жанрів, великої та малої форм, таких, як сонати, сюїти, концертні п'єси, фортепіанні ансамблі, для яких, в цілому, характерними стають віртуозні технічні можливості інструмента, насичення фортепіанної фактури різноманітними прийомами гри.

Отже, фортепіанний стиль композитора демонструє синтез традицій та новацій, західноєвропейських тенденцій з досягненнями українського фортепіанного мистецтва, універсальних мовних формул з їх індивідуальним композиторським втіленням. Ці особливості віддзеркалюють загальні шляхи еволюції сучасного українського фортепіанного мистецтва, що стало об'єктом дослідження багатьох науковців. Серед них – Є. Басалаєва «Стилістично-тембральний плюралізм фортепіано в камерно-інструментальній творчості українських композиторів 1960-х років» [11], Т. Гердова «Генезис та розвиток фортепіанного мистецтва Донбасу з кінця XIX століття по 2012 рік» [32], З. Жмуркевич «Галицький музичний бідмаєр на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.» [42], В. Клиш «Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977)» [48], О. Копелюк «Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю» [50], О. Кочура

«Фортепіанні цикли для дітей харківських композиторів: типологія програмності» [55], С. Салдан «Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів XX ст.» [98], І. Седюка «Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці XX століття» [99], І. Цурканенко «Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці» [129], Чжоу Цянь «Харківська фортепіанна школа: історична періодизація» [131], З. Юзюк «Естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей українських піаністів-педагогів XX століття» [140].

Так, у дослідницькій літературі з питань історичних тенденцій розвитку української фортепіанної музики визначаються певні універсальні ознаки, притаманні вітчизняній музичній національній школі: «масштаб і цілісність художньої концепції творів, прийоми музичного розвитку тематизму (варіантність, поліфонічність, розробковість), фактурно-темброве розмаїття» [50, с. 9], симфонізм мислення, що «виявляється у наскрізному розвитку музичної драматургії навіть малих форм і жанрів, фортепіанному письмі, часто близького до оркестрової звучності», співвіднесення «класичності форми з романтичним сприйняттям дійсності у всіх семантичних модусах (драматичному, лірико-епічному, ігровому, психологічному» [50, с. 9]. Додамо, що багато фортепіанних творів сучасних українських композиторів виявляють схильність до жанрової сфери токатності, прелюдійності, імпровізаційності, які часто поєднуються з сучасними техніками композиції. Натомість, будь-яка образна сфера визначається пошуками нового художнього змісту, експериментальних рішень, музичних технологій.

У музикознавчих розвідках з приводу сучасної української фортепіанної творчості також визначаються такі тенденції, як повторне звернення композиторів до власних творів задля їх переробки, переосмислення, поповнення виконавського репертуару, тоді у сферу фортепіанного мистецтва, зокрема, часто потрапляє музика, що спочатку була написана до театральних вистав, кінофільмів тощо. Це визначає

певну образність і тематику цих творів, що збагачуються зображальністю, театральністю, «персонажністю», сюжетністю і так далі. У дисертації І. Седюка у зв'язку із творчим доробком В. Птушкіна, зокрема, йдеться про поширену практику звернення композитора до переробок власних театральних композицій, прикладом чого стають фортепіанні ансамблі (окремі фортепіанні п'єси та фортепіанні цикли) – «Піднесене та земне» (1999), «Театральний калейдоскоп» (1990) [99]. До них віднесемо також сюїту з музики до комедії Ж. Б. Мольєра «Міщанин-дворянин» для фортепіано в 4 руки (1998), сюїту з музики до комедії В. Шекспіра «Вінздорські насмішниці» для фортепіано в 4 руки (2000), як нами зазначалося раніше. З приводу образного змісту деяких творів, зокрема, у п'єсі «Піднесене та земне» І. Седюк вказує на апеляцію композитора до барокової культури, що реалізовано у широкому використанні можливостей поліфонічного викладення тематизму для передачі трагічних подій, а також про звернення музиканта до прийомів, притаманних апофеозній музиці класико-романтичної епохи [99]. На думку дослідника, саме через це фактурний комплекс стає одним із засобів втілення ігрового модусу [99]. Про чотири п'єси «Театрального калейдоскопу» І. Седюк зазначає наступне: вони «складають сюїту, об'єднану різними типами руху, опорою на танцювальні жанри, стихію ритму. Дана музика породжує широке коло асоціацій, оскільки узагальнює мотив карнавальності. Інакше В. Птушкін реалізує ігровий принцип у п'єсі-жарті "Карусель" (2000). Як і в "Піднесеному та земному", тут діє принцип крещендування (поступове ущільнення фактури, посилення дії остинатності, напруження динаміки). Внутрішні нюанси сприяють візуалізації образу. Композитор у творах для двох фортепіано реалізує власну прихильність до театралізації музичного простору та різноманітного втілення ігрової логіки. Із цією метою він задіяв увесь комплекс виражальних засобів, нерідко створюючи ситуацію непорозуміння, підміни, зашифрованої інформації, жанрової невідповідності, тобто художньої омани» [99 с. 12–13]. Як виявлено автором цього магістерського дослідження, певні змістовні

характеристики «Триптиху» В. Птушкіна теж кореспондують до барокового стилю та стилістики, але не обмежуються ними, адже залучають прийоми хорових композицій а *capella* епохи Ренесансу та, зрозуміло, сучасних композиційних технік. По-перше, композитор звертається до барокових жанрів та форм, таких, як пасакалія – № 1 у «Триптиху», в якій знаходимо стилемі сарабанди, фолії, в інвенції № 8 ; до барокових риторичних фігур, які мають символічний зміст; до традицій Ренесансу – Хор- № 2 із хоральним викладом у низькому регістрі, що нагадує старовинні хорові «тенорові» композиції; прийомів поліфонічного розвитку – як в інвенціях, так і в «Триптиху», перший номер якого є варіаціями на *basso-ostinato* тощо. Про це докладніше йде мова в аналітичному розділі цієї роботи.

Отже, творча спадщина В. Птушкіна демонструє наявність в ній елементів неостилей, зокрема, неоренесансу, необароко, а також безумовний вплив неоромантичних традицій.

Серед інших векторів розвитку української музики, втілених харківським музикантом у власному доробку, у тому числі, фортепіанному, слід вважати його пильну увагу до національної тематики, що є актуальною для сучасного українського суспільства. Так, В. Птушкін є автором першого «Українського реквієму», присвяченого пам'яті жертв трагедій ХХ століття (котрий ми згадували у розділі 1.1. в розмові про стильові засади творчості майстра). Реквієм за змістом став своєрідним символом сучасних трагедій українського народу на кшталт художньому значенню «Польського реквієму» К. Пендерецького для польської національної культури. З К. Пендерецьким, як відомо, харківський музикант був знайомий особисто. До речі, від «Концертного триптиху», що став матеріалом вивчення у даній роботі, «Український реквієм» відділяють всього 5 років —він був створений пізніше (у 2001 році).

Ці зовсім різні опуси поєднує зрілість композиторського стилю В. Птушкіна, також обидва вони парадоксальним чином дещо збігаються за композиторським

задумом, вони є авторським втіленням серйозних філософських концепцій (зокрема, як вплив певних історичних подій), монументальних ідей, незважаючи на різний масштаб; в обох творах наявні духовна тема, трагізм, та, водночас, величність, урочистість, піднесеність, що передані засобами концертних жанрів – у першому випадку концертної духовної музики, траурної ораторії, в іншому – концертного фортепіанного циклу із ознаками сюїти. Встановлюючи певні художньо-змістовні паралелі між цими творами як зразками зрілої творчості В. Птушкіна, також додамо, що у «Концертному триптиху», хоча й немає співочих голосів, адже він інструментальний, але є квазісолісти у речитативних тиратоподібних зворотах секстолей першої частини «Пасакалія», квазіхор – в акордовій, хоральній фактурі та квазіголосіння у другій частині, що має відповідну авторську назву «Хор». Тут знаходимо навіть ознаки молитовної квазідекламації та, навпаки – розспівності, чергування «хору» і «солістів», що є присутніми у партитурі «Українського реквієму». Певні образно-семантичні асоціації між Реквіємом і Триптихом ми відчуваємо і в третій дієвій частині останнього – «Мобіле», що концентрує ідею оптимізму, руху до радості, світла, тобто загальногуманістичну, філософську концепцію перемоги людства над труднощами, скорботою у пошуку кращої долі і життя. Ця ідея виявляється і в Реквіємі. Тож знайдені нами зв'язки між названими опусами є очевидними та зроблені в представлений дипломній роботі вперше, в чому полягає один із новаторських поглядів на творчий доробок харківського митця.

Фортепіанний доробок, як і деякі нефортепіанні опуси композитора, демонструють вплив української та, ширше, слов'янської народної пісенності, традицій українських духовних кантів, хорового концерту. Так, В. Птушкін використовує різноманітні інтонації українського фольклору, пісенні слов'янські інтонації. Прикладами стають фортепіанний концерт для симфонічного оркестру, деякі інвенції з циклу «24 Концертних інвенцій» для фортепіано, фортепіанні «Рапсодія», «Імпровізація та бурлеска», Інтродукція і токато. Один із творів

композитора навіть має програмну назву, присвячену українській тематиці – «Українське капричіо» для фортепіано, в якому знаходимо опосередковане втілення окремих національних елементів: у колориті звучання, мелодичних, ритмічних, ладогармонічних засадах української народної музики; в наявності інструментальних награвів – імітація звучання цимбалів за допомогою різноманітних фортепіанних фактурних засад, виконавських прийомів, зокрема, репетицій, постійного зростання темпу, динаміки тощо. Разом із тим, композитор посилює значення у музичному розвитку ритмічної пульсації, регістрових особливостей фортепіано, сонорики, імпровізаційності, властивих, з одного боку, народному музикуванню, з іншого – сучасній музичній лексиці. В цілому, автор не використовує буквальне цитування фольклору, а стилізує його певні особливості.

Вказані моменти віддзеркалюють у фортепіанній творчості В. Птушкіна загальні тенденції розвитку української фортепіанної музики. Наприклад, опосередкований вплив неофольклоризму знаходимо у багатьох інших творах сучасних українських авторів. Яскравим зразком є «Диптих для двох фортепіано» харківської композиторки Л. Шукайло (1980). Твір включає дві програмні п'єси – «Поляна танцюючих дерев» і «Дощ та райдуга». Як зазначає І. Седюк, в них наявні зображальний характер, повторність мелодико-ритмічних зворотів, репетиційні прийоми, тритонові-квартові співзвуччя, що відповідно до програмного задуму п'єс «відтворюють дух архаїки первісного звукового середовища» [99, с. 9]; «звукозображальні прийоми асоціюються зі звучанням сопілки, традиційним закінченням народної пісні низхідним *glissando*, інструментальними наспівами» [99, с. 10]; «Л. Шукайло поза цитуванням відтворює колорит фольклорних зразків, його образність, стилістику, ігрове начало, яке відбивається в комбінуванні та варіюванні вихідних інтонаційно-ритмічних структур» [99, с. 10].

Тож, певні стилістичні засади у втіленні української теми стають типовими, хоча й отримують індивідуальне композиторське трактування.

Коротко зупинимося на загальній характеристиці фортепіанного доробку В. Птушкіна з метою виявлення стильових особливостей його композиторського мислення.

Так, насиченість фактури та розкриття можливостей інструмента в повній мірі реалізовано в «Інтродукції і токати» (1991) та «*Ostinato*» (1995). Таким чином музика В. Птушкіна приваблює виконавців, в тому числі і можливістю показати віртуозні здібності.

Творчому мисленню В. Птушкіна притаманна сюїтність. Риси сюїтності ми можемо прослідкувати на прикладі таких творів:

1. «Українське капричіо» (2006) , яке має вісім контрастних розділів;
2. «Інтродукція і токати» для фортепіано (1991), де сюїтність стосується образної сфери. Інтродукція має лірико-романтичний характер, а токати має скерцозну природу.

Для фортепіанного стилю В. Птушкіна характерним є рельєфне розкриття інтонаційно-тематичних зв'язків, виразовість і барвистість тембрового колориту. В. Птушкін є майстром інструментовки та, в повній мірі, використовує тембральні можливості фортепіано. Так, у фортепіанному творі «Українське капричіо» фортепіано імітує звучання цимбалів за допомогою різноманітних специфічних прийомів – наприклад, репетицій з постійним зростанням темпу. Також зображається імітація литавр, використовуючи ритмічні та регістрові особливості інструменту.

Для стилю композитора також є характерним поєднання трактування фортепіано як ударного інструменту з відчуттям оркестрового, акустичного звучання інструменту. Ми можемо це прослідкувати на прикладі твору «Інтродукція і токати». Як зазначає О. Бондаренко, «Інтродукція і токати» для фортепіано (1991) відноситься до творів концертного плану, інтродукція виконує вступну функцію, в ній поєднується імпровізаційність з речитативними роздумами [21]. Також

використовується контрастна динаміка, об'ємне звучання крайніх регістрів. Для тематизму характерний низхідний рух, остинатність. Виразові засоби передають відчуття нестійкості, підготовку до наступної частини – токати. У токаті виявляється наскрізний динамічний розвиток, якому сприяє поступове ускладнення фактури. Чіткість артикуляції, акцентуації, сталість ритмічної пульсації [21].

Сюїта для фортепіано «Театральний калейдоскоп». Сюїта складається з чотирьох частин. Перша частина – «Маски»; друга – «Дивертисмент»; третя – «Вальс»; четверта – «Галоп». Назва циклу – «Театральний калейдоскоп» вказує на театральну природу твору. Також назви перших частин демонструють театральність – «Маски», «Дивертисмент». Ці дві п'єси створюють атмосферу строкатості, швидкоплинного миготіння образів-масок. Також перша частина циклу анонсує стихію карнавальності за допомогою частої зміни тематичного матеріалу, ритмічних характеристик. Для тематизму характерна лапідарність, сконцентрованість образів, яскравість характеристики. Третя частина циклу під назвою «Вальс» ліричний центр циклу, який контрастує усім іншим частинам. втілює безліч нюансів одного настрою, його раптові зміни та контрасти.

«Концертний Триптих» для фортепіано (1996). Складається з трьох частин. Перша частина – «Пасакалія»; друга – «Хор»; третя – «Рух». Перша частина спирається на барокову стилістику, написана у формі поліфонічних варіацій, друга частина – сфера вокальної музики; «поліфонічний склад першої частини поступається акордовому. Завдяки цьому змінюється стилістика. Третя частина «Рух» відноситься до сфери моторики, на що вказує токатний склад музичного матеріалу і характерний для цього складу швидкий темп [97, с. 12].

Даний твір обраний автором магістерського дослідження для вивчення його концертних властивостей, фортепіанного стилю В. Птушкіна у контексті тенденцій розвитку сучасного українського фортепіанного мистецтва. Тому більш детальний

розгляд художнього змісту, композиційної будови, рис циклічності та жанрово-стильових виявів у творі буде наданий у розділі 3.

«*Ostinato*» для фортепіано (1995) – розгорнута п'єса концертного плану, яка має динамічний, яскравий внутрішній зміст. Складається з двох різнохарактерних розділів :

1. *Allegro molto* – моторний, динамічний;

2. *Meno mosso* – ліричний.

Також В. Птушкін пише багато музики для дітей, яка відрізняється яскравою образністю. Так цикл «Фортепіанна музика для дітей» демонструє різнохарактерні п'єси: яскрава транскрипція з мюзиклу «Гулівер», меланхолійна п'єса «Посумуємо», веселі «Балалайка» та «Коломийка», де імітуються українські народні інструменти, характеристична п'єса «Надоїдлива муха».

В. Птушкін є автором трьох фортепіанних сонат – № 1 (1967), № 2(1971), № 3 (1981). Цим творам притаманні динамічні контрасти, співставлення високих і низьких регістрів, непереривний рух, ексцентричність, наявність рис романтичної сонати: «Ще одним дуже важливим принципом розроблювальності в Сонаті (тут йдеться про Сонату № 2. – Д.Р.) є розширення фактурного комплексу за допомогою використання 3-го нотного стану (з метою посилення значущості розділу розробки) <...>. В основному розробка побудована за принципом монтажу, що виявляє вплив кіномистецтва (раніше використаних вже в творчості С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича). Фактурне розшарування як принцип драматургічного розвитку свідчить про поліпластовість, що відсилає до композиторського переосмислення засобів музичної виразовості першої і другої половини ХХ ст» [65, с. 43.].

Якщо Сонати № 1 та № 2 є тричастинними, то Соната № 3 має одночасну форму. В ній композитор використовує різноманітні техніки письма, наприклад атональність, кластери, хроматину [65]. Дві з трьох сонат В. Птушкіна мають

яскравий динамічний та експресивний характер. Це ми можемо почути у динамічних відтінках, застосуванні пунктирного ритму, зміні метроритмічних акцентів.

Висновки до Розділу 1

Підсумовуючи основні тези першого розділу даної роботи, наголосимо наступне: важлива особливість музичного стилю В. Птушкіна – це театральність, буфонадність, гротескність. Свій творчий композиторський шлях В. Птушкін починав з написання музики для театру. В подальшому це значно вплинуло на всю його творчість. Так, фортепіанним творам В. Птушкіна притаманно:

- характеристичність образів;
- багата темброва палітра тематичних співставлень;
- загальна «театральність» музичної мови.

Стиль В. Птушкіна складний та багатогранний. Композитор звертається до елементів полістилістики, до неостилей ХХ століття: Відродження, бароко, класицизм, романтизм і, безумовно, сучасні стильові виміри творчості. Це унаочнюється у різних техніках композиторського письма, жанрах, таких як пасакалія, інвенція, *concerto grosso* тощо, зверненні до музичного матеріалу та творчості видатних європейських композиторів – Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва та інших. Композитор по-новому удосконалює класичні традиції індивідуально-самобутніми необароковими, неоромантичними, полістилістичними творчими пошуками. В. Птушкін у своїх творах індивідуалізує музичну форму. Твори В. Птушкіна наповнені різноманітними та мерехтливими образами. На образну калейдоскопічність його музики звертають увагу різні дослідники. Емоційна складова посідає значне місце у музиці В. Птушкіна.

Значне місце в творах композитора займають національні елементи, що втілюються за допомогою різних прийомів та засобів, водночас набуваючи унікального, нового звучання. Це досягається за допомогою колориту звучання, використанні мелодики, ладогармонічних і ритмічних особливостей, притаманних українському фольклору. Також присутня імітація звучання народних інструментів, яка реалізується майстерним використанням фактурних можливостей фортепіано та виконавських прийомів. В. Птушкін вдало поєднує специфіку народної музики та сучасну музичну лексику, активно використовуючи та підсилюючи значення тих чи інших елементів: ритмічної пульсації, імпровізаційності, тембрових, зокрема, регістрових, фонічних можливостей фортепіано. Завдяки поєднанню із сучасною музичною лексикою, фольклорні теми в творчості автора набувають нового звучання та стилізації.

Фортепіанному стилю композитора притаманні характерні особливості, які формують його самобутність та унікальність. Серед основних рис слід виділити рельєфне розкриття інтонаційно-тематичних зв'язків, багатство та виразовість тембрів, що формує певний колорит. Тембральні можливості фортепіано максимально розкриваються та активно використовуються завдяки майстерному володінню інструментовкою. Фортепіано в творчості автора трактується широко, з урахуванням усіх можливостей інструмента – від ударних функцій до акустичного, квазі оркестрового звучання. Таке трактування інструмента в поєднанні з активним використанням виразовості фактури, тембрового забарвлення та виконавських прийомів робить твори композитора не тільки цікавими для сприйняття, а й приваблюють виконавців.

РОЗДІЛ 2

«24 КОНЦЕРТНІ ІНВЕНЦІЇ» В. ПТУШКІНА»

2.1. Жанр інвенції: історичний огляд

Кожна історико-стильова епоха в музиці має свій реєстр емблемних показових для неї жанрів. Вони, у свою чергу, концентрують типові мовні елементи, систему музично-виразових засад – від окремих лексем до загальних принципів музичного розвитку. Будь-який композитор завжди звертається до існуючого творчого досвіду, спираючись на усталену систему жанрів. Музичне мистецтво ХХ століття демонструє тенденції, пов'язані з індивідуалізацією композиторських рішень у трактуванні жанрових моделей.

Якщо говорити про сучасну систему жанрів, то слід відзначити, що її розвиток віддзеркалює достатньо складні та багатоаспектні процеси еволюції і трансформації художнього мислення. Ці та інші питання сучасного «стану» жанрової системи порушують у дослідженнях українські та зарубіжні вчені. Серед них – М. Арановський [5], М. Лобанова [63], Є. Назайкіньский [79], О. Соколов [106], І. Тукова [114], В. Цуккерман [128], Л. Шаповалова [134], С. Шип [137] та інші.

Деякі з цих вчених відзначають, що однією з поширених тенденцій у ХХ столітті є відродження інтересу до старовинних музичних жанрів та відповідних стилевих орієнтирів. Яскравим прикладом стає барочний жанр інвенції. Його інструментальні засади, поліфонічна основа часто привертають увагу тих композиторів, хто намагається у власному доробку поєднати традиційні жанрові моделі з їхнім новаторським трактуванням.

У зв'язку з цим доречним є надати історичний огляд шляхів формування та розвитку жанру інвенції задля усвідомлення творчих експериментів, що належать у цій сфері деяким сучасним композиторам.

Цей екскурс у пропонованій роботі спирається на історичні відомості музичних довідників [26,27,37,44].

У творчості композиторів добахівського періоду ми не знаходимо інвенцій, тому що на той час слово «інвенція» рідко використовувалось у музичній практиці. Натомість, це поняття було поширеним у мистецтві риторики, де усвідомлювалося як знаходження аргументів задля логічного розвитку вербальної думки.

Як відомо, по відношенню до музичного мистецтва поняття «інвенція» як назва музичного жанру вперше увійшло до обігу завдяки французькому композитору Клеману Жанекену (XVI століття). Саме слово «інвенція» походить від латинського *invention* – «знахідка», «винахід»; у пізньолатинському значенні – «оригінальна видумка» [37, стб. 511-512].

За інформацією з довідкової літератури, дізнаємося, що нерідко позначка «інвенція» використовувалась в якості підзаголовка чи характеристики твору у передмові до нього; іноді воно поєднувалося з доповнюючими словами («*Inventionicuriose*» Дж. Б. Віталі зі збірки «*Artificiimusicali*», ор. 13, 1689) [37]. Інвенції для скрипки соло ор. 10 Ф. А. Бонпорті (1713) були власноруч переписані Й. С. Бахом і саме тому довгий час розглядались як його власні твори. Можливо, вони послужили прообразом широко відомих інвенцій самого Й. С. Баха. Це збірник двоголосних п'єс із «Клавірної книжечки для В. Ф. Баха» (1720), які займають проміжне положення між поліфонічними прелюдіями та фугами Й. С. Баха. Триголосні п'єси того ж типу німецький композитор спочатку назвав фантазіями, пізніше перейменував їх в симфонії. Самий музикант усвідомлював власні інвенції як школу двоголосної та триголосної гри, що побуджували до музичних знахідок та їх послідовної розробки. До цього типу п'єс наближуються деякі прелюдії із «Добре темперованого клавіру» та п'єси з «Клавірних вправ» [37].

Енциклопедичний словник Брокгауза та Єфрона приводить таке тлумачення терміну «інвенція»: «Інвенція (*invenzione*, накреслення, начерк) – назва невеликих

двох- і триголосних поліфонічних п'єс, написаних у вигляді імітації. Й. С. Бах писав *Invenzionen* для своїх учнів як підготовчі вправи перед фугою для досягнення повної самостійності пальців і взагалі розвитку здатності до виконання складної поліфонічної музики на клавесині» [27, с. 48].

Спочатку термін «інвенція» не був прив'язаний до конкретної музичної форми, однак при поширенні в музичній практиці став використовуватися у значенні поліфонічної форми та розвитку. Звідси, прийнято вирізняти кілька напрямів розвитку інвенції: як поліфонічний твір, написаний із застосуванням вільної імітації чи контрапункту; як самостійний жанр, провідною ознакою якого являється значення самого слова «інвенція» – знахідка, винахід; поєднання двох вищеперелічених варіантів.

Як відомо, особливого статусу набули інвенції в творчості Й. С. Баха – це поліфонічні п'єси, написані в дво- чи тричастинній формі старовинного типу. Проте, їх побудова та характер є дуже різноманітними. Одні інвенції нагадують імітаційну форму фуґи чи фугетти, адже мають одноголосні тематичні імпульси (хоча і не доростають до ролі самостійної теми). Інші інвенції близькі за формою до жанру прелюдій, вокально-інструментальних арій та дуетів, старовинних танців. В інвенціях Й. С. Бах постійно використовує прийоми імітацій, канонів, подвійного контрапункту. В багатьох інвенціях «тема» відразу супроводжується «контр-темою», що дає можливість композитору робити при їх повторенні вертикальні перестановки. Також Й. С. Бах використовує інші поліфонічні прийоми, наприклад, обернення тем чи їх частин. Отже, його інвенції – не просто технічні вправи, а повноцінні художні твори, в кожному з яких втілено певну конструктивну, а також змістовну ідею.

Вони написані для педагогічного застосування. За життя композитора ані інвенції, ані симфонії не були опубліковані.

Виконання поліфонічної музики, зокрема бахівських інвенцій та симфоній, представляє певні специфічні труднощі. Недостатньо просто зіграти усі написані

ноти – необхідно в кожний момент ясно усвідомлювати, який тематичний матеріал лежить в основі даного епізоду: це тема чи контрапункт (так зване протискладнення), цей матеріал звучить у початковому вигляді чи композитор у даному епізоді дещо змінив його: провів дзеркально – змінив усі інтервали в мелодії на протилежні, нібито до нотного рядка приставили дзеркало, і мелодія відобразилась у ньому – адже це один із прийомів розробки тематичного матеріалу в поліфонічній музиці. Потрібно володіти дуже великим музикальним досвідом, щоби, як це умів Й. Бах, відразу оглянути усі можливі варіанти проведення теми. А від розуміння структури поліфонічної п'єси залежить її виконання, зокрема, розподілення відтінків – який епізод грати тихо, який мотив виділити і т.д.

Написання поліфонічних п'єс, об'єднаних в цикли – стара традиція, освічена генієм Й. С. Баха. У таких п'єсах ставились та вирішувались не лише чисто художні задачі – поліфонічні цикли в якійсь мірі могли служити посібником для музиканта, який допоміг би освоїти прийоми поліфонічної техніки та пізнати таємниці контрапункту.

Інвенції та синфонії дійшли до нас також в декількох копіях, виготовлених учнями Баха чи членами його сім'ї. Ці копії інколи проливають світло на важкі проблеми (особливо у тому, що стосується ліг та прикрас) в тих випадках, коли запис автографів не дуже зрозумілий. Особливо важливі копії, зроблені при житті Баха.

«Поліфонічний зошит» Р. Щедріна продовжує цю традицію. П'єси, які входять у нього, серйозні тією стриманою зосередженістю, з якою людина вирішує важку, але захоплюючу задачу. Багато мініатюр нагадують про інвенції Баха, що стали для Р. Щедріна своєрідною моделлю, прекрасним взірцем чистої музики, проникнутої духом неквапливої роботи, спрямованої до твердо поставленої цілі.

«Поліфонічний зошит» став енциклопедією прийомів поліфонічної техніки. Як пише М. Тараканов, «кожна мініатюра розробляє один поліфонічний прийом, чітко

доводячи його до сприймаючої свідомості» [110, с. 172]. По задумці автора, зошит розрахований на студентів консерваторій, музичних училищ, учнів старших класів музичних шкіл, що не виключає концертного виконання, як усього циклу, так і окремих номерів. Цей цикл мініатюр набагато менше тональний, чим цикл прелюдій з фугами, та побудований по принципу напівтонового зміщення центрального тону п'єси спочатку вниз, а потім ввєрх.

Власне, інвенціями у циклі названо лише дві п'єси – № 1, № 13, а, насправді, інвенційні риси спостєрігаються також в інших номерах циклу.

Вже на початку циклу у Прелюдії № 1 («Двоголосна інвенція») можна почути просту, скромну мініатюру. Це лаконічна, неквапливо текуча розповідь, яка відкриває цикл прелюдій. Манера діалогу у викладенні, при якому рух голосів не співпадає, базується на імітаційному прийомі. Але імітація тут ніколи не буває точною. Мотив, що переходить із одного голосу в інший, дещо варіюється, що створює враження різностороннього розглядання однієї думки. У кульмінаційних розділах, де виникають дві самостійні мелодичні лінії, фактура ущільнюється.

У Прелюдія № 13 («Триголосна інвенція») розвитку набуває ліричний образ. Прелюдія аріозного складу, матеріал розвивається імітаційно в двох верхніх голосах на фоні розгорнутої мелодії широкого дихання (нижній голос).

Форма інвенції – двочастинна, типова для цього жанру (12+12 тактів + кода).

У другій частині розвиток музичного матеріалу відбувається за допомогою засобів складних контрапунктів: два верхніх голоси при вертикальному зміщенні міняються місцями. Один з них (тепер верхній) залишається в тій же октаві, інший звучить двома октавами нижче. Відповідно опускається і мелодія басового голосу. В результаті діапазон ансамблю розширяється і ніби «приземляється». Звучання стає більш насиченим, більш густим по тембру. Більше, ніж раніше, значення набувають тут і сольні «висловлювання» голосів.

В кодї ще раз затверджуються і закріплюються найбільш виразові та характерні інтонації теми – тритонові. Але вони зовсім не порушують того стану заспокоєності, яке встановлюється в останніх тактах Прелюдії в світлому мажорному завершенні.

Цікавим є цикл «Інвенції» для фортепіано (1961-1963), оп. 2 Андре Чайковського [144].

Цей цикл складається з 10 інвенцій, який був написаний в період з 1961 по 1962 роки. Опублікований у 1975 році. Ці інвенції були присвячені друзям композитора.

Invention 1 – To Peter Feuchtwanger

Пітер був першим другом Андре в Англії та вмовив його переїхати з Парижу і зробити Лондон своїм новим домом. Ця Інвенція має характер мрії:



Invention 2 – To Fou Ts'ong

Андре Чайковський був другом Фау Тцон та його дружини Заміри. Їх шлюб закінчився розлученням, і Заміра була забрана з опублікованої версії Інвенції як одна з адресатів посвяти. Верхній голос в цій інвенції представляє Заміру – тиха та замислена, в той же час як нижній голо представляє Тцон – голосний та різкий.



Низка інших інвенцій розгортає перед слухачем творчу фантазію автора.

Invention 3 – To Ilona Kabos. Андре Чайковський знав Ілону Кабос із його знайомства з Чарльзом Наппером (Інвенція 5а). Наппер, піаніст-любитель, був учнем Ілони Кабос. Він створив гуртожиток музикантів у Фінчлей (Північний Лондон) для студентів Ілони. Її студентка Норма Фішер стала прихильницею музики Андре.

Invention 4 – написана в характері токати. Вона моторна та швидка. Присвячена Роберту Конфорду.

Кожна інтенція має посвяту. *Invention 5a* – присвячена Чарльзу та Лідії Наппер. *Invention 5b* – То Patrick Crommelynck. Патрик Коммелінк та Андре познайомились в домі Стефана Ашкеназе в 1957, коли Патрику було 15 років. На протязі багатьох років, в основному завдяки дружбі зі Стефаном, Патрик та Андре стали друзями. Коли прийшов час публікації Інвенцій, Андре написав 5б, щоб замінити Інвенцію 5а. *Invention 6* – присвячена Стефану Ашкеназе. в *Invention 7* автор був під впливом виконання Томаса Васарі 29-ї сонати Л. Бетховена. І присвячена цьому виконавцю. *Invention 8* присвячена Шелдона та Алісії Річ. *Invention 9* присвячена Беатріс Хартон. *Invention 10* присвячена Міхаелю Ріддаллу.

«Інвенції» А. Чайковського заслуговують на окреме місце у репертуарі фортепіанних соло.

Творчості сучасних композиторів властива глобальна поліфонізація мислення. Сучасна поліфонічна фортепіанна музика представляє якісно новий етап у розвитку музичного мистецтва. Поліфонія стає однією з основ стилю багатьох композиторів,

проникаючи у всі жанри та форми гомофонно-гармонічного складу та значно впливаючи на їх зміст і виразові можливості.

До жанру інвенції звертались також інші композитори, зокрема, українські:

- Ю. Іщенко (Двоголосна канонічна інвенція);
- Г. Сасько (Інвенції);
- С. Павлюченко (Інвенція);
- А. Коломієць (Маленька інвенція);
- О. Левич (В старовинному стилі: Інвенція);
- М. Дремлюга (Інвенція № 2);
- Є. Ленко (Інвенція № 3);
- Я. Верещагін (Інвенція);
- В. Птушкін (24 концертних інвенції).

2.2. «24 концертні інвенції В. Птушкіна»: від задуму до творчого втілення

Аналізуючи інвенції В. Птушкіна вже з першого погляду прослідковується аналогія з творчістю Й. С. Баха. У В. Птушкіна 24 інвенції – це два зошити, різниця між написанням кожного з яких – близько тридцяти років. Перший зошит складається з десяти інвенцій, вміст другого зошиту – чотирнадцять інших. Цей факт свідчить про те, що композитор свого часу почав працювати в жанрі інвенції, потім на деякий час переключився на інші жанри, але все ж знову повернувся до цієї творчої ідеї, тому що вона його дуже зацікавила. Ідея цього збірника, очевидно, полягає у тому, щоб у межах жанрової моделі інвенції втілити різноманітні змістовні, композиційні, виконавські ідеї. Як нами було з'ясовано у Розділі 2.1., слово «інвенція» у перекладі з латинської означає «винахід, винахідництво, видумка, фантазія». Це дуже вдало перекликається з принципами музичного мистецтва сучасності, що знаходиться в пошуках діалогу з минулим, можливостей

продемонструвати новаторські ідеї, прийоми, техніки, принципи, індивідуальних підходів до традиційних жанрових моделей.

Спираючись на бахівську модель жанру як поліфонічного твору, В. Птушкін достатньо багато використовує принципи та прийоми поліфонії у власному циклі інвенцій. Водночас, поліфонія лише у деяких інвенціях отримує розвиток, а в більшості випадків мішкується з гомофонними принципами.

Оскільки раніше в українському музикознавстві цей цикл не отримував системного аналізу, розглянемо більш детально кожний номер циклу в аспекті композиторських та виконавських засад (це складає певну наукову новизну запропонованої роботи).

Інвенція № 1 написана в тональності *C-dur*. Вона має інструментальний тип мелодики. Ритм регулярний, неакцентний. На початку інвенції ми бачимо імітаційні принципи. Вони зберігаються фактично до кінця інвенції. Тут є певні виконавські ідеї, які реалізовані у фактурі твору. Це загальні форми руху, пасажна техніка, тут є також і ламані арпеджіо. Яскраво вираженої теми немає. Тематичне ядро складається з руху ламаними на широкі стрибки і пасажу, що заповнює висхідний рух. На цих двох компонентах побудована вся інвенція.

Характер тематизму – скерцозний, на що вказують авторські ремарки (*presto, risoluto*). Це стрімка «лавина», яка змітає усе на своєму шляху. В цілому, інвенція № 1 – етюдного плану, має вільну форму розвиваючого типу з елементами повтору початкового тематичного зерна в контрапунктичному поєднанні двох голосів (перший та другий елементи єдності).

Виконання цього твору вимагає від музиканта майстерного володіння інструментом, звуком, поліфонією. У творі зустрічаються різні штрихи, фразування, техніки, що потребує пильної виконавської уваги, доброї пальцевої техніки, а також детальної роботи над фразуванням, щоб етюдopodobну фактуру перетворити у вишукану по голосоведенню фразу.



Інвенція № 2 написана в тональності *c-moll*. Має поліфонізовану фактуру та інструментальний тип мелодики, фігураційний тематизм. Ця інвенція моторна, ритмічно ускладнена, етюдopodobна. У творі демонструються технічна віртуозність, пасажі, стрибки, різноманіття штрихів. Має наскрізну динаміку: інвенція починається на *p*, а закінчується на *ff*. Обсяг твору – 24 такти.

При виконанні цієї інвенції потрібно витримувати єдиний темп, дотримуватись деталізованої артикуляції, точної ритмічної пульсації.

Ця інвенція перекликається з прелюдіями Р. Щедріна.



Інвенція № 3 написана в тональності *Des-dur* мажор. Вона імітаційного плану, за характером ігрова, скерцозна. Твір має наскрізну форму. Вона насичена штриховим різноманіттям: *staccato*, *legato*, *marcato*; також у творі багато контрастної динаміки. Твір написаний у доволі швидкому темпі, на що вказує авторська ремарка «*Allegro moderato*». Але при виборі темпу потрібно враховувати не тільки позначку композитора, а й мати на меті досягнення артикуляційної ясності, точності та графічності мелодичних фігурацій.

Композитор використовує у творі складний змішаний розмір (5/8) та нерегулярний ритм (відносно сильна доля у такті по чергово припадає то на третю, то на четверту доли).



Інвенція № 4 написана в тональності *cis-moll*. Має поліфонізовану фактуру, але з елементами гомофонно-гармонічної фактури. Мелодика – пісенного типу. Головна кульмінація припадає на 19-й такт. Композитор використовує крайні регістри, прозора триголосна фактура насичується подвійними нотами та октавами.

Від виконавця залежить якісне вміння слухати пласти поліфонічної фактури. Це лірична інвенція, де мелодична лінія вимагає тонкого нюансування. Виконавець повинен володіти високим рівнем майстерності. Подвійні ноти на *pp* потребують від виконавця обережного та делікатного туше і музичного смаку для виконання агогічних вказівок.



Інвенція № 5 написана в тональності *Des-dur*. Вона грайлива та стрімка, в характері тарантели, про що свідчить темпераментна ритміка (пунктирний ритм, притаманний тарантелі), тривале розгортання мелодичної лінії, швидкий темп і характерний для тарантели розмір 12/16.

При виконанні інвенції № 5 потрібно дотримуватись точної ритмічної пульсації. Ця інвенція демонструє технічну віртуозність: яскраві пасажі, стрибки,

часта зміна артикуляційних прийомів, використання усього діапазону інструменту, переважає гучна динаміка. Твір має інструментальний тип мелодики, фігураційний музичний тематизм, регулярний акцентний ритм. Фактура поліфонізована – композитор використовує імітаційні прийоми.



Інвенція № 6 – в тональності *d-moll*, повільному темпі *lento*. Вона містить інструментальний тип мелодики. Ритм регулярний, неакцентний. Розмір – 3/8. Обсяг твору – 55 тактів. Кульмінація твору розташована в 25 такті і триває до позначки *sb pp* у 34 такті. Тема містить 12 тонів хроматичного звукоряду (*f d h cis e g a fis es c as*), сягає 12 тактів. В ній чергуються різні регістри, де найнижчий звук теми – *fis* контроктави, найвищий – *es*. Тема написана восьмими тривалостями, де в кожному такті звучить один звук. З 18 такту – двоголосний виклад. До восьмих тривалостей приєднується ще один голос, який написаний шістнадцятими. З 35 такту композитор розширює фактурний комплекс за допомогою використання третього нотного стану з метою посилення значущості. Композитор використовує різкі зміни динамічних позначок (*sb F, sb pp*), хоча переважає тиха динаміка.



Інвенція № 7 – *Es-dur*, в швидкому темпі *prestissimo*. Композитор не вказав розмір в інвенції. Тут немає жодної тактової риски. Тип мелодики – декламаційний. Ритм нерегулярний, акцентний. Переважає гучна динаміка. Кульмінація розташована в архітектонічній вісі інвенції. Композитор використовує довгі тривалості – четвертні та половинні. Фактура акордова. Ця інвенція окремо не виконується, вона є зв'язкою між шостою та восьмою інвенціями.

Від виконавця ця інвенція потребує: вільного володіння піаністичним апаратом, що допоможе запобігти затисканню рук при виконанні октав та акордів у швидкому темпі; зібраних пальців, які допоможуть досягти одночасно й рівності, й диференціації звуків в аккордах (виділивши бас та верхній голос).

Prestissimo, rubato

Інвенція № 8 – *es-moll*. Вона написана в характері пасакалії, про що свідчить повільний темп (*Lento*), тридольний ритм, старовинний розмір – 3/2. Має три голоси. Тема інвенції розпочинається зі слабкої долі такту з тоніки в басовому голосі, на який накладаються інші голоси. Вона сувора за характером. Об'єм теми -2 такти. В темі присутньо багато пауз, які «переривають» тему. Тема насичена хроматизмами. З третього такту вступає протискладнення. Воно рухається по секундах вниз і вгору. Переважають великі тривалості. Створюється ефект «повзання». З 10-го такту приєднується третій голос. Він більш рухомий. Інвенція виконуються у тихий динаміці. Динамічні позначки не перевищують динаміку *mf*. Кульмінація розташована у 15 такті (*mf*).

Виконання інвенції повинно бути виразним, емоційно-напруженим, суворим. Темп спокійний.

Lento distinto

Інвенція № 9, E-dur. Характер твору – скерцозний. Для мелодики цієї інвенції характерний інструментальний тип. Ритм акцентний, регулярний. Фактура гомофонно-гармонічна. Обсяг інвенції – 51 такт. У творі зустрічаються різні штрихи, різне фразування, різні види техніки – що потребує концентрації уваги. Твір написаний у темпі *Vivace*, що вимагає від піаніста хорошої пальцевої техніки, зібраних пальців, вільного апарату, а також потребує детальної роботи над фразуванням.

Vivace

Інвенція № 10, e-moll, у характері іспанського танця «Болеро», про що свідчить характерні музично-стильові риси: помірно-рухливий темп (*Allegro non troppo*), тридольний розмір – 6/8, 9/8 та чуттєво гордовитий характер. Обсяг твору – 36 тактів. Кульмінація в 27 такті (*fff*). Тип мелодики – танцювальний, ритм акцентний, нерегулярний. Фактура гомофонно-гармонічна з елементами імітації. Мелодія фігураційного типу.



Інвенція № 11, *F-dur*, пасторальна, спокійна за характером. Йде на одному диханні, лаконічна. Мелодія має плавний спокійний рух. Пісенний тематизм. Ритм неакцентний та нерегулярний. Обсяг твору – 26 тактів. Фактура гомофонно-гармонічна з елементами поліфонії. Кульмінація твору розташована в 10 такті.

Важливо дотримуватись точної динаміки, щоб передати характер твору. Виконавець має чути, вести звук, зберігати баланс між мелодією та гармонією, піаністичний апарат має бути м'яким.

Moderato

dolce

p

Інвенція № 12, *f-moll*, танцювальна за характером. Обсяг твору – 46 тактів. Кульмінація розташована в 27 такті. Тип мелодики інструментальний, ритм – регулярний, акцентний, фактура гомофонно-гармонічна з елементами поліфонії. Композитор не вказує ключових знаків.

Розпочинається інвенція з прихованої поліфонії, яка будує мелодичну лінію у нисхідному русі по малих секундах у верхньому голосі та з «піцикатного» акомпанементу. У третьому такті композитор написав акцент на слабкій долі, який надає особливої танцювальності, грайливості. З десятого такту ми бачимо характерний для танцювальної музики акомпанемент – бас та акорд. Виконавцю

варто вивчити гармонічні схеми і фактуру супроводу – виділяти бас, акорд брати легким дотиком. У шістнадцятому такті фактура у верхньому голосі змінюється, з'являються акорди, де слід чути всі три звуки в правильній диференціації, та звертати особливу увагу на крайні звуки.

З позначки *a tempo* ми бачимо ускладнення фактури, поліфонічний виклад, який готує нас до головної кульмінації цієї частини. Тут потрібно провчити кожен голос окремо та парами голосів. Після кульмінації йде заспокоєння, уповільнюється темп, динаміка поступово йде на *diminuendo*.

Allegretto

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegretto'. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is characterized by complex polyphonic textures, with various articulations and dynamics. The piece concludes with a *diminuendo* marking.

Інвенція № 13, Ges-dur. Вона лірична, ніжна за характером. П'єса написана в повільному темпі – *Andante molto*, в змішаному складному розмірі – 5/4, який періодично змінюється на 4/4. Тип мелодики – інструментальний, ритм нерегулярний, неакцентний. Обсяг твору – 16 тактів. Кульмінація розташована в 11 такті, де композитор використовує крайні регістри та динаміку *f*. Фактура поліфонічна. Ми бачимо велику кількість дисонансних співзвуч, утворених накладанням альтерації. Автор не вказав знаків при ключі. Інвенція написана на трьох нотних станах, де на початку твору два нижніх нотних стани займає супровід – бас та акорди, а верхній – мелодію. Корисно буде пограти окремо ліву руку спочатку в двох руках, потім в одній, щоб зробити мелодичний голос максимально незалежним і добре озвученим.

Розпочинається ця інвенція зі синкопованного ритму, стрибку на октаву вниз, малих секунд вгору і пасажу по малих секундах, який заповнює нисхідний рух.

Кожен звук потрібно гарно інтонувати, «проспівувати», щоб відтворити характер п'єси.

The image shows a musical score for 'Invenzione No. 14' by J.S. Bach. The score is in 5/4 time, F major, and marked 'Andante molto dolce' and 'p'. It features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady bass line in the left hand.

Інвенція № 14, *fis-moll*, є танцювальною в характері італійського народного танцю – тарантели. Вона написана в швидкому темпі, у розмірі 6/8. Рішуча, жива і пристрасна за характером. Тип мелодики – інструментальний, ритм – акцентний, регулярний. Фактура – гомофонно-гармонічна з елементами поліфонії. Обсяг – 52 такти. Головна кульмінація розташована в 35 такті, де композитор використовує крайні регістри, динаміку *ff*, та бас в октаву.

Розпочинається інвенція з нисхідної гармонічної гамми в верхньому голосі та джазових «рухомих» басів.

Виконавцю важливо багато уваги приділити лінії басу, бо це каркас музики, який тримає ритмічну основу. У виконавському плані це місце незручне. Потрібно в швидкому темпі грати так, щоб ліва і права руки збігалися по вертикалі. Треба спочатку провчити верхній голос. Він повинен, бути максимально незалежний і добре озвучений. Потім до мелодії додати в басу четвертні ноти, випускаючи восьмі. І в останню черг заграли всю фактуру, граючи восьмі ноти в басу легким рухом, «з клавіатури».

Для того щоб правильно передати образ цієї інвенції необхідно виконувати всі засоби виразовості, авторські вказівки, розкрити танцювальний характер.

Allegro risoluto

Інвенція № 15, G-dur, є дуже лаконічною. Обсяг твору – 26 тактів. Інвенція йде єдиним звуковим потоком, на одному диханні. Тема проводиться в нижньому голосі, вступаючи на другу долю. Ритм регулярний, акцентний. Твір написаний в простому тридольному музичному розмірі. Характер тематизму – скерцозний, на що вказує і темпова авторська ремарка (*presto*), *tenuto* на слабкій долі. Фактура гомофонно-гармонічна, етюдopodobна (арпеджіо у швидкому темпі). Починається твір з гучної динаміки, яка поступово затихає до динаміки *mp*. Починаючи від 7 такту відбувається розслоювання фактури. Додається ще один голос. Головна кульмінація розташована в 15 такті, після чого відбувається поступовий динамічний спад. Твір насичений різними видами техніки – гамоподібними пасажами, арпеджіо, терціями та штрихами. Виконання цього твору вимагає від виконавця майстерного володіння інструментом, гарної пальцевої техніки, детальної роботи над фразуванням, щоб етюдopodobну фактуру перетворити в вишукану по голосоведінню фразу.

Presto

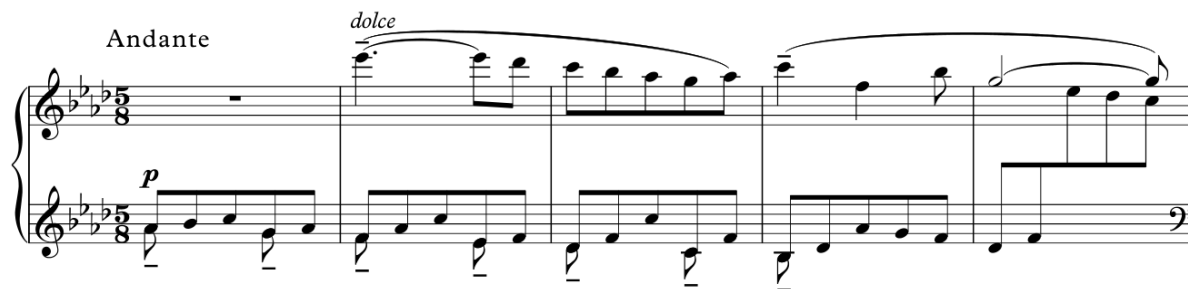
Інвенція № 16, *g-moll*. Цьому твору властивий гротеск. Розпочинається твір в низькому регістрі (в великій та контроктаві) на динаміці *p*. Композитор підкреслює слабкі долі за допомогою акцентів. Перша частина твору має помірний темп (*Moderato*). Мелодика інструментального типу. Спочатку тема проводиться монодично, розподіляючись між двома руками.



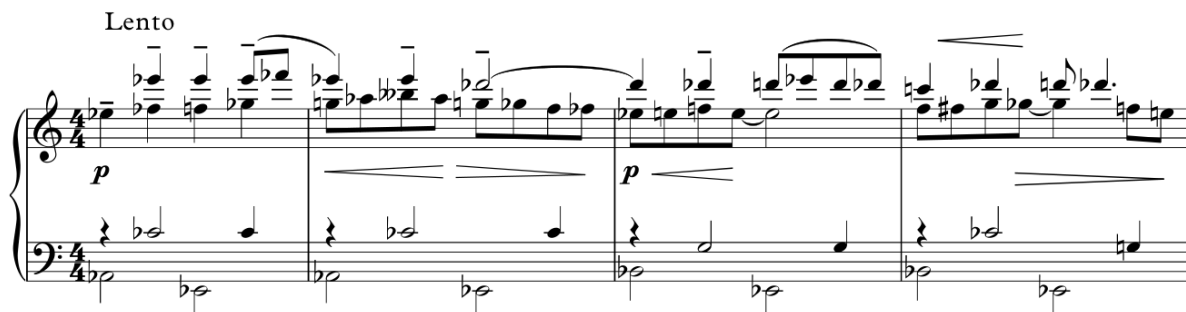
Інвенція № 17, *As-dur*, є дуже лаконічною. Обсяг твору – 32 такти. Це кантиленний твір, світлий за характером. Мелодика пісенного типу, вона лірична, ніжна, має діатонічний лад (авторська ремарка *Andante ma dolce*), розташована у верхньому регістрі. Композитор обрав для твору змішаний складний розмір 5/8, де відносно сильна доля приходить на четверту долю. Кожну сильну та відносно сильну долю автор твору підкреслює за допомогою штриха *tenuto*. Фактура гомофонно-гармонічна з ясно вираженою мелодією у верхньому голосі, а у нижньому – м'який акомпанемент, зоснований на нисхідному русі. Вся п'єса написана в прозорій фактурі. Починається інвенція з динаміки *p*. Вже з першого такту у фактурі прослідковуються елементи поліфонії. У нотному тексті є 3 лінії самостійних голосів. Ритм нерегулярний та неакцентний.

Перший розділ (1-16 т.) має мрійливий, меланхолічний настрій, переважають нисхідні інтонації та крупні тривалості. Починаючи від 17 такту характер музики змінюється. Вона набуває ліричної схвильованості. Переважають висхідні інтонації та гучна динаміка. На цей розділ припадає головна кульмінація твору, яка

розташована у 21 такті. Після головної кульмінації динаміка йде на спад. Інвенція йде єдиним звуковим потоком на одному диханні.



Інвенція № 18, *as-moll*, дещо виділяється серед інших п'єс трагічним характером (повільний темп (*Lento*), секундові інтонації, ритм розмірених кроків, наявність гостродисонуючої вертикалі – «гармонічного тертя», за В. Холоповою [125]). Обсяг твору – 24 такти. Мелодика пісенного типу. Ритм нерегулярний (зміна розміру 4/4 та $\frac{3}{4}$), неакцентний. Фактура гомофонно-гармонічна з елементами поліфонії. Музична тканина наповнена хроматизмами. У супроводі – остинатний бас, на фоні якого звучить об'ємна мелодична лінія. Тема насичена жалібними інтонаціями. Вибаглива і рельєфна мелодична лінія розгортається дуже повільно. Мелодія спочатку спокійна та повільна, але потім відбувається зміна емоційного стану. Восьмі тривалості змінюються на шістнадцяті та триолі, поступово змінюється динаміка з *piano* до *forte*, штрих від *legato* до *marcato*. За допомогою засобів музичної виразовості (темпу, динаміки, штрихів) музика змінює свій стан від розміреності до емоційної напруги, драматичного хвилювання. У 13 такті відбувається емоційний сплеск, експресія (головна кульмінація твору), де композитор застосовує подвійні ноти, акорди, гучну динаміку. Наступний епізод твору відокремлюється різким динамічним контрастом (*sub p*) зміною стану. Мелодія тиха та витончена. Відбувається діалог між голосами з благаючими та жалібними інтонаціями. У кінці твору поступово динаміка стихає після пережитого, фінал твору сприймається як спогади попередніх подій.



Інвенція № 19, A-dur. Обсяг твору – 51 такт. Твір має святковий та урочистий характер. Мелодика декламаційного типу. Інтонація – стверджувальна, гімнічна. Фактурними засобами та засобами музичної виразовості композитор імітує звучання дзвонів. Чисті пусті квінти, які по чергово граються у контроктаві та малій октаві у супроводі, – це удари великого дзвону, які чергуються з підкресленим дзвоном маленьких дзвоників у високому фортепіанному регістрі – великі секунди, також композитор використовує динаміку *f*, яка відповідає гучній динаміці дзвону. Ритм регулярний, акцентний. Сильна і відносно сильна доля такту підкреслюється акцентом. У творі переважає гучна динаміка, лише у 27, та 34 тактах композитор застосовує динаміку *mp*. Фактура гомофонно-гармонічна. Найвища напруга, головна кульмінація твору припадає на кінець твору, вона поміщена у 47 такті, композитор використовує крайні регістри, синкопований ритм за допомогою акцентів, динаміку *fff* яка витримана до кінця твору. Експресивний характер.

При виконанні інвенції № 19 важливо взяти правильний темп, який буде точно відповідати характеру твору – *Allegro risoluto*. Важливо дотримуватись ясної артикуляції, точності штрихів. Акорди та інтервали повинні бути добре проартикульовані. Активної уваги потребують хроматичні терцієві ходи.



Інвенція № 20, a-moll. Ця п'єса характеризується благочестивістю та ніжністю, про що свідчить ремарка автора в нотному тексті – *dolce*, та помірний темп твору (*moderato*). Розмір – 5/4 – п'ятидольний складний розмір, де відносно сильна доля приходить на четверту долю. Тип мелодики – пісенній. У супроводі композитор використовує дисоновані гармонії (велику секунду на велику септиму) Ритм – нерегулярний (композитор чотиридольний розмір чергує з п'ятидольним). Пісенний музичний тематизм. Варіантний тематичний розвиток. Фактура гомофонно-гармонічна з широким використанням поліфонії. Форма – проста тричастинна. Обсяг твору – 36 тактів. В першому розділі (1–13 такти) переважає динаміка *p*, восьмі, чверті та половинні тривалості. Середній розділ розпочинається з тональності *Des-dur*. Має світлий та романтичний характер. У середньому розділі ускладнюється фактура. На фоні витриманого басу звучать акорди, що додають музиці об'ємного звучання. Головна кульмінація твору припадає на 19 такт. Реприза розпочинається з 22 такту на динаміці *tr*. Тема проводиться на фоні гудячих басів. За допомогою динаміки створюється ефект віддалення музики. Складність цього твору полягає в тому, що тема побудована з невеликих фраз і виконавець повинен виконуючи усі вказівки автора зберігати цільність форми, вміти швидко переключати увагу, бо музика насичена різноманітними штрихами – *legato*, *nonlegato*, *staccato*, *tenuto*. Поліфонічна фактура вимагає від виконавця диференційовано слухати фактуру, одночасно поєднувати декілька мелодичних ліній.



Інвенція № 21, B-dur. Характер твору – скерцозний. Для мелодики цієї інвенції характерний інструментальний тип тематизму. Ритм акцентний, регулярний. Фактура гомофонно-гармонічна з елементами поліфонії. Обсяг інвенції – 37 тактів. У творі зустрічаються різні штрихи, різне фразування, різні види техніки – що потребує концентрації уваги. Твір написаний у швидкому темпі *Allegro molto*, що вимагає від піаніста віртуозної пальцевої техніки, а також потребує детальної роботи над фразуванням.



Інвенція № 22, b-moll. Характер твору – похмурий, скорботний, траурний. Виконується у повільному темпі у ритмі розмірених кроків. Форма твору – тричастинна, де середній розділ контрастує крайнім частинам, має просвітлений характер. Авторська ремарка *lento funebre* та розмір твору 3/2 – простий тридольний розмір дає підстави назвати цю частину циклу траурним маршем. Об'єм інвенції – 45 тактів. Композитор розширює фактурний комплекс за допомогою використання третього нотного стану у 1-9 тактах. Автор використовує органний пункт на тоніці. Для мелодики цієї інвенції характерний псалмодичний (декламаційний) характер,

вузький амбітус. Повільні репетиції чвертями на *tenuto* імітують важку ходу, далі композитор використовує «повзучі» нисхідні інтонації по малим секундам. Композитор комбінує гомофонно-гармонічну та поліфонічну фактури. Музичний тематизм – пісенний, протяжність теми – фраза (один такт), багатомотивна контрастна будова теми має варіантний тематичний розвиток. Автор використовує імітаційну поліфонію, створюючи перегукування між голосами. У першому розділі домінує динаміка *p*. Починаючи з 10 такту ускладнюється фактура за допомогою зміни тривалостей, додаються тріолі, що дає відчуття прискорення руху, з'являється динаміка *mf* у 11 такті. У середньому розділі змінюється тональність – *h-moll* та розмір на $6/4$ (шестидольний складний розмір), але присутні інтонації крайніх розділу. Починаючи з 22 такту з'являється новий епізод, світлого характеру, про що свідчить зміна тональності – *As-dur*, та авторські ремарки – *concalore, spirituosissimo*. Темп прискорюється за допомогою секстолей, динаміка наростає і підводить нас до основної кульмінації твору у 26 такті. Композитор широко використовує агогічні вказівки в нотному тексті, що вимагає від виконавця почуття міри та смаку. Останній розділ від 34 такту виконується в дуже повільному темпі, жалібному характері плачу на *pp*, *ppp*, спостерігається поступовий динамічний спад. В інвенції переважає тиха динаміка, відтінки *p*, *mp*. Позначка *f* зустрічається тільки в 26 такті. Тиха динаміка потребує від виконавця додаткового контролю та зусиль, щоб звук був ровним, всі елементи музичного полотна були зрозумілі та ясні на *piano*.

Lento funebre

The image shows a musical score for a piece titled "Lento funebre". The score is written for piano and bass. The time signature is 3/2. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score begins with a dynamic marking of *p* (piano). The music consists of several measures, with some notes marked with *tenuto* (tenuto). There are two instances of *8va* (octave up) markings at the bottom of the score, indicated by dashed lines. The overall character is slow and funereal.

Інвенція № 23, *H-dur*, має фанфарний, урочистий, рішучий характер. Об'єм інвенції – 33 такти. У творі переважає гучна динаміка (*f*, *ff*). Для мелодики цієї інвенції характерний декламаційний тип. Інтонція – весела, урочиста, радісна, маршева, про що вказує розмір твору – 4/4, акценти на сильній долі такту, а також авторські римарки – *Presto risoluto*. Ритм регулярний, акцентний. Фактура – гомофонно-гармонічна. Тематизм пісенного характеру, двомотивна будова теми, варіантний тематичний розвиток. Інвенція етюдного плану. Тема побудована на ломаних арпеджіо. Мелодичні фрази звучать то в правій, то в лівій руці, відбувається діалог між голосами. Спочатку тема проводиться у верхньому регістрі в тональності *H-dur*, потім у середньому – *gis-moll*, потім знову в *H-dur*, але вже від терцієвого тону, потім відповідь у тональності *dis-moll*. Можна прослідкувати регістровий спад, якому також відповідає динаміка (від *f* до *mp*), починаючи з 4-го такту (*cis-moll*) ми бачимо гамоподібний висхідний рух на *crescendo*. Вся п'єса написана в прозорій фактурі. Під час музичного розвитку фактура ускладнюється, з'являються октави та акорди, відбувається загальна динамізація твору. Також розширюється простір між регістрами. Починаючи від 14 такту автор відмінює знаки. 16 такт – реприза в *H-dur*. Головна кульмінація твору припадає на 25 такт, автор готує цю кульмінацію за допомогою зміни штрихів на *marcato*, робить крещендо починаючи з 19 такту, та розширює регістровий діапазон від субконтр- до четвертої октави. Після 25 такту – поступовий динамічний спад від *ff* до *ppp*, використовуючи агогіку – *ritenuto*. І здається що все закінчується, музика замирає, тиша (половинна та четверна паузи) але автор робить дуже яскраву, неочікувану кінцівку, повертаючи колишній темп (*al tempo*) динаміку *f* та *crescendo* до останньої ноти, яка грається на *sf*. Виконання перших тактів, як і всієї інвенції в цілому, потребує максимальної ясності, чіткості та рухливості пальців.



Інвенція № 24, *h-moll* – логічне завершення циклу інвенцій. Характер цієї п'єси трагічний, про що свідчить авторська ремарка *contristezza* – «сумно, важко». Рух повільний – *Andante*, розмір – 4/4. Розпочинається твір з інтонації малої секунди – інтонації печалі та тривоги. У першому такті вступає перший голос, потім поступово до нього приєднуються інші голоси по малих секундах, що передають відчуття повзучості та нестійкості, утворюючи кластер. Тип мелодики речитативний, має вузький амбітус, ритм нерегулярний (протягом твору прослідковується зміна метроритму, інвенція розпочинається розміром 4/4, який згодом змінюється на 3/4). Фактура синтетична – композитором реалізовано поєднання гомофонно-гармонічної фактури з поліфонічною. Має пісенний тематизм, контрастну багатомотивну будову теми. Тривалість першого розділу – 1-17 тактів. Середній розділ розпочинається з авторської ремарки *Impetuoso*, тобто стрімко та пілко, створюючи різкий динамічний контраст до першого. Якщо в першому розділі домінувала динаміка *pp* та *ppp*, то середній розділ одразу розпочинається на середньому розділі, одразу вривається акцентований акорд на два *ff*, композитор використовує крайні регістри, пунктирний ритм, поступовий рух змінюється на різкі акорди та октави, спостерігається ущільнення фактури. У 22 такті композитор змінює розмір на 5/4-змішаний. Найвища напруга, головна кульмінація твору припадає на 24 такт, композитор використовує крайні контрастні регістри, тріольний ритм, акордові та октавні фігури на динаміці *ff*. Характер перетворюється на експресивний. Після головної кульмінації спостерігається динамічний спад. У 29 такті ми бачимо ремарку *funebre*, яка має виконуватися на динаміці *p*. Різкі контрасти, поліфонічна фактура, різні

техніки, штрихи, зміни розмірів, контрастна, різка зміна настроїв вимагають від виконавця майстерності, уважності до усіх змістовних елементів.

Andante, con tristezza

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure has a slur over a half note. The third measure has a slur over a half note. The fourth measure has a slur over a half note. The fifth measure has a slur over a half note. The sixth measure has a slur over a half note. The seventh measure has a slur over a half note. The eighth measure has a slur over a half note. The ninth measure has a slur over a half note. The tenth measure has a slur over a half note. The eleventh measure has a slur over a half note. The twelfth measure has a slur over a half note. The thirteenth measure has a slur over a half note. The fourteenth measure has a slur over a half note. The fifteenth measure has a slur over a half note. The sixteenth measure has a slur over a half note. The seventeenth measure has a slur over a half note. The eighteenth measure has a slur over a half note. The nineteenth measure has a slur over a half note. The twentieth measure has a slur over a half note. The twenty-first measure has a slur over a half note. The twenty-second measure has a slur over a half note. The twenty-third measure has a slur over a half note. The twenty-fourth measure has a slur over a half note. The twenty-fifth measure has a slur over a half note. The twenty-sixth measure has a slur over a half note. The twenty-seventh measure has a slur over a half note. The twenty-eighth measure has a slur over a half note. The twenty-ninth measure has a slur over a half note. The thirtieth measure has a slur over a half note. The thirty-first measure has a slur over a half note. The thirty-second measure has a slur over a half note. The thirty-third measure has a slur over a half note. The thirty-fourth measure has a slur over a half note. The thirty-fifth measure has a slur over a half note. The thirty-sixth measure has a slur over a half note. The thirty-seventh measure has a slur over a half note. The thirty-eighth measure has a slur over a half note. The thirty-ninth measure has a slur over a half note. The fortieth measure has a slur over a half note. The forty-first measure has a slur over a half note. The forty-second measure has a slur over a half note. The forty-third measure has a slur over a half note. The forty-fourth measure has a slur over a half note. The forty-fifth measure has a slur over a half note. The forty-sixth measure has a slur over a half note. The forty-seventh measure has a slur over a half note. The forty-eighth measure has a slur over a half note. The forty-ninth measure has a slur over a half note. The fiftieth measure has a slur over a half note. The fifty-first measure has a slur over a half note. The fifty-second measure has a slur over a half note. The fifty-third measure has a slur over a half note. The fifty-fourth measure has a slur over a half note. The fifty-fifth measure has a slur over a half note. The fifty-sixth measure has a slur over a half note. The fifty-seventh measure has a slur over a half note. The fifty-eighth measure has a slur over a half note. The fifty-ninth measure has a slur over a half note. The sixtieth measure has a slur over a half note. The sixty-first measure has a slur over a half note. The sixty-second measure has a slur over a half note. The sixty-third measure has a slur over a half note. The sixty-fourth measure has a slur over a half note. The sixty-fifth measure has a slur over a half note. The sixty-sixth measure has a slur over a half note. The sixty-seventh measure has a slur over a half note. The sixty-eighth measure has a slur over a half note. The sixty-ninth measure has a slur over a half note. The seventieth measure has a slur over a half note. The seventy-first measure has a slur over a half note. The seventy-second measure has a slur over a half note. The seventy-third measure has a slur over a half note. The seventy-fourth measure has a slur over a half note. The seventy-fifth measure has a slur over a half note. The seventy-sixth measure has a slur over a half note. The seventy-seventh measure has a slur over a half note. The seventy-eighth measure has a slur over a half note. The seventy-ninth measure has a slur over a half note. The eightieth measure has a slur over a half note. The eighty-first measure has a slur over a half note. The eighty-second measure has a slur over a half note. The eighty-third measure has a slur over a half note. The eighty-fourth measure has a slur over a half note. The eighty-fifth measure has a slur over a half note. The eighty-sixth measure has a slur over a half note. The eighty-seventh measure has a slur over a half note. The eighty-eighth measure has a slur over a half note. The eighty-ninth measure has a slur over a half note. The ninetieth measure has a slur over a half note. The hundredth measure has a slur over a half note.

Висновки до Розділу 2

У розділі узагальнено, що кожна історико-стильова епоха в музиці має своє коло емблемних музичних явищ. Вони, у свою чергу, концентрують типові мовні елементи, систему музично-виразових засад – від окремих лексем до загальних принципів музичного розвитку. Жанр інвенції став ознакою інструментальної поліфонії епохи бароко. Її зразки широко представлені у творчості Й. С. Баха, в яких зосереджено школу двоголосної та триголосної гри, що побуджували музикантів до музичних знахідок та їх послідовної розробки. До цього типу п'єс наближуються деякі прелюдії із «Добре темперованого клавіру» та п'єси з «Клавірних вправ».

У розділі з'ясовано, що інвенції – це жанр, який був відомий ще з XVI-го століття, він пов'язаний з поліфонічною технікою, але згодом увійшов у новий напрямок мистецтва, пов'язаний із гомофонно-гармонічним стилем, зберігши ознаки свого поліфонічного минулого.

Під час нашого дослідження деяких зразків цього жанру, представлених у творчості від Й. С. Баха до В. Птушкіна, ми можемо спостерігати, з одного боку, прагнення об'єднати в цикл п'єси за допомогою тональності, бажання композиторів показати «обличчя» кожної тональності. З іншого боку, автори різних історичних

зразків інвенцій репрезентують різні музичні стилі, традиції, що, так чи інакше, віддзеркалюється на музичному втіленні жанру інвенції.

У зв'язку з цим підсумовано, якщо в епоху бароко інвенції розглядались більше як поліфонічний твір з елементами видумки, винаходу, то у ХХ – на початку ХХІ століть композитори намагаються відійти від будь-яких канонів. Проте, мініатюрність та лаконічність форми зберігаються та виходять на перший план.

Ідея всіляких «знахідок» притаманна і циклу п'єс для фортепіано «24 концертні інвенції» В. Птушкіна. Вони стосуються усіх засобів музичної виразовості – від розуміння звуку до тембру. Адже самий автор є піаністом-віртуозом. Власний виконавський досвід він всебічно втілює у фортепіанному циклі. Розглянуті у Розділі 1 і Розділі 2 композиторські та виконавські засади творчості В. Птушкіна виявлено на прикладі проаналізованого циклу інвенцій. Серед таких рис, зокрема, названо: «театральність» - від образного змісту до музично-виразових засобів; образну калейдоскопічність – мініатюрність форм п'єс, їхню переважну одноафектність, тоді як контраст переноситься на рівень співставлення п'єс циклу та впливає на процеси циклоутворення; концертність (закономірно пов'язана з попередніми ознаками), що проявляється в яскравій репрезентативній образності, випуклому тематизмі, багатстві темброво-фактурних і відповідних до них виконавських прийомів. Специфіка вияву концертності у циклі полягає в наявності не розгорнутих великих концертних форм, а саме камерних, мініатюрних форм, завдяки чому вони поєднуються у своєрідні образно-семантичні та драматургічні блоки (мініцикли), між якими виникає «контраст-змагання» або «тотожність-згода» – характерні для концертності формотворчі принципи діалогу, а для виконавця – нові віртуозні завдання миттєвого переключення з одного образу на інший, переважно, контрастний, або втілення різноманітних проєкцій споріднених за художнім змістом образів. Концертування передбачає наявність віртуозного репрезентативного компоненту, ефектної подачі, особливо у сольному концертуванні, що й

демонструють «24 концертні інвенції» В. Птушкіна. Концертності також сприяє наявність узагальненої програмності через жанрово визначений тематизм, що утворює елементи картинності, зображальності, тому музичні зразки є концертними репрезентативними п'єсами.

Цикл інвенцій В. Птушкіна, в цілому, відображає основні риси композиторського стилю, які проявляються в індивідуальній трактовці жанру інвенції. Їх відрізняє ясність мелодичного матеріалу, колористичне багатство гармоній, ритмічна характерність, артикуляційно-штрихова різноманітність, використання багатопланового та багатосарового фактурного викладу.

Отже, підсумовуючи, додамо, що «24 концертні інтенції» з точки зору композиції і драматургії демонструють наступні риси: чергування контрастних п'єс за музично-мовним змістом, формотворчим принципам, особливостям жанру, образному строю. Комплекс художніх завдань, закладених в цьому творі, сприяє вихованню у музиканта-виконавця музичного мислення, творчої фантазії, віртуозного піаністичного апарату, володіння різноманітними фактурними формулами, можливістю тембрального мислення.

З точки зору виконавських завдань зазначимо, що у віртуозних, технічних інвенціях – № 1, 5, 7, 9, 14, 15, 19, 21, 23 – потрібно дотримуватися єдиного темпу, деталізованої артикуляції та точної ритмічної пульсації, адже кожна інтонація відповідає певному типу артикуляції.

У повільних, ліричних інвенціях – № 4, 6, 8, 11, 13, 17, 18, 20, 22 та 24 – на першому плані постають завдання іншого характеру. Головною складністю при виконанні цих п'єс є необхідність володіння якісним звуковидобуванням (туше), тонким відчуттям нюансів та вмінням передавати їх на інструменті, розуміння фразування та вміння чути усі пласти поліфонічної фактури. В інвенціях В. Птушкіна виконавець має створити цілісну та, водночас, різноманітну «картину» музичних образів та притаманних їм виразових засад.

РОЗДІЛ 3

«КОНЦЕРТНИЙ ТРИПТИХ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

3.1. Концепція, структура, ознаки циклічності

«Концертний Триптих» для фортепіано був написаний В. Птушкіним у 1996 році. Цей твір є зразком зрілого фортепіанного стилю композитора.

Як нами зазначалося у розділі 1.2. даного магістерського дослідження, «Концертний Триптих» складається з трьох частин, що мають наступні жанрові найменування: «Пассакалія», «Хор», «Рух». В ньому наявні риси циклічності, які, передусім, вказують на вплив барокових традицій, зокрема, жанру сюїти.

Аналізу стилістичних засад у творі має передувати розмова про художню концепцію «Концертного Триптиху». Задля цього ми зробили спробу обґрунтування наявних у даному опусі рис триптиху, циклічності, пошуку «відповідей» на закономірні питання: «Що змусило українського композитора звернутися до історичних традицій цього жанру?», «Які засади підтверджують християнську тематику у творі відповідно до його назви?», «Чи відбувається композиторське переосмислення старовинних жанрів?», «Що вказує на сучасну стилістику у творі?» тощо.

Отже, В.Птушкін, ймовірно, не випадково називає власний опус триптихом. Нагадаємо, що історично триптихом іменувалися твори, призначені для декору інтер'єрів, зокрема церковних. Останні складаються з трьох картин, барельєфів або інших художніх творів, які об'єднуються спільною ідеєю. За формою така композиція поділяється на три секції або три панелі, які знаходяться разом та поруч. Середня з них частіше є найбільшою за пропорціями, а латеральні – ті, що розташовані з обох боків – є меншими, натомість, рівними за розмірами. Такий

принцип будови був властивий образотворчому, архітектурному мистецтву Середньовіччя, церковним вітражам, літературним творам малих форм, більшість цих композицій історично була пов'язана із християнською біблійною тематикою та символікою.

Частини триптихів, звичайно, відрізняються наявністю спільних, поєднуючих і водночас, протилежних індивідуальних змістовних мотивів. У зв'язку з цим доречним вважаємо короткий історичний екскурс до відомих прикладів зображального та архітектурного церковного мистецтва таких, як вітражі Ізенгеймського вітара Грюневальда, Триптих картин «Благовіщення Мероде» Роберта Кампена та інші.

Розглянемо деякі з них. Одним з найбільш відомих історичних зразків триптиху композиція «Вітар Мероде» кисті нідерландського живописця Робера Кампена. Її складають центральна панель – Благовіщення Діви Марії, ліва стулка – уклінні донатори в саду та права стулка – Святого Йосипа з теслярськими інструментами. Саме центральна частина триптиху стає основною. Деякі мистецтвознавці сперечаються щодо приналежності цього триптиха кисті Р. Кампена за причин певної незв'язності картини, нібито позбавленої просторової цілісності, що властиві іншим працям названого художника [141, с. 165-169]. Тож, серед критеріїв триптиха у зображальному мистецтві виступають, окрім вказаних вище, також наступні: наявність зв'язків між частинами композиції, просторової цілісності (принцип доповнення), сумісність мотивів центральної панелі та бокових стулок, наявність єдиної перспективи, на яку спрямовано зображення, природність поєднання частин, кожна з яких виявляє спільну атрибуцію. Як зразок середньовічного мистецтва триптих Р. Кампена містить прихований релігійний символізм.

Подібно картинам живопису та архітектурним аналогам музичний триптих також має утворювати художньо-образну та композиційну цілісність, частини якого комплементарно доповнюють одна іншу.

У процесі розгляду «Концертного Триптиху» спостерігаємо наявність тих критеріїв, що є властивими триптихам у зображальному мистецтві. На нашу думку, у цій композиції «центр сюжетної ваги» знаходиться у початковій частині – «Пасакалія», по-перше, через найбільший об'єм, масштаби форми у циклі; по-друге, через наявність яскраво вираженої образної динаміки, тобто певна музична ідея поступово розгортається та набуває значної експресії, дістає піку у кульмінації, після чого відбувається дімінуендо з алюзією на експозицію п'єси, натомість, точного повернення експозиційних «подій» немає. Тож музичний образ набуває змін і певних трансформацій на відміну від наступних п'єс циклу, що є одноафектними.

Умовна драматургічна «перевага» першої п'єси відчувається за рахунок крупних розмірів – 3/2, 4/2, які «наповнюються» дрібними тривалостями та створюють ефект розгину, нарощування руху. Це «малює» масштабну фреску, а 36 тактів п'єси за реальною тривалістю виконання перевищують «вагу» двох інших частин триптиху, незважаючи на кількісний тактовий показник – відповідно, 39 тактів у другій та 96 тактів у третій п'єсі.

Отже, як бачимо, триптих є вираженням ідеї циклічності, певної сюжетної, тематичної єдності та, водночас, вказує на відносну автономність, самостійність його частин, які можуть зображати «власну картину світу», мати різну внутрішню структурну логіку, трактувати загальну змістовну ідею всього твору досить метафорично, без прямого «запозичення» ідеї інших частин.

У «Концертному Триптиху» для фортепіано проявилися риси зрілого композиторського письма, а також виконавського фортепіанного стилю автора. По-перше, це підтверджують інтонаційна різноманітність та багатоелементність музичної мови, що кореспондує як до мовленєвих традицій минулого, зокрема,

епохи Ренесансу та бароко, так і до сучасної лексики; по-друге – у масштабності і концептуальності форми, що вирізняється наскрізним розвитком, вуалюванням меж розділів; по-третє, відчувається симфонічний тип мислення, оркестрове трактування фортепіанного тембру, особливо, у першій і частково у третій частинах, «вокально-ансамблеве» та навіть «хорове» – у другій частині. Це призводить до синтезу різних мовленєвих стилістик, принципів тематичного розвитку, прийомів і технік фортепіанної гри та, врешті, полістильової якості музичного матеріалу.

Усі номери поєднані програмою узагальненого типу. В середині самої циклічної структури виникає низка змістовних паралелей. Так, перша і третя частини унаочнують ідею руху – від повільного («Пасакалія») до динамічного («Рух»), інструментальний тип тематизму. Середня п'єса циклу протиставляється двом крайнім п'єсам, концентруючи приховану вокальну природу тематизму («Хор»). Нагадаємо, що композитор спочатку надав латинські назви частин: «*Passacaglia*», «*Chorus*», «*Mobile*».

Тож, контрастне співставлення частин є циклотворчим чинником у драматургії твору. Як було сказано вище, програмність, контраст, наявність у кожній п'єсі жанровості, у тому числі, танцювальної, виступають ознаками барокової сюїти. Проте у «Концертному Триптиху» поліфонічні прийоми та принципи поєднуються з гомофонно-гармонічними. Отже сюїтність тут виступає лише як додаткова характеристика циклічності. До речі, остання тут має певну специфіку, адже динаміку драматургії композитор вибудовує від першої повільної п'єси, яку доповнює хоча й контрастна, проте теж повільна п'єса «Хору». Вони наче поєднані спільною ідеєю – показати філософську образність у різних її виявах – від інтелектуально-напруженої з елементами драматизму до лірико-трагедійної. Контрастну образність по відношенню до відразу двох частин циклу демонструє третя п'єса. Цікавим є те, що вона концентрує інтонації двох попередніх частин, але у трансформованому вигляді. Отже у циклі простежується наскрізна драматургічна,

інтонаційна ідея, що унаочнює елементи симфонізації твору. Підтвердженням виступає трактування фортепіано, що виступає у циклі відразу у двох амплуа – як концертний сольний інструмент та як квазіоркестровий з багатою тембровою реєстровкою, використанням усього фортепіанного діапазону, колористичних нашарувань, ефектних технічних прийомів, іноді стилізованих як звучання оркестрових тембрів.

Ці та інші музичні характеристики простежено на прикладі детального аналізу композиторської та виконавської координат у «Концертному Триптиху», що надано в наступному підрозділі.

3.2. Аспекти теоретичного аналізу та виконавської інтерпретації твору

Розглянемо п'єси циклу в аспекті виявів ідеї концертності, яку автор реалізує на різних рівнях змісту та форми «Концертного Триптиху». Даний підрозділ включатиме як теоретичний аналіз, який висвітлює комплекс композиційно-семантичних та структурних засад у п'єсах, так і питання виконавської інтерпретації через які В. Птушкін втілює концертну концепцію твору.

Відкриває «Концертний Триптих» п'єса «Пасакалія», в якій знаходимо певні ознаки старовинної жанрової форми варіацій на *basso-ostinato*.

Як відомо, пасакалія виникла в Іспанії та набула різних історичних типів – як народна вулична пісня-ритурнель, а пізніше як танок-хід урочистого характеру, часто навіть трагічного у повільному темпі, тридольному розмірі, мінорному ладі з початковим проведенням теми в басовому голосі. Ці характеристики ріднять пасакалію з деякими іншими старовинними жанрами іспанського та португальського походження, зокрема, чаканою, сарабандою, фолією, значно вплинувши на творчість багатьох композиторів XVII – XX століть.

Так, на початку XVII століття пасакалія поширюється Францією та Італією, де визначились її головні властивості. Вони полягають у наявності формотворчого принципу варіювання голосів, які надбудовуються над основною темою, викладеною в басу – тип форми *basso-ostinato*, як зазначалося нами вище. Цей принцип сприяє єдності, цілісності форми, безперервності наскрізного розвитку, тематичній цілісності.

В пасакалії склались два типи басових тем: замкнуті, що завершуються тонікою, і незамкнуті, які завершує домінанта. При цьому тональність, малюнок та структура басової теми могли змінюватись. Цю форму активно використовували композитори барокової доби, а потім її реставрували митці епохи романтизму та, особливо, композитори XX століття – Ф. Шуберт, А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, І. Стравінський, Р. Щедрін, Д. Шостакович (120, стб 198-200).

Розглянемо тему, що легла в основу *basso-ostinato*, а також контрапункти до неї, що складають варіації.

Тема «Пасакалії» за характером відповідає жанровим ознакам: написана в повільному темпі – *Largo*, тридольному ритмі з використанням старовинних розмірів 3/2, 4/2, експонована в басовому голосі, на який накладаються варіації інших голосів. Вона урочиста, піднесена, сувора. Водночас, інтонаційний зміст теми, що значно осучаснена за рахунок використання в ній хроматизмів, демонструє оригінальне трактування композитором первісного тематичного імпульсу, а, разом із ним, жанрової моделі пасакалії, він у власній творчій манері поєднує різні історико-стильові традиції. По-перше, тема, хоча й експонується традиційно для пасакалії в партії нижніх голосів, у творі В. Птушкіна викладена двоголосно – у поліфонічному складі: два голоси рухаються протилежно один одному, мають комплементарний характер ритмічного співвідношення із використанням крупних тривалостей, утворюючи затримання, паузи на сильних метричних долях такту, поступовий

мелодичний рух. Ці ознаки вказують на стильову ретроспекцію до барочної поліфонії та, за «поведінкою» голосів, навіть вокальної поліфонії Ренесансу.

Однак, тема містить 12 тонів хроматичного звукоряду, 8 з яких повторюються двічі та розподіляються між басовим і теноровим голосами. Виникає дванадцятитоновна серія, що грає в творі роль *basso-ostinato* та сягає за масштабом 5-ти тактів. Ці такти є умовними, адже в музиці зовсім відсутня регламентована пульсація, вона змінна, пластична, композитор використовує змінний метр. Додамо, що розподілення звуків хроматичної гами композитор здійснює так: басовому голосу доручаються «білі» ноти, теноровому, переважно, «чорні», виникає ефект так званого «гармонічного тертя» (поняття В. Холопової [125]), що створює гостроту дисонансного поєднання обох голосів.

Причому, перші 2 такти тема у нижніх голосах експонується виключно двоголосно, з третього такту до неї приєднується контрапункт, що потім розвивається протягом усієї форми аж до кінця п'єси.

Подальше «життя» теми розгортається наступним чином: друге та третє проведення цілком повторюють перше, зрозуміло, з варіюванням контрапунктичних голосів.

Зміни у темі починаються з її четвертого проведення (16 – 20т.), коли композитор в ній варіює ритм і фактурний виклад, перетворюючи двоголосся на одноголосся з колористичними нашаруваннями, що й відповідає композиційній ідеї *basso-ostinato*, до речі, тема звучить саме у басовому голосі. Тож, у попередній двоголосній фактурі композитор віднайшов одноголосний потенціал, не оминувши жодного звука дванадцятитоновної серії.

У п'ятому проведенні (20 – 25т.) автор знов експериментує з фактурним викладом теми басу, доручаючи її почергово партіям правої та лівої рук з періодичною октавною транспозицією окремих звуків задля розширення діапазону і теситури звучання (ефект кресцендування). Тема викладена одноголосно, але ж за

рахунок регістрових «перекидань» (чергування рук) виникає квазі-двоголосся, з якого тема експонувалася та розвивалася у перших трьох проведеннях. Цікавим є те, що в цьому проведенні композитор заміняє початковий порядок тонів у темі-серії, використовуючи енгармонічні еквіваленти двох із дванадцяти звуків. Натомість, дванадцятитоновість не зникає.

Шосте проведення теми (26 – 31 т.) викладено тризвуками замість октав, від попереднього проведення залишається фактурний прийом «перекидання» тематичних мотивів через октаву (почергово між партіями правої та лівої рук). Це проведення становить кульмінацію п'єси із подальшим *diminuendo*. Відновлюється початковий порядок тонів у серії (без енгармонічних замінів). Окрім динамічного затухання відбувається також фактурна димінуція – поступове відключення кількості дублюючих голосів у темі – від трьох голосів в акордових тризвуках *через* двоголосний виклад (у вигляді гармонічного інтервалу) до одноголосних реплік.

Останнє сьоме проведення теми (31 -36 т.) є кодою п'єси, замикає її форму, слугує своєрідною репрізою, повертаючи тему до первісного фактурного викладу. Але це лише натяк на тему, що звучить тут фрагментарно – від неї залишається перший, третій такти, один звук четвертого такту, а останній звук використаний композитором з п'ятого проведення – він був енгармонічним еквівалентом звуку початкової серії. Це, скоріше, не сама тема, а «спогад» про неї.

Отже, тема протягом твору динамізується за рахунок енгармонічних замінів тонів серії, її фактурного розвитку, теситурного розташування, зміни структури – скорочення кількості звуків, тактів. Це створює реальне відчуття урочистої ходи із стереоефектами її наближення, а потім поступового віддалення, що вказує на історичну традицію жанру пасакалії.

Аналіз контрапунктів до теми виявив наступне: варіаційний розвиток починається не після експонування теми, а разом із ним; зміст контрапунктів будується на поліфонічних прийомах, наочними є, щонайменше, двоголосся з

комплементарним розвитком лінії кожного голосу на кшталт викладу теми; у першій варіації контрапункт за інтонаційним змістом близький темі – повільного руху, великими тривалостями, але ж неквапливий, споглядальний характер переривається через включення дрібних ритмоформул, що протягом частини все більше подрібнюються – від половинних, четвертей, до восьмих, шістнадцятих, тридцятьдругих у тиратоподібних фігурах із особливими видами ритмічного поділу, зокрема, секстолей.

Контрапункт, таким чином, утворює яскравий, підкреслений мелодичний та ритмічний контрасти до повільного, філософського за образним змістом *basso-ostinato*. Верхні контрапунктичні голоси звучать наче речитативи, в них криється нервовий імпульс, активна енергетика. Спочатку вони викладені у дуже тихій динаміці, що створює ефект «підкрадання», накопичення емоційної напруги, зібраності, схвильованості. З кожним наступним проведенням теми напруга та, відповідно, динаміка контрапунктів наростають. У кульмінації композитор використовує стрічкове голосоведення паралельними тризвуками, потім їх змінюють октави, нарешті залишаються лише одноголосні пасажі, що поступово веде до дімінуендо.

Цей динамічний спад, зменшення щільності фактури у контрапунктичному пласті присутній у коді. Але нервовий пульс тиратоподібних і пасажних формул не зникає до кінця звучання першої частини. За інтонаційним змістом контрапунктуючі голоси пронизані хроматичним рухом, який характеризує музичну мову сучасного художника.

Художньо-образний зміст «Пасакалії» ставить перед виконавцем низку завдань, спрямованих на художню інтерпретацію цієї частини. Серед них можна, насамперед, назвати такі:

- 1) обережне, делікатне туше для досягнення рівності, чіткості виконання складних фігур із дрібною ритмікою, особливо на дуже тихій динаміці;

2) вміння будувати довгі фрази (бо мелодії «Пасакалії» являють собою ланцюг фраз), приділяючи увагу деталям, інтонаційній виразовості, видобуванню співучого звуку;

3) володіння поліфонічним мисленням: вміння диференціювати голоси, домагаючись їх самостійності, співучості, виразовості;

4) вільного володіння піаністичним апаратом у виконанні багатоголосної фактури, особливо, акордів для досягнення глибокого, об'ємного звуку;

5) вміння поєднувати контрастну піаністичну техніку – дрібну пасажну з крупною акордовою задля створення напруженого звучання, яскравого контрасту.

Друга частина циклу названа автором «Хор». Така програмна назва себе цілком виправдовує, адже п'єса, дійсно, має, переважно, хоральний склад. Це повідомляє змісту твору аскетичний характер. Хоральність передає ідею соборності, що посилюється за рахунок використання елементів силабічного співвідношення голосів фактури на кшталт хорового речитативу.

Друга частина поєднує риси ліричного (повільного) центру циклу і, водночас, філософського. Тут відчувається імітування церковного співу, багатоголосного «хору» з «солістами», в ролі яких виступають окремі голоси.

Разом із хоралом частина має ще один жанровий образ – народний плач. Квазі соліст вступає в 6-му такті. Це наче «жіночий» голос (сопрано за теситурою – у 20-му такті теситура сягає звука ля другої октави). В 12-му такті приєднується альт. у 17-му такті звучить ансамбль з трьох солістів (сопрано, альт і тенор) на фоні акордів. Солісти імітують народний плач, що підкреслюється нисхідними секундовими інтонаціями та форшлагом. Деякі фрагменти форми цілком будуються як сольні епізоди (такти 30-31), інші включають звучання солістів на фоні акордів («хору»). Хоральна фактура, таким чином, фактично пронизує всю частину.

За масштабом п'єса є невеликою – 39 тактів. Кульмінація досягається у 20 такті, тож приходиться якраз на середину форми. Після неї відбувається спад звучання і тиха каденція.

Звертаючись до виконавського аналізу п'єси, звернемо увагу на наявність акордової техніки, елементів дрібної моторики, але в повільному темпі.

Тип тематизму тут є речитативним, в основі лежить речитація на одному звуці *ostinato*. Відхилення від речитації побудовані на секундових ходах, які і вказують на жанрові ознаки плачу. Це підкреслено авторськими ремарками у нотному тексті – *contristezza* – «з сумом», *lento* – «протяжно».

Наявність двох жанрових амплуа в тематизмі утворює два поліфонічні шари фактури, своєрідну їх поліфонію. Це вимагає від виконавця вміння диференціювати голоси – їх фактурні функції, драматургічну роль, образно-семантичний зміст, що призводить до гнучкості, пластики піаністичного апарату.

Великого значення тут набуває фортепіанна педаль, що посилює фоновість, ехоподібність органних пунктів (фактурної педалі), створює стереофонічні ефекти звучання в умовах церковної акустики.

Виразова сучасна гармонія п'єси окреслюється багатошаровістю фактурної вертикалі, що вимагає від піаніста вміння показати темброві барви інструмента, багатство регістрових переключень, звоновість, фонізм фортепіано.

Третя частина твору має програмну назву «Рух». Це віртуозна, етюдоподібна п'єса, в якій панує дрібна техніка, моторика, швидкий темп. Вона побудована на гамоподібних пасажах, ламаних арпеджіо. П'єса завзята, написана з гумором. Композитор використовує багато акцентів, як на сильних долях такту, так і на слабких (наприклад в тактах 7, 68), які надають цій частині певний колорит, грайливість. П'єса має інструментальний тип мелодики, ритм акцентній, нерігулярний. Фактура гомофонно-гармонічна. Використовується, переважно, артикуляція *non legato*.

Композитор використовує багато різких контрастів через гармонію, регістрові фарби, динаміку – твір насичений різкими сплесками та несподіваними спадами в динаміці. Наприклад: в 35-36 тактах *pp*, в 37-му *sub. f*, в 43 такті– *sf, sf, sub. p*. Розпочинається третя частина з життєрадісно-стверджувальних інтонацій – повторних акцентованих звуків і гамоподібного нисхідного руху у верхньому голосі та висхідного руху у нижньому голосі.

У 51-55 тактах – відчувається музика *quasi* Л. Бетховен. З 89 т.– імітація звучання дзвонів (акцентовані акорди в різних регістрах на *ff*). Це «калейдоскопічна» частина, де поєднуються різний контрастний музичний матеріал, що ставить перед виконавцем завдання збереження цілісності, вміння виконати твір єдиним потоком, на «одному диханні». Також від виконавця ця частина вимагає гарної технічної підготовки – важлива чіткість артикуляції. Обсяг твору – 96 тактів. Переважає гучна динаміка. Закінчується твір дуже ефектно, віртуозно і голосно на *fff*.

Висновки до Розділу 3

У третьому розділі порушуються питання, пов'язані з витоками жанру триптиху в художньому мистецтві, встановлюються змістовні паралелі між живописним і музичним триптихом на прикладі однойменної концертної п'єси для фортепіано В. Птушкіна.

У «Концертному Триптиху» розглянуто стилістичні засади, риси концертності, ознаки циклічності, особливості композиторського стилю та виконавського втілення авторського задуму.

Під час аналізу цього твору з'ясовано, що ознаки, які поєднують його із жанром триптиху в зображальному мистецтві та виявляють ознаки циклічності, є наступними:

- наявність зв'язків між частинами композиції (у «Концертному Триптиху» - інтонаційних зв'язків);
- реалізація принципу доповнення, що забезпечує драматургічну цілісність твору;
- сумісність змістовно-структурних елементів усіх частин (у зображальному мистецтві – це сумісність мотивів центральної панелі та бокових стулочок);
- природність поєднання частин, кожна з яких виявляє спільну атрибуцію.

По аналогії з картинами живопису та архітектурними аналогами «Концертний Триптих» утворює художньо-образну та композиційну цілісність, а його частини комплементарно доповнюють одна іншу.

Перша частина «Пасакалія» являється основною з точки зору сюжетної значущості. Цьому сприяють декілька факторів:

- вона є найбільшою за обсягом та масштабом форми у циклі;
- в ній наявна яскраво виражена образна динаміка.

Музична ідея в «Пасакалії» розгортається поступово, набуваючи значної експресії (з піком в кульмінаційній точці), потім відбувається димінуюдо з алюзією на експозицію п'єси (без точного повернення до експозиції). Отже, тема протягом твору динамізується за рахунок енгармонічних заміни тонів серії, її фактурного розвитку, теситурного розташування, зміни структури – скорочення кількості звуків, тактів. Це створює реальне відчуття урочистої ходи із стереоефектами її наближенням, а потім поступового віддалення, що вказує на історичну традицію жанру пасакалії.

Друга частина («Хор») — аскетичний хорал з жанровим образом народного плачу. Речитативний тематизм підсилює ідею соборності, а секундові відхилення від остинатного речитативу вказують на жанрові ознаки плачу. П'єса цікава з точки зору виконавського аналізу. В ній наявна акордова техніка та елементи дрібної моторики, але в повільному темпі. Багатошарова фактура підкреслює виразову сучасну

гармонію, що ставить перед виконавцем завдання показати тембровий потенціал інструмента, його реєстрових переключень, фонізму.

Заклучна частина циклу («Рух») – швидка, контрастна, віртуозна з інструментальною мелодикою. Велика кількість гамоподібних пасажів, ламаних арпеджіо, акцентів на слабких та сильних долях створюють відчуття грайливості та колоритності.

П'єса насичена динамічними сплесками та спадами, також наявна імітація дзвонів. Від виконавця потребується вміння зберегти цілісність твору, виконання на «одному диханні», а також міцної технічної підготовки.

Отже, аналіз твору показує, що, з одного боку, триптих є впевненим виразом ідеї циклічності, сюжетної та тематичної цілісності, а з іншого — його частини мають певну автономність, зображують власні образи, побудовані за різною структурною логікою у трактуванні загальної ідеї триптиху, без прямого запозичення.

«Концертний Триптих» можна вважати яскравим прикладом зрілого композиторського письма В. Птушкіна. Циклу притаманне інтонаційне багатство музичної мови, насиченість різними жанровими та стилістичними елементами, звернення до традицій минулого та використання композиторських засобів сучасності, масштабність і концептуальність форми, поєднання різних типів мислення (симфонічне, вокально-ансамблеве та навіть хорове).

Концертність твору проявляється в різноманітті художніх рішень, глибині змісту та композиційній оригінальності. Також її забезпечує наявність артикуляційно-динамічних і темброво-фактурних прийомів, що допомагають тримати увагу слухача протягом усього циклу; активне застосування великого діапазону реєстрів, віртуозність, ефектність, контрастність. Цикл насичений блиском, емоційною піднесеністю, образністю. Слід відмітити, що фактурні ефекти концертного плану (аккордові пасажі, багатореєстрові арпеджіо) у В. Птушкіна

ніколи не бувають зовнішньо віртуозними, «доданими», а завжди відповідають змісту музичного висловлювання.

Таким чином, «Концертний Триптих» для фортепіано визначає концертно-фортепіанну складову авторського стилю В. Птушкіна і є вагомим внеском у розвиток української фортепіанної культури порубіжжя ХХ–ХХІ століть.

ВИСНОВКИ

Роботу присвячено творчості відомого українського композитора, піаніста, педагога, професора двох кафедр – композиції та інструментування, а також спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Звернення у магістерському дослідженні до творчої постаті саме цього музиканта обумовлено закономірним інтересом автора, яка є випускницею його класу фортепіано.

Оскільки системні висновки вже зроблено в роботі до кожного її розділу, підсумуємо загальні висновки у вигляді коротких позицій.

1. Розглянуто основні напрями, тематика, жанри творчості українського митця, що знайшли закономірне віддзеркалення в його фортепіанній спадщині. Творче портфоліо В. Птушкіна включає різноманітні жанрові напрями – від великої форми до мініатюри, від симфонії, концерту, кантатно-ораторіальних творів до камерної інструментальної та вокальної музики. В роботі з'ясовано, що серед опусів композитора значне місце належить фортепіанній музиці, що є цілком зрозумілим, адже харківський майстер поєднує композиторську та виконавську грані творчості, є блискучим піаністом-віртуозом, який й до нині концертує з сольними програмами. Його фортепіанні твори входять до репертуару багатьох відомих піаністів України та зарубіжжя (в тому числі, конкурсів виконавців), серед них – Т. Веркіна, К. Єргієва, О. Копелюк, І. Седюк (Україна); К. Марецкая, К. Матюк (Білорусь); Н. Берая (Грузія); А. Кравченко (Італія); Зижун Ву, Люй Хаочен, Сун Сяодан, Тиан Лю, Фен Жан (Китай); П. Керн, Д. Прощаєв (Німеччина); Ким Го Вун (Південна Корея); П. Колесников (Росія); В. Глигориц (Сербія), Д. Скарано (США), К. Фальцоне (США); А. Алеріні, М. Канца (Франція); Мегуми Шимануки, Шино Хідаки, Ямамура Каору (Японія), серед них – також автор цього дослідження. Тематика музики В. Птушкіна є дуже різноманітною – від ліричних до трагедійних за змістом творів.

2. Узагальнено стильові засади творчості харківського музиканта, надано загальну характеристику його фортепіанного доробку як в контексті авторського стилю, так і тенденцій розвитку української фортепіанної музики, визначено впливи театральності, концертності, симфонізму на циклічні фортепіанні твори митця. Провідною ознакою композиторського та виконавського стилю В. Птушкіна, зокрема, виступає театральність, адже музикант понад 30 років працював музичним керівником Харківського академічного російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна. Театралізація образів пронизує усі його твори, у тому числі, фортепіанні цикли, обрані для спеціального розгляду у даній роботі. Вплив театральної музики спостережено на різних рівнях музичного змісту та форми розглянутих творів – «24 концертних інвенцій» та «Концертного Триптиху». Це, зокрема, наявність прихованої музичної сюжетності програмного типу, широко втілених автором грайливих, жартівливих, іронічних образів, пародіювання, образних переключень під час музичного розвитку, контрастно-складових форм, яскравої жанровості, характеристичності, «персонажності» тематизму тощо.

Концертні фортепіанні твори виявляють загальні тенденції розвитку українського музичного мистецтва. Серед них особливого значення набувають концертність, циклічність, синтез мистецтв (наявність ремінісценцій з іншими видами мистецтв), відновлення традицій минулого та їх поєднання з сучасними творчими пошуками, використання пісенно-танцювальних інтонацій, властивих слов'янському фольклору, народної жанровості – ознаки плачу, хорového речитативу, церковного співу (II частина «Хор» із «Концертного Триптиху»), імітація колокольних дзвонів (Інвенція № 19) тощо.

3. У фортепіанних циклах визначено наявні ознаки симфонізації та оркестрового мислення автора – у наскрізному розвитку окремих частин циклів, а також у циклі як цілісній формі; концептуальному мисленні, розподіленні у циклах філософського, ліричного, дієвого образного «центрів», усвідомленні оркестрового

потенціалу фортепіанного тембру, поєднанні фортепіанних мініатюр у цикли п'єс з контрастною образністю, активним мотивним розвитком тематичних елементів.

4. Композиторському стилю властиві яскрава образна характеристичність, мелодична пластика тематизму, «хореографічна» графічна інтонація, увага до виконавської поетики, стилістики, автор тісно працює з виконавцями як концертуєчий піаніст і викладач.

5. З'ясовано, що у творчому доробку В. Птушкіна природно поєднана композиторська та виконавська складові. Фортепіанна спадщина композитора налічує багато творів різних жанрів, великої та малої форм, таких, як сонати, сюїти, концертні п'єси, фортепіанні ансамблі, для яких, в цілому, характерними стають віртуозні технічні можливості інструмента, насичення фортепіанної фактури різноманітними прийомами гри. Фортепіанний стиль композитора демонструє синтез традицій та новацій, західноєвропейських тенденцій з досягненнями українського фортепіанного мистецтва, універсальних мовних формул з їх індивідуальним композиторським втіленням. Великого значення, зокрема, у концертних циклічних творах В. Птушкіна набуває жанрова сфера токатності, прелюдійності, імпровізаційності, які часто поєднуються з сучасними техніками композиції. Натомість, будь-яка образна сфера визначається пошуками нового художнього змісту, експериментальних рішень, музичних технологій. В цілому, творча спадщина В. Птушкіна демонструє наявність в ній елементів неостилей, зокрема, неоренесансу, необароко, а також безумовний вплив неоромантичних традицій.

6. Перелічені вище фактори свідчать про яскравість концертного фортепіанного стилю В. Птушкіна, адже розглянутим у пропонованій роботі творам притаманні мелодизм музичної мови, яскрава образна характеристичність, концентрованість тематизму, увага до виконавської поетики, стилістики,

театральності. Його музика вирізняється яскравістю тембрової палітри та майстерністю гри інструментальними фарбами.

Ці та інші питання фортепіанного стилю відомого українського музиканта Володимира Птушкіна є актуальними та перспективними для подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов А. О специфике музыкального содержания. *Эстетические очерки* : сб. ст. / сост. В. К. Скатерщикова. Москва, 1973. Вып. 3. С. 123–141.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2 : учеб. для студ. фортеп. фак. муз. вузов. 2-е изд., доп. Москва. : Музыка, 1988. 415 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3 : учеб. для студ. фортеп. фак. муз. вузов. Москва : Музыка, 1982. 286 с.
4. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановского. Москва, 1974. С. 90–128.
5. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва, 1987. Вып. 6. С. 6–40.
6. Арановский М. Г. Проблемы стиля. *Советская музыка*. 1982. № 5. С. 98–101.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Ленинград, 1971. 376 с.
8. Афолина Н. Ю. Концепция музыкального ритма в трудах Е. А. Ручьевской. URL : http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_1%2817%29_3_Afonina_rhythm_Ruch.pdf (дата звернення: 20.04.2021).
9. Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1985. 21 с.
10. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград, 1969. 288 с.

11. Басалаєва Є. Стилiстично-тембральний плiуралiзм фортепіано в камерно-інструментальній творчості українських композиторів 1960-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2012. 19 с.
12. Берков В. Формообразующие средства гармонии. Москва, 1971. 343 с
13. Берлянд И. Е. Игра как феномен сознания. Кемерово : Алеф, 1992. 94 с.
14. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста : опыт психофизиологического анализа и методы работы. Москва. Музыка, 1973. 143 с.
15. Бичек М. 24 концертні інтенції для фортепіано В. Птушкіна: риси авторського стилю : дип. роб. бакалавра. Харків, 2019. 64 с.
16. Благой Д. К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях). *Вопросы фортепианного исполнительства очерки, статьи..* Москва, 1973. Вып. 3. С. 188–217.
17. Бобіна І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна. *Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців* : матеріал Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів. Харків, 2001. С. 33–34.
18. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. Москва, 1971. С. 26–64.
19. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки.. Москва : Музыка, 1989. Вып. 1. 268 с.
20. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с
21. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 15 с.

22. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 17 с.
23. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки : в 2-х ч. Москва : ВЛАДОС, 2003. Ч. 1-я. 256 с.
24. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с
25. Браудо И. Артикуляция: (О произношении мелодии) / под ред. Х. С. Кушнарера. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1973. 196 с.
26. Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Санкт-Петербург : Композитор, 2013. 89 с
27. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Инвенция. *Энциклопедический словарь* : в 86 т. Санкт-Петербург, 1894. Т. 13. С. 48.
28. Вакула Н. О. Концерт і концертність у сучасному мистецькому просторі Галичини. *Наук. вісн. НМАУ ім. Чайковського «Музична творчість та наука в історичному просторі»*. Київ, 2008. Вип. 73. С. 73–79.
29. Вальтер Б. О музыке и музицировании. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва : Гос. музидат, 1962. Вып. 1. С. 3–119.
30. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 20 с.
31. Вуарен Н. Что такое игра? Москва : Культура, 2003. 234 с.
32. Гердова Т. С. Генезис та розвиток фортепіанного мистецтва донбасу з кінця ХІХ століття по 2012 рік : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2016. 21 с.

33. Говорухіна Н. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
34. Горюхіна Н. Очерки по вопросам национального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 111 с.
35. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии : учеб. пособ. 2-е изд. Москва : Музыка, 1969. 328 с.
36. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века : учеб. пособ. для студентов вузов. Москва : ВЛАДОС, 2004. 175 с.
37. Гриневич. А. О. Инвенция. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. /гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 511-512.
38. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. Философский анализ. Новосибирск : Наука, 1982. 256 с
39. Денисенко І. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 16 с.
40. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы их взаимодействие. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / Л. Г. Раппопорт. Москва, 1971. С. 95–133.
41. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія / СУМДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2002. 226 с.
42. Жмуркевич З. Галицький музичний бідмаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 16 с.
43. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Київ, 1984. 25 с.

44. Інвенція URL :<https://ru.wikipedia.org/wiki/Инвенция> (дата зверн. 01.05.2019).
45. Ілечко М. П. Втілення принципів циклічності в українській інструментальній музиці кінця ХХ століття. *Молодий вчений*. Херсон, 2017. Вип. 4, часть. 1. С. 63–66.
46. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
47. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 28 с.
48. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ: Наукова думка, 1980. 316 с.
49. Козлов П., Степанов А. Анализ музыкального произведения. Москва : Советская Россия, 1960. 259 с.
50. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2018. 24 с.
51. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
52. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствоведения. Киев : Муз. Україна, 1983. 158 с.
53. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. Текст музичного твору: практика і теорія. *Київське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. І. П. Чайковського Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.
54. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.

55. Кочура О. Фортепіанні цикли для дітей харківських композиторів: типологія програмності. *Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань*. Харків, 2015. Вип. 11. С. 268–277.

56. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2012. 20 с.

57. Кузнецов И. К. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. *Вопросы методологии советского музыкознания*. Москва, 1981. С. 127–157

58. Курышева Т. Театральность и музыка. Москва : Совет. композитор, 1984. 200 с.

59. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. 2-е изд. Москва : ТЦ Сфера, 2003. 343 с

60. Лаврова С. В. Цитирование как проявление комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 27 с.

61. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 234 с.

62. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. Москва : Музыка, 1985. 136 с.

63. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 312 с.

64. Лосев А. Материалы для построения современной теории художественного стиля. *Контекст: Лит-теорет. исслед.* : сб. ст. / редколлегия: А. С. Мясников и др. Москва : Наука, 1976. С. 236–247.

65. Маевская М. Стилевые принципы фортепианных сонат В. Птушкина. *Когнітивне музикознавство* : матеріали магістрових читань. Харків, 2009. Вип. 4. С. 40–51.
66. Мазель Л. А. Достояние отечественной культуры. Работы последних десятилетий о ритме. *Музыкальная академия*. 1995. № 2. С. 130–139.
67. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособ. 2-е изд. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
68. Манокіна Г. Проблема циклізації у жанрі камерної кантати (на прикладі творів Єлени Фірсової) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2018. 16 с.
69. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : сб. ст. / С. С. Зив. Москва, 1984. Вып. 5. С. 5–18.
70. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Совет. композитор, 1983. 263 с.
71. Михалева Е. В. Вообразилии Владимира Птушкина URL : http://www.jewishwoman.ru/dynamics/izbrannyu-narod/id_139/article_1342 (дата зверн. 7.05.2019)
72. Михалева Є. Лекторська практика. *Історія світової музичної культури*. Луганськ : ЛДІКМ, 2012. 134 с.
73. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ : Музинформ, 1994. 157 с.
74. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Київ, 2013. 134 с.
75. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. Киев: Муз. Украина, 1979. 271 с.
76. Мюллер Т. Ф. Полифония : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1988. 335 с.
77. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.

78. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
79. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособ. Для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. Изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
80. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога. 2-е изд. Москва : Гос. муз. изд-во , 1961. 317 с.
81. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1980. 112 с.
82. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків, 2020. 517 с.
83. Оголевец А. Специфика выразительных средств музыки. Москва : Музыка, 1969. 344 с.
84. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Ленинград : Музыка, 1985. 112 с.
85. Петрунина В. Трактовка жанра інструментального концерта в творчестве В. Птушкина (на примере Концерта для фортепіано с оркестром). *Когнітивне музикознавство*: матеріали магістрових читань. Харків, 2016. Вип. 12. С. 48–57.
86. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков. Москва : Музыка, 1965. 616 с.
87. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. Москва : Музыка, 1979. 327 с.
88. Птушкін Володимир Михайлович. URL: <http://num.kharkiv.ua/person/101> (дата звернення: 13.10.2020).
89. Пясковский И. Логика музыкального мышления. Київ : Муз. Україна, 1987. 184 с.

90. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посіб. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 272 с.
91. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. *Критико-публицистические этюды* : избр. ст. Москва : Совет. композитор, 1981. Вып. 2. 229 с.
92. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. *Проблемы пианистической стилистики* : избр.ст. Москва : Совет. композитор, 1979. Вып. 1 320 с.
93. Рощенко О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. Володимир Михайлович Птушкін. *ProDomeMea* : сб.ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 165–166.
94. Рудик М. Прояви циклічності в українській музиці останньої третини ХХ ст.: сюїти і партити. Музикознавчі студії Інституту мистецтви Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Луцьк, 2012. Вип. 9–10. С. 34.
95. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования. *Советская музыка*, 1975, № 5. С. 129–134.
96. Ручьевская Е. Стиль как система отношений. *Советская музыка*, 1984, № 4. С. 95–100.
97. Садовнікова О. С., Соколова Л. С. Володимир Михайлович Птушкін: монографічний нарис / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : С.А.М., 2011. 48 с.
98. Салдан С. «Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Київ, 2018. 16 с.
99. Седюк І. О. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2018. 24 с.
100. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1958. 328 с.
101. Скребков С. С. Учебник полифонии. 4-е издание. Москва, 1982. 268 с.

102. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
103. Скребков С. С. Интонация и лад. *Советская музыка*, 1967, № 1. С. 89–94.
104. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1988. 19 с.
105. Соколов А. Теория стиля. Москва : Искусство, 1968. 224 с.
106. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века* : сб. ст. / В. М. Цендровский и др. Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 12–58.
107. Соколов О. Какова же она – «форма» музыкального XX века? *Музыкальная академия* : сб. ст. Москва, 1998. Вып. 4. С. 2–8.
108. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва : Музыка, 1971. С. 292–309.
109. Способин И. Музыкальная форма Москва : Музыка, 1980. 400 с.
110. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. Москва : Советский композитор, 1980. 328 с.
111. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтва. Харків, 2009. 19 с.
112. Тимощук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2011. 22 с.
113. Трубнікова Л. М. Підголосковість у системі композиторського стилю. *Музична харківщина* : зб. наук. пр. колективу авторів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХІМ ім. І. П. Котляревського, 1992. С. 296–305.

114. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.
115. Тюлин Ю. О методе анализа. *Музыкальная форма*. Москва : Музыка, 1974. С. 31–40.
116. Ухова І. В., Ходинская Н. Н. Полифония URL: <file:///C:/Users/admin/Downloads/POLIFONIYA%202018.pdf> (дата зверн. 21.04.2019).
117. Финкельштейн Э. К вопросу о специфике жанра. *Музыка и музыканты Ленинграда* : сб. ст. Ленинград–Москва : Сов.композитор, 1972. Вип. 1. С. 79.
118. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха. Москва : Музыка, 1987. 109 с.
119. Фраёнов В. Учебник полифонии : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1987. 207 с.
120. Фраёнов В.П. Пассакалья. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т./ гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1978. Т. 4. Стб. 198–200.
121. Холопов Ю. Очерки современной гармонии: Исследование. Москва : Музыка, 1974. 288 с.
122. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов ХХ века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
123. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2000. 320 с.
124. Холопова В. Н. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа, 2014. 378 с.
125. Холопова В. Фактура : Очерк. Москва: Музыка, 1979. 87 с.
126. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург : «Лань», 2001. 496 с.
127. Царева Е. К проблеме стиля. *Из истории зарубежной музыки* / ред.- сост. С. Н. Питина. Москва, 1971. С. 19–34.

128. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 158 с.
129. Цурканенко І. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2012. 16 с.
130. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация : три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность* : сб. ст. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
131. Чжоу Цянь Харківська фортепіанна школа: історична періодизація: дип. роб. Харьков, 2013. 71 с.
132. Чорна Є. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 16 с.
133. Шамахян М. Е. Музыкальный образ, его исполнительская интерпретация и восприятие : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1988. 23 с.
134. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Київ, 1984. 23 с.
135. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 728 с.
136. Шевляков Е. Стилевая интеграция последней трети XX века. *Проблемы развития художественного мышления*: межвуз. сб. научн. трудов. Санкт-Петербург–Волгоград, 1998. Вып. 1. С. 30–35.
137. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
138. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 20 с.

139. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста. / Запоріж. нац. Університет. Запоріжжя, 2017. 206 с.

140. Юзюк З. І. Естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей українських піаністів-педагогів ХХ століття : автореф.дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2012. 16 с.

141. Caldwell J. Invention. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013877> (датазвернення 22.04.2020).

142. Campbell L. Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode. *Burlington Magazine*: In 116 vol, no. 860, 1974. P. 165-169.

143. Demuth N. Musical Trends in the 20th Century. London: Rockliff Publishing, 1975. 402 p.

144. Tchaikowsky A. The "Inventions" for Piano. URL: <http://andretchaikowsky.com/composer/inventions.htm> (дата зверн. 17.04.2019).

ДОДАТКИ

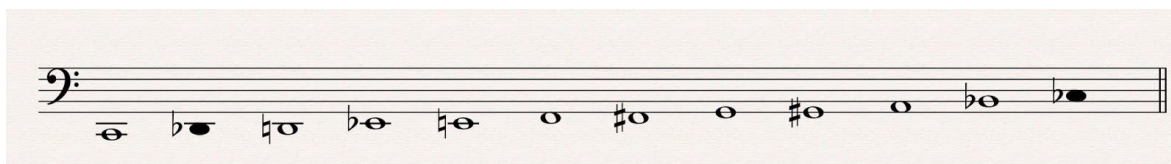
«Концертний Триптих» для фортепіано

1. Тема Пасакалії:



2. Дванадцятитоновна серія:

перше-четверте, шосте проведення:



п'яте проведення:



3. Четверте проведення теми:



4. П'яте проведення теми:

The musical score for the fifth variation consists of two systems. The first system is in 3/2 time and features a complex harmonic structure with multiple accidentals (sharps and flats) and a key signature change to D major in the final measure. The second system is in 4/2 time and shows a continuation of the harmonic progression with a key signature change to D major.

5. Шосте проведення теми:

The musical score for the sixth variation consists of two systems. The first system is in 3/2 time and features a complex harmonic structure with multiple accidentals (sharps and flats) and a key signature change to D major in the final measure. The second system is in 4/2 time and shows a continuation of the harmonic progression with a key signature change to D major.

6. Кода:

The musical score for the coda is in 3/2 time and features a simple harmonic structure with a key signature change to D major in the final measure. The score is written in a single system with a grand staff.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: Includes handwritten numbers 2, 3, 4 above the staff. Dynamic markings include *p* and *p₃*. Fingering numbers 6 and 6 are present.

System 2: Includes dynamic marking *p*. Fingering numbers 6, 6, 6 are present.

System 3: Includes dynamic marking *p*. Fingering numbers 6, 6 are present.

System 4: Includes dynamic marking *mf*. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 are present. A box contains the numbers 6 and 3.

System 5: Includes the instruction *legato* and dynamic marking *f*. Fingering numbers 3, 3, 3, 4, 1, 4 are present.

Handwritten text at the bottom: "12. Tambora" and the number "2".

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of five systems of staves. Each system typically includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- System 1:** Starts with a treble clef staff containing complex rhythmic patterns. A handwritten '17' is in the left margin. The bass clef staff below it has the word 'ritto' written vertically. Above the treble staff, there are handwritten numbers: 3, 13, 14, 14, 13, 12, 1, 4, 2.
- System 2:** Features a treble clef staff with notes marked with 'be' above them. The bass clef staff has 'sub p' written vertically. The word 'poco' is written across the system, and 'crescendo' is written below the staff.
- System 3:** Continues the complex rhythmic patterns in the treble clef staff. The bass clef staff has several flats (b) written below it.
- System 4:** The treble clef staff has a circled question mark '?' above it. The bass clef staff has 'sf' (sforzando) written below it.
- System 5:** The treble clef staff has a circled '3' above it. The bass clef staff has '4 1 4 1' written below it. A large number '3' is written in the bottom left corner of the page.

The handwriting is in black ink on aged paper. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score is marked with various performance instructions and technical markings:

- System 1:** Features a *marcato* marking. Includes fingerings such as 2, 3, 1, 6, 6, 6, 3, and 4. A circled '22' is written in the left margin.
- System 2:** Includes a circled '1' and a circled '8'.
- System 3:** Includes a circled '6' and a circled '8'.
- System 4:** Includes a circled '6' and a circled '8'.
- System 5:** Includes a circled '6' and a circled '8'.
- System 6:** Includes a circled '6' and a circled '8'.

The score concludes with a circled number '4' in the bottom right corner.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is marked with a large '8' at the top left and a large '5' at the bottom left. The fifth system includes the instruction "diminuendo" and a dynamic marking "f". The sixth system features circled notes and a dashed line with the number '8' below it. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

8

diminuendo

f

5

3 4 3

8

This is a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation is in a grand staff format (treble and bass clefs joined by a brace). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The first staff of the first system has a dynamic marking of *mf* and a finger number '8' below the staff. The second system has a dynamic marking of *p* and the instruction 'diminuendo' written across the staff. The third system has finger numbers '1', '4', '2', '3', and '4' written above the staff. The fourth system has dynamic markings *pp* and *p*, and the instruction 'ritenuto' written above the staff. The fifth system ends with a dynamic marking of *ppp* and a finger number '6' below the staff. There are also some circled annotations and other markings throughout the score.

8. Фрагмент «Хору»:

Lento, con tristezza (♩=58) 2. Chorus

The musical score consists of six systems of grand staves. The first system begins with the tempo marking "Lento, con tristezza (♩=58)" and the title "2. Chorus". The key signature is one sharp (F#). The first system includes a piano dynamic marking "p" and a pedal marking "Ped.". The second system starts with a pianissimo marking "pp". The third system includes a "Ped." marking, a "5 4" marking, and a "poco" marking. The fourth system features a "cresc." marking. The fifth system has a "3" marking. The sixth system continues the melodic and harmonic development.

9. Фрагмент «Руху»:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Ruhu". The score is written on three systems of staves, each system containing a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Allegro molto" and the movement is "3. Mobile". The key signature has one sharp (F#). The first system includes the instruction "p legato" and features a melodic line in the treble clef with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system continues the melodic and accompaniment lines, with a dynamic marking of "mf" appearing. The third system is marked "crescendo" and includes a series of fingerings: 1, 3, 2, 2, 4, 3, 1, 3. A small number "9" is written in the bottom left corner of the page.

Handwritten musical score for piano, measures 11-15, 17-20, and 23. The score includes dynamic markings such as "cresc.", "ff", "diminuendo", and "crescendo", along with performance instructions like "Con Ped." and "p". It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various accidentals.

Measures 11-15: Measure 11 starts with a piano (p) dynamic. Measure 14 includes a crescendo (cresc.) and fortissimo (ff) dynamic. Measure 15 ends with a fermata.

Measures 17-20: Measure 17 includes a piano (p) dynamic. Measure 18 includes a piano (p) dynamic. Measure 19 includes a piano (p) dynamic. Measure 20 includes a piano (p) dynamic and a "Con Ped." instruction.

Measure 23: Includes a piano (p) dynamic and a crescendo (crescendo) marking.