

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

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота
МАЙСТРУК МАРИНИ МИКОЛАЇВНИ

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
ТИМОФЕЄВА КІРА ВАЛЕРІЇВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на

відповідне джерело.



ХАРКІВ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ: ОГЛЯД НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	7
1.1 Особливості зародження та перші зразки жанру фортепіанного концерту в українській музиці	8
1.2 Розвиток жанру українського фортепіанного концерту у довоєнний період.....	14
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ С. БОРТКЕВИЧА, Л. РЕВУЦЬКОГО, В. КОСЕНКА.....	23
2.1 Фортепіанні концерти С. Борткевича: аналіз композиторського тексту.....	23
2.2 Фортепіанний концерт Л. Ревуцького op.18 F-dur та його роль в українській музиці.....	28
2.3 Фортепіанний концерт В. Косенка op. 23 c-moll: досвід інтонаційно-драматургічного аналізу.....	33
Висновки до розділу 2.....	36
РОЗДІЛ 3. ОГЛЯД ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.....	38
3.1 Виконавська фонотека українських фортепіанних концертів першої половини ХХ століття	38

3.2 Огляд виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів С. Борткевича, С. Людкевича, Л. Ревуцького, В. Косенка.....	42
Висновки до розділу 3.....	50
ВИСНОВКИ.....	52
Додаток.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Жанр українського фортепіанного концерту пройшов довгий шлях розвитку. В умовах боротьби світоглядів, творчих платформ, зіткнення протилежних мистецьких поглядів композитори України ставили за мету оволодіти новою для національної культури музичною формою і втілити жанр фортепіанного концерту в українській музиці. У ряді творів вітчизняних авторів виявилось прагнення проникнути вглиб класичних традицій, розвинувши їх на своєму національному ґрунті. Внаслідок цього з'явилися чудові зразки українського фортепіанного концерту, які заслуговують на особливу увагу не тільки музикознавців, а й насамперед виконавців, що, на жаль, не було здійснено дотепер. У науковій праці В. Тимофєєва «Український радянський фортепіанний концерт» розглядається багато перших зразків жанру, та їх перелік не є повним – у дослідженні немає згадки про фортепіанні концерти С. Борткевича та С. Людкевича. Тому актуальність даної роботи полягає в тому, щоб простежити шляхи розвитку жанру, спрямованість творчих пошуків митців у руслі національного стилю, підбити підсумки надбання української музики першої половини ХХ ст., зібрати та хронологічно оформити їх, а також оглянути виконавські інтерпретації цих творів, зрозуміти, що може бути привабливим у їх вивченні та виконанні, тим самим заохочуючи до цього молодих виконавців.

Мета дослідження – прослідкувати еволюцію жанру українського фортепіанного концерту першої половини ХХ століття, упорядкувати всі існуючі фортепіанні концерти цього періоду у хронологічній послідовності, віднайти та проаналізувати їх виконавські інтерпретації та скласти виконавську фонотеку.

Завдання дослідження:

- здійснити огляд музикознавчої літератури, присвяченої українському фортепіанному концерту першої половини XX ст.;
- прослідкувати еволюцію жанру українського фортепіанного концерту першої половини XX ст.;
- здійснити жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний аналіз фортепіанних концертів С. Борткевича (B-dur op.16 №1, op.28 №2 та c-moll op.32 №3); Л. Ревуцького (F-dur op.18); В. Косенка (c-moll op.23); С. Людкевича (d-moll, a-moll, fis-moll);
- скласти виконавську фонотеку українських фортепіанних концертів першої половини XX століття;
- оглянути та охарактеризувати існуючі виконавські інтерпретації фортепіанних концертів С. Борткевича (B-dur op.16 №1, op.28 №2 та c-moll op.32 №3); Л. Ревуцького (F-dur op.18); В. Косенка (c-moll op.23); С. Людкевича (d-moll, a-moll, fis-moll).

Об’єкт дослідження – жанр українського фортепіанного концерту першої половини XX ст.

Предмет дослідження - жанрово-стильова та виконавська специфіка зразків жанру українського фортепіанного концерту першої половини XX ст.

Методи дослідження:

- історичний, що виявляє специфіку розвитку жанру українського фортепіанного концерту першої половини XX ст.;
- стильовий, необхідний для визначення параметрів взаємодії музичних ресурсів композитора і виконавця;
- жанровий, необхідний для виявлення жанрових особливостей українських фортепіанних концертів першої половини XX ст.;
- виконавський, що направлений на огляд виконавських інтерпретацій та їх порівняння.

Теоретична база роботи включає наукові джерела з різних векторів знань:

- *праці, в яких розкриваються загальні питання музики* (А. Абрамов [1], Б. Асаф'єв [3], В. Бобровський [5 ; 6], М.Бонфельд [8], Н.Вашкевич [12], Е.Гасич [15], Ю.Герасимова [16], Н.Горюхина [18], Р.Груббер [19], Н.Гуляницькая [20], Е.Гуренко [21], Ю.Кон [35], А.Лосев [42], Л.Мазель [46 ; 47], Л.Мазель, В.Цуккерман [48], В.Медушевський [50 ; 51], М.Михайлов [52], Е.Назайкинський [54 ; 55], О.Опанасюк [57], С.Раппопорт [64], С.Скребков [66], О.Соколов [67], А.Сохор [68], И.Способин [69], И.Тукова [75], В.Холопова [77], В.Цуккерман [78], Б.Яворський [87])
- *дослідження по інтерпретології та статті, присвячені фортепіанному виконавству* (А.Алексеев [2], С.Волков [13], Л.Гаккель [14], Н.Драч [24], Д.Дятлов [26], С.Йовенко [28], Н.Кашкадамова [29 ; 30], Н.Корыхалова [36], Г.Коган [39], К.Мартинсен [49], В.Москаленко [53], Д.Рабинович [62 ; 63], К.Тимофєєва [74])
- *наукові роботи, присвячені жанру фортепіанного концерту* (Е.Долинская [23], И.Кузнецов [37 ; 38], Л.Раабен [61], М.Тараканов [72], В. Тимофеев [73])
- *монографічні видання про творчість, діяльність та особистість Л. Ревуцького, С. Людкевича, В. Косенка та С. Борткевича* (Л.Бас [4], Т.Бондаренко [7], Г.Брилинська-Блажкевич [9], М.Бялик [10 ; 11], М.Гордійчук [17], В.Довженко [22], Н.Дремлюга [25], .Запорожец [27], В.Клин [31 ; 32 ; 33 ; 35], А.Косенко [40], Ю.Кроткевич [41], Є.Левкулич [43 ; 44], С. Людкевич [45], О.Олійник [58 ; 59], С. Павлишин [60], А.Резник [65], Р.Стецюк [70], М.Сукач [71], Б.Фільц [76], О.Чередниченко [83], Т.Шеффер [84], З. Штундер [85 ; 86] Т.Якубов [88])

Матеріал дослідження: фортепіанні концерти С. Борткевича (В-dur op.16 №1, op.28 №2 та с-moll op.32 №3); Л. Ревуцького (F-dur op.18); В. Косенка (с-moll op.23); С. Людкевича (d-moll, a-moll, fis-moll) у виконавських інтерпретаціях Є. Ржанова, А. Нікуліна, Ю. Самоєнко, М. Валєєвої, В.

Зубкова, Н. Власвої, С. Доніга, П. Гінтова, М. Кузій, А. Макаревича, К. Донченко, О. Рапіти, М. Крушельницької.

Наукова новизна результатів дослідження пов'язана з тим, що українські фортепіанні концерти першої половини ХХ ст. не були в повній мірі об'єктом уваги в музичній науці, насамперед, у виконавському аспекті.

Практична значущість результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальший наукових дослідженнях, присвячених жанру фортепіанного концерту, в навчальних курсах, пов'язаних з вивченням музичної інтерпретації та історії виконавства.

Апробація. Основні положення дослідження викладено на конференціях «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2021) та «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2021).

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, Трьох розділів та висновків до них, Висновків та Списку використаних джерел (всього позицій 5). Загальна кількість сторінок складає 65, основного тексту – 50.

РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ: ОГЛЯД НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

В українській музичній культурі жанр фортепіанного концерту виникає на початку ХХ століття. Це було зумовлено багатьма історичними, соціальними та політичними причинами. Українська музика, на жаль, до цього часу не була підготована до великих інструментально-симфонічних форм, якою є концерт. Натомість, провідне місце в ній займали хорові, оперні та вокально-інструментальні жанри. Це пояснювалося умовами, в яких розвивалося музичне мистецтво тих часів. Музика мала переважно побутовий характер. Твори цього періоду відзначалися значним використанням національного пісенного мелосу та народних танцювальних тем. З ім'ям М. Лисенка почався розвиток професійної класичної української фортепіанної музики. У творчості М. Лисенка вперше в українській музиці знайшло своє втілення велике й різноманітне коло образів, серед яких були епічні, патетичні, скерцозні. В його творчому доробку можна зустріти форми, наближені до великих та розгорнуті жанрові музичні картини. Образне багатство творів вимагало також і жанрового різноманіття. М. Лисенко, а пізніше і Я. Степовий, значно розширили жанрові межі української музики, використовуючи складні форми, варіаційні та рондоподібні побудови. Їх справу продовжували Л. Ревуцький та В. Косенко, образна сфера і музична мова яких виявляють близькість до творчості С. Рахманінова та О. Скрибіна. На початку століття Л. Ревуцький, тоді ще студент музичного училища робить спробу в жанрі фортепіанного концерту. Твір так і не був завершений, не рахуючи перших двох частин у клавірі (перша частина в двох варіантах). В подальшому композитор ніколи до нього не повертався.

Наукові дослідження присвячені українському фортепіанному концерту першої половини ХХ століття проводилися досить давно – в 1972 році була надрукована робота В. Тимофєєва «Український радянський фортепіанний концерт»[73]. В цій праці не було згадок про концерти С. Борткевича тому, що

з політичних причин його творчість не могла вивчатися у радянські часи. Також у цій науковій праці відсутня інформація про фортепіанні концерти С. Людкевича. Натомість, останнім часом фортепіанна творчість С. Борткевича стала досить популярною – у 2019 році вийшла стаття харківської дослідниці О. Чередниченко «Концертні жанри для фортепіано з оркестром у творчості Сергія Борткевича»[79], в якій сформовано характерні особливості фортепіанних концертів С. Борткевича. У праці Є. Левкулича «Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини ХХ століття»[43] розглянуто концертне життя фортепіанних творів С. Борткевича у першій половині ХХ століття, а також аспект сприйняття творів композитора його сучасниками. Про фортепіанний концерт Л. Ревуцького відомі такі публікації – В. Клинь «Черты фортепианного стиля Л. Ревуцкого»[34] (1971 р.), Н. Дремлюга «Украинская фортепианная музыка и фортепианное творчество композитора Л.Н. Ревуцкого»[25], Т. Бондаренко «Концерт для фортепиано с оркестром Л. М. Ревуцкого (Питання інтонаційної єдності мелодії та гармонії)»[7], в яких охарактеризовано композиторський стиль Л. Ревуцького та підкреслено знаковість цього твору в українській музичній культурі.

1.1 Особливості зародження та перші зразки жанру фортепіанного концерту в українській музиці.

На початку ХХ століття розвиток музичної культури в Україні набув широкого розмаху. Почали відкриватися музичні інститути, консерваторії, музичні школи. Така широко розгалужена мережа музичних учбових закладів в перші ж роки заклала основи для професійної підготовки виконавців та композиторів. Налагоджується діяльність симфонічних оркестрів, хорових капел, організовуються музичні театри, що значно збільшує кількість концертів та мистецьких заходів. У зв'язку з цим виникає потреба в новому концертному і педагогічному репертуарі, що відповідав би запитам нової розширеної аудиторії. Це ставить перед композиторами ряд завдань і активізує їх творчу діяльність. Поряд зі зрілими музикантами, що працювали в галузі

фортепіанної музики – Л. Ревуцьким, В. Косенком, Я. Степовим, Б. Лятошинським, до творчості залучилися і молоді композитори. У 1920 році Г. Таранов, студент Київської консерваторії, написав фортепіанний концерт (ор. 2). Це була одна з перших спроб звернення композитора-початківця до жанру концерту, але вона ще не виходила за рамки учнівської роботи – концерт ніколи не виконувався та його рукопис не зберігся.

Незважаючи на активізацію творчого і концертного життя в країні, у 20-ті роки жанр фортепіанного концерту ще не мав активного розвитку. Причину слід шукати в творчій атмосфері та естетичних тенденціях, які панували в той період. І все ж, незважаючи на суперечливість музичних тенденцій 20-х років, і українській фортепіанній музиці зріла нова течія, пов'язана з творчістю В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Скорульського. Тож атмосфера, яка заважала розвитку такого жанру як фортепіанний концерт поступово переборювалась творчістю цих композиторів. Однак, фортепіанні концерти поки що так і не з'явилися. Причини цього були більш глибокі – вони полягали в «інтонаційній кризі» (Б. Асаф'єв)[3], яку переживала українська музика того часу.

Зміни, що відбувалися в соціальному житті людей того часу вимагали переосмислення, «переінтонування» матеріалу в дусі епохи. Цей надскладний процес не міг не викликати суттєве оновлення в сфері музичних виражальних засобів. Оскільки монументальність інструментально-симфонічних форм ускладнювала цей процес, то лише через певний час, на основі деякого досвіду та мистецьких пошуків з'явилися перші цікаві зразки українського інструментального концерту. Пошук свого самостійного шляху ускладнювався ще й тим, що великий вплив на музичне мистецтво мали традиції російської класики, пов'язані з іменами П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Скребіна та С. Прокоф'єва.

Дослідження свідчать, що до 2019 року першим фортепіанним концертом, створеним українським композитором на теренах Батьківщини вважався твір молодого композитора В. Фемеліди, написаний у 1926 році.

Проте нещодавно львівські науковці віднайшли рукописи С. Людкевича, написані ще в період Першої світової війни. Композитор випередив В. Фемеліді на 10 років - у 1916 та 1917 роках були створені фортепіанні концерти d-moll і a-moll. В професійному середовищі музикознавців та виконавців широко відомий тільки один його фортепіанний концерт, а саме, f-moll. Аналізуючи джерела, фактично твір є третьою спробою С. Людкевича в цьому жанрі. Про існування двох інших концертів музичний світ навіть не здогадувався. Хоча вузьке коло львівських музикознавців знали, що вони існують, але від смерті С. Людкевича в 1979 році ніхто детально не опрацьовував їх, вони не видавались і не виконувались.

Варто сказати, що дружина С. Людкевича, З. Штундер, яка опікувалась спадщиною композитора і згодом заснувала меморіальний музей, у своїх працях згадує фортепіанний концерт d-moll і навіть аналізує його. Незважаючи на це, він залишався в рукописі і публічного доступу до нот не було. В загальному переліку творів С. Людкевича, який склала дружина композитора, вказано, що Концерт для фортепіано з оркестром d-moll (1916) недописаний, або одна із частин втрачена, як зазначає З. Штундер – «не написана друга частина і відсутня оркестровка» [85]. Але, ознайомившись з нотами, львівські музикознавці виявили, що друга частина в цьому творі є, не вистачає тільки третьої частини, а також твір не оркестрований. Концерт для фортепіано з оркестром d-moll С. Людкевич писав у 1916 році, коли був на засланні в Перовську. За усними спогадами сучасників, які на даний момент не підтверджуються джерелами, С. Людкевич не виносив цей твір на публіку тому, що не вважав його довершеним настільки, щоб презентувати публічно. Якщо уявити собі 1916 рік і ситуацію музичного середовища Львова, то з упевненістю можна сказати, що С. Людкевич добре розумів, що в той час виконати цей твір було мало ймовірно, тому, очевидно, він не повертався до нього, перенаправивши свої творчі сили в інші жанри та громадську діяльність.

Перед публічним виконанням цього твору в грудні 2020 року у Львівському органному залі постали проблеми оркестрування: це відсутність інструментовки (зіграти твір в такому вигляді, в якому він зберігся, з оркестром було неможливо. Оркестрування здійснив молодий львівський диригент, випускник Львівської національної музичної академії – Олег Зарума); та стиль оркестрування (за взірець було взято приклади інших оркестрових творів С. Людкевича та оптимальний склад оркестру відносно фактури даного твору.) В концерті відчуються впливи П. Чайковського, Ф. Шопена та Р. Вагнера. Звертає на себе увагу головна тема другої частини, яка має яскраво виражений східний колорит. Загальний настрій – лірично-драматичний, але без надмірного драматизму, який притаманний С. Людкевичу в більшості інших його творів.

Прем'єра Концерту для фортепіано з оркестром d-moll С. Людкевича відбулась у грудні 2020 року у Львові. Марта Кузій, перша виконавиця концерту, так прокоментувала цей твір: «За відчуттями і за спонтанністю музичних вирішень видається, що Людкевич писав їх молодим. За мелодикою і вкрапленнями свінгу – це 20-і роки, такі яскраві й мінливі. В цій музиці багато експресії і чару, а ще вчувається таке притаманне юнацькості жарке наслідування інших композиторів: тривалі Вагнерівські гармонії із громіздкими розв'язаннями; віртуозні рішення в дусі П. Чайковського; романтична леткість Шопенівських змагань солюючого інструмента з оркестром, – уся ця кумуляція вражень поєднувалася із шармом самого С. Людкевича і трансформувалася у його світ. Із формою твору вона, можливо, не завжди була в згоді, але завдяки тональному порозумінню і широті побудови фраз таку недосконалість можна вибачити». [56]

Другий концерт для фортепіано з оркестром a-moll (1917) С. Людкевича також прозвучав вперше у грудні 2020 року у Львові, соліст – Андрій Макаревич. У концерті відчувається вплив Ференца Ліста - на його взірець концерт одночастинний, рапсодичного типу, насичений піаністичними віртуозними складностями.

Третій фортепіанний концерт *fis-moll* С. Людкевича донедавна був відомий у музичному світі як єдина спроба композитора в цьому жанрі. Перша частина була написана у 1920 році, а тричастинний цикл створено в 1950-ті роки. Твір захоплює своєю концертністю, як у фортепіанній партії, так і у партії оркестра. Він продовжує традиції романтизму, у той же час вбачаються національні, навіть гуцульські риси. Концерт є дуже динамічним, в ньому чергуються захоплюючі пориви та ліричні контрасні епізоди, що притаманне музиці С. Людкевича

Як вже сказано вище, 10 років потому з'являється концерт молодого композитора В. Фемеліди (1926), який був дипломною роботою студента Одеського музично-драматичного інституту по класу композиції В. Золотарьова та П. Молчанова. Концерт вперше виконувався у 1926 році в Одесі (I частина – солістка І. Стучинська, II частина – соліст автор, III частина – А. Гедс; диригент – проф. Г. Столяров). В ньому відчувається вплив традицій російської класичної музики. Твір відзначає щирість почуттів, романтична піднесеність, схвильованість висловлення, піаністичність. Композитор намагався тематично зв'язати весь твір в єдине ціле, проводячи теми першої частини крізь весь тричастинний цикл. В концерті є цікаві музичні епізоди, виразні теми (головні теми першої частини, фіналу, тема другої частини), але за рахунок тематичної строкатості музичного матеріалу відбулося роздроблення твору на окремі епізоди. Автор ще несміливо оперував тематичним матеріалом, підмінюючи розвиток зіставленням тем в різних регістрах та тембрах. За характером взаємодії соліста та оркестру твір належить до концертного типу, в якому переважну роль відіграє соло. Оркестр виконує підпорядковану, а інколи і навіть акомпануючу функцію. Зупинимось докладніше на деяких моментах драматургії твору з метою простеження еволюції жанру фортепіанного концерту.

Перша частина твору – *Moderato* – починається оркестровим вступом, побудованим на мотиві Г.П.. За характером він одразу вводить слухача в атмосферу романтично-піднесених образів концерту. На фоні струнних

інструментів в оркестрі з'являється Г.П.. Вона складається зі схвильованих фраз з подальшим мелодичним розвитком. Кожне проведення теми протягом усієї експозиції це її повторення без будь-яких суттєвих змін. П.П. елегійна, доручена фортепіано. Побічна і головна теми мають деякі спільні структурні риси, а саме тріолі, низхідних рух мелодії, зупинки наприкінці фраз. В першій частині концерту немає розробки. Композитор обмежився великим каденцоподібним епізодом. Реприза повністю повторює експозицію, пасажі на мотиві головної теми завершує першу частину.

Друга частина концерту – *Adagio* – більш цілісна за формою. Характер звучання пов'язаний зі східними темами-образами М. Римського-Корсакова. В такому плані витримано весь перший епізод, раптове fortissimo починає середній епізод. Однак динамічний контраст не вносить суттєвих змін в характер музичних образів. Фортепіано відходить на другий план, а в оркестрі звучить тема Г.П. та зв'язуючий мотив з першої частини, який не є підготовленим і тому виглядає дещо нарочито. Завершується друга частина досить громіздкою фортепіанною кодою.

Фінал концерту – *Vivace. Tempo di schimmi* – дає найбільше уявлення про естетичні позиції, смаки та музичну мову молодого композитора. Автор намагався знайти сучасні «штрихи» музичного образу. Таким чином, виникла тема фіналу, побудована на ритмічних елементах танцю шиммі, дуже поширеного в ті роки серед міського населення. Дещо незграбна, моторна, вона є вдалим та яскравим образом фіналу. На основі розвитку і тембрового зіставлення теми логічно виникає С.П..

Таким чином, концерт В. Фемеліди цікавий як одна з перших завершених спроб українського композитора звернутися до концертного жанру.

Незабаром, у 1929 році, з'явився і фортепіанний концерт М. Гозенпуда. Цей твір репрезентував іншу лінію розвитку жанру – конструктивістського плану, що також була типовою для того часу. Жорсткість гармоній, моторика, ірраціональність образів, ламаність мелодичних контурів – такі риси концерту М. Гозенпуда. Коло образів твору не відповідало новому світосприйняттю

суспільства, тому концерт було виконано лише один раз самим автором в 1931 році.

У ці і наступні роки були й інші спроби створення фортепіанних концертів – це концерти І. Кишка (1926), Г. Таранова (1928, концерт №2), Б. Крижановського (1932). На жаль, вони не виконувались на сцені, а їх нотний матеріал не зберігся.

1.2 Розвиток жанру українського фортепіанного концерту у довоєнний період.

У 20–30-х роках минулого століття склалася досить непроста ситуація для розвитку музичного мистецтва через велику кількість творчих об'єднань, організацій та їх боротьбі між собою за різні ідейні принципи. Тому 1932 року були розформовані всі існуючі творчі спілки – письменників, композиторів і художників. Цим самим були створені умови для вироблення загальної ідейно-естетичної та організаційної платформи діячів літератури і мистецтва. Ці фактори вплинули і на розвиток фортепіанного концерту. «Треба зважити, й на таку обставину, що в історії музичного мистецтва концерт майже завжди був носієм світлих емоцій. Можна сказати навіть, що в концерті є елементи святковості (закладені вже у самій ідеї художнього змагання соліста з оркестром)»[73]. Так концерт опинився в руслі емоційних настроїв свого часу. Але справа була не стільки в емоційній атмосфері періоду, скільки у конкретному втіленні її в музичних образах. Тут українська музика мала вже певний досвід, головним чином, у симфонічній творчості. Осмислення сучасної дійсності у 20-30-х роках відбувалося переважно через програмність: вона полегшувала процес освоєння нового матеріалу, сприяла конкретизації тематизму. Тематична спрямованість творчості українських композиторів цього часу була тісно пов'язана з соціальними темами – образами трудового подвигу, пориву, ентузіазму. Звернення до політично актуальних тем, до ораторської піднесеності формувало риси, співзвучні жанру концерту.

Неабияку роль у розвитку концерту відіграло також зростання виконавської культури в Україні, пов'язане з проведенням музичних конкурсів, змагань, розгортанням концертно-гастрольної діяльності, та участі українських музикантів у міжнародних конкурсах. Вже Перший Міжнародний конкурс піаністів у Варшаві 1927 року приніс успіх Л. Оборіну та Г. Гінзбургу, які стали його лауреатами. У 1930 році відбувся I Всеукраїнський конкурс піаністів, в якому прийняли участь молоді виконавці з Києва, Харкова, Одеси, Полтави. Першу премію здобув композитор і піаніст К. Данькевич; на II конкурсі переможцем став молодий Е. Гілельс. На I Республіканському конкурсі скрипалів у Харкові (1931) стало відомо ім'я Д. Ойстраха. Всеукраїнські республіканські конкурси були підготовчим етапом до Всесоюзних конкурсів музикантів-виконавців. Їх лауреатами стали представники України Е. Гілельс та Д. Ойстрах. Останній разом з Б. Гольдштейном у 1935 році став переможцем Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського у Варшаві, а піаністи Я. Зак та Р. Тамаркіна стали лауреатами першої премії на III Міжнародному конкурсі ім. Ф. Шопена у 1937 році. Саме в ці роки встановлюються творчі зв'язки між виконавцями і композиторами. Вже у 1935 році на II Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців зазвучали твори нового покоління композиторів.

Отже, виконавська культура стимулювала розвиток концертного інструментального репертуару. Ще наприкінці 20-х років склалися фактори, які зумовили розквіт концертного жанру в середині 30-х років. В цей період і починається активізація розвитку національних музичних форм, не тільки в Україні, але і в інших країнах, що входили до складу СРСР: У Росії з'являються фортепіанні концерти Т. Хреннікова, І. Держинського, Д. Кабалевського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін.; у Грузії – А. Баланчivadзе, В. Долідзе; у Вірменії – А. Хачатуряна. В Україні з'явилися Другий концерт Л. Ревуцького (1934), «Поема пам'яті товариша» для фортепіано з оркестром В. Борисова (1936), концерти №2 (1935) та №3 (1938) М. Гозенпуда, концерт В. Косенка (1937), концерти Г. Жуковського (1937),

М. Скорульського (1938), В. Барвінського (1938), Б. Яровинського (1940). Цікаво, що у Грузії та Вірменії, де великі музичні форми тільки почали розвиватися, одразу ж виникли твори, що стали зразками національного концерту. Це – фортепіанні концерти А. Хачатуряна та А. Баланчівадзе. У яскравій художній формі вони продемонстрували величезні можливості цього жанру у розкритті народно-національних музичних особливостей.

Національні концерти принесли з собою новий свіжий струмінь народних інтонацій. Водночас, в них поєднується досвід і традиції класичних музичних шкіл. Першим завданням, що постало перед усіма національними музичними культурами, було засвоєння і популяризація фольклору. У кращих зразках українського фортепіанного концерту цього періоду відчувається прагнення композиторів опанувати концертну форму, що повно відображає дійсність, ґрунтуючись на традиціях класиків. Демократизація жанру вилилась у зверненні композиторів до народнопісенних джерел, у характері розвитку мелодії, в ясності та доступності музичної мови. Звичайно, не всім переліченим вище творам вдалося відіграти помітну роль у становленні і розвитку концертного жанру. Далеко не всі автори зуміли створити повноцінні, змістовні твори і збагатити жанр новими рисами, народженими сучасною дійсністю. Давав себе взнаки брак майстерності в цьому новому для української культури жанрі. Український фортепіанний концерт зазнавав труднощів становлення жанру та пошуку своїх національних особливостей розвитку. Все найхарактерніше для української фортепіанної музики того часу ніби сконцентрувалося в двох творах: концерті для фортепіано з оркестром №2 Л. Ревуцького і концерті В. Косенка. У своїх ідейно-творчих принципах і Л. Ревуцький і В. Косенко міцно спираються на класичні традиції, звертаються до яскравих життєвих образів. Водночас, обидва композитори по-різному підходять до вирішення художніх завдань. Якщо Л. Ревуцький творчо переосмислює досягнення класиків, розвиває їх традиції, заходячи зрештою свій самобутній творчий почерк, то В. Косенко стилістично досяг меншої самостійності. Музична мова його інструментальних творів близька до

раннього О. Скрыбіна і С. Рахманінова. У творчості Л. Ревуцького виразно виявлені національні інтонаційні народнопісенні джерела, творчість ж В. Косенка стоїть на російському ґрунті, навіть у тих випадках, коли він звертається до української тематики.

У 30-ті роки вплив російської класичної музики доволі сильно відчувався в жанрі фортепіанного концерту. Яскравим підтвердженням цього є концерт для фортепіано з оркестром Віктора Косенка. Забігаючи вперед, зауважимо, що з плином часу все ясніше проступають національні особливості жанру, композитори впевненіше продовжують пошуки як у галузі ідейно-образного змісту, так і в системі нових прийомів, нових засобів виразності.

Більш детально ми розберемо ці концерти трохи пізніше, а зараз оглянемо фортепіанні концерти українських композиторів, які були створені в цей період, але, на жаль, не стали репертуарними. В період між створенням концертів Л. Ревуцького і В. Косенка – в 1936 році – з'явився ще один твір концертного типу, що якоюсь мірою продовжував лінію «Поєми змагання». Це одностайний твір харківського композитора В. Борисова – поема «Пам'яті товариша», присвячена трагічній загибелі українського композитора М. Коляди. Сама назва твору – поема для фортепіано з оркестром – і присвята не несуть в собі програмного значення. «Поема» В. Борисова продовжує лінію творів, в яких національні форми засвоюються через фольклорні зразки. В основу твору композитор поклав улюблену М. Колядою народну пісню «Затопила, закурила сирими дровами». Визначення жанру як поеми може бути пояснене одностайною будовою твору. В поемі переважає суворо-патетичне звучання, просвітлене ліричним наспівним характером побічної партії з вкрапленням жанрово-танцювальних поспівок. Гідне уваги прагнення композитора розкрити весь потенціал і багатство народної теми. Щоправда, В. Борисов не йде шляхом авторського переінтонування, переосмислення фольклорності, а більш поверхньо відноситься до музично-тематичного матеріалу, не заглиблюючись у ладо-гармонічну структуру і обмежуючись тональними і фактурними змінами. Іноді

композитор захоплюється багаторазовим повторенням окремих побудов. Відкриває твір великий грандіозний вступ. В основі його музичного матеріалу лежить інтонації головної теми. Фактура фортепіанної партії тут майже всюди витримана в пасажах тріолей. Тема Г.П. двічі проривається в оркестрі, повністю викладається в tutti, і проводиться в партії фортепіано. На жаль, багато розробкових елементів у проведенні головної теми викладено в одному напрямі. На початку твору багато патетики та кульмінаційної схвильованості. Скорботний і суворий характер теми надто рано набуває збудженості, схвильованості численними фігураціями, пасажами партії фортепіано. Тому введення спокійного ліричного епізоду *Andante con moto* є досить доречним і бажаним. Але тут тричі у майже незмінному вигляді проходить матеріал П.П. (оркестр – соло фортепіано – оркестр з фортепіано). Причому фортепіанна фактура в цьому розділі витримана в одному вигляді. У розробці майже відсутні елементи П.П. і, в основному, варіантно розвивається матеріал головної теми. Така структурна особливість примусила автора відмовитись від проведення Г.П. в репризі. В. Борисов обмежився тільки окремими поспівками, приберігаючи головну тему для грандіозної коди, де основний музичний матеріал звучить у викладі оркестру, який підтримують акорди фортепіано. Поема В. Борисова «Пам'яті товариша», на жаль, не увійшла до концертного репертуару піаністів.

Не став репертуарним і концерт №2 op.30 М. Гозенпуда, написаний в 1935 році. Прем'єра відбулася у Києві в 1936 році (соліст – автор, диригент Н. Рахлін). У 1938 році тими ж виконавцями був представлений Третій фортепіанний концерт op.38 М. Гозенпуда. Він був спробою автора використати національні риси народної музики на ґрунті піаністичних прийомів російської школи. Композитор обирає основними темами концерту українські народні мелодії, але не підкреслює їх специфічні національні ладо-гармонічні та мелодичні риси, а розвиває теми в ключі російської класичної музики. Концерт тричастинний за формою, ліро-епічного плану. У першій частині (*Moderato*) переважає пісенне начало, що активно розвивається

в епіко-героїчному направленні. Сольний вступ фортепіано сприймається як концентрований музичний образ прихованої могутньої енергії. Окремі інтонаційні риси вступу споріднюють цей образ з темою Г.П., побудованої на українській народній пісні «Ой що ж бо то та й за ворон». У другій половині теми композитор змінює скорботно-розспівний характер мелодії. Яскраві густі акорди фортепіано надають мелодії епічно-величавого настрою, рис урочистої ходи. В подальшому розвитку значну роль відіграє саме ця друга половина теми: як основний носій емоційного настрою вона прозвучить у репризі першої частини і завершить у фіналі весь концерт. Вже у межах Г.П. намітились два вектори розвитку. Але в експозиції автор ще не дає простору епічності – після проведення головної теми він поступово переходить до ліричних образів. Слід звернути увагу на таку деталь – як С.П. композитор використовує двотактовий мотив, який у фіналі ляже в основу П.П. (причому там він ще збагатиться інтонаціями головної теми першої частини). Таким чином, побічна тема фіналу набуває активних рис і в коді логічно підготовлює проведення епічної головної теми. П.П. першої частини (*Poco meno mosso*) доручено фортепіано. Сама тема з характерними м'якими синкопами, секвентним розспівом, деякими фактурними особливостями тісно пов'язана з класичними фортепіанними традиціями. Так, від епічно-урочистого першого музичного образу через наспівну сполучну партію композитор приводить нас до спокійного елегійного роздуму. Розробка вся побудована на поспівках Г.П. та П.П.. І як урочиста пісня звучить на початку репризи тема Г.П. у фортепіано. Цій урочистості підпорядковані і всі наступні епізоди. Лише у коді (*Piu mosso*) оркестр експонує новий музичний матеріал – жваву танцювальну поспівку «козачкового» характеру. Друга частина концерту – *Andante* – написана у тричастинній формі, де в крайніх епізодах використано українську народну пісню «Ой на гору козак воду носить». Фінал концерту – *Allegro* – переносить нас в атмосферу рухливих танцювальних образів. З перших акордів оркестрового вступу в музиці панує активний, цілеспрямований рух. Сама тема фіналу, близька українській танцювальній пісенності рухливим потоком

акомпанементу дає поштовх подальшому розвитку. Така цілеспрямованість збережена протягом майже усієї частини, навіть лірична П.П. підкорюється цьому руху.

За своїми стилістичними якостями концерт М. Гозенпуда схожий на концерт В. Косенка з тією лише різницею, що тут виявлено прагнення композитора звернутися до українського фольклору та опрацювати його, хоча і не всі рішення були вдалим – у творі переважає роль фортепіано, таким чином оркестр виконує акомпануючу функцію.

З концертом В. Косенка перегукується і концерт Г. Жуковського, написаний і виконаний у 1937 році. Це була дипломна робота молодого композитора. Г. Жуковський спробував знайти щось своє і в характері образів, і в доборі засобів виразності. Нерівноцінним є тематичний матеріал першої частини. Вся сфера Г.П. витримана в традиціях російської класики, особливо відчувається рахманіновський вплив. Про це свідчать розспівність, широке мелодичне дихання, навіть певні гармонічні і фактурні прийоми. Плинність теми, недостатність яскравих інтонаційних мотивів обмежують можливості розвитку музичного матеріалу. В розробці автор більшу увагу приділяє другій, побічній темі – *Andante cantabile*, вона є стилістично цікавою. Пошуки композитора у структурному впорядкуванні і розвитку тематичного матеріалу приводять до цікавих знахідок: ще задовго до появи побічної теми у мелодичному русі головного образу в оркестрі можна почути поспівки майбутньої П.П.. В подальшій її розробці з підходом до репризи на неї нашаровуються мотиви Г.П.. Цим композитор намагається досягти цілісності переходу від одного музичного образу до іншого. В розробці за допомогою мелодико-гармонічних змін П.П. надається українське національне забарвлення, в оркестрі і фортепіано зіставляються окремі поспівки двох тем. Тональний план частини – переважно В-dur у розробці і ес-moll у репризі. За зміною настроїв і піаністичними прийомами перша частина вигідно відрізняється від наступних. Головна тема другої частини концерту близька українській пісенності. Очевидно, цікаво був задуманий фінал – *Tempo di*

Valso. Легкий веснянковий колорит Г.П. створює спочатку радісний, польотний настрій. Другий образ фіналу, також ліричний, у тому ж метрі, не вносить контрасту.

Невдовзі, наприкінці 30-х років з'явилися два одночастинних концерти – М. Скорульського і В. Барвінського. Рукопис одночастинного концерту (ор.23) М. Скорульського зберігся, він був написаний у 1938 році і вперше виконаний у 1939 році. М. Скорульський – досвідчений, зрілий митець, що пройшов чудову піаністичну школу. Глибокі знання в області композиції дозволили йому створити цілісний за формою твір. Більше того, до створення концерту він прийшов поступово, вже написавши фортепіанне тріо, сонату, фортепіанний квінтет та інші твори великої форми. Невипадково з українських фортепіанних концертів довоєнного періоду концерт М. Скорульського є, мабуть, одним з найбільш логічних за формою творів. Стилістично він продовжує скрябінську лінію – у фактурі, в інтонаційно-гармонічному плані, у «розірваності» мелодичного плину. Тематичний матеріал концерту та його інтонаційний розвиток виявилися цікавими, але там мало образів, деталей та мелодичних зворотів, які б запам'ятовувались. Позитивними рисами твору є широке використання різноманітних виражальних засобів фортепіано, добре «врівноважена» партитура. Мабуть, саме ці якості твору зумовили те, що наприкінці 30-тих років концерт неодноразово виконувався в концертах. Очевидно, давалася взнаки і нестача творів українських композиторів концертного жанру, потреба в яких була надто великою. Концерт М. Скорульського був одним із останніх творів цього жанру, що прозвучали в Україні перед війною.

Висновки до розділу 1

В даному розділі нами було вивчено умови, в яких зароджувався український фортепіанний концерт та систематизовано перші спроби композиторів у цьому жанр. Перша половина ХХ століття для фортепіанного концерту в Україні – це великий і складний період становлення жанру, пошуків національних шляхів його розвитку. В умовах боротьби світоглядів,

різних творчих платформ, зіткнення різних мистецьких поглядів композитори України прагнули оволодіти новою для національної культури музичною формою і засобами концертного жанру. На жаль, деякі спроби авторів не були оприлюднені, а нотний матеріал творів не зберігся – це концерти Г. Таранова, І. Кишка, Б. Крижановського. Поруч з ними є твори, які дають нам змогу прослідкувати еволюцію жанру, але не стали репертуарними – фортепіанні концерти В. Фемеліді, М. Гозенпуда, В. Борисова, М. Скорульського, Г. Жуковського. З середини 30-х років українському концертові вдалося досягти певних успіхів. Проаналізувавши зразки жанру цього періоду можемо сказати, що у ряді творів вітчизняних авторів виявилось прагнення проникнути вглиб класичних традицій, розвинувши їх на своєму національному ґрунті. Водночас питання стилю, індивідуальної своєрідності жанру залишалися нерозв'язаними. Особливого значення мала проблема народності. Саме фольклору та його зв'язкам з професійною музичною творчістю присвячувались численні матеріали в тогочасній пресі. Але на практиці народність, національна характерність мистецтва здебільшого ототожнювалась з цитатним використанням пісенного матеріалу, хоча і відомо, що цитатність не є ознакою національної специфіки музики.

РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ С. БОРТКЕВИЧА, Л. РЕВУЦЬКОГО, В. КОСЕНКА

2.1 Фортепіанні концерти С. Борткевича: аналіз композиторського тексту.

Сергій Едуардович Борткевич народився 16 лютого 1877 року в Харкові. Його мати була його першою вчителькою музики. Пізніше, він навчався в музичному училищі в Харкові в фортепіанному класі І. Слатіна, який в той час був його директором і керівником симфонічного оркестру. Також С. Борткевич брав уроки у учня Л. Брассена та Ф. Ліста – А. Бенша, який викладав в Харкові у власній музичній школі. В 1895 році С. Борткевич вступає до юридичного факультету Петербурзького університету та одночасно Петербурзької консерваторії (клас фортепіано К. Фан-Арка, теорії музики А. Лядова). В 1899 році у зв'язку зі вступом до військової служби, а також тяжкою хворобою, що послідувала за цим він мав залишити навчання. В 1900 році Сергій Едуардович вступає до Лейпцигської консерваторії до класу фортепіано Альфреда Рейзенауера, учня Ф. Ліста, теорію музики він вивчав у Соломона Ядисона. Восени 1904 року С. Борткевич переїздить до Берліну. Тут він жив до початку Першої світової війни, літні місяці проводячи в Росії або в подорожах. Преса того часу описувала С. Борткевича як «музиканта з винятковими музичними даними», «інтилігентного піаніста і прекрасного віртуоза».[44] Виконання музиканта характеризували як «дивовижно тонке, витончене і відчуте».[44] В період 1905-1906 років він викладав в консерваторії Кліндворта-Шарвенкі. Тут він познайомився з нідерландським піаністом Гуго ван Даленом, який став його близьким другом та активно пропагував творчість композитора надалі. Після виступів в Берліні, Лейпцигу, Мюнхені, Відні, Будапешті, Парижі з програмами, які складались із творів різних композиторів С. Борткевич обмежив свій репертуар власними творами. Тоді він вирішив присвятити себе композиції. Майже всі твори цього періоду були написані для фортепіано. В листопаді 1913 року в Берліні відбулася

прем'єра Концерту для фортепіано з оркестром В-dur op.16 у виконанні Гуго ван Далена.

Перша світова війна, яка почалася в 1914 році, трагічно відобразилась на долі музиканта. Його відразу посадили під домашній арешт, і внаслідок він був вимушений зовсім покинути Німеччину. С. Борткевич повернувся до рідного Харкова. Там навколо нього зібралося досить велике коло учнів. У цей час він багато концертував, написав концерт для віолончелі з оркестром op.20, концерт для скрипки з оркестром op.22, а також фортепіанні опуси 21, 24 та вокальний цикл на вірші П. Верлена op.23. Під час революції С. Борткевич та його мати були арештовані і він докладав чималих зусиль, щоб довести, що він як композитор і музикант має право займатися своєю справою. Після звільнення Харкова в 1919 році музикант повернувся у родовий маєток, який виявився повністю розграбований. С. Борткевич направив усі зусилля на його відновлення, але був доволі сильно пригнічений всіми жахливими подіями і відправився до Криму, щоб поправити здоров'я, де прожив більше року. Звідти композитор імігрував до Константинополю. Там його ім'я виявилось досить відомим і він почав займатися концертною і викладацькою діяльністю. Однак, не дивлячись на чудові умови, музикант все ж таки мріяв працювати в Європі і в 1922 році він переїздить до Відня. Видавництво Д. Ратера придбало права на друк нових творів композитора. У Відні С. Борткевич написав опуси 25-33, які побачили світ в цьому видавництві. Серед них 2 фортепіанні концерти - №2 op.28 для лівої руки та №3 op.32 «Через терни до зірок». Віденська прем'єра одночастинного фортепіанного концерту відбулася на початку червня 1927 року у виконанні піаністки Марії Нойшеллер, якій присвячені 7 прелюдій для фортепіано op.40. В Берліні, де композитор проживав з 1929 по 1933 роки, він був обраний першим головою «Товариства музики та мистецтва Східної Європи», що давало можливість звучати його музиці на заходах товариства. Але все ж таки, через іноземне походження музиканта далеко не всі його твори мали можливість бути почутими. Тому 1933 року він переїздить до Відня, де і живе вже до кінця свого життя. Він написав ще багато знакових

творів, серед яких Симфонія №2 ор.55, фортепіанний цикл «Lyrica Nova» ор.59, Соната для фортепіано №2 ор.60, «Фантастичні п'єси» для фортепіано та інші.

Преса того часу писала, що С. Борткевич належить до числа представників українського музичного мистецтва, що живуть у вигнанні, але творчість яких заслужено користується популярністю. В роки Другої світової війни музикант опинився у скрутному становищі, часто навіть голодував. Нацистська влада заборонила виконання його творів через походження музиканта, багато видань його творів було знищено війною. Але після її закінчення С. Борткевич отримав посаду викладача фортепіано у Віденській консерваторії. Це покращило його фінансове становище. Почало відроджуватися концертне життя, і вже в 1946 році він дав свій перший повоєнний концерт, на якому виконав серед інших творів свій Концерт для фортепіано з оркестром №1 ор.16. В останні роки життя композитор створював багато камерно-вокальних творів. Помер С. Борткевич 25 жовтня 1952 року та був похований у Відні.

С. Борткевич написав 3 концерти для фортепіано з оркестром. Але, як ми можемо бачити, його освіта і життєвий шлях дещо відрізнялися від тих українських композиторів, що жили і працювали на батьківщині. Безумовно, це вплинуло і на стиль композитора, і на музичний матеріал концертів, але ці твори дійсно є такими, що заслуговують уваги в рамках нашої праці. В концертах С. Борткевича вбачається пріоритет ліричного начала, втіленого в національно забарвленому мелосі. Кожен наступний фортепіанно-оркестровий опус композитора відрізняється більшою концептуальністю, смисловою насиченістю задуму.

Перший концерт для фортепіано з оркестром ор.16 С. Борткевича має тричастинну структуру з контрастним співставленням частин. При зберіганні чіткої розмежованості і контрастності частин, композитор скріплює цикл тематичними арками, задіює ідею багатоепізодної зміни настрою, що близько поемному типу музичного мислення.

Перша частина вирізняється тим, що сонатні закономірності і концертність підпорядковані логіці поемної композиції. Вона вбачається у різнохарактерності тематизму, внутрішній завершеності розділів, перевазі експозиційності над розвитком, частій зміні темпів, наявності повільного вступу, який грає роль не тільки у драматургії першої частини, а й усього циклу. Найбільш показова невелика за масштабами (96 тактів), але неймовірно містка за образним наповненням друга частина концерту *Andante sostenuto*, *Des-dur*. Оркестрова тема, яка її відкриває, поєднує в собі риси хоральності та ліричну експресію. В контексті повільної частини вона набуває дійсно «хорове», могутнє звучання в партії мідних духових не внаслідок розвитку, а під впливом попереднього матеріалу, що створює відчуття монтажної зміни кадрів. Друга тема другої частини, доручена солісту, доповнюючи першу розкриває іншу грань лірики, наповнену світлим, піднесеним настроєм. Після напружено-драматичного епізоду *quasi recitativo*, який супроводжується тривожним тремоло, декламаційними репліками, лірична тема перетворюється, забарвлюючись в урочисті тона (*Maestoso*). В результаті складна подвійна тричастинна форма набуває не тільки розмаху, але й динамізму, завдяки незвичним прийомам симфонічного розвитку. Не менш своєрідно трактує композитор фольклорний пісенно-танцювальний матеріал у фіналі (*Molto vivace e con brio*) – особливості тематизму, наявність двох тем у рефрені (Г.П.) рондо-сонати. С. Борткевич по-своєму трактує взаємодоповнюваність цих тем, а також прийом варіантної повторності, що позначається на формі частини. Дві теми Г.П. цієї рондо-сонати з епізодом композитор задумав як цикл варіацій глінкінського типу. Дуже різноманітна тут лірика, яка представлена темами П.П. та центрального епізоду. Перша вирізняється широкою наспівністю ліричних народних пісень. Основна тема епізоду (*Andante doloroso*) занурює у область романтичної лірики.

Другий концерт для фортепіано з оркестром ор.28, створений у 1928 році є дещо особливим серед аналогічних творів композитора. Він написаний виключно для лівої руки на замовлення піаніста Пауля Вітгенштейна, який

втривав руку у Першій світовій війні. Цей момент дещо обмежує коло виконавців концерту через складність фактури і особливих вимог до повного звучання інструменту. У цьому творі також можна прослідкувати тяжіння до поемної композиції, яке виражається у ясності структурних орієнтирів при розгорнутості розділів і різноплановості образів. Зміна темпів свідчить про наявність трьох частин, які при цьому не є чітко розмежованими, а разом з тим вторгнення матеріалу драматичного вступу і початку головної партії між ліричним *Andante* і *Finale* виявляє тенденцію до одностайності. Композитор не обмежує себе у виборі піаністичних прийомів, задіюючи весь комплекс виконавсько-технічних засобів. Звідси різноманітність у фігураційному русі, октави, приховане двухголосся, заповненість тембро-регістрового простору, різноманітність штрихів. Про високу ступінь віртуозності твору свідчить також швидкий темп у крайніх частинах циклу (*Allegro drammatico* і *Allegro vivace* відповідно), що передбачує високий рівень професійності піаніста. Пізніше, видавець Д. Ратер розробив і надрукував двуручну версію цього концерту. Зараз, Другий концерт для фортепіано з оркестром оп.28 С. Борткевича набуває популярності серед піаністів і представляється публіці і у авторському варіанті, і у своєрідній двуручній версії.

Поемні принципи не стали винятком і у Третньому фортепіанному концерті оп.32 c-moll. Твір має програмний підзаголовок «Через терни до зірок» («*Per aspera ad astra*») і представляє собою масштабні циклічну композицію, що відсилає нас до творчості Ф. Ліста. Вибір композиційно-драматургічного рішення обумовлений заявленою в назві художньою ідеєю. Вона ж пояснює наявність у творі декількох інтонаційних, ладотональних, фактурних алюзій, які сприяють виникненню не тільки яскравих образних асоціацій, але й уявлень про зв'язок, існуючий між композиторами різних епох та національних традицій. Також, про це свідчить початок концерту у c-moll, і завершення його у C-dur. Початок концерту фактурно відсилає нас до бетховенських ідей. Не розгортаючи активної дії на початку розробки, композитор привертає увагу до каденції соліста, яка стає переломним

моментом у драматургії і направляє весь розвиток у поемне русло. Так з'являється новий ліричний епізод *Andante*. Його мелодія зі змінною метрикою, хроматичними ходами нисхідним пунктиром поєднує в собі риси пісні і романсової лірики. В композиції цілого твору це *Andante* можна трактувати як епізод у розробці, або ж у якості повільної частини циклу. В заключній частині концерту С. Борткевич задіяв досвід російської композиторської школи, який визначив образну побудову, засоби розвитку тематичного матеріалу, вибір стилістичної палітри в масштабному розділі *C-dur*. Основною тут є відкриваюча його тема, викладена спочатку у оркестра, а потім могутньо представлена у спільному звучанні.

2.2 Фортепіанний концерт Л. Ревуцького ор.18 та його роль в українській музиці.

Концерт Л. Ревуцького є зразком справді новаторського розвитку класичних традицій, втілення в музиці образів тогочасної дійсності та національних рис на рівні сучасної майстерності. Твір має принципово важливе, прогресивне значення в історії української музики минулого століття. Його здорові засади відіграли вирішальну роль у подальшому розвитку цього жанру в Україні. Фортепіанний концерт №2 *F-dur* ор.18 Л. Ревуцького є дійсно монументальним твором, цікавим за своєю будовою та задумом. Концерт був написаний у 1934 році, вперше виконаний у 1936 піаністом А. Луфером (диригент М. Канерштейн). Перша редакція концерту була втрачена в роки війни, тому вже після війни композитор відновлював рукопис і вносив деякі правки у партії оркестру та соліста. І тому всім була відома саме ця друга редакція. Але так сталося, що за кордоном у сім'ї відомого датського композитора І. Берга зберігся рукопис першої редакції концерту і багато років потому твір повернувся на батьківщину в першопочатковому вигляді. Світова прем'єра концерту для фортепіано з

оркестром Л. Ревуцького в першій редакції відбулася в Києві в 2011 році. Сам композитор вважав цей твір вершиною своєї фортепіанної творчості.

Творчий, новаторський підхід Л. Ревуцького до жанру концерту виявився в принципі програмності, вперше втіленому у радянському фортепіанному концерті. Концерт у задумі мав підзаголовок «Поема змагання», але не мав чітко розробленого сюжету, літературної основи; композитор у кожній частині намагався розкрити певні образи і настрої молоді, дух свята, молодіжних ігор. І ці образи настільки виразні, що не викликали потреби в літературному підкріпленні. Треба сказати, що саме жанр концерту для втілення цього задуму був підібраний вдало. Композитор відтворив настрій бадьорості, піднесеності, що панував в атмосфері тих років. Принцип програмності зумовив і чотиричастинну будову твору: преамбула – заклик до змагання, відкриття свята; друга частина – спортивні змагання; третя, повільна частина – виступ співаків; у фіналі, за задумом автора, мали бути представлені узагальнені пісенно-танцювальні, спортивні образи. Та ідейна концепція концерту глибша, ніж передбачала це програма. Основна ідея твору мала великий вплив на особливості драматургії концерту, обумовила його активний характер. Це виражалося в безперервності розвитку тематизму, його образній трансформації, відчутті цілісності та єдності.

В чому ж полягають позитивні якості цього твору? Передусім варто відзначити багатогранність життєвого змісту музичних образів концерту. Тут знайшли глибоке художнє втілення піднесені, життєрадісні настрої, лірико-схвильована патетика, скерцозно-моторні, вольові образи. Вся музика концерту пройнята українським народним мелосом. Всім духом своєї творчості композитор настільки тісно пов'язаний з народною музикою, що у творі важко провести грань між оригінальними і народними темами. Автор вільно переінтонує народні образи, по-своєму варіює, доповнює і розвиває їх. Звідси яскраво виражена національна характерність усієї музики Л. Ревуцького. Це відчутно в ладово-інтонаційному звучанні, в кадансових зворотах, в метро-ритмічній організації музичного матеріалу, в характері

розспіву мелодії. Концерт написаний у формі великої інструментальної композиції і є зразком майстерного використання широких можливостей фортепіано.

Перша частина несе в собі основний драматургічний заряд. *Allegro ma non tanto*, написана у формі сонатного *allegro*, але має деякі відхилення від звичайної будови цієї форми, що продиктовано жанром концерту. Так, головна та побічна партії у репризі не йдуть одна за одною, а чергуються як діалог між фортепіано і оркестром. Відкривається перша частина урочистим вступом, в якому звучить тема – заклик до змагання. Вступ можна назвати тематичним джерелом всього подальшого музичного розвитку. Тут зосереджені всі лейтхарактеристики – ритмічні, мелодичні, гармонічні. Серед них народжується «лейтпасаж», який потім буде звучати і в інших частинах, пов'язуючи їх у цільний твір. З урочистої теми вступу виростає радісно-піднесена та хвилююча тема Г.П. П.П. становить значний контраст до неї – вона лірична, спокійна та інтонаційно пов'язана з українською пісенністю. Але контраст між Г.П. і П.П. не несе в собі конфлікту, вони є різними гранями одного яскравого та внутрішньо багатого образу. Далі в розробці та репризі матеріал Г.П. та П.П. не протиставляється одне одному, а навпаки, зближується. Як свідчення того – на початку репризи звучить діалог цих двох тем. Стосовно образних сфер – то героїка та лірика панують на протязі всієї частини.

Друга частина – *Vivo*, занурює нас в атмосферу стрімкого, невгамовного токатного руху, граціозних танцювальних ритмів і поспівок. На відміну від першої частини, фортепіано виконує тут роль своєрідного фону, моторного супроводу. Гнучкими рухливими фігураціями воно немов обрамляє основний матеріал, викладений в оркестрі. За формою являє собою скерцо без тріо. Деякі риси рондоподібності якнайкраще виявляють стрімкий, навальний характер музики. Основна її тема побудована на українському народно-танцювальному матеріалі та нагадує українську веснянку. Свіжа та терпка гармонізація в сполученні з блискучими пасажами створюють веселий та грайливий настрій.

На остінатному домінантовому басі оркестру в низькому регістрі у фортепіано виникає рух, не легкому зльоті якого з'являється танцювальна граціозна тема. Своєю тридольністю, загальним характером вона близька до українських народних мелодій. Особливої витонченості їй надає альтерована гармонія. Неважко помітити інтонаційну близькість цієї теми до Г.П. першої частини. В заключному розділі з виру тематичних перетворень впливає на поверхню головна тема першої частини. Вона звучить у оркестрі у мідних духових у збільшенні, підкреслена скандованими акордами фортепіано.

Третя частина – *Lento*, ліричний центр, втілює в собі епічну образність. Тричастинна за формою. Починається мелодійним вступом, в основній темі розвивається пісенність. Відчувається зв'язок з українським фольклором. Це суворя, зосереджено-скорботна пісня, наче спогад про тяжке далеке минуле. Починається частина повільним пасажем віолончелей, в основі якого лежать вже знайомі нам інтонації першої частини. У високому регістрі флейт і кларнетів, а потім у фортепіано виникає спокійний, задумливий мотив народного пентатонічного складу. Гармонічне обрамлення мотиву збільшеними арпеджіо фортепіано надає звучанню крихкості, непевності. З цього прозорого, нестійкого мотиву виникає у солюючого фортепіано основна тема всієї частини. В основі її лежить пісенна мелодія, близька до українських народних історичних пісень. З народною історичною піснею її споріднює і квадратність будови мелодії з повторенням наприкінціосновного мотиву (рефрен), і стримано-розповідний настрій. До теми органічно увійшли лейтінтонації. Відчуття оповідності цієї теми створюється і завдяки звучанню соліста без супроводу. Оркестр, з'являючись, розвиває основні елементи теми (опора на терцові ходи мелодії, секвентне варіювання окремих фраз). В короткому середньому епізоді панує той же настрій стриманості, задумливості. Лише на якусь мить звукове наростання порушує спокій, та знову пасаж на лейтінтонаціях «знімає» схвильованість. Підйом відбувається у репризі. На основі пентатонічного заспіву до теми композитор будує великий сольний епізод фортепіано. Тут вже немає ніякої непевності у звучанні, заспів

набирає великого розмаху, підхоплює оркестр і виносить на поверхню основну тему в урочистому, піднесеному звучанні. Впевнена хода теми в оркестрі, сплески октав *martellato* фортепіано – все виявляє новий, урочистий характер образу. Оркестр продовжуючи цю лінію, веде звучання все далі і далі, і тільки ланцюг фортепіанних акордів нагадує про минулу скорботність теми. До речі, цей акордовий ланцюг, який зустрічається і наприкінці середнього розділу, є зіставленням акордів, в яких голоси підпорядковані хроматичному рухові. Підтримані остінатним басом, ці акорди і наступний пасаж ніби нівелюють заключну тональність. На цьому ж басі композитор будує і заключний квартовий мартельятний акорд. Роль цього акорду вельми цікава – він є тонічним завершенням частини і водночас служить домінантою (із затриманою терцією) до F-dur наступної частини (що йде *attacca*). Своїм колористичним звучанням наростаюче *martellato* створює яскравий, святково-дзвоновий фон. На цій же трелі фортепіано виникає і оркестровий вступ фіналу.

Фінал – *Allegro con fuoco* – є образним і драматургічним підсумком всього твору. Його об'єднуюча роль посилюється і тим, що тут проходять теми інших частин. Це і хорова епічна тема з повільної частини, і тема Г.П. першої частини, і нове невелике фугато, що виникає на інтонаціях лейтпасажу. Ця частина знову повертає слухача до образів радісних та жвавих. Вона написана у вільно трактованій рондо-сонатній формі з рисами маршовості. Фінал побудований на двох темах – Г.П., яка має маршову основу та П.П. – ліричній, оснований на народній мелодії. У коді звучить головна тема першої частини, таким чином утворюючи тематичну арку. Фінал є торжеством молодих сил, радістю утвердження життя, невичерпного запасу енергії.

Таким чином, драматургію концерту можна розділити на три групи: епічні образи, які сягають глибоко народного коріння; ліричні, якими визначаються в основному в П.П.; та скерцозні образи, які втілюють у собі всю енергію юнацького завзяття. Що стосується гармонічної структури, то основною рисою концерту для фортепіано з оркестром F-dur op.18 є поєднання

національної визначеності ладових основ зі складними сучасними гармонічними засобами.

Концерт для фортепіано з оркестром оп.18 Л. Ревуцького відрізняється від попередніх фортепіанних творів автора широким розмахом, ґрунтовністю, «дозрілим» епічним началом, різноманітністю технічних прийомів та вдалим направленням їх у створення неповторних яскравих образів.

2.3 Фортепіанний концерт В. Косенка оп. 23 c-moll: досвід інтонаційно-драматургічного аналізу.

Віктор Косенко народився у 1896 році в Петербурзі. Невдовзі його сім'я переїздить до Варшави, де пройшло дитинство та юнацькі роки майбутнього композитора. Атмосфера музичного життя Варшави, різноманітні концерти не могла не вплинути на юнака. В. Косенко почав навчатися у професора Варшавської консерваторії О. Михайловського. У цей час розпочинається і його композиторська творчість — з'являються перші опуси. Перша світова війна змушує В.Косенка з матір'ю в 1914-му році переїхати до Санкт-Петербурга, де він навчається в Петербурзькій консерваторії відразу на 2-х факультетах: фортепіанному (клас І. Міклашевської) та композиторському (клас М. Соколова). В. Косенко наполегливо оволодіває музичними науками і здобуває міцні знання. Саме тут закладається теоретична основа його музичних поглядів, яка потім проявить себе у Фортепіанному концерті c-moll. Після закінчення консерваторії в 1918 р. Косенко переїжджає до рідних у Житомир. Там він розгортає велику виконавську, композиторську та педагогічну діяльність, виступає як соліст і акомпаніатор. Композитор пише багато музики, дає авторські концерти. У 1924 році В. Косенко їде до Москви, де друкує свої твори та концертує, завойовуючи тим самим визнання.

У 1929 р. Косенко переїжджає до Києва, і починає викладати у Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка, який пізніше став консерваторією. Тут він викладає спеціальне фортепіано, камерний ансамбль та курс аналізу форм

на історико-теоретичному та композиторському факультетах. У Києві композиторська діяльність В. Косенка набирає ще більших обертів. Він пише фортепіанні твори, пісні, романси, створює твори для симфонічного оркестру, пише музику до фільмів.

Над своїм фортепіанним концертом В. Косенко працював з перервами протягом багатьох років, аж до самої смерті у 1938 році. Клавір першої частини концерту було завершено у 1937 році. Передчасна смерть перешкодила завершенню багатьох творів В. Косенка. Незакінченим лишився і фортепіанний концерт. Вже після смерті композитора Л. Ревуцький відредагував і оркестрував першу частину твору. Друга частина була відредагована, а третя завершена (за ескізами і начерками автора) та оркестрована Г. Майбородою у 1950 році. У листопаді того ж року концерт було вперше виконано повністю.

У творі переважає романтично-схвильований, життєствердний настрій. Композитор немов показує різні грані одного й того ж образу, який постає то елегантним, то м'яко-скерцозним, то поривчастим. Поєднання повнокровної лірики, широкого мелодичного дихання з прекрасною піаністичністю визначають кращі риси музики концерту. Якщо спробувати кількома словами охарактеризувати коло основних настроїв твору, то передусім слід сказати про палку схвильованість, гарячу емоційність, патетичність образів. Вся музика пройнята пристрасним, темпераментним духом, який з перших же тактів вводить слухача у бурхливий вир подій.

Починається концерт великим вступом. Кларнет і фагот викладають в унісон широку тему, за своїми контурами близьку до початку Г.П. Ритмічна організація цієї теми, круті ходи вгору і вниз, загальна спрямованість передбачають розгорнення яскравих і бурхливих подій. Це єдиний вольовий, мужній образ в усій частині. В жодній з наступних тем ми не зустрінемо подібної рішучості та енергійності. Вступ до концерту складається з трьох епізодів і є великим віртуозним розділом. Тема Г.П. першої частини – *Allegro moderato* – основний лейттематичний образ усього циклу. Її романтична

легкість та елегійна розспівність йдуть від рахманіновського мелосу. Емоційний заряд проривається одразу на четвертому такті теми. Після восьмитактового проведення теми композитору знов повторює тему. Повторне проведення теми створює емоційну перенапругу, що в подальшому потребує тривалого заспокоєння. Частково його приносить С.П., близька за своїми контурами до головної теми. Проте це заспокоєння не є справжнім, вже при повторному проведенні С.П. проривається до яскравої кульмінації. Поступово емоційна напруга спадає, поступаючись місцем ліричному образу. П.П. (*Meno mosso*) – це широко розвинений ліричний розділ. Мажоро-мінорний лад її з акцентом на ступені тонічного тризвука (особливо терції) надає музиці теплого, м'якого забарвлення. Виклад теми густими октавними акордами на фоні рухливого акомпанементу криє в собі приховану до пори схвильованість. Незважаючи на відмінності у мелодичній будові і фактурі, теми Г.П. і П.П. за своїм характером близькі між собою. Лише темпова стриманість П.П. не дає їй одразу вилитись у яскраву емоційну хвилю. В ході мелодичного розвитку теми в оркестрі (у флейт і кларнетів) з'являється характерний наполегливий мотив, на якому й побудовано всю розробку. Цей мотив протягом усього твору залишається незмінним, зазнаючи лише тональних зрушень та різного тембрового забарвлення, проходить він завжди в оркестрі. Як і в Г.П., потрібне проведення П.П. не пов'язане з жодною суттєвою зміною в характері теми. В. Косенко відступає від загальноновживаної форми сонатного *allegro* і надає частині рис рондо-сонатної будови, використовуючи цікавий прийом тонального співвідношення тем в експозиції. Розробка складається з трьох розділів. В першому – оркестр проводить мотив П.П. в «оточенні» пасажів фортепіано, у другому – мелодично і фактурно об'єднані теми П.П. і З.П., і в третьому – оркестр викладає перші фрази головної теми. Загалом композитор вдається до тембрового зіставлення тем і поспівок в оркестрі і фортепіанній партії. Будова каденції доволі характерна для рондо-сонатної форми: тема вступу, тема Г.П., тема вступу, тема П.П. Сміливі тональні зрушення, різноманітні технічні прийоми викладу, розмах

музики перетворюють каденцію на справді кульмінаційну вершину всього концерту. Велика реприза знов повертає нас до знайомих образів експозиції, на жаль, нічим не збагачених у своєму розвитку. Лише помпезна кода порушує цю схожість репризи з експозицією і завершує першу частину.

Друга і третя частина концерту багато в чому поступаються першій і, на жаль, не творять з нею єдиного циклу. Друга частина (*Andante con moto*) досить пасивна за настроєм, елегійна. Рондо-сонатний фінал намагається піднятися до емоційного рівня першої частини і утвердити те, що було висловлено раніше, але образи тут не такі масштабні, як у першій частині, тому й фінал звучить не так виразно.

Отже, перша частина концерту значно повніше і яскравіше розкрила основну художню ідею твору, ніж дві наступні. Друга і третя частини концерту здаються додатком до першої, бо за розміром обидві вони не складають і половини першої. Невипадково у концертній практиці твір В. Косенка як тричастинний цикл звучить дуже рідко.

Висновки до розділу 2

Проаналізувавши знакові зразки жанру фортепіанного концерту першої половини ХХ століття можна заявити, що все характерні риси української фортепіанної музики того часу ніби сконцентрувалося в двох творах: концерті для фортепіано з оркестром №2 Л. Ревуцького оп.18 і концерті В. Косенка оп.23. У своїх ідейно-творчих принципах і Л. Ревуцький і В. Косенко міцно спираються на класичні традиції, звертаються до яскравих життєвих образів. Водночас, обидва композитори по-різному підходять до вирішення художніх завдань. Якщо Л. Ревуцький творчо переосмислює досягнення класиків, розвиває їх традиції, заходячи зрештою свій самобутній творчий почерк, то музична мова інструментальних творів В. Косенка близька до раннього О. Скребіна і С. Рахманінова. У творчості Л. Ревуцького виразно виявлені національні інтонаційні народнопісенні джерела, творчість ж В. Косенка

стоїть на російському ґрунті, навіть у тих випадках, коли він звертається до української тематики.

Фортепіанні концерти С. Борткевича були написані в інших соціально-культурних умовах і можемо виявити такі їх характерні особливості:

- переважає роль не головної, а побічної партії в драматургії твору. Це проявляється і в пропорціональних масштабах матеріалу, і в ролі побічної партії в подальшому розвитку концерту, і також в тому, що композитор часто відмовляється від розвитку головної теми після її експонування. Саме побічні партії розкривають основну сферу образів концертів С. Борткевича – романтичну лірику в різноманітних її проявах.
- тенденція до «розмиття» форми сонатного *allegro*, до її синтезу з іншими формами (тричастинною, варіаційною, рондо), до наскрізного об'єднання сонатно-симфонічного циклу. Тут С. Борткевич розвиває традиції Ф. Ліста та О. Скребіна, самобутньо їх перетворюючи. Особливо це можна помітити у Другому і Третьому концертах, де цикл поєднує у собі риси класичної тричастинної композиції та одночастинної поеми.
- схильність до масштабної фортепіанної фактури, крупної техніки, акордового викладу тем.
- пріоритет соліста в діалозі з оркестром, що виражається у великій кількості та масштабності сольних каденцій, в експонуванні в партії соліста всіх основних тем та ініціативній його участі у драматургічному розвитку.
- звернення до вітчизняного, національного фольклору.

РОЗДІЛ 3. ОГЛЯД ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

3.1 Виконавська фонотека українських фортепіанних концертів першої половини XX століття.

Нами зроблена спроба систематизувати найвідоміші виконання українських фортепіанних концертів першої половини XX століття у виконавську фонотеку, в якій зібрані всі існуючі інтерпретаційні версії цих творів з активними посиланнями:

С.Борткевич. Фортепіанний концерт № 1 B-dur ор.16 (1912)	В'ячеслав Зубков (фортепіано), Україна Академічний симфонічний оркестр "Філармонія", Чернігів, Україна. Микола Сукач (диригент) Запис 2001 року
	Марджорі Мітчелл (фортепіано) Симфонічний оркестр Північногерманського радіо (NDR) Уільям Стрикленд (диригент)
	Марія Валесва (фортепіано) Державний симфонічний оркестр Удмуртської республіки Ілля Петухов (диригент) Запис 2017 року
	Ольга Шадріна (фортепіано) Одеський філармонічний оркестр Микола Сукач (диригент) Запис 2019 року

	Стівен Кумбс (фортепіано) Шотландський симфонічний оркестр BBC Єжи Максимюк (диригент) Запис 1992 року
С. Борткевич. Фортепіанний концерт №2 (для лівої руки, 1930), ор. 28	Стефан Доніга (фортепіано) Філармонічний оркестр ім. Яначека (Острава) Давід Порселін (диригент) Запис 2008 року
	В'ячеслав Зубков (фортепіано) Академічний симфонічний оркестр "Філармонія", Чернігів, Україна Микола Сукач (дирижер) Транскрипція для двох рук (В. Зубков)
	Надежда Влаєва (фортепіано, США). Академічний симфонічний оркестр "Філармонія", Чернігів, Україна. Микола Сукач (диригент)
С. Борткевич. Фортепіанний концерт №3 «Через терни до зірок» с-moll, ор. 32 (1928)	В'ячеслав Зубков (фортепіано) Академічний симфонічний оркестр "Філармонія", Чернігів, Україна Микола Сукач (диригент)
	Павло Гінтов (фортепіано) Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України Вікторія Жадько (диригент) Колонний зал імені М.В. Лисенка, Київ, 13.03.2018

	Стефан Доніга (фортепіано) Філармонічний оркестр ім. Яначека (Острава) Давід Порселін (диригент) Запис 2008 року.
С. Людкевич. Концерт для фортепіано d-moll (1916)	Марта Кузій (фортепіано) Ukrainian Festival Orchestra Іван Остапович (диригент) Світова прем'єра. Запис 23 грудня 2020 року.
С. Людкевич. Концерт для фортепіано a-moll (1917)	Андрій Макаревич (фортепіано) Ukrainian Festival Orchestra Іван Остапович (диригент) Світова прем'єра. Запис 23 грудня 2020 року.
С. Людкевич. Концерт для фортепіано fis-moll (почато у 1920)	Константин Донченко (фортепіано) Львівський Філармонічний оркестр М. Лобанов (диригент) Запис 1958 року.
	Марія Крушельницька (фортепіано) Симфонічний оркестр Львівської Державної Філармонії Дем'ян Пелехатий (диригент) Запис 1965 року
	Оксана Рапіта (фортепіано) Симфонічний оркестр Львівської філармонії Роман Филипчук (диригент) Запис 1994 року

Л. Ревуцький. Концерт для фортепіано з оркестром F-dur op.18 (1937)	Євген Ржанов (фортепіано) Державний симфонічний оркестр УРСР Юрій Ніконенко (диригент) Запис 1989 року.
	Євген Ржанов (фортепіано) Державний естрадно-симфонічний оркестр Микола Лисенко (диригент) Запис 2016 року.
	Артур Нікулін (фортепіано) Академічний симфонічний оркестр "Філармонія"(Чернігів, Україна) Андрій Шевчуковський (диригент) Запис 2013 року.
	Роман Репка (фортепіано) Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України Володимир Сіренко (диригент) Концерт виконано у першій редакції. Запис 2020 року.
В. Косенко. Концерт для фортепіано з оркестром c-moll (1928)	Євген Ржанов (фортепіано) Святослав Літвіненко (диригент)
	Артур Нікулін (фортепіано) Академічний симфонічний оркестр "Філармонія", Чернігів, Україна А. Шевчуковський (диригент) Запис 2013 року.

	<u>Юлія Самоєнко (фортепіано)</u> <u>Симфонічний оркестр Вінницької філармонії</u> <u>Георгій Курков (диригент).</u> <u>Запис 2018 року.</u>
--	---

Отже, якщо прослідкувати географію виконавців, то можна побачити що більшість виконавців це українські піаністи, але є і іноземні виконавці, які представляють такі країни як Шотландія, Чехія, США, Росія та Болгарія. За хронологічним проміжком проаналізовано записи з 1958 року до 2020 року.

3.2 Огляд виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів С. Борткевича, С. Людкевича, Л. Ревуцького, В. Косенка

В даному підрозділі проаналізовано найвідоміші виконавські версії українських фортепіанних концертів першої половини ХХ століття з метою виявлення їх стилістичних особливостей та розкриття композиторського задуму, а також популяризації їх серед молодих виконавців.

Фортепіанні концерти С.Борткевича є високохудожніми та цікавими як для виконавців, так і для слухачів. Тому з українських фортепіанних концертів першої половини ХХ століття їх можна назвати найбільш виконуваними. Можна припустити, що так сталося тому, що творчість С.Борткевича мало вивчалася на території України у радянські часи, а після була відкрита музикантами та викликала інтерес серед виконавців та музикознавців. Ми розглянемо найзначніші та найбільш широко відомі інтерпретаторські версії фортепіанних концертів С.Борткевича як українських, так і зарубіжних виконавців.

Почнемо наш огляд із творчого портрету піаніста, який виконав усі три концерти С.Борткевича. В'ячеслав Зубков – відомий український піаніст, лауреат міжнародних конкурсів, який гастролює по всьому світу. Він навчався у КСМШ ім. Лисенка, потім у Київській консерваторії, де зараз викладає на

кафедрі спеціального фортепіано. Проаналізуємо його виконання Першого фортепіанного концерту С.Борткевича оп.16. Запис виконано у 2001 році з академічним симфонічним оркестром «Філармонія», диригент М.Сукач. Музична піаністична свобода чітко відчувається у володінні фактурою та легкості звучання. Піаніст добре відчуває тембральну забарвленість музичної тканини та прекрасно передає зміну настроїв. Можна помітити, що соліст вміло вибудовує драматургію концерту разом з оркестром. Соліст з'єднується з оркестром в одне ціле, створюючи неперервну музичну тканину, яка є дуже насиченою.

Виконання другого та третього фортепіанних концертів В'ячеславом Зубковим відбулося більш як через 10 років і не можна не помітити, що інтерпретування стало більш дозрілим, та концептуальним. Піаніст застосовує весь арсенал професійних навиків, і це відчувається в цілісності фразування, розвитку єдиної драматургічної лінії, а також у свободі в трактуванні авторського тексту та відчутті рубато.

Другий концерт для фортепіано з оркестром оп. 28, який написано для лівої руки піаніст виконує у власній транскрипції для двох рук. Загалом можна сказати, що В'ячеславу Зубкову дуже вдало вдається передати настрій музики та загальну ідею творів.

Наступним ми розглянемо виконання Першого фортепіанного концерту С.Борткевича російською піаністкою Марією Валесвою та державним симфонічним оркестром Удмуртської республіки. Ця інтерпретація є більш конструктивною, тут превалує технічна складова над емоційною. У віртуозних місцях виконання фортепіанної партії доволі сухе, але в ліричних партіях відчувається делікатність та якісне інтонування. Загалом, про це виконання можна сказати, що з технічної точки зору воно не є ідеальним, є певні питання до ведення лінії та драматургічної єдності, але тут є настрій при певній емоційній стриманості.

Заслуговує уваги виконання цього ж концерту українською піаністкою Ольгою Шадріною. Вона закінчила Національну музичну академію України

імені Петра Чайковського. Працювала викладачем музичної школи у м. Києві та Чернігові. Останні 13 років працює артисткою Академічного симфонічного оркестру «Філармонія» з м. Чернігова. За цей час Ольга Шадріна виконала з оркестром близько 20 фортепіанних концертів. Перший фортепіанний концерт Борткевича піаністка вперше виконала 10 років тому, а в минулому році виконала його в Луцьку та Житомирі під час гастролей оркестру по Україні. Ми проаналізуємо запис 2020 року у її виконанні з Національним Одеським філармонійним оркестром під керівництвом М.Сукача. Перше, що можна сказати – піаністка грає декламаційно, палко, а іноді – лірично і натхненно. Вражає вдало вибудована драматургія твору, майстерні перевтілення, зміна станів. Відчувається високий рівень професіоналізму, не тільки в технічному плані, але й цілісності мислення, інтонуванні, фразуванні. Виконавиця дуже вдало проявила свою творчу індивідуальність і тим самим ми маємо змогу насолоджуватись чудовим виконанням Першого фортепіанного концерту С.Борткевича.

Другий фортепіанний концерт є особливим – він написаний для лівої руки. Незважаючи на це, є декілька виконавських версій, на які потрібно звернути увагу. Болгарська піаністка – Надежда Влаєва виконала цей концерт в Україні з академічним симфонічним оркестром «Філармонія» саме у оригінальній транскрипції. Її інтепретацію можна відмітити як монументальну, потужну та професійну. Піаністична свобода, інтонування, вдало вибудована музична концепція твору – все це свідчить про високий рівень та талант виконавиці. Необхідно відмітити патетичну декламаційність в експозиції концерту, що створює драматичний образ головної теми першої частини концерту. Інтерпретація піаністки є раціонально сконструйованою, про це свідчить інтелектуалізм виконання, потреба диференціації елементів при вибудовуванні загальної картини. Підсумовуючи, можна сказати, що виконання Надежди Влаєвої є високопрофесійним і якісним з художньої точки зору.

Стефан Доніга – відомий румунський піаніст, зробив CD запис Другого та Третього фортепіанних концертів С.Борткевича у лютому 2018 року разом із філармонічним оркестром ім. Яначека під керівництвом Девіда Порселіна. Інтерпретаційна версія Другого концерту для фортепіано з оркестром С.Борткевича відрізняється високою професійністю виконавців, яка виражається у виразності виконання, рельєфності музичних образів, ясністю форми, формальна завершеність в грі слугує точному розкриттю авторського задуму. Можна відмітити навіть деяку графічність у окресленні мелодичного малюнку. У грі соліста вдало поєднуються і романтична і класична стилістика виконання. Точність та різноманітність штрихів, широка динамічна та тембральна палітра та вивірена точність віртуозного механізму разом складаються у чудове виконання, де кожна деталь працює на загальну картину. У інтерпретації Третього фортепіанного концерту С.Борткевича також дуже вдало втілюється авторський задум. Віртуозність соліста та масштабність музичного мислення дають нам змогу насолоджуватися прекрасним виконанням цього твору.

Як вже було сказано вище, рукописи концертів для фортепіано з оркестром d-moll (1916) та a-moll (1917) С. Людкевича віднайдено зовсім недавно – у 2019 році. 23 грудня 2020 року відбулася світова прем'єра цих творів. Вперше вони були виконані у Львові Ukrainian Festival Orchestra під керівництвом Івана Остаповича та солістами – лауреаткою міжнародних конкурсів, експерткою Львівської Національної філармонії Мартою Кузій та лауреата всеукраїнських та міжнародних конкурсів Андрієм Макаревичем. Цей проект є унікальною можливістю познайомитись із досі нікому невідомими фортепіанними концертами композитора. Виконання обох концертів є високопрофесійним, емоційним, гнучким та віртуозним. Ці виконавські версії вирізняє масштабність задуму, цілісність та органічність образної сфери.

Концерт для фортепіано з оркестром fis-moll С. Людкевича є досить відомим, і, на щастя, ми маємо декілька професійних виконавських

інтерпретацій. У 1958 році, цей твір було виконано Львівським Філармонічним оркестром під керівництвом М. Лобанова, соліст – Констянтин Донченко. Він закінчив Ленінградську консерваторію та аспірантуру при ній (клас Л. Ніколаєва), а після цього все життя працював у Львівській консерваторії. У 1950 – 1960 роках вів активне концертне життя, саме в цей час і було зроблено запис Концерту. За словами його студентки Т. Молчанової, «хоча часом йому бракувало більш ясного інтонування, щирості у висловленні ліричних почуттів, музикант захоплював бездоганною віртуозністю, яскравою концертністю. В історії Львівської піаністичної школи Костянтин Донченко залишився, насамперед, як віртуоз, гру якого вирізняв феноменальний технічний блиск. До числа його безперечних переваг належало почуття форми, багата фантазія, здатність досягати яскравих кульмінацій, краса звуку». [56] Всі ці якості найяскравіше виявилися у виконанні Концерту для фортепіано з оркестром *fis-moll* С. Людкевича.

Народна артистка України, талановита та відома піаністка Марія Крушельницька також мала у своєму репертуарі цей чудовий твір. У процесі розучування та виконання вона тісно співпрацювала з самим автором, що не могло не вплинути на концептуальність цієї виконавської інтерпретації. Наталія Кашкадамова дуже детально описує стильові особливості виконання М. Крушельницькою творів С. Людкевича: «Інтерпретація Марією Крушельницькою фортепіанних творів Людкевича виділяється глибиною, багатоплановістю та серйозністю, що посутньо відрізняє її від поширеного жанрово-побутового їхнього сприймання, хоча піаністка органічно відчуває інтонаційні джерела музики галичанина. Найважливіші риси трактування Крушельницької – це велика експресія, пов'язана з поляризацією образних контрастів і виявленням гармонічної і ритмічної напруги, психологічність декламаційного інтонування та масштабність у трактуванні форми, емоційного змісту і звучання.» [30]

Ще одна інтерпретаційна версія, яка заслуговує нашої уваги – виконання Концерту для фортепіано з оркестром *fis-moll* С. Людкевича лауреаткою

міжнародних конкурсів, народною артисткою України Оксаною Рапітою та Симфонічним оркестром Львівської філармонії під керівництвом Романа Филипчака. Інтерпретація цих талановитих виконавців виділяється високою професійністю, віртуозністю, а також глибокою наповненістю образної сфери.

Концерт для фортепіано з оркестром F-dur op.18, на жаль, не є широко популярним серед виконавців. Але існують три варіанти інтерпретації, які заслуговують на увагу. Його виконували досить відомі в Україні піаністи – заслужений артист УРСР Євген Ржанов, лауреат міжнародних конкурсів Артур Нікулін та піаніст, який відродив концерт у його першопочатковому вигляді Роман Ріпка. Скажемо декілька слів про виконавців цього твору.

Євген Ржанов народився в Харкові. Навчався в Києві у Д. Юдилевича, а пізніше – в Московській консерваторії у Я. Флієра. Фіналіст Міжнародного конкурсу імені королеви Єлизавети в Брюсселі. Викладає в КІМ імені Р. Глієра та КССМШ імені М. Лисенка. Багато гастролював по світу та був членом журі на різних міжнародних конкурсах.

Артур Нікулін – переможець багатьох міжнародних конкурсів. Він навчався у трьох консерваторіях України – Київській, Дніпропетровській та Львівській. Багато гастролював у Європі та популяризував там українську музику.

Роман Ріпка – піаніст, педагог. Закінчив Київську консерваторію та аспірантуру. Одним з головних його творчих здобутків було те, що він відродив першу редакцію Концерту, здавалося, загублену у роки війни. Роман Ріпка здійснив світову прем'єру першої редакції та виконав сольну партію концерту. Також, зробив переклад концерту для фортепіано з оркестром F-dur op.18 для двох фортепіано.

Розглянемо виконання концерту для фортепіано з оркестром F-dur op.18 Євгеном Ржановим та Артуром Нікуліним. Нас цікавлять саме ці інтерпретації тому, що виконавці є представниками різних шкіл, а також різних поколінь.

Що стосується записів, то для порівняння ми візьмемо відеозаписи концерту для фортепіано з оркестром F-dur op.18 у виконанні піаніста Євгена

Ржанова та Державного естрадно-симфонічного оркестру під керівництвом Миколи Лисенка – правнука композитора М. Лисенка (3 листопада 2016 року) та у виконанні піаніста Артура Нікуліна та Академічного симфонічного оркестру «Філармонія» (запис 2013 року).

Унікальність виконавської інтерпретації Євгена Ржанова полягає у високій музичній свободі, яка виражається у вмілому використанні *rubato*, особливостях інтонування та динамічному балансі у фактурних пластах. Виконання піаніста Євгена Ржанова можна віднести до романтично спрямованого. Його відрізняє емоційність, відкритість та свобода прочитання авторського тексту. Інтерпретація піаніста відрізняється багатством внутрішнього інтонування та образного наповнення. Соліст з'єднується з оркестром в одне ціле, утворюючи єдину та цільну музичну тканину, превалює тенденція до об'єднання фраз у великі тематичні блоки. Що стосується фактурного виконавського втілення, то виконавець добре відчуває кожен фактурний пласт, а артикуляційні прийоми виконавця вражають своєю віртуозністю.

Отже, виконавський стиль Є. Ржанова можна охарактеризувати певним синтезом принципів: це вільне використання *rubato*, динамічний баланс у фактурних пластах, які добре прослуховуються та відчуваються, емоційне та наповнене виконання, багатство внутрішнього інтонування та різноманітних артикуляційних прийомів, а також здатність цілісного охоплення музичної тканини. Таким чином Є. Ржанов представляє романтичний віртуозний стиль, де виконавець ототожнюється з автором твору.

Виконання концерту для фортепіано з оркестром F-dur op.18 піаністом Артуром Нікуліним відрізняється точною вивіреністю кожного засобу звуковидобування – артикуляції, тембрового окрасу, педалізації та якості туше. Дійсно, вважає диференціація фактури – при тому, що музична тканина звучить цільно фактура добре прослуховується та вона скульптурно випукла. В плані фразування переважає виокремлення окремих тематичних елементів та різка окресленість ліній. В темпо-ритмічному аспекті виконання

А. Нікуліна майже точно вивірене та зважене, рідко можна знайти необумовлені відхилення від темпу. Виконання всіх технічних прийомів піаністу вдається віртуозно та професійно. В інтерпретації А. Нікуліна технічна сторона переважає над емоційною, тому її можна назвати досить раціональною.

Таким чином, виконавський стиль А. Нікуліна можна віднести до раціонального віртуозного напрямку. Йому притаманне чітке віртуозне артикулювання, фактурна диференціація, прагнення до об'єднуючої темпо-ритмічної основи, різка окресленість ліній, перевага технічної, раціональної сторони над емоційною.

В класифікації виконавського стилю піаністів ми спиралися на працю Рабиновича Д. А. «Исполнитель и стиль» [62]

Отже, порівнюючи ці два виконання концерту для фортепіано з оркестром F-dur op.18 Л. Ревуцького можна помітити різницю в трактування авторського тексту. Це пов'язано з приналежністю піаністів до різних фортепіанних шкіл та різних виконавських напрямків.

А. Нікулін та Є. Ржанов стали виконавцями й Фортепіанного концерту c-moll op.23 В. Косенка. Кожен з них у своїх інтерпретаційних версіях продовжили стильовий вектор розвитку та віртуозне володіння інструментом. Як наслідок, ми можемо насолоджуватися чудовими виконаннями цього Фортепіанного концерту. До речі, українські фортепіанні концерти у репертуарі цих двох виконавців трапляються доволі часто, що не може не захоплювати.

Ще одна піаністка, яка виконала Фортепіанний концерт В. Косенка – Юлія Самоєнко. Запис зроблено у 2018 році з Симфонічним оркестром Вінницької філармонії (художній керівник Г. Курков). Виконання є дуже емоціональним, наповненим, відчувається дуже багата палітра динамічних та тембральних засобів музичної виразності. Солістка володіє широким арсеналом технічних можливостей, що робить цю інтерпретаційну версію віртуозною та професійною.

Висновки до розділу 3

З метою систематизувати та упорядити існуючі виконавські версії українських фортепіанних концертів першої половини ХХ століття було створено виконавську фонотеку та охарактеризовано найяскравіші виконавські інтерпретації. Серед виконань концертів для фортепіано з оркестром С. Борткевича це інтерпретаційні версії п'яти піаністів - В. Зубкова, О. Шадріної, М. Валєєвої, С. Доніга та Н. Влаєвої. В. Зубков передає настрій музики, загальну ідею і його виконання фортепіанних концертів С. Борткевича є досить романтизованим та гнучким. Інтерпретація М. Валєєвої є більш конструктивною, тут превалює технічна складова над емоційною. О. Шадріній у своїй виконавській версії вдається проявити свою музичну індивідуальність за допомогою декламаційності, деталізованої інтонаційності. Інтерпретація Н. Влаєвої відрізняється інтелектуалізмом виконання, потребою диференціації елементів при вибудовуванні загальної картини. У грі соліста С. Доніга вдало поєднуються і романтична і класична стилістика виконання, його інтерпретація характеризується точністю та різноманіттям штрихів, широкою динамічною та тембральною палітрою та вивіреною точністю віртуозного механізму.

Проаналізувавши виконавські версії фортепіанних концертів d-moll та a-moll С. Людкевича можна зрозуміти, що інтерпретації М. Кузій та А. Макаревича вирізняє масштабність задуму, цілісність та органічність образної сфери. Концерт для фортепіано з оркестром fis-moll С. Людкевича має декілька професійних виконавських версій. К. Донченко у своєму виконанні проявив почуття форми, багату фантазію, здатність досягати яскравих кульмінацій. Народна артистка України, М. Крушельницька процесі розучування та виконання тісно співпрацювала з самим автором, що не могло не вплинути на концептуальність цієї виконавської інтерпретації. Інтерпретація М. Крушельницькою фортепіанних творів Людкевича виділяється глибиною, багатоплановістю та серйозністю.. Виконавська версія

О. Рапіти виділяється високою професійністю, віртуозністю, а також глибокою наповненістю образної сфери.

Порівнюючи два виконання концерту для фортепіано з оркестром F-dur op.18 Л. Ревуцького Є. Ржановим та А. Нікуліним можна помітити різницю в трактування авторського тексту. Це пов'язано з приналежністю піаністів до різних фортепіанних шкіл та різних виконавських напрямків. Є. Ржанов представляє романтичний віртуозний стиль, де виконавець ототожнюється з автором твору, в той час як виконавський стиль А. Нікуліна можна віднести до раціонального віртуозного напрямку.

А. Нікулін та Є. Ржанов стали виконавцями й Фортепіанного концерту c-moll op.23 В. Косенка. Кожен з них у своїх інтерпретаційних версіях продовжили стильовий вектор розвитку та віртуозне володіння інструментом. Солоістка Ю. Самоєнко у своєму виконанні фортепіанного концерту В. Косенка c-moll op.23 володіє широким арсеналом технічних можливостей, що робить цю інтерпретаційну версію віртуозною та професійною.

Підсумовуючи, можна сказати, що всі вищеназвані піаністи є відомими, їх виконавські інтерпретації заслуговують уваги та вивчення. Кожен з них своєрідно збагачує авторський текст та популяризує українську музику.

ВИСНОВКИ

Перша половина XX століття це великий і складний період становлення жанру українського фортепіанного концерту, пошуків національних шляхів його розвитку. В складних умовах боротьби світоглядів, зіткнення різних мистецьких поглядів перед композиторами України постала проблема пошуку власних шляхів розвитку жанру концерту.

Здійснивши огляд наукової літератури, присвяченої українському фортепіанному концерту в цей період, вдалося з'ясувати, що донині не було розглянуто всі твори українських авторів. Наприклад, у дослідженні В. Тимофєєва «Український радянський фортепіанний концерт» не було згадки про концерти С. Людкевича та С. Борткевича. На це було ряд причин – деякі фортепіанні концерти ще не були віднайдені, деякі українські композитори були заборонені через жорстку цензуру радянських часів. Проаналізувавши наукові дослідження з цієї теми ми можемо прослідкувати зародження жанру українського фортепіанного концерту на початку XX століття та його еволюцію – від перших спроб молодих композиторів до чудових зразків національних фортепіанних концертів, які і нині заслуговують уваги та любові слухачів. Національні концерти принесли з собою новий свіжий струмінь народних інтонацій, які в свою чергу поєднуються з досвідом та традиціями класичних музичних шкіл. У кращих зразках українського фортепіанного концерту цього періоду відчувається прагнення авторів опанувати концертну форму, що повно відображає дійсність, ґрунтуючись на традиціях класиків. Еволюція жанру втілилась у зверненні композиторів до народнопісенних джерел, у характері розвитку мелодії, в ясності та доступності музичної мови.

Здійснивши жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний аналізи фортепіанних концертів С. Борткевича (B-dur op.16 №1, op.28 №2 та c-moll op.32 №3), Л. Ревуцького (F-dur op.18), В. Косенка (c-moll op.23);

С. Людкевича (d-moll, a-moll, fis-moll) ми виявили в них такі спільні стильові особливості:

- розвиток традицій композиторів – романтиків (Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна, Р. Вагнера);
- звернення до українського національного фольклору;
- цитатне використання пісенного матеріалу;
- схильність до масштабної композиційної форми, насиченої фортепіанної фактури, акордового викладу тем;
- пріоритет соліста в діалозі з оркестром.

З метою систематизувати та упорядкувати існуючі виконавські версії українських фортепіанних концертів першої половини ХХ століття було створено виконавську фонотеку та охарактеризовано найяскравіші виконавські інтерпретації. Серед опрацьованих нами виконавців є як і вітчизняні піаністи – В. Зубков, О. Шадріна, Є. Ржанов, А. Нікулін, М. Крушельницька, К. Донченко, О. Рапіта, М. Кузій, А. Макаревич, Ю. Самоєнко, так і іноземні – С. Доніга (Чехія), Н. Влаєва (Болгарія), М. Валєєва (Росія), М. Мітчелл (США). Ці артисти, популяризуючи українську музику, мають у своєму репертуарі багато українських творів, в тому числі і фортепіанних концертів. Проаналізувавши виконавську фонотеку можна сказати, що піаністи належать до різних фортепіанних шкіл та різних виконавських напрямків.

Український фортепіанний концерт зароджувався у складних умовах, але це не завадило композиторам створити перші високохудожні зразки жанру та дати гарний ґрунт для наступних поколінь. Ті засади, що були закладені Л. Ревуцьким, В. Косенко, С. Борткевичем, С. Людкевичем дали змогу композиторам другої половини ХХ століття розвинути жанр національного концерту до неймовірних висот.

Додаток. Українські фортепіанні концерти першої половини ХХ століття: історичний та жанрово-стильовий аспекти.

С. Борткевич. Концерт для фортепіано з оркестром В-dur op.16	1912	Для твору характерно зберігання чіткої розмежованості і контрастності частин, скріплення циклу тематичними арками, поємність.
С. Людкевич. Концерт для фортепіано з оркестром d-moll	1916	В концерті відчуються впливи традицій П. Чайковського, Ф. Шопена та Р. Вагнера. Лірично-драматичний тип висловлення, насиченість фактури, східний колорит, який виражений в особливостях гармонічної мови.
С. Людкевич. Концерт для фортепіано з оркестром a-moll	1917	У концерті відчувається вплив Ф. Ліста (одночастинна форма, рапсодичність, імпровізаційність, віртуозність фактури).
С. Людкевич. Концерт для фортепіано з оркестром fis-moll	1920 (1 редакція)	Концерт продовжує традиції романтизму, у той же час вбачаються національні гуцульські риси.
Г. Таранов. Фортепіанний концерт (op.2).	1920	Концерт ніколи не виконувався та його рукопис не зберігся.

С. Борткевич. Концерт для фортепіано з оркестром №2 ор.28 (для лівої руки)	1924	Тяжіння до поемної композиції, розгорнутість розділів та різноплановість образів.
С. Борткевич. Концерт для фортепіано з оркестром №3 ор.32, c-moll	1926	Масштабна циклічна композиція, поемні принципи.
В. Фемеліді. Концерт для фортепіано з оркестром.	1926	Відчувається вплив традицій С. Рахманінова та О. Скребіна. Твір відзначає щирість почуттів, романтична піднесеність, схвильованість висловлення, піаністичність.
І. Кишка. Концерт для фортепіано з оркестром.	1926	Концерт ніколи не виконувався та його рукопис не зберігся.
Г. Таранов. Фортепіанний концерт № 2	1928	Концерт ніколи не виконувався та його рукопис не зберігся.
М. Гозенпуд. Фортепіанний концерт	1929	Жорсткість гармоній, моторика, ірраціональність образів, ламаність мелодичних контурів.
Б. Крижановський. Концерт для фортепіано з оркестром.	1932	Концерт ніколи не виконувався та його рукопис не зберігся.

Л. Ревуцький. Фортепіанний концерт №2 F-dur op.18	1934	Зразок новаторського розвитку класичних традицій, втілення в музиці образів тогочасної дійсності та національних рис на рівні сучасної майстерності.
М. Гозенпуд. Фортепіанний концерт №2	1935	Не став репертуарним.
В. Борисов. Поема «Пам'яті товариша»	1936	Використання народних тем, одночастинність, суворо-патетичний характер.
В. Косенко. Концерт для фортепіано з оркестром	1937	У творі переважає романтично-схвильований, життєствердний характер. Спирається на традиції О. Скребіна та С. Рахманінова.
Г. Жуковський. Концерт для фортепіано з оркестром	1937	Відчувається вплив музики С. Рахманінова. Опора на народні поспівки, пісенність.
М. Гозенпуд. Фортепіанний концерт №2	1938	Композитор спирається на український фольклор, синтезуючи його з класичними традиціями. Концерт тричастинний за формою, ліро-епічного плану. Перенасиченість фортепіанної фактури, збільшення ролі соліста.

М. Скорульський. Концерт для фортепіано з оркестром оп.23	1938	Продовжує традиції О. Скребіна. Широке використання тембральних можливостей фортепіано, добре «врівноважена» партитура.
---	------	--

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов А. О специфике музыкального содержания. *Эстетические очерки*. Москва, 1973. Вып. 3. С. 123 – 141.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть 1 и 2 / Москва : Музыка, 1988. 415 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1, 2. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
4. Бас Л. О. Розповіді про композиторів. Вип. 4. Київ : Музична Україна, 1979. 112 с.
5. Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. сб. ст. Москва : Музыка, 1971. С. 26–64.
6. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. / Москва : Музыка, 1978. 327 с.
7. Бондаренко Т. Концерт для фортепіано з оркестром Л. М. Ревуцького (Питання інтонаційної єдності мелодії та гармонії). *Сучасна музика*. Київ, 1973. Вип. 1. : Музична Україна, С. 176–199.
8. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности*. Москва, 2007. С. 82 – 142.
9. Брилинська-Блажкевич Г. Й. Фортепіанна творчість С. Людкевича / Львів, 1999. 234 с.
10. Бялик М. Г. Л.Н. Ревуцкий : монографія. / Ленинград : Советский композитор, 1979. 165 с.
11. Бялик М. Г. Л. Ревуцкий. Риси творчості. / Київ : Музична Україна, 1973. 199 с.
12. Вашкевич Н. Семантика музыкальной речи. Уч. Пособие. / Тверь. 2006. 76с.
13. Волков С. О формировании представлений в образно-художественном мышлении музыканта-исполнителя. *Вопросы теории и эстетики музыки*.

Ленинград, 1972. Вып. 2. С. 184 – 200.

14. Вопросы фортепианного исполнительства : сб. статей, сост. Л. Гаккель. Москва : Музыка, 1976. 205 с.

15. Гасич Е. Ю. Содержание стиля как проблема анализа музыкального текста. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация* : сб. науч. ст. / Ростов, 2006. С. 188 – 208.

16. Герасимова Ю. Система понятий музыкальной семантики: научная рефлексия и интерпретация. *Наукові асамблеї: матеріали магістерських читань 10-11 квітня 2007 року*. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.

П. Котляревського. Харків, 2007. С. 5 – 14.

17. Гордійчук М. М. Лев Ревуцький. *Музика і час.* : сб.ст. / Київ : Музична Україна, 1984. С. 175–192.

18. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. / Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.

19. Грубер Р. Проблема музыкального воплощения. *De musica* : сб.ст. / Санкт-Петербург, 1923. С. 35 – 111.

20. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. / Москва : Музыка, 2009. 255 с.

21. Гуренко Е. Г. К вопросу о содержании и форме в искусстве. *Вопросы эстетики и музыкознания*. Новосибирск, 1968. С. 36 – 60.

22. Довженко В. В. С. Косенко : нарис. / Київ : Мистецтво, 1949. 140 с.

23. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. / Москва : Композитор, 2006. 560 с.

24. Драч Н. Г. Анализ музыкального содержания исполнительской интерпретации. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация* : сб. науч.ст. / Ростов, 2006. С. 358 – 379.

25. Дремлюга Н. В. Украинская фортепианная музыка и фортепианное творчество композитора Л.Н. Ревуцкого : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. Киев, 1951. 36 с.

26. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дисс. ... докт. искусствоведения.

Ростов-на-Дону, 2015. 39 с.

27. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский. / Москва : Советский композитор, 1960. 176 с.

28. Йовенко С. Фортепианное творчество украинских советских композиторов (20-е годы). *Украинское музыковедение*. / Киев : Музыкальная Украина, 1968. Вып. 3. С. 199-210.

29. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя. / Львів. нац. муз. акад. ім. Миколи Лисенка. Львів : КІНПАТРІ, 2014. 343 с.

30. Кашкадамова Н. Сильові особливості виконання у фортепіанних творах Левка Ревуцького, Станіслава Людкевича та Анатолія Кос-Анатольського (на прикладі інтерпретацій Марії Крушельницької). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. / Львів, 2015. Вип. 15. С. 152-162.

31. Клин В. Л. Аспекты фортепианного стиля Л. Ревуцкого. *О музыке* : сб.ст. / Киев : Музична Україна, 1985. С.244–249.

32. Клин В. Л. Неподвластный времени. *О музыке* : сб.ст. / Киев : Музична Україна, 1985. С.228–243.

33. Клин В. Фортепианное наследие. / Москва : Музыка, 1975. № 1. С. 7-8.

34. Клин В. Л. Черты фортепианного стиля Л. Ревуцкого : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения . Киев, 1971, 24 с.

35. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык». *От Люлли до наших дней*. Москва, 1967. С. 93 – 104.

36. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства. / Ленинград : Музыка. 1979, 208 с.

37. Кузнецов И. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1980. 20 с.

38. Кузнецов И. Концертирование как метод тематического развития *Проблемы музыкознания* : сб. ст. / Москва, 1976. С. 25–67.

39. Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. / Москва : Музгиз,

1968. 462 с.

40. Косенко А.В. В.С. Косенко у спогадах сучасників. / Київ: Музична Україна, 1967. 180 с.

41. Кроткевич Ю. Гармонічна мова фортепіанного концерту Л. Ревуцького *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна. 1969, Вип. 5. С.27–39.

42. Лосев А. Ф. Логика музыкальной формы. *Музыка как предмет логики*, ч.3. Москва, 1995. С. 469 – 481.

43. Левкулич Е. О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини ХХ століття. *Часопис НМАУ*. Київ, 2018. Вип.4. С. 88 – 103.

44. Левкулич Є. О. Творчий портрет Сергія Борткевича-піаніста. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів : Музикознавчий універсіум, 2016. Вип. 38–39 С. 229–240.

45. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії: У 2-х томах. / Львів : Видавництво М. Коць, 2000. Т. 2. 687 с.

46. Мазель Л. Статьи по теории и анализу. / Москва : Музыка, 1982. 351 с.

47. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. / Москва, 1960. С. 195 – 210.

48. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 752 с.

49. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. / Москва : Музыка, 1966, 218 с.

50. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. / Москва: Советский композитор, 1993. 280 с.

51. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. / Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39.

52. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. / Ленинград : Музыка, 1981. 264 стр.

53. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. / Киев : Клякса, 2012. 272 с.
54. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. / Москва : Музыка, 1982. 319 с.
55. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке. / Москва : Гуманит. изд. центр Владос. 2003, С. 45 – 156.
56. Невідомий відомий Людкевич | Збруч. URL : <https://zbruc.eu/node/102298> (дата звернення 15.04.2021)
57. Опанасюк О. До питання визначення художнього образу. *Київське музикознавство* : сб.ст. / Київ, 2006. Вип. 20. С. 12 – 21.
58. Олійник О. С. В. Косенко : популярний нарис. / Київ : Муз. Україна, 1989. 62 с.
59. Олійник О.С. Фортепіанна творчість В.С. Косенка. Київ: Наукова думка, 1977. 150 с.
60. Павлишин С. С. Станіслав Людкевич. / Київ : Музична Україна, 1974. 54 с.
61. Раабен Л. И. Концерт. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 922–925.
62. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 1. / Москва : Советский композитор, 1979. 320 с.
63. Рабинович Д. А. Портреты пианистов. / Москва : Советский композитор, 1970. 279 с.
64. Раппопорт С. Художественное представление и художественный образ. *Эстетические очерки*. Москва, 1973. Вып. 3. С. 45 – 94.
65. Резник А. Л. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича : дис. ... канд. искусствоведения : Нижний Новгород, 2017. 240 с.
66. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. / Москва : Музыка, 1973. 446 с.
67. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные

- жанры. / Нижний Новгород, 1994. 218 с.
68. Сохор А. Музыка как вид искусства. / Москва : Музгиз, 1961. 133 с.
69. Способин И. В. Музыкальная форма. / Москва, 1962. С. 264 – 280.
70. Стецюк Р. Віктор Косенко. / Київ : Музична Україна, 1974. 56 с.
71. Сукач М. В. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. / Чернігів : Десна Поліграф, 2018. 136 с.
72. Тараканов М. Д. Инструментальный концерт. / Москва : Музгиз, 1986. 56 с.
73. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. / Київ : Музична Україна, 1972. 160 с.
74. Тимофеева К. В. «Методика порівняльного аналізу виконавської драматургії»: Методичні рекомендації до курсу спеціального фортепіано для студентів-магістрів. Харків : ХНУМ ім.І.П. Котляревського, 2013, 24 с.
75. Тукова И. Роль жанра в музыкальном произведении как целостности. *Науковий вісник* : сб.ст. / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 48. С. 50 – 57.
76. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. / Київ : Мистецтво, 1965. 72 с.
77. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2001. 496 с.
78. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. Москва : Музыка, 1984. 214 с.
79. Чередниченко О. В. Концертні жанри для фортепіано з оркестром у творчості Сергія Борткевича. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків : Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2019. Вип. 15. С. 138–157.
83. Чередниченко О. В. Фортепианное творчество С. Борткевича в свете классико-романтической традиции : дис. ... канд. искусствоведения : Харьков, 2008. 297 с.

84. Шеффер Т. В. Л. М. Ревуцький. / Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УСРС, 1958, 141 с.
85. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879—1939) / Львів : ПП «Бінар», 2005. 635 с.
86. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. II (1939—1979) / Львів : Місіонер, 2009. 360 с.
87. Яворский Б. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. / Ленинград, 1911. 38 с.
88. Якубов Т. А. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. № 43. С. 65–80.