

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано

**ФОРТЕПІАННА МІНІАТЮРА  
У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ**

методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів  
освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво»  
освітньої програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство»

Рекомендовано до видання Вченою радою  
Харківського національного університету  
мистецтв ім. І.П. Котляревського  
протокол №5 від «30» листопада 2023 року

Харків 2023

Фортепіанна мініатюра у творчості сучасних українських композиторів: методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство». Укладач: Ю.К. Попов, кандидат мистецтвознавства, доцент. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2023. 25 с.

### **Рецензенти:**

Завідувач кафедри композиції та інструментування  
ХНУМ імені І.П.Котляревського, кандидат мистецтвознавства,  
доцент, професор кафедри **Ганна Савченко**;

Доктор мистецтвознавства, доцент,  
в.о. професора кафедри музичного мистецтва  
Волинського національного університету  
імені Лесі Українки,  
заступник директора з навчальної роботи  
Волинського фахового коледжу  
культури і мистецтв імені І.Ф. Стравінського  
Волинської обласної ради,  
членкиня Національної спілки  
композиторів України **Ольга Коменда**;

Завідувач кафедри музичного мистецтва  
Волинського національного університету  
імені Лесі Українки, доцент,  
заслужений артист України **Андрій Зарицький**.

У пропорованих методичних рекомендаціях подано музикознавчу та виконавсько-педагогічну характеристику семи найбільш яскравих творів сучасних українських композиторів, створених з використанням різних композиційних технік та стилістичних прийомів. Зокрема, охарактеризовано Прелюдію №5 fis-moll Богдана Решетілова, «Молитву митця» та п'єсу «Одна мамка, сорок дідиків» Олега Безбородька, «Веснянку» Євгена Геплюка, «Stück» Богдани Фроляк, «Кітч-музику» Віталія Вишинського, «Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані полярного саява» Золтана Алмаші, «Postludium» Богдана Сегіна, прокоментовано образно-художню, інтонаційно-композиційну та методико-виконавську специфіку цих творів в аспекті утілення провідних тенденцій постромантизму, неофольклоризму, структуралізму, постмодернізму та медитативної музики. Методичні рекомендації «Фортепіанна мініатюра у творчості сучасних українських композиторів» призначені для самостійної роботи здобувачів освіти та покликані допомогти їм у освоєнні найновіших пластів сучасної української музики на аудиторних заняттях, в самостійній роботі та в процесі самоосвіти.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ПОСТРОМАНТИЧНОГО ПІАНІЗМУ.....	5
1.1. Прелюдія №5 fis-moll Богдана Решетілова .....	5
1.2. «Молитва митця» Олега Безбородька.....	7
РОЗДІЛ 2. ПРОЯВИ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІННІЙ МІНІАТЮРІ .....	9
2.1. «Веснянка» Євгена Геплюка.....	9
2.2. «Одна мамка, сорок дідиків» Олега Безбородька.....	11
РОЗДІЛ 3. СТРУКТУРАЛІЗМ ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ФОРТЕПІАННИХ КОМПОЗИЦІЯХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ .....	13
3.1. «Stück» Богдани Фроляк.....	13
3.2. «Кітч-музика» Віталія Вишинського.....	14
РОЗДІЛ 4. ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ПОСТМОДЕРНОГО ПІАНІЗМУ.....	19
4.1. «Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані полярного сьйва» Золтана Алмаші.....	19
РОЗДІЛ 5. МЕДИТАТИВНА МУЗИКА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО.....	20
5.1. «Postludium» Богдана Сегіна.....	20
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	22

## ВСТУП

Методичні рекомендації «Фортепіанна мініатюра у творчості сучасних українських композиторів» призначені для самостійної роботи здобувачів освітнього ступеню «Бакалавр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство». Підготовка здобувачів в межах зазначених освітніх програм передбачає переважання індивідуального навчання та особливе значення індивідуального підходу до формування піаніста-виконавця та піаніста-педагога. Велика тренувальна робота в рамках аудиторних занять доповнюється самостійною роботою здобувачів освіти, яка містить не лише виконавську складову, але й пізнавальну, пошукову та творчу компоненти, що покликані розширити горизонти світогляду піаністів-бакалаврів.

У пропонованих методичних рекомендаціях подано музикознавчу та виконавсько-педагогічну характеристику семи найбільш яскравих творів сучасних українських композиторів, створених з використанням різних композиційних технік та стилістичних прийомів. Зокрема, охарактеризовано Прелюдію №5 *fis-moll* Богдана Решетілова, «Молитву митця» та п'єсу «Одна мамка, сорок дідиків» Олега Безбородька, «Веснянку» Євгена Геплюка, «Stück» Богдани Фроляк, «Кітч-музику» Віталія Вишинського, «Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані полярного саява» Золтана Алмаші, «Postludium» Богдана Сегіна, прокоментовано образно-художню, інтонаційно-композиційну та методико-виконавську специфіку цих творів в аспекті утілення провідних тенденцій постромантизму, неофольклоризму, структуралізму, постмодернізму та медитативної музики. Методичні рекомендації «Фортепіанна мініатюра у творчості сучасних українських композиторів» призначені для самостійної роботи здобувачів освіти та покликані допомогти їм у освоєнні найновіших пластів сучасної української музики на аудиторних заняттях, в самостійній роботі та в процесі самоосвіти.

**РОЗДІЛ 1**  
**ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА**  
**ПОСТРОМАНТИЧНОГО ПІАНІЗМУ**

**1.1. Прелюдія №5 fis-moll Богдана Решетілова**

Прелюдія №5 fis-moll Богдана Решетілова є прикладом яскравої концертної п'єси. Безумовно, оригінальна і цікава, вона, передусім, продовжує традиції рахманіновського піанізму. В ній поєднуються витонченість і героїка, медитативні розділи форми з елементами мінімалізму, живописними музичними картинами і напруженою драматичною патетикою. Незважаючи на мініатюризм форми (п'єса звучить близько трьох хвилин) [7; 8], її важко зарахувати до мініатюр в буквальному сенсі слова, оскільки вона наповнена правдиво оркестральним звучанням інструменту, розвиток тематизму охоплює всі регістри, пасажі, фігурації та октавні дублі поширюються на всю клавіатуру.

Розвиток художнього образу здійснюється в межах вільно трактованої простої тричастинної форми з контрастною серединою (*Meno mosso*) та динамічною репризою (*Piu mosso accel.*).

Перша частина прелюдії витримана у м'яких, ліричних тонах. Ніжна мелодія починає звучати на фоні фігураційного акомпанементу (вступає на його тлі, як у пісні). Однак сам акомпанемент наповнений дзвіночковими звучаннями — густо мелодизований і за рахунок прихованих підголосків вгорі, і за рахунок контрапункту внизу. Таким чином мелодія, яка з'являється в п'ятому такті, виринаючи всередині звукових вібрацій, потрапляє в насичене, структурно складне звукове середовище.

Поступово в рамках ніжної імпресіоністичної картини зароджуються мовні експресивні висловлювання (від *a tempo*, тт. 17-18 і далі). Нові образні та інтонаційні нюанси пов'язані із розширенням звукового діапазону, залученням могутніх дзвонових октавних педалей в низькому регістрі, а також характерно мовного походження пунктирних зворотів, що впроваджують і розвивають аж до кульмінації героїко-патетичну образність твору.

Контраст темповий і образний настає в середині п'єси (*Meno mosso*), тема якої звучить як спомин про пісню, як згадка про минуле (такі асоціації навівають квазі органні пункти, що нагадують гру волинки чи лютні).

Загалом п'єса має алюзійну природу. Однак вона не стільки знакова, скільки стилізована. І не стільки суто під Рахманінова, скільки загалом під розкішну пізньоромантичну стилістику концертності (чи не вплинули тут на рішення композитора його наукові пошуки, пов'язані з дослідженням жанру фортепіанного концерту) [9], модернізовану модними звучаннями арт-терапевтичної музики (зокрема, на наш погляд, саме так починається ця п'єса, що невдовзі розширює вихідне образне русло набагато більш тонкими і колоритнішими звуковими барвами).

Які виконавсько-піаністичні завдання ставить перед піаністом ця п'єса? Передусім — це завдання віртуозного виконавства, пов'язані з розвитком навичок пасажної та фігураційної техніки, виконання складних випадків поліритмічного письма (поліритмія секстолей і нонолей, квінтолей і тріолей, квінтолей і квартолей і т. п.), уміння виконувати багатопластову фортепіанну фактуру, в тому числі тристрічкове фортепіанне письмо, де обидві руки піаніста стають багатофункціональними, де кожне нове тематичне утворення потребує дуже детального аналізу і осмислення, з яких елементів воно складається, які внутрішні підпорядкування елементів фактури найбільш виграшні з точки зору кінцевого результату, якими є запоруки якісного стереофонічного звучання музичного тексту у всьому багатстві його складових.

Важливу роль для належного виконання Прелюдії відіграє педаль, взяття і зняття якої детально виписано автором. Щодо артикуляційних прийомів, то кожна з фраз виділена лігою, логіка яких спирається на закономірності мовлення, співу. Серед штрихів — найбільш затребуваним є *legato*. Агогіка передбачає часте використання характерних для романтичної музики *accelerando* і *ritenuto*. Динамічна шкала простягається в діапазоні від *pp* до *f* *p*, з багатократним використанням *sf*.

## 1.2. «Молитва митця» Олега Безбородька

«Молитва митця» Олега Безбородька [15], як і Прелюдія Богдана Решетілова, належить до композицій романтизованого плану. На це вказує і назва п'єси, в якій акцентовані сенси високої функції музиканта (митець) і божественного походження його творчості (молитва).

П'єса представляє собою побудову поемного типу, що містить ознаки вільно-трактованої варіаційності. Розпочинається вона ефектним вступом з глісандо нігтями по струнах рояля (*ffff* і *mf*), що уособлюють звуки потужного обвалу і його відлуння. З цього *initio*-катастрофи виростають речитативні репліки епічного складу, що на фоні фігурацій *misterioso* сприймаються як розповідь героя про давно минуле.

Безумовно, вже з самого початку багатопластова синтетичного складу фортепіанна фактура, динамічні контрасти, використання фігурацій, тремоло, охоплення широкого діапазону інструменту із залученням крайніх регістрів, – все це свідчить на користь письма романтичного складу.

Несподівано звукова надмірність вступу вливається у ніжну тему (*dolce*), викладену в прозорій фактурі, яка звучить по-дитячому, солодкувато кітчево, як *sweet dreams*, нагадуючи розповсюджений і модний тепер тип *relax*-музики. Однак, на відміну від *relax*-музики, ніжна мелодія майже одразу стає на шлях симфонізації – розвивається тонально. Зокрема, відхилення в паралельний *a-moll* відбувається вже в 4 т. з подальшою хроматизацією звукового матеріалу та тональними блуканнями. Одночасно з тонально-гармонічним розвитком теми вона ускладнюється фактурно, метро-ритмічно, драматизується. Таким чином, вже після 12-ти тактів її викладу в ділянці *a tempo cantabile* завдяки октавним потовщенням, акордовому викладу тема набуває відчутно гімнічного, патетичного звучання. З цього часу всі подальші її проведення тільки нарощують зазначену якість, ускладнюються поліритмічні контрапункти лінійних елементів фактури, посилюють напруження могутні акордові дублі мелодичної лінії, нарощують

багатство фактури підголоски, фігурації, пасажі. Все це відбувається в умовах зростання гучності до *fff* (*estatico*), коли бурхливим глісандо розпочинається остання найвища кульмінація форми, яка все більше і більше відсилає слухача до стилістики рахманіновського письма – одного з символів романтичного піанізму.

Поза сумнівом, така естетична і стильова спрямованість композиції потребує від виконавця великої технічної майстерності, масштабного виконавського апарату, передусім, розвиненої, великої, міцної кисті, витривалого ліктяво-плечового апарату, сильної і сфокусованої атаки звуку в усіх ділянках фортепіанної клавіатури, доброї тренуваності на рівні акордової, пасажної, фігураційної та октавної техніки. Крім того – розвиненого чуття всіх елементів багатоскладової фортепіанної фактури, вміння визвучити кожен з голосів, підголосків, інтонаційних комплексів, осмислено і виправдано поєднати їх в єдину вертикаль, єдиний інтонаційний простір, насичений симфонічним диханням і природнім розвитком величного художнього образу.



## РОЗДІЛ 2

### ПРОЯВИ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІННІЙ МІНІАТЮРІ

#### 2.1. «Веснянка» Євгена Геплюка

«Веснянка» Євгена Геплюка належить до сучасних зразків неофольклоризму. Вона дуже гарно вписується в лінію продовження традиції Левка Ревуцького. Це вільна обробка, можна навіть сказати «парафраз» на тему відомої пісні, записаної К. Квіткою «Ой весна-весниця», однією з відомих версій опрацювання якої є перша частина «Веснянок» М. Вериківського.

Дивно, але цілком знайомий інтонаційний матеріал розвивається цілком знайомими і багато раз чутими засобами виразності, водночас, це той випадок, коли твір є більшим, ніж його технічна складова, а чарівність музики забезпечується смаком композитора, його художньою інтуїцією, умінням «пройти між крапельками»; з одного боку, немов дуже близько знаходячись біля царини класиків, з іншого — все ж оминати загрози прямих наслідувань і повторень, знайти свою нішу і сказати своє слово в добре розробленій і багато разів втіленій темі.

Як зазначає О. Чеботар, «початковий лідійський пентахорд одразу дає натяк на відому веснянку «Ой, Весна-Весниця». Жвава, легка тема веснянки розвивається, обростає підголосками, досягає кульмінації та знову розчиняється у звучанні лідійського пентахорду» [13].

Написана у 2002 році, «Веснянка» має кілька записів (кожного разу виконує автор) [16; 17; 19], що свідчить про порівняну (як для музики молодого автора) популярність цього твору в слухацької аудиторії.

П'єса розпочинається вступом, сповненим колористичних ефектів. Спочатку — це глибокий тонічний органний пункт в контроктаві на педалі, який має повиснути і відлунювати обертонами до кінця вступу (тональність твору D-лідійський). На його фоні, в наступному вже такті, як *soprano ostinato*, проводиться висхідний гамоподібний мотив (пентахорд) з наголошенням тонічної квінти на

кожному його початку. До цього пентахорда додається, як підголосок, тіратний мотив (тієї ж звукової структури), а трохи пізніше – біфункціональні співзвуччя (D — T), що з'являються на суперечливому функціональному фоні T органного пункту. Суть цього вступу — показати інтонаційне середовище, створити алузію до народного вокального та інструментального виконавства, але також — і створити певний арт-терапевтичний ефект за допомогою засобів мінімалізму.

Завданням піаніста у цьому вступі є досягнути багатосаровості звучання вертикалі, щоб при цьому добре прослуховувалися, як окремі елементи, всі складові фактури. Крім того, — продемонструвати різницю *staccato*, *legato*, *tenuto*, контраст високого і низького реєстрів, створити відлуння T за допомогою педалі. При цьому аура звучання має бути чистою, незамутненою, тони різних реєстрів, як на картинах імпресіоністів, — не змішуватися, а кластися окремо.

Далі (*Vivo*) викладається мелодія пісні на фоні T органного пункту, і починається розвиток теми (форма п'єси тричастинна безрепризна з рисами варіацій на *soprano ostinato* і варіантної строфічної форми). У викладі теми важливо досягнути максимальної прозорості і невимушеності звучання (*rosso legato*). Перші кроки у розвитку теми здійснюються за допомогою поліфонічних прийомів. Насамперед — це двоголосний канон (т. 5 від *Vivo*). Наступний крок — мотивний розвиток (т.10 від *Vivo* і далі), що ускладнюється елементами народних форм багатоголосся — підголосковості та втори. Варто звернути увагу, що в умовах модальності ці прийоми скоріше розраховані на фонічно-колористичний ефект (звучання ниткоподібних паралельних терцій, зрідка скрашених фонізмом тризвука чи септакорда). Невдовзі (4 т. до *a tempo*) все більше про себе заявляють прийоми підголоскової поліфонії — з надр фонічних звучань визрівають показові підголоски (контрапункти), варіанти яких по-черзі з'являються то зверху, то знизу фактурного полотна. Нарешті з моменту *a tempo* розвиток цілком переводиться у акордово-гармонічну площину, де мелодичний мотив весело обігрується квінтовими співзвуччями з синкопованим ритмічним малюнком, варіантною неперіодичністю мотивів, зрештою тональним варіюванням (тема переноситься з D дорійського у F

дорійський, тоді — As дорійський), укрупнюється фактурно, за рахунок октавних потовщень, досягаючи динамічної (*ff*) та фактурної кульмінації.

Різким контрастом уводиться середина *Tranquillo* (*pp*). В ній автор повертається до ідеї мотивного розвитку, вже апробованій частково раніше, разом з тим скрашує її акордово-фактурною новизною (замість терцієвих ланцюгів вживає грона паралельних секстакордів, квартсекстакордів на T органному пункті та інших видах бурдону) та ладотональною різноманітністю (поряд з D з'являються дорійські ладозвукоряди B, As, Des).

Реприза п'єси *Maestoso* розпочинається канонічним проведенням теми в C дорійському, в акордово-октавному розташуванні, з могутніми октавними басами, виявляючи характерні ознаки пізньоромантичного піанізму. Далі відбувається перехід в Des, де подано ще один варіант акордово-синкопованого «обличчя» теми. Саме в цей момент виклад теми починає все більше обростати дзвоновими звучаннями — середніми, високими, низькими. Ці дзвонові переливи вже не зникнуть до самого кінця прелюдії. Вони фарбуватимуть «Веснянку» у святкові Великодні тони. Між ними, у феєричному сяйві святкового веснянково-Великоднього дійства, то вгорі, то внизу проводяться мотиви-підголоски пісенної мелодії, що сприймається як персоніфікована істота в веселковому сяйві яскравих кольорів F дорійського, Es дорійського, які замикають рух основною тональністю D.

Виконання «Веснянки» потребує від піаніста навичок гри масивної акордової техніки, уміння виконувати *legato*, в'язати пальцями, кистю та засобами педалі об'ємні, широкого дихання фрази, при тому виписані в масштабній фактурно вертикалі. Водночас, дуже в нагоді стануть навички тонкого динамічного нюансування, засоби агогіки, які й виписані в ремарках автора, і можуть застосовуватися також поза ремарками, *ad libitum*.

## **2.2. «Одна мамка, сорок дідиків» Олега Безбородька**

«Одна мамка, сорок дідиків» Олега Безбородька [18] – це у всіх відношеннях мініатюра, адже п'єса складається з 29-ти тактів і звучить трохи більше, ніж

хвилину. Вона представляє собою вільну обробку мелодії однойменної коломийки, на що вказує автор у коментарях. Суть обробки О. Безбородька спрямована на відтворення засобами фортепіано звучання традиційних гуцульських інструментів – дрімби та цимбал. Те і інше вказує автор у ремарках у відповідних місцях.

Початок п'єси пов'язаний з наслідуванням гри дрімби, що О. Безбородько здійснює за допомогою педалі. Він пише, що для цього необхідно «трохи відпустити педаль так, щоб демпфери торкнулися струн, та знову швидко її натиснути, отримуючи металевий призвук, схожий на звучання дрімби» [11, с. 82]. Таким чином композитор досягає зростання та згасання звучання, відповідно до вказаних ним позначень. Використані в цьому розділі форми ліги вказують лише на продовження звучання обертонів. Ключовим виконавським прийомом, таким чином, в цьому розділі форми є правильна робота з педаллю, завдяки якій і виникає ефект препарованого фортепіано.

У другому розділі (*martellato / quasi cymbalom*) завдяки прийому репетицій та штриху *martellato* наслідується звучання цимбал. Тут ключовою якістю виявляється вміння ударного трактування інструменту (схожий підхід був використаний Олександром Козаренком у «Concerto Rutheno» на початку другої частини твору, де також звучать коломийкові мотиви [5, с. 14].

П'єса закінчується ефектним гучним (*ffffff*) низхідним глісандо нігтями по струнах інструменту, що переходить у вказівки – спочатку повільно беззвучно відпустити клавішу, а невдовзі «різко відпустити клавішу, щоб отримати металевий призвук» [11, с. 82].

Виходячи зі сказаного, «Одна мамка, сорок дідиків» О. Безбородька поєднує в собі риси нефольклорної стилістики із прийомами виразності, притаманними для «музики препарованого фортепіано». Для успішного виконання цієї п'єси піаніст повинен максимально точно слідувати вказівкам автора, щоб добитися, з одного боку, характерно гуцульського ударного народноінструментального тембру, з іншого – сміливо авангардного звучання препарованого інструменту.

## РОЗДІЛ 3

### СТРУКТУРАЛІЗМ ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ФОРТЕПІАННИХ КОМПОЗИЦІЯХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

#### 3.1. «Stück» Богдани Фроляк

«Stück» Богдани Фроляк [12] представляє собою концертну віртуозну п'єсу, яка будується на контрастному співставленні двох жанрово-тематичних комплексів – інфернально-скерцозного та плернерно-речитативного. Вона складена як проста тричастинна форма з контрастною серединою, динамічною репризою та невеличким завершенням на матеріалі середини.

Характерність цієї п'єси будується на послідовному, однак вільно трактованому використанні елементів серійного (крайні розділи) та модального (середина) типів ладової організації. Демонічно-скерцозний образ створюється за допомогою швидкого темпу (*Allegro energico*), послідовно ударного трактування фортепіано (*staccato*, акценти, синкопи) та постійної метро-ритмічної гри, що полягає у несиметричності метро-ритмічного фразування, всередині якого час від часу відбуваються чергування фраз, які складаються з чотирьох восьмих і з шістьох восьмих. Такий прийом нагадує коломийкову структуру і вносить риси танцювальності, зокрема, ознаки коломийки, у загалом багатогранну в семантичному відношенні тему.

Вже сам початок п'єси, що представляє собою трикратний повтор десятизвукового співзвуччя (кластеру) – вертикального викладу серії, покладеної в основу п'єси, звучить мов могутній поштовх до розвитку. Цей інтонаційний комплекс і в подальшому повторюється, розриваючи біг восьмих, то двічі підряд, то по одному разу, то тричі, в різних метро-ритмічних умовах. Саме з нього виростає демонічний танок «Stück'a», сповнений азартної метро-ритмічної гри.

Середина форми *Meno mosso* контрастує з крайніми розділами відчутним сповільнення темпу. Вона сповнена делікатного, індивідуалізованого фразування, імпровізованого викладу матеріалу, в умовах якого значну увагу приділено кожному звуку і кожній фразі, елементам алеаторики (*Con moto brillante*), штриху

legato, численним різноманітним звуковим педалям (за рахунок legato), які створюють особливо ефемерну ауру художньому образу. Не випадково для характеристики цього образу дуже просяться епітети, нерозривно пов'язані в наших уявленнях з імпресіоністським живописом – тут немов звучить повітря, саме ж звукове полотно навіює відчуття широкого діапазону тактильних, нюхових, візуальних асоціацій. Тонкі динамічні нюансування та агогічні відхилення від основного темпу також слугують для створення імпресіоністського складу звукової картини.

Динамічна реприза (Tempo I) відрізняється від експозиції ще більшим зростанням віртуозності. В середині несамопитих комплексів staccato зароджуються та проростають назовні віртуозні хвилеподібні хроматичні пасажі Legato, утворюючи оригінальний синтез протилежних початків, в процесі їх розвитку використовуються елементи прихованої поліфонії (Rubato). Все це відбувається в умовах пришвидшення темпу аж до Presto та нарощування гучності звучання до *ff*. Кілька тактів тихого релаксового завершення (Meno mosso), побудованого на матеріалі середини, сприймаються як світлий спогад про минуле.

В піаністичному плані «Stück» Богдани Фроляк є дуже важким. Разом з тим, зразком чи не ідеального її виконання є запис, здійснений Йозефом Єрмінем [12], одним з небагатьох українських сучасних концертуючих піаністів, який володіє великим технічним арсеналом, раціональним музичним мисленням і значним досвідом у виконанні авангардної музики. Неймовірно точна і акуратна атака звуку, бездоганна відпрацьованість усіх деталей музичного тексту, логіка фразування, виняткова технічна майстерність, ідеальне штрихове і динамічне нюансування – це ті риси, які необхідно розвивати в собі кожному виконавцю, який береться за виконання цієї складної і серйозної в піаністичному відношенні, однак дуже цікавої і багатой в художньому плані композиції.

### **3.2. «Кітч-музика» Віталія Вишинського**

«Кітч-музика» Віталія Вишинського — це тричастинний цикл, всі частини якого виконуються attacca. Назва циклу — іронічна, адже його музика належить до

високого стилю. Водночас, вона адресує слухача, передусім, до циклу М. Равеля «Нічний Гаспар», але разом з ним — і до цілого ряду фантастичних, іронічних, саркастичних, фантасмагоричних, гротескних музичних образів, щедро і талановито втілених у музиці ХХ століття.

Безумовно, «Кітч-музика» В. Вишинського — це історія про ритм, темп, про час і про ударну природу фортепіано. Як і у випадку Богдана Решетілова, можна припустити, що один із способів інтерпретації «Кітч-музики» розкритий її автором у його дисертації, присвяченій музиці Д. Шостаковича і Г. Малера, де вона розглянута в аспекті драматургічної ролі явища динамізму, процесуальності. В. Вишинський розглядає рух як визначальний композиційний та драматургічний фактор твору, віддаючи важливе значення проблемі темпу, темпових співвідношень. Рух, на його думку, — це «структура, особливою рисою якої є здатність формувати, викликати ті чи інші ідеї, образи, стани» [3] і чинити сугестивний вплив.

Перша п'єса *Allegro furioso* — невеличка. Це своєрідний вступ до циклу, що в цілому побудований як рух від малого до великого, як структура, що збільшується, як композиційне *crescendo*. В умовах модальної ладової та гармонічної організації п'єси, яка передбачає вільну гру звукорядами та співзвуччями (характерним є співзвуччя, що складається з тритону і квати), все навантаження з організації форми припадає на ритмічні, метричні та темпові фактори. Завдяки періодичній зміні метру (2/2, 3/2, 3/4, 5/4 і т. д.), метро-ритмічному варіюванню ключового мотиву створюється ефект імпульсивності розгортання часомірного типу ритмічної організації твору. Синкопи, артикуляційна варіантність мотиву, що кожного разу з'являється в нових метро-ритмічних умовах, дуже швидкий темп (автор виконує п'єсу ще швидше, ніж Дмитро Чоні) [1 ; 2] посилюють враження безупинного руху, що постає ключовим фактором творення художнього образу. Чергування акцентованих і неакцентованих варіантів мотиву, репетицій, гра співзвуччями подані в умовах розгортання динамічної хвилі — від *f* *fff*. Головні виконавські

прийоми тут — нерегулярні акценти, чітка атака звуку і ударність різної міри — аж до *con forza* (28 т. і далі).

Друга п'єса — *Allegro ma non tanto* — виконує роль своєрідної інтерлюдії. На її початку і в завершенні гра звуковисотами (репетиції) та ритмічними тривалостями нагадує пуантилістичні побудови. Тут, як і в попередній п'єсі, панує ударність, однак характер її інший. Тепер окрім акцентів, спрямованих на виділення тривалості, рясно вживаються *staccato* і *marcato*. Крім того, фактура — більш прозора, а звуковисоти — більш автономні. В центрі цієї п'єси — епізод *mistico*, що досить виразно адресує слухача до «Шибениці» М. Равеля. Він представляє собою квазісерійну побудову, яка складається з двох речень. Мелодія теми, викладена октавами, звучить на фоні синкопованого мелодико-ритмічного *ostinato* квінт, що знаходяться на відстані малої септими. Важливим засобом трактування художнього образу виступає досить різкий динамічний контраст *f* і *p* між крайніми і середнім розділом форми. Саме завдяки йому, великою мірою, створюється відчуття належності цих «двох музик» немовби до різних світів.

У *Allegro ma non tanto* важливим є кожен штрих, серед них — кілька *sf*, яким відведено функції початку середини і завершення п'єси, раптове *fp* (на початку другого речення середини), а також — *tenuto*, як засіб обережного виділення мелодії середини. Варто зауважити, що від того, наскільки уважно виконавець буде ставитися до різноманітності і якості «гри штрихами» великою мірою залежить образна палітра цієї п'єси.

Третя п'єса циклу *Presto* — центральна і основна (навіть по часу вона займає половину тривалості всього циклу). Саме до неї спрямований весь попередній розвиток, саме заради неї відбулися всі попередні події. Це розкішне у своїй нестримній енергії, імпульсивне скерцо. Воно представляє собою тричастинну побудову АВА<sup>1</sup>. Основна тема (*aabb*) містить два контрастних елементи, і що важливо: її подальший розвиток будується на постійному співставленні їхніх варіантів, тобто фактично послідовно застосовані прийоми поспівкової варіантності. Обидва мотиви доповнюють один одного, другий постає логічним



продовженням енергії першого. Перший мотив — потужний поштовх для розвитку всієї п'єси, він задає тон. Задержуватий, непокірний, різкий. Такі його якості — передусім результат «свавільної» ритмічної структури, наповненої синкопами. Перша доля — це «низький старт» шістнадцятих, підготовка наступного, основного, ударного в мотиві акорду, її акцентність таким чином «знімається». Основний наголос в такті, таким чином, припадає на слабку долю в розмірі 4/4. Після цього початок третьої долі такту також «знімається» синкопою, натомість акцентується її середина, четверта доля також «знімається». Отож завдяки такій оригінальній ритмічній організації основного мотиву створюється дуже сильний, пружний, заряджений енергією «зачин», що одразу ж точно повторюється, а пізніше кілька разів звучить у варіантах. Фактично, можна сказати, що такі принципи розвитку як повторність лаконічного мотиву, його варіантна повторність адресують слухача до цілого ряду неофольклорних композицій — Б. Бартока, І. Стравінського, М. Скорика.

Другий елемент (3–4 такти), як і перший, — структурно однотоковий і одразу ж повторюється. В його основі — також «гра ритмами», але на відміну від першого мотиву — не долями такту, а розміщенням шістнадцятих всередині долі. Крім того, співзвуччя зосереджені навколо репетиції звуку «f» (своєрідне *ostinato*), який виступає ладоутворювальним і для першого мотиву.

Поєднання мотивів відбувається на основі контрасту *ff* і *p*, з нюансуванням *crescendo* та *diminuendo*, застосуванням штрихів *legato*, *tenuto*, *staccato*. Варто звернути увагу, що в подальшому розвитку більшим видозмінам підлягає не перший, а другий мотив, він подовжується, розширюючись до восьми і більше тактів, змінює свою висотні та ритмічні властивості, при цьому залишаючись впізнаваним на рівні відтворення вже описаних принципів. Так, у другому проведенні теми другий її елемент розширюється до восьми тактів. Він по секундах підіймається вгору (f, g, gis, a, h), а також мелодико-ритмічно варіюється. У третьому проведенні спочатку обидва елементи скорочуються до одного такту (такти 15–18), а далі звучить другий елемент (вісім тактів), вбираючи в себе риси

попереднього. У четвертому — панує перший елемент, однак найсуттєвіше видозмінений цього разу, вбираючи в себе ритмічні властивості другого. Саме він служить переходом до середини усієї п'єси (від т. 31 і далі).

Основою середини (*con forza*) постає *ostinato* басу, однотоковий восьмизвуковий мотив якого інтонаційно виростає з першого елемента теми. Драматичний натиск тут продовжується не лише за рахунок темпу і постійних повторів, але і за рахунок — сильної атаки звуку, переважання *staccato*, акцентів, *f*. Перехід до репризи відбувається на матеріалі другого елемента теми. Стисла (десять тактів) реприза (*Tempo di Presto*) розпочинається другим елементом теми, а завершується найбільш близьким до основного її варіантом. Тобто можна вважати, що її функція — не лише завершення, але й обрамлення.

На завершення варто ще раз звернути увагу, що наразі цикл має два рівноцінні в художньому плані варіанти інтерпретації, які різняться в темповому відношенні аж на цілу хвилину. Так, версія Дмитра Чоні відзначена більшою увагою і відпрацьованістю деталей, більшим контрастом і більшою виразністю штрихів, однак темп виконання у ній — порівняно стриманий, а відповідно експресія висловлювання поступається місцем картинності. Виконання ж Віталія Вишинського — більш однорідне в плані штрихів. Він підкреслює засоби єдності матеріалу, а не його розбіжності, а головне — виконує цикл в неймовірно гарячковому темпі, щоразу з більшим пришвидшенням, так, що створюється враження несамовитої, якоїсь фатальної гонки. Вочевидь, це не єдині варіанти виконання «Кітч-музики».

## РОЗДІЛ 4

### ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ПОСТМОДЕРНОГО ШАНІЗМУ

#### 4.1. «Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані полярного сьйва» Золтана Алмаші

«Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані полярного сьйва» Золтана Алмаші [14] написана у 2006 році. Це характерна п'єса, що належить до сфери програмної музики та містить жанрові ознаки скерцо. Саме цим зумовлені особливості її тематичного матеріалу та виконавської інтерпретації. Відповідно до образу героя п'єси її музична тема живописно змальовує особливості повільного і кумедного пересування пінгвіна, його незграбність, повільність, нестійкість, неповороткість, хоч і безумовну цілеспрямованість у досягненні поставленої мети. Характер моторики цієї п'єси певною мірою виступає антиподом типу моторики, увіковіченому в історії музики п'єсою «В печері гірського короля» Е. Гріга. Опорним інтервалом є крок на мелодичну чисту октаву, що подана як висхідна, так і низхідна, в різних метричних та висотних умовах, однак завжди *staccato*. Ця октава є наслідуванням кроків пінгвіна буквально і як художня метафора. Контрапунктом до цієї «основи» подорожі постають її «ландшафти», уособлені мотивами різного плану, що урізноманітнюють одноманітність мандрівки героя. В них — і «вистрілюючі», несподівано сильно акцентовані звуки (спотикання), і тягучі, пісенно-мовного походження мотиви-напластування (розглядання навколо), і вигадливо закручені мотиви-сплески (привернення уваги), акордові комплекси (напруження сил) чи пасажі (помах крил). Вся «Подорож пінгвіна» всіяна увагою автора до тонкого динамічного нюансування від *ppp* до *fff*. Вона має надзвичайно поетичне завершення, зреалізоване в т. ч. за допомогою педалі, яка раніше жодного разу в п'єсі не використовувалася. Воно втілене м'якими, ніжними звучаннями, а пізніше акордами арпеджіо у високому регістрі, розцвіченими репетиціями *dis* четвертої октави (зачудування пінгвіна), що поволі «тануть» у звуковому просторі.

## РОЗДІЛ 5

### МЕДИТАТИВНА МУЗИКА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

#### 5.1. «Postludium» Богдана Сегіна

На відміну від попередніх п'єс «Postludium» Богдана Сегіна [20 ; 10] не містить особливих технічних труднощів, оскільки не належить до музики віртуозного складу. Вона є прикладом медитативної творчості і побудована на послідовному застосуванні композиційної техніки мінімалізму. П'єса в цілому представляє собою побудову строфічного типу, де строфа АВ варіантно повторюється чотири рази, кожного разу з незначними змінами.

Матеріал А (умовний заспів) – це восьмитактний період, в основі якого — послідовність акордів модального звукоряду від «d». Матеріал В (умовний приспів) — понад сорок тактова фігурована імпровізація на основі матеріалу А, з елементами алеаторики на рівні форми (саме тому точна тривалість форми залежить від виконавця). В п'єсі застосовано контраст динаміки, який від строфи до строфи варіюється. Ключовими штрихами постають *legato*, *tenuto* (останній як засіб відобразити приховані, контурні лінії музичної фактури). Однак найголовніший виконавський прийом, від якого залежить створення особливої аури композиції — це правильне співвіднесення взяття і зняття педалі з артикуляцією злігованих і повторюваних співзвуч. Якісне виконання цієї п'єси породжує відчуття такої кількості обертонів, що виникає враження дійсно магічного дійства, якогось масивного руху звукових хвиль, потоків, насиченості всього простору звучачими комплексами, які рухаються. Статика композиції, зумовлена однорідністю її звукового складу повною мірою компенсується зазначеними звуковими хвилями, які породжуються численними обертонами і є наслідками роботи педалі. Педаль виписана автором протягом цілої п'єси, в матеріалі А — береться і знімається на кожне окрема співзвуччя, в В — на кожну структуру, іноді ліва (*una corda*), іноді звичайна, демферна (*simile*).

Так, у виконанні Гайка Мелікяна [20] вже на самому початку п'єси луною звучить квінтовий тон d-moll «а», розташований всередині вертикалі, протягнутий

і підкреслений не лише специфічною атакою звуку, різними акцентами, але, й головним чином, за допомогою педалі. Це ж «а» продовжує «дзвеніти» в наступному матеріалі В за рахунок репетиційного багатократного повторення, але також і взяття педалі (*una corda*). Варто зауважити, що таке використання педалі також і мелодизує п'єсу, дає змогу створити з окремих протягнутих звуків мелодичні лінії широкого дихання як, наприклад, у розділі *Shake loose*, де до вже відомих раніше мелодизованих ділянок фактури додається неспішна, така, що розгортається широкими кроками, мелодія в басу.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вишинський В. «Кітч-музика» для фортепіано. Виконує автор. Vyshynskiy V. Kitsch-music for piano. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=56aKqIFgcoK> (дата звернення 26.08.2023).
2. Вишинський В. «Кітч-музика» для фортепіано. Виконує Дмитро Чоні. Vyshynsky V. «Kitsch music» for piano. Per. Dmytro Choni. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JD5DKGf6WhA> (дата звернення 26.08.2023).
3. Вишинський В. В. Симфонізм Д. Шостаковича і Г. Малера: рух як структуруючий та музично-драматургічний фактор: автореф. дис... канд. мистецтвознав. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2012. 19 с.
4. Геплюк Є. Веснянка. Токата. Виконує автор. Gerpluk E. Spring song and Toccata. Performed by author. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pBV8a8mIavI> (дата звернення 26.08.2023).
5. Коменда О. І. «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2013. № 1. С. 10–16. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2013\\_1\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_1_4)
6. «Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані полярного сьйва». Виконує Олег Безбородько. *Післямак концерту Олега Безбородька «ALLEGRO NON ASSAI, MA MOLTO APPASSIONATO»*. URL : <https://www.facebook.com/watch/?v=791913477938741> (дата звернення 26.08.2023).
7. Решетілов Б. Прелюдія №5 для фортепіано. Виконує Михайло Діордієв. *Modern Music Workshop / Творча майстерня інтерпретації сучасної музики*. 27 жовтня 2019 р. URL : <https://www.facebook.com/100057562383840/videos/1424693187683582/> (дата звернення 26.08.2023).

8. Решетілов Б. Прелюдія для фортепіано. Виконує автор в концерті: CINEMA: Звукові картини. II частина. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1HsjfSO78hk> (дата звернення 26.08.2023).
9. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності: дис... док-ра філософії: 025 Музичне мистецтво. Київ, 2021. 257 с.
10. Сегін Б. «Postludium». Анастасія Козяр — фортепіано. *Ukrainian Contemporary Set*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UqnCYaffRbQ> (дата звернення 26.08.2023).
11. Українська фортепіанна музика XX–XXI століття. *Ukrainian Piano Music of the XX–XXI centuries*. Т. 3 / упоряд. Т. Рощина. Київ: Музична Україна, 2018. 160 с.
12. Фроляк Б. «Stück». Виконує Йозеф Єрмінь. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q38j6nuEUuA> (дата звернення 26.08.2023).
13. Чеботар О. «Шлях»: стежками сучасної української музики. *THE CLAQUERS*. 2022. 18 лист. URL : <https://theclaquers.com/posts/10310> (дата звернення 26.08.2023).
14. Almashi Z. Алмаші З. The Penguin's Journey With The Gradual Appearance Of The Polar Light On The Background (for piano). Performed by Alexey Shmurak. Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані полярного сяйва (для фортепіано). Виконує Олексій Шмурак. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LO0pZGQr9yw> (дата звернення 26.08.2023).
15. Bezborodko O. «The Artist's Prayer» for piano solo. Anastasiya Kozyar – piano. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2HslfYgkEN8> (дата звернення 26.08.2023).
16. Нерплук Ye. Vesnyanka (Spring Song), played by author. Геплюк Є. Веснянка у виконанні автора. URL :

- <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=zuK4aE73Gh4> (дата звернення 26.08.2023).
- 17.Неплюк Ye. Геплюк Є. Веснянка. Vesnianka (Spring song). URL: <https://soundcloud.com/yevheniy-hepluk/tracks> (дата звернення 26.08.2023).
- 18.«One mom, forty dads». *Oleg Bezborodko composer & pianist*. URL : <https://bezborodko.webs.com/odna%20%20mamka.mp3> (дата звернення 26.08.2023).
- 19.Pärt A. / Пярт А. Für Alina / Для Аліни; Геплюк Є. / Неплюк Ye. Веснянка / Vesnianka. URL : <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2YzXeSQOsNM> (дата звернення 26.08.2023).
- 20.Sehin B. Postludium. Hayk Melikyan. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RE91PGU10n4&list=PLP53KMOPZCEGBVJTv0qRE2e7BbTRmAmHG&index=10> (дата звернення 26.08.2023).



## Навчальне видання

Укладач:

Ю. К. Попов, кандидат мистецтвознавства, доцент

Попов Ю. К. Фортепіанна мініатюра у творчості сучасних українських композиторів: методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство». Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2023. 25 с.