

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра гри на музичних інструментах

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Методичні рекомендації
з дисципліни «Основний музичний інструмент» та
«Загальне фортепіано» для студентів спеціальності 014 «Середня освіта
(Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво»
денної та заочної форми навчання

РІВНЕ - 2020

Фортепіанна творчість українських композиторів. Методичні рекомендації з дисципліни «Основний музичний інструмент» та «Загальне фортепіано» для студентів спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво» денної та заочної форми навчання / Упорядники М. М. Остапчук та О. К. Никон. - Рівне: РДГУ, 2020. – 32 с.

Упорядники:

Остапчук М. М., доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ;

Никон О. К., доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ.

Рецензенти:

Радковська Л. М., канд.. пед.. наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ;

Тарчинська Ю. Г., канд.. пед.. наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ.

Відповідальний за випуск:

Івченко О. Л., Заслужений артист України, доцент, зав. кафедри гри на музичних інструментах РДГУ.

Ухвалено кафедрою гри на музичних інструментах РДГУ (протокол № від 25 лютого 2020 р.).

Друкується за рішенням Науково-методичної ради РДГУ.

Методичні рекомендації адресовані студентам денної і заочної форми навчання з дисципліни «Основний музичний інструмент». Фортепіано» та «Загальне фортепіано» і призначені для самостійної роботи.

@ Рівненський державний гуманітарний університет. 2020.

Вступ

У сучасних умовах глобалізації, ринкових відносин, розвитку новітніх інформаційних технологій значно зростає роль освіти, причому освіти, яка б не тільки забезпечувала високий рівень професійних знань, але й сприяла духовному утвердженню людини в динамічному і швидко змінюваному світі. Українська держава увійшла в III-є тисячоліття, взявши на озброєння нову гуманістичну парадигму освіти, спрямовану на розкриття творчого потенціалу особистості, її самореалізацію. Важливу роль у цьому процесі належить культурній спадщині. У проєкті Національної доктрини розвитку освіти в Україні у XXI столітті вказано, що освіта повинна базуватись на культурно-історичних цінностях українського народу, його традиціях.

Поліпшення підготовки національних кадрів музикантів - головне завдання виховання у закладах вищої освіти. Потрібні спеціалісти, які будуть здатні формувати високий професіоналізм, національну гідність, розвинуте почуття прогресивного. А це вимагає нового підходу до питань підвищення якості підготовки спеціалістів культури та музичного мистецтва.

У зв'язку з цим, перед музикантами постає завдання пропаганди справжніх цінностей української народної та професійної музики для відродження національної музичної культури.

В наш час виникає велика зацікавленість і потяг до музичного засвоєння забутих сторінок історії українського народу, зацікавленість до правдивого їх відображення, бо вони нині активно включаються у процес відродження загальнолюдських цінностей. Окрім того, виникає великий інтерес до сучасної музичної мови, як драматичного вияву духовного життя наших сучасників, розкріпачення їх думок та переживань. Дослідження цього нового змісту стає необхідною передумовою поступального руху української музики, активізації творчого процесу переосмислення традиційних форм, жанрів, засобів художньої виразності, сучасного пере-інтонування фольклорної стилістики.

Цілком закономірно, що в репертуарі студентів музичних вузів мають бути представлені найкращі надбання світової класики. Але разом з тим, студенти протягом навчання, повинні якомога повніше засвоїти розмаїття своєї національної культури, творів національної української композиторської школи.

Студенти музичних спеціальностей протягом кожного семестру вивчають 3-4 твори і значне місце серед них відводиться творам українських композиторів минувшини і сучасності.

Глибока обізнаність з інтонаційними та ладо-гармонічними особливостями української музики сприятиме формуванню професійних рис майбутніх спеціалістів.

Все це зобов'язує студентів – музикантів приділяти багато уваги вивченню національної спадщини музичної культури. І тому головна мета цієї методичної роботи - допомогти студентам денної і заочної форм навчання у їхній самостійній роботі над опануванням фортепіанних творів українських композиторів різних часів, стилів, жанрів і форм. Вивчення характерних ознак фортепіанної творчості видатних композиторів України, національних музичних традицій, своєрідної музичної мови сприятиме глибокому розумінню проблем відродження національної духовної культури, вихованню почуття патріотизму. Курс фортепіано не передбачає лекційного спецкурсу з історії українського фортепіанного мистецтва. Тому в умовах самостійної підготовки студентів основних етапів історії розвитку фортепіанної творчості українських композиторів допоможе краще зорієнтуватися у навчальному матеріалі.

Музичний розвиток та його ґрунтовне вивчення у незалежних країнах Європи - було нормальним процесом протягом багатьох століть. Музична ж історія України формувалась і писалась зовсім інакше, а її вивчення ще й донині містить великі прогалини у літописах музичних подій.

Розділ 1. Витоки клавірної музики в Україні

Історія української музики починається з народної пісні, як однієї з ділянок музичного мистецтва, що беруть початок з найдавніших часів нашого народу. Українська народна творчість є тією вихідною точкою, з якої починається історія культури українського народу, а отже і історія української музики. Хоча наше народне музичне мистецтво має характер виразно вокальний, проте вживало і вживає наш народ у музиці доволі багато інструментів, у тому числі – клавірних.

Хронологічно найдавнішим свідченням існування на території України попередників сучасних клавірних музичних інструментів є зображення **водяного органу (гідравлоса)** на одній із внутрішніх стінок кам'яного саркофагу, знайденого у 1900р. у м. Керчі в Криму. Цей саркофаг створений у кінці I ст. н.е. і належить до унікальних пам'яток мистецтва Босфорського царства. До Босфору гідравлос міг потрапити завдяки культурним зв'язкам з Римською імперією.

Археологами визначено джерела давньоукраїнського мистецтва, які беруть початок у художній культурі слов'янських племен. Про існування інструментальної музики у давніх слов'ян ми дізнаємося з «**Історії**» візантійця **Фіофілакта Сімокатти**. Найдавніші письмові згадки про побутування на території України виконавства на клавірних інструментах належить до XI ст. - часу розквіту Київської держави. У рукописних джерелах поряд з гусями згадуються органи, перші зразки яких було завезено з Візантії. Літописець Нестор описує музикантів, що грають у палаці Київського князя Святослава Ярославовича (1073-1076) на гусях, замрах та органі. На **фресці Софіївського собору в Києві** (XI ст.) зображено гру органіста на пневматичному органі-позитиві у супроводі духових та струнних інструментів.

Використання органу в музичній практиці Київської держави (як і у Візантії) мало виключно світський характер (на відміну від середньовічної

церковної музики Західної Європи). На жаль, імена вітчизняних органістів, як і твори, що виконувалися в ті далекі часи, лишилися невідомими.

У XIV-XVI ст. на основі давньоруських музичних традицій в Україні відбувається складний процес зародження й розвиток рис характерних саме для української музики. З'являються раніше не відомі вокальні та інструментальні жанри. Набуває поширення такий інструментальний жанр, **як танець: козачок, гайдук; а також жанр думи та історичної пісні.**

На той час значна частина території України входила до складу Польсько-Литовської держави. Не випадково, що саме в польських рукописних органних та лютневих **табулатурах** (форми (схеми) інструментальної нотації, що використовуються замість нот чи поряд з нотами, букви або цифри) XVI-XVII ст. збереглися зразки української музики. Тут становить інтерес органна табулатура упорядкована ченцем-органістом Яном з Любліна близько 1540 р. У ній, поряд з італійськими, німецькими, іспанськими, польськими творами - вміщений **«Гайдучий танець»**. Автором обробки вважається польський композитор і органіст XVI ст. **Миколай з Кракова** (1540-1619), відомості про його життя не збереглися. В українському народному побуті «гайдучі» танці збереглися протягом наступних кількох століть. Гайдуки у XVI ст. - це вільні від панської влади воїни, селяни-втікачі. У поемі **Івана Котляревського «Енеїда»** поряд з танцями, як горлиця, зуб, санжарівка, третяк згадується і **гайдук**.

Про популярність «гайдучого танцю» свідчить фрагмент з поеми «Роксоланія» львівського поета **Себастьяна Кльоновича** (1545-1602), а також навіть ще у другій половині XIX ст. мелодія трьох гайдуків була записана на Гуцульщині видатним польським фольклористом **Оскардом Кольбергом**. Незважаючи на те, що твори, вміщені до табулатури, призначалися для лютні, практика їх використання у клавішному музикуванні не викликає сумніву.

Нові форми і жанри виникають у сфері інструментальної музики, зростає професійний рівень музикантів. Розвитку інструменталізму сприяло також утворення в Україні **музичних цехів**. Перші такі музичні цехи було засновано в

Кам'янець-Подільському (1578) та у Львові (1580). У зв'язку з введенням партесного співу, поступовим ускладненням форми інструментальної музики, зростають вимоги до якості виконання музичних творів.

Уже в кінці ХУІ ст. в середовищі українських музикантів виконавство на клавішних інструментах існувало як окрема професія. Одним з найдостовірніших джерел, що підтверджує значне поширення органа в музичному побуті України є усна народна творчість. Цікаво, що **Іван Вишенський** відокремлює органіста від виконавця на регалі - невеликому переносному органчику, який використовується під час музичних супроводів церемоній, танців тощо.

Досліджуючи історію українського клавішного мистецтва слід звернути увагу на факт заборони використання органа у відправленнях православної церкви. Полемічна література кінця ХУІ – ХУІІ ст. свідчить про діаметрально протилежні погляди католицького і православного духовенства на використання органної музики у церковних відправленнях. Зазначимо, що введення християнства Володимиром Великим влило новий життєвий струмінь у культурне життя тогочасної України. Дух та ідея християнства дали зміст і розвоєві силу культурно-освітнім і мистецьким цінностям, що зароджувалися і кристалізувалися у нових формах релігійного життя. З приходом християнства з'являються співаки, богослужбні книги і спів. Колискою нашого церковного співу був Київ, і, щойно з Києва поширювався цей спів на інші землі.

Документи і матеріали ХУІ-ХУІІ ст. підтверджують той факт, що незважаючи на заборону органної музики у відправленнях православної церкви, орган дістав велике поширення у світському музичному побуті. Водночас він використовується як необхідний учбовий інструмент для підготовки професійних музикантів (регентів, співаків, композиторів).

У першій половині ХУІ ст. в Україні було введено так званий «**партесний**» (більшо-голосний чи прямолінійний спів), який сприймався та розвивався доволі швидко. До введення на Україні партесного співу причинилося ще й те,

що з ХУІ ст. сини заможних шляхтичів почали виїздити за кордон для здобуття вищої освіти. Повернувшись до рідного краю, вони прищеплювали культурні надбання Заходу на Україні. Цей партесний спів поширювався на Україні аж до кінця ХУІІІ ст. До наших часів не дійшли твори тогочасних композиторів, однак знаходимо тогочасні списки творів, наприклад, список Львівського братства «реєстр нотових тетрадей з 1697 р.» подає 267 творів та деяку кількість прізвищ українських композиторів, в тому числі і Миколи Дилецького, який є найбільш помітною постаттю того часу.

Велике значення органу в процесі музичного навчання підкреслював видатний український композитор і теоретик ХУІІІ ст.. **Микола Дилецький** у своїй «**Граматиці музикальній**». Ця видатна музично-теоретична праця з'явилася у першій редакції в 1675 році і узагальнила сторічну теорію і практику партесного (хорового) співу та композицій у цьому новому стилі. Його граMATика – це школа вищої композиторської майстерності. Дилецького можна характеризувати як видатного музиканта-просвітителя, який фокусував на собі виховання і творчість багатьох поколінь вітчизняних музикантів. Його книга стала практичним посібником для композиторів, теоретиків і вчителів співу. Збереглося понад 20 її редакцій. М.Дилецький безперечно професійно володів органом і був автором не лише вокальних, хорових, а й інструментальних творів.

Крім того, Микола Дилецький подає методичні поради щодо навчання дітей багатоголосного нотного співу і гри на клавішних інструментах. Принцип обробки, запропонований ним був на той час досить розповсюдженим: це створення нижнього голосу як контрапункту до мелодії відомої пісні або танцю. (Див. приклад у Додатку). Такий же принцип обробки використовується у багатьох рукописних збірниках. Твори, які там зустрічаються, характеризуються ясністю голосоведення, інтонаційною близькістю до українських народно-пісенних джерел і, що особливо для нас цікаве, вони мають зручну для клавірного виконання фактуру. Дуже привабливими робить ці п'єси природне

сполучення модальної гармонії, заснованої на природних ладах, з елементами тонального мислення, яке поступово викристалізовується у музичній практиці. Нещодавно знайдено рукописний збірник ХУІІ ст. (зберігається у Кракові), де є більше 200 музичних творів, значна частина яких призначалася для виконання на клавірних інструментах для домашнього музикування та з педагогічною метою. Ці твори могли виконуватися на клавирі та інших інструментах. Стабільність багатьох елементів українського музичного фольклору протягом сторіч допомагає у дослідженні української музики, полегшує аналіз музичних творів минулого.

Інший приклад раннього нотного запису - це перший **Ірмолой** (Ірмологіон), надрукований у Львові 1707 року. Ця одна з богослужбових книг Східної Церкви містить т.зв. ірмоси (важливі співи канонів) та інші літургічні й церковні співи. Найстаріший збережений рукопис знаходиться у Супраслі, біля Білостока, у Польщі.

Розділ 2. Українська клавирна музика у ХУІІІ столітті.

ХУІІІ ст. - важкий період в історії України. Він позначений, зокрема, закріпаченням вільного до того часу українського селянства, де українізацією шляхти, тотальним вивезенням талановитих людей за межі України, тобто в Росію. Проте культура України, різні види мистецтв, діставши могутній поштовх у попередній період, продовжують розвиватися і дають протягом ХУІІІ ст. Видатні здобутки, що свідчить про талановитість і самобутній творчий потенціал нашого народу.

Інструментальне музикування поширюється, передусім, у сфері побуту, набуваючи різних форм у панських маєтках, міському чи сільському середовищі.

У ХУІІІ ст. поряд з рукописними з'являються друковані збірники, де вміщені клавирні перекладення українських народних пісень, танців, духовних і

світських кантів. А в деяких творах відчувається вплив західноєвропейської музики, але клавірні перекладення таких танців як дергунець, козачок, голубець чітко імітують характерні риси народного українського музикування того часу.

В історії розвитку народної творчості та професійної української музики важливу роль відіграла **міська сольна пісня** з інструментальним супроводом. У цьому жанрі, який зародився в міському музичному побуті ще в кінці XVII ст., а в другій половині XVIII ст. уже став одним із провідних в українському музичному мистецтві, з усією силою виявилися процеси взаємопроникнення сільської та міської пісні, фольклорної і професійної творчості. Найчастіше нові міські сольні пісні з інструментальним супроводом (пізніше вони будуть іменуватися **піснями-романсами**) створювалися на основі відбору ц використання найпоширеніших у побуті інтонацій, мелодичних зворотів, типових кадансів.

Однією з найхарактерніших рис мелодики міської пісні в різних її жанрових групах була гармонічна основа, що спиралась на акордовий інструментальний супровід. Разом з тим, усталилася тоніко - домінантова система з її функціональним зв'язком у мажорних і мінорних ладо-тональностях замість діатонічних ладів, характерних для багатьох старих селянських пісень.

Починаючи з першої половини XVIII ст., у музичному побуті заможних верств населення, все більшу роль починає відігравати не орган, а **клавір**, тобто клавійно-струнні інструменти: **клавесин і клавікорд**. Гра на них стає одним з важливих елементів світського виховання.

Про навчання гри на клавірі ми дізнаємося з щоденника Петра Апостола: «... пішов до Шмідта, з яким домовився відносно того, що буду постачати його їстівними припасами, а він навчить мене грати на клавесині» (запис від 4 липня 1726 р.). Цілком можливо, що інтерес до музики, бажання практично оволодіти грою на музичних інструментах формувалося під впливом **Феофана Прокоповича**, який був автором «**Духовного регламенту**» (1720-1721)., в якому

прямо вказується на необхідність інструментальної музики у духовних семінаріях.

Незважаючи на те, що співу й гри на інструментах навчали в колегіумах і в Київській академії, назріла потреба у відкритті спеціальної школи, яка б систематично випускала підготовлені кадри співаків і музикантів. Першим державним спеціальним музичним навчальним закладом стала створена в Україні у місті **Глухові музична школа**, що готувала фахівців як в галузі вокальної такі в галузі інструментальної музики. В Урядовому Указі від 14 вересня 1738 року було лаконічно сформульовано основні завдання школи, підкреслена вимога підготовки всебічно навчених музикантів: «учредить небольшую школу, в которую набирать со всей малой России из церковников, також из казачьих и мещанских детей и из прочих и содержать всегда в такой школе до 20 человек, выбирая чтобы самые лучшие голоса были». Школа працювала майже 40 років. Серед вихованців Глухівської школи були видатні композитори Максим Созонтович Березовський (1745- 1777) та Дмитро Степанович Бортнянський (1750-1825).

Перший в Україні державним навчальним закладом, в якому навчання гри на клавирі було офіційно введено до учбової програми, слід вважати **Харківське загальноосвітнє училище** (так звані додаткові класи), відкрите у 1789 р. Незважаючи на неповноту і фрагментарність даних щодо викладання гри на клавирі в **«додаткових класах»** можна з впевненістю стверджувати, що цей навчальний заклад відіграв значну роль у пропаганді клавирного мистецтва. До речі, у заклад запрошували викладати музикантів з інших країн.

Уже у ХУ!! ст. найбільшим і найкращим осередком музичної культури на Україні був Київ. Київ познайомив Україну з творами Джованні Палестрини, Йоганна Себастьяна Баха, Доменіка Скарлатті. Україна, переймаючи чужі впливи, уміла їх засвоїти і українізувати ще у ХУІІ ст. (професор А. Антонович). І тільки з такої перетвореної вже українізованої атмосфери міг вийти і викристалізуватися у нашій музиці так званий «італійський стиль» (з

передовими його представниками: М.Березовським, Д.Бортнянським та А.Веделем).

Дмитро Бортнянський разом із своїми сучасниками **Максимом Березовським** та **Артемієм Веделем** творить «золоту добу» в історії української церковної музики, є окремою епохою, одним з найсвітліших моментів нашого музичного минулого й майбутнього.

Дмитро Бортнянський - композитор, диригент, клавесиніст, керівник Придворної співацької капели, почесний член Петербурзької Академії мистецтв та Філармонічного товариства. Автор багатьох хорових творів, опер, творів для камерно-інструментальних оркестрів, для клавесину 8 сонат. Музика його мала велику славу ще за його життя.

Максим Березовський - композитор, диригент, співак-соліст, академік музики при Болонському філармонічному товаристві (Італія). Постійні нестатки, неможливість знайти застосування своїм творчим силам, інтриги при дворі привели його до самогубства. В його творах висока композиторська техніка, сила виразу й музичної культури.

Третій із цієї трійці - **Артемій Ведель** (1767-1806р,р .- Київ) - композитор, співак, скрипаль, класик вітчизняної музики. Як послухник ходив між народом і збирав пісні, за що його, як політично підозрілого арештували. За життя був улюблений і добре платним композитором. При арешті оголосили божевільним і тримали у божевільні Кирилівського монастиря. Звільнено було його лише перед смертю. Твори були заборонені і більшість з них - не надрукованих. Творчість цих трьох композиторів вийшла із одного й того самого ґрунту тогочасної музичної культури і тому творчість їх є так близько з собою спорідненою.

В цей період творили, шукали свій стиль, можливо менш відомі композитори, виконавці, але свій вклад у розвиток української музики вони все ж зробили. Композиторська творчість **Єлизавети Білоградської**, **Густава Гес де Кальве**, **Тимофія Шпаковського** практично невідома. Ці видатні музиканти,

непересічні особистості - безперечно заслуговують на популяризацію їхньої творчості, на увагу дослідників, на вдячну пам'ять нащадків. Ми повинні знати та постійно знайомитися із забутими сторінками нашої музичної спадщини.

У розвитку клавірного мистецтва в Україні значну роль відігравали інструментальні капели, діяльність яких ще недостатньо вивчена. До керівництва капелами часто запрошувались відомі європейські композитори, віртуози-виконавці. Так, капелою гетьмана **Кирила Розумовського** керували композитори **Карл Лау** та **Дженарро Астаріта**. Вивчаючи нотну бібліотеку Розумовських, можемо мати уяву про репертуар капел того часу (XVIII ст.). Каталог бібліотеки, комплектація якої почалася (1728-1803) продовжувалась нащадками гетьмана К.Розумовського. Більше 2000 творів на сьогоднішній день складають нотозбірню. Серед них клавірні концерти, п'єси Ф.Е Баха, Й.Х Баха, Й. Гайдна, Я. Дюссека, В. Моцарта та інші.

На клавирі грав і **Василь Федорович Трутовський** (бл.1740-1810) - відомий український композитор і фольклорист, автор першого надрукованого «Собрания простых русских песен с нотами», до якого включено двадцять обробок українських народних пісень. У передмові автор вказує на можливість не тільки вокального виконання пісень, але й інструментальне їх виконання також вважає цікавим і корисним. У музикознавчій літературі є відомості, що В. Трутовський створював цикли варіацій для «клавицимбала или фортепіано» на теми українських пісень, але ці твори до нас не дійшли.

Зародження клавірного мистецтва в Україні у безпосередньому контакті з клавирним мистецтвом Польщі, Росії, Німеччини, Італії та ін. було зумовлено прогресивними тенденціями розвитку української музичної культури й відповідало вимогам тогочасного українського суспільства.

Починаючи з 80-х років XVIII ст. у побуті заможних верств населення України поступово входить **фортепіано**, яке завозилось з Москви чи Петербургу уже в 1790 році. Зважаючи на великий попит, його починають виготовляти і у Києві. Найраніша згадка про фортепіанне музикування відноситься до 1787 р. в

історичному нарисі «Головатий» Григорія Квітки-Основ'яненка. Музика для фортепіано найбільше застосовується у домашньому музикуванні, у приватних пансіонах та у державних навчальних закладах. Розвиток фортепіанного виконавства, ознайомлення з кращими різноманітними зразками західноєвропейської фортепіанної музики, викликали до життя твори українських композиторів, написані з урахуванням специфіки цього інструменту. Характерним для цих творів було те, що невідомі тодішні автори переважно опиралися на народнопісенні та народно-танцювальні українські мелодії. Розраховані, в основному, на домашнє музикування, такі твори рідко виходили за межі малих форм. Здебільшого, це дрібні твори - типу аранжувань пісень і танців, різноманітних варіацій на популярні народні теми, прості і щодо фактури і щодо техніки виконання.

Подібні фортепіанні п'єси користувалися великою популярністю і завдяки цьому часто друкувалися у різних музичних журналах, «книжках для любителів музики». Так, у журналі «Музыкальные увеселения» за 1774 рік вміщено український танець дергунець у перекладі для фортепіано. Це одна з ранніх спроб створення нескладної фортепіанної п'єси на основі українського народного танцю.

Більш розгорнутим твором є **козачок з варіаціями «для піано- форте»**, надрукований в «Карманной книжке любителей музыки» за 1796 рік. В основі його - тема з 21 варіацією, досить різноманітними за фактурою і прийомами: арпеджована варіація з перекладанням рук, варіація токатного характеру, варіація з підголосково-поліфонічними елементами і пасажним рухом, проведення теми у басу з характерним підкреслюванням козачкового ритму. Середні варіації вносять навіть ладовий контраст (однойменний мінор), проте, в цілому, все це найпростіший тип варіацій, які не йдуть далі змін фактури і ще далеко не повністю розкривають сюжетні образи пісні чи танцю.

Ці приклади є зразками типової для того часу музичної літератури, що відповідала смакам і вимогам любителів українського мистецтва. Поряд з

інтересом до інструментальної музики західноєвропейських композиторів, дедалі зростає потяг до скромних паростків вітчизняної інструментальної музики. Їх цінність полягає у тому, що вони популяризували українські народні пісні і танці, даючи матеріали для домашнього музикування і для концертної практики любителів фортепіанної музики.

Розділ 3. Становлення та розвиток професійної фортепіанної музики у XIX – XX ст.

Музичне мистецтво в Україні у першій половині XIX ст. розвивалось, насамперед, на багатій основі народної пісні. Прикладом може бути творчість талановитого піаніста і композитора **Олександра Івановича Лизогуба** (1790-1839). Написані ним цикли варіацій на теми українських пісень «Ой, не ходи, Грицю» та «Ой, у полі криниченька» - приваблюють щирістю, безпосередністю, майстерним володінням фортепіанною фактурою. Його твори були дуже популярними і неодноразово видавалися за життя автора.

Різноманітні обробки народних пісень стають у цей час одним із основних жанрів. Найтісніший ідейно-образний, тематичний і мелодико-інтонаційний зв'язок із музичним фольклором є характерною рисою для фортепіанної української музики того часу, яка пішла у подальшому шляхом утвердження національної школи у професійній творчості.

Домашнє музикування - сольна та ансамблева інструментальна музика і спів у супроводі інструментів уже з першої половини XIX ст. набуває специфічно міських рис у зв'язку із зростанням музичного аматорства у різних колах міського населення. Із зростом потреб у репертуарі для домашніх концертів і вечорів, пов'язана поява цілого ряду збірників обробок народних пісень для фортепіано, авторами яких були переважно різні учителі гри на фортепіано або більш підготовлені любителі музики з демократичної інтелігенції українських міст, до яких, зокрема, належать **Василь Витвицький, Алоїз Єдлічка,**

Владислав Заремба, Михайло Завадський та інші. Фортепіанна творчість українських композиторів XIX ст., які жили і творили у долисенківський період через ряд історичних і соціально-економічних причин залишалася периферійною щодо провідних центрів музичного мистецтва. Серед творців української фортепіанної музики не було видатних композиторів-творців європейського чи світового масштабу, та, поряд з тим, необхідно відзначити, що в їхніх творах знайшло своє віддзеркалення духовне життя української громади того часу. А у процесі еволюцій фортепіанної музики визначилися її жанри і образи, національна специфіка та самобутність. Українське виконавство і педагогіка зароджувалися і розвивалися як невід'ємна частина європейської музичної культури. З початком XIX ст. з'являються перші ластівки нового відродження української музичної культури у національному дусі у новочасному розумінні цього слова.

Українське музичне мистецтво XIX – початку XX століття – це чи не найважливіший у нашій культурі період, упродовж якого сформувалася й еволюціонувала національна музична класика. В цей час, в культурах багатьох народів Європи панувала стильова художня система - **Романтизм**. «Саме романтизм, як стиль музичного мислення, видався особливо органічним для української культури. Його естетика виявляє чимало спільних з українською ментальністю ознак, як-от «сердечність, м'яка лірика, тісний зв'язок з фольклором, коріння якого сягають у глибину тисячоліть, а через них - філософська зосередженість на вічних проблемах буття, на які немає і не може бути однозначної відповіді...». (Л. Кияновська).

Для довідки:.. Український романтизм формувався на спільних джерелах із західноєвропейським романтизмом, але розвивався на власних світоглядних засадах як форма національно-культурного відродження. У його еволюції визначаються три етапи розвитку: **ранній** (перша половина XIX ст.), **зрілий** (40-80-і роки XIX ст.) та **пізній** (1890-1910-і роки XX ст.). **На ранньому етапі** відбувалося становлення національно-естетичних ознак українського

романтизму, пов'язане з активним залученням народно-національної тематики до художньої системи, виробленої західноєвропейськими романтиками. **Зрілий** романтизм характеризується кристалізацією світоглядних засад українського національно-культурного відродження під впливом народницької ідеології. У цей час національна модель українського романтизму набуває довшеного вигляду, втілюючи типові риси духовної сутності українського народу. **Пізній** етап - модифікація українського романтизму в напрямку індивідуалізації мислення, набуття ним ознак західноєвропейської естетики модернізму.

Відповідно, український музичний романтизм виник як явище глибоко національне, яке проросло з коріння української духовності, світосприйняття та культурних традицій. Водночас український романтизм розвивався як один із національних різновидів європейського романтизму. Зазначимо, що українська музика, внаслідок історичних та геополітичних обставин, і саме в цей період еволюціонувала в тісному діалозі з іншими національно-музичними культурами.

Історичні умови бездержавності, національного й соціального гноблення, в яких перебувала Україна, розподілена між двома імперіями, зумовили регіональні відмінності розвитку музичного романтизму на українських землях. Це спричинило до формування двох шкіл - Східної (Наддніпрянської) та Західної (Галицької), кожна з яких спиралася на певні локальні історико-культурні та художні традиції. Внаслідок територіальної близькості до культурних центрів Західної Європи, а також багатонаціонального складу населення Галичини, західноукраїнська музика доби Романтизму розвивалася у тісному зв'язку з австро-німецькими, чеськими, польськими, угорськими, єврейськими та румунськими музичними традиціями. У Наддніпрянській же Україні музичний романтизм еволюціонував, переважно, в інтенсивних взаєминах із російською культурою, хоч і на цих землях спостерігається значний вплив інонаціональних музичних традицій, пов'язаний із діяльністю музикантів неукраїнського походження (зокрема, поляків і чехів).

Вплив європейського романтизму всебічно позначився і на фортепіанній творчості, до розвитку якої долучилися чи не всі українські композитори ХІХ – початку ХХ ст., а саме: **Олександр Лизогуб, Адам Барцицький, Йосип Витвицький, Семен Гулак-Артемівський, Михайло Завадський, Тимофій Шпаковський, Тимофій Безуглий, Петро Сокальський, Владислав Заремба, Микола Лисенко, Михайло Калачевський, Володимир Сокальський, Денис Січинський, Станіслав Людкевич, Яків Степовий, Левко Ревуцький, Нестор Нижанківський, Віктор Косенко, Василь Барвінський, Федір Якименко.** Упродовж всього часу в музиці цих композиторів формується система жанрів, характерних для тогочасної європейської музики: а саме: обробки народних пісень, різножанрові мініатюри: ліричні (ноктюрни, пісні без слів, експромти, а пізніше - елегії, прелюдії, прелюди) і танцювальні (вальси, мазурки, полонези, екозеси, польки, контраданси, кадрили), жанри розгорнутої одночастинної форми (рапсодії, поеми, фантазії, балади) та циклічної (варіації на теми народних пісень). Ця жанрова ситуація була спільною для фортепіанної музики Галичини та Наддніпрянської України, проте умови її формування у кожній із двох шкіл були дещо відмінними. Так, у творчості східноукраїнських митців у перші десятиліття ХІХ ст. переважали танцювальні і ліричні, еси прикладного призначення: думка, гопак, козак, чабарашка, шумка. Тут слід сказати, що композитори часто підкреслювали українську тематику характерними програмними назвами: «Українська сюїта у формі старовинних танців» (М. Лисенко), «Українська рапсодія» (Т. Шпаковський, М. Завадський, М. Лисенко), елегія «Барвінок», мазурка «Подільянка» (Т. Безуглий) та ін.

Зазначимо, що українські композитори, хоч і опановували різні фортепіанні жанри європейського музичного романтизму, проте при цьому виявляли певну вибірковість. Тому «приживлялися» на українському національному ґрунті лише ті жанри, до яких вони проявляли особливу зацікавленість, відчували «своїми». Такі жанри, відповідно, домінували у їхній

творчості. Такими «жанровими домінантами» є: **мазурка, вальс; ноктюрн, елегія, пісня без слів; рапсодія.**

До цих жанрів зверталось багато українських композиторів у XIX – початку XX ст. Створюючи зразки зазначених жанрів, вони орієнтувалися на сталі жанрові моделі, вироблені у фортепіанній творчості європейських романтиків, і водночас переосмислювали характерні художні тенденції часу крізь призму української ментальності та музичного мислення.

Друга половина XIX ст. знаменувала кульмінаційний етап еволюції українського романтизму, який найповніше й найвиразніше розкрився у творчості **Миколи Віталійовича Лисенка**. (1842 – 1912) - засновника української національної музичної школи. Він узагальнив набуток своїх попередників та сучасників, проклавши шлях до подальшого розвитку української музики. М. Лисенко створив романтичний стиль майже у всіх жанрах європейської музики XIX ст. , і наділив його яскраво національною якістю як **«типовий український національний романтик»**(С. Людкевич). Національну сутність українського музичного мислення М. Лисенкові вдалося розкрити, спираючись на традиції української народної та професійної музики, а також, оперуючи виразовими засобами художньої системи європейського романтизму, яку він блискуче опанував під час навчання в Лейпцизькій консерваторії - одному з провідних тогочасних вищих музичних закладів Європи. Саме завдяки органічному синтезу національних та інонаціональних компонентів у його творчості **«українська національна модель романтичного стилю досягла найбільшої завершеності»**. (Л. Корній)

Для фортепіано М. Лисенко написав понад **шість десятків творів**. Хоч фортепіанну музику в романтичному стилі писали й інші українські композитори - попередники і сучасники М. Лисенка, проте тільки в нього у к р - а ї н с ь к и й романтичний стиль концертної фортепіанно ї м у з и к и набув найбільш сформованого вигляду. У ньому яскраво виділяються дві стильові лінії. **Перша** - **«народна» стильова лінія з**

переважанням фольклорної інтонаційності наявна у фортепіанних творах з народною та історичною тематикою й образністю. Вона простежується у фортепіанних мініатюрах, створених на основі народнопісенних цитат («Пливе човен води повен», «Ой, зрада, карі очі, зрада»), в «Українській сюїті», у двох рапсодіях на українські народні теми, в «Епічному фрагменті» (C-Dur), «Ескізі в дорійському ладі», у двох маршах («Кубанському» й «Запорізькому»), у двох фортепіанних рапсодіях. У більшості фортепіанних творів М. Лисенка проявилася **друга - «лірико-психологічна» стильова лінія** романтичного типу. У цій групі творів значне місце посідає **романтична лірика**, якій притаманна щирість, теплота й задушевність. Сприймавши й перевтіливши «імпульс» західноєвропейської музики, композитор зумів створити виразно національну українську романтичну фортепіанну лірику.

У фортепіанному доробку М. Лисенка домінуючими є **фортепіанні мініатюри**, притаманні романтичній європейській музиці: «пісні без слів», ноктюрни, баркароли, елегії, експромти, романси, ескізи, рондо, різні танці: вальси, мазурка, полонези, ціла низка програмних п'єс. У ліричних мініатюрах М. Лисенко створив **фортепіанну кантилену з українською національною специфікою**. «Українська сюїта» М. Лисенка - це перший зразок стильової адаптації давньої західноєвропейської музики епохи Бароко до національної музики із залученням українських народних пісень. Він є також творцем першої української фортепіанної сонати.

Значна заслуга М. Лисенка полягає в тому, що він **створив концертний репертуар української фортепіанної музики національно-романтичного стилю в різних жанрах**, - як у мініатюрах, так і у великих формах.

Серед послідовників М. Лисенка – **Яків Степанович Степовий (Якименко)** – композитор, музичний критик, музично-культурний діяч -(1883 – 1921). Його фортепіанна творчість значно збагатила українську камерно-інструментальну музику, а саме - це кілька творів великої форми (одночастинна соната, фантазія, два рондо) та понад два десятки фортепіанних мініатюр - прелюдії,

вальси, елегія, експромт, мазурка, пісня, пісня без слів, скерцо, твори з програмними назвами, тощо. Музична мова фортепіанних творів композитора в одних випадках близька до фольклору, у інших, навпаки, мелодія і гармонічні засоби дуже вишукані. Часто він милується колористичним гармонічним звучанням. У фортепіанній музиці домінує відтворення світу особистих відчуттів. Музика Я. Степового яскраво індивідуальна, але й національно увиразнена, і, безумовно, зазнала впливу музики М. Лисенка. Я. Степовий - композитор великих творчих можливостей, життя якого обірвалося у розквіті сил.

Федір Степанович Якименко (старший брат Я. Степового, 1876 - 1945) - композитор, концертуючий піаніст, педагог, музикознавець, диригент. Його музика відзначається самобутнім індивідуальним почерком, у якому проявився **неоромантичний стиль із виразними імпресіоністськими рисами**. Музика Ф. Якименка була відома у світі, твори його публікувалися у Європі, проте в сучасній Україні вона залишається ще мало дослідженою. Він написав багато творів для фортепіано: дві сонати (назва однієї – «Фантастична соната»), прелюдії, елегії, етюди, скерцо, танцювальні п'єси, кілька програмних циклів. У цих творах яскраво проявилася його індивідуальність як тонкого лірика зі схильністю до мрійливості, споглядальності. Імпресіоністський образний світ відобразився у ранніх творах композитора. У подальшому - переважає романтичний стиль, який іноді поєднується з імпресіоністськими рисами. У доробку композитора помітне місце зайняла й дитяча тематика. Таким чином, музика Ф. Якименка в стильовому відношенні є різною. У його музиці наявні твори, написані в традиційному романтичному стилі, але значне місце займають композиції з виразними модерними рисами. Шкода, що творчість цього видатного, талановитого композитора тривалий час була вилучена з музично-культурного життя України. Більшість його творів і досі зберігаються за межами України, що ускладнює їх дослідження й виконання.

У Західній Україні на зламі XIX – XX ст. працював у різних сферах музичної культури **Станіслав Пилипович Людкевич** (1879 – 1979) - видатний композитор, фольклорист, музикознавець, педагог, диригент, музично-громадський діяч. Про С. Людкевича можна сказати тими самими словами, якими він характеризував М. Лисенка: він мав суспільну душу. Уся його високопрофесійна багатогранна діяльність сприяла поступовому розвитку української музичної культури, подоланню її провінційності й піднесенню до європейського рівня. С. Людкевич був у центрі музичного життя Галичини початку XX ст., як М. Лисенко на Сході України (через заборони влади у М. Лисенка умови діяльності були складнішими).

На початковому етапі творчості він писав у романтичному стилі фортепіанні мініатюри «Імпровізаційна арія», «Романца», «Пісня ночі» під впливом творів Ф. Шопена. У цей час захоплювався популярними в Галичині народними танцями чабарашками. Використовуючи мелодії цих танців, він створив «Чабарашки» для фортепіано в чотири руки. Це були перші спроби втілення гумору як однієї з прикметних рис українського характеру. У фортепіанних творах великих форм (двох концертах, циклах варіацій, «Елегія», «Баркарола», «Пісні без слів») С. Людкевич досягає високого професіоналізму і водночас широкої доступності та зрозумілості. У цих творах ще відчувається вплив М. Лисенка, П. Чайковського, Й. Брамса, але тут він чітко формує свою мистецьку позицію, знаходить своє власне коло художніх засобів, тобто створює свій музичний стиль. С. Людкевич підняв професійну музику західноукраїнського регіону на високий мистецький та професійний рівень і зробив суттєвий внесок в українську музичну культуру загалом.

Сподвижником і побратимом С. Людкевича був **Василь Олександрович Барвінський** (1888 – 1963). Їх єднала спільна мета - вивести українську музику на високий професійний рівень. Вони були талановитими композиторами й могли б повністю зосередитися на композиторській творчості, але, будучи відданими справі розвитку української музичної культури, працювали в різних її

ділянках і стали провідними діячами цієї культури. В. Барвінський інтенсивно працював і як композитор. Розуміючи необхідність поповнення українського фортепіанного репертуару, він написав чимало таких творів. У 1948р. за сфабрикованою «справою» В. Барвінський був заарештований, та провів 10 років життя у засланні. Реабілітований – уже після смерті.

Для музики В. Барвінського перших двох десятиліть ХХ ст. характерні дві найважливіші тенденції: оновлення романтичного стилю імпресіоністськими засобами, що проявилися насамперед у гармонії та фактурі і вплинуло на емоційно-образну сферу, а також активне звертання до українських народнопісенних джерел. У музиці В. Барвінського, у її образному змісті, жанровій специфіці, стилістиці, формотворенні проявився **національно-романтичний стиль**, але в новій якості **неоромантизму**. Нові сучасні гармонічні барви в опрацюванні народних пісень свідчать про те, що в музиці В. Барвінського зароджується **неофолкльорний** стильовий напрям, який простежується я в європейській музичній культурі початку ХХ ст. (Б. Барток та ін.). У доробку композитора: фортепіанний концерт, соната *Cis-dur*, фортепіанний цикл «Пісня, Серенада, Імпровізація», цикли прелюдій, збірка творів для початкового етапу навчання із назвою «Наше сонечко грає на фортепіано», які написані на основі народних пісень. В. Барвінський - один із небагатьох українських композиторів, музика якого стала відома у світі ще за його життя. Його твори публікувалися у Відні, Лейпцигу, Нью-Йорку, Токіо. Сам В. Барвінський відзначав, що в музиці він проявився як **л і р и к**, і йому властиві малі форми, мініатюри, що було характерним для музики початку ХХ ст. На жаль, ще не всі твори композитора опубліковані в Україні, вони недостатньо вивчені, але гідні зайняти поважне місце в концертному житті.

У першій половині ХХ ст. розгорнулася творча діяльність композиторів: Левка Ревуцького, Віктора Косенка, Всеволода Задерацького, Миколи Колесси, Ігоря Шамо, Анатолія Кос-Анатольського та ін.

Левко Ревуцький (1889-1977) – видатний композитор, для формування індивідуального стилю якого, велике значення мало його тривала і серйозна праця з народною піснею. Крім того, у фортепіанному стилі композитора своєрідно відбився вплив творчості О. Скрибіна: складна і багата ритміка, широке використання поліритмії, загострена ладо гармонічна мова (велика кількість хроматизмів, ладових альтерацій), поліфонізація фактури. У його фортепіанному доробку: соната сі-мінор, концерт для фортепіано з оркестром Фа-мажор, сім прелюдій, «Пісня». «Гумореска», «Канон», «Вальс», два етюдів та ряд дитячих п'єс.

Значний внесок у фортепіанну спадщину України зробив **Віктор Косенко** (1895-1938). Характерне те, що в його фортепіанних творах широко і різноманітно представлено майже всі малі інструментальні форми - від танцювальних жанрів до розгорнутих поем. Його твори давно увійшли в наше музичне життя і стали невід'ємною часткою концертного та навчально-педагогічного репертуару. До фортепіано композитор звертався протягом усього свого життя. В юнацькі роки він написав прелюди, вальси, баркаролу; у студентські - три поеми(тв.5), три мазурки (тв. 2), вальс на теми Ф. Ліста. Але справжні творчі здобутки у галузі фортепіанної музики пов'язані з 20-ми роками, коли з'являються три сонати, два цикли етюдів, дві поеми-легенди. Серед юних піаністів найбільш улюбленими є мініатюри з циклу «24 дитячі п'єси», створені у 30-і роки. У його творчості помітна тенденція до синтезу класичних форм з особливостями українського фольклору, (наприклад, «Етюдів у формі старовинних танців»). Крім того, у фортепіанних творах відбилися його музичні захоплення, пов'язані з іменами Ф. Шопена, С. Рахманінова, О. Скрибіна.

У фортепіанній музиці 30-х – 50-х років помітно посилюються **рис** **програмності**. Це було обумовлено прагненням композиторів демократизувати жанри, пов'язати їх з образами сучасності. Жанрово-характеристична програмність відкривала широкі можливості роботи над

фольклорним матеріалом (наприклад, фортепіанна сюїта **М. Колесси** «Картинки Гуцульщини», **Н. Нижанківський** «Листи до неї», **В. Задерацький** «Порцелянові чашки», **М. Вериківський** «Волинські акварелі» та ін..).

У 50-х - 60-х роках збагачується тематика і жанрова палітра фортепіанних творів. Активно поповнюється педагогічний репертуар, в якому працюють **І. Беркович**, **Ю. Рожавська**, **М. Сільванський**, **М. Скорульський** та багато інших. Програмні цикли створюють: **О. Білаш** («Буратіно - сюїта для фортепіано»), **Ф. Богданов** («Українська сюїта»), **Я. Верещагін** («Маленька класична сюїта»), **М. Дремлюга** («Зима», «Весняна сюїта»), **С. Жданов** («П'ять українських примітивів»), **Ю. Іщенко** («Київський альбом»), **Ж. Колодуб** («Весняні враження»), **А. Коломієць** («Українська танцювальна сюїта»), **Ф. Надененко** («Акварелі», «Сюїта у формі старовинних танців»), **М. Степаненко** («Образи»), **Б. Фільц** («Закарпатські новелети»), **І. Шамо** («Гуцульські акварелі», «Тарасові думи»).

З початку 60-х років починають окреслюватися якісно нові зрушення у розвитку української фортепіанної музики. Формуються нові стильові прикмети, що у наступних десятиліттях стануть вже панівними. Це потреба композиторів у проникненні в складний внутрішній світ людини, в його узагальненні і самопізнанні.

Період 70-х - 90-х років - це наступний етап у музичному розвитку України, який характеризується як пильною увагою композиторів до проблем сучасності, так і великим інтересом до невичерпних скарбів народної творчості. І саме це пов'язане з пошуком нових образно-виражальних засобів поряд і з збереженням і збагаченням традиційних. Якісні зрушення у розвитку української фортепіанної музики особливо яскраво окреслилися в останні роки, з точки зору нового історико - культурного мислення. Це викликало **стильове оновлення композиторської творчості**, розквіт дослідницької роботи, пов'язаної з вивченням історії української музики, реставрацією її пам'яток, узагальненням музикознавчою думкою досягнень вітчизняної і зарубіжної

музичної культури. Одна з провідних тенденцій - це осмислення сьогодення з позицій охоплення історії, своєрідної **«пам'яті» культури** в її етнічних і національних витоках. Звідси з'являється новий потяг до фольклорних джерел, проникнення в їх глибинні пласти в пошуках синкретично вираженої філософської сутності буття (**«нова фольклорна хвиля»**). Нове у зверненні до фольклору виявляється у зміщенні центру уваги з пісенно-романсової лірики та побутових жанрів на більш стародавні шари фольклору: календарні, обрядові пісні тощо.

З'явилися спроби імітації народних не темперованих ладів, відтворення манери виконання ударних звучань фольклорного інструментарію (на фортепіано це реалізується за допомогою секундних співзвуч, кластерів тощо). Вивчення найдавніших пластів народної музики привело до збагачення музичної мови, до завоювань сучасної композиторської техніки - консонантного звучання септим, квартових накладань, перемінності тонік, організуючої ролі тритону. Все це допомагає перебороти замкнутість мажоромінорної функціональності та дає можливість по-новому відноситися до інтервалу та ладу. Такі тенденції характерні для розвитку сучасного світового мистецтва.

На підтвердження цього - фортепіанні твори **М. Скорика, Л. Дичко, В. Бібіка, О. Киви, В. Камінського, В. Зубицького, О. Козаренка** та багато інших характеризуються збереженням етнографічної цілісності, що досягається не тільки прямим цитуванням звукового матеріалу. Але і **оригінальна музична мова** композиторів пройнята народним мелосом, що виявляється в інтонаційних зворотах, у ритмічній організації, у вільному трактуванні метру, у ладовому забарвленні, у варіантності розвитку, елементах підголоскової поліфонії, у фактурному малюнку, що імітує багатоголосся. Крім того, у фортепіанних творах спостерігається складне жанрове синтезування класичних, барокових і сучасних форм.

Ще одна тенденція у фортепіанній музиці цих років - це **розвиток масових жанрів**: таких, як джаз-рок і поп-музика. У творчості представників цього напрямку - **Г. Саська, І. Карабиця, Н. Замолоко, М. Скорика, О. Козаренка** стильові риси джазу поєднуються з традиційними, типовими для української інструментальної та пісенної народної музики.

Характеризуючи фортепіанну творчість українських композиторів кінця ХХ - початку ХХІ століття у цілому, можна відзначити, що набувають подальшого розвитку **тенденції попереднього періоду**: узагальнена програмність та урізноманітнення традиційної тематики творів (картини рідного краю, меморіальна тема, історичні сюжети з використанням літературних і живописних образів).

Попри це, **стильова «картина»** українського музичного мистецтва цього періоду в цілому постає різнобарвною і строкатою внаслідок співіснування найрізноманітніших напрямків. Значною мірою **стильовий плюралізм** викликаний такою специфічною властивістю сучасної композиторської практики, як «синтетичність мислення» (за Г. Григор'євою). Ця риса виявляє себе, зокрема, у прагненні до художнього відображення дійсності через форми, запозичені у мистецтві минулих епох, які усвідомлюються як еталони. Звідси широкий спектр **«неотенденцій»**, що свідчить про особливу актуальність принципу асиміляції у системі музичного мислення: це - **неоромантизм, неокласицизм та неоконструктивізм**.

Розділ 4. Деякі особливості самостійної роботи над творами українських композиторів (на прикладі методико-виконавського аналізу «Пісні» тв. 17 №1 Левка Ревуцького).

В період національно-культурного відродження і розвитку національної самосвідомості на Україні в учбовий репертуар студента необхідно включати якомога більше творів українських композиторів різних епох та стилів. Знайомство з ширшим колом творів допоможе студентам досконало оволодіти особливостями національного музичного стилю, збагатить їх ерудицію.

Опанування творами українських композиторів, перш за все, повинно спиратися на поглиблене розуміння і пошук характерних національних ознак їх творчості: ладо-інтонаційної, гармонічної мови викладу фактури твору. Слід пам'ятати слова видатного піаніста і педагога А.Ніколаєва про те, що: „...правильне розуміння ідеї твору народжується у виконавця у підсумку великої поглибленої роботи мислення, що потребує не тільки музичних знань, але і ерудиції в галузі історії мистецтва і культури, знань конкретних суспільно-політичних умов, в яких проходило життя і діяльність даного композитора, формувались його естетичні погляди та творчі прагнення”.

Перед тим як розпочати самостійну роботу над вивченням музичного твору, необхідно згадати три основні етапи, з яких складається процес опанування його фактурою та художнім змістом.

На першому етапі у виконавця повинно скластися загальне уявлення про п'єсу та її художній образ.

На другому етапі, в процесі вивчення твору, мають поступово з'ясуватися засоби втілення художнього змісту: темп, динаміка, аплікатура тощо.

На третьому заключному етапі, з одного боку, відбувається закріплення творчих здобутків попереднього етапу, з другого, твір дістає якісно нове

завершення на даному відрізку часу художнього обличчя. Це вимагає від виконавця великої старанності і майстерності, натхнення, єдності духу і думки. Варто підкреслити, що для досягнення позитивних результатів у самостійній роботі, дуже важливо дотримуватися вказаних етапів.

Серед численних національних музичних творів навчального репертуару, особливе місце займає фортепіанна спадщина видатного українського композитора Левка Ревуцького. До найпопулярніших творів у виконавців як студентів, так і концертуючих піаністів, належать прелюдії – сім п'єс (тв. 4, 7, 11), транскрипція органної прелюдії і фуги Й.С.Баха, „Вальс”, етюди, цикл дитячих п'єс, „Гумореска”.

Одним з кращих творів, що віддзеркалюють пошуки композитором нової національно-стилістичної мови і звернення до фольклорних джерел, є „Пісня” тв. 17 №1.

Історія створення цього твору, та ряду інших (трьох дитячих п'єс на теми українських народних пісень – двох веснянок та колискової із збірки К.Квітки „Українські народні мелодії”, „Гуморески”) пов'язана з виданням у 1929 році збірки „Український педагогічний репертуар для фортепіано” на прохання друга і однодумця Л.Ревуцького, видатного піаніста Г.Беклемішева. Саме в цей період, починаючи з 1924 року, коли Л.Ревуцький після багаторічних мандрівок оселився у Києві, розпочавши активну педагогічну і композиторську діяльність, зацікавився історичним минулим України. Ціла низка творів (кантата-поема „Хустина” за Т.Шевченком, „Дума про трьох вітрів” на слова П.Тичини, „Козацькі пісні” тощо) пов'язана з осмисленням долі українського народу. Продовження теми козацтва можна вважати і у фортепіанному творі „Пісня”. З народною піснею цю п'єсу споріднюють наспівність, типові мелодійні звороти із здебільшого чистою діатонікою, загальний характер, у якому поєднуються щирий ліризм та епічна глибина.

Тональність п'єси – соль-мінор, підкреслює сумний настрій теми. Виконавцю, безумовно, слід звернути увагу на програмність, закладену у назву мініатюри. Мелодія-тема „Пісні” увібрала в себе найбільш характерні звороти українського народного мелосу. Композитор використовує не тільки народно-пісенну основу: лад, ритм, наспівність, але і спирається на традиційну вокальну манеру народного виконавця, за словами О.Стасова, „найтонших переливів голосу”, своєрідної мелізматики. Для того, щоб переконатися у цьому, достатньо подивитися на перший виклад теми у 1-7 тактах:



The image shows the first seven measures of a musical piece in G minor, 6/8 time. The score is written for piano and consists of two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 7. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure. The melody is characterized by its folk-like quality, with a mix of eighth and sixteenth notes and some chromaticism.

Введення в пісенний мелодизм речитативних моментів, ладове загострення IV ступеня мінору (такт 4, до-дієз), свідчать про наявність спільних рис „Пісні” з жанром думи:



This image is a close-up of the fourth measure of the musical score. It highlights the melodic line in the right hand, which features a chromatic ascent from the fourth degree of the minor scale (F) to the fifth degree (G#), a characteristic feature of the 'duma' genre mentioned in the text. The accompaniment in the left hand continues with its rhythmic pattern.

Використання прийомів хроматизації контрапунктуючого голосу у партії лівої руки та багатозвучних альтерованих акордів терцової будови, що взагалі притаманні українській композиторській школі, – характерні ознаки творчого почерку Л.Ревуцького (наприклад, такти 9, 14, 16):



Від жанру думи бере початок і форма твору: два періоди (як два „уступи”) в думі, розділені зв’язкою інструментального походження, що нагадує імпровізаційні награвання кобзарів, які виконуються між уступами дум. Така сама „бандурна” перегра завершує композицію. Невеличка кода підкреслює епічний зміст і надає завершеності усьому творові.

Аналіз творчості Л.Ревуцького, зокрема обробок народних пісень, показує, що форма у нього не самоціль, а виникає з потреб повного розкриття змісту пісні, її характеру, при чому композитор досягає цього за допомогою дуже економних засобів.

Враховуючи вищесказане, виконавцю „Пісні” треба уважно поставитись до всіх авторських позначень в тексті. Сам обдарований піаніст і концертмейстер Л.Ревуцький, чудово розумів, яке значення має артикуляція для наслідування вокальної манери виконання, тому і використовує короткі ліги. З одного боку, це можливість „взяти дихання”, з іншого – надає більшої глибини музичній думці. Якщо подивитися на позначену педаль, то можна помітити, що вона майже синхронно повторює „дихання” мелодії. Тим самим

композитор хоче підкреслити підпорядкованість супроводу темі і суцільну єдність фактури твору, підказуючи виконавцю концепцію інтерпретації.

Ще однією характерною особливістю, яка притаманна українському мелосу, є орнаментика. Проблема її виконання у тому, що вона є не прикрасою мелодії, а її органічною частиною. Тому кожен звук мелізмів (такти 1-3, 6, 7) водночас має бути чітким, легким і не втратити інтонаційної спільності з темою:



Типові елементи народної музики можна почути у ритмічній побудові мелодії. Синкопований ритм закарпатського фольклору (гуцульського, бойківського, лемківського діалектів) відчутний у кульмінації першого періоду у 10-му такті. Аналогічне місце повторюється у другому „уступі”. Використання цього прийому надає звучанню теми більшого драматизму, але на відміну від традиційного виконання синкоп (з наголосом) звук „ля” на другій долі такту має бути зіграний м’яко і співуче:



При виконанні фортепіанних творів українських композиторів виконавець обов'язково зустрічається ще з рядом специфічних рис, на які потрібно звернути увагу. Як визначає відомий дослідник західно-українського фольклору Ф.Колесса, характерним для української музики є закінчення мелодії не на тоніці. Так, наприклад, у 18-19 тактах, де завершується перша частина п'єси, мелодія „Пісні” зупиняється на V ступені соль-мінору.



У другій половині першої частини композитор звертається до характерних рис хорової української пісні: тісна акордова фактура з поступневим рухом всіх голосів (наприклад, 14, 16, 17 такти),





поступове злиття всіх голосів у кінці фрази в унісон (17-18 такти), елементи підголоскової поліфонії:



Найбільш характерні фольклорні витоки є у швидких „інструментальних” частинах „Пісні”: паралельні квінти у лівій руці (такти 23-27), які слід виконувати виразно, кожну квінту окремим поштовхом кисті:



Такий нескладний прийом допоможе відтворити звучання, що нагадувало б гру на народних струнних інструментах (кобзі, бандурі). Приклади використання українськими композиторами чистих квінтових співзвуч з їх поступеним, часто півтоновим висхідним або низхідним рухом у супроводі, можна знайти у багатьох творах: „Лірник” М.Скорика, „У човні” В.Сільванського, „Струмочок” В.Довженка, „Рондо” Я.Фрейдліна, „Ранковий птах” В.Сільвестрова.

Таким чином, головною проблемою інтерпретації творів українських композиторів є знаходження і збереження музичної стилістики фольклору, традицій народного виконавства. Безумовно, що у програмних творах на основі народних пісенно-танцювальних жанрів, як „Веснянка” Ю.Рожавської чи „Український танок” В.Барвінського, характерні риси українського фольклору лежать, так би мовити, на поверхні. Однак, значна кількість творів, що написані у традиційних класичних жанрах – прелюдії, етюд, сонати, концерти, ціла низка мініатюр, а також розгорнутих поліфонічних циклів вимагає від виконавця ретельного попереднього дослідження форми, гармонії, ритму, мотивної та інтонаційної побудови, щоб виявити яскравий український національний колорит.

Висновки

Вивчення українського музичного репертуару та осмислення студентами значимості характерних рис національного мистецтва надає широкі можливості для духовного становлення майбутнього фахівця музичного мистецтва. Безпосередність відтворення у власному виконанні кращих зразків вітчизняної музики, що зберігає духовну пам'ять поколінь, надає унікальну можливість кожному студенту відчувати глибинний зв'язок із етносом, ментальністю народу.

Вивчення національної музичної спадщини дозволяє студенту систематизувати знання з розвитку українського музичного мистецтва, осмислити та відчувати зв'язок української музики із західноєвропейською та світовою музичною культурою.

Література

1. Вахраньов Ю. Ф. Клавір і клавірна музика на Україні середини ХУІІ – першої чверті ХІХ століть в історичних та літературних матеріалах // Музична Харківщина: Зб. наук. праць ХІМ /упор. П.П.Калашник, Н.Л.Очеретовська. – Харків, 1992. –С. 159-174.
2. Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В. Косенка. – К.: Муз. Україна.- 1970. -59 с.
3. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано /Т. П. Воробкевич. – Львів: ЛДМА. 2001. – 224с.
4. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах / Н.Б. Кашкадамова. – Тернопіль: СМП «Астон», 1998. – 416 с.
5. Клиן В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980. – 314 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 2 і 3. – Київ-Харків-Нью-Йорк. 1998. – 387 с.
7. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини і до початку ХХ століття. / Лідія Корній. – К.: Муз. Україна, 2018. – 364 с.
8. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХст.: монографія /Любов Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. - 424 с.
9. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. Посібник / Л.О. Кияновська. – Львів: «Триаді плюс», 2009. – 356 с.
10. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики /С. Людкевич // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів : Вид-во М. Коць, Дивосвіт, 1999. Т. 1. 1999. – 496 с.

11. Мазепа Л. Документальні пам'ятки про музичне братство у Львові ХУІ-ХУІІ століть //Записки НТШ. – Том ССХХУІ – Львів,1993.
12. Мистецтво України. Біографічний довідник. – К.: Українська енциклопедія, 1997. – 579 с.
13. Михалюк А. М. Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва.: навч.-метод. посібник / А. М. Михалюк. – К.: Видавництво Ліра-К., 2016. – 220 с.
14. Мультинаціональні процеси та інонаціональні впливи на розвиток української музичної культури Сходу й Заходу ХІХ – початку ХХ ст. досліджували М. Степаненко, К. Шамаєва, В. Клиш, Л. Кияновська та ін.
15. Муха А. І. Композитори України та української діаспори: Довідник. – К.: Муз. Україна, 2004. – 352 с.
16. Невінчанна Т. Ігор Шамо. – К.: Муз. Україна, 1982. – 88 с.
17. Никон О. К. Самостійна робота студентів з вивчення українського фортепіанного репертуару (поліфонічні твори): Методичні рекомендації /О. К. Никон. – Рівне: РДГУ, 2017. – 29 с.
18. Остапчук М. М. Самостійна робота студентів над сонатами українських композиторів: Методичні рекомендації / М. М. Остапчук. – Рівне: РДГУ. 2018. – 29 с.
19. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка /О. С. Олійник. – Київ: Наук. думка, 1997. – 152 с.
20. Павлишин С. С. Станіслав Людкевич / С. С. Павлишин. – Київ: Муз. Україна, 1974. – 54 с.
21. Павлишин С. С. Василь Барвінський /С. С. Павлишин. – Київ: Муз. Україна, 1990. – 88 с.
22. Рижарева М. Рижарева М. Композитор Д. Бортнянський: Життя і творчість. – М.: Музика, 1979.

23. Степаненко М. Клавир в історії музичної культури України ХУІ – ХУІІІ ст. // Укр. муз. Спадщина. – Вип. 1. / Загал. ред. М. Гордійчука. – К., 1989. – С. 17 – 45.
24. Українське бароко та європейський контекст. – К., 1991. – 365 с.
25. Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи: Матеріали наук. практ. конф. / Асоціація піаністів-педагогів України. Львів, 1994. – 116 с.
26. Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С. 3-6.
27. Шейко В. М. Історія української культури / В. М. Шейко. – Х.: ХДАК, 2001. – 400 с.
28. Шульгіна В. Д. Музична україніка / В. Д. Шульгіна. – К.: НМАУ, 2000. – 232 с.
29. Шеффер Т., Черпухова К. Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР - цінний документ музичної культури України ХУІІІ ст. // Укр. музикознавство. – Вип. 6. – К., 1971. - С. 170 – 184.
30. Шумило Н. Неоромантизм як національний стиль доби (кінець ХІХ – поч.. ХХ ст.) / Н. Шумило // Українське музикознавство. До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка. – Київ, 2003. – Вип. 32. – С. 36 – 46.
31. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль: Навч. Книга – Богдан. 2003. – 275 с.
32. Ярмо М. Естетика романтизму та романтичні тенденції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації / М. Ярмо // Романтизм у культурній генезі. Матеріали міжнародної наукової конференції «Німецький романтизм і європейська культура ХХ ст. – Дрогобич: Вимір, 1998. – С. 127-123.

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Витоки клавірної музики в Україні	5
Розділ 2. Українська клавірна музика ХУІІІ століття	9
Розділ 3. Становлення та розвиток професійної фортепіанної музики у ХІХ - ХХ столітті.....	14
Розділ 4. Деякі особливості самостійної роботи над творами українських композиторів (на прикладі методико-виконавського аналізу «Пісні» тв.. 17 №1 Л. Ревуцького.....	26
Література.....	27

Методичне видання

Фортепіанна творчість українських композиторів та проблеми інтерпретації: Методичні рекомендації з курсу «Основний музичний інструмент» та «Загальне фортепіано» для студентів 914 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво» денної та заочної форми навчання.

Упорядники:

доц.. Марія Миколаївна Остапчук

доц.. Олена Костянтинівна Никон

Відповідальний за випуск:

Доц.. Олександр Леонідович Івченко

Комп'ютерний набір, верстка:

Ірина Миколаївна Лех

Підписано до друку