

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв

БУДЗ М.М.

***Сонати українських
композиторів для
фортепіано***

Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для
студентів вищих навчальних закладів

Рівне – 2002

Навчальне видання

МАРІЯ МИКОЛАЇВНА БУДЗ

**СОНАТИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ДЛЯ ФОРТЕПІАНО**

**НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК ДЛЯ СТУДЕНТІВ ЗІ
СПЕЦІАЛЬНОСТІ “МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА ТА
ВИХОВАННЯ”**

Книжка виходить в авторській редакції

Технічний редактор О.К.Гречана

Комп’ютерна верства Ю.О.Паюк

Макет М.К.Дмитрієнко

Здано до набору 16.10.2001. Підписано до друку 24.04.2002-05-27

Гарнітура Times New Roman. Друк різнографічний

Умовн. друк. арк. 4,0. Тираж 100.

Ціна договірна.

УДК: 78.071.1

ББК 85.313: (4Укр)

Б 90

Друкується за рішенням Вченої і Науково-методичної ради Рівненського державного гуманітарного університету.

Гриф Міністерства освіти і науки України надано 19.06.2002 р. № 314 за № 14/18.2 - 1328

Автор: М.М.Будз, старший викладач РДГУ

Рецензенти: П.Ф.Круль, доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника;
О.К.Дем'янчук, доктор педагогічних наук, професор Волинського державного університету ім. Лесі Українки.

М.М.БУДЗ

Б 90 Сонати українських композиторів для фортепіано: Навч. посібник для студентів зі спеціальності 7.020207 “Музична педагогіка та виховання”. – Рівне: РДГУ, 2002. – 96 с.

Навчальний посібник присвячений вивченню української фортепіанної сонати XVIII – XX ст., її історії та сучасного стану. Тут подано періодизацію розвитку української сонати, розглянуто основні типи сонатної драматургії, прослідковано шляхи становлення національного різновиду жанру фортепіанної сонати. Посібник містить нотні приклади, загальний список українських фортепіанних сонат XVIII – XX ст., список сонат написаних композиторами української діаспори та біографічний довідник про кожного із зазначених композиторів. Структура роботи базується на поєднанні опанування теоретичних знань та їх використання у практичній діяльності. Призначений для студентів спеціальності 7.02.0207 “Музична педагогіка та виховання”, а також може бути використаний викладачами і студентами вищих та середніх спеціальних музичних навчальних закладів.

ISBN 966 – 7351 – 37 - 8

@Будз М.М. 2002

Вступ

Українська фортепіанна соната XVIII – XX ст.ст. входить складовою частиною у світове музичне мистецтво. Вона постає перед нами як цілісна картина еволюції сонатного жанру, як результат постійного взаємозв'язку з провідними художньо-естетичними вимогами часу, з досягненнями світової і вітчизняної музичної культури.

На сьогоднішній день українська фортепіанна соната залишається маловивченим об'єктом. Відчувається потреба матеріалів досліджень, які відповідали б вимогам часу та задовільнили запити українського музиканта. Спробу відповісти на ці потреби зроблено у пропонованому виданні.

Дана книжка присвячена вивченню історико-теоретичних проблем української фортепіанної сонати XVIII – XX ст. Основне завдання поставлене автором – розширити знання та уявлення студентів про жанр фортепіанної сонати в українській музиці, а також більш досконало сприяти засвоєнню опанованих вмінь і навичок у їхній практичній діяльності. При цьому був врахований загальний виконавсько-піаністичний рівень студентів музичних факультетів та їхні потенційні можливості.

Отже, пропонований навчальний посібник має за **мету**:

- **надання** студентам цілісної картини історико-теоретичних знань про українську фортепіанну сонату;
- **формування** у них масштабного музичного мислення на основі вивчення української фортепіанної сонати;
- **усвідомлення** ними основних принципів роботи над сонатною формою;
- **засвоєння і використання** усього комплексу музикознавчих знань про сонатну форму у своїй самостійній роботі над інтерпретацією українських фортепіанних сонат.

Матеріал навчального посібника містить *три розділи*, які поділено ще на підрозділи.

Перший розділ присвячений загальним теоретичним положенням про сонатну форму в контексті еволюції жанру. Головну увагу приділено універсальним властивостям і сторонам сонатної композиції. Пояснюється її логіка та конструкція побудови, складові елементи, принципи формотворення, подається класифікація фортепіанних сонат. Деяка схематичність викладу матеріалу може бути компенсована додатковою літературою.

Другий розділ – центральний – містить основний матеріал посібника. У кожному з п'яти його підрозділів окреслено й розкрито наступні проблеми:

- 1 – історико-стильовий огляд розвитку української фортепіанної сонати;
- 2- її періодизацію;
- 3 – основні типи сонатної драматургії;
- 4 – вплив фольклорних джерел на формування національних стилістичних норм української фортепіанної сонати;
- 5 – сучасні тенденції її розвитку.

Матеріал розділу викладено в історичній послідовності та застосовано стильовий підхід до вивчення жанрової еволюції української фортепіанної сонати.

Третій розділ – присвячений засвоєнню студентами принципів роботи над українською фортепіанною сонатою. Сучасний виконавець – інтерпретатор сонат вітчизняних композиторів повинен володіти цілим комплексом музикознавчих та практичних знань для професійного відтворення художнього образу кожної з фортепіанних сонат. Засвоєння неповторних особливостей інтонаційного строю української музики допоможе студенту осмислити стильові особливості в українському фортепіанному мистецтві.

В кінці посібника дається список використаної літератури з історії, теорії музики, аналізу музичних творів, та з історії фортепіанного мистецтва і виконавства, якою можуть скористатися студенти для поглиблення своїх знань.

Завершується книжка трьома додатками:

- список українських фортепіанних сонат XVIII – XX ст.ст.;

- список сонат, написаних композиторами української діаспори;
- біографічний довідник про кожного із зазначених композиторів.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її у педагогічній і виконавській практиці, у курсах історії української музики, історії фортепіанного мистецтва, аналізу музичних творів, у спеціальному курсі “Українська фортепіанна культура”.

Розділ I.

Сонатна форма в контексті еволюції жанру

1.1. Загальна характеристика сонатної форми

У розвитку світового музичного мистецтва останніх трьох століть **сонатна форма** відіграє визначальну роль. Подібно драмі чи роману в літературі, вона завжди займала панівне становище серед усіх існуючих музичних жанрів, володіючи невичерпними можливостями для відображення складних життєвих процесів, драматичних конфліктів та глибинних узагальнень.

Як відомо **соната** – іт. sonata, від лат. sonare – звучати. Поява цього терміну сягає часу формування самостійних інструментальних жанрів. Спочатку сонатами називали вокальні п'єси за участю інструментів або самостійні інструментальні твори, які, однак, були тісно пов'язані з вокальною манерою письма і являли собою здебільшого прості переклади вокальних п'єс. Як визначення інструментальної п'єси термін “**соната**” зустрічається вже у XIII ст. Ширше назва “соната” або “sonado” починає застосовуватися лише в епоху Пізнього Ренесансу (XVI ст.). У XVII ст. сонатою називався будь-який інструментальний твір, досить далекий навіть від ранніх варіантів сонатної форми. Від середини XVIII ст. – це інструментальний твір циклічної будови, перша частина якого написана в сонатній формі – сонатному *allegro*. Творцем клавірної сонати вважається **Карл Філіп Емануель Бах**.

В даній роботі ми розглядаємо сонатну форму як форму, в якій написана **перша частина** фортепіанної сонати – **сонатне *allegro***.

Глобальні зміни, що відбулися у XVIII ст. у сфері музики, були зумовлені глобальними змінами у соціальному житті людей та їхньому світогляді. В цей час музика “ідеологізувалася і психологізувалася – стаючи людинознавством. Людина з периферії світобудови поступово переміщувалася у її центр, займаючи місце, раніше призначене богам, і разом з людиною у музичне мистецтво вливався увесь людський зміст життя, в усьому багатстві

його барв, форм, звучань, конфліктів, страждань, борінь і т.д.” [29. – с. 26]. Відтак “центр тяжіння перемістився з вокальної музики на інструментальну, гармонія “взяла гору” над поліфонією, а принцип фуги поступився принципу *сонати*”, бо композитори нового покоління на чолі з мангейцями були у першу чергу зацікавлені у створенні тематично інтегрованих форм і у контролі над їх фактурою, динамікою і тембральними властивостями” [50. – с. 195].

Процес формування нового сонатно-симфонічного мислення відбувався дуже інтенсивно. В основу даного методу ліг принцип *поєднання кількох контрастних тем-образів, розкриття їх в розвитку та в зіткненні суперечностей, для яких одночасно була властива і внутрішня єдність*.

Відповідно новому методу формувалася і нова музична мова:

- чітко організована функційна *гармонія* як основа розвитку;
- наспівна *мелодія* як головний виразовий засіб;
- рівномірно акцентована *метрична пульсація* як важливий впорядковуючий фактор.

Новий етап розвитку європейського мистецтва – класицизм – дав відмінний від прийнятого доти методу відтворення змісту в музиці, а саме *розкриття його в розвитку, в зіткненні суперечностей*.

Тут ми повинні згадати один з найважливіших принципів філософії, – *тезу про суперечність* як фундаментальну властивість будь-якого процесу в природі, суспільстві, свідомості. Протилежності, їхня єдність і протистояння – основа будь-якого, в тому числі і музичного руху.

Єдність протилежностей лежить і в основі сонатної композиції. Це – безперервність і перервність (розчленованість) форми, стійкість теми – образу та її мінливість, симетричність і асиметрія в побудові частин, статичність і динамічність форми тощо.

Сонатна композиція має подвійне визначення. З одного боку – це результат поєднання, взаємного розташування композиційних елементів (певної кількості тем, пов’язуючих побудов, частин, розділів) у завершеній

послідовності – **структурний стереотип** сонатного allegro. Цей підхід називають – **архітектонічним**, або, використовуючи сучасну термінологію, **структурним інваріантом**¹.

Такий ракурс дослідження започаткував німецький теоретик А.Б.Маркс. Він вперше вжив термін “сонатна форма”. Як визначальну ознаку сонатності він виділив *трифазність* структури, обов’язковість розділу розробки музичного матеріалу.

Грунтовний аналіз сонатної форми вперше здійснив також німецький теоретик Г.Ріман. Він побудував її схему, розкрив діалектику сонатного процесу, прослідкував її історико-стильову еволюцію.

З другого боку, сонатна композиція є *процес*: зародження, розвитку, взаємодії, переходів, завершення композиційних елементів і всієї музичної форми в цілому. Це – **процесуальний або динамічний підхід**, так звана **семантична основа**². Динамічний аспект сонатної композиції виявив російський теоретик Б.Асаф’єв. Він охарактеризував її як тріаду – “прихований процес: поштовх – порушення рівноваги – відновлення рівноваги”[30. – с. 208], що влучно визначає саму ідею сонатної драматургії.

Обидва аспекти визначення сонатної композиції однаково важливі й нерозривно пов’язані. Вони з різних точок зору розкривають єдину структуру організації форми й доповнюють один одного не тільки в теоретичному аналізі, а й у практичній діяльності музиканта.

Звертаємо увагу на новий термін, яким ми будемо користуватися надалі – **структурно-семантичний інваріант** – це “норма, система правил, модель,

¹ Інваріант – у перекладі з франц. незмінний, сталий, нормативний.

Структурний інваріант - норма, стійка структура, система правил.

² Семантика – у перекладі з грецького – означальний.

Семантична основа – значення музики, звуковий її смисл.

Семантичний інваріант – це типізований зміст, стабільне змістовне ядро.

що породжує жанр” [29. – с. 32]. Під ним слід розуміти зміст та будову сонатної композиції, її логіку та конструкцію.

Структурно-семантичний інваріант фортепіанної сонати був сформований у творчості Й.Гайдна і В.Моцарта. Нормативність форми стала загальною універсалією для всіх фортепіанних сонат віденських класиків. У їхніх творах відбулося визначення специфічних властивостей семантично-структурного плану фортепіанної сонати, та її програма.

Програма фортепіанної сонати, як і інші музичні жанри, має екстрамузичний, філософський характер. Вона втілює *антропологічну модель світу*, певну *“концепцію Людини нової доби”* [29. – с. 36], у різних видах її діяльності.

Специфіка сонати обумовлює *особистісність* – як головний принцип музичного вислову.

Екстрамузичну природу сонатної форми пояснює її порівняння з діалектикою як універсальним методом пізнання дійсності, діалогічністю як принципом музичного мислення, структурою драми з її стадіями зав’язки, дії, розв’язки.

1.2. Логічність та конструктивність побудови сонатної форми

Одним з найважливіших чинників драматургічного розвитку сонатної форми є зіставлення контрастних інтонаційних образів – тем, тому принцип тематичного протиставлення одержав тут найпослідовніше й ефективне втілення.

Драматургія сонатної форми, як і літературного твору, підлягає певній універсальній логіці. Тут є обов'язкова *початкова стадія*, аналогічна до *зав'язки*, де відбувається знайомство з “персонажами” музичної драми, з основними образами твору, втіленими в контрастних, як правило, темах, визначається основне джерело розвитку – тональне протиставлення – *головної та побічної партій*. Логічна функція зав'язки реалізується у першому самостійному розділі композиції – *експозиції*. Іноді експозиції передуює порівняно невеликий за обсягом розділ, який виконує роль інтродукції – *вступ*.

Після представлення “головних героїв” і “конфлікту між ними” за логікою будови йде *розробкова частина* твору, “дія” – центральна й найбільш динамічна стадія твору. Ця частина містить нові моменти зіставлення образів, що поглиблюють тональний та інтонаційний конфлікт між ними, створюють ефект зіткнення, протиборства, активної взаємодії “персонажів” музичного сюжету.

Логічна функція *розв'язки* реалізується у *репризі*. Тут виникає нова якість зіставлення образів: вирішення тонального протистояння знижує інтенсивність “розпалу боротьби”, але контраст образів, їхня сюжетна протилежність не зникають. Розв'язка сюжету в репризі іноді настільки ще сповнена активного контрастного зіставлення тем, що лише в *коді* – своєрідному епілозі – драматургічний розвиток приходить до вичерпування провідного образного конфлікту.

Ми окреслили дуже схематизований виклад сонатного “сюжету”, який обумовлює необхідність його втілення у *тричастинній побудові*.

Так, зіставлення головної та побічної партій утворює першу частину; розвиток і розробка тем складають другу частину, а репризне повторення тем із транспозицією побічної партії в основну тональність – третю частину. Схематично ця будова має такий вигляд:

Вступ	Експозиція		Розробка	Реприза		Кода
	Головна партія	Побічна партія	Зміни та поява нових тем	Головна партія	Побічна партія	
	Головна тональність	Побічна тональність	Посилення тонального конфлікту, нестійкість	Головна тональність	Головна тональність	
	Тональне протиставлення			Вирішення тонального конфлікту		

Дана схема не може дати вичерпного уявлення про конкретні стабільні типи творів. Проте вона відбиває загальну логіку формування будь-якого з відомих сонатних типів.

Отже, трьом основним логічним стадіям розвитку “музичної драми” відповідають три архітектонічні розділи форми:

зав’язка – вступ, експозиція;

розвиток – розробка, епізод;

розв’язка – реприза, кода.

1.3. Основні принципи формотворення сонатної композиції

Тепер з'ясуємо, які формотворчі принципи використовуються в побудові сонатної форми. Існує декілька основних принципів формотворення: зіставлення, репризне повторення, симетрійне перетворення, розробка, а також – варіювання, рефреноподібне повторювання. Самий лише перелік формотворчих принципів свідчить про складність і насиченість музично-драматургічного розвитку в сонатній композиції.

Названі принципи мають по-справжньому універсальне застосування. Вони втілюються в сонатних композиціях усіх історичних епох та стилів: починаючи з творів віденських класиків, і до сучасності. Вони охоплюють мікро- і макротематичні рівні композиції, позначаються на взаємовідношенні її частин.

Зіставлення – має на меті різкий образний контраст, зіставлення як мінімум двох тематичних сфер, *головної і побічної* партій. Це передбачає обов'язкову відмінність тональностей.

Репризне повторення – щонайменше побічної партії, а в більшості різновидів – всіх партій композиції.

Симетрійне перетворення – передбачає, як правило, транспозицію тематичного матеріалу побічної партії в основну тональність при його повторенні в репризному розділі.

Розробка і розвиток тематичного матеріалу – найважливіші для сонати принципи, які відіграли вирішальну роль у самому її народженні. Суть принципу розробки полягає в порушенні цілісності теми, вичленовуванні з неї окремих фрагментів (мотивів, фраз, речень і періодів.). Останні виступають далі в ролі самостійних тематичних елементів. Вони підлягають періодичному повторенню, симетрійним, варіаційним, варіантним та іншими перетворенням.

Принцип варіювання означає повторення теми з якими-небудь змінами в її структурі.

Варіантне перетворення теми можна назвати вільним і несистематичним її змінюванням.

Отже, вищезазначені принципи формотворення сонатної композиції є загальною нормою і служать універсальним ключем для аналізу кожного твору.

1.4. Класифікація фортепіанних сонат

Практика показує, що будь-який твір більшою чи меншою мірою наближається до певного узагальненого зразка.

Існують різні види диференціації фортепіанних сонат. Найбільш оптимально слід розглядати їх за родовими ознаками, які враховують як семантичні, так і структурні ознаки творів. Є кілька варіантів класифікації фортепіанних сонат, які термінологічно різняться між собою: драматичні, ліричні, лірико-драматичні, лірико-епічні, жанрові та програмні. Для українських фортепіанних сонат найбільш характерними є:

- ліричні,
- епічні,
- драматичні.

До типологічних властивостей **драматичної сонати** відносяться: чітка окресленість, цілеспрямованість і динамічність розвитку конфлікту, подієвість, лінійний характер сюжетного часу; **конфліктний** (а не контрастний) тип драматургії, що базується на **зіткненні** (а не зіставленні) образів, на **інтенсивному** (а не екстенсивному) розвитку тематизму, на **інтонаційному інтегруванні** (а не інтонаційній диференціації)”[8. – с. 36].

До ознак **епічної сонати** належать: “узагальнено-об’єктивний тип змісту”, “контрастний тип драматургії з розповідним розгортанням, картинним зіставленням”, “повторюваністю, екстенсивним розвитком тематизму”, “інтонаційним диференціюванням, заповільненим розвитком “сюжету” [8. – с. 63]..

Особливими прикметами **ліричної сонати** є “одна музична подія, одна тема, один афект, в середині якого – переходи, нюанси, контрасти, що не виростають до контрастів “тематичних”; свобода композиції, стирання головних меж, імпровізації” [55. – с. 30]..

Відзначимо, що фортепіанна соната набула особливої ролі у системі класичних інструментальних жанрів, а саме: стала пріоритетом у становленні

нових принципів музичного мислення. Вона випередила інші жанри в плані засвоєння сонатної діалектики, та сміливо вийшла за межі структурно-семантичного інваріанту. Уже серед фортепіанних сонат Й.Гайдна і В.Моцарта знаходимо 2-частинні цикли, а у творчості В.Моцарта – сонату Ля мажор (К. № 33), першу частину якої написано у формі варіацій – тобто, модифікацію жанрового інваріанту, неможливі, скажімо, у симфонії того часу. Отже, структура жанру фортепіанної сонати володіє великою мірою мобільності, варіабельності. Це дозволяє визначити її як *жанр – експеримент*. У процесі свого функціонування, жанр фортепіанної сонати здійснює постійний взаємозв'язок з новими художніми завданнями часу. Звідси – процес “безперервного інтегрування елементів” [30. – с. 44] у його структурі.

Завдяки експериментальності художнього виразу, фортепіанна соната у процесі свого розвитку породжувала нові різновиди, забезпечуючи тим самим внутрішньо-жанрову диференціацію. Це так звана “соната-симфонія для фортепіано” (Б.Асаф'єв), “велика” романтична соната (з лірико-епічним та драматичним різновидами), одночастинна (лістівська та скрябінівська сонати-поєми).

З'ясувавши в загальних рисах образно-змістові та конструктивні основи сонатної форми, визначивши фундаментальні властивості сонатної композиції, прослідкувавши сонатну форму в контексті еволюції жанру та розглянувши класифікацію фортепіанних сонат перейдемо до розгляду історії розвитку української фортепіанної сонати.

Розділ 2. Українська фортепіанна соната

2.1. Історико-стильовий огляд розвитку української фортепіанної сонати

В українській музиці у XVIII – XIX ст.ст. жанр фортепіанної сонати майже не розвивався. З'являлися лише поодинокі твори.

Першими українськими фортепіанними сонатами стали клавірні композиції *Дмитра Бортнянського*. Саме його *три сонати* для клавіра соло: До мажор, Сі-бемоль мажор та Фа мажор (1783 – 1784 рр.) слід вважати єдиними зразками класичного стилю в українському фортепіанному мистецтві. Музична мова та стилістичні засоби композитора наближаються до клавірних сонат передкласичної доби європейської музики. Разом з тим, в його музиці перетворені інтонації української побутової пісні та танцю.

Через великий проміжок часу жанр фортепіанної сонати знайшов своє продовження у творчості класика української музики *Миколи Лисенка*. У 1875 р. була написана єдина Соната ля мінор, тв. 16 в 3-х частинах. Композитор використовує різножанровий фольклорний матеріал, який виявляє деякі спільні риси з загальноєвропейським тематизмом або переінтонує типові класичні музичні формули в народнопісенному дусі. М.Лисенко використовує той тип сонатного allegro, який зустрічається у Д.Бортнянського і пов'язаний з впливом форм народного мистецтва.

Подальші сонатні композиції з'являються на початку XX ст.: Соната *Я.Степового* (1909 р.), Сонатне allegro сі мінор *Л.Ревуцького* (1912 р.), Соната ре мінор *В.Косенка* (1912 – 1913 рр.) – різнопланові одночастинні твори, в яких своєрідно поєднуються стильові ознаки класичної і романтичної сонати. Традиції віденських класиків простежуються в їх структурі з повторною експозицією, Т – Д-зв'язках між темами експозиції, та камерності викладу (прозорість фактури, 3-х – 4-х голосся). Від романтиків взято ліричність висловлювання, образність тематизму, септакордові гармонії, розлогі фігурації тощо. У цих творах виявляються також спільні тенденції з їх попередниками –

Д.Бортнянським та М.Лисенком як в образно-інтонаційній сфері (насамперед у наповненні тематизму пісенністю), так і у формі.

Доля вищезазначених сонат склалася по-різному, але жодна з них свого часу так і не була надрукована в Україні. “Соната” Я.Степового, маючи безсумнівні художні якості, залишалася невідомою до її видання у 1950 р.; рукопис композиції В.Косенка – втрачений; Сонатне *allegro* Л.Ревуцького, вперше виконане ще в 1914 р. стало відомим, лише коли було перероблене композитором в “Сонату” у 1949 р. Цей твір – монументальна одностайна композиція, в якій самобутньо поєднані загальноєвропейські традиції романтизму з деякими стилістичними рисами українського фольклору. Особливістю цього твору є використання принципу монотематизму, в трактовці прийомів якого можна відмітити вплив Ф.Ліста, а у передачі ліричної патетики – вплив російських композиторів.

Західноукраїнська музика початку ХХ ст. представлена Сонатою До дієз мажор (1909 – 1911 рр.) **В.Барвінського**. Вісім десятиліть вона пролежала в рукописі і вважалася втраченою. Віднайдена була у США канадською піаністкою Любою Жук і вперше виконана в Україні у 1993 р. Це є єдина соната у творчості В.Барвінського, яка майстерно втілює не лише формальний стереотип циклу, а й суто ліричний характер почерку композитора. У всіх її частинах переважає розповідний тон, помірний темп, варіаційний принцип розвитку, типовий як для творчості самого В.Барвінського, так і для народної музики, відгомін якої особливо відчутний у фінальній фузі.

Отже, впродовж майже 140-літнього періоду розвитку історії української фортепіанної сонати було створено невелику кількість творів. Але,

по-перше, всі вони виявилися професійними зразками цього жанру;

по-друге, ними представлений як класичний, так і романтичний стиль;

по-третє, ними були створені передумови для розвитку сонатного жанру в Україні на національному ґрунті.

Дальші пошуки композиторами художньо-стильового синтезу національного і загальноєвропейського, професіональних і фольклорних традицій проявилися у нових жанрових різновидах української фортепіанної сонати у XX ст.

Особливу роль у становленні української фортепіанної сонати, як і української симфонії та української камерно-інструментальної музики відіграв період 20-х років XX ст. – один з вузлових, найбільш суперечливих моментів історії української музики, час її високих злетів і трагічних втрат. Зрілість національного музичного стилю яскраво засвідчила поява симфонічних та сонатних опусів Л.Ревуцького та Б.Лятошинського. Даний період став “класичним періодом” розвитку української фортепіанної сонати. І сталося це тому, що в цій давній історії настає якісний перелом. Соната вперше посідає провідне місце в музичній творчості українських композиторів. У зв’язку з історично-обумовленим відставанням професійної інструментальної творчості, процес цей відбувався надзвичайно інтенсивно.

У 20-х – 30-х рр. XX ст. було створено вдвічі більше сонат, ніж за весь попередній період. Серед них: Соната № 1 тв. 13, сі бемоль мінор (1922 р.), Соната № 2 тв. 14 до дієз мінор (1924 р.), Соната № 3 тв. 15 сі мінор (1926 – 29 рр.) **В.Косенка**. Перша та третя сонати – одночастинні твори, а друга – циклічний твір.

Б.Лятошинський написав свою Першу сонату тв. 13 (1924 р.) та Сонату-баладу тв. 18 (1925 р.), в яких використав тільки одночастинний різновид жанру, а “Соната-балада” стала одним з перших прикладів схрещення принципів сонатності з більш вільним, баладним розвитком матеріалу в українській музиці.

В “Сонатах” Б.Лятошинського відбувається перетворення романтичної традиції, відхід від традиційних форм тональної організації, і поворотом до нового стилю - атоналізму, що в ті часи був панівним і найбільш характерним стилем музичної мови Західної Європи. Ці твори є доказом великої

композиторської ерудиції, віртуозного володіння технічною будовою форми, використанням поліладовості, політональності, поліфонії та трансформації оригінального народнопісенного матеріалу.

Подальші сонати, що з'являються у творчості ряду композиторів, можна умовно розділити на дві групи. Першу, конфліктно-психологічну, що втілюється експресивними засобами виразовості, складають “Соната № 1” тв. 1 (1924) та № 2 тв. 5 (1927) **М.Тіца**, “Соната” тв. 26 **І.Белзи** (1929). До другої групи, суто романтичного плану, належать сонати **Г.Таранова** (1928), **М.Скорульського** (1926), **К.Данькевича**, **М.Гозенпуда** та **В.Фемеліди** (1927). З погляду художньої цілісності ці твори досить нерівні. Так, “Друга соната” М.Тіца повна незвичних фактурних елементів, які, за думкою автора, покликані повніше виявити тембрально-кolorистичні відмінності регістрів фортепіано. Безперечні знахідки І.Белзи і М.Тіца в їх сонатах не знайшли визнання тому, що виникли як результат вузьконаправленого пошуку без широких узагальнень.

У стильовій еволюції української фортепіанної літератури “Романтична соната” **В.Фемеліди** посідає своєрідне місце. Вона є одним з перших виявів суперечності між усталеними компонентами української фортепіанної сонати романтичного напрямку і елементами антиромантичного мистецтва. Через кілька десятиліть ця тенденція укріпиться в українській фортепіанній літературі, в якій з'являться значні композиції циклічних і одночастинних сонатних форм, безпосередньо не пов'язані з романтичним типом музичного мислення і методами його технологічного вирішення.

У творчості західноукраїнських композиторів цього періоду жанр сонати представлений такими творами:

- Перша соната (1931) і Друга соната (1039) **Р.Сімовича**;
- Соната (1931) **А.Рудницького**;
- Соната (1931) **З.Лиська**;
- Три фортепіанні сонати **Б.Кудрика**, які були знищені після його безпідставного арешту й ув'язнення у 1945 р.;

– Соната **Н.Нижанківського** (втрачена).

Еволюцію української фортепіанної сонати вирізняють як вагомі досягнення, так і значні втрати. Одними з перших вершин стали твори В.Барвінського, Л.Ревуцького, В.Косенка. Нові перспективи розвитку жанру відкрили сонати Б.Лятошинського. У період 30-х – 50-х років еволюційна пряма жанру сонати повернула у зворотний бік і обумовила появу чималої кількості художньо-вторинних творів, що використовували без **якісного оновлення** здобутків західноєвропейських і українських сонат попередніх етапів розвитку. Відчувається прагнення до оркестральності монументального викладу, переважають засоби “пишного” романтичного піанізму. Їхня вартість вичерпується суто історичним значенням, а з погляду художнього значення, вони не перевищили спроб оволодіння сонатною формою.

Як відомо, процес композиторської творчості тих років супроводжувався тотальним спрощенням, уніфікацією усіх рівнів музичної свідомості, припиненням будь-яких спроб лексичного оновлення. Цей період розвитку української фортепіанної сонати постає вкрай одноманітним, жорстко регламентованим, з опорою винятково на романтичну стильову палітру. Відбувається стабілізація і водночас академізація композиторського мислення у галузі сонатного жанру. Саме традиціоналізм, як негативна риса, і зумовив тривалу кризу в розвитку української фортепіанної сонати. Мала індивідуалізованість, стереотипність художньої структури творів загальмували розвиток жанру аж до 60-х років (фортепіанні сонати **В.Барабашова, М.Гозенпуда, А.Філіпенка, А.Коломійця, В.Сечкіна** та ін.).

“Криза” великої сонати спричинила появу одного з найцікавіших явищ 30-х років – народження в українській фортепіанній літературі – **сонатини**. Це камерна проєкція сонати, що має одночастинний та багаточастинний різновиди і визначається простотою і доступністю змісту, мови, форми. Чільне місце посів перший зразок жанру у творчості українських композиторів – Сонатина **М.Колесси** (1939 р.) Програма тричастинного циклу навіяна переказами про

національного героя О.Довбуша (І частина – “Слідами Довбуша”, ІІ частина – “Довбуш та Дзвінка. Ноктюрн”, ІІІ частина – “Біля вогнища”). Подальша робота над даним жанром була продовжена в “Сонатині” **Р.Сімовича** (1944 р.), “Українській сонатині” **М.Сільванського** (1950). У 60-ті роки були створені ряд композицій навчального призначення (**І.Берковича, М.Тіца, Ю.Щуровського, Л.Соковніна, М.Степаненка, В.Тилика**), а також і концертного плану: сонатини **В.Сильвестрова** (1963 р.), **Г.Ляшенка** (1964 р.), **О.Красотова** (1964 р.), **Ю.Іщенка** (1977 р.). В цілому еволюція сонатини свідчить про розвиток тих традицій, що були закладені в 30-ті роки.

З кінця 50-х років починають окреслюватися якісно нові зрушення у розвитку української музики. Формуються нові стильові прикмети, що у наступних десятиліттях стануть вже панівними. Це,

- потреба композиторів у проникненні в складний внутрішній світ людини, в узагальненні і самопізнанні;
- осмислення сьогодення з позиції глобального охоплення історії, в її етнічних і національних витоках.

Звідси – 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, побутових жанрів на більш стародавні шари фольклору: календарні, обрядові пісні тощо.

У 60-ті роки, які важливі для українського мистецтва в цілому, відбулися перші спроби сміливого оновлення національного стилю, здійсненими **В.Сильвестровим, Л.Грабовським, В.Годзяцьким, В.Загорцевим та М.Скориком** у камерно-інструментальній та симфонічній музиці. І у фортепіанній сонаті відбулося оновлення структури жанру. Поява у 1969 р. Першої сонати **О.Киви**, у 1972 р. – Першої сонати **В.Сильвестрова** і фортепіанної сонати **Є.Станковича** знаменували початок важливих естетичних зрушень, які відкрили нові можливості жанру. У Сонаті О.Киви простежується

логіка, близька до народного варіювання та імпровізаційного розгортання музичного матеріалу.

Соната В.Сильвестрова репрезентує “неоромантичну” лінію розвитку жанру, в якій автор звертається до поліфонічних прийомів письма. Це перше втілення “тихої музики” В.Сильвестрова, яку він остаточно знайшов як свій стиль у 80-х роках.

У сонаті Є.Станковича проступають “конструктивістські” начала, тут розкриваються характерні для його творчості риси – масштабність, яскравість, зосередженість, енергійність.

Для окремих композиторів сонатний жанр стає “... полігоном для сміливого експерименту” [16. – с. 286]. Це стосується, насамперед, фортепіанних сонат **В.Бібіка** (10 фортепіанних сонат).

Досить стійкою виявляється у цей період “романтична” лінія розвитку жанру, що тривалий час переважала в українській фортепіанній музиці. На це вказують вже самі назви деяких творів: Соната-балада **М.Степаненка**, Соната-поема **А.Філіпенка**, Соната-балада **І.Сакаєва**, Героїчна соната **О.Жука** та інші.

Навіть при побіжному знайомстві з сонатною творчістю цих років при всій різноманітності стильових орієнтацій, образно-змістових та конструктивних рішень, звертає на себе увагу загальна тенденція до **камерності**. Якщо у фортепіанній сонаті 20-х – 50-х років відчувається прагнення до оркестральності, монументальності викладу, переважають засоби “пишного” романтичного піанізму, то у більшості творів 60-х – 70-х років помітний вплив **квартетного** письма з притаманною йому економією виразових засобів, меншою “масою” звучання. Це властиве не тільки сонатам “антиромантичного” спрямування, а й деяким із тих, що продовжують традиції романтиків.

Ситуація оновлення структури жанру фортепіанної сонати в 60-х – 70-х рр. в українській музиці постає закономірною. Відбувається природний процес

перегляду “застарілої” граматичної конструкції, що вже не відповідає сучасному рівню музичного мислення. Особливо помітно це у тих нових взірцях сучасної української фортепіанної сонати, що цілковито руйнують структурні інваріантні норми, в яких жанр сонати стає “ареною” сміливих композиційних експериментів, зоною вільної імпровізації. Зазначимо, що в кінці ХХ ст. в усій системі музичного мислення відбулися значні зміни. Жанри втратили свою “чистоту”, з’явилася величезна кількість їх різновидів. Це – результат наполегливих пошуків нових типів образного мислення адекватних “інтонаційному словнику нашої епохи” (Б.Асаф’єв).

Стильова “картина” українського музичного мистецтва останньої третини ХХ ст. постає різнобарвною і строкатою внаслідок співіснування найрізноманітніших напрямків. Значною мірою стильовий плюралізм викликаний такою специфічною властивістю сучасної композиторської практики, як “синтетичність мислення” (Г.Григор’єва). 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*.

Найчисленнішу групу українських фортепіанних сонат складають неоромантичні фортепіанні сонати: *Перша і Друга фортепіанні сонати О.Киви (1969, 1979), Перша, Друга та Третя фортепіанні сонати В.Сильвестрова (1972, 1975, 1979), Друга фортепіанна соната В.Годзяцького (1973), Соната В.Шумейка (1980)*. Основне драматургічне навантаження в них лягає не на об’єктивний, реальний план дії, а переноситься у складну внутрішньо-психологічну сферу. Звідси і очевидна перевага ліричного роду художньої організації.

Неокласичний варіант фортепіанної сонати в цілому малохарактерний для сучасних вітчизняних зразків жанру. Її репрезентують лише дві фортепіанні сонати **Я.Верещагіна** (1970, 1974-75).

До неоконструктивістських сонат відносяться Друга фортепіанна соната **Я.Губанова** (1975), Друга фортепіанна соната **В.Загорцева** (1981) та Соната для двох фортепіано **О.Щетинського** (1992). Кожна з них перевіряє жанрові можливості у плані поєднання з сучасними композиторськими техніками: серійністю, сонористикою, полістилістикою.

В цілому пошуки українських композиторів у сонатному жанрі останніх десятиріч ХХ ст. вражають своєю масштабністю, контрастністю полярно-протилежних способів мислення і стилів. Відбувається новий етап еволюції сонатного жанру в українській музиці, який пов'язаний з якісним стрибком і оновленням його внутрішньої структури. Відмова від канонів виявляється у різних формах: від спроб оновлення тематизму, способів розвитку і драматургії – до практично повної руйнації традиційної організації цілого і його типових форм; від елементів новизни у інтонаційному наповненні, ладових структур – до активного, творчого використання сучасних систем звукоорганізації. Очевидна перевага нетипових рішень та їх урізноманітнення. Сучасні сонатні форми не вкладаються у жодні нормативні рамки, а володіють властивостями одиночності і неповторності.

Отже, жанр української фортепіанної сонати продовжує існувати і розвиватись, підтверджуючи свою **здатність** до розширення проблемно-тематичних горизонтів, можливості повно і глибоко осягнути сутність нашої епохи.

2.2. Періодизація розвитку української фортепіанної сонати

Еволюція української фортепіанної сонати в своїх основних етапах позначена впливом певних історико-стильових тенденцій. Відображення окремих етапів розвитку національного музичного стилю збігається з деякими стильовими процесами у західноєвропейській музиці. Природньо, що перші спроби оволодіння сонатним мисленням йшли і по лінії копіювання, і наслідування, і по лінії перенесення характерних особливостей та досягнень інших національних культур на рідний ґрунт. Але головніше інше, кристалізувався характерний тематичний матеріал, йшли пошуки специфічних способів його розвитку, не відкидалися досягнення художньої практики європейської музичної культури.

До стильового контексту ранньо-європейського **класицизму** відносяться **клавірні сонати** Д.Бортнянського (1783 – 1784 рр.) - **I період** розвитку української фортепіанної сонати. Це – період учнівства, запозичення, трансплантації. Сонати Д.Бортнянського демонструють два основні жанрові різновиди: циклічний (соната До мажор) та одночастинний (сонати Фа мажор, Сі бемоль мажор). Їм не характерна образна конфліктність або драматичні колізії. Тут простежується звичайна для даного стилю зміна настроїв та образний контраст. Твори Д.Бортнянського є яскравими зразками **ранньокласичної сонати** з опорою на гомофонний стиль. За стилістичними ознаками вони близькі до клавірних сонат Йогана Крістіана Баха та В.Моцарта.

До I періоду відноситься і фортепіанна соната ля мінор М.Лисенка (1875 р.), яка запозичила **бетховенську модель жанру**. Вона постає як запізнiла реакція на бурхливий розквіт класичної сонати. Тут спостерігається яскраво виражена орієнтація на конкретний взірець – тип драматичної логіки “Патетичної сонати” Л.Бетховена. Але вона була написана в той час, коли в європейській музиці панував романтичний стиль. Тому вплив **романтичної сонатності** помітний у реалізації закономірностей сонатної форми – опора на принцип неконфліктної взаємодії пісенного тематизму Головної і Побічної

партій, варіантно-варіаційний метод розвитку. У сонаті М.Лисенка вплив національної культури безпосередніший, ніж у Д.Бортнянського і охоплює ширше коло виражальних засобів. Це перша спроба **національного** засвоєння жанру.

II період (1900 – 1913 рр.) – це період активної композиторської творчості у галузі сонатного жанру, його трансформації та формування національного типу сонатної драматургії (фортепіанні сонати Я.Степового, В.Барвінського, Л.Ревуцького, В.Косенка). Цей період знаменує перемогу **романтичної** орієнтації. Водночас проблема визначення стильової приналежності творів даного періоду не вирішується однозначно.

Одночастинна “Соната Ре мажор” Я.Степового (1910) є ніби перехідним етапом від класичної сонати до романтичної. Традиції класиків простежуються в її структурі, а від романтиків взято ліричність висловлювання. Соната До дієз мажор (1911) В.Барвінського – монументальний тричастинний циклічний твір, “симфонія для фортепіано”, яка продовжує традицію “великої” лірико-епічної сонати Л.Бетховена, Й.Брамса. Сонатне allegro сі мінор Л.Ревуцького (1912) написане повністю в стилі романтичної доби у поєднанні з опорою на особливості фольклорної поетики. Кантиленна мелодика сонати – наслідок опосередкованого впливу української пісенності. У структурі твору використана поемність, яка виступає тут як національно-стильова ознака.

III період – 1920-ті роки. Це період масового зацікавлення жанром, помітного розширення діапазону стильових пошуків, остаточної кристалізації національно-типологічних ознак. Сюди відносяться три фортепіанні сонати В.Косенка, Перша соната та Соната-балада Б.Лятошинського, сонати Т.Таранова, М.Скорульського, І.Белзи, М.Тіца та В.Фемеліді. Універсальним принципом залишається **романтизм**, але відбувається відхід від стильової єдності до розширення естетико-стильового діапазону композиторських пошуків. Зароджуються антиромантичні тенденції, що втілюються експресивними засобами виразовості (сонати М.Тіца та І.Белзи). Завершення процесу формування національного різновиду жанру відбувається у сонатах

Б.Лятошинського. Їх образно-емоційне наповнення відображає романтичне світовідчуття композитора, але це романтизм перебільшений, наближений до експресіонізму. Ознакою нового у стильовій сфері стало поєднання романтичних засобів виразності з неокласичними поглядами на проблеми формотворення, наближення до способу музичного вислову експресіоністів (А.Шенберга, А.Берга).

IV період – (1930 – 1950-ті роки) – це період істотного звуження панорами пошуків українських композиторів у сонатному жанрі, зниження художнього рівня творів. Цей період постає вкрай одноманітним, з опорою виключно на романтичну стильову палітру. Їхня вартість вичерпується суто історичним значенням (фортепіанні сонати В.Барабашова, М.Гозенпуда, А.Філіпенка, А.Коломійця, В.Сечкіна та ін.).

V період – (1960 – 1990 рр.) – новий етап еволюції сонатного жанру. Він пов'язаний з якісним стрибком і глибинним оновленням його внутрішньої структури, здійснених у неоромантичному, неокласичному та неоконструктивістському типах. Відбувається справжній “ренесанс” української фортепіанної сонати. Але це уже **новий тип сонатності**, що остаточно заперечує логіку причинно-наслідкових зв'язків, цілковито руйнує структурні інваріантні норми, повністю заперечуючи нормативну традиційну канонічну сонатну форму. Така тенденція простежується у фортепіанних сонатах В.Сильвестрова, В.Годзяцького, В.Бібіка, В.Загорцева, Є.Станковича, В.Шумейка, О.Киви, Я.Верещагіна та ін., в яких використовуються сучасні композиторські техніки: серійність, пуантилізм, сонористика, алеаторика, полістилістика, мікрополіфонія.

Поряд з експериментальним напрямком у творчості українських композиторів функціонує і відносно традиційний, академічний із потягом до збереження нормативності сонатної форми. Це сонати В.Золотухіна, В.Кирейка, М.Сільванського, Ю.Іщенка.

2.3. Основні типи сонатної драматургії української фортепіанної сонати

В українській музиці сформувалися основні типологічні групи фортепіанних сонат, для яких *ліричний спосіб художнього висловлювання* – є найбільш притаманний. Це:

- лірико-епічні;
- лірико-драматичні;
- епіко-драматичні.

I. Драматургічні концепції **лірико-епічних сонат** – дещо споглядальні, позбавлені драматичних колізій, зіткнень, боротьби. Музика розгортається неспішно, милуючись теперішнім. Образи, як правило, втілюються у замкнених монолітних структурах. У процесі драматургічного становлення спостерігається тенденція до монообразності. Розвиток йде або по лінії збагачення основного настрою новими відтінками, або за принципом докорінного переосмислення. Така логіка музично-драматичного процесу має значні можливості в плані структурної реалізації і втілюється як у камерних, лаконічних композиціях, так і в масштабних, розгорнутих формах. Одночастинна фортепіанна соната D dur Я.Степового демонструє класичний тип сонатної форми. Водночас запозичено і деякі ознаки романтичної сонатності: відсутність динамічної цілеспрямованості драматизму, опору на ладово-гармонічну, фактурну варіантність як розробковий метод.

Лірико-епічна Соната В.Барвінського являє собою монументальний чотиричастинний цикл. Це новий для української фортепіанної сонати жанрово-композиційний тип, свого роду “симфонія для фортепіано”. Даний жанровий різновид продовжує лінію “великої” лірико-епічної сонати, що йде від пізнього Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Й.Брамса. З останнім споріднює і оркестровість фортепіанного викладу, максимальна ущільненість фактури, багатопланове регістрове розташування музичного матеріалу.

Задум сонат цієї типологічної групи охоплює “усе суб’єктивне, внутрішній світ” (Г.Гегель) і розвивається в руслі емоційно-психологічних уявлень.

II. Лірико-драматичним сонатам притаманна схвильованість, поривчастість, підвищена експресивність. Поєднання ліричного суб’єктивізму з драматичною напругою зумовлює прискорення процесу драматургічного розгортання. Драма привносить момент емоційної гостроти, активності розвитку дії. Композиційно-драматургічне вирішення реалізується в одночастинному циклі, використанні належних принципів формотворення, темпоритмічна свобода. Твори даного типу – соната І.Ревуцького, Перша і Третя В.Косенка, Перша – Т.Таранова повністю засвідчують, що “... власне драматичний процес є постійний рух вперед” [34. – с. 546].

III. Епіко-драматичний тип українських фортепіанних сонат являє собою “дію”, “боротьбу”, “розвиток конфлікту” [32. – с. 7]. Їх драматургія розвивається у ряді гострих зіткнень основних тем-образів, які розгортаються з висхідним ростом рівня напруги, що зумовлює експресивність, гостроту вислову, стрімкість розвитку. Нагнітання драматизму приводить у трагедійну площину сприймання, яке закінчується кульмінаційним фіналом, з утвердженням основної ідеї. Така концепція знайшла високохудожню реалізацію в сонатах Б.Лятошинського.

В українській фортепіанній сонаті існують різні способи вирішення проблеми **сонатної циклічності**. Найбільш часто використовується **одночастинний** жанрово-композиційний тип, в межах якого діє два протилежних підходи. Перший зберігає непорушними класичні закономірності сонатної форми (сонати Я.Степового, М.Скорульського, М.Гозенпуда, А.Коломійця, М.Сільванського). Але для української фортепіанної сонати визначальним став другий - поемний жанрово-композиційний тип (сонати

Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, В.Косенка, І.Белзи, пізніше О.Киви, В.Сильвестрова).

Двочастинний цикл представлений сонатами: Першою В.Сильвестрова, Другою сонатою В.Годзяцького.

Тричастинний сонатний цикл – сонати М.Лисенка, Друга соната В.Косенка, Друга соната Г.Таранова, Перша Ю.Іщенка, Соната Є.Станковича, Друга соната Я.Губанова, Третя соната В.Сильвестрова.

Чотирьохчастинний сонатний цикл – рідкість: це соната В.Барвінського, Друга соната М.Тіца, Соната В.Фемеліді, Друга соната В.Сечкіна, Соната В.Шумейка, Соната О.Щетинського.

Загальною особливістю тематизму українських фортепіанних сонат є різноманітність звукообразних моделей. Музичні праобрази взяті як з інтонаційного багажу європейської музичної культури, так і з національного музичного фонду. Стосовно європейської музики очевидною є опора на інструментальну традицію, а щодо вітчизняного – на вокальну.

В контексті становлення української фортепіанної сонати останнє є дуже важливе. Так як **вокальний** тип тематизму “... з закріпленою семантикою, будучи трансплантованим у жанри інструментальної музики, не лише зберігає своє образно-емоційне значення, а й має “навчальну”, “дешифруючу” функцію [51. – с. 23].

На перших етапах становлення і розвитку української фортепіанної сонати важливим фактором стало використання романтичної ліричної мовності, чим зумовило панівний **пісенний тип тематизму**. Він позначений широтою дихання, м’якістю поступального руху, заокругленістю мелодичного малюнку.

У 20-х роках ХХ ст. у сфері тематизму з’являються нові мовні інтонації, породжені суперечливим духом часу. Це – лаконічні, енергійні, піднесені. Особлива роль належить інтонаціям ораторської мови. Своєю патетикою вони органічно вписались у романтичну стильову традицію українського мистецтва. У новому типі тематизму зникає звичайна для романтичної мелодики

наспівність. Ознакою мелодичного стилю стає *речитативний склад*. Переважають короткі теми, мотиви-імпульси, інтонаційна напруга на близьких відстанях. Спостерігається загальна тенденція до подолання ритмічної чіткості та періодичності. В побудовах панує лаконізм, асиметрія. Показовим для речитативного типу є тематизм Сонати-балади Б.Лятошинського з її єдиним лейтінтонаційним джерелом, гостро-дисонуючими поспівками*.

Отже, українська фортепіанна соната спиралася на два основні типологічні різновиди тематизму: пісенний і речитативний. Джерелом постачання яких стає український фольклор.

* Лятошинський Б. Сочинения для фортепиано. – М., 1972. – С. 24 – 40.

2.4. Вплив фольклорних джерел на формування національних стилістичних норм української фортепіанної сонати

Фольклор на Україні здавна відігравав особливу роль у збереженні самосвідомості нації і як *складова частина* постійно входив у професійну музику. Протягом усієї історії розвитку української фортепіанної сонати здійснювалося засвоєння народно-пісенної культури.

Уже перші зразки оволодіння жанром фортепіанної сонати свідчать про прагнення українських композиторів засвоїти його на національному ґрунті. Це в повній мірі відноситься до трьох клавірних сонат **Д.Бортнянського**. У багатій і виразовій їхній мелодиці відчуваються зв'язки з характером та мелодичними зворотами української пісенності, через що всі численні дослідники творчості Д.Бортнянського визначають *мелодійність* як одну з найхарактерніших стильових прикмет його творчості.

У **Сонаті Фа мажор** тема головної партії близька народним танцювальним мелодіям. Вона є одним з варіантів популярного в ті часи *козачка*, на що неодноразово вказували дослідники М.Фіндейзен, В.Музалевський, О.Алексєєв, М.Дремлюга, Л.Корній та ін. Композитор зберігає його загальний характер, життєрадісність, активне ритмічне начало, але трансформує тему відповідно до законів будови головної партії класичної сонати*:

* Нотні переклади із сонат Д.Бортнянського подаємо за виданням: Українська фортепіанна спадщина. Хрестоматія. Вип. 1 / Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі М.Степаненка. – К., 1983. – С. 35 – 68.

Танцювальні інтонації характерні і для заключної партії.

Також і у головній партії сонати До мажор відчувається вплив українських танцювальних ритмів.

Прекрасним зразком наспівно-ліричної образності є друга частина сонати До мажор (Adagio con espressio).

М'яко і задушевно звучать у цій частині мелодичні фрагменти, викладені паралельними терціями (фактура нагадує кантову):

Риси національної своєрідності простежуються не тільки в мелодиці, але й у розвитку тематичного матеріалу – подекуди використовується варіантно-варіаційний принцип розвитку. Проте ладогармонічна сторона, гомофонна фактура, ритмічна квадратність ще цілковито підпорядковані класицистським стилістичним нормам.

Отже, клавірні сонати Д.Бортнянського позначені впливом панівних на той час класицистських стильових тенденцій і виконували функцію **формування сонатної форми і сонатного циклу** в українській фортепіанній музиці. Засвоєння фольклору на той час характеризувалося, переважно, *інтуїтивністю композитора*.

М.Лисенко, будучи засновником вітчизняної композиторської школи, усвідомлював необхідність національної “інтерпретації” сонатного жанру. Його **соната ля мінор** була покликана забезпечити **опору на фольклор**, як один з головних чинників формування національного стилютворення у фортепіанній сонаті.

Взявши за зразок 3-х-частинну класичну модель сонати, М.Лисенко намагається наповнити її новою інтонаційністю, поєднуючи національно-визначений музичний матеріал із класичним.

Характерні риси історичних та козацьких пісень стали основою героїчних сторінок творчості композитора в цілому і є співзвучними для фортепіанної сонати. Найбільше позначився на творчості Лисенка **епічний жанр думи**. Образний світ українських дум – суворий, драматичний, романтично-піднесений.

Вже у **вступі сонати** використано імпровізаційний тип викладу, фрігійські кадансоподібні звороти, застосований принцип повторності, що безпосередньо пов’язане з думою*:

* Нотні приклади подаємо за виданням: Лисенко М. Зібрання творів в двадцяти томах. Т. XIII. Твори для фортепіано / Муз. редакція М.Вілінського. – К., 1952. – С. 127 – 137.

У темі головної партії зустрічаються мелодії багатьох народних пісень, як “Гуде вітер вельми в полі”, “Закувала зозуленька”, “Ой, матінко-зірко”, “Гаю, гаю, зелен розмаю”, “Копав, копав криниченьку”, “Ой, уже сонце над вербами”. М.Лисенко використовує ті народнопісенні інтонації, які мають спільні риси із західноєвропейськими зразками. Рух по тонах акорду, що в епоху Л.Бетховена виражало “вольову емоцію, фанфарність” (Ю.Кремльов), у М.Лисенка – активне героїчне начало.

Тема сонати походить від фольклорних джерел, а з класичним тематизмом виявляє лише інтервальну спільність. Фольклорний генезис теми головної партії виявляється, передусім, в ладово-гармонічних особливостях: тут використана народно-ладова діатоніка (поєднання **ля** еолійського з **мі** фрігійським, внаслідок чого виникає перемінний лад, що наближається до народних плагальних). “Секундові гармонічні зв’язки в темі складають... головне мелодико-гармонічне зерно всієї першої частини” [9. – с. 50].

Суворі хоральні звучання та натурально-ладова перемінність другої теми Побічної партії нагадують стародавні пласти слов’янського фольклору.

Вплив фольклору відчувається і в структурі сонати: основною формою викладу тем є “пісенні” періоди, властиві українським пісням і танцювальним мелодіям, звідси збільшена формотворча роль повторності (точної, варіантної)

різних структурних одиниць. Так, головна партія першої частини має будову а, а', б, б', де "б" є варіантом "а".

В сонаті М.Лисенка кожна тема - це єдина мелодія, що поступово розгортається. Тут не відбувається активного внутрішньотематичного розвитку із зіставленням контрастних елементів. Контраст виникає тільки між темами-образами, але не в самих темах. Варіантний тип розвитку переважає над мотивним, хоча розробка, як розділ форми, подана в "класичному" варіанті. В циклі спостерігається і міжтематичний варіантний зв'язок, зокрема, спільні інтонації знаходимо в темах головної і зв'язуючої партії I ч., а також II ч. і III ч. Звучання інтонацій теми вступу відчутне в кінці експозиції, репризі й коді.

На матеріалі сонати М.Лисенка виразно простежується специфічний синтез загальноєвропейських рис та національних джерел стилю. Але таке поєднання виявилось надто *однозначним*. В результаті виникла, так би мовити, "несумісність тканин" [40. – с. 16], що не дозволило сонаті М.Лисенка піднятися до рівня найвищих досягнень свого часу.

Таким чином, сонати Д.Бортнянського та М.Лисенка поклали початок періоду накопичення етновизначальних рис в українській фортепіанній сонаті. У їх творах застосований перший досвід функціонування національного "інтонаційного словника", що ґрунтувався на розкритті етномузичної інтонаційності. Системне використання його у творчій практиці відбулося вже на інших етапах.

Отже, сонати **Д.Бортнянського і М.Лисенка** складають *початковий період* формування *національного* різновиду жанру фортепіанної сонати.

На початку XX ст. відбувається активізація процесу національного становлення жанру сонати, його якісно новий етап через проникнення в українську музику *романтизму*, як провідної художньо-стильової ідеї часу у поєднанні з опорою на фольклор. Підкреслимо, що романтизм – "імманентна

риса українського менталітету” [25. – С. 10], романтичне світосприйняття завжди було характерним для українського народу.

Численні дослідники, серед яких імена М.Костомарова, І.Нечуя-Левицького, В.Липинського, вчених української діаспори, сучасних вітчизняних дослідників з цієї проблеми. доводять, що українська психічна структура вирізняється “кордоцентричністю”, тобто емоційно-почуттєвим характером: високою емоційною чутливістю та ліризмом, що виявляється, зокрема, в естетизмі українського народного життя і обрядовості, у прославленій пісенності, величезній працелюбності і працездатності українського народу.

Романтичне начало проникає у фольклорну і професійну музичну творчість. Як стверджує Н.Горюхіна, “романтичний пафос – одна з прикметних особливостей українського етносу” [35. – с. 270]. Саме тому романтичне забарвлення художніх концепцій сонат початку ХХ ст. у поєднанні з опорою на особливості фольклорної поетики активізувало процес національного засвоєння жанру.

“Пісенний піанізм” [19. – С. 5] сонати **Я.Степового**, маючи безсумнівне фольклорне походження, став джерелом подальшого національного стилеутворення. В музичній мові твору співіснують два типи інтонацій: 1-й пов’язаний з народною жанровістю, точніше – з піснями календарного циклу (веснянками)*:

* Нотні приклади подаємо за виданням: Степовий Я. Соната для фортепіано. D-dur. – К.: Держ. видавн. Мистецтво, 1950.

2-й – ближчий оперно-романсовій, аріозній стилістиці (асоціації з музикою М.Римського-Корсакова).

Зв'язки з національними фольклорними традиціями виявляються: в насиченні тематизму сонати трихордовими поспівками та іншими інтонаціями народнопісенного походження, в широких наспівних мелодіях та вокалізації не тільки тематичного матеріалу, але й фактури. В ладо-гармонічній мові поєднуються мажоро-мінор і народна діатоніка. В сонаті використовується варіантно-варіаційний принцип і методи розвитку, що запозичено від романтиків і водночас має глибоке народне коріння.

Введення в сонатний жанр народного мелосу призвело до утворення української фортепіанної *пісенної сонати*. До її властивостей відносяться:

замкнутість, самостійність тематичних утворень, зв'язки по принципу взаємодоповнюючих, а не причинно-наслідкових відношень, відсутність динамічної процесуальності, що компенсується інтонаційними зв'язками, значна роль точної і варіантної повторності, що приводить до характерних пісенних формул (типу а, а', б, б'). Для становлення української фортепіанної сонати "пісенний" етап (як і для української симфонії) був необхідним.

Широке примінення пісенного начала, фольклорного "інтонаційного словника" складає її своєрідність і неповторність в українській музиці. Вона є однією із найістотніших ознак національної специфіки жанру. Пісенність сприймається:

- як образно-стилістичне явище;
- як наявність певних елементів етномузичної стилістики;
- як національно-конкретна форма музичного мислення та інтонування.

Цей тип сонати знайшов своє втілення в багатьох українських творах. Він склав цілий пласт сонатних опусів в українській фортепіанній музиці, починаючи з перших її зразків. Це сонати Д.Бортнянського, М.Лисенка, Я.Степового, Л.Ревуцького, В.Барвінського та багато інших сонат першої половини ХХ ст.

Соната До дієз мажор **В.Барвінського** – монументальний чотиричастинний цикл романтичної спрямованості, національну своєрідність якої розкривають опосередковані зв'язки з українським народнопісенним матеріалом і передусім героїчним епосом. Сфера героїки найбільш характерна і відчутна у темі фуги з фіналу: суворий колорит, концентрована внутрішня енергія, карбована простота гамоподібного інтонаційного руху, ладове забарвлення (натуральний мінор)*:

* Нотні приклади подаємо за виданням: Барвінський В. Соната для фортепіано. – К., Муз. Україна, 1990.

Найбільш національною формою розвитку тематичного матеріалу стало варіювання, в якому самобутньо поєднані загальноєвропейські традиції романтиків з деякими стилістичними рисами українського фольклору. Це своєрідна поліфонізація середніх голосів акордової фактури та водночас її мелодизація за допомогою неакордових звуків і цілих співзвуч у багатоголосному викладі тема Головної партії:

Застосування метричної змінності у всіх частинах циклу та фінальній фузі, багатства та винахідливості ладогармонічної мови (септакордові та нонакордові ланцюги), паралелізми інтервалів та акордики – все це вказує на опосередковані зв'язки з народними музичними джерелами.

У творах Я.Степового і В.Барвінського вперше було використано, відповідний національно забарвленому тематизму спосіб розвитку – **варіантно-варіаційний**.

У фортепіанних сонатах 20-х рр. національна характеристика і зв'язок з фольклорними традиціями, висловлюючись словами К.Квітки, "... втрачає вловимість при спробах поглибленого аналізу і формулювання, а переходить в сферу чисто художнього сприйняття" [13. – с. 7].

Одночастинна соната **Л.Ревуцького** сі мінор відображає романтичне світовідчуття композитора у сфері художнього сприйняття. Мелодичність сонати – наслідок опосередкованого впливу української народної пісенності.

Ядро теми Головної партії сонати вміщує в собі два моменти: - низхідний рух по звуках Т6/4 (тонічного квартсекстакорду) та поступеневий хід з четвертого підвищеного на перший щабель. Низхідна інтонація зб. 2 між IV підвищеним та III натуральним ступенями у мінорному тетрахорді з лідійським нахилом має фольклорне походження і є характерне для численних зразків української народної музики*:

* Нотні приклади подаємо за виданням: Ревуцький Л. Твори для фортепіано. – К., Муз. Україна, 1970. – С. 5 – 30.

В Побічній партії також приховані інтонації етномузики (трихордові мотиви з опорою на крайніх звуках, тетрахордові звороти).

Іноді ці зв'язки проявляються виразніше, наприклад, у репризі, коли елементи тематизму Побічної партії у вигляді підголосків вплітаються в музичну тканину Головної партії.

В ладо-гармонічному відношенні в тематизмі сонати Л.Ревуцького взаємодіють діатоніка і хроматика, натурально-ладові і мажоро-мінорні засади. На основі традицій М.Лисенка Л.Ревуцький збагачує мажоро-мінорну європейську систему діатонічними старовинними ладами, внаслідок чого виникає *варіантність* ступенів ладу: в головній партії застосовується IV підвищений і IV натуральний, VII натуральний і VII гармонічний.

Відповідно до тематизму твору, Л.Ревуцький використовує найбільш придатний спосіб розвитку – варіаційний. Перевага надається ладовій варіаційності мелодій і застосуванню прийому градаційних повторів, що в якійсь мірі змикається з варіюванням, але виступає не тільки як спосіб розгортання матеріалу, а як композиційний прийом.

Сонаті притаманна невинність динамічного розвитку, різкі зміни емоційних перепадів динаміки, композиційно-драматургічні особливості: одночастинність, поемні формотворчі закономірності, максимальна темпо-ритмічна свобода.

Таким чином, поєднавши загальноєвропейські традиції романтичної музики з деякими стилістичними рисами українського фольклору, Л.Ревуцький створив новий *етно-стильовий* варіант української романтичної фортепіанної сонати.

Отже, соната Л.Ревуцького, відзначаючись високим ступенем узагальнення вітчизняних та світових традицій, ознаменувала формування

своєрідної національно-стильової тенденції у процесі національного стилеутворення.

Завершальним етапом у процесі становлення національного жанру фортепіанної сонати - стали твори Б.Лятошинського.

Б.Лятошинський виріс на ґрунті уже сформованої національної школи, основним джерелом якої був музичний фольклор, і не міг, свідомо чи стихійно, не відчувати на собі впливу національних фортепіанних традицій. За словами І.Ляшенка, Б.Лятошинський “оперує, як правило, узагальненою інтонаційною сферою, наділеною епіко-традиційним пафосом та психологічно-загостреною конфліктністю” [18. – с. 72]..

Як і соната Л.Ревуцького, твори Б.Лятошинського відображають романтичне світовідчуття композитора. Однак це вже інший романтизм – перебільшений, наближений до експресіонізму. Для української фортепіанної сонати така експресія була цілком новою сферою звучання. Її породжено через засвоєння національного епосу і, насамперед, *думного*, характерна риса якого – патетичний тон висловлювання.

В думі інтегрувалися найрізноманітніші жанрові впливи, вперше викристалізувалися національно-характерна ладова система, типові інтонаційні звороти, принципи організації форми і драматургії. Жанр думи збагатив композитора усвідомленням суті національного світогляду, де особисте невіддільне від загального, а загальнозначуще постає через глибоко індивідуальне. Це зумовлює підвищений тонус емоційно-образного переживання в українській народній творчості, динамічний імпровізаційно-поемний характер мислення, які органічно перейшли в оригінальний доробок Б.Лятошинського, його Першу сонату та Сонату-баладу.

Характерна для думи речитація стала праобразом речитативного типу тематизму сонат композитора:

1) інтонаційна концентрація – звідси лаконічні теми-згустки, мотиви-імпульси короткого дихання з великою амплітудою коливання інтервального руху;

2) ораторськи – піднесений тонус, імпровізаційність, репетиційність, коливання пульсації – все це характерні риси *думного* образно-емоційного пафосу творчості Б.Лятошинського (аналогія з творчістю О.Скрябіна, А.Шенберга, А.Берга).

Б.Лятошинський вибрав такий тип драматургії, який характерний для *думи*, а також близький **баладній** сюжетності, яку поєднує у **Сонаті-баладі**. Баладний жанр, що прийшов у професійну творчість у добу романтизму з народного поетичного музичного мистецтва – є одним з найпоширеніших у всьому світовому фольклорі. У гостро конфліктному типі сонат Б.Лятошинського драматургічний розвиток спрямовано до заключного розділу, що містить генеральну кульмінацію. Так само і у думі – кінцівка концентрує найбільш експресивні інтонаційно-ритмічні елементи, які закінчуються на великому динамічному *crescendo*.

Обидві сонати написані в одночастинній формі, в яких розвиток усього масштабного твору “вирастає” з єдиної початкової теми: Перша соната:*

* Нотні приклади подаємо за виданням: Лятошинський Б. Сочинения для фортепиано. – М., 1972. – С. 7 – 23.

Фактурно-гармонічні прийоми у сонатах Б.Лятошинського опосередковано пов'язані з характерними особливостями народної гармонії та фактури. Особливо охоче використовував композитор низхідні фігурації – арпеджіо та довгі форшлаги по звуках “неповних” акордів, квінтнонакордів - це – **“бандуроподібна”** фактура супроводу. Специфічного звучання музиці Лятошинського надають безтерцеві та квінтові акорди в різному фактурному оформленні (Побічна партія):

Гене́за акордики (квінтової (5+5), квартової (4+4) та безтерцевої (5+4)) структур – в народній музиці, де вона обумовлена особливостями національного інструментарію. Поєднання в одній мелодії ознак декількох ладів також вказує на зв'язок з традиціями українського фольклору.

Таким чином, у творчості Б.Лятошинського викристалізувалися національно-стильові романтичні ознаки у фортепіанній сонаті. Його творчість є завершальним етапом у становленні національного різновиду жанру сонати; творить важливу кульмінаційну фазу у її розвитку і постає **фундаментом** подальшого розвитку української фортепіанної сонати.

Отже, процес становлення української фортепіанної сонати завершився у творчості Б.Лятошинського, на основі традицій М.Лисенка та Л.Ревуцького. Спільним для українських композиторів було спира́ння на **музичний фольклор**, як на джерело оновлення власного стилю через пошуки резервів національної інтонаційності та системного його використання. З його ознак сучасні зразки сонатного жанру наслідують:

- одночастинність;
- поемні принципи формотворення.

30-ті – 50-ті роки - час, коли на перший план висувається тенденція до близьких, безпосередніх форм контакту з музичним фольклором. Перевага віддається традиційним, класичним методам перетворення фольклору, що було властиве композиторам XIX ст.

60-ті роки – часи сміливих пошуків і експериментів, часи “виходу на арену” плеяди різких авангардистів – шістдесятників, час появи “нової фольклорної хвилі”. Фольклорна лінія зробила революцію у колишній радянській музиці. Примусила композиторів подивитись на народні джерела не як на етнографічну одиницю, а як на можливість усвідомлення своїх прадавніх коренів і поєднання тих прадавніх інтонаційних зворотів з надбаннями різних етапів розвитку світової музичної культури – Ренесансу, Бароко, Класицизму, Романтизму і з чисто вже сучасними, народженими XX сторіччям засобами композиторської техніки.

Новий підхід до фольклорного матеріалу полягав у прагненні композиторів відтворити не тільки ладоінтонаційні особливості (зовнішні ознаки національного), а й глибше проникнути в природу народного мислення, вловити більш приховані закономірності:

- принципи формотворення;
- структурної організації.

Посилилась увага до **ритму** як одного з провідних елементів формотворення деяких жанрів, та тембро-фонічних особливостей аматорського музикування. Це спричинило тенденцію “**декантелизації**” фольклору: відмова від тематизму пісенного типу; від закінченої музичної теми в дусі народної; основною одиницею форми стала коротка характерна поспівка.

З’явилися спроби імітації народних нетемперованих ладів, відтворення манери виконання ударних звучань фольклорного інструментарію (на фортепіано це реалізується за допомогою секундових співзвуч, кластерів тощо).

Вивчення найдавніших пластів народної музики приводить до збагачення музичної мови, до завоювань сучасної композиторської техніки –

консонантного звучання септім, квартових накладань, перемінності тонік, організуючої ролі тритону. Все це допомагає перебороти замкнутість мажорно-мінорної функціональності та дає можливість по-новому відноситись до інтервалу та ладу. Такі тенденції характерні для розвитку сучасного світового мистецтва.

2. 5. Сучасний етап розвитку української фортепіанної сонати

Не буде перебільшенням стверджувати, що гнучкість та пластичність сонатної форми, невичерпні можливості драматургії зумовили особливу здатність перевтілюватися, модифікуватися і, зберігаючи найбільш загальні глибинні властивості, діяти в умовах новітніх структур і систем організацій.

Пригадаємо, що романтизм XIX ст., а особливо бурхлива хвиля новаторства першої половини XX ст. – це період безперервної трансформації сонатної форми, ломки її структури, виникнення різновидів, які не збігалися із нормативним сонатним інваріантом. Очевидно, що унікальність самої концепції, а значить і драматургічного задуму кожної окремо взятої сонати *несе* з собою безмежну різноманітність форм їх реалізації. Це призводить до кардинального переосмислення традиційних композиційних структур, широкого розповсюдження набувають *нетипові*, часто надзвичайно далекі від будь-яких праобразів сонатні різновиди.

Українська фортепіанна соната на сучасному етапі розвивається в контексті загальних принципів еволюції жанру світової і європейської музики. Починаючи з 70-х років, вона вступила у новий етап свого розвитку, який демонструє надзвичайно широкий діапазон сонатних творів за жанрово-стильовими ознаками.

Визначимо основні фактори, які спричинили оновлення структури жанру української фортепіанної сонати. Серед них:

1) звернення до філософської тематики, проникнення у складний внутрішній стан людини;

2) нове відношення в системі “композитор – фольклор”, використання глибинної потенції народного мистецтва;

3) широке осягнення національної традиції, (як фольклорної, так і національно-стильової романтичної) та наслідування з їх ознак одночастинності і поемних принципів формотворення;

4) активне засвоєння світової музичної традиції XX ст. (О.Скрябін, К.Дебюссі, А.Шенберг, Б.Барток, І.Стравинський, Д.Шостакович);

5) поглиблення контактних зв'язків з сучасними художніми процесами, використання розповсюджених новітніх композиторських технік: серійності, пуантилізму, алеаторики, полістилістики, мікрополіфонії, сонористики та їх трансформація, синтез, асиміляція.

Як результат, в українській фортепіанній музиці відбулася видозміна усіх типів фортепіанних сонат, їх взаємопроникнення і набуття ними чисто *умовного* визначення.

Як і раніше, *ліричний тип* з опорою на *неоромантичну* стильову палітру залишається домінуючим в українській фортепіанній сонаті, але за умов вільного оперування найсучаснішими техніками композиторського письма та відповідно наповнення їх новим змістом.

Психологізується музичне висловлювання, що приводить до появи нових жанрово-композиційних різновидів:

- сонати-монологу: Перша фортепіанна соната В.Сильвестрова, Перша фортепіанна соната О.Киви;
- сонати-діалогу: Друга фортепіанна соната В.Сильвестрова. Друга фортепіанна соната В.Годзяцького;
- сонати-полілогу: Третя фортепіанна соната В.Сильвестрова, Друга фортепіанна соната О.Киви, соната В.Шумейка.

Отже, в результаті включення до сонатної драматургії нетрадиційних мовно-тематичних елементів, новітніх композиторських технік, взаємодії з різноманітними сучасними принципами формотворення з'явилися складноорганізовані композиційні системи.

З одного боку, монотемні, моноінтонаційні композиції з безперервним варіантно-стадіальним розгортанням дії, архітектонічно завершені; а з іншого – “ланцюгові”, насичені самотійними інтонаційно-тематичними утвореннями, розімкнені. В них відбувається інше розуміння явищ єдності і контрасту,

функцій теми і діалектики співвідношення тематичного і нетематичного, експозиційного і розвиткового, рельєфного і фонового матеріалу. До них відносяться сонати В.Сильвестрова, В.Годзяцького, В.Бібіка, В.Загорцева, Є.Станковича, В.Шумейка, О.Киви, Я.Верещагіна, Я.Губанова, О.Щетинського. Саме ці сонатні композиції віддзеркалюють процеси глибинного оновлення жанру в українській музиці.

Крім сонат *експериментаторського* напрямку, існує і **традиційний** – із збереженням нормативної форми. Її ознаки: типовий структурний інваріант, опора на традиційний мелодичний тематизм, часто з прямими і однозначними народно-пісенними аналогіями. До них відносяться: Соната В.Золотухіна, Друга соната В.Кирейка, Третя соната М.Сільванського, Третя, Четверта сонати Ю.Іщенко тощо.

Таким чином, ми з'ясували в загальних рисах сучасні тенденції еволюції української фортепіанної сонати.

На прикладах Першої сонати В.Сильвестрова і Першої сонати О.Киви проаналізуємо драматургічні та стилістичні особливості сучасної української фортепіанної сонати.

Їх об'єднують спільні ознаки: використання неоромантичного жанрово-композиційного типу сонати, монологічність музичного вислову, що є оптимальною для передачі як філософських роздумів, так і суто інтимних переживань. Основне драматургічне навантаження лягає не на об'єктивний, реальний план дії, а переноситься у складну внутрішньо-психологічну сферу. Образно-семантичному антагонізмові сонати – драми тут протиставлено множинність емоційно-психологічних станів.

Активну дієвість, стрімко спрямовану у майбутнє (конфлікт боротьби у класичній сонаті) замінено неспішним переживанням мінливості теперішнього.

Для втілення вищезазначених ознак використані:

- модифікацію структурного інваріанту;

– принципи фазної форми розвитку.

Перша соната В.Сильвестрова (1961 – 1975 рр.) являє собою тип *сонати-монологу*. Це своєрідний ліричний спосіб музичного висловлювання, звернення до самого себе, до свого внутрішнього “я”.

Медитативність, монологізм мислення виключають показ прямої драматургічної дії. Нормативні контрастно-конфліктні відношення традиційної сонатної форми замінено високою інтенсивністю монологічного розвитку з постійним зростанням внутрішньої напруги. Для першої частини сонати характерна *епічність* художньої образності, яка поступово трансформується в експресивно-патетичну. Драматургія сонати – моноінтонаційна, з безперервним варіаційним розгортанням матеріалу, з якого поволі “проростають” контрасти. На противагу чіткій розчленованості етапів традиційної сонатності, В.Сильвестров демонструє їх одночасне накладання, що по-своєму сприяє драматургічній монолітності цілого.

Перша соната – двочастинний цикл, в якому I ч. написана у вільно трактованій сонатній формі – зосередженому сонатному **Moderato**. Гнучка мелодія ллється безперервним потоком на фоні постійного метроритмічного членування. Кожний розділ розімкненої форми тонко деталізується. Відсутність біцентричності (у традиційній сонатній формі) компенсується тематичною багатоелементністю.

Основна тема сонати – простий одноголосний наспів, просякнутий ліризмом, болісною самотністю, який передбачає діалектику якісного розвитку матеріалу.

З цієї теми народжується інтонаційна концепція всієї сонати*:

* Нотні приклади подаємо за виданням: Сильвестров В. Сонати для фортепіано. – К., Муз. Україна, 1987. – С. 3 – 23.

У *розробці* наспівна, дещо пасторальна мелодика, базується на тематичному матеріалі експозиції. Поступово вона стає декламаційною, патетичною і приводить до кульмінаційного вибуху, що підтверджується багатоголосною фактурою, деякою хаотичністю вислову. Відбувається якісна метаморфоза основного образу, який з розповідного перетворюється в романтично-екзальтований.

У *Репризі* повторюється дещо видозмінний матеріал основної теми з експозиції: *gis – Dis – gis*.

У *Коді* звучить пасторальний епізод з розробки сонати.

В сонаті переважають вокальні, а не інструментальні інтонації – це характерно в цілому для стилю В.Сильвестрова. Інші типово-стильові риси, які виразно відчуються в сонаті: спонтанність, імпровізаційність розвитку, підкреслено уповільнений “медитативний” темп, семантична наповненість пауз.

В сонаті композитор відходить від диктату повторюваної метроритмічності. Тактову риску він зберігає, але метр міняє постійно. Така ретельна розробка метричної структури форми зумовлює постійні мікроколивання емоційної шкали, втілює прихований ресурс, який створює загальну течію мінливості думки.

Отже, сонатна форма I ч. – архітектонічно розімкнена з наскрізним типом музичного розгортання: від одноголосного наспіву, через розгалуження музичної тканини, до заспокоєння, до тихих прощальних повторів основної теми. Це є *соната-монолог*, структурна модель якої народжує “образ” монологу-сповіді у сучасній сонатній драматургії.

Перша соната О.Киви написана у 1969 р., і так як і Перша Соната В.Сильвестрова – являє собою модифікацію структурного інваріанту фортепіанної сонати. Це *одночастинний* твір, в якому замість традиційного

стрімкого сонатного allegro маємо глибоке зосереджене Largo. Водночас статичність, яка накопичує внутрішню енергію, проривається несподівано драматичною вибуховістю, яка у кульмінаціях досягає справжньої трагедійності висловлювання. Основний драматургічний задум, “дію”, перенесено у складний внутрішньо-психологічний світ Людини, в якому постійно відбувається чергування душевної гармонії та дисгармонії. *Медитативність*, що народжує стан абсолютної емоційної рівноваги, є однією з головних особливостей сонати.

Інтонаційна концепція сонати народжується із початкової теми-ембріону, від якої поступово “проростають” всі наступні тематичні утворення. Головна тема сонати – широка, одноголосна, у тональності C dur. Перша п’ятитактова фраза постає як безперервна лінія на фоні витриманого басу, що асоціюється з імпровізаційною свободою вислову (типова риса для стилю О.Киви). Створений початковий образ передає стан цілковитого внутрішнього спокою Людини*:

* О.Киви. Твори для фортепіано. К.: музична Україна, 1976. – С. 25 – 37.

Як ми уже зазначали, сонатна форма Першої сонати постає як вільно трактована. Проте композитор дотримується її зовнішніх контурів, зокрема, трифазності з репризним завершенням. Але на відміну від традиційної сонатності тут відсутній поділ на два *контрастні образи*. Замість тематичної біцентричності – багатоеlementність. Експозиційний виклад подається динамічно, у інтенсивних розробкових змінах.

Лаконічна побудова *allegro* (т.т. 33 – 43) ніби приводить розвиток у побічну сферу, однак маломасштабність, похідний характер тематизму суперечить цьому й дозволяють трактувати її лише як нову ланку в ланцюгу безперервного процесу розвитку.

На відміну від класичного відкритого конфлікту у розробці сонати знову використано медитативне начало, яке сконцентоване у фугато з новим тематичним матеріалом.

Поступове наростання експресії призводить до кульмінаційного апогею – Presto. Довго стримана енергія проривається у хаотичному кружлянні. Зростання напруги завершується несподівано – прийомом зриву кульмінації. Починається Cadenza – як пряме авторське слово, коментар до всього задуму сонати.

Репризна частина “завершує” безперервність ланцюгового розгортання тематизму. Драматично, дещо екзальтовано – патетично, звучить головна тема, яка у поєднанні з скорботними низхідними інтонаціями вона свідчить про трагедійність думок та почуттів емоційно-психологічного стану Людини.

Звукова атмосфера сонати вирізняється хроматикою, інтонаційно-інтервальною різноманітністю. Особлива мелодична плинність досягається завдяки активному лінійному імпульсові, відсутності періодичного метроритмічного членування. Це споріднює стилістику сонати О.Киви з піанізмом В.Сильвестрова.

Фортепіанний стиль композитора характеризує чіткість, графічність, рельєфність письма. Звучання інструментів часто по прокоф'євському ударно-безпедальне. Музична організація всюди залишається класично ясною, прозорою.

Таким чином, Перша соната О.Киви - одночастинний твір, в якому відтворено процес роздумів із невловимо мінливими переходами між думками та почуттями. Занурення в себе, стриманість вислову зумовлює цілковите виключення зовнішньої дії. Філософсько-інтелектуальному змісту відповідає основний формотворчий принцип наскрізної процесуальності.

Отже, сучасні українські фортепіанні сонати – це складноорганізовані композиції, які відкинули структурний інваріант класичної сонатної форми, а успадкували лише її драматургічну дію: ідеї процесуальності, змінності, результативності.

Розділ 3. Процес роботи над сонатним твором

3.1. Загальні принципи роботи над сонатою

У процесі виховання студента-піаніста вагоме місце займає робота над творами сонатної форми, оскільки є невід'ємною складовою частиною його загального музичного розвитку. А що найважливіше, вона є *основою* формування масштабного музичного мислення, необхідного для подальшого виконання усіх частин циклічної сонатної форми. Завдання, які ставляться перед музикантом при опануванні сонатних композицій, спрямовані на пізнання як структурної, так і процесуально-динамічної сторони музичної форми.

Процес роботи над твором умовно можна розчленувати на *три* характерні етапи:

- загальне ознайомлення з твором, усвідомлення його змісту;
- опрацювання тексту та опанування фактурних труднощів;
- створення на цій основі виконавського задуму і його реалізація.

Першою і обов'язковою умовою у роботі над твором – є чітке усвідомлення музично-художнього завдання, створення художнього образу, а потім знаходження засобів його відображення на інструменті. Створити повноцінний художній образ допомагають образні уявлення, суміжні види мистецтв, література, гра викладача, музичний досвід студентів, слухання звукозаписів тощо.

Перед детальною роботою над сонатою студент повинен скласти для себе конкретний план роботи і зрозуміти в якій послідовності треба використовувати певні прийоми під час вивчення як окремих складних уривків, так і твору в цілому.

Ми пропонуємо такий метод роботи над сонатним твором, як диригентсько-режисерський. Для нього характерний вибір шляху від загального до особливого. Велика увага приділяється тому, щоб опанувати весь твір до того моменту, коли починається опрацювання окремих труднощів і

вирішуються конкретні піаністичні завдання. Такий стиль роботи спирається, перш за все, на внутрішньо-слухові уявлення студентів, розвитку їх приділяється найбільша увага. Такий стиль роботи виховує необхідний слухомоторний комплекс, коли слухове уявлення в піаніста супроводжується уявленням рухів пальців, а це гарантує високу якість праці піаністичного апарату музиканта.

Говорячи про принципи роботи з учнем над твором, Г.Нейгауз вказує: “Я пропоную учневі вивчати фортепіанний твір... не тільки в цілому (це насамперед)..., а й у деталях, розкладаючи твір на його складові частини – гармонічну структуру, поліфонічну, окремо переглянути головне – наприклад, мелодичну лінію, “другорядне” – наприклад, акомпанемент; особливо уважно зупинитися на вирішальних “поворотах” твору, наприклад (якщо це **соната**), на переході до другої теми (побічної), або до репризи, або до коди, загалом – на *основних віхах формальної структури*... За такої роботи учневі відкриваються дивовижні речі, нерозпізнані відразу краси... Він починає розуміти, що твір, прекрасний у *цілому*, прекрасний у кожній *своїй деталі*, що кожна “подробиця” має сенс, логіку, виразність, бо вона є органічною частиною цілого” [49. – с. 35].

Принцип **контрасту**, який лежить в основі сонатної форми, безумовно, кардинально впливає на сприйняття і засвоєння студентами цієї форми. При ознайомленні з текстом його увага направлена, перш за все, на засвоєння образної контрастності між великими епізодами твору. Проте, при розучуванні, найбільшою трудностю є виконавське виявлення контрастності на ближніх відрізках твору. Тут вимагається швидкість слухової реакції студентів на часті зміни образних станів, що відбуваються в музиці і які підказують вибір відповідних звукових рішень.

При вивченні сонатної форми на різних етапах студент виконує різноманітні складні завдання, поєднуючи їх між собою. При пошуках характерних “тем-персонажів” він проходить шлях роздумів режисера над

сюжетом п'єси. У той же час створення в уяві характеру звучань, адекватних відповідним характерам “дійових осіб” сонати, можна порівняти з працею диригента над партитурою ще до того, як стати перед оркестром. При пошуку ж виконавських вирішень уявного звучання сонати студент ніби наслідує працю самих оркестрантів на репетиції, перед виконанням твору.

Методичне засвоєння музичного тексту сонати є таким самим, як і в п'єсах. Студент працює над окремими фрагментами почергово, вирішуючи усі проблеми кожного мотивного елемента. Підкреслимо ще раз, що підґрунтям осмислення музичного матеріалу стають зміст і характеристика тем сонатного *allegro*. У класичній сонаті увагу студента слід звернути на проблему темпової єдності виконання першої частини, де зміна характеру музики в темах не повинна викликати темпових змін.

Дуже важливо для студента привчати себе до свідомої аналітичної роботи над твором, який вивчається. Розуміння основних стилістичних та конструктивно-логічних особливостей української фортепіанної сонати приведе його до правильної інтерпретації. На превеликий жаль, далеко не всі студенти віддають належне аналітичному принципу роботи, а надають перевагу механічній роботі, що ґрунтується на моторній пам'яті. Помилковість такої позиції очевидна. Багато видатних авторитетів вітчизняної педагогіки виступають за глибокий і всесторонній аналіз твору. Лише такий шлях може вирішувати проблему загальномузичного розвитку майбутнього фахівця.

На практиці ми ще інколи зустрічаємо несвідомий, безініціативний початок роботи студента над музичним твором. Робота над уривком твору без уявлення цілого, робота над технічними труднощами без залучення звукових барв, робота над ритмом, динамікою, штрихами поза **зв'язком з характером, змістом та структурою твору** – ось лише деякі риси творчо не спрямовуваної роботи студента. До того ж буває і так, що вивчаючи твір, студент у кращому разі має тільки пізнавальне уявлення, а не художньо-виражального характеру.

Отже, процес роботи над сонатною композицією повинен бути направлений на формування у музичній свідомості студента:

- загального **уявлення** про образний зміст твору, та задум композитора;
- **усвідомлення** його структурних та семантичних особливостей;
- детальної **роботи** над елементами музичної тканини і фактурними труднощами.

Працюючи таким методом над сонатним твором, студент-піаніст створюватиме свою власну виконавську концепцію інтерпретації.

3.2. Основні завдання виконавської інтерпретації

Вивчення творів великої форми має важливе значення для розвитку виконавської майстерності студента-піаніста. Праця над сонатою в процесі навчання, а згодом виконання її на естраді вимагають від музиканта розв'язання багатьох різноманітних проблем і, передусім, вміння узагальнити власні виконавські навички. Адже, у порівнянні з творами малих форм, сонатна форма має таку побудову, основою якої є не тільки представлення музичними засобами різних “дійових осіб”, а також і конфлікту між ними та відповідних драматичних колізій. Складний, багатогранний зміст сонатних творів вимагає вирішення різних художніх і піаністичних завдань, вміння для досягнення єдності виконання підпорядковувати всю дію в творі одному наскрізному розвитку.

Робота над інтерпретацією творів вимагає як від викладача, так і від студента вирішення ряду проблем з питань формування художнього мислення та виконавського стилю піаніста, відповідно до особливостей історичного, естетичного, художньо-мистецького розвитку вітчизняної і європейської музичної культури. Професійне розуміння значення творчої особистості композитора в цьому процесі є запорукою досягнення успіху в роботі виконавця над розкриттям авторського задуму творів. Конкретизація і вирішення найбільш важливих творчих завдань – це є повсякденна робота викладача і студента, в якій повинна бути відповідна послідовність.

Отже, розгалужена система знань музикознавчого досвіду виконавця-піаніста забезпечує стилістичну точність та об'єктивну правдивість художнього відтворення музики композитора і забезпечує доцільний кінцевий результат – **реальне художнє виконання.**

Процес перетворення нотного тексту в живий музичний організм вимагає від виконавця аналізу, осмислення та звукового втілення цілого комплексу художньо-виразових засобів. Для успішної реалізації цих завдань студенту-піаністові необхідне володіння такими професійними навичками:

- здатністю до слухового уявлення і втілення музичного твору як єдиного цілого;
- ладового чуття як основи інтонування;
- володіння точною стильовою артикуляцією;
- володіння різними видами піаністичної техніки;
- розвинутого музично-художнього смаку та педалізації;
- психофізичного володіння процесом виконання.

Професійне вивчення та виконання музичних творів починається з прочитання його нотного тексту. “Запис музичного твору є вишуканий спосіб закріпити імпровізацію для того, щоб її можна було відтворити. Однак перший відноситься до другого, як портрет до живої моделі. Виконавець мусить звільнитися від закам’янілості знаків і привести їх у рух... те, що мимоволі втратилось у знаках з натхненням композитора, повинно бути відновлено за посередництвом натхнення самого виконавця” [40. – с. 163].

Текст музичного твору несе в собі певну музичну інформацію, яка охоплює чітко зазначену висоту звука, що не підлягає зміні, певні співвідношення часових довжин звуків, дуже умовні позначення динамічних відтінків і повну відсутність тембральних визначень. Тембр і динаміка є тими двома складовими частинами інтерпретації музичного твору, в яких виконавцеві надається найбільша свобода фантазії.

Сонатні твори є багатоплановими, кожна лінія фактури має свою функцію, свій тембр, свою силу звучання. Ясність виконавського задуму вимагає розуміння двох функцій динамічного плану: великої стратегічної формотворчої динаміки та тактичних динамічних відтінків або нюансів. Створюючи виконавський задум, студент-піаніст повинен використовувати формотворчі засоби динаміки, вміти динамічно врівноважити пропорції частин, збудувати кульмінацію твору, логічно динамічно завершити твір. Музична мова твору вимагає живої інтонації, для якої підставою є тактична динаміка

(кульмінація фрази, динамічне розв'язання фрази-питання, фрази-відповіді і т.п.).

Форма музичного твору, характер і засоби розвитку тематичного матеріалу та його ладове і тональне висвітлення вже з самого початку мають бути предметом ретельного музичного осмислення. Складніші для музичного сприймання та вивчення твори, вимагають різнобічного аналізу плану їх інтерпретації з використанням як одного з основних моментів розшифровування елементів форми і формотворчих засобів.

Говорячи про виконавське осмислення музичної форми, тобто про семантичну основу, потрібно виходити з того, що саме поняття форми не обмежується її структурою. Воно охоплює такі компоненти музичної мови як лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метро-ритм, тобто ті засоби, які виявляють форму з погляду її впливу на виконавське розкриття змісту твору.

Разом з тим не можна забувати й про інший бік виконавського пізнання форми – архітектонічне чуття, - структурний інваріант, тобто чуття ясної розчленованості твору та природної пропорційності його частин. Відсутність у виконавця відчуття пропорційності музичної форми, спричиняється до динамічних і темпових порушень, перебільшеної уваги окремим деталям, що призводить до руйнування цілого. “Але для того, щоб відчуті пропорції, розмірність побудов, тобто композицію, увага має бути спрямована саме на цей бік музики. Щоб розібратися в будові твору не досить безпосередньо пережити його в цілому. Треба усвідомити зміст і будову його частин, треба розпізнати в них спільне і відмінне; треба віддати належне тональному планові, що переживається ніби шлях, яким пройшли “герої” музичної п’єси – її теми – і на якому розвивалася “історія її життя”. Треба віддати належне емоційній та динамічній “вагомості” кожного уривка і у зовнішніх ознаках, таких, як фактура. оркестровка, регістровка тощо. Отже, для того, щоб виконавськи опанувати форму твору, ще не досить її відчуті безпосередньо, потрібно її осмислити...” [52. – с. 78].

Окремо торкнемося питання засвоєння нотного тексту у фортепіанних сонатах останньої третини ХХ ст. Українська фортепіанна соната цих років надзвичайно багата і різноманітна. Сучасні українські композитори показали в своїй творчості нові виразові можливості інструменту, нові прийоми композиційного письма, нові способи розвитку і оформлення музичного матеріалу. Цілком природній інтерес вона викликає як у професіоналів, так і любителів музики. Проте при засвоєнні нового нотного тексту часто виникають труднощі, які зумовлені великою кількістю раніше не використовуваних способів запису висоти звуку, позначень ритму та інших авторських вказівок.

“В наш час майже кожний композитор дотримується свого особливого музичного запису, вводячи нові фігури, значки, вимагаючи нового графічного оформлення, додаючи багато пояснень і керувань до виконання. Майже нічого не залишилося без змін. Відсутній єдиний запис знаків альтерації, пауз, тактових позначень, скорочень, транспозицій, видів артикуляції, динаміки, агогіки. Все це ніяк не сприяє вивченню і пропаганді сучасної музики. Повна уніфікація видів музичного запису, ймовірно, неможлива при нинішній ситуації, коли за одну із головних ознак композиторської індивідуальності ми сприймаємо специфічне мистецтво реалізації звуко-забарвленого уявлення, здатність до організації музики у часі і у просторі”[44. – с. 264].

В пошуках нових виразових засобів, нових композиторських прийомів автори часто звертаються за допомогою до нетрадиційних (по відношенню до норми запису ХІХ ст.) форм нотної графіки. Власне кажучи, про деякі із таких форм сьогодні, на початку ХХІ ст., ми можемо уже цілком обгрунтовано говорити як про усталені, загальноприйняті. Інші способи запису, які є надбанням деяких композиторів і використовуються тільки в його творах, поки не ввійшли в широку композиторську практику.

3.3. Стильові особливості виконання української фортепіанної сонати

Вивчення фортепіанних сонат українських композиторів, і передусім, забутих та невідомих творів учнівською молоддю – це, насамперед, оволодіння музичною мовою, музичним стилем тієї епохи, коли було створено ту чи іншу сонатну композицію.

Як ми знаємо, основою національної спільності стильових рис в українській фортепіанній музиці є опора на фольклорні витoki та засоби їх перетворення. *Українська пісенність* служила основним джерелом творчої діяльності для багатьох композиторів. Вона є характерною і для українського фортепіанного виконавського мистецтва. Вивчаючи та виконуючи *сонати* вітчизняних композиторів, студентська молодь в наш час повинна зберегти і відтворити цю головну особливість і специфічність української музики. Очевидно, що формування тонкого відчуття **специфіки** – інтонаційної, ритмічної – **української музики** – є довгим, важливим і складним процесом. Поступове засвоєння особливостей інтонаційного строю української музики на матеріалі сонатної літератури, збагатить виконавця, дасть йому можливість відчувати і зрозуміти красу виразових засобів музики кожної епохи, а, отже, переконливо інтерпретувати твори різних стилів.

Як уже зазначалося, творчому стилю багатьох українських композиторів притаманний глибинний зв'язок з народно-пісенною музикою. Підтвердженням цього може служити не тільки пряме звернення до фольклорних джерел, що його композитори використовують у своїх творах. 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. У багатьох творах останніх десятиріч загальнонаціональна музична мова поєднується з майстерним використанням найновіших засобів виразовості сучасного професійного фортепіанного мистецтва.

Засвоєння головних компонентів того чи іншого стилю композитора є необхідним у вихованні музиканта-виконавця. Так у стильовий комплекс епохи **класицизму** повинні ввійти **особливості** мелодики, метроритму, фактури, засобів формоутворення, характеристика індивідуальних рис авторських стилів. В українському виконавстві – це сонати Д.Бортнянського та М.Лисенка.

Вивчаючи стильовий комплекс епохи **романтизму** необхідно приділити увагу засвоєнню інтонаційних структур **нової системи** гармонії, вивченню фактури, яка вражає різноманітністю форм. Це – сонати Я.Степового, Ф.Якименка, В.Барвінського, Л.Ревуцького, В.Косенка.

Творчість Б.Лятошинського творить цілий **“стильовий блок”**, який вміщує **ладотональну** організацію його музики (відхід від традиційних форм тональної організації, ускладнення ладового мислення, поліладовість, політональність) і **мелодику** (варіантний метод розвитку, характерні мелодичні каданси, принципи трансформації оригінального народнопісенного матеріалу, особливості гармонічного та фактурного контексту). Потрібно врахувати перетворення романтичної традиції в мелодиці Б.Лятошинського, використання мелодичних формул загальноромантичного інтонаційного словника, з одного боку, та вплив скрябінської стилістики, з другого.

Стильові особливості в українському фортепіанному виконавстві другої половини ХХ ст. – це **перетворення романтичних традицій** та **синтез** найрізноманітніших напрямків з урахуванням сучасних композиторських технік.

Таким чином, перед студентами і викладачем стоїть дуже складне завдання, яке вимагає від них вільної орієнтації в музично-стильових явищах, володіння солідною музикознавчою базою. Атмосфера пошуку та радості відкриття полегшують та активізують засвоєння матеріалу. Але це можливо, коли творче спілкування студентів та викладача знаходяться на рівні серйозної аналітичної роботи, яка прокладає шлях до інтерпретації музичного твору через розуміння основних стилістичних та конструктивно-логічних особливостей твору.

Література

1. Бялик М.Г. Л. Ревуцький: Риси творчості. – К.: Музична Україна, 1973.–199 с.
2. Вахраньов Ю.Ф. Клавір і клавірна музика на Україні середини XVII – першої чверті XIX ст. в історичних та літературних матеріалах // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 92 – 98.
3. Грінченко М. Вибране. – К.: Державне вид-во образотворче мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. – 530 с.
4. Дремлюга М.В. Українська фортепіанна музика. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. – 126 с.
5. Зандрок С.Б. Фортепіанні сонати В.Косенка та Б.Лятошинського // Українське музикознавство, вип. 10. К.: Муз. Україна, 1975. – С. 152 – 165.
6. Зінькевич О.С. Маршрути творчих пошуків // Музична критика і сучасність. – К.: Муз. Україна, 1984. – Вип. 2. – С. 57 – 76.
7. Зінькевич Е.С. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе // Новая жизнь традиций в советской музыке. М.: Сов. композитор, 1989. – С. 52 – 114.
8. Зінькевич Е.С. Украинская симфония. Прошлое страстно глядится в грядущее // Советская музыка, 1983. - № 8. – С. 38 – 45.
9. Золочевський В. Ладно-гармонічні засади української радянської музики. – К.: Музична Україна, 1976. – 165 с.
10. Іванов В.Ф. Д.Бортнянський. – К.: Музична Україна. 1980. – 198 с.
11. Історія української музики: в 6 т. (Редкол. М.М.Гордійчук (голова) та ін.). – К.: Наукова думка, 1989. – т. 1. Від найдавніших часів до середини XIX ст. – 448 с. т. 2.: Від половини XIX ст. – 464 с.
12. Йовенко З.С. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті роки) // Українське музикознавство, вип. 3. К.: Музична Україна, 1968. – С. 199 – 210.
13. Квітка К.В. Вибрані статті. – К.: 1986. – Ч. 2. – 234 с.

14. Корній Л.П. Історія української музики. Ч. 2 (друга половина XVIII ст.) – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1998. – 387 с.
15. Кашкадамова К. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Історія. – Тернопіль: СМП “Астон”, 1998. – 299 с.
16. Кли́н В.Л. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980. – 314 с.
17. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства: Збірник статей. – К.: Музична Україна, 1983. – 151 с.
18. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. – К.: Музична Україна, 1991. – 174 с.
19. Малишев Ю.М. Пісенний піанізм Я. Степового. Я Степовий. Вибрані фортепіанні твори. – К.: Музична Україна, 1983. – С. 5 – 10.
20. Мистецтво України. Біографічний довідник. – К.: Українська енциклопедія, 1997. – 579 с.
21. Ніколаєва Л.М. Фортепіанна соната 60 – 70-х рр. // Музика, 1983, № 3. – С. 9 – 10.
22. Павлишин С.С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990. – 87 с.
23. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. – Мюнхен, Дніпрова хвиля, 1963. – 390 с.
24. Самохвалов В. Про деякі риси драматургії сонатних форм у симфоніях Б.Лятошинського. // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1968. – Вип. 2. – С. 43 – 57.
25. Храмова Д.В. До проблеми української ментальності: Замість передмови // Українська душа. – К.: Фенікс, 1992.
26. Швець Н.В. Про фортепіанний стиль В.Сильвестров // Українське музикознавство, вип. 26.К.: Музична Україна, 1991. – С. 132 – 145.
27. Алексеев А.О. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 266 с.

28. Арановский М.Г. Симфонические искания. – Л.: Советский композитор, 1979. – 280 с.
29. Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – М.: Советский композитор, 1987. – в. 7. – С. 5 – 44.
30. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. – Л.: Музгиз, 1963.
31. Вахранев Ю.Ф. Камерное творчество украинских композиторов // Музыкальная культура Украинской ССР. – М.: Музыка, 1979. – С. 368 – 379.
32. Волькенштейн В.М. Драматургия. – М.: Сов. пис., 1969. – 276 с.
33. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. – М.: Музыка, 1982. – 295 с.
34. Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х т. – Т. 3. – М.: Искусство, 1974. – 548 с.
35. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. К.: Музична Україна, 1970. – 309 с.
36. Демешко Г.А. К проблеме обновления сонатных принципов в советской инструментальной музыке 60 – 70-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1997. – Вып. 15. – С. 170 – 190.
37. Евдокимова Ю.К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. М.: Музыка, 1972. – В. 2. – С. 98 – 138.
38. Задерацкий В.В. О некоторых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60 – 70-х годов // Музыкальная культура Украинской ССР. – М.: Музыка, 1979. – С. 416 – 451.
39. Земцовский И.И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. – М.: Советский композитор, 1979. – 175 с.
40. Исполнительское искусство зарубежных стран. – Музыка, 1968. – Вып. 2. – С. 163 – 178.
41. Кириллина Л.В. Сонатный цикл и сонатная форма в представлении Бетховена // Музыкальный язык, жанр, стиль. – Проблемы теории музыки. – М., 1977. – С. 56 – 96.

- 42.Климовицкий А.И. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX в. // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 3. – С. 135 – 162.
- 43.Климовицкий А.И. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д.Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1966. – Вып. 1. – С. 3 – 61.
- 44.Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976. – 292 с.
- 45.Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
- 46.Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. Учебное пособие. – Л.: Музыка, 1986. – 456 с.
- 47.Михайлов М.К. Стил в музыке: Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – 264с.
- 48.Музалевский В.И. Русское фортепианное искусство: XVIII – первая половина XX в. – Л.: Музгиз, 1961. – 317 с.
- 49.Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 5-е издание. – М. – 240 с.
- 50.Орлов Т.В. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. – 480 с.
- 51.Ручьевская Е.Л. Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. – 192 с.
- 52.Савшинский С. Пианист и его работа. – М.: Советский композитор, 1961. – 172 с.
- 53.Соколов А.В. Об индивидуальном претворении сонатного принципа // Вопросы теории музыки. – Вып. 2.: Музыка, 1970.
- 54.Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1964. – 260 с.
- 55.Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.

Список українських фортепіанних сонат

- Д.Бортнянський – Соната № 1 До мажор, Соната № 2 Сі бемоль мажор, Соната № 3 Фа мажор (1783 – 1784).
- М.Лисенко – Соната ля мінор (1875)
- Я.Степовий – Соната Ре мажор (1909)
- В.Барвінський – Соната До дієз мажор (1909 - 1911)
- В.Косенко – Соната ре мінор – 1912 (втрачена)
- Л.Ревуцький – Сонатне allegro сі мінор (1912), перероблене у Сонату сі мінор (1949)
- В.Косенко – Соната № 1 сі бемоль мінор (1922), Соната № 2 до дієз мінор (1924)
- І.Беркович – Соната № 1 (1922)
- К.Шипович – Соната (1923)
- Б.Лятошинський – Соната № 1 (1924)
- Г.Таранов – Соната № 1 мі мінор (1923 – 1924)
- М.Тіц – Соната № 1 (1924)
- Б.Лятошинський – Соната-балада (1925)
- Г.Компанієць – Соната (1925)
- М.Скорульський – Соната фа мінор (1926)
- В.Косенко – Соната сі мінор (1926 – 1928)
- І.Белза – Соната тв. 26 (1927)
- М.Тіц – Соната № 2 (1926 – 1927)
- В.Фемеліді – Романтична соната (1927)
- К.Данькевич – Соната (1928)
- М.Вериківський – Соната
- М.Гозенпуд – Сонати № 1 і № 2
- О.Дашевський – Сонати № 1, № 2, № 3
- С.Хуторянський – Сонати № 1, 2

- З.Лисько – Соната (1931)
- А.Рудницький – Соната № 1 на теми стрілецьких пісень (1931)
- Н.Нижанківський – Соната (втрачена)
- Р.Сімович – Соната № 1 (1931)
- Б.Кудрик – Сонати № 1, № 2, № 3 (втрачені)
- М.Гозенпуд – Соната № 3 (1935)
- А.Філіпенко – Соната № 1 “Чапаєвська” (1936)
- О.Левич – Соната (1936)
- В.Барабашов – Соната-поема (1926 – 1938)
- А.Філіпенко – Соната № 2 “Романтична. Пам’яті Щорса” (1938)
- С.Жданов - Соната
- Р.Сімович – Соната № 2 (1939)
- М.Колесса – Сонатина (1939)
- І.Белза – Соната № 5 (1940)
- А.Коломієць – Соната (1941)
- І.Беркович – Соната № 2 (1941)
- Г.Таранов – Соната № 2 (1947)
- М.Гозенпуд – Соната № 4 (1947)
- І.Шамо – Соната (1947)
- Д.Задор – Соната (1949)
- В.Сєчкін – Соната № 1 (1948)
- А.Муха – Соната (1950)
- Т.Сидоренко – Соната (1950)
- Ю.Щуровський – Соната (1951)
- М.Сільванський – Соната № 1 (1952)
- О.Канерштейн – Соната (1953)
- А.Водовозов – Соната (1955)
- В.Барабашов – Соната № 2 (1955)
- Б.Олексієнко – Соната-поема (1957)

- М.Сільванський – Соната № 2 (1960)
- В.Задерацький - Соната
- Л.Шукайло – Соната № 1 (1960)
- Ю.Іщенко – Соната № 1 (1962), Соната № 2 (1962)
- Л.Шукайло – Соната № 2 (1962)
- В.Флис – Соната (1962)
- О.Жук – Героїчна соната (1965)
- В.Сечкін – Соната № 2 (1965)
- М.Степаненко – Соната-балада (1965)
- В.Тилик – Соната № 1 (1966)
- В.Птушкін – Соната № 1 (1966), № 2 (1968)
- В.Загорцев – Соната № 1 (1967)
- Г.Малюкова – Соната (1967)
- В.Кирейко – Соната № 1 (1967)
- Ю.Шамо – Соната № 1 (1969)
- В.Філіпенко – Соната-поема (1969)
- І.Сакаєв – Соната-балада
- О.Кива – Соната № 1 (1969)
- Я.Верещагін – Соната № 1 (1970)
- Ю.Знатоков – Соната (1970)
- В.Золотухін – Соната (1970)
- В.Кирейко – Соната № 2 (1970)
- Г.Сасько – Соната (1970)
- В.Бібік – Соната № 1 (1971)
- В.Птушкін – Соната № 3 (1971)
- Ю.Шамо – Соната № 2 (1971)
- В.Льїн – Соната (1972)
- Ю.Іщенко – Соната № 3 (1972)
- В.Сильвестров – Соната № 1 (1972)

- Є.Станкович – Соната (1972)
Ю.Шамо – Соната № 3 (1972)
В.Годзяцький – Соната № 2 (1973)
О.Зуєв – Соната (1973)
І.Кириліна – Соната (1973)
М.Сільванський – Соната № 3 (1973)
В.Бібік – Соната № 2 (1975)
Я.Верещагін – Соната № 2 (1974 – 1975)
Я.Губанов – Соната (1975)
В.Дробязгіна – Соната № 1 (1975)
Ю.Іщенко – Соната № 4 (1975)
В.Сильвестров – Соната № 2 (1975)
Ю.Шамо – Соната № 4 (1976)
В.Бібік – Соната № 3 (1976)
В.Стегайлов – Соната (1976)
П.Яровінський – Соната (1976)
Ю.Шамо – Соната № 5 (1977)
Б.Янівський – Соната (1977)
Ю.Рожавська – Соната (1977)
В.Дробязгіна – Соната № 2 (1978)
В.Загорцев – Соната № 2
В.Зубицький – Соната (1978)
Ю.Шамо – Соната № 6 (1978)
С.Бедусенко – Соната № 1 (1979)
О.Кива – Соната № 2 (1979)
В.Сильвестров – Соната № 3 (1979)
В.Тилик – Соната № 2 (1979)
В.Губа – Соната-токката “Київська”, Сонати № 1, № 2
В.Камінський – Соната

О.Калустьян – Соната

Я.Фрейдлін – Романтична соната (1980)

К.Цепколенко – Соната (1980)

В.Шумейко – Соната (1980)

О.Яворик – Соната (1980)

С.Бедусенко – Соната № 2 (1981)

В.Бібік – Соната № 4 (1981)

В.Загорцев – Соната № 2 (1981)

В.Птушкін – Соната № 4 (1981)

В.Бібік – Соната № 5 (1982)

В.Бібік – Сонати №№ 6, 7, 8 (1984 – 1989)

В.Камінський – Соната

В.Кирейко – Соната № 3

Л.Матвійчук – Соната

І.Польський – Сонати № 1, 2

М.Старицький – Сонати № 1, 2

Ю.Шамо – Соната № 7

Л.Шукайло – Сонати №№ 1, 2, 3

О.Щетинський – Соната для 2-х фортепіано (1992)

В.Бібік – Сонати №№ 9, 10

Г.Євона – Соната

С.Левич – Соната

О.Нежигай – Соната “Музичний тиждень”

Л.Соковнін – Сонати №№ 5, 6

М.Старицький – Соната № 3

В.Тилик – Соната № 3

І.Щербаков – Соната “Коли втомлене серце”. Романтична елегія для фортепіано.

**Список фортепіанних сонат, написаних композиторами
української діаспори**

Федір Якименко (Франція) – Сонати, Сонати-фантазії (20 – 30-ті рр.)

Володимир Грудин (США) – Соната тв. 4 (30-ті р.)

Василь Шуть (США) – Сонати (40 – 50-ті рр.)

Гліб Лапшинський (Німеччина) – 5 сонат (40 – 50-ті рр.)

Юрій Фіяла (Канада) – 7 сонат (50-ті рр.)

Тарас Микита (Аргентина) – Соната (60-ті рр.)

Біографічний довідник*

БАРАБАШОВ В'ячеслав Андрійович (1901 – 1979), композитор, теоретик.

Закінчив Харківську консерваторію по класу С.Богатирьова, там і працював.

Тв.: симф.музика “Мідний вершник” (1937): інструментальна, цілий ряд ф-х творів: поеми, прелюдії, етюди та дві сонати для ф-но.

БАРВІНСЬКИЙ Василь Олександрович (1888 – 1963), композитор, піаніст,

музикознавець. Учень В.Новака в Празі. Директор Вищого муз.ін-ту ім.

М.Лисенка, а згодом – консерваторії аж до свого арешту в 1948 р.

В.Барвінський – одна з провідних постатей в укр. музиці, вихователь

багатьох нац. митців. Голова Львів. Комітету Спілки ком. України (1939 –

41). Автор Української рапсодії (для оркестру) ф-ного концерту, ф-них тріо,

струнних квартетів. хор.тв., циклів ф-них п'єс, прелюдій, варіацій та сонати

для ф-но.

БЕЛЗА Ігор Федорович (1904 – 1994), музикознавець, педагог, композитор.

Закінчив 1925 р. Київ. консерваторію (кл. Б.Лятошинського) 1925 – 36 рр. –

її викладач, 1936-41 рр. професор. Викладав у Київ. ін-ті кінематографії.

1942 – 49 рр. проф. Московської консерв. З 1954 р. – в інституті

слов'янознавства і балканістики. Серед публікацій: “Укр. музика в роки

війни” (1946), “Б.М.Лятошинський” (1956) та ін. Тв.: симфонії, камерно-

інструментальні ансамблі, сюїти, романси, хори, етюд-картини. Написав 5

ф-них сонат.

БІБІК Валентин Савич (1940), композитор, з.д.м.УРСР, родом з Харкова.

Закінчив 1966 р. Харків.інст.мистецтв, відтоді – його викл. З 1994 р. – в

Санкт-Петербур. конс-рії. Тв.: опера, балет, ораторія, кантата, 11 симфоній, 3

* Біографічний довідник про композиторів, які творили в жанрі фортепіанної сонати.

концерти для ф-но з орк., хорова, вокальна музика, ф-ні твори, у тому числі 10 ф-х сонат.

БОРТНЯНСЬКИЙ Дмитро Степанович (1751 – 1825), композитор, хоровий диригент, муз.педагог. Навчався в Глухівській співацькій школі (до 1758), вдосконалював майстерність в Італії. 1796 – 1825 – директор Придворної капели. Автор 70 хор. концертів, 2 літургій; опер “Креонт”, “Алкід”, “Квінт Фабій”, “Свято сеньора”, “Сокил”, симф., квінтет, сонати для клавіра.

ВЕРЕЩАГІН Ярослав Романович (1948), композитор, родом з Києва. Закінчив 1973 р. Київ. конс-рію у М.Скорика. Тв.: дивертисмент для симф.оркестру, квінтети, квартети, твори для хору, поліф. п'єси для ф-но, 2 сонати для ф-но.

ВЕРИКІВСЬКИЙ Михайло Іванович (1896 – 1962), композитор, диригент, муз.фольклорист. Закінчив Київ.консерв-ю у Б.Яворського. Диригент Київ. (1926-28), Харків. (1928 – 35) оперних театрів. Викладач у Київ.муз.-драм. інституті, проф. Київ.консерв., (1919 р.). – керівник Укр. нац. хору. Автор кантат, ораторій (“Дума про дівку-бранку”), симф. творів (поема “Петро Сагайдачний”, “Веснянка” тощо), балету “Пан Каньовський” (1931), опер “Сотник” (1938), “Наймичка” (1941) та ін., муз. до кінофільмів (“Назар Стодоля”, 1936), романсів, музики до драмат. вистав, ф-ної музики, в тому числі ф-ні сонати, Професор (з 1946) Київ.консерв., засл.діяч мистецтв УРСР.

ВОДОВОЗОВ Альберт Федорович (1932), композитор, з.д.м. УРСР, родом з Донеччини. Закінч. Київ.конс-рію. автор твор.: симф. поеми, симф. триптиха, концерту для ф-но, органу та симф. ор-тру; інструм., вокальні твори, музика до вистав, форт-ні твори, соната (1955).

ГОДЗЯЦЬКИЙ Віталій Олексійович (1936), композитор, з.д.м.Укр., родом з Києва, 1961 р. закінчив Київ.конс-рію. Тв.: симфонії, конц.варіації для бандури, сюїта, п'єси для 4 саксоф., духов.квінтету, 2 сонати для ф-но.

ГОЗЕНПУД Матвій Акимович (1903 – 1961), композитор, піаніст. Закінчив Київ.конс-рію (кл. Г.Беклемішева, Ф.Блуменфельда), її професор (1921-

1949). тв.: о-ра “Лампа Алладіна”, 3 симфонії, 4 концерти для ф-но з орк., камерні ансамблі, твори для ф-но, цикл “24 етюди”, 4 ф-ні сонати.

ГУБА Володимир Петрович (1938), композитор, з.д.м. Укр. 1977 р. закінчив Київ.конс-рію. Тв.: симфонія, кантати, кам. симф. музика, органні, вокальні, хорові твори, сонати для ф-но.

ДАНЬКЕВИЧ Костянтин Федорович (1905 – 1984), композитор, педагог, н.а.СРСР. 1929 р. закінчив Одес. муз.драм. ін-т, 1948 - 53 – професор Одеської, з 1953 – професор Київ. конс-рії. Тв.: балет “Лілея”, опери “Б.Хмельницький”, “Назар Стодоля”, камерні, хорові, ф-ні твори, у тому числі соната.

ДАШЕВСЬКИЙ Олександр Григорович (1896 – 1968), композитор. Закінчив Харків.муз.-драм. ін-т. Тв.: для ф-но 3 сонати, “Фрагменти” для ф-но на теми укр.нар. пісень, хори.

ЖДАНОВ Сергій Сергійович (1907 – 1968), композитор. Закінч. 1929 Київ.муз. технікум, 1934 – Київ. муз.-драм. ін-т ім. М.В.Лисенка (у Л.Ревуцького). Тв.: опери, муз. комедії, вокал.-симф. поема, 2 ораторії, симфонія, ком.-інструм. тв., романси. пісні, тв. для ф-но, в тому числі ф-на соната.

ЖУК Олександр Абрамович (1907 – 1995), композитор, педагог. В 1936 р. закінчив Харківську консерваторію, там і працював. Писав музкомедії, вокально-симфонічну, інструментальну, камерну музику та цілий ряд ф-х творів: концерт, сюїта, варіації, три поеми, три концертних етюда, Героїчна соната.

ЗАГОРЦЕВ Володимир Миколайович (1944), композитор, родом з Києва. 1968 р. закінчив Київ. конс-рію. Тв.: муз. драма, симфонії, соната для альта, камерні концерти, 2 сонати для ф-но.

ЗАДЕРАЦЬКИЙ Всеволод Петрович (1891 – 1953), композитор, педагог, родом з Рівного. 1923 р. закінч. Москов. конс-рію, Школу театр. режис. Працював викл. в Житомирі, у Львів. конс-рії. Тв.: кам.симфонія, опера, 2 ораторії, 24 прелюдії і фуги для ф-но, ф-на соната.

ЗАДОР Дезидерій Євгенович (1912 – 1985), композитор, піаніст, педагог, родом з Ужгорода, з.д.м. УРСР з 1972 р. 1934 р. закінчив конс-рію у Празі. З 1938 – 63 – викл. Ужгород. музучилища, 1963-85 – Львів. конс-рія. Тв.: вок.-симф. кантата, симф. поеми, концерти для ф-но, цимбал, ф-на соната (1949).

ЗНАТОКОВ Юрій Володимирович (1926 р.н.), композитор. В 1951 р. закінчив Одеську консерваторію по кл. композиції А.Л.Когана. Працював на керівних посадах. Засл. діяч мистецтв УРСР (1968). Автор балетів, оперет, вокально-симфонічної, інструментальної музики. Для ф-но: концерт, зб. п'єс для дітей, прелюди, етюд, соната.

ЗОЛОТУХІН Володимир Максимович (1936), композитор, педагог, нар.арт. України. Закінч. 1963 Харк. конс-рію. Викладач інст. культури (1963 – 67), ін. мист. – з 1967. Тв.: балет, опери, 3 симфонії, інстр. концерти, ф-на соната.

ЗУБИЦЬКИЙ Володимир Данилович (1953), композитор, баяніст, диригент, з.д.м. Укр. з 1993. закінчив Київ. конс-рію. 1976-79 – соліст Укрконцерту. Тв.: опери, балет, 4 симфонії, концерти, хори, романси, ф-на соната (1978).

КИРЕЙКО Віталій Дмитрович (1926 р.н.), композитор, музикознавець. В 1949 р. закінчив Київ. консерваторію, з 1978 р. – її професор. Канд. мист-ва, нар. арт. УРСР (1977). Автор опери “Лісова пісня”, “В неділю рано зілля копала”, балетів “Тіні забутих предків”, “Сонячний камінь”. Багато творів для симфонічного оркестру, камерної та інструментальної музики. Для ф-но: 24 дитячі п'єси, варіації, токката, рапсодія, етюд, три ф-ні сонати.

ІЩЕНКО Юрій Якович (1938), композитор, з.д.м. Укр., кандидат мист-ства. 1960 р. закінчив Київ. конс-рію, з 1962 – її викладач, професор. Тв.: опери, 5 симфоній, 2 інстр. концерти, квартети, тріо, бл. 30 хорів, бл. 20 сонат для різних інструм., у тому числі 4 ф-ні сонати.

ІЛЬІН Вадим Григорович (1942), композитор, з.д.м. УРСР. 1971 р. закінч. Київ. конс-рію у М.Скорика. Тв.: балет, концерт для скр., мюзикли, симфонія, хори, романси, пісні, ф-на соната (1972). З 1991 – в Ізраїлі.

КАЛУСТЬЯН Олександр Варткесович (1947), композитор, з.д.м. Укр. з 1996.

Закінч. у 1972 р. Львів.конс-рію. Тв.: романси для віолон. і ф-но, мюзикли, сонати для віолонч. і ф-но, хор. концерти, вок. триптих, ф-на соната (1982).

КАМІНСЬКИЙ Віктор Євстахійович (1952), композитор, з.д.м. Укр. Закінч.

1977 Львів. конс-рію у В.Флиса. Її викладач – з 1978 р. Тв.: поема “Пам’яті Каменяра”, симфонії, концерти (скр., гобой, альт, фагот, ф-но), музика до театр. вистав, соната для ф-но.

КОМПАНИЄЦЬ Григорій Ісакович (1881 – 1959), композитор, диригент,

педагог. Закінч. 1916 Петерб. конс-рію. 1932 – 34 – викладач Харків. муз.-драм. ін-ту, 1934 – 40 – Київ. конс-рії, професор. Тв.: опери, вок.-симф. тв., камерно-інструм., ф-ні твори, у тому числі ф-на соната (1925).

КАНЕРШТЕЙН Олександр Михайлович (1933), композитор, з.д.м. Укр.

Закінчив Київ. конс-рію у Б.Лятошинського. З 1967 – викл. Київ. муз. училища. Тв.: опери, балети, 6 симфоній, концерт для віолончелі та симф. ор-ту, ф-на соната.

КИВА Олег Пилипович (1947), композитор, з.д.м.Укр., 1971 закінч. Київ. конс-

рію у М.Скорика. Тв.: балет, 4 кам. кантати, концерт для ф-но з орк., симф., кам., інстр., хорові. музика до вистав і фільмів, ф-ні сонати.

КОЛЕССА Микола Філаретович (1904), композитор, диригент. Закінчив

консерваторію й ун-т у Празі (1928), учень В.Новака. 1931 – 39 рр. – викл. Вищого Муз. ін-ту ім. М.Лисенка у Львові, з 1944 р. – проф. Львів. конс-ії, 1953 – 65 рр. – її ректор; диригент симф. орк-ру Львів. філармонії (1940 – 53), т-ру опери та балету (1944 – 47). Серед тв.: симфонії, “Симфон. варіації”, “Укр. сюїта”, праця “Основи техніки диригування” (1973), ф-ні твори, у тому числі “Сонатина” (1939). Серед учнів: С.Турчак, Ю.Луців, Б.Антків.

КОЛОМІЄЦЬ Анатолій Панасович (1918), композитор, педагог. В 1943 р.

закінчив Ташкентську конс-рію по класу композиції Л.М.Ревуцького. Професор Київ. конс-рії, кандидат мист-ва. Написав балет “Улянка”, для

симф-го оркестру варіації, вокально-хорові твори, обр.нар. пісень та твори для ф-но: соната, сюїта, п'єси, шість етюдів-картин, 12 транскрипцій. Зробив спеціальні редакції творів для академічних видань укр.ком.

КОСЕНКО Віктор Степанович (1898 – 1938), композитор, піаніст, педагог.

Навчався в Петроградській консерваторії (1915 – 18 рр.). В 1919 – 28 рр. – викладач музичного технікуму в Житомирі, 1929 р. – Муз.-драм. інституту ім. М.Лисенка, (з 1935 р. – Київської конс-рії). Виступав як соліст. Автор камерно-інструментальних і вокальних творів, симф.-х поем. Значну частину творчої спадщини ком. становить ф-на музика, яку писав упродовж усього життя. Він створив Концерт для ф-но з орк., 4 сонати, 2 цикли етюдів, дитячі п'єси та багато інших опусів. У 20 – 30-ті роки був одним з найвизначніших піаністів України.

КУДРИК Борис Павлович (1897 – 1952), композитор, педагог, музикознавець.

Навчався у Віденському ун-ті (1915 – 16 рр.). З 1926 р. – викладач Львів. Вищого Муз. ін-ту ім. М.Лисенка. Репресований. Тв.: духовна музика, музикознавчі праці, 3 сонати для скр. і ф-но, 3 сонати для ф-но (втрачені), тріо, стр. квартети.

ЛЕВИЧ Олександр Давидович (1907), композитор, педагог. Закінчив Київ.

консерв. по кл. Л.Ревуцького у 1938 р. Автор симфоній, 2-х концертів для ф-но з оркестром, камерно-інстр. музики, ряд ф-х творів: соната, варіації, поеми, етюди.

ЛИСЕНКО Микола Віталійович (1842 – 1912), композитор, піаніст, педагог,

громадський діяч. Закінчив 1865 р. Київ. ун-т, 1867 – 69 рр. – навчався в Лейпцигській конс-рії, 1874 – 76 рр. – Петербургська конс-рія у М.Римського-Корсакова. 1904 р. відкрив муз.-драм. школу в Києві, викладав у приватних школах, муз. уч-щі РМТ, інституті шляхетних дівчат. Виступав як піаніст, влаштовував щорічні шевченківські концерти. Разом з О.Кошицем – організатор т-ва “Боян”. Збирав народні пісні. Аранжував понад 400 пісень для голосу, ф-но, мішаного хору. Особливе місце – музика

до “Кобзаря” Т.Шевченка (понад 80 тв.). Автор 9 опер, оперети, вокальних композицій на тексти І.Франка, Л.Українки. Багато написав ф-х творів: рапсодій, сюїт, полонези, експромти, у тому числі і сонату.

ЛИСЬКО Зиновій (1895 – 1969), композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, доктор музикознавства з 1926, член НТШ та Укр. вільної АН у Нью-Йорку. 1926 р. закінч. Карлів. ун-т, 1929 – Празьку конс-рію. З 1931 – директор філії Вищого муз. ін-ту ім. М.Лисенка в Стрию. З 1944 – в Німеччині, з 1961 – директор Муз. ін-ту в Нью-Йорку. Тв.: сюїта “Тризна”, струнний квартет, ф-не тріо, кантата, хор. твори, обр. укр. нар. пісень, ф-на соната (1931), музикознавчі праці.

ЛЯТОШИНСЬКИЙ Борис Миколайович (1895 – 1968), композитор, диригент, педагог, громадський діяч. 1919 р. закінчив Київ. конс-рію у Р.Глієра. З 1935 р. – її професор, одночасно в 1935 – 44 рр. – проф. Московської конс-рії. Автор опер: “Золотий обруч” (1929), “Щорс” (1938), 5 симфоній, 3 симф. поєм, сюїти “Т.Шевченко”, “Слов’янського концерту” для ф-но з оркестром (1953), цикли прелюдій для ф-но, концертний етюд – рондо, соната, соната-балада. Виховав плеяду укр. митців.

ЛЯШЕНКО Геннадій Іванович (1938), композитор, канд. мистецтв. з 1972, нар.арт. України з 1996. З 1974 – викладач, з 1989 – професор Київ. конс-рії. Тв.: балет “Федеріко Гарсія Лорка”, кантата “Вітчизна-мати”, 5 симфоній, сюїта, тв. для камерного оркестру, для ф-но, у тому числі: Соната.

МАЛЮКОВА Тамара Степанівна (Сидоренко) (1919), композитор, педагог, з.д.м. УРСР. 1946 р. закінч. Одес. конс-рію, її викладач (профес. з 1989). Тв.: симф., вок.-симф., камерні, інструм., концерти для голосу, хорові, ф-ні твори, у тому числі дві ф-ні сонати (1950, 1967).

МАТВІЙЧУК Людмила Сергіївна (1957), композитор, педагог, з.д.м.Укр. з 1996. Закінч. 1983 р. Київ. конс-рію, 1986 – аспірантуру. Викладала в Київ. інст.культури. Тв.: опера, кантати, псалми, пісні, музика до вистав, ф-ні твори, ф-на соната.

МУХА Антон Іванович (1928), композитор, музикознавець. В 1952 р. закінчив Київ. конс-рію. Редактор муз. передач телестудії. Доктор мистецтвознавства (1982). Автор ряду балетів для дітей, симфонічної, інструментальної, вокальної, музики до театральних постановок, телепередач, телефільмів. Для ф-но: соната, “Весняний етюд”, прелюдії, дитячі п’єси та ін.

НИЖАНКІВСЬКИЙ Нестор Остапович (1893 – 1940), композитор, громад. діяч. Закінчив 1926 р. школу вищої майстерності при Празьк. конс-рії (у В.Новака). З 1929 р. викл. у Вищому муз. ін-ті ім. М.Лисенка у Львові. Виступав як піаніст, муз. критик. Тв.: музика до комедії “Кирка з Льолею” (1938), хори романси, ф-ні твори: “Імпровізація”, “Маленька сюїта”, ф-на соната (втрачена): обр. нар. пісень.

ПТУШКІН Володимир Михайлович (1949), композитор, з.д.м. Укр. Закінчив 1972 р. Харків. ін-тут мистецтв. З 1992 – його викладач. Тв.: опера, мюзикли, симфонії, концерти, 3 сонати для ф-но, вок. цикли.

РЕВУЦЬКИЙ Лев Миколайович (1889 – 1977), композитор, педагог, муз.-громадський діяч. Навчався 1906 – 08 рр. в Київ. конс-рії (з 1935 р. – її професор). Нар. артист СРСР з 1944 р., доктор мистецтвознавства з 1941 р. Серед учнів: Г. та П.Майбороди, Г.Жуковський, В.Кирейко, А.Філіпенко. Автор двох симфоній, кантати-поєми “Хустина”, концерту для ф-но з оркестром (1934 р.), малих циклів прелюдій для ф-но, сонати, романсів, обр.нар. пісень. Редакція опери “Тарас Бульба” М.Лисенка (1937). Ім’я Ревуцького присвоєно Київ. чоловічій капелі, Чернігівському муз. училищі.

РОЖАВСЬКА Юдіф Григорівна (1923 – 1982), композитор. Закінч. Київ. конс-рію. Тв.: опера “Казка про загублений час” (1968), балет “Королівство кривих зеркал” (1966), поема “Дніпро”, сюїта “Снігуронька”, соната для ф-но (1977), ф-ні твори для дітей, 2 етюда (1973).

РУДНИЦЬКИЙ Антін (1902 – 1975), композитор, диригент, піаніст. педагог, музикознавець. Закінч. Львів. конс-рію, Вищу муз. школу в Берліні. Диригент оперних театрів у Харкові, Києві, Львові, Варшаві. З 1938 – у

США. Тв.: опери “Довбуш”, “Анна Ярославна – королева Франції”, балет “Буря над Заходом”, кантати, 3 симфонії, квартети, твори для ф-но, у тому числі соната на теми стрілецьких пісень (1931), праці “Укр. музика”, “Про музику і музик”.

САСЬКО Геннадій Михайлович (1946), композитор. Закінч. 1971 р. Київ. консервію у Л.Колодуба. Тв.: мюзикли, поеми, хори, естрадні і дит. пісні, п'єси для джазових орк-в, ф-ні твори, ф-на соната (1970).

СЄЧКІН Віталій Васильович (1927 – 1988), композитор, педагог, виконавець. В 1947 р. закінчив Харків. консерв., аспірантуру при Московській консерваторії (кер. – Я.І.Зак). З 1955 р. – працює в Київ. консерв. Професор з 1976 р. Засл. артист УРСР (1960). Писав для хору з оркестром, для ф-но з оркестром та для ф-но: дві сонати, варіації, прелюдії, етюдів, сюїти.

СИЛЬВАНСЬКИЙ Микола Йосипович (1916 – 1988), композитор, педагог. Закінчив Московську консервію у Флієра (1944 р.). Соліст Харківської філармонії (1944 – 1953 рр.), далі Київ. консервія – професор (1968 р.). Писав балети, мюзикли, для симфонічного оркестру, камерну музику, романси. Для ф-но: 5 концертів, 3 сонати, цикли п'єс, прелюдій, сюїт, етюдів.

СИМОВИЧ Роман Аполлонович (1901 – 1984), композитор, педагог, з.д.м. УРСР. Закін. Празьку консервію (компол. і ф-ний). Викладав у Дрогобичі, Станіслові. З 1944 – викладач, потім професор Львів. консервії. Тв.: симфонії (“Гуцульська”, “Лемківська” і інші), симф. поеми, балет, інструм. концерти, вок. музика, ф-ні твори, 2 ф-ні сонати.

СИЛЬВЕСТРОВ Валентин Васильович (1937), композитор, нар.арт. УРСР з 1989. Закін. 1964 Київ. консервію (у Б.Лятошинського). Тв.: 6 симфоній, квартети, кантати (для меццо-сопрано і камерного оркестру, для хору на сл. Т.Шевченка, Ф.Тютчева, О.Блока); муз. до худож. і науково-популярних фільмів, ф-на музика, 3 ф-ні сонати. Держ. пр. України ім. Т.Шевченка, 1995.

СКОРУЛЬСЬКИЙ Михайло Адамович (1887 – 1950), композитор, педагог, піаніст, диригент, з.д.м. УРСР з 1947 р. закінч. 1910 р. Житомир. муз. уч-ще, 1914 р. – Петерб. конс-рію. Викладав у Київ. кон-рії (1933 – 41, 1944 – 50). Тв.: балети, опера, симфонії, камерно-інстр. ансамблі, хорова, вокальна, театр. музика, ф-ні твори, ф-на соната (1926).

СТАНКОВИЧ Євген Федорович (1942), родом з Закарпаття, композитор, педагог, н.а. УРСР. Закінч. 1970 р. Київ. конс-рію. З 1988 – викладач. Тв.: фольк. опера, балети, 5 симфоній, концерти для віолонч., валторни, кларнета. “Реквієм” для солістів, хору і орк., романси, муз. до к/ф, ф-ні твори, ф-на соната (1972).

СТЕПОВИЙ Яків Степанович (справж. – Якименко) (1883 – 1921), композитор, публіцист, муз. діяч. Закінч. Петерб. конс-рію у 1914 р. З 1917 р. жив у Києві, викладав у кон-рії. Брав участь у створенні симф. орк-ру ім. М.Лисенка, Держ. струнного квартету, народної конс-рії. Тв.: вокал. цикли (3), 2 симф. сюїти на укр. теми, романси, пісні, муз. мініатюри, рондо, фантазія, ф-на соната (1909).

СТЕПАНЕНКО Михайло Борисович (1942), композитор. Закінчив Київську конс-рію в 1966 р. по класу ф-но В.В.Нільсена і В.В.Топіліна, в 1971 – по класу композиції Б.М.Лятошинського і А.Я.Штогаренка. Автор творів для симф. оркестру, для струнного квартету і численних ф-х творів: “Ескізи”, “Образи”, “Варіації”, “Соната-балада”, різні мініатюри, етюди.

ТАРАНОВ Гліб Павлович (1904 – 1989), композитор, диригент. Закінчив Київ-ий муз.-драм. інститут по класу композиції у Б.Лятошинського, по класу диригування у Ф.Блуменфельда та М.Малька. Засл. діяч мистецтв УРСР, професор, доктор мистецтвознавства. Автор восьми симфоній, симф-х поем, сюїт, увертур, опери “Льодове побоїще”, ряду камерних творів, романсів та обробок нар. пісень, ф-х творів, серед яких є дві сонати.

ТИЛИК Володимир Володимирович (1938), композитор. Закінч. 1962 Київ. конс. (у А.Штогаренка). Тв.: балетна новелла “Червона ромашка” (1973),

вокально-симф. – “Севастополь”, для ф-но з оркестром – “Концертна рапсодія” (1972), тв. для ф-но, у тому числі сонати.

ТІЦ Михайло Дмитрович (1898 – 1978), композитор, піаніст, педагог. 1924 р. закін. Харків. муз.-драм. інст-ут, з 1922 – його викладач, 1934 – конс-рію, з 1935 – її професор. Тв.: опера “Гайдамаки”, “Перекоп”, кантати, орк-ва камерна музика, романси, пісні, муз. до театр. вистав, 2 ф-ні сонати.

ФЕМЕЛІДІ Володимир Олександрович (1905 – 1931), композитор, диригент. Закінч. 1928 р. Одес. муз.-драм. ін-т. Тв.: опера “Розлом”, балет “Карманьйола”, концерти, романси, “Романтична соната” (1927) для ф-но.

ФІЛІПЕНКО Аркадій Дмитрович (1911 – 1983), композитор, нар.арт. УРСР. Закінчив Київ. конс-рію у Л.Ревуцького. Тв.: дит. опера “В зеленому саду”, оперети, кантати, поеми, симфонія, оркестрові, ф-ні твори, у тому числі 2 ф-ні сонати.

ФІЛІПЕНКО Віталій Аркадійович (1939), композитор, нар.арт. України. Закінчив у 1965 р. Київ. конс-рію у А.Штогаренка. Тв.: для симф. орк-ру “Конц. вальс”, “Поема”, кантата, балетна фреска “Єдність”, оперети, естрадні пісні, ф-ні твори, у тому числі ф-на соната (1969).

ФЛИС Володимир Васильович (1924 – 1987), композитор, педагог, 1961 р. закінчив Львів. конс-рію. 1961 р. – викл. Ів.-Франк., з 1963 – Львів. муз. учил., з 1965 – конс-рія. Тв.: кантата “Дзвенить Карпати”, симф. поема, симфонія, стр. квартети, хори, романси, обр. нар. пісень, ф-на соната (1962).

ХУТОРЯНСЬКИЙ Ігор Миколайович (1924 – 1987), композитор, педагог. 1955 р. закінч. Київ. конс-рію. З 1957 – викладач спец. муз. школи ім. М.Лисенка, з 1967 – муз. редактор вид-тва “Муз. Україна”. Тв.: симфонії, твори для нар. оркестру, твори для ф-но, 2 ф-ні сонати.

ШАМО Ігор Наумович (1925 – 1982), композитор. 1951 р. закінчив Київ. конс-рію у Б.Лятошинського. Тв.: три симфонії, концерти для ф-но (1951), флейти (1977), баяна (1980), хори, романси, пісні (понад 300), музика до к/ф (понад 40), театр. вистав (40), твори для ф-но, цикли прелюдій та сюїт, соната (1967).

ШАМО Юрій Ігоревич (1947), композитор. Закінч. 1970 р. Київ. конс-рію. Тв.: 2 концерти для ф-но, концерт для флейти, скрипки. 11 ф-них сонат. кuartети, моноопери, твори для хору, 50 тв. для баяну.

ШИПОВИЧ Костянтин Миколайович (1907 – 1942), композитор, піаніст. Закінчив Київ. конс-рію по кл. композицій Л.Ревуцького. Автор ряду симф-х творів, балету “Горбоконик”, різноманітних ф-х творів: соната (1923), поема, п’єси “Машина” (1923), “Поїзд” (1927), “Чотири етюди” (1928), етюд “Карусель” (1928), муз. до к/ф (зокрема, перших мультфільмів). Репресований 1940.

ЩЕРБАКОВ Ігор Володимирович (1955), композитор, з.д.м. України. Закінч. 1979 р. Київ. конс-рію. Тв.: опера-ораторія, кантати, симфонії, 2 концерти для ф-но з орк., концерт для скрипки і ф-но, хорові твори, музика до вистав, ф-ні твори, у тому числі 2 ф-ні сонати.

ЯНІВСЬКИЙ Богдан-Юрій Ярославович (1941), композитор, піаніст, нар.арт. України. Закінчив Львів. конс-рію. З 1991 р. – викл. Донецьк. конс-рії. Тв.: дит. опери, музика до вистав, концерт, соната для ф-но (1977).

ЯРОВИНСЬКИЙ Борис Львович (1922), композитор, нар.арт. України. Закінчив 1942 р. Москов., 1949 р. Харків. конс-рії. Тв.: опера, балети, муз. комедії, оркестрові твори, хори, романси, ф-на соната (1976).

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Сонатна форма в контексті еволюції жанру	6
1.1. Загальна характеристика сонатної форми	6
1.2. Логічність та конструктивність побудови сонатної форми	10
1.3. Основні принципи формотворення сонатної композиції	12
1.4. Класифікація фортепіанних сонат	13
Розділ 2. Українська фортепіанна соната	15
2.1. Історико-стильовий огляд розвитку української фортепіанної сонати	15
2.2. Періодизація розвитку української фортепіанної сонати	24
2.3. Основні типи сонатної драматургії української фортепіанної сонати	27
2.4. Вплив фольклорних джерел на формування національних стилістичних норм української фортепіанної сонати	31
2.5. Сучасний етап розвитку української фортепіанної сонати	53
Розділ 3. Процес роботи над сонатним твором	64
3.1. Загальні принципи роботи над сонатою	64
3.2. Основні завдання виконавської інтерпретації	68
3.3. Стильові особливості виконання української фортепіанної сонати	72
Література	74
Додаток № 1. Список українських фортепіанних сонат XVIII – XX ст.ст.	78
Додаток № 2. Список сонат, написаних композиторами української діаспори	83
Додаток № 3. Довідник про композиторів	84