

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

**Самостійна робота студентів над сонатами  
українських композиторів**

*Методичні рекомендації з курсу «Основний музичний інструмент» для  
студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» денної та заочної  
форми навчання*

**Рівне - 2018**

ББК 85 315.42р

О 76

УДК 780. 616. 432.: 78. 08 75.(07)

Самостійна робота студентів над сонатами українських композиторів.  
Методичні рекомендації з курсу «Основний музичний інструмент» для студентів спеціальності 025 «музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання / Упорядник М.М.Остапчук.-Рівне: РДГУ, 2018. – 29 с.

**Упорядник:**

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

**Рецензенти:**

*Крижановська Т.І.*, к.п.наук, доцент, зав. кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ;

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

**Відповідальний за випуск:**

*Івченко О.Л.*, засл. артист України, доцент, зав. кафедри гри на музичних інструментах

Ухвалено кафедрою гри на музичних інструментах РДГУ (протокол №  
від 2018р.)

Друкується за рішенням Науково-методичної ради РДГУ.

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

@ Рівненський державний гуманітарний університет 2018.

## Вступ

У сучасних умовах національної спрямованості освіти особливого значення та актуальності набуває вивчення українського навчального репертуару. Адже лише вчитель, який сам ретельно вивчав національну культурно-мистецьку спадщину спроможний у майбутньому реалізовувати концепцію музичного виховання школярів на основі української національної культури та формувати уявлення учнів щодо причетності до свого народу і його традицій. Поряд із засвоєнням набутоків світової музичної літератури, сучасна українська музична педагогіка вимагає посиленої уваги до використання творів українських композиторів сьогодення та минувшини, у тому числі і до фортепіанних творів великої форми тобто до сонат.

Формування музичного мислення студента-піаніста є невід'ємною складовою частиною його професійного розвитку. Робота над творами сонатної форми відіграє в цьому процесі визначальну роль. Завдання, які ставляться перед музикантом під час опанування сонатних творів, направлені на пізнання як структурної, так і процесуально-динамічної сторони музичної форми. Вивчення фортепіанних сонат українських композиторів має на меті залучити студентів:

- до глибинного осягнення музичної спадщини свого народу;
- до концентрації необхідного об'єму науково-теоретичних знань;
- до розширення музично-педагогічного досвіду і плідного використання його у практичній діяльності.

Вивчення творів сонатної форми має важливе значення для розвитку виконавської майстерності студента-піаніста, оскільки опанування ними є класичною школою розвитку його музичного мислення. У роботі над сонатою студент залучається до пізнання зв'язків, які відбуваються у тематичному матеріалі і які зумовлені різними поєднаннями явищ контрастності, єдності та інтенсивності розвитку художнього образу. Підкреслимо, що в основі сонатної форми лежить принцип **контрасту**, який кардинально впливає на її розвиток;

(мова може йти про жанровий, інтонаційний, ритмічний, ладо-тональний, фактурний контраст тощо).

Цілком закономірно, що в репертуарі студентів мистецьких вузів мають бути представлені найкращі надбання світової класики. Але, разом з тим, студенти протягом навчання повинні якомога повніше засвоїти все розмаїття своєї національної культури, досягнути і вивчити якомога більше творів українських композиторів.

Згідно програми навчального курсу «Основний музичний інструмент. Фортепіано» (за кредитно-трансферною системою) протягом навчання студенти повинні вивчати твори великої форми, а саме сонати. **Головна мета** цієї методичної роботи – допомогти студентам денної та заочної форми навчання у їхній самостійній роботі над опануванням фортепіанних сонат вітчизняних композиторів, а саме:

- досягнути стилістичні особливості української музики;
- та ознайомитися з історією розвитку українських сонат.

Методичні рекомендації адресовані студентам Інституту мистецтв РДГУ.

## Розділ 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 богові, 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.

Жанр фортепіанної сонати був сформований у творчості **Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена.** Нормативність форми стала загальною універсалією для всіх фортепіанних сонат віденських класиків. У їхніх творах відбулося визначення специфічних властивостей структурного плану фортепіанної сонати та її програма. Програма

фортепіанної сонати, як і інші музичні жанри, має філософський характер і у зв'язку з цим природу сонатної форми пояснює її порівняння з:

- діалектикою як універсальним методом пізнання дійсності,
- діалогічністю як принципом музичного мислення та
- структурою драми з її стадіями зав'язки, дії, розв'язки.

## **Розділ 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.

### **Розділ 3. Основні принципи формотворення сонатної композиції.**

Тепер з'ясуємо, які формотворчі принципи використовуються у 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.

**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.

## **Розділ 4. Історико-стильовий огляд розвитку української фортепіанної сонати.**

В українській музиці у XVIII – XIX 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 і 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 у 3-х частинах. Композитор використовує різножанровий фольклорний матеріал, який виявляє деякі спільні риси з загальноєвропейським тематизмом або переінтоновує типові класичні музичні формули у 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 **Якова Степового** (1909 р.), Сонатне allegro сі мінор **Левка Ревуцького** (1912 р.), Соната ре мінор **Віктора Косенка** (1912 – 1913 рр.) – різнопланові

одночастинні твори, у яких своєрідно поєднуються стильові ознаки класичної і романтичної сонати. Традиції віденських класиків простежуються в їх структурі з повторною експозицією, Тоніко-Домінантними зв'язками між темами експозиції, та камерності викладу (прозорість фактури, 3-4-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. 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.) **Василя Барвінського**. Вісім десятиліть вона пролежала у рукописі і вважалася втраченою. Віднайдена була у США канадською піаністкою Любою Жук і вперше виконана в Україні у 1993 році **Олегом Криштальським**. Це є єдина соната у творчості В.Барвінського, яка майстерно втілює не лише формальний стереотип циклу, а й суто ліричний характер почерку композитора.

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 ХХ ст.

Особливу роль у становленні української фортепіанної сонати, як і української симфонії та української камерно-інструментальної музики відіграв період 20-х років ХХ 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 Левка Ревуцького та Бориса 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. ХХ ст. було створено вдвічі більше сонат, ніж за весь попередній період. Серед них: Соната №1, №2, №3 **Віктора Косенка**. **Борис Лятошинський** написав Першу сонату та Сонату-баладу. 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 Сонати **Михайла Тица** та **Ігоря Белзи**. До другої групи, суто романтичного плану, належать сонати **Гліба Таранова**, **Михайла Скорульського**, **Костянтина Данькевича**, **Матвія Гозенпуда** та **Володимирв Фемеліді**. З погляду художньої цілісності ці твори досить нерівні.

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

- Перша і Друга сонати **Романа Сімовича**;
- Соната **Антіна Рудницького**;
- Соната **Зиновія Лиська**;
- Три фортепіанні сонати **Бориса Кудрика**, які були знищені після його безпідставного арешту й ув'язнення у 1945 р.;
- Соната **Нестора Нижанківського** (втрачена).

Еволюцію української фортепіанної сонати вирізняють як вагомі досягнення так і значні втрати. 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. Їхня вартість вичерпується суто історичним значенням, а з погляду художнього значення, вони не перевищили спроб оволодіння сонатною формою.

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.Сєчкіна** та ін.).

“Криза” великої сонати спричинила появу одного з найцікавіших явищ 30-х років – народження в українській фортепіанній літературі – **сонатини**. Це камерна проекція 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 **Миколи Колесси** (1939 р.) Програма тричастинного циклу нав'язана переказами про національного героя Олексу Довбуша (I частина – “Слідами Довбуша”, II частина – “Довбуш та Дзвінка. Ноктюрн”, III частина – “Біля вогнища”). Подальша робота над даним жанром була продовжена в “Сонатині” **Романа Сімовича** та “Українській сонатині” **Миколи Сільванського**. У 60-ті роки були створені ряд композицій навчального призначення: це сонатини **Ісаака Берковича, Михайла Тица, Юрія Щуровського, Михайла Степаненка, Володимира Тилика**, а також і концертного плану: сонатини **Валентина Сильвестрова, Геннадія Ляшенка, Олександра Красотова, Юрія Іщенка**.

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 **Валентином Сильвестровим, Леонідом Грабовським, Віталієм Годзяцьким та Мирославом Скориком** у камерно-інструментальній та

симфонічній музиці. І у фортепіанній сонаті відбулося оновлення структури жанру. Поява сонат **Олега Киви, Валентина Сильвестрова, Валентина Бібіка і Євгена Станковича** знаменували початок важливих естетичних зрушень, які відкрили нові можливості жанру.

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.

Стильова “картина” українського музичного мистецтва кінця ХХ - початку ХХІ 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: **Олега Киви, Валентина Сильвестрова, Віталія Годзяцького та Віктора Шумейка**. 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 **Ярослава Верещазіна**.

До неоконструктивістських сонат відносяться сонати **Якова Губанова**, **Володимира Загорцева та Олега Щетинського**. 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 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. 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 повніше і глибше осягнути сутність нашої епохи.

## **Розділ 5. 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 творів великої 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. Така робота спирається, найперше, на внутрішньо-слухові уявлення студентів, розвитку яких приділяється найбільша увага. Такий стиль роботи виховує необхідний слухомоторний комплекс, коли слухове уявлення у піаніста супроводжується уявленнями рухів пальців, а це гарантує високу якість праці піаністичного апарату музиканта.

Розказуючи про принципи роботи з учнем над твором, **Генріх 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 **в 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, найперше, 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 віддають 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 неспрямовуючої 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 звукових особливостей;
- детальної **роботи** над елементами музичної тканини і фактурними труднощами.

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

## **Розділ 6. 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.

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 розшифрування елементів форми і формотворчих засобів.

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.

У 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.

## **Розділ 7. 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 **Дмитра Бортнянського** та **Миколи Лисенка**.

Вивчаючи стильовий комплекс епохи **романтизму** необхідно приділити увагу засвоєнню інтонаційних структур **нової системи** гармонії, вивченню

фактури, яка вражає різноманітністю форм. Це – сонати **Якова Степового, Федора Якименка, Василя Барвінського, Левка Ревуцького, Віктора Косенка.**

Творчість **Бориса 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 Бориса Лятошинського, використання мелодичних формул загальноромантичного інтонаційного словника з одного боку та вплив скрябінської стилістики з другого.

Стильові особливості в українському фортепіанному виконавстві кінця ХХ – початку ХХІ 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 у музично-стильових явищах,
- та володіння солідною музикознавчою базою.

Атмосфера пошуку та радість 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.



## **Висновки**

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

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

## Література

1. Будз М.М. Сонати українських композиторів для фортепіано. Навчальний посібник.- Рівне: РДГУ. - 2002. – 84с.
2. Будз М.М. Українські фортепіанні сонати ХУІІІ - ХХ століть. Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ. – 2004. – 105с.
3. Будз М.М. Інтерпретація клавірних творів Дмитра Бортнянського. Методичні рекомендації. – Рівне: РДГУ. – 2001. – 21с.
4. Горюхіна Н.А. Еволюція сонатної форми. К.: Музична Україна. – 1970. – 309 с.
5. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах. Історія. – Тернопіль: СМП «Астон», 1998. – 299с.
6. Корній Л.П. Історія української музики. Ч.2. (друга половина ХУІІІ ст.). – Київ-Харків-Нью-Йорк. 1998. -387с
7. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка.1980. – 314с.
8. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства: Збірник статей. – К.: Музична Україна. 1983. – 151с.
9. Курковський Г. Лисенко – піаніст, композитор, виконавець. – К.: Музична Україна, 1973. -151с.
- 10.Малишев Ю.М. Пісенний піанізм Я. Степового. Я.Степовий. Вибрані фортепіанні твори. – К.: Музична Україна. 1983. –С.5 – 10.
- 11.Мистецтво України. Біографічний довідник. – К.: Українська енциклопедія, 1997. -579с.
- 12.Ніколаєва Л.М. Фортепіанна соната 60-70-х рр.. // Музика, 1983, №3.-С.9-10.
- 13.Павлишин С.С. Василь Барвінський. –К.: Музична Україна,1990. – 87с.
- 14.Храмова Д.В. До проблеми української ментальності: Замість передмови//Українська душа. –К.: Фенікс, 1992.

- 15.Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи: Матеріали наук. практ. конф. / Асоціація піаністів-педагогів України. – Львів, 1994. – 116 с.
- 16.Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – М.: Муз, 1969.-609с.
- 17.Шип С. Музична форма від звуку до стилю / С. Шип. – К.: 1998. – 368 с.
- 18.Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник / Ю.Є.Юцевич. – Тернопіль: Навч. Книга – Богдан. 2003. – 275 с.

## Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Загальна характеристика сонатної форми	5
Розділ 2. Логічність та конструктивність побудови сонатної форми	8
Розділ 3. Основні принципи формотворення сонатної композиції	10
Розділ 4. Історико-стильовий огляд розвитку української фортепіанної сонати	11
Розділ 5. Загальні принципи роботи над сонатою	18
Розділ 6. Основні завдання виконавської інтерпретації	22
Розділ 7. Стильові особливості виконання української фортепіанної сонати	25
Висновки	27
Література	28

## **Методичне видання**

### **Самостійна робота студентів над сонатами українських композиторів:**

Методичні рекомендації з курсу «Основний музичний інструмент» для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання.

Упорядник: доц. Марія Миколаївна Остапчук

Відповідальний за випуск: доц. О.Л.Івченко

Комп'ютерний набір, верстка: І.М. Лех

Підписано до друку 2018 р. Формат 60\84\16

Папір офсетний. Друк офсетний. Обсяг 1,3 ум. др. арк.

Наклад 100 примірників.