

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв імені Валентини
Волошиної
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**Фортепіанна творчість українських композиторів XX-XI сто-
ліття**

Студентки 2 курсу групи 2ММЗ
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Мельник Марії Володимирівни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства Черкашина О. В.

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____
Голова комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)
Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВ- ЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ.....	6
1.1. Творчість українських композиторів в дослідженнях науковців. Мистецтвознавчий дискурс	6
1.2 Українські композитори – основоположники національної композиторської школи.....	17
1.3. Фортепіанна спадщина композиторів ХІХ-ХХ ст.....	22
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧО- СТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	
КІНЦЯ ХХ-ХХІ СТ	34
2.1 Сильові течії у творчості українських композиторів кінця ХХ- початку ХХІ ст	34
2.2 Конкурси фортепіанної музики в Україні	41
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	51
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Актуальність дослідження. Злободенні завдання педагогічної науки і української музикознавчої включають максимально правдиве висвітлення виховних і музичних процесів у різні історичні періоди, відкриття замовчених чи забутих сторінок нашої музичної історії, відображення сучасного стану української музичної культури. Для об'єктивної оцінки загальноукраїнського музичного процесу важним є не лише зображення музичних явищ основних музичних центрів Києва, Харкова, Одеси, Львова, але і окремих регіонів та міст, які виділяються значними відмінностями та своєрідністю своїх музичних процесів. Проблема виховання нової особистості в Україні, яка діятиме і житиме в ХХІ ст., гостро постала перед педагогікою нашої держави.

Цінним джерелом збагачення освіти, зокрема її складової – виховання на музичних зразках, стають дослідження про творчий доробок сучасних українських композиторів і впровадження їхніх творів до навчального процесу.

У методичних розробках, типових програмах, теоретико-методологічних працях обґрунтовано виокремлюється роль фортепіанної музики та її змісту у вихованні, формуванні естетичних умінь та навичок слухання фортепіанної музики й активного її сприйняття. Доволі часто до навчального процесу упроваджується спадщина українських композиторів, творчість яких ще донедавна була заборонена: Д. Січинського, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Я. Барнича, М. Гайворонського, Р. Савицького, – М. Рощахівського, Б. Кудрика, О. Кізими. До репертуарних переліків та навчальних програм включаються твори відомих композиторів-сучасників – С. Мартона, Б. Фільц, Є. Станковича, Д. Задора, Е. Кобулея, М. Степаненка, І. Щербакова, Г. Саська, М. Ластовецького, М. Скорика та ін.

Теоретичному осмисленню фортепіанної творчості кінця ХХ століття присвячено ряд праць у музикознавчій та культурологічній науковій літературі. У роботах М. Севериної розглядається проблема переосмислення та

збереження художньо-світоглядних традицій у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. Здобутки вітчизняних митців аналізуються в межах дискурсу модернізм-постмодернізм. Предметом розгляду дисертації О. Фрайт є фортепіанна творчість українських композиторів ХІХ-ХХ століть в галузі програмної музики. Автор розкриває образно-емоційну природу програмності, досліджує в ній різноманітні позамузичні асоціації та паралелі. Фортепіанні твори досліджуваного періоду містяться у працях Л. Ланцуті, О. Пономаренко.

Об'єкт дослідження – музична культура України ХХ - ХХІ століття.

Предмет дослідження – фортепіанна творчість українських композиторів у визначений період.

Мета роботи – музикознавче, культурологічне осмислення фортепіанної творчості композиторів у музичній культурі України ХХ - ХХІ століття.

Відповідно до мети і гіпотезою нами визначено **завдання дослідження:**

- Здійснити аналіз становлення і розквіту фортепіанної музики в Україні.
- Виявити особливості функціонування та розвитку музичного мистецтва України в контексті до воєнної та післявоєнної культури 20 ст.
- З'ясувати вплив науково-педагогічних праць на розвиток фортепіанної музики України ХХ -ХХІ ст.
- Дослідити стильові течії у творчості українських композиторів кінця ХХ - початку ХХІ ст.

Методологічну основу дослідження – базується на комплексному підході, який пов'язує вживання культурологічних, філософсько-естетичних, історичних принципів дослідження (Ю.Борєв, Ю.Лотман, В.Межуєв), основ музикознавства (Б. Асаф'єв, Н. Горюхіна, Б. Деменко, О. Зінкевич, Л. Мазель, В. Медушевський, В. Олендарьов, А. Соколов, Є. Назайкінський, В. Холопова) та музичної культурології (О.Маркова, Л. Кияновська, Т. Мартинюк, І. Юдкін, С. Тишко,).

Методи дослідження: аналіз сучасної літератури та джерел з теми дослідження, спостереження, метод узагальнення та осмислення фактологічного матеріалу.

Апробація дослідження. Матеріали та результати дослідження були представлені та обговорені на Всеукраїнській науково-практичній конференції у Вінницькому державному педагогічному університеті ім. Михайла Коцюбинського (листопад 2019 р.) опубліковані у збірнику студентських наукових статей кафедри педагогіки та професійної освіти на Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку» у Вінницькому державному педагогічному університеті ім. Михайла Коцюбинського.

РОЗДІЛ І. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ

1.1. Творчість українських композиторів в дослідженнях науковців. Мистецтвознавчий дискурс

Протягом останніх років появилися публікації, мистецтвознавчі записки, наукові дослідження, монографії, сучасних музикантів (О.Фрайт, В.Мудрик, І.Полякова, С.Павлишин), присвячені видатним українським композиторам минулого і сьогодення. Втім фортепіанна творчість митців аналізується науковцями здебільше в контексті загального аналізу їхньої творчої спадщини. Над висвітленням виконавських та педагогічних проблем української фортепіанної школи ХХ століття, творчої діяльності видатних її особистостей працювали О. Кононова, Ж. Аністратенко-Хурсіна, В. Боткін, В. Василець, В. Клиш, Г. Коган, Г. Курковський, Л. Лисенко, В. Шульгіна, Л. Мазепа, В. Макаров, Л. Масол, Л. Попова, Ю. Некрасов, Т. Рощина, Н. Руденко, В. Сирятський, Н. Смоляга, О. Снегірьов, Т. Старук, М. Степаненко.

У контексті теоретико-педагогічного аналізу інструментальної (фортепіанної) освіти вітчизняні дослідники значну увагу надають визначенню поняття «школа». Втім лідери української фортепіанної школи мають значний інтелектуально-творчий та науково-теоретичний потенціал, чим обумовлене визначення її у нашому дослідженні національно-освітнім явищем. Проблему досліджено на фоні розвитку національної музично-педагогічної ідеї, сформованої М. Лисенком, К. Стеценком до початку ХХ століття, культуротворчої діяльності визначних педагогів провідних музичних освітніх закладів України (І. Слатін, В. Барвінський, Г. Беклемішев, Ф. Blumenфельд, В. Івановський, П. Луценко, К. Михайлов, Л. Мюнцер, М. Тутковський, Б. Яворський, В. Пухальський, Є. Сливак, М. Старкова), що розвивались їх послідовниками, творцями власних прогресивних музично-педагогічних концепцій, які стверджувались у кінці ХХ – на початку ХХІ століть.

Терміном «школа» в наукознавстві зазвичай визначається система теоретичних ідей і технологічних прийомів, в процесі освоєння яких формується

професійне майстерність і особистість учня. У мистецтві феномен школи має ряд характерних особливостей, серед яких зазначимо основні [14, с. 97]:

1. У процесі набуття навичок певного ремесла в навчально - творчих майстернях (художніх, театральних) або музичних класах школа виконує функції організації навчання і наслідування майстерності вчителя в безпосередньому професійному спілкуванні з ним.
2. Розвитку школи сприяє проведення конкурсів і фестивалів для виявлення талановитої молоді.
3. Для творчої школи характерно зосередження учнів навколо її лідера, особистості талановитого педагога.
4. Домінантність традиції сприяє продовженню перспективних ідей через діяльність учнів, причому застарілі методи і принципи не завжди відмирають, а продовжують розвиватися, трансформуючись і оновлюючись.
5. Загальний для всіх членів школи стиль діяльності не тільки бажаний, як в науковій школі, але і є природною якістю школи і виявляється як в авторському стилі виконавства, так і в стилі особистісної поведінки педагога.
6. Відсутність конфронтації програм окремих лідерів завдяки відкритості сприяє залученню більшого кола людей до результатів творчої праці.

Всі ці особливості безпосередньо проявляються і в українській фортепіанній школі. Серед її видатних представників в першу чергу назвемо: В. Барвінського, Г. Беклемішева, Ф. Блуменфельда, Р. Горовіц (сестру знаменитого В. Горовиця), Г. Левицьку, Т. Лешетицького, М. Лисенка, П. Луценко, А. Луфера, К. Михайлова, Л. Мюнцера, Г. Нейгауза, В. Пухальського, Б. Рейнгальд, С. Румшінського, Р. Савицького, Є. Слівак, М. Старкову, В. Топіліна, М. Тутковського, Б. Яворського, Ф. Якименко. Питанням розвитку вітчизняного фортепіанної освіти і виконавства присвятили свої праці Р. Верхолаз, Ж. Дедусенко, Г. Курковський, Л. Лисенко, Л. Мазепа, Т. Рощина, Н. Руденко, М. Старкова, М. Степаненко та ін. «Однак – на думку науковця Н. П. Гуральник – в їх дослідженнях не було створено цілісного, системного уявлення про феномен фортепіанної школи. Результати теоретичного аналізу дозволяють виділити в ній шість структурних компонентів: мотиваційно-цільовий, інтелектуально-

творчий, комунікативно-діалоговий, методико-технологічний, виконавський і ідейно-лідерський» [14, с. 98].

Невід'ємною складовою еволюції європейської фортепіанної школи в ХХ столітті є її бурхливий розвиток на Україні. Важливим дослідницьким завданням ставали не тільки освітлення концертно-виконавської практики піаністів, її ролі в розвитку вітчизняної культури, а й пильний розгляд процесів виникнення музично-просвітницької традиції і становлення фортепіанної методики [14, с.98]. У процесі аналізу історичних матеріалів періодики в Україні ХХ століття здійснювалась розробка проблеми. До них відносяться наступні: педагогічні видання («Учительська газета», «Освіта», «Вільна українська школа», «Педагогічна освіта», «Світло», «Учитель»,); музичні та освітні джерела («Музика і революція», «Вісник культури і життя», «Мистецтво і освіта», «Музика»). У них досліджувались проблеми музичної теорії, історія фортепіанної музики, розвитку і виховання, фортепіанної підготовки які порушено до ХХ століття та продовжено на новому науково-методичному рівні. Це торкається питань національного усвідомлення цінності української музичної культури .

Від здійснених маловідомими авторами-дилетантами легких перекладень для фортепіано українських народних пісень і танців (кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст.), які набули особливо великого поширення в домашньому музикуванні, та своєрідних нескладних попури на теми народних пісень, в яких дедалі більшого значення набуває варіаційність розвитку та тричастинність форми (початок і середина ХІХ ст.), фортепіанна музика на Україні поступово викристалізовується у самостійний жанр. З'являються оригінальні твори для фортепіано, серед них – коломийки, думки, шумки, чабарашки, рапсодії І. Витвицького (1813–1866), В. Заремби (1833–1894), М. Завадського (1827–1887), в яких також на перший план виступає українська народна пісенність. Поважною рисою творчості згаданих композиторів є намагання втілити у фортепіанних творах народні образи, використовуючи інтонаційне, ладове та ритмічне багатство музичного фольклору України. Їх діяльність

сприяла популяризації пісенно-танцювальних жанрів в українській музиці і відіграла значну роль у розвитку демократичних елементів української культури (як відомо, протягом всього XIX ст., особливо серед панівних українських верств, зокрема у дворянському середовищі, широко побутували неглибокі фортепіанні твори салонного типу, що мали переважно слізливо-сентиментальний характер). Однак недостатнє володіння згаданих авторів композиторською майстерністю та суто технічними засобами музичного розвитку, зокрема формою та професіональними прийомами фортепіанного викладу, стало їм на перешкоді, і, незважаючи на безперечний талант, вони не вийшли за рамки домашнього музикування та дилетантизму [15, с.158].

Окреме місце в українській музиці належить видатному композиторові-професіоналу Д. С. Бортнянському (1751 – 1825), який плідно працював у багатьох жанрах музичної творчості, його фортепіанні сонати, створені на початку XIX ст., свідчать про високий професіональний рівень композитора. В них виразно звучать інтонації, а інколи і повністю теми українських народних пісень.

Наступний етап у розвитку української фортепіанної музики тісно пов'язаний з піднесенням і розквітом російського професіонального музичного мистецтва, яке великою мірою впливало на творчість українських композиторів. Поява в час становлення російської класичної музики відомих пісень М. Глінки «Гуде вітер вельми в полі» та «Не щебечи, соловейку» (на основі, яких багатьма українськими композиторами були створені різноманітні фортепіанні фантазії, варіації, транскрипції, парафрази), а згодом широко розгорнутих, інколи віртуозних творів для фортепіано на теми українських народних пісень, наприклад, віртуозної думки М. О. Балакірева, «Думки» та першого фортепіанного концерту П. І. Чайковського, рапсодії для фортепіано з оркестром С. М. Ляпунова та ін., опер М. П. Мусоргського, М. А. Римського-Корсакова, П. І. Чайковського, пов'язаних з українською тематикою, і, нарешті, глибокі дослідження видатних вітчизняних вчених О. М. Серова, П. П. Сокальського про характерні стильові особливості українського музично-

го фольклору сприяли зародженню української національної музики, піднесенню її на справжній професійний рівень. Здійснити це вдалось М. В. Лисенкові, який у всіх жанрах музичної творчості плідно працював над утвердженням українського національного стилю, заклав міцну основу української музичної класики, що стала базою для дальшого розвитку на Україні професійної музики.

М. В. Лисенко є засновником багатьох фортепіанних жанрів в українській музиці, які в російській та зарубіжній музичній культурі набули в той час чималого розповсюдження і здобули мистецьких вершин. Він створив два концертних полонези (ор. 5 і ор. 7), концертний вальс (ор. 6), ноктюрни (ор. 9 і ор. 19), експромти (ор. 38 і ля-мінорний без зазначення опуса), баркаролу (ор. 15), героїчне скерцо (ор. 25), скерцино (ор. 11), пісні без слів (ор. 10, № 1, 2), тарантелу (без зазначення опуса), рондо (ор. 24), сонату (ор. 16) та ін. Крім цього, композитор створив ряд фортепіанних мініатюр, в яких наявні елементи програмності. Мініатюри ці пов'язані з українським національним колоритом, часто побудовані на темах українських народних пісень. Серед них – «Мрія» («На солодкім меду», ор. 12), «Мрії» («Образи минулого», ор. 13), дві рапсодії на українські народні теми (ор. 8, ор. 18).

Зразком нового жанру, який впровадив М.В. Лисенко в українську фортепіанну музику, є «Українська сюїта соль-мінор» у формі старовинних танців, створених на основі народних пісень (ор. 2). До неї входить шість п'єс (прелюдія, куранта, токката, сарабанда, гавот, скерцо), в основі яких лежать українські народні пісні («Хлопче- молодче», «Помалу-малу, братику, грай», «Пішла мати на село», «Сонце низенько», «Ой чия ти, дівчино», «Та казала мені Солоха»). Використання композитором форми старовинних західноєвропейських танців (що була особливо поширена у творчості митців XVIII ст.) для втілення нового змісту свідчить про його творчий підхід до класичних традицій. Блискучий розвиток цього жанру знаходимо згодом у творчості В. С. Косенка. Він вже на основі власних оригінальних тем, близьких до народнопісенної мелодики, створив колоритні етюди, в яких старо-

винна форма майстерно і органічно поєднується з новою образністю та новітніми піаністичними прийомами [44, с. 16].

Впродовж XIX – початку XX ст. в українській музиці активно розвивалася фортепіанна творчість. Українські композитори, хоч і опановували різні фортепіанні жанри європейського музичного романтизму, але при цьому виявляли певну вибірковість. Тому «приживлялися» на українському національному ґрунті лише ті жанри, до яких вони проявляли особливу зацікавленість, відчували «своїми». Такі жанри, відповідно, домінували у їхній творчості. Такими «жанровими домінантами» є [45, с. 58]: мазурка, вальс; ноктюрн, елегія, пісня без слів; рапсодія. До цих жанрів зверталися О. Лизогуб, Л. Ілленко, Й. Витвицький, С. Гулак-Артемівський, Т. Шпаковський, Т. Безуглий, П. Сокальський, В. Заремба, М. Лисенко, М. Колачевський, Д. Січинський, С. Людкевич, Я. Степовий. Сильові узагальнення обґрунтовуються на основі положень Л. Корній, яка визначила провідні тенденції еволюції українського романтизму, витворення нових стильових ознак (стильова генерація) [29, с. 15]. Новий етап у розвитку української фортепіанної музики ознаменував фортепіанний доробок М. Лисенка. Систематизувавши творчість М. Лисенка можна виділити групу творів, в яких прослідковуються суб'єктивні позиції автора в сприйнятті зовнішнього світу, переплітаються ноти романтизму в якому він філігранно підкреслює людські почуття, внутрішній світ головних героїв, їх переживання та емоції.

Інша група творів сформована на основі українського народного фольклору. За допомогою автентичних мелодій композитор свідомо питається відійти від надто вузького в етнографічній природі трактованого, фольклорного оригіналу: його завданням є показати слухачам своє бачення цієї музики а не лише передати «традиційний» зміст пісні. Тому в більшості таких творів М. Лисенка відбувається свідоме зіткнення українських, західноєвропейських, а також різних за часом походження складників. Доробок М. Лисенка ознаменував принципово новий щабель у розвитку української фортепіанної музики. Композитор зумів гнучко об'єднати українську мистецьку традицію

з досягненням доби романтизму, що панував впродовж другої половини XIX ст. у численних європейських композиторських школах [60, с.5].

В українській музичній культурі початку XX ст. відбувається відчутний прогрес. Найкраще це проявляється у створенні національного стилю, поєднуючи динаміку фольклорних зразків із традиційними класичними. Проявляється музика імпресіонізму, неоромантизму, неофольклоризму, експресіонізму. Авторське переосмислення традиційних методів роботи з фольклорним матеріалом (апеляція до національних традицій та їхнього синтезу з новочасною технікою) властиве більшості митців того часу. Розмежування модернових та фольклорно-жанрових напрямів в українській фортепіанній музиці відбувається з початку XX ст. Звертають на себе увагу фортепіанні твори на фольклорній основі в композиторській практиці першорядних представників львівської композиторської школи першої половини XX ст. – В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Людкевича, Я. Якименка, М. Колесси, а також індивідуальні творчі досягнення В. Кирейка, Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Ревуцького тощо.

Серед розмаїття танцювальної музики для фортепіано, написаної протягом XIX початку XX ст., найбільш поширеними були жанри вальсу та мазурки. Семантика вальсу з її жіночим началом, вираженим тридольним метром та м'якими мелодичними інтонаціями «кружляння», особливо резонувала романтичній естетиці з її культом почуттєвості. Увагу митців привертала і своєрідна ритміка мазурки з властивими їй гострими пунктирами та непередбачуваними синкопами, що передавала характерний для темпераменту романтика стан примхи. В українській фортепіанній музиці до жанрів вальсу та мазурки зверталися О. Лизогуб, Л. Ілленко, А. Барцицький, С. Гулак-Артемівський, М. Завадський, Т. Шпаковський, Т. Безуглий, П. Сокальський, М. Лисенко, М. Колачевський, В. Сокальський, Д. Січинський, Я. Степовий, Л. Ревуцький, Н. Нижанківський, В. Косенко. Загальні стилістичні особливості мазурок В. Косенка характеризувала О. Олійник у монографії, присвяченій творчості цього композитора [50, с. 31]. Мазурки та вальси В. Косенка зга-

дуються і в дослідженні В. Клина, який вивчав жанрову специфіку української фортепіанної музики радянського періоду. Інша праця В. Клина, «Л. Ревуцький - композитор-піаніст», містить структурний та стилістичний аналіз вальсу цього композитора [41, с. 62] .

Перші зразки мазурки й вальсу в українській фортепіанній музиці з'явилися у 20-40-х роках ХІХ ст. у творчості О. Лизогуба (Мазурка В-с!иг), Л. Ілленка (Вальс е-іпоіі) та А. Барцицького (Мазурка С-с!иг, Вальс Ез-сіиг). Ці твори були ранніми спробами опанування жанрової моделі фортепіанної мініатюри, виявляючи подібності з іншими зразками цих жанрів, написаними в перші десятиліття ХІХ ст.: мазурками М. Шимановської, вальсами О. Грибодова та О. Дюбюка, мазурками та вальсами О. Аляб'єва, О. Верстовського, О. Жиліна та І. Ласковського. У перші десятиріччя ХХ ст. українська музична культура збагатилась рядом нових, згодом видатних, композиторів. Серед них – Л. Ревуцький, С. Людкевич, Я. Степовий, В. Косенко. Вони піднесли українську професіональну музику на новий, вищий рівень. Відносно фортепіанного жанру заслуга в цьому належить Я. Степовому, В. Косенку і Л. Ревуцькому. В їх творчості, яка розвивалась в загальному руслі літератури і мистецтва того часу, знайшли своє відбитки складні історичні умови передреволюційного періоду. Боротьба двох ідеологічно протилежних напрямів у мистецтві, яка виражалась у відстоюванні розвитку реалістичних традицій вітчизняної класики, – з одного боку, у пропаганді відходу від життя народу, крайнього індивідуалізму та занепадництва, – з другого, не могли не позначитися на ідейно-естетичне формування згаданих композиторів.

Композитори Я. Степовий, Л. Ревуцький та В. Косенко значно збагатили жанрове коло української фортепіанної музики. Наприклад, появою і розвитком в ній прелюда як самостійного жанру завдячуємо Ревуцькому та Степовому, концертного етюда, поеми та поеми-легенди – В. Косенко, концерту для фортепіано з оркестром –Л. Ревуцькому, В. Косенко. Розширення жанрового діапазону української фортепіанної музики поєднується в їх творчості з поглибленням і піднесенням на вищий мистецький рівень і тих жанрів, які

вже були наявні у ній раніше (наприклад, сонати). Варто відзначити, що розвиток фортепіанної творчості кожного з названих композиторів не проходив ізольовано від загальних досягнень музичної культури українського народу. Вони розширювали тематику і коло художніх образів, поглиблювали зміст та збагачували свою музичну мову, використовуючи також кращі надбання композиторської піаністичної техніки прогресивного світового музичного мистецтва [20, с. 74].

Віктор Степанович Косенко (1896 – 1938) належить до плеяди видатних митців України. Завдяки своїм високим мистецьким якостям фортепіанні твори В. С. Косенка міцно увійшли до педагогічного і концертного репертуару піаністів, стали обов'язковими для кожного майбутнього музиканта України з перших кроків його навчання. Говорячи про місце творчості В. С. Косенка в історії української фортепіанної музики, необхідно відзначити, що вона піднялась до вершин загальноновизнаної, високо професіональної концертної літератури, яка вийшла за межі досягнень суто українського мистецтва. Ім'я В. С. Косенка, як автора фортепіанних творів, стало широко відомим не тільки на Україні, а й у братніх республіках нашої країни і за її межами.

Яскрава образність творів В. С. Косенка, їх бездоганний піанізм та глибока майстерність, мелодійність, гармонічна свіжість і багато інших високих мистецьких якостей безперечно заслуговують на докладний розгляд і певні наукові узагальнення. Тому на наступних сторінках цього невеликого дослідження подаємо аналіз окремих творів і жанрів під кутом зору розкриття індивідуальних ознак фортепіанного стилю митця, застосування в них основних засобів музичної виразності в зв'язку з образним змістом того або іншого твору. З метою виявлення еволюції розвитку творчості композитора розглядатимемо його твори загалом в хронологічному порядку. Теоретично проаналізовані будуть переважно твори, які міцно увійшли в репертуар піаністів і стали популярними серед любителів музики [50, с. 41].

У 1941 – 1945 роках в українську музику того часу на повних правах використовується фольклор народів СРСР. Народна музична спадщина баш-

кирського народу привернула до себе увагу П. Козицького, Г. Верьовки, своє відображення у творчості М. Скорульського знайшов казахський фольклор, у творах Ю. Мейтуса та О. Зноско–Боровського – туркменський. Головні теми творів – це панували патріотична тематика, ідеї єдиного прагнення перемоги, теми захисту культурного надбання й рідної землі. Музичну культуру України надійно «захищали», насамперед, повною відсутністю інформації про новітні течії, досягнення, творчі пошуки. Шукання західної музики іменувалися ворожими радянській культурі, а на її представників, навіть найвідоміших і найталановитіших, навішувалися ярлики «формаліст», вся західна музика представлялася як «буржуазна», «загниваюча» та ворожа радянській людині. Композитори СРСР, які опинялися під впливом цієї музики, прилюдно засуджувалися, а їхня музика заборонялася до виконання.

Припинявся природний процес розвитку мистецтва, а й вдавалася шкода талановитим особистостям. Як-от, творчість найвизначніших композиторів – С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича в Росії, М. Вериківського Б. Лятошинського була заборонена в Україні. Ім'я цих митців осуджувалися в пресі, серед громадськості, а самих композиторів позбавили можливості творчо працювати. Лише на початку 60-х років був здійснений виразний прорив. Кілька молодих українських музикантів – В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, диригент І. Блажков – створили групу «Київський авангард», по досліджуванню новітніх досягнень світової музики та її поширення в Україні. Українські композиторські школи виходять на світову арену, вивчаються новітні течії європейської музичної культури. Втім через розходження з тенденціями офіційних музичних кіл СРСР члени «Київського авангарду» пізнавали різного роду притисків, що врешті-решт призвели до розпаду цієї групи. Але їх було почуто у світі: музика В. Сильвестрова і Л. Грабовського зазвучала на міжнародних фестивалях [29, с. 142].

Українська авторська пісня є оригінальним мистецьким явищем. Вагомий внесок у розвиток цього жанру привніс В. Івасюк (1949-1979) – український поет і композитор, автор тексту і музики пісень «Я піду в далекі гори»

(1968), «Водограй» (1969), «Червона рута» (1969) та ін. Творчість митця базується на фольклорних мелодях. Особливою цариною в українській музиці залишається пісенна творчість. Її кращими представниками у ХХ ст. є А. Філіпенко, І. Шамо, П. Майборода, О. Білаш, та їх молодші колеги – Т. Петриченко, В. Івасюк.

Більшість композиторів присвячують свою творчість темам духовності. Насамперед, потужного розвитку набуває заборонена впродовж 70 років радянської влади церковна (літургійна) музика на канонічні біблійні тексти. Унікальні щодо цього твори створили В. Степурко, Є. Станкович, М. Скорик, В. Сильвестров, Леся Дичко, Ганна Гаврилець, І. Щербаков. Сміливо експериментує композиторська молодь, серед якої – А. Загайкевич (авторка електронної музики до фільму «Мамай»), С. Зажитько, К. Цепколенко, В. Польова, С. Пілютиков, В. Рунчак і багато інших. Продовжується романтична лінія в українській музичній культурі (В. Косенко, Я. Степовий). На новий професіональний рівень піднімається хорова культура, в основі якої завжди залишалося народне мистецтво (М. Леонтович, К. Стеценко). Головними композиторами першої половини ХХ ст. є Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Колесса, які утворили українську композиторську школу. Велику роль зіграло також: покоління 60-х років, послідовники та учні якого призвели до творчих досягнень сучасної української музики. До кращих її представників відносяться: В. Сильвестров, Л. Грабовський, М. Скорик, Л. Дичко та молодше покоління композиторів і виконавців вивели національну музичну культуру на світовий рівень [29, с. 167].

Українська фортепіанна музика, як невідривна складова та своєрідний чинник європейської артистичної культури, остаточно (сформувалася у ХХ-ХХІ ст.) представлена різноманітно й багатогранно, твори охоплюють, різноманітні напрями українського музичного мистецтва й індивідуальну творчу манеру вітчизняних композиторів та широке коло жанрів. Має системний характер використання фортепіанних творів українських авторів у репертуарі. Зростає важливість міжнародного, загальнонаціонального, регіонального, мі-

сценового конкурсів: здійснюються сольні, камерно-інструментальні ансамблеві твори, ансамблевого акомпанування. Передумовами виникнення цього різновиду вітчизняної музичної культури стали український фольклор та європейські романтичні традиції [29, с. 169].

У повоєнні роки в умовах тоталітаризму, що набував оберти, появлялися твори, хоча професійно досконалі, але жанрово однотипові. В цей період в українській музиці домінували «сюїтність» і «програмність», які набували різноманітних змістовних відтінків у творчості таких композиторів: М. Дремлюга, І. Шамо, М. Сильванського, А. Коломийця [29, с. 170].

1.2. Українські композитори – основоположники національної композиторської школи

Видатний український композитор М. В. Лисенко, основоположник української класичної музики. Народився в с. Гриньки на Полтавщині, в сім'ї поміщика. Загальну освіту здобув у Київському університеті. До вступу в консерваторію глибоко вивчав народну творчість, творчість російських та західноєвропейських композиторів. Закінчивши Лейпцігську консерваторію, приїхав до Києва, де й провів все своє сповнене кипучою діяльністю творче життя [3, с. 18].

Творчість М. Лисенка, що завжди живилася з невичерпного народного джерела, відзначається глибокою змістовністю й народністю в найширшому розумінні цього слова. Важливу роль у розвитку українського музикознавства відіграли дослідницькі роботи М. Лисенка про особливості української народної пісні, про українську народну творчість. Повне видання музичних творів М. Лисенка у 20 томах було здійснено лише за радянських часів. Велику роботу по редагуванню фортепіанних, зокрема раніше неопублікованих, творів М. В. Лисенка провів професор Київської консерваторії композитор М. М. Вілінський (Додаток А). Героїчні настрої полонезів М. Лисенка (особливо Полонеза As-dur), епічність окремих місць рапсодій, сонати, прониклива лірика пісень без слів, характеристичність, картинність таких творів, як

наприклад, «Ходить гарбуз по городу», – все це є виявом того, як звернення до народного життя збагачувало творчість композитора [20, с. 64].

Народність втілюваних образів викликала і відповідний розвиток засобів музичної виразності. М. В. Лисенко збагатив інтонаційну сферу української професійної музики (зокрема фортепіанної). До нього українські композитори-аматори і навіть професіонали не могли піднятися до рівня невичерпної різноманітності народної інтонаційної мови і зводили її до двох поверхово узагальнених нівельованих напрямків: до інтонацій «слізливого» мінору та до протилежних настроєм танцювальних інтонацій гопака. У багатьох їхніх творах вихолощувались ладові, інтонаційні та ритмічні особливості народної музичної мови. М. В. Лисенко перший в історії української музики розкрив ладово-інтонаційне багатство української народної музичної творчості як вираз характеру українського народу, його мужності, любові до вітчизни, глибокої ліричності, ніжності й гумору. Серед фортепіанних творів композитора особливо характерні в цьому відношенні рапсодії і насамперед їх перші частини. У них автор широко користується інтонаційними скарбами української народної мелодії, пісенності, мелізматики в їх ладовій і ритмічній різноманітності [54, с. 46]. Творчість М. В. Лисенка була новим етапом і відіграла основоположницьку роль в історії української фортепіанної музики. Сучасники М. Лисенка – буковинський композитор І. Воробкевич, композитори Л. Малашкін, В. Пухальський, Г. Ходоровський – не внесли нічого істотно нового в галузь української фортепіанної музики. Та якщо фортепіанна творчість В. Пухальського й Г. Ходоровського відзначалася професіоналізмом, розвинутістю й різноманітністю засобів музичної виразності, то твори Л. Малашкіна, написані на невисокому професійному рівні, мали сентиментальний, салонний характер, часто були позначені поганим смаком. Найкращі з відомих його п'єс – два ноктюрни (опус 19) [54, с. 53].

У творах згаданих композиторів не відчувалося прагнення до народності, тяжіння до народної тематики. Автори їх мало використовували народну пісню як тематичний матеріал. Виняток становили тільки «Українська рапсо-

дія» Г. Ходоровського та його збірка фортепіанних перекладень українських народних пісень. Велике значення мала в історії розвитку української музичної культури плідна педагогічна й виконавська діяльність В. Пухальського, Г. Ходоровського, а також Е. Риба та Г. Бобінського. У Г. Ходоровського протягом 1911 – 1915 рр. вчився видатний український композитор Лев Миколайович Ревуцький. З сучасників М. В. Лисенка виділяється мелодійною виразністю своїх творів композитор М. М. Калачевський, нечисленні фортепіанні п'єси якого, переважно ліричного характеру, виявляють сліди впливу настроїв Ф. Шопена та П. І. Чайковського. Уявлення про фортепіанну лірику М. М. Калачевського може дати початок його Романса опус 6, № 1 [54, с. 124].

Дальший розвиток української фортепіанної музики пов'язаний з ім'ям композитора Володимира Івановича Сокальського, племінника Петра Петровича Сокальського. Хоча В. Сокальський певний час був сучасником М. Лисенка. Творча діяльність митця розвивалася наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., а його перші фортепіанні твори з'явилися на початку 900-х років.

Сокальський Володимир Іванович (1863–1919)

Український композитор. Вивчав у Харкові юриспруденцію, там же працював як юрист. На формування композитора великий вплив мав його дядько Петро Петрович Сокальський, який, за словами Л. Лісовського, «виховав і виховав композиторський таланти свого небожа» [20, с. 137]. В. І. Сокальський – автор Симфонії g-moll (Харків, 1894 р.), в якій використано мелодії українських народних пісень, Драматичної фантазії для симфонічного оркестру, дитячої одноактної опери-казки «Ріпка», «An-dante elegiaco» для віолончелі та оркестру, ряду вокальних, фортепіанних та інших. На початку ХХ ст. і в роки перед Жовтневою революцією в українській музиці спостерігались два якісно протилежні явища. Буржуазна культура, що занепадала й розкладалася, була вже неспроможна створювати справжні художні цінності і пропонувала натомість сурогат у вигляді салонно-сентиментальних, псевдонародних, дилетантських творів типу композицій В. Прісовського та ін. Але в цей же період, особливо в перші післяреволюційні роки, розквітає творчість ви-

датних українських композиторів – Я. Степового, М. Леонтовича, К. Стеценка.

Степовий (Якименко) Яків Степанович (1883–1921)

Видатний український композитор. Народився в м. Харкові. одинадцятирічним хлопчиком, завдяки доброму голосові, був прийнятий до придворної капели в Петербурзі. Там же вивчав музично-теоретичні предмети. У 1902 р. Я. Степовий вступив до Петербурзької консерваторії, в клас спеціальної теорії композиції професора Римського-Корсакова. Після смерті Римського-Корсакова вчився у Лядова. Закінчив консерваторію в 1909р. Деякий час після цього вчителював у музичній школі, потім відбував військову службу [20, с. 138]. Влітку 1917 р. Я. Степовий приїхав до м. Києва і почав викладати музично-теоретичні дисципліни в інституті ім. Лисенка. Після Великої Жовтневої соціалістичної революції, він поєднував педагогічну роботу з активною творчою й громадською діяльністю [20, с.139]. Творча спадщина Я. Степового складається із чималої кількості різноманітних композицій, серед яких значне місце займають вокальні сольні та хорові твори (Додаток С). На початку ХХ ст., в період передреволюційного десятиріччя, з'являються перші фортепіанні твори сучасних українських радянських композиторів: В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Вілінського, С. Людкевича, П. Козицького, П. Глушкова, П. Сениці.

Лев Миколайович Ревуцький (1889–1977)

Творчість Л. Ревуцького – гідне продовження великої справи Лисенка, Стеценка, Леонтовича, Степового. Як і М. Лисенко, він органічно поєднав народне і професійне. Його композиторський стиль формувався на основі глибокого і всебічного пізнання національного народного мелосу й перетворення традицій сучасної професійної музики. Виразна мелодика творів поєднується з напруженою складною гармонією. Народився Лев Миколайович 20 лютого 1889 р. в с. Іржавець Прилуцького повіту Полтавської губернії (нині Чернігівської обл.) Батьки Левка дуже любили музику, що сприяло ранньому розвиткові обдаровання хлопця. Музичний талант Левка помітили дуже рано.

Мати почала навчати його гри на фортепіано, коли йому ледь виповнилося п'ять років, а із десяти років він виявив хист до імпровізування. За те, що мав абсолютний слух, його називали Камертоном [41, с.62]. Навчався в гімназії в Прилуках. У 1903 р. батьки перевели до Київської приватної гімназії Г. Валькера. Незабаром Л. Ревуцький вступив до музичної школи Н. Тумановської, у фортепіанний клас М. Лисенка [53, с.52]. Творча спадщина Л. М. Ревуцького величезна і різноманітна. Це й симфонічні твори, вокально-симфонічна музика, фортепіанні та камерно-інструментальні композиції, вокальні та хорові твори, обробки народних пісень, клавіри симфонічних творів, літературна та епістолярна спадщина.

За час з 1905 по 1914 рік багато різноманітних фортепіанних творів (мазурки, елегія, вальс, полонез та ін.) написав композитор М. М. Вілінський.

Миколи Миколайовича Вілінського (1888 -1956)

Микола Миколайович є автором вокально-симфонічних і камерно-вокальних творів, а також низки теоретичних робіт і статей. Микола Вілінський стояв біля джерел українського фортепіанного баладного жанру. Його балада - один із відомих творів першої половини ХХ сторіччя, що є хрестоматійним і має своє високе художнє значення і в наші дні. Розмаїття естетичних впливів, яких впізнає українська фортепіанна музика у 60-70-х роках ХХ століття, в цілому пов'язані з переглядом традиційних жанрово-стилістичних течій. Якісно нові зв'язки з фольклором утворюють «неофольклоризм» (у творчості Л. Дичко, Л. Грабовського, С. Станковича, І. Шамо М., Скорика, та інших), а нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (у творчості Т. Малюкової-Сидоренко, М. Тіца, В. Сильвестрова). У контексті шукань поєднання національного й загальноєвропейського появляються «нео-романтичні» тенденції, різноманітні прояви «неоімпресіонізму». У цей час у фортепіанній музиці продовжує удосконалюватися вільний тип фортепіанної сюїти («Дитяча музика № 1», «Дитяча музика № 2» В. Сильвестрова), пробуджується інтерес до узагальнено-програмного типу («Російський лубок» О. Костіна, два зошити «Образів» М. Степаненка, «Образи» А. Штогаренка),

композитори бажають поєднати той чи інший задум досконалою технікою акварелі («Акварелі» Ф. Надененко, «Гуцульські акварелі» І. Шамо, «Акварелі» В. Кирейка). Вживаючи неокласичні та барочні «моделі», удаючись до неофольклорних принципів роботи з музичним матеріалом, використовуючи неоромантичні та неоімпресіоністичні тенденції. [29, с. 173].

В українській фортепіанній музиці часів «відлиги» помічається також розширення арсеналу композиторських технік, відбуваються перші спроби поновлення національного стилю за рахунок введення алеаторики, пуантилістики, сонористики. Зауважимо, що результати цих шукань виявились далеко неоднозначними – твори певних композиторів не перевищували статусу лабораторних вправ [29, с. 174].

У сьогочасній музичній культурі поважне місце займає фортепіанна музика одного з головних вітчизняних композиторів Мирослава Скорика. Його фортепіанні твори визначаються жанрово-стильовою художньою своєрідністю, багатоманітністю. В них природно об'єднані універсальні засади, сформовані в першорядних європейських композиторських школах, національна характерність і демократична сучасна система художнього вираження, завдяки чому його творчість здобула значно ширше коло шанувальників.

1.3. Фортепіанна спадщина композиторів XIX-XX ст.

Фортепіанна творчість П. Сокальського відрізняється своєю прогресивною цілеспрямованістю, більш високим професіоналізмом. Твори раннього й середнього періодів творчості композитора здебільшого пов'язані з практикою салонного музикування (приблизно до 1870 року). Це переважно п'єси танцювальної форми, що були розповсюджені в дворянському побуті того часу: вальси, польки, мазурки. Проте вже й в цей період ми зустрічаємо у П. Сокальського твори, які дають підставу говорити про їх певну програмність, картинність, жанровість, характеристичність; Українська фантазія на тему «Віють вітри», «Вечори на Україні» і т. д. Іншим творам властиве тематичне

використання в них українських та білоруських народних пісень («Ескізи на теми народних пісень») [11, с. 112].

Уявлення про фортепіанну творчість П. П. Сокальського того часу може дати Вальс-каприс № 1, виданий 1862 року в Петербурзі накладом музичного журналу «Баян». Світлий ліризм, мелодійна виразність, інтонаційний склад, що виявляє зв'язки з тогочасними романсами, красива гармонійна мова – такі характерні риси цього граціозного вальса. Світлий ліризм, мелодійна виразність, красива гармонійна мова, інтонаційний склад, що виявляє зв'язки з тогочасними романсами, – такі характерні риси цього граціозного вальса (Додаток Д).

Починаючи з 1870 року характер фортепіанних творів П. Сокальського помітно міняється. На зміну вальсу, мазурці приходить, як результат віянь 60-х років, жанрово-характеристична п'єса, часто програмна, образи якої взято з народного життя, хоча любов композитора до популярних жанрів вальса, мазурки лишається і надалі [11, с. 112]. Слідом за М. Лисенком П. Сокальський звертається до рапсодичної, позначеної рисами віртуозності форми. Його південнослов'янська рапсодія «На берегах Дуная» має літературно викладену програму і побудована на двох темах. Перша з них авторська, оригінальна, велично-епічного характеру. Вона ніби передає розмірену розповідь народного співця. Друга тема написана, як указує автор, на основі мотиву болгарської народної пісні.

Мелодичні засоби фортепіанних п'єс М. В. Лисенка відзначаються виразністю, емоційністю, щирістю та в значній мірі народним характером. У багатьох творах композитор використовує мелодії відомих народних пісень (наприклад, сюїта на теми українських народних пісень), в інших створює власні мелодії, інтонаційно близькі народній пісенності («Пісні без слів» Опуса 10). Але і в першому і в другому випадках мелодика більшості фортепіанних творів М. В. Лисенка характеризується широким зверненням до різних жанрів української народної пісні історичної і побутової, жартівливої і ліричної [26, с. 86].

Інтонаційна близькість українських ліричних народних пісень, насиченість народно-пісенними мелодійними зворотами спостерігається в «Піснях без слів», у Ноктюрні b-moll (опус 9), у «Мріях» (опус 13) і т. д (Додаток Е). Мелодика інших творів пов'язана з українськими побутовими народними піснями, з українськими побутовими романсами. Це ясно відчувається в «Піснях без слів» (опус 10), Баркаролі (опус 15), Гавоті на тему української народної пісні «Ходить гарбуз по городу» (опус 22) (Додаток Е). Фортепіанну спадщину М. В. Лисенка можна умовно поділити на дві частини. Перша – пов'язана з відтворенням народних образів, широким уживанням народних засобів музичної виразності, зверненням до народної пісні та народної інструментальної музики. Саме з цією частиною творчості митця, до якої треба віднести рапсодії, «Пісні без слів», Гавот (опус 22), фортепіанні обробки українських народних пісень, пов'язано те нове й найбільш значуще, що вніс він в українську фортепіанну музику.

Винятково важливе місце в історії української музики посідають дві фортепіанні рапсодії М. В. Лисенка. Вони з'явилися в результаті глибокого вивчення автором історії, побуту й музичної творчості українського народу, вивчення народного музичного інструментарію, методів і особливостей гри на українських народних інструментах. Не випадково, що ці рапсодії написані після старанного вивчення українських дум, узагальненого в рефераті М. В. Лисенка «Характеристика музикальних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм». Обидві рапсодії складаються з двох різко відмінних частин, названих автором у Другій рапсодії – Думка та Шумка. У перших частинах – невичерпна різноманітність української народної пісенності, речитації, пов'язаних з практикою народного вокального й інструментального виконавства. У других частинах – різноманітність народної танцювальності. Прикладом може бути друга частина тієї ж Рапсодії № 2, головна тема якої має характер чабарашки [26, с.115]:

До М. В. Лисенка думка в українській музиці мала переважно ліричний, елегійний характер. У Лисенка перші частини рапсодій – думки мали

епічний або лірико- епічний, героїчний характер, бо в них автор ішов від образів, музичної мови та засобів музичної виразності українських народних дум. Навіть ввівши до першої частини Першої рапсодії, як головну тему, народну ліричну пісню «Ой глибокий колодязю, золоті ключі», композитор змінює її ритміку, надає їй іншого ладово-гармонійного характеру, зближує з думою.

Рапсодії Лисенка відзначаються різноманітністю Ритміки, ладово-гармонійної мови. У них, особливо в перших частинах, вражає надзвичайне багатство інтонацій, що є результатом відчуття автором душі народу, знанням його внутрішнього світу, історії, побуту. Ці ж народні джерела були основою збагачення прийомів викладу. В обох рапсодіях композитор застосував прийоми фортепіанного викладу, що походять від практики народного виконавства на таких інструментах, як наприклад, кобза або ліра. Будучи автором першої в українській фортепіанній творчості сонати, М. В. Лисенко є основоположником жанру розвинутої циклічної інструментальної сонати в історії української музики.

М. В. Лисенко є основоположником віртуозного піанізму в українській музиці. Серед його віртуозних творів виділяються два Концертні полонези та Концертний вальс (опус 6). Своєю творчістю композитор розширив жанрову обмеженість української, зокрема фортепіанної музики. Він перший звернувся до жанрів сюїти, сонати, рапсодії, вільно володів простими і складними тричастинними формами, формами рондо й варіацій. Перший твір В. Сокальського «Музичні враження» опус 1 для фортепіано має підзаголовок: «Характеристичні п'єси». Це невеликий твір меланхолійного характеру у формі вальса. Деяка салонність музики викликана самим змістом (можливо, це спогад про бал). Відчувається вплив настроїв П. І. Чайковського. У репризі привертає увагу майстерно проведений до кінця твору канон.

Фортепіанна сюїта В. Сокальського «На лугах» (опус 3), написана 1891 року, є виявом нових якостей творчості композитора. Якщо в «Impressions musicales» у нього відчуються байронівські настрої розчарування, то в сюї-

ті В. Сокальський звертається до України, її природи, життя її людей. Ці теми композитор намагається відтворити музичними зарисовками – мініатюрами, позначеними рисами програмності, жанровості, особливостями національного музичного стилю. Цілком закономірно, що це звернення обумовило і нові якості музичної мови, народний характер якої став однією з основних ознак.

Сюїта «На лугах» складається з 10 частин, об'єднаних єдиним тональним планом і єдиним задумом, в основі якого – показ України, життя українського народу. Кожній частині передують віршовані епіграфи, що розкриває її зміст, сферу настроїв, основний образ [11, с. 99]. Зміст деяких дальших частин буде антитезою до змісту цієї частини. У них автор намагається відтворити, іноді дуже несміливо, тяжке життя українського народу в умовах царату. Отже, в основі твору – протиставлення, суперечність між красою рідного краю й тяжким життям його людей. Фортепіанні твори В. Сокальського – це здебільшого мініатюри, що характеризуються красивим, виразним тематизмом, чіткістю композиційного задуму, свіжістю гармонії, піаністичністю. Разом з тим вони свідчать про зв'язки української музики з російською культурою, про впливи останньої на розвиток музичної творчості на Україні. Цілком можливо, що високим зразком у створенні сюїти «На лугах» В. Сокальському послужив фортепіанний цикл «Времена года» П. Чайковського. Народність образів сюїти визначила і народність її музичної мови [11, с. 76]. Невелика фортепіанна спадщина В. Сокальського залишилась в історії української фортепіанної музики як одна з її цікавих сторінок. У формуванні й розвитку музичного стилю Я. Степового важливу роль відіграв вплив лірики Е. Гріга. Серед ранніх фортепіанних творів Степового виділяється одночастинна соната, яка вперше була опублікована лише 1950 року. Вона приваблює невимушеною простотою виразу радості буття. Радісні почуття втілює як головна партія так і широка, наспівна побічна. З інших ранніх творів Степового можна назвати два рондо та Фантазію, які до 1951 року лишалися неопублікованими [21, с.102].

Наприкінці XIX і особливо на початку XX ст. великого поширення в російській фортепіанній музиці набуває прелюд. Початок цього жанру в українській музиці поклали композитори Я. Степовий та Л. Ревуцький. Значну кількість своїх прелюдів вони написали в період 1908 - 1917 рр [21, с.103]. Прелюди Я. Степового мають в основному елегійний або світлий лірико-споглядальний характер. Основна їх риса – широка наспівність, в якій відчувається вплив української народної пісенності. Прелюд опуса 10, який має загальну назву «Мініатюри», привертає увагу колоритністю мелодійних та ладових засобів виразності, позначених впливом українських народних музичних джерел [11, с. 81]. Більшість творів Я. Степового – це витончені мініатюри простого фортепіанного викладу, то повиті серпанком легкого смутку, то грайливо-граціозні. У них яскраво виражено ясне, життєстверджуюче світлосприймання композитора.

В. Косенко яскравий представник вітчизняної романтичної музики першої половини XX ст., основоположник провідних жанрів української фортепіанної і камерної музики. Його «11 етюдів у формі старовинних танців», «24 дитячі п'єси», цикли романсів на слова О. Пушкіна, О. Блока, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, П. Тичини, «Класичне тріо» для скрипки, віолончелі і фортепіано, віолончельна соната, «Героїчна увертюра» і «Молдавській поема» для симфонічного оркестру увійшли до класичного надбання української музики [21, с.104].

Фортепіанна музика В. Косенка – велика за масштабами, багатогранна за формою та змістом сфера його творчості. Вона займає головне місце в творчій спадщині композитора, тому, говорячи про стильові особливості фортепіанної музики В. Косенка, ми, так або інакше, виявляємо до деякої міри загальний характер всієї його творчості. Фортепіанна спадщина композитора свідчить про велику ерудицію та багату фантазію автора, про його величезний мелодичний дар, високу майстерність, що виявляється в бездоганному володінні технічно-композиційними прийомами та всіма музично-виражальними засобами. Останні підпорядковуються головній меті – якомога

глибше і переконливіше розкрити ідейний задум твору, передати його художньо-образний зміст [11, с. 86].

З огляду на гармонію твори В. Косенка надзвичайно колоритні, багаті на різноманітні цікаві знахідки щодо поєднання акордів, часто альтерованих, застосування старовинних ладів тощо. Типовим для творчості композитора є модуляційний ухил у тональності субдомінанти та зіставлення однойменних ладів. У творах раннього періоду переважає складна нестійка гармонія з частим застосуванням затримань нонакордів, що в поєднанні з узористою, витонченою фактурою надзвичайно переконливо відтворює настрої суб'єктивної лірики [37, с. 42]. Музична спадщина Віктора Степановича Косенка налічує 250 творів різних жанрів. Він був також видатним педагогом, піаністом і громадським діячем.

Найбільш багатогранно Віктор Косенко виявив композиторське обдарування у фортепіанних творах. Найвідоміші його твори – «Класичне тріо» для фортепіано, скрипки і віолончелі, «11 етюдів у романтичному стилі» та «11 етюдів у формі старовинних танців для фортепіано».

У 1936 р. був створений альбом «24 дитячі п'єси для фортепіано». Глибоко народна музична мова альбому, її простота і ясність, органічний взаємовплив піаністичних принципів і композиційних прийомів, різноманітність і близькість образного змісту до дитячого сприймання наближує його до найкращих збірок дитячих п'єс і особливо до «Дитячого альбому» Чайковського, чия творчість була близька композиторові [37, с. 59].

В. Косенко тонко розкриває зміст своїх мініатюр завдяки характерним поспівкам, інтонаційно-ритмічним зворотам, поліфонічним прийомам, ладовому строю української ліричної пісні, думи, танцювальної пісенності. Багатий художній світ ліричних пісень знайшов своє відображення у п'єсах «Пастораль», «На узліссі», епічних – в «Українській народній пісні».

Народнопісенні ритмо-інтонації проходять і у мініатюрі танцювального характеру («Танкова»). Близька до веснянок також музична мова живих картинок дитячого життя, пов'язаних з образами природи («За метеликом»,

«Ранком у садочку», «Дощик») [37, с. 71]. Тональний план «24 дитячих п'єси» сміливий і оригінальний. Косенко вперше в історії вітчизняного фортепіанного репертуару залучає юних виконавців до сприйняття всіх 24 мажорних і мінорних тональностей. Він майстерно добирає відповідно до образу тональність, що своїм колоритом допомагає його розкриттю [37, с. 71]. В альбомі природно використані прийоми народної поліфонії. А основну виражальну функцію найчастіше виконує пісенне двоголосся, то чергується з хоровим багатоголоссям або іноді супроводжується органічними звучаннями басу. Структурними особливостями музичної форми збірник Косенка близький до альбомів «11 еподів у романтичному спілі» та «11 епізодів у формі старовинних ганців для фортепіано». За формою твори переважно тричастинні, кожна п'єса окремий звуковий яскравий образ.

П'єси В. Косенка – майже зримі картонки багатого дитячого світу. Тут і традиційні лялькові персонажі, і дитячі ігри, пісні («Українська народна пісня», «Колискова пісня», «Піонерська пісня»), танці («Полька», «Мазурка», «Вальс»), і замальовки природи («Пастораль», «На узліссі», «Дощик»), і спогади власного дитинства, і сцени з повсякденного дитячого життя («Ранок у садочку», «За метеликом», «Скачалочка»), і відтворення настрою дитини («Не хочуть купити ведмедика», «Купили ведмедика», «Мелодія»), Цікаво, що назви своїм п'єсам автор давав разом з дітьми. Вони зрозумілі і близькі юним піаністам [37, с.73]. «24 дитячі п'єси для фортепіано» В. Косенка це значний внесок до золотого фонду української фортепіанної музики для дітей, який збагачує творче музичне мислення і виконавську техніку юних піаністів. Він став дійовим творчим імпульсом для всього наступного розвитку національної фортепіанної педагогічної літератури в Україні.

Свої завдання композитор розумів як пропаганду класичного мистецтва і створення загальнодоступної, порівняно не складної музики. Цю місію він виконав повністю. Л.Л. Ревуцький творчо розвинув методи Лисенка й Леонтовича, які полягали у нерозривному злитті музичного фольклору з досягненнями гармонічного мислення кінця XIX ст., збагатив українську музику

індивідуальними стилістичними знахідками. Композиторський стиль Л. Ревуцького формувався на основі глибокого й всебічного пізнання національного народного мелосу й перетворення традицій сучасної професійної музики [22, с. 63].

Для фортепіано Ревуцьким написано досить багато творів у різноманітних жанрах. Тут і твори великих музичних форм – соната, концерт для фортепіано з оркестром (1934 р. і ред. 1963 р.), і твори менших форм – фортепіанні прелюдії, твори для скрипки й віолончелі з фортепіано, твори для голосу з фортепіано – «Дума про трьох вітрів» (сл. 11. Тичини, 1925), «Детіі слова» (сл. О. Олеся), «Проса покошено» (сл. М. Рильського), «Тиша» (сл. власні) та ін. Л. Ревуцький створив також понад сто двадцять обробок народних пісень [40, с. 52].

Цікава історія пов'язана з Концертом для фортепіано з оркестром фа мажор. Перша редакція його написана у 1934 р. Сам Л. Ревуцький вважав цей концерт одним із найкращих своїх творів. Концерт виконувався з великим успіхом багато разів, але виданий ще не був. Під час Великої Вітчизняної війни (1941- 1945), коли композитор перебував в евакуації, увесь його архів, що зберігався в Києві, знищила пожежа. Ревуцький згодом багато років витратив на те, щоб з пам'яті поновити оркестровку концерту. Під час цієї роботи він також вносив деякі зміни в фортепіанну партію. Так з'явилася загальновідома друга редакція Концерту, яка багате) років звучала в концертних залах, була записана та видана [40, с.53].

Однак єдина вціліла копія авторської партитури дивним чином збереглася в архіві датського композитора Іллі Берга. Він, ще дитиною, разом із батьком емігрував із Німеччини і два роки прожив у Києві. Батько Іллі – Ервін Бері – два роки викладав вокал у Київській консерваторії, потоваришував з Л. Ревуцьким. І той передав йому оригінальний рукопис партитури свого фортепіанного концерту з метою можливого його виконання на європейській сцені. На жаль, ця мрія Ревуцького не була здійснена і партитура Концерту на довгі роки була «законсервована» в домашньому архіві Бергів [40, с. 53].

Тільки в 2009 р. в Україну повернулася ця безцінна реліквія – Фортепіанний концерт, який у своєму первісному вигляді заслуговує звання найкращого українського концерту першої половини ХХ ст. До того ж, він перший в Україні звернувся до цього жанру. «Пісня» Л. Ревуцького була новим жанровим різновидом в українській фортепіанній літературі, втіленням лірико-епічного наспіву в фортепіанному творі. Твір має особливу ладову основу, мелодику з характерною для кобзарської музики мелізматикою, безперервність розвитку музичного матеріалу.

У творчому доробку Л. М. Ревуцького є дві симфонії. Задум Першої симфонії у Л. Ревуцького виник у 1916 р., але вона не була завершена. В роки Другої світової війни рукопис симфонії був загублений. Тільки в 1957 р. композитору вдалося відновити першу частину твору. Першу симфонію Л. Ревуцького вирізняють пісенно-романсові інтонаційні джерела, романтична піднесеність образів, домінування лірики [40, с.54].

Симфонію № 2 було створено у 1927 р. У 1940 р. композитор здійснив її другу редакцію, в якій вона переважно і виконується. Симфонія № 2 стала першим класичним зразком симфонічного жанру в українській музиці радянського періоду. Створюючи цей твір, композитор спирався на величезний творчий досвід композиторів - класиків, зокрема М. Глінки, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова. Водночас кожний такт Другої симфонії пройнятий ароматом українського фольклору і позначений яскравою творчою індивідуальністю її автора. В основі симфонії лежить український народний мелос [40, с. 54].

Мелодії народних пісень стали «зерном» образності, відправною точкою для розвитку. Структура Другої симфонії Л. М. Ревуцького нетрадиційна; вона складається з трьох частин. На відміну від «традиційного» чотиричастинного симфонічного циклу. Перша і третя частини написані в сонатній формі, друга – у три-п'ятичастинній. Принцип драматичного розвитку – контраст [40, с. 54].

Вплив української народної пісенності в Другій симфонії виявляється не тільки в цитуванні народних мелодій. Композитор творчо переосмислює жанрові особливості народної музики. Народні теми органічно включаються в широкий симфонічний розвиток.

Перша частина починається кількома барвистими акордами, які готують ладово-напружену тему головної партії. В основі мелодії головної партії – пісня «Ой весна, весниця». Ця тема несе в собі відчуття свободи і їй притаманний політ, порив вітру, певне втілення мрії [40, с. 54]. Домінуючий настрій першої частини – поривання вперед, визначається напружено-динамічним характером першої теми. Ця тема об'єднує протилежні елементи – тяжіння до інтенсивного розвитку і до заспокоєння. Вона надзвичайно гарна, легко запам'ятовується. їй притаманний політ, порив вітру, певне втілення мрії.

Побічна партія побудована на мелодії пісні «Ой не жаль мені». Сумна і задумлива, вона контрастує з головною темою, що притаманно структурі сонатної форми. Розробка побудована в основному на мелодії головної партії й має дві хвилі наростання напруження, що підводять до кульмінацій. На вершині другої кульмінації з'являється реприза. Основні теми набирають нових відтінків.

Друга частина – «Адажіо» – це натхненний ліричний гімн рідній природі й проникливе відображення внутрішнього світу людини. Друга частина повільна, розповідного характеру, як і в багатьох класичних симфоніях [40, с. 54]. Розкриття характеру композитор досягає надзвичайно вдалим вибором пісенних тем і тонким, глибоким розкриттям закладених у них виражальних можливостей. У святково-радісному фіналі (третья частина) поряд із багатограним показом двох народнопісенних тем, які, маючи однаково світлий колорит, швидше зіставляються, ніж контрастують, велике значення має використання тематичного матеріалу з попередніх частин.

Зіставляються різні образи (народне свято і тема злої долі). У фіналі Л. Ревуцький зображає картину народного свята, веселощів, піднесення. Сонат-

на форма фіналу вибудовується на двох темах (народних мелодіях «А ми просо сіяли» і «При долині мак»), які синтезуються з темою головної партії першої частини, що свідчить про органічну близькість цих образів. У фіналі риси сонатності тісно поєднані з варіаційними. Обидві теми головної і побічної партій в експозиції розвиваються варіаційно їхні образи не конфліктують між собою, а доповнюють один одного [40, с.55]. Тональний план тут теж «неконфліктний»: мі мінор і соль мажор. Тут з'являється переінакшена перша тема з Adagio (II част.) в широкому, наспівному звучанні й супроводжується темами фіналу. Проведення у фіналі головної теми першої частини відіграє важливу роль в об'єднанні частин циклу в єдине ціле. Музика Другої симфонії Л. Ревуцького є найбільшим самовираженням митця, втіленням найвищого духовного ідеалу композитора. Музика твору дуже світла, насичена оптимізмом

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ-ХХІ СТ

2.1. Стельові течії у творчості українських композиторів кінця ХХ- початку ХХІ ст.

Як майже всі радянські республіки, Україна вимушено знаходилась окремо від світового процесу. Музичну культуру України надійно «пильнували», передусім, абсолютною відсутністю інформації про творчі пошуки, досягнення новітні течії. Вся західна музика зображувалась як «загниваюча», ворожа та «буржуазна» радянській людині. Композитори СРСР, які попадали під вплив цієї музики, прилюдно осуджувалися, цькувалися, а їхня музика заборонялася до виконання. Партія чітко слідкувала за недопуском «ворожих впливів» різними ідеологічними настановами та постановами. Наприклад, сумнозвісні постанови ЦК ВКП (б) про музику та літературу та ЦК Компартії України, котрі примітивно трактували принципи реалізму і, так званої, народності в музиці і забороняли майстрам право на творчий пошук. Приміром, творчість найвизначніших композиторів – Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва в Росії, М. Вериківського та Б. Лятошинського в Україні була недозволена, ім'я цих митців осуджувалась серед громадськості, в пресі, а самих композиторів відняли можливості творчо, нормально працювати [12, с. 3].

Лише на початку 60-х років був здійснений деякий прорив. В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, диригент І. Блажков - молоді українські музиканти створили групу «Київський авангард», по досліджуванню новітніх здобутків світової музики та її розповсюдження в Україні. На світову арену виходять українські композиторські школи, досліджуються новітні течії європейської музичної культури. Але через розходження з тенденціями офіційних музичних кіл СРСР члени «Київського авангарду» переживали різнородинного роду пригнічень, які врешті-решт привели до розпаду цієї групи. Але їх було почуто у світі: на міжнародних фестивалях зазвучала музика Л. Грабовського і В. Сильвестрова [12, с.3].

В цей період продовжують працювати такі композитори як К. Данькевич, Георгій і Платон Майбороди, припадають останні дві симфонії Б. Лятошинського. Національна школа вокального мистецтва отримала світове визнання. Яскраві імена української оперної сцени – Є. Мірошніченко, Б. Руденко, А. Солов'яненко, Д. Гнатюк. У Києві в 1965 року визначною подією музичного життя стала постановка опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» [12, с.4].

Закінчував свою творчу дорогу Борис Миколайович Лятошинський, але його також можна зачислити до шестидесятників. Мав таких учнів - Карабіц, Сильвестров, Гадзяцький, Грабовський, Дичко, Станкович, які стали шестидесятниками. До нас ринула величезна інформація про західну музику коли в 1960-ті роки трохи піднялася «залізна завіса». Всі почали її захоплено слухати. А Борис Миколайович Лятошинський створив свою знамениту Четверту симфонію, де окреслив знаки 1960-х – символи нової музики модерністського напрямку. У 1960-х рр. Б. М. Лятошинський повернувся до вічних ідей «Що є істина?» і дав талановиту концепцію вічності життєвого циклу. Перетворивши ідею у відлунні дзвонів – символі вічності.

Українська авторська пісня є справжнім мистецьким явищем. Вагомий внесок у розвиток цього жанру зробив В. Івасюк (1949–1979) – український поет і композитор, автор тексту і музики пісень «Я піду в далекі гори» (1968), «Водограй» (1969), «Червона рута» (1969) та ін. Творчість митця базується на фольклорних джерелах. Пісня «Червона рута» призвела до того, Перший Республіканський фестиваль української пісні та музики отримав її назву[12, с. 4]. Пісенна творчість її кращими представниками у ХХ ст. є П. Майборода, О. Білаш, А. Філіпенко, І. Шамо, та їх молодші колеги - В. Івасюк, Т. Петриненко – залишається цариною в українській музиці.

В центральноевропейських та українській музичних культурах на початку ХХ ст. вживалися близькі до фольклоризму поняття «музичний націоналізм» (Б. Барток, К. Шимановський, С. Людкевич, та ін.), а за радянських часів – «народність» (Л. Єфремова, Н. Шахназарова, І. Ляшенко та ін.). Фольк-

лоризм в Україні виразно проявився в академічній музиці в багатьох творах П. і В. Сокальських, К. Стеценка, М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, А. Коломійця, Л. Ревуцького, В. Гомоляки, Б. Лятошинського, М. Дремлюги, В. Кирейка, Л. Колодуба, Є. Козака, Р. Сімовича, Г. Майбороди, Б. Фільц, І. Шамо та багатьох інших; у репертуарі американської співачки українського походження К. Цісик тощо.

Музичні твори української молодіжної музичної культури 1990-х років ближчі до стилю неофольклоризму, який піднісся із фольклоризму. Певні дослідники допускають, що це також музичний стиль кінця XIX – початку XX ст. (так звана «2-га хвиля класицизму») і включають до нього окремі камерно-інструментальні та симфонічні композиції того періоду. Але ця хвиля класицизму тісно переплітається з академізмом. В українській музиці цей період зачепив інструментальну творчість Б. Яновського, І. Рачинського, оперну – К. Стеценка. Специфічне відновлення класицизму відбулося в течії академізму, що в працях дослідників умовно, образно, для більшої наочності, називається посткласицизмом.

Особливості академізму в українській музиці простежуються наприклад, у творчості Р. Глієра, який пізніше переїхав до Москви, С. Людкевича, а також у В. Золотарьова, Ф. Блюменфельда, В. Малішевського та Ф. Якименка, які працювали тоді в Петербурзі і входили до складу Беляєвського гуртка. В їхніх композиціях високий ступінь техніки, професійна досконалість поєднувалися з дотриманням звичних нормативів минулого. Такі самі особливості частково спостерігаються у музиці В. Рожаліна, Г. Любомирського, М. Тутковського, І. Рачинського. Разом з тим М. Тутковський (в опері «Буйний вітер» і мініатюрах) та Г. Любомирський (у Симфонії та Елегії для оркестру) продовжували традиції романтизму, а В. Рожалін (у Струнному квітеті) та І. Рачинський (у Симфонії) орієнтувалися на музику кучкістів [16, с. 107].

Рисою виявів академізму в українській музиці є елегантність образів і ліризмі. Особливості академізму простежуються, наприклад, у інструментальних ансамблях В. Косенка (Соната для віолончелі, «Класичне тріо»), ранніх фортепіанних композиціях Л. Ревуцького (прелюдії ор. 4 і ор. 7), де помітна сильна опора на традиції О. Скрябіна й С. Рахманінова, у тих творах М. Вілінського, які були орієнтовані на стилістику і образність А. Лядова.

У 1930–1950-х роках розвиток академізму значно збільшився в умовах офіційного спростовування ряду інших напрямків, течій та стилів. Він нерідко поєднувався з фольклоризмом [19, с. 121]. В Україні ситуація постромантизму мала не лише неприродні причини (сталінські ідеологічні установи 1930–1950-х років з орієнтацією на російську, українську та західноєвропейську музику ХІХ ст.), а й природні (особливості менталітету та романтичне світосприймання українців, де певну функцію виконує сентиментальність). Він проявляє не естетичну, а естетично-ідеологічну ситуацію (постмодернізм).

Український музичний постромантизм мав оригінальне місце тогочасної української музики у світовій музичній культурі.

Авторами постромантичної музики в 1930–1950-х роках були наступні композитори, як В. Оголевець, В. Барвінський, В. Косенко, С. Людкевич, М. Вериківський, А. Солтис, П. Козицький, А. Філіпенко, М. Скорульський, А. Штогаренко, Д. Клебанов, Г. Таранов, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Ю. Мейтус, К. Данькевич, Г. Жуковський, Я. Ярославенко, Р. Сімович, В. Гомоляка, О. Білаш, Г. Майборода, М. Сільванський, М. Дремлюга, А. Коломієць, І. Шамо, Я. Цегляр, та багато інших, а також переважна більшість композиторів української діаспори, які творили в зазначений період, – В. Витвицький, І. Білогруд, М. Бойченко, В. Безкоровайний, М. Гайворонський, А. Мірошник, А. Гнатишин, В. Грудін, О. Залеський, О. Кошиць, З. Лавришин, В. Овчаренко, Ю. Фіала, Є. Форостина, А. Шуть та деякі ін [19, с. 122]. Ситуація постромантизму майже поступово втрачає силу наприкінці ХХ ст., але ще й

зараз високохудожні постромантичні композиції створюють Л. Колодуб (за винятком Симфонії № 3 «У стилі українського бароко», що вписується в течію необароко), В. Кирейко, Б. Фільц та деякі ін.

У працях науковця Л. Волкової увага зосереджується на жанрі фортепіанного тріо, наприклад на його здобутках в українській музиці 1970-1980-х рр. Цей період дослідниця розкриває як час посиленого розвитку жанру, характерний «і зростанням виконавського інтересу, і активним зверненням до нього композиторів різних поколінь» [4, с. 9.]. Проаналізовані нововведення тембрової організації, трактування фортепіано в ансамблі (розширення технічних та колористичних можливостей) на прикладі творів В. Губи, В. Сильвестрова, В. Бібіка, Ю. Іщенка. у розумінні фактури. Л. Волкова позначає, що у зазначений період тембровий контраст в тріо помітно посилюється. На її думку, «його основними засобами є сольна індивідуалізація інструментальних партій, використання різниці у діапазоні інструментів, різноманітності їхнього звучання у різних засобах “вимови”» [4, с.9].

Вагомі позиції в сучасному українському мистецькому просторі посідають камерно-інструментальні ансамблеві твори Олександра Яковчука Вони репрезентують багатогранний і складний феномен, мініатюри, сонати, сюїти, капричію, тріо. До творів раннього періоду творчості Олександра Яковчука належить «Маленьке тріо» для кларнета, фагота і фортепіано (1980). Твір складається з трьох частин. Твір написаний для унікального змішаного ансамблевого складу. В Україні до такого складу камерно-інструментального тріо, окрім О. Яковчука, зверталися С. Колобков (1973) та К. Цепколенко (1983) [4, с.9]. Для «Маленького тріо» притаманні структурна чіткість, яскрава мелодійність, легкість тембральних барв. У «Маленькому тріо» для кларнета, фагота і фортепіано Олександра Яковчука спостережуються прояви тенденції неокласицизму (звернення до жанру тріо, вживання поліфонічних прийомів). Разом з тим музична мова твору є виразною, мелодійною; автор звертається до метроритміки народного танцю [4, с. 10].

Цикл О. Чернової (Рудиченко) «Космічні алузії» асоціюється з кінематографічною стрічкою не тільки за образним змістом («Контакт з НЛО», «Космічне місто», «Планета-пастка»), але й за формоутворювальними принципами. Подібно до «наїзду» кінокамери, коли об'єкт, який знаходиться в кадрі, починає збільшуватися, заповнюючи собою екран, музичний розвиток здійснюється не за рахунок появи нового тематичного матеріалу, а в результаті фактурного укрупнення. Елементи театралізованої дії мають місце в композиціях «Evening Solitaire» К. Цепколенко (жест), «Jazz fiesta» Л. Юріної (жест), «Ось так!», «Герстекер» С. Зажитька (танець), «Музика для слуху» – «Вінок сонат» (4 сонати) за восьмим сонетом В. Шекспіра С. Луньова. В останньому випадку літературний текст декламується музикантом-виконавцем водночас із грою на інструменті. Аналіз фортепіанних творів українських композиторів ХХ-ХХІ століття свідчить, що традиційні засади фортепіанної музики відобразилися в образно-тематичному колі творів, їх стильовому та рішенні.

Українська фортепіанна музика як невід'ємна складова та самобутній чинник європейської артистичної культури остаточно сформувалася у ХХ-ХХІ столітті. Передумовами виникнення цього гатунку вітчизняної музичної культури стали український фольклор та європейські романтичні традиції. Вплив російської фортепіанної музики та європейського модернізму у першій третині минулого століття, жорсткі обмеження соціалістичного реалізму у другій його третині були подолані появою так званого «українського авангарду» у шістдесяті роки ХХ століття. В останній третині минулого століття в українській фортепіанній музиці співіснують радикальний та традиційний напрями композиторської творчості. Радикальному напрям притаманне відкидання попереднього досвіду. Традиційний напрям в українській фортепіанній музиці позначений різноманітними естетичними впливами – їй притаманні якісно нові зв'язки з фольклором – «неофольклоризм» (у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (у творчості Т. Малюко-

вої-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца), а також «неоромантичні» та «нео-імпресіоністичні» тенденції розвитку, пошуки синтезу національного й загальноєвропейського.

Провідною тенденцією музики М. Скорика є використання і втілення сучасними засобами глибинного українського музичного фольклору. Цей напрям у мистецтві отримав назву неофольклоризм навіть уживається такий термін, як «нова фольклорні хвиля». У доробку композитора М. Скорика широко представлені твори для фортепіанного дуету. «В сучасній українській музиці Мирослав Скорик вирізняється кількома особливими рисами індивідуального письма, та ширше – творчої діяльності, задля яких його пізнають, сприймають і співпереживають не лише суто музичні кола та освічені меломани, але й – що в нашому світі належить до винятків! – вельми широкі суспільні кола. Причина частково криється в т.зв. «ренесансному типі особистості», котрим дуже щедро обдарована українська культура, і котрий повністю відповідний Маестро: до чого б він не звертався – до композиції, педагогіки, громадської діяльності, редагування, організації естрадних ансамблів чи керівництва камерним оркестром – у нього це вдається просто блискуче», – помічає професор Л.Кияновська [53, с. 2].

Мирослав Скорик – представник прогресивних новаторських тенденцій в українській музиці. Його творча концепція виражається в постійному застосуванні невичерпних можливостей українського, окремо карпатського, фольклору та народних форм музикування. Лаконічність і, водночас, змістовність висловлювання, класична чіткість форм, яскрава національна визначеність є рисами композиторського почерку. До оригінальних авторських творів жанру фортепіанної музики належать твори для фортепіано в 4 руки: «Приємна прогулянка» (з циклу «Три джазові п'єси»), «Джазові парафрази творів Л. Бетховена»; твори для двох фортепіано: «В тролейбусі», а також «Три екстравагантні танці», які побутують у трьох варіантах: для фортепіано в чотири руки, в редакції Оксани Рапіти для двох фортепіано та в новій редакції автора – для двох фортепіано в камерного оркестру. До авторських пере-

кладів власної музики належать твори «В народному стилі», «Нав'язливий мотив», «Приємна прогулянка» (з циклу «Три джазові п'єси»). «Мелодія» з музики до кінофільму «Високий перевал» заслуговує особливої уваги, яка є дуже популярним твором. Є декілька авторських версій цього твору, пов'язаних із фортепіано: для фортепіано соло, для скрипки з фортепіано, а також для двох фортепіано [44, с. 27].

Починаючи з 80-90-х років ХХ століття своєрідними для української фортепіанної музики стають: інтертекстуальність як одна з перспектив нового «прочитання» традицій; «нова фольклорна хвиля», де проходить синтез архаїчних фольклорних мелодій, народно-танцювальних ритмів, що поєднує всі культурні здобутки минулого й сучасного, а також постійне спрямування до універсальності. Музичний полістилізм став виразною універсальною мовою, універсальним стилем, «мета-стилем», який усуває суперечності та поєднує за своєю суттю художньо-світоглядні традиції різних епох і культур, які їх відображають музичні стилі. На межі нового століття суттєвими рисами української фортепіанної музики стали характерні українському національному характеру мрійливість та дух гіперболізації, відкритість до світу. Сучасні вітчизняні композитори прагнуть обробляти на національному ґрунті стилі попередніх епох, використовуючи як барокові, класичні, романтичні, так і яскраво-індивідуалізовані деталі у їх незвичайній, оригінальній постмодерній взаємодії. Відслідковується гарне поєднання національно-етнічних фольклорних джерел з здобутками східних та західних культур минулого і сучасності.

2.2. Конкурси фортепіанної музики в Україні .

Музичні конкурси почали проводити в Європі на початку ХХ століття. До перших конкурсів відносяться: Наумбурзький конкурс (1926, США), Конкурс піаністів імені Шопена (1927, Польща), Конкурс імені Ізаї (1937, Бельгія), Міжнародний конкурс виконавців у Женеві (1939, Швейцарія). В 1957 року була створена Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів,

засновниками якої стали 11 музичних конкурсів, а станом на 2012 членами цієї федерації стали понад 120 музичних конкурсів, серед яких один із України — конкурс пам'яті Говориця [19, с. 138]. Серед культурно-мистецьких акцій, які сприяють інтеграції України у світовий простір, головне місце займає Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Говориця. Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Говориця – музичний конкурс, який проводиться у м. Києві з 1995 року і присвячений відомому піаністу з України Володимирі Говорицю. Зачинателями його проведення став колектив Київського державного музичного училища ім. Р. М. Глієра, у якому свого часу навчався Володимир Говориць – зокрема Юрій Зільберман. Структура конкурсу передбачає проведення конкурсних змагань у три етапи, що відбуваються послідовно впродовж 3-х років: 1-й етап - Говориць -Дебют (до 14 років), Молодша група (9 - 15 років), 2-й етап - Середня група (14 - 19 років), 3-й етап - Старша група (16 - 33 роки) [29, с. 104]. Перемога у Міжнародному конкурсі молодих піаністів пам'яті Володимира Говориця – це свідчення найвищого рівня виконавської майстерності. Конкурс проходить раз на два роки, а з 2000 року була введена ще одна номінація конкурсу – група «Говориць-Дебют». До 2001 року незмінним головою журі був український композитор Іван Карабиць. З 2002 року конкурс входить до складу ЕМСУ — Європейської спілки молодіжних музичних конкурсів, а з 2004 до складу WFIMC — Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів [41].

Серед лауреатів конкурсу переважають молоді українські виконавці. Деякі з них — в тому числі Олександр Гаврилюк, Олексій Ємцов, Олексій Гринюк, Марія Кім, Дмитро Онищенко, Олександр Пироженко, Олексій Горлач, Вадим Холоденко – пізніше перемагали в інших великих міжнародних конкурсах (Хамагатцу, Марії Каллас, в Лідсі, Артура Рубінштейна та ін). Конкурс пам'яті В. Говориця досягнув популярність і завдяки проведенням його Дирекцією таких музичних заходів, як фестивалі «Літня музична академія», «Віртуози планети», «Київські літні музичні вечори» [11, с. 6]. У 1998

році Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця організував «Школу виконавської майстерності». Майстер-класи провідних музикантів-педагогів світу – Володимира Крайнева (Росія), Норми Фішер (Велика Британія), Якова Касмана (США), Уоррена Томсона (Австралія), Діни Іоффе (Ізраїль), Адама Вібровські (Польща), популярних українських професорів – Валерія Козлова, Бориса Архімовича, Ігора Рябова, Юрія Кота – стали важливими віхами вітчизняного музичного життя [41]. Для подальшого творчого зростання молодих лауреатів конкурс В. Горовиця започаткував перший у світі музичний фестиваль «Віртуози планети», в якому грають виключно лауреати Гран-прі і перших премій найвідоміших конкурсів – членів Всесвітньої федерації музичних конкурсів. Не можна не згадати з особливою вдячністю людину, котра стояла біля витоків цього конкурсу і багато зробила для формування концепції змагання, спрямування та широкого визнання, яка віддавала йому стільки свого душевного тепла, турботи, дорогоцінного часу, - видатного композитора сучасності, народного артиста України, беззмінного голову журі перших чотирьох конкурсів Івана Федоровича Карабиця.

Дуже важливо, що організатори змагання не тільки виявляють обдаровану молодь, а й опікуються майбутнім своїх лауреатів. Завдяки плідній практиці обміну переможцями між різними конкурсами-партнерами наші лауреати виступають з концертами не тільки в Україні, а й у різних країнах світу. Та життя нестримно йде вперед. Конкурс розвивається, набирає обертів, розширюючи свою географію, і дедалі більше привертає увагу талановитих музикантів з різних країн.

Частиною активної співпраці між світовими конкурсами є обмін лауреатами, які завдяки цьому мають перспективу виступати з концертами у різних країнах світу. У 1962 року було започатковано Міжнародний музичний конкурс імені Миколи Лисенка, спільними зусиллями видатних українських митців: композиторів – Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Левка Колодуба Андрія Штогаренка,; прославленої співачки, Єлизавети Чавдар; піаністів – Євгена Ржанова, онуки композитора – Аріадни Лисенко [28]. За роки

свого існування конкурс перетворився у найпрестижніший музичний форум в Україні. До 1992 року він проводився як республіканський в різних містах України: Львові, Києві, Запоріжжі, Одесі, Харкові. До 150 річниці від Дня Народження композитора, з 1992 року, конкурс проходить як Міжнародний [28].

Журі конкурсу в різний час прикрашали імена народних артистів України, професорів провідних вищих музичних навчальних закладів Росії, України, Канади, Польщі, Австрії, Латвії, Німеччини, Естонії, Вірменії, Білорусі, Казахстану, Румунії, США, Італії, та інших країн.

Конкурс дав путівку в життя цілій плеяді тепер уже визнаних далеко за межами України майстрів: піаністам – Етеллі Чуприк, Милані Чернявській, Людмилі Марцевич,; скрипалям – Юрію Ланюку, Ользі Рівняк, Дмитру Ткаченку та Олександрю Семчуку; віолончелістам – Сергію Россосі, Володимиру Шевелю, Юлії Пантелят, Івану Кучеру, Ганні Нужи, Євгену Висоцькому; співакам — Людмилі Монастирській, Лідії Забілястій, Андрію Шкургану, Миколі Шопші, Володимиру Гришку, та іншим [28].

У грудні 2013 року в м. Києві серед учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів відбувся Конкурс юних піаністів імені Володимира Пухальського. Восьмий за ліком турнір водночас став першим всеукраїнським змаганням учнів музичних шкіл і шкіл мистецтв у віці від 7 до 15 років [22, с. 11.]. Конкурс, що носить ім'я Володимира Пухальського (1848-1933), був започаткований 1999 року. Багато років митець очолював Київське музичне училище, був почесним членом Київського відділення Імператорського російського музичного товариства, стояв біля витоків Київської консерваторії. Його оригінальна методика виховання піаністів-віртуозів, що розроблялася і вдосконалювалася практикою протягом понад п'ятдесяти років, стала складовою розвитку фортепіанного виконавства Києва, України. Серед вихованців В. Пухальського - видатні виконавці й педагоги, зокрема Володимир Горовиць, Костянтин Михайлов, Леонід Ніколаєв, Ганна Артоболевська, Борис Міліч, Болеслав Яворський. Конкурс імені Володимира Пу-

хальського, на якому що два роки змагаються десятки юних виконавців, став гарним стартом для багатьох уже відомих в Україні й за кордоном музикантів. Саме тут були відкриті імена Антонія Баришевського, Костянтина Товстухи, Віктора Красовського, Марії Петрової, Марії Калугіної, Антона Гришанина, Наталії Соломко, Олексія Шмурака [21, с. 26]. Рівень музичних переговорів, як відомо, визначає склад журі. У різні роки до нього входили провідні музиканти - композитори, виконавці, педагоги Києва: Геннадій Ляшенко, Іван Тараненко, Марина Денисенко, Валерій Матюхін, Ігор Палкін, Олена Вериківська, Наталія Гриднева, Юрій Кот, Ольга Щоколова, Мальвіна Зарудянська та інші. Журі Восьмого всеукраїнського конкурсу юних піаністів імені Володимира Пухальського очолив народний артист України, завідувач кафедри спеціального фортепіано № 1 Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, професор Михайло Степаненко. До команди музичних «арбітрів» увійшли добре відомі у фортепіанному світі педагоги: народна артистка Росії, завідувачка кафедри фортепіано Санкт-Петербурзької консерваторії імені Миколи Римського-Корсакова, професор Катерина Муріна; завідувачка кафедри спеціального фортепіано Луганської державної академії культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук Ірина Єсенко; вчений секретар Інституту культурології НАНУ, доктор культурології, професор Національної музичної академії України імені Петра Чайковського Сергій Волков; доцент інструментальної кафедри Київського педагогічного університету імені Бориса Грінченка і автор ідеї конкурсу Пухальського Валерій Тітович. А також - чудові, знані київські педагоги-практики: заслужений працівник культури України Рита Донська і завідувачка фортепіанного відділу дитячої школи мистецтв імені Стефана Турчака Маргарита Пахомова.

У травні 2013 року почав свою історію Міжнародний фестиваль фортепіанної музики та конкурс піаністів-аматорів «Каштановий рояль», який проходив у м. Київ. Фестиваль покликаний посилити інтерес до класичної музики та заохотити до гри на фортепіано не лише тих, хто професійно займається музикою, а й тих людей, для яких музика є хобі. Метою конкурс є надання

виконавцям перспективи реалізації своїх творчих здобутків та підтримки їх подальшому зростанню. Він уже відкрив чимало талантів – його лауреати організовують чудові перфоменси на концертних майданчиках країни [42, с.6]. До участі у конкурсі щорічно запрошуються як діти, так і дорослі – усі, для кого гра на фортепіано є цінною частиною життя. Серед членів журі конкурсу – відомі викладачі та піаністи: Валерій Боровиков (Білорусь), Ірина Белова (Україна), Тамар Берая (Грузія), Олена Бондаренко (Україна), Чисато Кусунокі (Велика Британія, Японія), Джонатан Пауелл (Велика Британія), Роман Рєпка (Україна).

Отже, музичні конкурси слугують середовищем для збереження традицій фортепіанного виконавського мистецтва. Вдало організовані конкурси стають знаковими культурними подіями, які залучають до фортепіанного мистецтва нових прихильників. Крім того, музичне змагання можна досліджувати як музично-освітній проект, в якому представлені традиції різних виконавських шкіл.

ВИСНОВКИ

Отже в ході нашого дослідження ми прийшли до таких висновків. Сучасну фортепіанну українську музику репрезентують київська, одеська, львівська, дніпропетровська та харківська композиторські школи. Кожну з них допускають «своєю» музиканти різних творчих напрямів, стильових орієнтацій, естетичних поглядів. Доцільно вказати й на західноукраїнську композиторську школу як невідривний складник національної культуротворчої системи, своєрідність якої визначалась силою національно-державницьких ідей. Основи професійної музичної освіти в Україні започаткував М. Лисенко, який виховав представницьку плеяду учнів – композиторів-подвижників на ниві вітчизняного фортепіанного музичного мистецтва в Україні.

Яскравий представник Львівської фортепіанної школи Василь Барвінський увійшов в історію української музичної культури як доктор музикології, відомий композитор і педагог, діяльність якого досліджується і понині.

У розвитку Одеської регіональної фортепіанної школи особливе місце займає педагогічна діяльність Марії Митрофанівни Старковой (1888-1970 рр.), яка починає працювати в Одеській консерваторії з 20-х років минулого століття. Європейську популярність своєму педагогу приніс Я. Зак.

Серед засновників Харківської фортепіанної школи в першу чергу назовемо Павла Кіндратовича Луценко (1873-1934 рр.).

Видатним лідером Харківської регіональної фортепіанної школи була Регіна Самійлівна Горовіц (1899-1984).

До кінця ХХ ст. дозріли нові методи наукового знання і їх застосування в практиці навчання (альтернативні програми, авторський методика, цілі фортепіанні школи); стало популярним використання в музикуванні технічних засобів (синтезаторів, електроклавішних інструментів та ін.).

У музичній освіті, в навчанні грі на будь-якому музичному інструменті акцент, як правило, зміщується на індивідуальність особистості музиканта. Успіх навчання грі на фортепіано в значній мірі залежить від педагогічних ідей та методичних позицій видатних майстрів, педагогів - піаністов, під тво-

рчим керівництвом яких здійснюється оволодіння учнями мистецтвом художнього виконання на фортепіано. Клас фортепіано в історії розвитку навчання, становлення фортепіанних методик став свого роду інфраструктурою професійної діяльності викладача фортепіано, творця своєї специфічної, неповторної, навіть унікальної навчальної атмосфери, в якій одночасно здійснюється особистісне, виконавська, методичне становлення майбутніх фахівців.

Аналіз фортепіанних творів українських композиторів ХХ-ХХІ століття показує, що традиційні засади фортепіанної музики відбилися в образно-тематичному колі творів, їх стильовому рішенні. Спостерігаються зміни в жанровій динаміці (М. Скорик, С. Пілютиков, О. Безбородько), створення семантично значимих інтонацій (К. Цепколенко, Г. Гаврилець, Г. Ляшенко), стилю (О. Безбородько, І. Щербаков, В. Сильвестров, І. Карабиць, Ж. Колодуб), які стають знаковими структурами в межах окремої композиції й активно приєднуються до процесу творення нових смислів.

Традиційний напрямок в українській фортепіанній музиці позначений різноманітними естетичними ефектами – їй притаманні якісно нові зв'язки з фольклором – «неофольклоризм» (у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (у творчості М. Тіца, Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова.), а також «неоромантичні» та «неоімпресіоністичні» напрями розвитку, шукання синтезу національного й загальноєвропейського.

Фортепіанна творчість М. В. Лисенка є найвищим етапом розвитку української дореволюційної музики фортепіанного жанру. Композитор збагатив українську фортепіанну музику як в образному відношенні, так і у засобах виразності. Вперше в його фортепіанних творах ми бачимо різноманітність правдиво поданих типових образів, узятих з життя, побуту, історії українського народу.

Композитори Я. Степовий, Л. Ревуцький та В. Косенко значно розширили жанрове коло української фортепіанної музики. Наприклад, появою і

розвитком в ній прелюда як самостійного жанру завдячуємо Степовому та Ревуцькому, концертного етюда, поеми та поеми-легенди – Косенкові, концерту для фортепіано з оркестром – Ревуцькому, Косенкові. Розширення жанрового діапазону української фортепіанної музики поєднується в їх творчості з поглибленням і піднесенням на вищий мистецький рівень і тих жанрів, які вже були наявні у ній раніше (наприклад, сонати). Розвиток фортепіанної творчості кожного з названих композиторів не проходив ізольовано від загальних досягнень музичної культури українського народу. Вони розширювали тематику і коло художніх образів, поглиблювали зміст та збагачували свою музичну мову, використовуючи також кращі надбання композиторської фортепіанної техніки прогресивного світового музичного мистецтва.

Українська фортепіанна музика як невід’ємна складова та самобутній чинник європейської артистичної культури остаточно сформувалася у ХХ-ХХІ столітті. Передумовами виникнення цього гатунку вітчизняної музичної культури стали український фольклор та європейські романтичні традиції. Вплив російської фортепіанної музики та європейського модернізму у першій третині минулого століття, жорсткі обмеження соціалістичного реалізму у другій його третині були подолані появою так званого «українського авангарду» у шістдесяті роки ХХ століття. В останній третині минулого століття в українській фортепіанній музиці співіснують радикальний та традиційний напрями композиторської творчості. Радикальному напрям притаманне відкидання попереднього досвіду. Традиційний напрям в українській фортепіанній музиці позначений різноманітними естетичними впливами – їй притаманні якісно нові зв’язки з фольклором – «неофольклоризм» (у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (у творчості Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца), а також «неоромантичні» та «неоімпресіоністичні» тенденції розвитку, пошуки синтезу національного й загальноєвропейського.

Музичні конкурси слугують середовищем для збереження традицій фортепіанного виконавського мистецтва. Вдало організовані конкурси стають знаковими культурними подіями, які залучають до фортепіанного мистецтва нових прихильників. Крім того, музичне змагання можна досліджувати як музично-освітній проект, в якому представлені традиції різних виконавських шкіл.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айги, Г. (2005). Горящий дар .Музыкальная жизнь. 4. с. 16-20.
2. Архипова А. (2013). Універсальний світ Мирослава Скорика .Культура і життя. с. 6.
3. Архімович, Л. Б. (1992). Лисенко: життя і творчість - 3-є вид., доп. і перероб. Київ: Музична Україна. с. 256.
4. Белеканич, Т., Німилович, О. (2011). Фортепіанна творчість Віктора Телічка. Молодь і ринок. 3. (74), с. 100-105.
5. Белікова, В.(2003). «Київський триптих» Богдани Фільц : образно-драматургічні особливості .Мистецтво та освіта. 1. с. 10-12.
6. Богданська, Т. (2000). Фортепіанні твори українських композиторів для молоді. Тернопіль: Астон. 2. с. 85.
7. Бровенко, Е.(1992). Фортепіанні мініатюри М. В. Лисенка: до проблеми взаємодії загальноєвропейських та національних джерел стилю. Українське музикознавство. Київ. 27. с. 146-152.
8. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали. Ред. О. Смоляк (2003). Тернопіль. с. 188.
9. Ващук, О. (1994). Сильові особливості фортепіанних ансамблів М. Скорика (На прикладі «Речитатив і рондо»).Українська фортепіанна музика та виконавство: Матер. III конфер. Львів. с. 71-77.
- 10.Волкова, Л. (1997). Українське фортепіанне тріо 1970-1980-х років в аспекті виконавських проблем : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 І. Київ. с. 21.
- 11.Вплив творчості Ігоря Стравинського на творчість М. Колесси та М. Скорика. Л. Кияновська. Ігор Стравинський: дискурс творчості: музикознавчі студії. Луцьк, 2008. 2. с. 119-129.
12. Голинська, О. Мирослав Скорик і 200 музикантів. у Великому залі Національної музичної академії України відбувся гранд-концерт, присвячений 80-річчю від дня народження композитора. День. 2019. 22-23 березня. с. 9.

13. Гоян, Я. (2001) Карпатська рапсодія: нариси, ессе. Присвята. Київ. с. 404-431.
14. Гуральник, Н. П. (2011). Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання: навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, с. 309.
15. Гуральник, Н. П. (2006). Практика становлення категоріальної сутності понять в парадигмі фортепіанної школи : історико-теоретичний аналіз. Педагогіка вищої та середньої школи : зб. Наук. ел. Кривий Ріг: КДПУ. 16. Ч. 1. с. 158-169.
16. Гургула, Р. (2008). Живий класик вітчизняної музики. Українська культура. 9. с. 19.
17. Давидовський, К. Ю. (2010). Конкурсний рух як чинник формування культурного середовища. Матеріали науково-практичної конференції «Культура і суспільство ХХІ століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри». Київ: НАКККіМ, с. 209-211.
18. Дзюба, І. М. (2016). Микола Лисенко в українській культурі .У літературі й навколо. З боргів давніх і новонабуваних. Київ: Либідь. с. 320-329.
19. Димченко, С (2002) . Перший на Україні .Музика. №4/5. с. 24-26
20. Дремлюга, М. В. (1958). Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР. с. 168.
21. Загайкевич, М. (2005). Фортепіанна музика Богдани Фільц. Культура і життя. 2 березня. с.7.
22. Зініч, О. (2005). Випробовування часом Музика. 4. с. 6-8.
23. Зінська, Т.В. (2011). Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ –початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ. с. 18.

24. Зінченко, В. (2019). А чи жива ще «Жива музика»? Українська музична газета. 2. с. 4.
25. Івахова, К. (2013). Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): моногр. наук. ред. д-р мистецтвознавства, проф. Любов Кияновська. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006». с. 232.
26. Івахова, К.П. (2015). Жанрово-стильові пріоритети фортепіанної музики Мирослава Скорика: художньо-дидактичний аспект. Актуальні питання мистецької педагогіки. 4. с. 29-34.
27. Івахова, К.П. (2015). Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: художньо-дидактичний концепт: автореф. дис. канд. мистецтв.: спец. 17.00.03. Ін-т мистецтв., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ. с.19.
28. Калениченко, А. (2009). Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. 9. с. 106-113.
29. Карній, Л. П. (2001). Історія української музики. Ч. III.- XIX ст. Підручник . Л. П. Корній. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ - Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць. с. 480.
30. Кашкадамова, Н. (1993). До питання про риси школи у фортепіанній культурі Львова. Н. Кашкадамова. Фортепіанна культура України : історія і сучасність: матеріали I конф. асоціації піаністів-педагогів України. Київ. X., с. 60-69.
31. Кияновська, Л. (2008). До вершин досконалості : Мирославу Скорикау 70. Музика. 4. с. 8-9.
32. Кияновська, Л. (2008). Вплив творчості Ігоря Стравинського на творчість М. Колесси та М. Скорика. Ігор Стравинський: дискурс творчості: музикознавчі студії. Луцьк. 2. с. 119 -129.

33. Кияновська, Л. (2008). Мирослав Скорик: людина і митець: Монографія. Львів: Вид-во журналу «І». с. 592.
34. Кияновська, Л. О. (1998). Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Вид-во «Сполом». с. 216.
35. Кияновська, Л. О. (2009). Українська музична культура: навч. Посібник. Львів: Тріада плюс. с. 355.
36. Кияновська, Л. (2007). «Букет концертів» Мирослава Скорика. Музика. 6. с. 25.
37. Кізлова, О. (2013). Хто кращий віртуоз?: з 6 по 12 грудня в Києві відбудеться VIII Всеукраїнський конкурс юних піаністів імені В. В. Пухальського День. 27 листопада. с. 11.
38. Кізлова, О. (2014). Юні віртуози. Музика: Науково-популярний журнал з питань музичної культури. 2. с. 26-27.
39. Клейменова, О. (2013). Мирослав Скорик: «Якщо композитор є професіоналом, він повинен творити в усіх жанрах». 13. с. 68-69.
40. Клиш, В. Л. (1980). Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ: Наукова думка. с. 316.
41. Клиш, В. Л. (1972). Л. Ревуцький - композитор-піаніст. Київ: Наукова думка. с. 62-64.
42. Корній, Л. П. (2001). Історія української музики. Ч. III. - XIX - XX ст. Київ. Нью-Йорк: Вил. М. П. Коць. с. 478.
43. Короленко, О. (2010). Карпатське каприччіо Віктора Теличко. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. 2. Ужгород: Карпати. с. 24-32.
44. Курковський, Г. В. (1973). Микола Віталійович Лисенко-піаніст-виконавець. Київ: Музична Україна. с. 151.
45. Лігус, О. М. (2017). Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Ліра-К. с. 224.

46. Масол, Л. М. (2004). Концепція загальної мистецької освіти. Мистецтво та освіта. 1. с. 2-5.
47. Міжнародний музичний конкурс імені Миколи Лисенка // <https://uk.wikipedia.org>
48. Музична україністика: європейський контекст: колект. монографія / ред.-упоряд. Л. Опарик ; М-во освіти і науки України, ДВНЗ «Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника», Ін-т. мистецтв, каф. музикознав. та метод, муз. вихов. – Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2015. – 304 с
49. Олійник, О. С. (1979). Українська радянська фортепіанна музика для дітей. Київ: Наук. Думка. с. 106.
50. Олійник, О. С. (1977). Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ: Наук. Думка. с. 150.
51. Прес-реліз XII Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Середня група) – Київ, 16-24 квітня 2019 року, с. 11.
52. Про конкурс // <http://www.horowitzv.org/uk>
53. Ревуцький, Л. (2014). Фортепіанні твори. Музична школа: Навчально-методичне видання. 10. с. 52-56
54. Ревуцький, Д. М. (2003). Микола Лисенко: повернення першоджерел. Авт. передм., упоряд. В. В. Кузик. – К.: Музична Україна. с. 320.
55. Сікорська, І. (2014). Музика, що єднає серця. Культура і життя. 3 січня. с. 6.
56. Скорик, М. (2008). Твори для фортепіано. Навч.-метод. пос. Львів: «Сполом». с. 220.
57. Судім, Р. А. (1999) М. В. Лисенко і Ф. Шопен у контексті україно-польських зв'язків: автореф. канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ. с. 25.
58. Тиждень музики Мирослава Скорика, Львів, 20-27 жовт. 2013 р.: Буклет концертів. Автор текстів про композитора Любов Кияновська. Л.: Львів. обл. філармонія. с. 16.

59. Фоменко, М. (2006). Моя веселка. П'ять легких п'єс для фортепіано на українські теми .Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка. 19 с.
60. Фрайт, О. В. (2000). Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К. с.18.

Додаток А
Фортепіанні твори М.В. Лисенка

1869–1870 рр. Опус 2. Сюїта G-dur на українські теми.

№ 1 – Прелюд («Хлопче, молодче»),

№2–Куранта («Помалу-малу, братіку, грай»),

№ 3 Токката («Пішла мати на село»),

№ 4 – Сарабанда («Сонце низенько»),

№ 5 – Гавот («Ой чия ти, дівчино»),

№ 6 – Скерцо («Та казала мені Солоха»),

1875 р. Опус 5. 1-й концертний полонез As-dur.

Опус 6. Концертний вальс d-moll.

1876 р. Опус 7. 2-й концертний полонез G-dur.

1874–1875 рр. Опус 8. 1-ша рапсодія на українські народні теми.

1874 р. Опус 9. Ноктюрн b-inoll.

1875 – 1876 рр. Опус 10. Дві пісні без сліп:

№ 1 – e-moll.

1876 р. Опус 11.

Опус 12.

Опус 13.

Опус 14.

1873 р. Опус 15.

1875 р. Опус 16.

1877 р. Опус 17.

10-15 8

№ 2 – Ь-шоII.

Два вальси

№ I –Меланхолійний вальс h-moll.

№ 2 –Концертний вальс As-dur.

Опус 18. Друга рапсодія на українські народні теми «Думка-шумка».

1876,–1877 рр. Опус 19. Ноктюрн cis-moll.

1876 р. Опус 20. «Епічний фрагмент». C-dur.
української народної
пісні «Ходить гарбуз по городу» D-dur.
1882 р. Опус 2. Рондо B-dur.
1879– 1880 рр. Опус 25. Героїчне скерцо.
1885–1886. Опус 27. Романс As-dur.
1894 р. Опус 28. Серенада f-moll.
Опус 29. Гавот F-dur.
1892 р. Опус 31. Пісня без слів F-dur.
1896 р. Опус 33. Колискова h-moll.
1897 р. Опус 35. Вальс d-moll.
1890 р. Опус 36. Обозний марш.
1900 р. Опус 37. Три п'єси з «Альбома літа 1900 р.».
№ 1 – «Признання» f-moll. jSfo _ «Пісня кохання» F-dur.
№ 3 – Серенада Des-dur.
Опус 38. Експромт (у манері Шопена) gis-moll.
1901 р. Опус 39. Три п'єси з «Альбома літа 1901 р.»:
№ 1 – вальс «Розлука» c-moll.
№ 2 – Урочистий марш C-dur.
№ 3 – Елегія («Журба»)e-moll.
Опус 40. Дві п'єси:
№ 1 – «Момент розпачу» (fis-moll).
№ 2 – «Момент зачарування» (Oes-dur).
1902 р. Опус 41. Три п'єси з «Альбома 1902 р.»:
№ 1 – «Знемога та дождання»(i-шол 11-г -our;.
№ 2 – «Враження від радісного дня» (A-dur). № 3 –Елегія fis-moll.
Опус 42 Жалібний марш до 27-х роковин смерті Т. Г. Шевченка (h-moll).
Сумний спів (d-moll).
Три українські народні пісні:
№ 1 — «Без тебе, Олесю» (g-moll).

№ 2 — «Пливе човен води повен». Барка-рола (h-moll).

№ 3 — «Ой, зрада, карі очі, зрада» (g-moll).

У XIII та XIV томах зібрання творів М. Лисенка вміщено такі фортепіанні твори композитора, які раніше не були опубліковані:

1869 р. Ноктюрн B-dur.

1901 р. «Журба» (f-moll).

1904 р. Експромт a-moll.

1909 р. Ескіз (Інтермеццо) (F-dur).

Прелюд c-moll.

Тарантела.

Ескіз у дорійському ладі.

Три ескізи:

№ 1 — A-dur.

№ 2 — b-moll.

№ 3 — f-moll.

Два марші:

Кубанський військовий марш Des-dur.

Запорозький марш d-moll.

Твори М. Лисенка для фортепіано в 4 руки: «Український козак». Шумка.

«Різдвяна ніч». Увертюра.

Обидва твори видано у Л. Ідзиковського.

Твори для двох фортепіано у 8 рук:

Торжественный марш ко дню празднования 50-летнего юбилея Киевского института благородных девиц.

Додаток В

Фортепіанні твори В. Сокальського

Опус 1. Impressions musicales:

№ 1 — «Из прошлого». („Souvenir du passé“).

№ 2 — «Тревога». („Inquietude“.)

№ 3—«Песенка». („Canzonetta“.)

№ 4 — «Менует». („Minuetto“.)

№ 5 — «Над колыбелью». („Au berceau“.)

№ 6 — Мазурка. (Mazurka.)

1891 р. Опус 3. «На лугах». Сюита для фортепиано.

№ 1 — Вступление.

№ 2 — «Косари».

№ 3 — «У затишку».

№ 4 — «Чумаки».

№ 5 — «Девушка-сиротинка».

№ 6 — «Пташка».

№ 7 — «Жарти».

№ 8 — «Песенка».

№ 9 — «У гаю».

№ 10 — «Заключение».

Полонез.

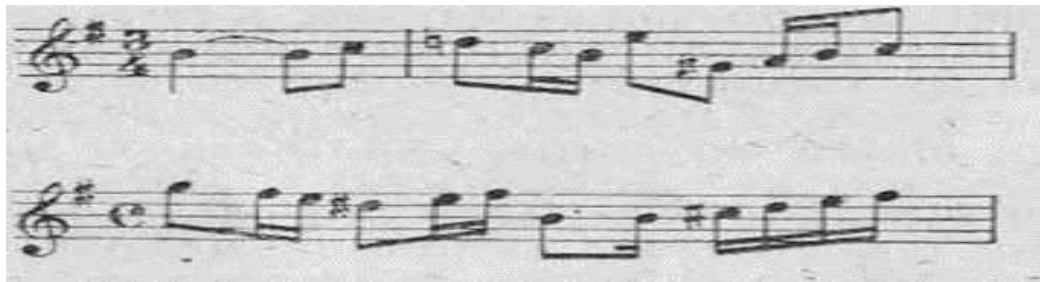
Мазурка.

Опус 10. Опера «Ріпка». Увертюра. Для фортепіано в 4 руки.

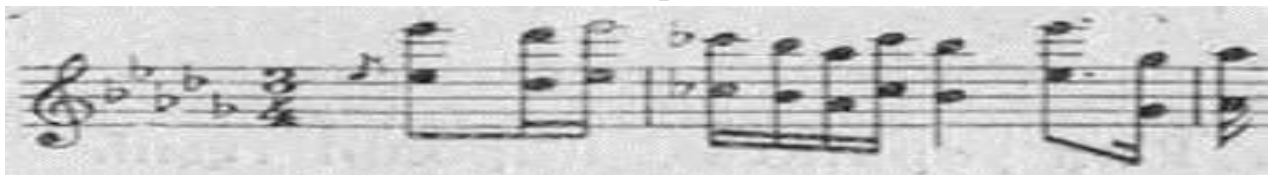
Додаток Д
Вальс-каприс № 1
П. П. Сокальського



Додаток Е
М. В. Лисенко
«Пісня без слів» e-moll, опус 10 № 1



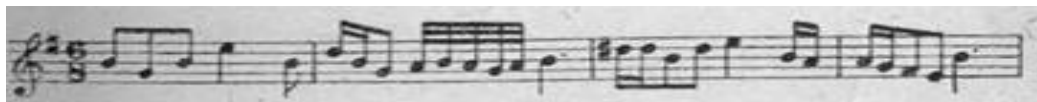
Ноктюрн b-moll



«Пісня без слів» e-moll



Баркарола



Гавот



Додаток С

Фортепіанні твори Я. Степового

Два танці:

№ 1 – Танець d-moll.

№ 2 – Танець d-moll.

Видано у П. Юргенсона.

1906–1907 рр. Опус. 5. Чотири п'єси для фортепіано. (Quatre morceaux pour piano):

№ 1 – Вальс (Valse) h-moll.

№ 2 – Елегія (Elegie) a-moll.

№ 3 – Менует (Minuetto).

№ 4 – Танець (Danse) C-dur.

Видано у Л. Іздіковського.

1909 р. Два рондо:

№ 1 – Рондо G-dur.

№ 2 – Рондо h-moll.

Вид. «Мистецтво» (Київ, 1951 р.) 1909–1910 рр. Соната D-dur.

Фантазія

Вид. «Мистецтво» (Київ, 1951 р.)

Опус 7. Шість п'єс для фортепіано (Six morceaux pour piano):

№ 1 – Експромт. (Impromptu.)

№ 2 – Танець. (Danse.)

№ 3 – «Колискова». («Berceuse».)

№ 4 – Прелюд. (Prélude.)

№ 5 – Вальс. (Valse.)

№ 6 – «Спогад». («Souvenir».)

Видано у П. Юргенсона. Первые шаги робкого музыканта. Збірка фортепіанних п'єс. (Рукопис.)

1911 р. Прелюд для фортепіано. (Рукопис.)

Опус 9. Три салонні п'єси. (Trois pièces de salon)

№ 1 – Прелюд b-moll.

Державне видавництво України.

№ 2 – Мазурка.

Видано у Л. Іздіковського.

№ 3 – Пісня без слів.

Видано у Л. Ідзиковського.

1912–1914 рр. Опус 10. Мініатюри для фортепіано:

№ 1 – Маленький вальс.

№ 2–Прелюд.

№ 3 – Прелюд.

№ 4 – Ніби танок.

№ 5 – Маленька поема.

Вид. «Мистецтво» (Київ, 1950 р.) Опус II. № 1–Прелюд g-moll. Присвячено
Миколі Яковичу Мясковському. (Рукопис.)

№ 2 – Прелюд a-moll. Присвячено Івану Івановичу Крижановському