

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМ. М. В. ЛИСЕНКА
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ

УДК 78.421;78.25

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ФЕДИНА РОСТИСЛАВ КОСТЯНТИНОВИЧ

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СОНАТА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ
XX СТОЛІТТЯ У ВИКОНАВСЬКОМУ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ
АСПЕКТІ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Творча керівниця:

Заслужена діячка мистецтв України,
Кандидатка мистецтвознавства, професорка
Пилатюк Олена Борисівна

Наукова консультантка

Заслужена працівниця освіти України
Кандидатка мистецтвознавства, доцентка
Чернова-Строй Ірина Вікторівна

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. Українська фортепіанна соната як складова жанрової системи європейської музики.....	24
1.1. Українська фортепіанна соната як об'єкт наукового дослідження.....	24
1.2. Еволюція сонатного жанру в доробку українських композиторів.....	29
РОЗДІЛ 2. Феномен виконавської інтерпретації	34
2.1. Виконавська інтерпретація як комплексне наукове явище.....	34
2.2. Етапи формування виконавської інтерпретації.	37
2.3. Виконавська тілесність, пам'ять і дихання як чинники інтерпретаційної цілісності.....	39
2.4. Етика, свобода і соціокультурний контекст виконавської інтерпретації.....	44
РОЗДІЛ 3. Виконавська рецепція фортепіанних сонат першої третини ХХ століття	47
3.1 Сонатні цикли Лева Ревуцького.....	47
3.1.1. Соната h-moll op. 1: енергія молодості та концентрація форми...49	
3.1.2. Сонатне allegro № 2 c-moll: монолітність і поємність.....54	
3.2. Соната для фортепіано Василя Барвінського Des dur.....	73
3.3. Фортепіанні сонати Віктора Косенка.....	89
3.3.1. Соната для фортепіано № 1 b moll op. 13.....92	
3.3.2. Соната для фортепіано №2 cis moll op. 14.....96	
3.3.3. Соната для фортепіано № 3 h moll op. 15.....99	
3.4. Різновиди сонатного жанру Бориса Лятошинського.....	102
3.4.1. Соната op.13.....	102
3.4.2. Соната-балада op. 18.....	104
ВИСНОВКИ.....	112
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	119

Федина Р. К. Українська фортепіанна соната першої третини ХХ століття у виконавському інтерпретаційному аспекті. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту (дисертація) на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2025.

Зміст анотації. Руйнівні глобалізаційні соціокультурні викликами ХХІ століття з їх загрозою уніфікації світового культурного простору та «розмивання» національного сегменту культури **актуалізують** тему даної дисертації. У час терористичної війни, час оперу і оптимізму (за Б. Сютюю) дослідження та виконання кращих артефактів української музики постає метаважливим завданням музичної україністики. Особливої важливості набувають сольні форми виконавства, серед яких центральне місце належить жанру фортепіанної сонати, яка репрезентує особистість виконавця як автора інтерпретативної концепції, що здійснюється безпосереднім звучним шляхом.

Тому тема пропонованого дослідження видається сьогодні особливо **актуальною**, оскільки передбачає виконавсько-інтерпретаційний аналіз фортепіанних сонат Лева Ревуцького, Василя Барвінського, Віктора Косенка та Бориса Лятошинського. Яскраво експонуючи різновиди фортепіанних сонат першої третини ХХ ст., вони належать мистцям різних стильових орієнтирів та представляють широку палітру технічних та виконавських засобів. Тим часом, попри довершену художньо-естетична самобутність, інтонаційно-тематичне багатство музичної мови, карколомну віртуозність виконавської техніки шедеври української фортепіанної музики допоки не зайняли достойного місця як у репертуарі концертуючих піаністів, так і у педагогічній практиці, а значить – залишаються маловідомими для слухацького загалу.

Мета роботи – сформувати виконавсько-інтерпретаційний дискурс визначних фортепіанних сонат українських композиторів першої третини ХХ століття.

Основними завданнями роботи є наступні:

- узагальнити еволюцію сонатного жанру у фортепіанній творчості українських композиторів першої третини ХХ століття;
- проаналізувати феномен виконавської інтерпретації як комплексне явище;
- дослідити шляхи формування виконавських моделей щодо жанру фортепіанної сонати;
- здійснити жанрово-стильовий аналіз обраних сонат та запропонувати власне виконавське розуміння стильових засад інтерпретації;
- охарактеризувати основні художньо-технічні проблеми, вирішення яких сприятиме створенню довершених інтерпретаційних моделей сонатного жанру;
- адаптувати власне виконавське розуміння стильових засад фортепіанних сонат В. Барвінського, Л. Ревуцького, В. Косенка та Б. Лятошинського,

Об’єкт дослідження – українська фортепіанна соната першої третини ХХ ст.

Предмет дослідження – виконавсько-інтерпретаційний дискурс фортепіанних сонат В. Барвінського, Л. Ревуцького, В. Косенка та Б. Лятошинського,

Методологічну основу дослідження утворює жанрово-стильовий аналіз фортепіанних сонат В. Барвінського, Л. Ревуцького, В. Косенка та Б. Лятошинського, осмислення структурних, фактурних, образно-тематичних особливостей обраних фортепіанних опусів; виконавський аналіз через призму художньо-технічних аспектів виконання; підготовку до концертного виконання

обраних фортепіанних сонат як визначних артефактів української фортепіанної музики.

Методи дослідження визначаються як дискурсивний – стосовно теоретичних передумов та базового науково-поняттєвого матеріалу; ретроспективний і структурно-системний у ході аналізу джерел; хронологічний, для відстеження еволюційних процесів сонатного жанру у творчості українських композиторів та фортепіанному виконавстві; компаративний для порівняння різних артефактів сонатного жанру та інтерпретологічний для обґрунтування й побудови власної виконавської моделі. У цілому переважає цілісний системний розгляд феномена фортепіанно-виконавської творчості як спеціальної сфери музичної інтерпретації.

Джерельною базою дослідження послужили праці присвячені:

- *українській творчості для фортепіано*: О. Городецька, М. Дремлюга, Д. Дувірак, З. Йовенко, Д. Канєвська, Н. Кашкадамова, В. Клиш, О. Немилович, Н. Ревенко, М. Ржевська, О. Пономаренко, Л. Свірідовська, Г. Суворовська, О. Фрайт та ін;
- *феномену української фортепіанної сонати*: С. Зандрок, Л. Кияновська, Л. Ланцута, Н. Пастеляк, Л. Свірідовська, Т. Тонкаль Б. Фільц та ін.;
- *поняттю стиля та стилістичного змісту музичної творчості*: О. Катрич, І. Коханик, О. Потоцька, О. Сокол, С. Тишко, О. Самойленко та ін.
- *концепції прояву національного начала в музичній мові*: Л. Кияновська, О. Козаренко, Є. Левкулич, О. Лігус, І. Ляшенко, М. Новакович, М. Ярмо та ін.;
- *проблемам музичної інтерпретації та виконавської реценції*: О. Безбородько, Н. Кашкадамова, О. Коменда, В. Москаленко, Ма Лінь., Л. Опарик, І. Чернова, М. Чернявська, та ін.;

На підставі опрацьованих досліджень, майстеркласів і власної концертної практики запропоновано методологію щодо виконавської інтерпретації і обгрунтовано її продуктивність. Цю систему рекомендовано також доповнити вправами йоги та дихання, які допомагають гармонізації енергії та сприяють досягненню контрольованого виконання, коли фізіологія, психофізика, акустика і філософія творять синергетичну єдиність.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

синтезі інтерпретологічних та музикознавчих аспектів у єдину методологічну систему, що враховує специфіку виконання музики українських композиторів першої третини XX століття (зокрема Л. Ревуцького, В. Барвінського, В. Косенка, Б. Лятошинського); залучено герменевтичний аналіз сонат українських композиторів першої третини XX століття та сформувано власний інтерпретаційний план для досягнення результату виконавської інтерпретації.

Запропоновано дієві засоби з переліку сучасних підходів до їх прочитання: дихальні вправи, йогу, побудову ритмічного родоводу до твору, тощо.

Структура роботи та зміст розділів

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Розділ I. Українська фортепіанна соната як складова жанрової

Системи європейської музики

Вивчаються історичні, естетичні та жанрові аспекти формування української фортепіанної сонати у європейському контексті, простежується еволюція сонатного жанру у творчості українських композиторів першої третини XX століття, окреслюються науково-методологічні підходи до дослідження даної теми. Це дає можливість прослідкувати етапність зародження, розвитку, збагачення різновидів сонатного жанру за стилістикою, принципами формотворення, драматургією, музичною мовою. Уточнюється

низка факторів у конкретних творах сонатних жанрів різних періодів. Увага зосереджується на емоційній виразності як складовій виконавської роботи, що сприяє актуалізації художнього змісту творів, зокрема у контексті національно забарвленої української фортепіанної музики.

Розділ II. Феномен виконавської інтерпретації

Досліджується феномен виконавської інтерпретації як комплексне явище через призму стилю, образного змісту, звукотворчості, музичної мови, художньо-технічних завдань, що передбачає аналіз стилістичних особливостей, образного змісту, тембрової палітри, ритмічної організації та технічної реалізації фортепіанних сонат. Акцент зроблено на осмисленні виконавських стратегій у світлі сучасних музикознавчих і виконавських підходів. Інтерпретація розглядається як форма мислення у звуці, що дозволяє передати глибинний зміст твору у його історико-культурному контексті. Центральним методологічним орієнтиром дослідження є феноменологія виконавської інтерпретації, що розглядає виконання як процес свідомого розкриття глибинних смислових пластів музичного твору через багатовимірний досвід слухання, пам'яті, тілесного руху та акустичної взаємодії із простором. Процес виконання фортепіанних сонат – це одночасне залучення багатьох шарів пам'яті: текстової, моторної, емоційної, стилістичної, акустичної, архітектурної. У процесі гри ці шари суміщуються в єдине ціле, стаючи матеріалом для народження живої, неповторної музичної мови. Виконавець діє на межі пам'яті й моменту, де пам'ять не стримує свободу, а стає підґрунтям для творчого потоку. Потік – це простір, у якому минуле (знання, досвід, інтонація стилю) і теперішнє (звучання тут і зараз) синхронізуються в акті виразної дії. Особлива увага приділяється осмисленню часу та динаміки як ключових чинників формотворення, що забезпечують внутрішню драматургію та емоційний розвиток твору. Фраза та інтонаційна структура розглядаються як своєрідні "мовні одиниці", здатні нести смислові та культурні коди, що зумовлюють глибину виконавської інтерпретації. Це вимагає не лише технічної досконалості, а й здатності до слухання себе і простору, гнучкої уваги,

внутрішньої тиші та відкритості моменту. Інтеграція традиційної технічної школи із сучасними підходами до інтерпретації дозволяє сформувати гнучку виконавську стратегію, орієнтовану на глибоке розкриття стилістичної та емоційної багатошаровості творів. Важливою складовою позиції виконавця є усвідомлення власної ролі щодо композиторського тексту, погляд на свою діяльність як на творчість, трактування музиканта-виконавця не лише як відтворювача вказаних автором виражальних й технічних засобів, а як на самоцінний феномен, чиє розуміння авторського задуму наділене переконливою неповторністю, унікальним трактуванням. Такий підхід дозволяє актуалізувати унікальні стильові, жанрові та естетичні особливості української фортепіанної сонати першої третини ХХ століття.

Розділ III. Виконавська рецепція у проєкції на фортепіанні сонати першої третини ХХ століття

Для аналізу жанрово-стильової характеристики та виконавської інтерпретації фортепіанних сонат Л. Ревуцького, В. Барвінського, В. Косенка, Б. Лятошинського, залучається герменевтичний та феноменологічний аналіз. Розглядаються особливості їх виконавської рецепції, драматургії та фактурної організації. Інтерпретація у даному контексті постає як глибоке проживання тексту в єдності слухового, моторного та смислового вимірів. Для розуміння вибору виконавської стратегії доцільним стає компаративний метод.

Порівняння фортепіанних сонат **Левка Ревуцького** з сонатним жанром його найближчих сучасників відкриває багатогранну інтонаційну мапу українського модерну. Попри той факт, що композитори діяли у схожих історичних, соціокультурних контекстах, їх музика — це три різні світи, три різні моделі хронотопу, звучання і психології. У порівнянні з іншими українськими композиторами цього періоду Ревуцький посідає унікальне місце. Якщо Косенко тяжіє до спонтанної емоційності, а Барвінський — до кольористичної пластики з інтонаційним ліризмом, то Ревуцький вибудовує структуру уваги не на рівні ефектів, а на рівні структурного проживання звуку. Л. Ревуцький у цьому трикутнику — фігура рівноваги: чіткий, логічний, глибоко

відчутний, але ніколи – не зайвий. Його музика – як рівна річка, в якій віддзеркалюється небо. **Василь Барвінський** – це лірик, але не сентиментальний, а інтелектуально-просвітлений. Музичний світ його фортепіанної сонати прозорий, модально національний, однак не декларативний. Тут немає тяжіння до ефекту, проте є постійна гра гармонії й барви. Барвінський працює з інтонаційним спадком українського фольклору як із поетичним матеріалом. Образний світ його сонати – неспішний, як народна пісня на вечірньому вітрі. І саме тому виконавець має чути в ній не лише текстуру, а контекст. Надважливою є темброва палітра, пластика, кантиленність лінії. **Віктор Косенко** – композитор душевного надміру. Його фортепіанні сонати емоційно розірвані, насичені хвилеподібним розвитком, сплесками, нестабільними метроритмами. Це музика, що постійно шукає опору, а тому ритмічно нестійка, гармонічно експресивна, структурно імпульсивна. Для піаніста-виконавця сонати В. Косенка – це завжди виклик емоційного самоконтролю. Потрібно балансувати між виразністю і надмірністю. Сонати Косенка наче «горять» зсередини, але легко можуть «згоріти» на сцені, якщо не відчуті їхню внутрішню драматургію. Фортепіанні сонати **Бориса Лятошинського** – це дещо інший вимір: трагізм, філософія зламу і потужного опору, модерна експресіоністська виразність, конфлікт дисонансів, гармонія і ритм виходять за рамки звичного як для слуху так і руки. Б. Лятошинського не можна виконувати без найвищої емоційної мобілізації. Його музика – сповнена боротьби, рідше споглядання. Це школа межового виклику піаністичній майстерності виконавця-інтерпретатора. Сонати Л. Ревуцького, В. Барвінського, В. Косенка, Б. Лятошинського є творами непересічної мистецької цінності. Вони дають колосальний потенціал для самореалізації стильного та інтелектуально зрілого виконавця, адже ставлять перед ним не лише моторно-технічні, але й світоглядні, стильові, звукотворчі, драматургічні запити. Запропонована методологія роботи над текстами фортепіанних сонат допоможе інтерпретаторові вибудувати свою виконавську модель прочитань авторського тексту-коду, а також окреслити шляхи до інноваційних інтерпретаційних

концепцій. Запропонована методологія, артикулюючи інтелектуальну виконавську інтерпретацію та національну ідентичність, дозволяє сформувати новий погляд на українську фортепіанну сонату XX століття. Залучення психологічних, філософських і музикознавчих дискурсів уможливорює повному осмислити музичні твори, які доволі часто залишаються недооціненими на міжнародній сцені. Такий підхід дозволяє робити українську музику більш конкурентоспроможною на світовому рівні.

Ключові слова: українська фортепіанна соната, жанрові різновиди сонат, виконавська інтерпретація, феномен виконавської рецепції, виконавська версія.

Title: *The Ukrainian Piano Sonata of the First Third of the 20th Century in an Interpretative Perspective*

This research project explores the Ukrainian piano sonata of the first third of the twentieth century as a phenomenon of interpretative depth, artistic identity, and philosophical resonance. The study is positioned at the intersection of musicology, performance studies, and interpretative phenomenology. It investigates how the genre of the sonata—typically associated with European classical tradition—was transformed by Ukrainian composers into a medium of national expression, structural experimentation, and emotional intensity. The dissertation is built upon the premise that musical interpretation is not merely a form of technical reproduction, but a form of *thinking in sound*, an embodied and conscious reconstruction of stylistic, emotional, and structural codes.

The project focuses on the piano sonatas of Mykola Lysenko, Levko Revutsky, Viktor Kosenko, Vasyl Barvinsky, and Borys Lyatoshynsky—five figures whose works trace a vivid panorama of Ukrainian musical modernity. Their sonatas are not imitations of classical form, but original acts of cultural articulation, often navigating between folk intonations, poetic plasticity, and late-Romantic or early-modern harmonic language. In these works, the sonata form serves not as a fixed

architecture, but as a dynamic process of inner development—what the research refers to as *poetic dramaturgy*. These are works that breathe, that hesitate, that surge—often dissolving formal boundaries in favor of expressive fluidity.

The aim of the research is to construct an interpretative methodology adequate to the depth and complexity of these works—one that integrates structural analysis, historical context, performer's psychology, and a phenomenological understanding of musical time. The author proposes a model of performance grounded in concepts such as *temporal breathing*, *intonational memory*, *interpretative ethics*, and the *verticality of musical consciousness*. Through detailed hermeneutic analysis and performance-based insights, the study seeks to uncover how sonatas by Ukrainian composers of the 1900–1935 period construct their expressive identity, and how performers can engage with them in a way that honors their stylistic precision, national specificity, and emotional truth.

Methodological Foundation and Interpretative Orientation

The study employs a multi-layered methodology that combines analytical, hermeneutic, typological, and interpretative tools. At its core lies the conviction that performance is not secondary to analysis—it is itself a mode of musical research. The performer, through the disciplined act of listening, remembering, and recreating, becomes an epistemic agent: not merely a transmitter of a score, but a co-author of meaning. This orientation necessitates an expanded framework of analysis, one that considers:

- the **historical context** of musical production in early 20th-century Ukraine, marked by national revival, aesthetic pluralism, and institutional consolidation;
- the **stylistic and structural transformations** of the sonata form, particularly its evolution into a poetic, cyclical, or monolithic gesture;

- the **intonational and rhythmic inheritance** of Ukrainian folk music, which manifests in asymmetrical phrases, pentatonic tendencies, modal inflections, and a rhetoric of lyrical expansion;
- and the **performer's internal experience** of time, sound, memory, gesture, and concentration.

The research builds upon the theoretical work of Ukrainian and European scholars in music analysis, semiotics, and performance philosophy. It draws inspiration from the interpretative traditions of Heinrich Neuhaus, György Sebők, Glenn Gould, Alfred Cortot, and Mykola Lysenko himself—not in the sense of imitation, but as archetypes of artistic presence. Their ideas on touch, silence, breath, and musical logic are re-interpreted in the context of Ukrainian material.

Structurally, the dissertation is divided into three interconnected chapters:

1. **Stylistic and Cognitive Foundations of the Ukrainian Sonata**, which lays out the aesthetic, historical, and philosophical premises of the genre;
2. **Interpretative Analysis of Sonatas by Levko Revutsky**, the central case study that exemplifies the research model;
3. **Comparative Perspectives and Performance Ethics**, which situates Revutsky in a wider cultural field alongside Kosenko, Barvinsky, and Lyatoshynsky, and reflects on the ethical implications of performance as cultural representation.

This structure reflects the trajectory of the performer's journey—from historical awareness, through analytical penetration, toward interpretative responsibility. Performance becomes a philosophical act: a way of restoring memory, articulating identity, and shaping a sound-world that is simultaneously faithful to the score and creatively autonomous.

Stylistic Triangulation: Revutsky, Kosenko, Barvinsky, Lyatoshynsky

A comparative stylistic reading of Ukrainian composers of the first third of the 20th century reveals three distinct trajectories within the modernist sonata tradition, each providing a unique interpretative universe for the performer. Levko Revutsky, Viktor Kosenko, Vasyl Barvinsky, and Borys Lyatoshynsky represent not a unified school but a constellation of identities—musical, psychological, and philosophical.

Kosenko's sonatas are saturated with emotional immediacy. Their harmonic language veers towards late romantic excess, and their phrase architecture pulses with wave-like instability. His music often burns from within—its gestures are impetuous, its metrorhythm volatile. For the performer, this requires an emotionally alert posture: to inhabit the turbulence without succumbing to it. Self-restraint becomes a technique of survival.

Barvinsky, by contrast, operates in a lyrical and impressionistic mode. His pianism is transparent, his structures porous, his use of modality understated yet deeply rooted in folk tradition. The interpretative ideal here is one of timbral refinement and poetic distance: to let the music unfold like remembered breath. Rubato becomes memory; pedal becomes air. The performer must hear the silence between the notes as keenly as the notes themselves.

Lyatoshynsky's pianistic world stands apart—he is the voice of rupture and philosophical dissent. His harmonic syntax is dense, often atonal, and his rhythmic structures defy metric predictability. His sonatas speak in dissonance, gesture, and vertical force. They require a performer with psychological endurance and technical command of modernist gesture: the ability to balance conflict, irony, and tension within a singular gesture of coherence.

Revutsky's uniqueness lies in his balance. He is neither impulsive like Kosenko nor elusive like Barvinsky, nor explosive like Lyatoshynsky. His music constructs attention. His form breathes, but always with clarity. His phrases are lyric, but never indulgent. For the performer, Revutsky represents a moral terrain: a space where

sound must be earned through structural honesty, where drama is internalized rather than displayed.

The dissertation argues that Revutsky's sonatas act as a philosophical midpoint within this stylistic triangle. They demand of the pianist not just competence or style but consciousness. Interpretation here is not decoration but architecture. The performer must sculpt with silence, articulate with gravity, and breathe not through the lungs but through the form itself.

Methodology of Interpretation: Memory, Consciousness, and the Phenomenology of Listening

At the heart of this dissertation lies a performer-centered methodology grounded in memory, acoustic awareness, temporal intelligence, and philosophical attentiveness. Rather than treating performance as a secondary process of technical reproduction, this research repositions the act of playing as an epistemological gesture—a way of knowing through sound.

The central theoretical construct is what the author terms the **vertical of consciousness**—a multi-dimensional awareness through which the performer simultaneously perceives several layers of musical meaning. These include:

1. **Acoustic awareness** (sound as physical vibration and emotional material),
2. **Temporal awareness** (form as lived time rather than abstract geometry),
3. **Motor intelligence** (gesture and motion as expressions of thought),
4. **Emotional memory** (the performer's internalized affective history),
5. **Structural attention** (the real-time organization of phrases into rhetorical form).

Each sonata is approached not as a fixed text but as a field of interpretative potentialities, in which the performer's memory plays a foundational role. Here, memory is understood not merely as the retention of notes, but as a **multi-layered phenomenon**:

- **Textual memory:** the grasp of formal and harmonic scaffolding;
- **Kinaesthetic memory:** the body's knowledge of movement and articulation;
- **Stylistic memory:** cultural embeddedness and historical listening habits;
- **Intonational memory:** the capacity to recall and project internal sound models before they are played.

The act of interpretation, then, becomes an act of **synchronization**: of aligning present perception with remembered structure, of fusing intuition with cognition, of allowing time to breathe without collapsing into repetition or randomness.

The dissertation integrates phenomenological insights (e.g. Husserlian retention and protention), as well as performance philosophies derived from Alfred Cortot, Glenn Gould, Wilhelm Furtwängler, and Heinrich Neuhaus. Yet, these are reconfigured through a Ukrainian cultural framework—one in which national memory, stylistic modesty, and poetic stillness are central tenets of musical meaning.

The use of **yogic breathing, attentional mapping, and rhythmic genealogy** is not anecdotal but methodological. These techniques help the performer enter the work's internal climate: to breathe with its phrases, to hear with its silence, to allow the structure to emerge from within rather than be imposed from without.

In this approach, interpretation becomes neither an expressive addition nor a theoretical deduction—it becomes a **mode of being**. A way of listening. A gesture of trust.

Cultural Ethics and the Future of Ukrainian Piano Performance

The interpretative model proposed in this dissertation culminates in a broader vision: not only of *how* to perform Ukrainian piano sonatas of the early 20th century, but *why* such performance matters—ethically, culturally, and historically.

These works—by Revutsky, Barvinsky, Kosenko, Lyatoshynsky, and others—are not simply “national repertoire.” They are repositories of historical consciousness, emotional resilience, and stylistic hybridity. Their performance in the 21st century

is, therefore, not a nostalgic act, but a *cultural intervention*—a way to reassert the presence of Ukrainian artistic identity within global classical music discourse.

Interpretation, in this context, becomes a form of **testimony**. The pianist does not merely “represent” the composer’s intention, but *witnesses* the conditions under which that music emerged: the linguistic erasures, political repressions, institutional marginalizations. In this sense, the very act of playing a Ukrainian sonata becomes an ethical stance—an articulation of continuity against the threat of silence.

The dissertation argues for an interpretative **ethics of attentiveness**. This includes:

- Deep listening to stylistic nuances and local inflections;
- Avoidance of over-internationalized “readings” that flatten cultural specificity;
- Respect for *intonational codes* derived from Ukrainian folk modality, linguistic cadence, and oral musicality.

Within this framework, **national style** is not a set of motifs or folklore references, but a *form of thought*—a unique way of articulating musical time and emotional space. Ukrainian piano music of the early 20th century is marked by modal lyricism, structural poetics, inner equilibrium, and the metaphoric use of silence. Its performance requires interpretative humility, ethical clarity, and the ability to transform technique into meaning.

The final chapters of the research outline the potential of this repertoire to transform concert programming, pedagogy, and scholarship. It calls for a renewed inclusion of Ukrainian piano sonatas in the international curriculum—not as “ethnic supplements” but as essential chapters of 20th-century modernism.

Ultimately, this dissertation positions performance as a form of cultural agency. It challenges performers not only to perfect their craft, but to inhabit musical works as ethical landscapes, and to shape interpretative practices that honor the memory, complexity, and humanity embedded within each sonata.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

За темою дисертації здійснено 3 публікації, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації, з-поміж них 2 статті у наукових виданнях, затверджених МОН України (мистецтвознавство, спеціальність – 025, категорія «Б»):

1. Федина Ростислав Костянтинович. Фортепіанна соната №1 Віктора Косенка: виконавсько інтерпретаційний аспект / українська музика 2025 / 1 (52) С. 135-142 . Режим доступу <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/issue/view/44/22>
УДК 78.421;78.25 DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-13
2. Ростислав Федина. Друга і третя фортепіанні сонати Віктора Косенка в проекції на виконавську інтерпретацію / Fine Art and Culture Studies, Вип. 1, 2025 С. 201-207. Режим доступу <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/issue/view/132/135>
УДК 78.421;78.25 DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-29>

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики. Матеріали дослідження викладено в доповідях на науково-творчих міжнародних та науково-практичній всеукраїнській конференціях:

1. Ростислав Федина фортепіанні сонати Віктора Косенка в проекції на виконавську інтерпретацію / III Міжнародна молодніжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин 18-20 березня 2024, Львів
2. Ростислав Федина Фортепіанна соната Василя Барвінського в рецепції піаніста-виконавця / IV Міжнародна молодніжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин 7-10 квітня 2025, Львів

Апробація матеріалів дослідження: За темою творчого мистецького проекту проведено такі основні заходи:

1. Концерт «Українська фортепіанна соната першої третини 20 століття. Виконавсько інтерпретаційний погляд» Великий зал ЛНМА ім. М.В.Лисенка 20 червня 2024
Програма : Віктор Косенко – фортепіанні сонати : №1 op.13 №2 op.14 №3 op.15
URLhttps://www.youtube.com/watch?v=Y8ebbql0XwA&ab_channel=RostyslavFedyna
2. Концерт камерної музики «Борис Лятошинський 130» Львівська національна філармонія ім. М. Скорика 17 січня 2025
Програма : Борис Лятошинський - соната для скрипки і фортепіано, концертний етюд-рондо, фортепіанно тріо №1 op.7
URLhttps://www.youtube.com/watch?v=LKX2P5b2eOo&ab_channel=ЛьвівськаФілармонія
3. Концерт «Українська фортепіанна соната першої третини 20 століття. Виконавсько інтерпретаційний погляд» Великий зал ЛНМА ім. М.В.Лисенка 30 квітня 2025
Програма : Василь Барвінський – соната, Левко Ревуцький – сонатне алегро №2, Борис Лятошинський – соната №1 op.13
URLhttps://www.youtube.com/watch?v=71kYroUTb8s&ab_channel=RostyslavFedyna
4. Концерт камерно-інструментальної музики у рамках 44 міжнародного фестивалю «Віртуози» :
«Молоді віртуози класикам» Львівська національна філармонія ім. М.Скорика 22 травня 2025
Програма : Борис Лятошинський – соната-балада op.18, фортепіанне тріо №1 op.7 , Мирослав Скорик соната для скрипки і фортепіано №2, фортепіанне тріо «речитативи і рондо»
URL <https://www.youtube.com/watch?v=sAyZGQJ7q6E&t=675s>

ВСТУП

Українська фортепіанна музика є багатовимірним культурним феноменом, який включає педагогічну систему, виконавську традицію, композиторський доробок. Вона наділена стильовим багатством і жанровою різноманітністю від мініатюр до віртуозних творів концертного плану, масштабних циклів та сонат. Сьогодні, в умовах підвищеного зацікавлення здобутками українського музичного мистецтва в Україні і світі особливо важливо піднімати незнані і призабуті пласти національних надбань, їх досліджувати, виконувати, фіксувати в аудіозаписах.

Соната в історії української фортепіанної творчості постає складним мистецьким явищем, наділеним тяглістю, спадкоємністю рис, етапністю еволюційних процесів, багатством образно-стильових ознак та засобів роботи з інтонаційним матеріалом, а також яскравою індивідуальністю й самобутністю композиторських засобів. Звертання до цього жанру спостерігаємо у творчості численних українських митців ХХ – поч. ХХІ ст.: М. Лисенка, В. Барвінського, Б. Кудрика, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Рудницького, Г. Таранова, М. Скорульського, І. Белзи, Р. Барабашова, М. Гозенпуда, А. Філіпенка, А. Коломійця, В. Сечнікова, Є. Станковича, В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Бібіка, В. Загорцева, О. Киви, Я. Губанова, І. Шамо, Ю. Шамо, Я. Верещагіна, В. Шумейка, О. Щетинського та інших.

Далеко не всі композиції є зараз в активному репертуарному вжитку, ще менша кількість з них зафіксована у звукозаписі в виконанні видатних піаністів. Чимала кількість творів досі не видана чи вийшла символічними тиражами, низка зразків досліджуваного жанру в музичній науці радянського періоду тенденційно хибно трактувалась з огляду образності та стильової приналежності. Однак про значну кількість творів можемо говорити як про композиції з усталеними виконавськими тенденціями. І якщо аспекти ознак національних музичної мови дедалі частіше стають об'єктом музикознавчих

зацікавлень, то наявність чи зумовленість індивідуальних методів виконавської інтерпретації залишається малодослідженою темою.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва «Українська фортепіанна соната першої третини XX століття у інтерпретаційному аспекті» присвячується яскравим взірцям фортепіанної сонати різних етапів еволюціонування жанру в українській музиці, позначеним відмінними стильовими ознаками, жанровими і формотворчими експериментами, яскравою індивідуалізацією авторських стилів. Це твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Барвінського, В. Косенка, Б. Лятошинського. Вони достатньо широко експонують різновиди фортепіанних сонат окресленого періоду, належать мистцям різних стильових орієнтирів та представляють широку палітру технічних та виконавських засобів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт «Українська фортепіанна соната першої третини XX століття у інтерпретаційному аспекті» та його наукове обґрунтування виконані на кафедрі фортепіано джазу та популярної музики ЛНМА ім. М.Лисенка

Об'єкт дослідження – українське фортепіанне мистецтво XX століття.

Предмет дослідження – українська фортепіанна соната першої третини XX століття.

Мета дослідження – сформулювати методологічні засади інтерпретації українських фортепіанних сонат першої третини XX століття у їх історико-культурному контексті.

Мета дослідження зумовила потребу вирішення низки **завдань**, а саме:

- прослідкувати еволюцію сонатного жанру в українській музиці першої третини XX століття;
- розглянути феномен виконавської інтерпретації як комплексне явище;

- виявити шляхи формування виконавських тенденцій щодо сонатного жанру;

- запропонувати власні методи осмислення і виконавської реалізації;

- здійснити герменевтичний аналіз обраних сонат українських композиторів і запропонувати власний інтерпретаційний план для кожної з них;

- охарактеризувати основні виконавські проблеми і засоби художньої комунікації на прикладі обраних творів, запропонувати сучасні підходи до їх прочитання.

Методологія дослідження: аналіз нотного тексту; дослідження структурних, семантичних, гармонічних та тематичних особливостей сонат; виконавський аналіз через призму технічних та художніх аспектів виконання; історико-культурний контекст: визначення впливу соціально-політичних та культурних умов на стильові особливості творів та їх виконання.

Методи дослідження: аналітичний метод – при вивченні наукової літератури; ретроспективний і структурно–системний у ході аналізу джерел; хронологічний, для відстеження еволюційних процесів жанру сонати у композиторській творчості та виконавстві; історико-стильовий, для виведення взаємозв’язків культуротворчих процесів початку ХХ століття та особливостей музичного мислення в сонатних жанрах; типологічний з метою формування класифікації жанрових груп; аналітичний, для дослідження структури і драматургії творів; інтерпретологічний, для обґрунтування й побудови оптимальної виконавської моделі.

Джерельною базою дослідження послужили праці присвячені:

- *українській творчості для фортепіано*: О. Городецька [19], М. Дремлюга [28], З. Йовенко [34], М. Ржевська [82, 83], О. Пономаренко, Л. Свірідовська [91–92], Г. Суворовська, О. Фрайт [97], М. Ярмо [109] та ін;

- *феномену української фортепіанної сонати*: Л. Ланцута [54–57], Н. Пастеляк [78, 79], С. Зандрок [32], Т. Тонкаль та ін.;

- *концепції прояву національного начала в музичній мові*: О. Козаренко [46–48], Є. Левкулич, О. Лігус, І. Ляшенко та ін.;

- *феноменам музичної інтерпретації, художньої комунікації, виконавської реценції*: М. Чернявська [103], І. Юдкін-Ріпун [106, 107], Н.Кашкадамова [37], О. Коменда [49], Ма Лінь [59, 60], Л. Опарик [75], І.Чернова [101] та ін.;

- *сонатній творчості українських композиторів*: Л. Кияновська [39–43], О. Марценківська [63], Р. Стецюк, О. Таранченко [95], Б. Фільц [96], Д. Харитоновна [98], Ж. Хурсіна [99] та ін.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького

проєкту. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри фортепіано джазу та популярної музики ЛНМА ім. М. Лисенка. Матеріали дослідження викладено в доповідях на науково-творчих міжнародних та науково-практичній всеукраїнській конференціях: III Міжнародна молодніжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин 18-20 березня 2024, Львів; IV Міжнародна молодніжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин 7-10 квітня 2025, Львів

Наукова новизна та особистий внесок здобувача полягає у тому, що вперше запропоновані обґрунтування й підстави створення виконавсько-інтерпретаційної моделі низки українських фортепіанних сонат першої третини XX століття здійснено в контексті герменевтичного та евристичного підходів протягом передконцертного репетиційного періоду та на підставі власного концертного досвіду.

Теоретичне і практичне значення роботи полягає у можливості застосування її результатів у курсах історії української музики, культурології в середніх і вищих спеціальних музичних закладах, історії фортепіанного мистецтва, педагогічній діяльності та у процесі підготовки до концертно-

виконавської практики, при створенні коментарів до методичних посібників. Методика побудови виконавсько-інтерпретаційних моделей українських фортепіанних сонат провідних митців першої третини ХХ століття відкривають перед виконавцями-практиками поле для власного творчого пошуку і самореалізації, вивчення досвіду їх поширення у власній концертно–педагогічній практиці та спонукають до подальших наукових досліджень.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, основної частини, висновків, списку використаних джерел. Основна частина містить три розділи. Список використаних джерел містить посилання 127 позицій книг та статей, з-поміж них 20 західноєвропейськими мовами.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СОНАТА ЯК СКЛАДОВА ЖАНРОВОЇ СИСТЕМИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ

1.1. Українська фортепіанна соната як об'єкт наукового дослідження

В наш час відбувається активне вивільнення від накиннутих ідеологічними вимогами догм у поглядах на власну культуру, переоцінки її місця в світовому мистецтві, переосмислення наукових позицій щодо оцінки явищ національної музики, дослідження їх джерел, спадкоємності традиції в руслі європейського та національного мистецтва. Одними з перших праць, в яких було здійснено спроби певних узагальнень щодо фортепіанного доробку українських митців стали дослідження М. Дремлюги «Українська фортепіанна музика (дожовтневий період)» (1958) [28], З. Йовенко «Фортепіанна творчість українських радянських композиторів: (20-і роки)» (1968), та активно цитована праця В. Клима «Українська радянська фортепіанна музика» (1980).

В одному з центральних філософських творів Г. Ф. Гегеля «Феноменологія духу» («Die Phänomenologie des Geistes») опублікованому в 1807 році, мислитель висуває тезу єдності процесу формотворення свідомості: від первинних форм чуттєвої достовірності до абсолютного знання та наголошує на тотожності буття та мислення як одного з фундаментальних принципів філософії [16, с. 75]. Нові аспекти теоретичного осмислення сучасного стану розвитку фортепіанної галузі мистецтва пропонуються в дослідженнях української творчості для фортепіано в контексті історичних обставин, естетичних цінностей, стильових передумов: дисертаціях Н. Костюк «Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій» (Київ, 1998), М. Ржевської «Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у взаємодії та

перетвореннях соціокультурних дискурсів» (Київ, 2005) [84], О. Городецької «Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи» (Київ, 2008) [19], Л. Свірідовської «Засоби образного оновлення української фортепіанної мініатюри кінця XIX – першої третини XX століття».

Важливі наукові розвідки стосуються витоків, джерелам, традиціям, лініям спадкоємності у формування стилістики, виразових засобів, принципів формотворення. До таких належать дисертація О. Андріянової «Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст.» (Одеса, 2007), праці О. Фрайт «Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці» [98], О. Пономаренко «Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років XX століття», Н. Ревенко «Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України /80–90-ті роки XX століття/», Л. Свірідовської «Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі /кінець XIX – перша третина XX століття/».

Чимало досліджень присвячено теоретичному обґрунтуванню *рис стилістики в українській музиці*. Серед них значна частина розглядає ознаки сецесії та інших модерністичних стильових течій: дисертація І. Савчука «Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років XX століття в Україні)» (К., 2005), праці Л. Кияновської «Стиль сецесії в українській музиці першої третини XX сторіччя» [41], О. Козаренка «Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик», Олени Корчової «Музичний модернізм як terra cognita», розвідки Тетяни Белімової «Сецесія як філософсько-естетична модель модернізму кінця XIX – початку XX ст.», Ольги Кушнірук «Український імпресіонізм», О. Лігус «Українська фортепіанна лірична мініатюра епохи романтизму» дають змогу аргументовано обґрунтувати стильову палітру, притаманну творам досліджуваного періоду. Важливе місце в дослідженнях відведено також втіленню ознак постмодернізму: працях О. Берегової «Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей

постмодернізму» [6], «Прояви естетики постмодернізму в українській фортеп'яній музиці 60–90 рр.» Т. Дубровного [26].

Теорію дослідження *індивідуальної композиторської стилістики* вибудовано в праці Олега Копелюка «Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс» [51]. Вважаючи, що поняття «феноменології стилю» охоплює глибинні зв'язки комунікації всіх суб'єктів творчості (митець-виконавець-слухач), дослідник на прикладі творчої постаті І. Карабиця він обґрунтовує комплексний підхід до характеристики індивідуального мистецького стилю: «Феноменологічний підхід дає змогу з'ясувати усі важелі складного процесу возз'єднання людини-творця зі світом, ті аспекти життєтворчості (роки становлення, національну ідентифікацію, соціальні умови), що в тій чи іншій мірі впливали на композиторський стиль. Завдяки цьому маємо констатувати факт творчої реалізації художника, його роль в культурі країни, епохи, національної школи, отже, усвідомити сутність композиторського стилю як феномену» [51, с. 11]. Характеристиці чи порівнянню мистецьких індивідуальностей, вияву та класифікації ознак індивідуального авторського стилю присвячено дисертації Д. Канєвської «Лятошинський і Д. Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості» (Київ, 2002), В. Даценко «Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка» (Київ, 2021), О. Фрайт «Фортеп'янна спадщина як вияв психологічних рис особистості Миколи Лисенка», О. Таранченко «Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський». Аспекти виразово-технічного переозброєння розглянуто в праці Дагмари Дувірак «Сонорні засоби музичної виразності в творчості українських радянських композиторів» (1988).

З позицій завдання дослідження важливим є комплекс праць, в яких розглядаються концепції *прояву національного начала в музичній мові*. Однією з найбільш ранніх є розвідка І. Ляшенка «Взаємодія фольклорних і професійних традицій у процесі становлення національного стилю української

музики». В подальшому ця тематика широко розпрацьована й аргументована у дослідженнях О. Козаренка [46–48], Є. Левкулич, О. Лігус, І. Ляшенка та ін.

Особливо важливим розділом теоретичних обґрунтувань є спеціальні, вузькі аспекти інтерпретування, виконавської рецепції творів українських митців. Зокрема, Л. Феноменам музичної інтерпретації, художньої комунікації, виконавської рецепції присвячено численні праці дослідників, серед яких М. Чернявська [103], І. Юдкін-Ріпун [106, 107], О. Коменда [49], Ма Лінь [60], Л. Опарик, Л. Більчинський «До питання про інтерпретацію творів В. С. Косенка» [8], О. Коменди «Фортеп'янні твори Лисенка в інтерпретації Олександра Козаренка» [49] та подібні. При розробці плану дослідження враховано наукові праці, такі як стаття Ольги Щербакової про сонату Серафима Орфеева [105] та дослідження Анастасії Муляр про фортепіанно-виконавську інтерпретацію як когнітивний феномен [69], які можуть слугувати теоретичною основою для аналізу виконавської інтерпретації українських фортепіанних сонат першої третини ХХ століття.

Ці позиції є вагомими у дослідженні феноменології виконавської інтерпретації українських митців. З цієї точки зору важливими є усвідомлення джерел формування творчого світогляду, чітке усвідомлення загальномузичних та індивідуальних стильових домінант, еволюційних процесів сонатного жанру в українській музиці першої третини ХХ століття загалом та в доробку Л. Ревуцького, В. Барвінського В. Косенка й Б. Лятошинського зокрема.

Виконавські аспекти доробку Л. Ревуцького розкрито в дослідженні В. Клима «Л. Ревуцький – композитор-піаніст» [44], Яким Горак аналізує інтерпретацію фортепіанних творів Левка Ревуцького Марією Крушельницькою [17]. Музично-семіотичний процес з точки зору виразового арсеналу митця розглядав Олександр Козаренко [48].

Творчість В. Барвінського доволі активно досліджується у різних аспектах. Окрім невеликої, але дуже концентрованої монографії С. Павлишин [77], слід виділити низку масштабних публікацій Лілії Шевчук-Назар варто

виділити наукові збірки, присвячені дослідженню доробку митця, видані у Тернополі (дві збірки під редакцією О. Смоляка) та Дрогобичі (три збірки під редакцією В. Грабовського), а також праці і розвідки О. Німилович, Н. Кашкадамової [37], Л. Кияновської [41], О. Козаренка [47], І. Коваліва, А. Рудницького, Б. Тихонюка, Л. Філоненка, М. Цегельської-Дмитрук та ін.

Фортепіанна творчість Віктора Косенка, як високохудожнє надбання українського мистецтва першої третини ХХ століття, належить до вищих надбань європейської піаністичної культури. Яскраво спалахнувши як піаніст-виконавець і композитор, В. Косенко дивом залишився поза лабетами політичних репресій. Однак десятиліттями творчість композитора тенденційно трактувалася офіційним музикознавством з позицій «соцреалізму» (що має місце у дослідженнях С. Зандрок, З. Йовенко, В. Клима, О. Олійника, Р. Стецюк та ін.). Уникаючи не толеровані офіційною доктриною модерністичні стильові моделі та новітні виразові засоби, музикознавці зміщували акценти у тих чинниках, які вплинули на формування особистості композитора, чим штучно обмежували образний зміст його композицій. І хоч протягом останнього двадцятиліття з'явилася низка нових досліджень, присвячених різноманітним аспектам творчого доробку В. Косенка, вантаж закріплених тенденцій минулого все ще дається взнаки.

Осмищення феноменології виконавської інтерпретації косенкових сонат варто розпочати з усвідомлення джерел формування творчого світогляду композитора. На цей аспект звертають увагу у своїх розвідках К. Шамаєва [104], О. Таранченко [95], М. Ржевська [82] та ін. Важливим джерелом є також мемуари композитора й епістолярні джерела. Стильові риси музики Косенка висвітлюються у працях О. Козаренка, І. Вавренчук [13], І. Беренбейн [7].

Сонатній творчості Б. Лятошинського також присвячено низку праць, які розробляють окремі аспекти проблематики. Так, доробок Бориса Лятошинського на тлі сучасних засобів композиторської творчості вивчав Б. Деменко [25], взаємодію композиторських і виконавських засобів у сонатах Б. Лятошинського дослідив Олег Безбородько [3].

Названі роботи формують велике підґрунтя для музикознавчих узагальнень, однак, за невеликим винятком, в них вкрай мало уваги приділяється формуванню виконавської традиції, давнім і сучасним інтерпретаційним проблемам сонатних жанрів.

1.2. Еволюція фортепіанної сонати в доробку українських композиторів

Послідовність етапів розвитку сонатного жанру пропонує декілька дослідницьких праць, серед них однією з найкоректніших є дисертація Л. Ланцути «Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції» (Київ, 1998). [54]), на яку посилаються найчастіше. Згідно переконань авторки досліджуваний жанр в межах обраного нами періоду у своїй еволюції пройшов наступні стадії:

- «1. Початковий, період включення у процес формування структурно-семантичного інваріанту (3 клавірні сонати Д. Бортнянського), ... запізнілої реакції на розквіт класичної сонати (фортепіанна соната a-moll М. Лисенка, 1875 р.), першої спроби національного засвоєння жанру;
2. (1890–1910 рр.) – період активної композиторської творчості у галузі сонатного жанру, трансформації структурно-семантичного інваріанту, формування національного типу сонатної драматургії (фортепіанні сонати Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Барвінського);
3. (1920-ті рр.) – період масового зацікавлення жанром, помітного розширення діапазону стильових пошуків, остаточної кристалізації національно-типологічних ознак (фортепіанні сонати В. Косенка, Б. Лятошинського, Г. Таранова, М. Скорульського, І. Белзи)» [54, с. 8].

Дозволим собі низку міркувань та уточнень до цієї структури. Беручи до уваги те, що клавір конструктивно, акустично і технічно відрізняється від фортепіано, випустимо з огляду твори XVIII століття: три сонати для клавіра соло Дмитра Бортнянського: C-dur, B-dur та F-dur, які постали протягом 1783–

1784 рр. Констатуємо, що вони ранньокласичного стилю, близькі за музичною мовою до творів Мангеймської школи, а також містять тематизм інтонаційно близький до українських музично-побутових жанрів (на зразок Гайднівських). Цінно також те, що в них представлено тричастинний і одночастинний сонатний цикли. Серед відомих на сьогодні зразків вказаного жанру вони стали єдиними взірцями композицій класичної доби, створених українським митцем. Проте з об'єктивних політичних причин впливу на розвиток сонатного жанру в Україні вони не мали.

Першим суто фортепіанним прикладом сонати українського автора слід вважати твір Миколи Лисенка, написаний у 1875 році, очевидно для власних виконавських потреб – Сонату а-moll. Зрозуміло, що в творі віддзеркалилися і теоретична школа, здобута під час навчання в Ляйпцізьській консерваторії, і рівень його технічності як виконавця, і прагнення надати європейському жанрові національних рис, що властиво фольклорному напрямкові романтизму. Однак дослідники звертають увагу, що в його репертуарі цей твір не звучав, очевидно з якихось власних поглядів на свій ранній опус. Погляди дослідників про цей твір різняться кардинально.

«...жанр фортепіанної сонати знайшов своє продовження у творчості класика української музики Миколи Лисенка. У 1875 р. була написана єдина Соната ля мінор, ор. 16 у 3-х частинах. Композитор використовує різножанровий фольклорний матеріал, який виявляє деякі спільні риси з загальноєвропейським тематизмом або переінтонує типові класичні музичні формули у народнопісенному дусі. М. Лисенко використовує той тип сонатного allegro, який зустрічається у Д. Бортнянського і пов'язаний з впливом форм народного мистецтва» [90, с. 10].

«Соната не володіє тією цілісністю і національною самобутністю, яка відрізняє, скажімо, рапсодію композитора. До певної міри Лисенко був ще обмежений нормами класичної музики, і це не дозволяло йому відшукати нові методи організації форми, які б відповідали тематичному матеріалу», – запевняє Оленка Гав'юк-Шеремет [15, с. 217].

Проте цей погляд – найбільш загальний. Дуже цікаво порівняти його з враженнями композитора, а також дослідника і виконавця Сонати М. Лисенка – Олександра Козаренка: «Коли я відкрив фортепіанну сонату Лисенка, яку ніхто до того не виконував, і я її ніколи не чув, я побачив, по-перше, якого високого класу це піанізм, по-друге, – яка інтертекстуальна гра наповнює цей текст, наскільки він модерний за мисленням» [цит. за 49, с. 5].

У Сонаті інтерпретатор побачив алюзії на теми Е. Гріга (головна партія), Ф. Шопена (зв'язуюча партія), В. А. Моцарта (рефрен), Ф. Шуберта (2-й епізод, фугато), К. В. Глюка, Й. С. Баха (кода), самоцитати (кантата «Б'ють пороги», розділ розробки перед репризою), національних фольклорних, побутових і напівпрофесійних жанрів (думна заплачка, кант, плачі-голосіння, пісня-романс).

Після довгих літ мовчання Лисенкова соната була виконана О. Козаренком 2002 року в Україні (Львів, Канів) та Німеччині (Мюнхен). Тому говорити про намічені цим твором подальші тенденції розвитку також не доводиться.

Черговим етапом розвитку сонатного жанру для фортепіано є *період 1908–1915 рр.* До нього належать Соната Якова Степового D-dur (1909 р.), Соната Cis-dur Василя Барвінського (1909–1911 рр.), Сонатне allegro h-moll (1912 р.), Сонатне allegro № 2 c-moll (1913–1915) Левка Ревуцького.

Всі композитори майже ровесники, а їх твори демонструють пошук нових стильових шляхів, відповідно – комплексу відповідних до них виразових засобів. Я. Степовий обрає шлях пізнього фольклорного романтизму з яскравим національним забарвленням. Юнацька Соната h-moll Л. Ревуцького поєднує притаманне його стилю і світосприйняттю лірико-епічне, а також героїчне начала, Сонатне allegro № 2 c-moll, твір консерваторського періоду – героїко-драматичне, дуже сміливе і винахідливе на формою (вільнотрактована одночастина сонатність з ознаками циклічності).

Твір В. Барвінського також припадає на початок навчання у Празі, де соната була обов'язковою навчальною формою. Її сецесійна стилістика

характеризує музичні засоби, а форма апелює до необароко (реальна п'ятичастиність завуальована у традиційну сонатну циклічність з варіаціями та подвійною фугою в фіналі). Як бачимо цей період характеризується сміливими пошуком молодих композиторів як у сфері стилю, форми, так і виразових засобів.

«Доля вищезазначених сонат склалася по-різному, але жодна з них свого часу так і не була надрукована в Україні. «Соната» Я. Степового, маючи безсумнівні художні якості, залишалася невідомою до її видання у 1950 р.; рукопис композиції В. Косенка – втрачений; Сонатне allegro Л. Ревуцького, вперше виконане ще в 1914 р. стало відомим, лише коли було перероблене композитором в «Сонату» у 1949 р.» [90, с. 11]. І знову про формування повноцінних національних тенденцій у розвитку жанру іще не доводиться.

Черговою генерацією творів фортепіанного сонатного жанру стали композиції, створені *між 1922–1929 рр.* Він більш численний за іменами та прикладами, але дуже нерівними за художньою вартістю, серед них також твори митців-аматорів та дидактичні твори. Найяскравішими творами у цей період є три сонати Віктора Косенка: соната № 1, ор. 13 b-moll, (1922), соната № 2 ор. 14, cis-moll (1924), Соната для фортепіано № 3 h-moll ор. 15 (1929) та дві композиції Б. Лятошинського: Соната № 1 для фортепіано, ор. 13 (1924), «Соната-балада» ор. 18 (1925). Це твори, написані сформованими досвідченими майстрами. Тут можна побачити сонати циклічні, баладного і поемного типу. Стилiстично творчість В. Косенка тяжіє до постромантичних тенденцій, активний член АСМУ, заворожений пошуками Арнольда Шенберга, Б. Лятошинський експериментує з експресіонізмом у атональній техніці, поліладовості, чи штучних ладах з завуальованою тональною і ладовою опорами.

«Головним фактором оновлення української фортепіанної сонати стало ускладнення її генетичної формули, що пов'язане... з ширшим осягненням національної традиції (як фольклорної, так і національно-стильової романтичної, представленої національним різновидом жанру (творчість

Л. Ревуцького, Б. Лятошинського): з його ознак сучасні зразки наслідують одночастинність, поемні принципи формотворення)», – зазначала в своєму авторефераті Л. Ланцута [56, с. 15].

В подальшому (1930–1940 *pp.*) соната стає доволі поширеним жанром. Це твори експресіоністські твори Михайла Тіца та учня й послідовника Б. Лятошинського – Ігоря Белзи; сонати неоромантичної стилістики Гліба Таранова, Михайла Скорульського, Костянтина Данькевича, Матвія Гозенпуда та Володимира Фемеліді; модерністичні сонати композиторів – представників «празької школи»: Перша і Друга Сонати № 1 та 2 Романа Сімовича; Соната на теми стрілецьких пісень Антіна Рудницького, Соната Зіновія Лиська, 3 фортепіанні сонати Бориса Кудрика, Соната Нестора Нижанківського.

І знову низка ліній були штучно загальмовані: твори Б. Кудрика були знищені після його безпідставного арешту й ув'язнення у 1945 р., Соната Нестора Нижанківського знищена посмертно після арешту дружини агентами НКВД у Празі. Твори А. Рудницького, З. Лиська не виконувалися в підрадянській Україні як твори емігрантів та членів патріотичних українських організацій.

Підсумовуючи приходимо до висновку: жанр фортепіанної сонати протягом першої третини ХХ століття представлений нечисленними зразками, проте вони охоплюють широку палітру стильових, формотворчих, інтонаційних, технічних засобів, суголосних з актуальними світовими тенденціями. З приходом радянської влади ці активні процеси оновлення будуть штучно загальмовані і скеровані у русло соцреалістичних мистецьких критеріїв.

РОЗДІЛ 2

ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1 Виконавська інтерпретація як комплексне наукове явище

Нотна фіксація музичного тексту передбачає ту складову авторського задуму, яку можна закріпити в знаках. Однак, смислове, семантичне, енергетичне, драматургійне, інтонаційне наповнення дають змогу різних версій трактування тексту. Його складові віддзеркалюють особистість виконавця, його ерудицію, технічні ресурси, художній смак, слуховий досвід, мистецькі позиції, відчуття форми та спроможність вибудувати цілісну драматургію, глибину проникнення в авторську волю – всі ці чинники характеризують поняття виконавського стилю. Цінним положенням щодо виконавського стилю є теза з праці Ж. Бюффона «стиль є людина», тобто позиціонування виконавця як самоцінного феномена, проте тільки тоді, коли індивідуальність митця чи виконавця є здатною «створити стиль» [110, с. 34]. Отже інтерпретацією твору слід вважати таке його трактування, яке наділене художньою самостійністю, індивідуальним баченням авторського тексту.

Для формування положень інтерпретаційного плану кожного з обраних творів важливими є тези праць, у яких розроблено *теорію феномену музичної інтерпретації, художньої комунікації, виконавської реценції*. О. Копелюк зазначає: «Виконавська феноменологія пов'язана з пізнанням смислової спрямованості творів у їх адекватному відтворенні. Виконавцю перед тим, як визначати структуру твору, тип музичної драматургії, слід закласти дослідницьку позицію, відповісти на питання: в чому саме полягає сутність його персональної концепції? Процес створення виконавської концепції – міра співвіднесення композиторського та виконавського Я в акті безпосередньої інтерпретації музичного твору. Виконавець має подвійний статус практика і дослідника: пізнаючи композиторський стиль, він «привласнює» його творчий метод, принципи мислення у чуттєво-наглядному акті-творенні. Він має нести

відповідальність за кінцевий результат відтворення композиторського творіння» [50, с. 17].

Цілий комплекс аспектів виконавської рецепції досліджено в дисертації Ма Лінь «Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю» (Київ, 2024) [59] та супутніх статтях. Центральною позицією праці на підставі підсумування положень численних наукових розвідок стало обґрунтування поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста», який автор формулює наступним чином: «Індивідуальний виконавський стиль піаніста — це сформована оригінальна манера його творчої діяльності, яка проявляється у сприйнятті слухачами/глядачами самотніх ознак як виражальних й технічних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистизму на основі музичного мислення митця з урахуванням вроджених психолого-фізіологічних властивостей темпераменту та набутих ним художньо-естетичних цінностей у процесі взаємодії з рисами різнорівневої стильової концентричності (композиторської, етнічно-національної, епохальної, історичної, просторово-часової і надпросторово-часової)» [59, с. 3]. Автором визначено також структуру індивідуального виконавського стилю і критерії оцінки з позицій ідентифікації та диференціації характерних рис його творчої діяльності, описано специфіку впливу вроджених психолого-фізіологічних детермінант піаністів сангвінічного, холеричного, флегматичного та меланхолічного типів на їх індивідуально-виконавське стилетворення.

«Застосування діалектичного методу пізнання уможливило розглянути піаністичну культуру:

1. у динаміці розвитку;
2. як результат суперечливої взаємодії традицій і новацій;
3. у зв'язку теорії та практики;
4. у процесі взаємодії об'єктивного та суб'єктивного, загального й окремого, зовнішнього та внутрішнього», — стверджує А. Рум'янцева. [87, с. 211].

Вузькі аспекти виконавської рецепції розглядають також українські фахівці. «Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки» (Київ, 1996) розробляла в своїй дисертації М. Чернявська [103]. Широке коло дотичних тем фігурує в праці О. Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» Київ, 2020) [49], комплекс герменевтичних чинників об'єднує в масштабному монографічному дослідженні є Ігор Юдкін-Ріпун «Феноменологія культури як методологія інтерпретації» [107], обґрунтування виконавства як складової загальномистецьких процесів конкретного періоду здійснює Л. Опарик «Фортепіанно-виконавське мистецтво XX століття як естетичний феномен» та ін. О. Копелюк стверджує: «...феноменологія виконавського стилю – орієнтація на чуттєвий контакт з інструментом (звуковий образ), відбиток мистецьких впливів; технології звуковибудування, які врешті решт увиразнюють рівень мислення виконавця та його відповідність сталим уявленням про адекватність стилю (твору, композитора, історичної доби), що інтерпретується» [50, с. 18].

Зокрема, В. Москаленко інтерпретацію трактує як галузь музичної науки, як пошук і відбір засобів оптимального прочитання твору і як результат, а в інтерпретації як процесі розділяє творчо-пошукову, інтерпретуючу та виконавсько-втілюючу спрямованості.

Особливо важливим розділом теоретичних обґрунтувань є аспекти *інтерпретування, виконавської рецепції творів українських митців*. Зокрема, Л. Більчинського «До питання про інтерпретацію творів В. С. Косенка» [8], О. Коменди «Фортеп'янні твори Лисенка в інтерпретації Олександра Козаренка» та ін.

2.2. Етапи формування виконавської інтерпретації: стиль, структура, техніка, фраза

Підсумовуючи положення з праць та майстеркласів видатних піаністів, виконавців та педагогів, сформуємо перелік та послідовність етапів формування виконавського еталонного прочитання твору.

1. Осмислення стилістики:

Цей етап вимагає докладного вивчення та усвідомлення історичного і стильового контексту твору, а також місцезнаходження автора твору у цій системі, його суголосності чи контраверсійності стильовій системі. Вагоме значення має розуміння психотипу творчого мислення автора, його стилю, індивідуальних рис творчості. Виходячи з цього потрібно виявити контекст виникнення твору, інспірації, посвяти, історію першовиконань і подальшу сценічну долю. З цієї точки зору важливими є усвідомлення джерел формування творчого світогляду, чітке усвідомлення загальномузичних та індивідуальних стильових домінант, еволюційних процесів сонатного жанру в українській музиці першої третини XX століття загалом та в доробку В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського зокрема.

2. Базовий аналіз авторського тексту, композиційно-драматургійний план.

Складовими цього процесу є усвідомлення жанрових ознак, логіки композиції, форми і драматургії.

3. Формування власних переконань щодо образно-семантичного змісту твору.

Цим питанням піаністами різних національних та авторських шкіл присвячено багато уваги з огляду на власні виконавські пошуки і традиції. Так, у праці В. Москаленка пошук оптимуму інтерпретації формується через філософію мислення шляхом внутрішньої логіки розвитку. Вілем Курц та Василь Барвінський трактували фортепіанну педагогіку як науку мислення, глибоку роботу з формою, її логікою, які обмовлюють весь подальший

комплекс виразових засобів. В. Пухальський орієнтував на спокійну силу, увагу до внутрішнього спокою та ясності форми.

4. Виконавські засоби.

Виконавець не лише відтворює текст, реконструює авторський нотний запис твору, а привносить в нього власне бачення. Тому попри фіксований матеріал в нього є арсенал засобів, за допомогою яких він розкриває глибинні сенси твору з власної мистецької позиції. «Нотний запис «твору композитора» трактується при цьому як музично-інтонаційна програма, що кожного разу потребує нового смислового наповнення» [66, с. 97].

Одним з ключових завдань виконавця є звукоутворення, звуковедення, культура звукового дихання, співучість. Мелодичне начало в музиці нерозривно пов'язане завданнями інтонування та синтаксису. Адже крім зафіксованого автором фразування, виконавець привносить у прочитання тексту власне відчуття побудови фрази як втілення мовного начала: цезури, акценти, смислове інтонаційне об'єднання чи розчленування, агогічні засоби. Не менш важливою є продумана й аргументована артикуляція, ясність і переконливість кожного інтонаційного жесту, точність атаки і зняття. Глибину усвідомлення драматургійних процесів і глибоке розкриття тонально-кolorистичної палітри обумовлює слухова інтуїція, що базується на розумінні логіки розвитку гармонічних зв'язків, на концепції ладового ритму (за Б. Яворським).

Інший блок арсеналу інтерпретатора творять виконавсько-технічні засоби: сюди належать темпоритм, тонкі градації гучності і співвіднесення фактурних чи звукових пластів, тембру, нюанси.

З виконавської і слухацької точки зору вагомим складовим прочитання твору є способи формування звуку, піаністичний рух, жест. Можна згадати тут позиції Теодора Лешетицького, технічною основою виконавства якого була «природна школа руки», повна свобода механізму, яка впливала на формування звуку. Слідуючи установкам наставника принцип вільного використання всієї руки піаніста аж до спинних м'язів розвинув В. Пухальський.

2.3 Виконавська тілесність, пам'ять і дихання як чинники інтерпретаційної цілісності

Моє завдання, як виконавця – здійснити еталонне виконання в записі. Процес підготовки вимагає чіткого цілепокладання і дотримання високої планки у реалізації усіх завдань. Орієнтир на пошук інтерпретаційного еталону виконання вимагає максимальної інтеграції всіх цих шкіл та підходів у єдину концепцію.

Виконавським ідеалом є цілісна система виконавської методології, де фізіологія, психофізика, акустика і філософія зливаються в єдине ціле. Філософія – мати всіх наук, бо вона ставить питання про сенс, природу й причини всього. І в музиці: Чому я граю цей звук саме так? Яка природа цієї гармонії, цього тембру? Який закон руху стоїть за цим фразуванням? Що є сутність часу, що я творю на клавіатурі?

Одним з важливих чинників, фундаментом виконавського мислення можуть послужити йога та дихання. Фізичне дихання як гармонізація енергії, допомагає рівномірно розподіляти енергію по тілу, і у випадку володіння базовими рухами піаніст може досягнути контрольованого виконання, перенесши увагу на музичне мислення категоріями звуку, трьох вимірно час і динаміку і звуковисотність. Дихання в цьому випадку слід усвідомлювати не просто фізичний процес, а енергетичне коло, яке гармонізує внутрішні стани.

До станів відосимо:

1. Альфа-ритми – стан спокійної концентрації (межа між напругою і розслабленням); для піаніста – це відчуття внутрішнього спокою, легкості рухів, увага без жорсткого контролю;
2. Гамма-ритми – стан максимальної інтеграції, коли технічне, емоційне, слухове і фізичне перебувають в одній хвилі.

Поетапно відпрацьовуючи альфа- і гамма-ритми виконавець повинен грати з різним диханням, доходячи до великого дихання. У поняття «велике

дихання» вкладаємо відчуття простору у звуці та у тілі одночасно. Як у медитації: простір всередині та зовні синхронізуються за принципом:

Контроль тіла → Свобода уваги → Мислення звуком

Беручи до уваги, що музичне виконання є засобом комунікації зі слухачем необхідно працювати над співвідношенням її типів: вербальної, паравербальної та невербальної. Умовно кажучи, лише 5% – це вербальний (в випадку музичного твору – фіксований) текст – ноти, авторські ремарки, штрихи. 95% – це те, що не фіксоване автором: паравербальне – нюанси динаміки, темпу, агогіки, артикуляції; невербальне – енергія жесту, дихання, внутрішнє налаштування виконавця. Цю сферу практично можна виокремити в два аспекти:

1. Паравербальне читання партитури:

На репетиції – спробувати грати, максимально заглушивши вербальне (ноти), і винести в перший план лише динамічні, агогічні, темброві мікродеталі. Вправа «невербального жесту»:

2. Перед грою – фізично налаштувати дихання, центр тяжіння, рух рук так, щоб кожен жест вже ніс емоційну енергію, ще до того, як торкнешся клавіш.

Коли базові технічні рухи відпрацьовані, зникає потреба концентруватися на фізичних аспектах. Свідомість вивільняється для роботи зі звуковим образом. Звук сприймається об'ємно, у «тривимірній акустичній матриці». Його творять три координати простору: час, динаміка, висота. Всі подальші складові звукового образу впливають з базових.

Гармонія – це комплекси частот, де кожна частота несе свою власну енергію. Гармонію слід осмислювати як взаємозв'язок енергій, взаємозалежність звуків певних частот, які зумовлюють тембр. Мислення тембром – велике мистецтво, яке неможливе без базового володіння динамікою і фактурою. На тембр впливають і тональні співвідношення: одна й та сама

гармонія у різних регістрах, темпах, динаміці формує інше забарвлення, іншу енергетику.

Фактура – форма звуків у просторі клавіатури фортепіано, своєрідний звуковий ландшафт. Піаніст читає її не тільки нотами, а тактильно й просторово. Тут включаються тактильна, слухова, зорова пам'ять і просторова уява одночасно.

Форма – взаємозв'язок структурних елементів, макроструктура музичного мислення. Усвідомлення зв'язків між структурними елементами – це мислення процесами: причиною й наслідком, напругою й розрядкою. Відповідно, відчуття форми – це відчуття ритму великих хвиль, в «поколіннях ритму».

Отже філософська основа виконавського мислення: за кожним технічним, акустичним або динамічним аспектом – запит про його сенс і взаємозв'язок.

Виконання як акт синхронізації пам'яті у творчому потоці. Пам'ять виконавця – багатошарова. Вона включає:

- текстову пам'ять (ноти, фактура, гармонії, агогіка, динаміка, штрихи);
- стилістичну пам'ять (розуміння музичної мови композитора, знання контексту);
- тілесну пам'ять (моторика, технічні навички, відчуття інструмента);
- емоційну пам'ять (внутрішній стан, переживання образів);
- формальну пам'ять (усвідомлення архітекτονіки твору – кульмінації, логіка розвитку);
- пам'ять акустичного простору (знання, як звук лунає тут і зараз).

Виконання, як акт синхронізації пам'яті, означає, що в момент звучання всі ці види пам'яті актуалізуються **синхронно**, живляться одна одною, перетворюються на єдиний енергетичний потік. Але важливий момент – це не просто відтворення накопиченого. Творчий потік додає до пам'яті імпровізаційний вимір: виконавець ніби щомиті творить твір заново, дозволяє

пам'яті взаємодіяти з моментом. Саме тут можливий стан «потoku» (за М. Чіксентмігаї), коли свідомість повністю занурена в процес [111].

Новітнім і продуктивним аспектом розвитку піаністичної майстерності та виконавської інтерпретації української фортепіанної музики може послужити праця Парамаханси Йогананди «Автобіографія йога» [120], яка є глибоким дослідженням духовного шляху автора та його зустрічей з видатними містичками Індії. Хоча ця праця не стосується музики безпосередньо, її принципи можуть бути корисними для розвитку піаністичної майстерності та інтерпретації української фортепіанної музики XIX і XX століть. Це стосується низки важливих аспектів.

1. Розвиток внутрішньої концентрації та дисципліни.

Йогананда підкреслює важливість регулярної практики та дисципліни для досягнення глибокого розуміння та майстерності. Це можна перенести на музичну практику, де регулярні заняття та концентрація сприяють глибшому засвоєнню творів та розвитку технічних навичок.

2. Пошук глибокого розуміння та виразу.

У своїй праці автор наголошує на необхідності розуміння глибокого змісту та суті. Для піаніста це означає занурення в контекст твору, розуміння його історії, культури та емоційного забарвлення, що дозволяє створити автентичну інтерпретацію.

3. Гармонія між технікою та емоцією.

Йогананда вчить гармонії між розумом та серцем. У музиці це відображається в поєднанні технічної майстерності з емоційним виразом, що є ключовим для виконання складних українських фортепіанних творів.

4. Розвиток чутливості та сприйняття.

Практики йоги сприяють розвитку внутрішнього слуху та чутливості. Для музиканта це означає розвиток слухової пам'яті, здатності чути найтонші нюанси звучання та інтерпретувати їх у виконанні.

5. Вивчення культурного контексту:

Йогананда знайомить читача з різними духовними традиціями. Аналогічно, для глибокого розуміння української музики важливо вивчати культурний та історичний контекст, в якому були створені ці твори. Застосовуючи ці принципи, піаніст може не лише покращити свою техніку, але й глибше зрозуміти та виразити сутність української фортепіанної музики, створюючи автентичні та емоційно насичені виконання.

Якою є суть і завдання фортепіанної музики з точки зору йоги? У філософії йоги мистецтво, включаючи музику, розглядається як шлях до духовного розвитку та самопізнання. Фортепіанна музика, зокрема, може виконувати кілька важливих завдань з точки зору йоги.

1. Сприяння медитації та внутрішньому спокою.

Медитативні музичні композиції можуть допомогти слухачам досягти глибокого стану спокою та концентрації, що є основними цілями медитації в йозі. Наприклад, хоровий цикл В. Польової «Світлі піснеспіви» використовує музичні засоби для створення медитативної атмосфери, сприяючи духовному зростанню та розвитку особистості.

2. Відображення філософських концепцій.

Композитори можуть втілювати філософські та духовні ідеї у своїх творах, що дозволяє слухачам розширити розуміння йогічних принципів. Наприклад, творчість Карла Штокгаузена демонструє взаємозв'язок між музикою та філософським світоглядом, що може бути цікавим з точки зору йоги.

3. Розвиток емоційної чутливості та саморефлексії.

Музика здатна викликати глибокі емоції та сприяти саморефлексії, що є важливими аспектами практики йоги. Аналіз та виконання музичних творів можуть допомогти практикуючим розвивати емоційну чутливість та глибше розуміти власні почуття.

4. Гармонізація тіла та розуму.

Як йога прагне досягти балансу між тілом і розумом, так і музика може сприяти цій гармонії. Виконання музичних творів вимагає фізичної координації

та концентрації, що допомагає інтегрувати фізичні та ментальні аспекти. Таким чином, фортепіанна музика може бути потужним інструментом у практиці йоги, сприяючи медитації, розумінню філософських концепцій, розвитку емоційної чутливості та гармонії між тілом і розумом.

2.4 Етика, свобода і соціокультурний контекст виконавської інтерпретації

Надзвичайно важливим завданням є **розробка об'єктивних критеріїв оцінки етичності інтерпретації**. Етика, на відміну від математики чи фізики, не має чітко визначених, універсально прийнятих законів. Однак, ми можемо спробувати наблизитися до цього, розглядаючи кілька підходів:

1. Вірність джерелу. Це найпростіший, але й найсуперечливіший критерій. Чи залишається інтерпретація вірною задуму автора? Проблема полягає в тому, що задум автора часто залишається невідомим або багатозначним. Крім того, "вірність" може бути інтерпретована по-різному. Деякі вважають, що вірність полягає у точному відтворенні нот, інші – у передачі емоційного змісту твору.

2. Історичний контекст. Етична оцінка інтерпретації може враховувати історичний контекст створення твору та його виконання. Інтерпретація, яка ігнорує історичні факти або навмисно спотворює їх, може бути розцінена як неетична.

3. Культурний контекст. Подібно до історичного контексту, культурний контекст також впливає на етичну оцінку. Інтерпретація, яка навмисно принижує або спотворює культурне значення твору, може бути неетичною.

4. Аудиторія. Етична інтерпретація враховує аудиторію. Виконавець не повинен навмисно ображати або принижувати слухачів своїм виконанням.

5. Намір виконавця. Хоча намір важко довести, він може бути важливим фактором. Чи мав виконавець намір спотворити твір або образити аудиторію? Навмисне спотворення може бути розцінено як неетичне, навіть якщо воно технічно можливо.

6. Естетичні критерії. Хоча це не суто етичний критерій, естетична якість інтерпретації може бути пов'язана з етикою. Невміле або недбале виконання може бути розцінено як неестичне, оскільки воно не поважає твір та аудиторію.

Навіть з урахуванням цих критеріїв, об'єктивна оцінка етичності інтерпретації залишається складною. Суб'єктивність у сприйнятті музики та різні етичні системи ускладнюють створення універсальних стандартів. Критерії, перелічені вище, можуть бути корисними інструментами для аналізу, але вони не дають остаточної відповіді на питання про етичність інтерпретації. Оцінка часто буде залежати від контексту, інтерпретатора та аудиторії. Найбільш доцільним підходом може бути діалог та обговорення у пошуку оптимуму.

Музичне мислення виконавця не існує поза соціальним та політичним контекстом. Кожен звук, кожна пауза – це не лише естетичний акт, а й акт волі. Вільна імпровізаційність, співтворчість і спонтанність виконання протистоять будь-якій стандартизації, тотальності, нав'язуваним моделям поведінки. Виконавець, спираючись на школу, традицію, досвід, формує ланцюг уваги між собою, слухачем та ідеями, що йдуть у глибину. І саме в цій глибині народжується відповідальність: що ми транслюємо через музику? Які цінності та ідеали захищаємо? Таким чином, музичне виконання стає не лише естетичним, а й політичним жестом – жестом, який захищає простір свободи, критичного мислення і людяності. Звідси випливають наступні тези.

- 1. Соціальна відповідальність виконавця.** Виконавець – це не тільки технічний майстер, а й медіатор між культурою, ідеями і слухачем, а відтак – впливає на свідомість суспільства. Виконавець стає фігурою, яка формує естетичні та ціннісні орієнтири аудиторії. Соціо-комунікативний акцент: хто володіє увагою людей (через музику), той може скеровувати свідомість у певному руслі. Музичне мислення виконавця – це не лише мистецький, а й етичний і соціокультурний акт, бо виконавець приймає рішення: що, як і чому виконувати.

2. **Імпровізаційність і свобода як політичний жест.** Спонтанність і імпровізація в стосунку до інтерпретатора – це непередбачуваність, відкритість нового, відмова від догматичної повторюваності. Саме це є запереченням диктату (будь-якої авторитарності, ідеологічних рамок). Виконавця – як символу вільного суб'єкта, який не підкоряється зовнішнім жорстким стандартам, а творить власний шлях. Це актуально в добу, коли культурні процеси легко можуть бути інструменталізовані владою.
3. **Виконавська школа як політичний інститут.** Школа може бути й передачею вільного, етичного мистецького погляду. Водночас школу варто сприймати як носія та регулятора творчих сил. Це виявляє політично-зумовлену: яку школу обираємо, яку спадщину несемо далі? Чи не є школа механізмом контролю над свободою виконавця, засобом стандартизації (політичної також)?
4. **Холізм у виконавстві як протиставлення атомізації суспільства.** Пошук холізму можна розглядати політично як опозицію роз'єднанню, індивідуалізму, фрагментованості. Цілісне мислення музиканта, який об'єднує композитора, слухача, соціум, – це протидія розпаду комунікативного простору. Потенційний політичний висновок: Виконавець – це відповідальна політична постать, яка формує мову свободи, цінностей, пам'яті. Музичне мислення, сповнене імпровізаційності й співтворчості, – це акт спротиву будь-якій формі духовного насилля та інструменталізації культури. Через звук і тишу, через динаміку та форму виконавець говорить про спільне: що таке людина, що таке свобода, що таке справжня віра і довіра в соціумі.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

3.1. Сонатні форми Л. Ревуцького

Фортепіанна сфера творчості є відносно нечисленною в доробку митця, і маловиконуваною. Його фортепіанний доробок звучить переважно зі сцен навчальних закладів чи як складова конкурсних програм. Такими, зокрема є записи виконання його Сонати h-moll op. 1 Лесею Лемех (випускницею класу та аспірантури професора Лідії Крих у ЛНМА ім. М. Лисенка, учасниці майстеркласів Марії Крушельницької та Юрія Лисиченка) здійснений у 2014 році, концертні записи 2021 року харків'янки Наталії Маметової, педагога Харківського фахового вищого коледжу мистецтв, Дмитра Ратушинського, аспіранта творчої аспірантури кафедри спеціального фортепіано НМАУ, конкурсний виступ юного виконавця з Закарпаття Юрія Лучкова на MusicFestPerugia в серпні 2022 р. (Перуджа, Італія), випускника класу Ілани Веред в Ужгородському Музичному коледжі імені Д. Є. Задора, нинішнього студента University of British Columbia, запис програми бакалаврського іспиту 2024 року Тетяни Фартушної з Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (на базі Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського).

Професійними записами Сонати Л. Ревуцького на сьогодні є диск Марії Крушельницької з фортепіанними творами Л. Ревуцького 1974 року, її монографічна радіопрограма 1975 року, та запис Антуанетти Міщенко (випускниці, класу Валерія Козлова в НМАУ і. П. Чайковського та численних

міжнародних майстеркласів¹, нині – викладачки Peter Cornelius Konservatorium (Майнц, Німеччина), здійснений 2021 року у рамках проєкту «VERE MUSIC FUND» Young Musicians Ukraine.

«Фортепіано, як найліричніший музичний інструмент із великими потенційними можливостями, став для Л. Ревуцького єдиним засобом спілкування та передавання щирого, особистого та тонкого почуття. Композитор прагнув до імпресіоністичного стилю висловлювання, що проявляється в музичній мові за допомогою гармонічних барв та фактури. Цілком природно в цю палітру психічних станів вливається й використання композитором можливостей національної інтонації. Яскрава обдарованість та самобутність таланту Л. Ревуцького виявляється у стильовій інтеграції фольклору на новому рівні» [70, с. 129].

Фортепіанні сонати Левка Ревуцького займають особливе місце у панорамі української музики першої третини XX століття. Написані в період становлення композитора як мислителя та піаніста, ці твори є не лише художніми артефактами епохи, а й своєрідною лабораторією виконавської свідомості. Через призму аналізу двох основних сонат розкривається не лише стилістика композитора, а й глибокі принципи формування інтонаційного мислення, часу, форми, ритму й звуку.

Ці твори були створені в період, коли українська фортепіанна школа ще тільки формувала власну ідентичність, і Л. Ревуцький, не спираючись на масивну попередню традицію, поєднав класичну архітектоніку із національно-інтонаційним змістом і тонкою драматургією психологічного плану.

¹ Зокрема, піаністка відвідувала майстер-класи відомих професорів, таких як Дмитро Алексєєв, Дмитро Башкіров, Михайло Буличев-Оксер, Сергій Едельман, Яків Касман, Ольга Керн, Володимир Овчинніков, Вадим Руденко, Ілля Шепс, Юрій Діденко, Пьотр Палечни (Piotr Paleczny), Кристіан Ткачевський (Krystian Tkačewski), К. М. Мейнер (Claudio Martinez Mehner), Тереза Дюссо (Teresa Dussault), Норма Фішер (Norma Fisher).

3.1.1. Соната h-moll op. 1: енергія молодості та концентрація форми.

Соната Л. Ревуцького h-moll op. 1 – один із найбільш ранніх творів митця, один із перших творів цього жанру в українській музичній літературі. Проте це вже концептуально зрілий твір і вже тоді було очевидно, що в його музиці присутня не лише індивідуальність, а й здатність мислити великими формами. Написана між 1910–1912 роками, вона є своєрідним вступом у його виконавське і композиторське самоствердження (з нею митець прийшов на вступ в консерваторію і демонстрував її майбутньому наставнику Р. Глієру). Перше публічне виконання твору відбулося в залі консерваторії двома роками пізніше, в 1914 році композитор вніс також деякі текстові зміни, після чого твору було присвоєно опус.

Над цим твором він працював разом із прелюдіями та концертом для фортепіано з оркестром. В цей період композитор плекав перспективу на власну піаністичну кар'єру, тому варто припустити, що орієнтувався на свій виконавський потенціал. Він належав до виконавців експресивно-драматичного спрямування, інтерпретаціям якого була притаманна інтровертність і глибина думки, інтелектуалізм. Про це свідчить спогад його близького друга Максима Рильського, який охарактеризував його виконавську манеру наступним чином: «Печать якогось потаєного від сторонніх поглядів натхнення лежала на ньому... Вона просвічувала ясніше в ті хвилини, коли Левко виконував часом щось із своїх молодечих творів. Не належачи за темпераментом своїм до тих митців, як Лисенко або Рахманінов, в яких на виступах чи то в дружньому гурті чи перед публікою на усім горувала «жилка» виконавця, які вміли подати свої твори на золотій тарелі блискучої гри, Левко грав тоді (і грає нині) свої речі зосереджено, ніби роздумуючи, заглиблюючись сам у них, ніби ради питаючи, як у живого товариша, у рояля» [84, с. 302].

Соната h-moll, op. 1 втілює енергію молодості та концентрацію форми. Це цілісна поема в тональності h-moll, з чітко організованими темами, насиченим розвитком і завершеною драматургією. У ній розмірені, кантиленні та експресивні теми підсилюються напруженою гармонічною мовою, активними

модуляційними планами, балансуючи між лірико-драматичними та лірико-епічними образами, які не вступають в конфлікт. За формою це великий одночастинний твір поемного типу, де синтезуються ознаки вільнотрактованої сонатної форми зі скороченою репризою і сонатної циклічності. Одночастинна форма містить етапи розгортання експозиції, в якій головна та побічна партії викладені у вигляді розгорнутих розділів з вступними в заключними розділами (як перша та друга частини циклу), велику динамічну розробку на матеріалі траурної зв'язки з завершення головної партії й матеріалу побічної (як драматичне скерцо) та величну трансформацію образу побічної у репризі (аналогію фіналу сонатного циклу).

Головна партія (*Allegro moderato*, *h-moll*, 3–52 такти) патетична, починається з арпеджіо лівої руки (1–2 такти), втілює безперервний рух, експресивно та мелодійно граючи хроматичні гармонії з елементами фанфарності. Тема правої руки з короткими паузами починається не з сильної долі, підкреслюючи виразну низхідну інтонацію в акордовій фактурі. Права рука, що резонує з лівою, продовжує шістнадцяткову тему лівої руки, інтонаційно наповнену висхідними арпеджіо та гамоподібними пасажами.

Зв'язуюча партія (*Poco sostenuto*, *a-moll*, такти 53–69), витримана на органному пункті є трагічним, траурним дзвоновим хоровим речитативом з характерним акцентованим пунктирним ритмом другої долі.

Наступна тема (*Meno mosso quasi andante*, такти 70–77) вводить вступом -переходом до побічної партії (*D-dur*, 78–110 такти) яка трансформується у пісенну схвильовано-ліричну мелодію широкого дихання, підкреслену багатими модуляціями. Тема повторюється чотири рази, утворюючи чотиричастинну структуру з розширеним та модулюючим третім розділом, завершеним репризою і хоральною зв'язкою-переходом до розробки (*Quasi adagio*, *D-dur*, такти 110–111).

Розробка має декілька розділів. Перший з них (*Allegro*, такти 112–151) починається з швидких акцентованих акордів, а низхідний пасаж каскадами спадає від верхнього до нижнього регістру. Ремарка *affanato* відкриває швидкий

насичений розвиток ключових інтонацій, повторюючи зворот з паузованою сильною долею в правій руці, розділ характеризується мінливим тональним планом: C-dur – G-dur – Es-dur – As-dur – c-moll.

Фактура швидко змінюється від інтервально-акордової до каскадів гам та арпеджіо, повторюючи фігуру з пунктирним ритмом, підкреслену акордовою фактурою та акцентами по черзі в лівій та правій руці. Після досягнення кульмінації (*fff*) пасажі підводять до вступу побічної теми (*Meno mosso*).

Наступний розділ (*Allargando, rubato – Meno mosso*, такти 152–182) містить трансформацію ліричних образів до натхненного піднесення. Тематичний матеріал розвивається до кульмінації (*a tempo e poco animato*) трьома модулюючими хвилями: Es-dur – E-dur – f-moll та готує останній розділ (*con moto, c-moll – g-moll – Des-dur – Fis-dur*, такти 183–218) з домінуючим героїчним образом, який переходить від фортепіанного до швидкого руху з тріолями через паузи. Реприза (*Poco sostenuto h-moll – Meno mosso H-dur*, такти 219–256) містить виклад основних тем в одноіменних ладах повнозвучними акордами, що досягає кульмінації швидким активним пасажем *stringendo*, який переходить у пульсуючі акорди з пунктирною мелодією. Кульмінацією є тріумфальний маршевий розділ H-dur з акцентованим тріольним рухом.

Виразна кода розробкового типу (*piacere*, такти 257–282) призводить до монументальної скороченої репризи побічної партії (*Agitato h-moll*), що повторює акордові висхідні каскади першої кульмінації та продовжується не імпровізованими арпеджіо, а потужними урочистими та драматичними акордами, підкресленими аподжатурами та сфорцандо.

Як бачимо, кожна з тем сонати структурно викладена у вигляді самостійного розділу з вступом і завершеннями на зразок коди, розділи форм наділені власною образністю і внутрішньою драматургією, що дозволяє трактувати форму як концентровану циклічність.

Для виконавця перше враження від сонати – це контрольоване кипіння енергії. Початок (*Allegro moderato*) відкривається не твердженням, а інтенцією: акордові арпеджіо лівої руки готують простір для фразування, яке починається

з другої долі такту, ніби мислення вже триває, і слухач долучається до нього у процесі. Така «запізніла точка входу» – виклик для виконавця: вона вимагає абсолютної концентрації уваги та вміння фразувати від тиші, а не з ноти. Інтонаційна структура першої теми – це спадна лінія, що ніби ставить запитання. Гармонічна мова відразу насичена хроматизмом, відхиленнями, неочікуваними півтонними зіставленнями. Цей матеріал не можна грати «вгору» – його потрібно зіграти всередину, як рух думки. Саме в цьому полягає головна виконавська стратегія: не виразність, а ясність смислу. Кожен тон тут не для ефекту, а для виявлення напрямку. Це аналітична музика – але така, що дихає. Після енергійної, але стриманої головної теми настає зв'язуюча партія (*Roso sostenuto*), яка різко змінює стан. Цей розділ – справжній виклик для виконавця: фактурно – простий, але драматургічно надзвичайно навантажений. Це приклад, коли пунктир не марш, а ритуал, і найменший перебір із динамікою зруйнує атмосферу скорботного згущення.

Цей етап підводить до побічної партії (*Meno mosso quasi andante*, D-dur), якому передуює просвітлений хорал в сі мінорі – у ній Ревуцький виявляє ще одну рису, яка стане притаманною для всієї його фортепіанної мови: пластична пісенність без сентименту. Мелодія лінійна, гнучка, витримана у дихальному форматі – вона не «грається», а «виводиться», як спів. Вона виникає з простору, який відкрила зв'язка, і несе в собі лагідну, зворушливу енергію. Виконавець повинен «не зіпсувати» цю фразу – не зробити її манірною або надмірно ліричною. Краса – в її рівновазі. Далі – варіації з поліфонічними підголосками, де потрібно вживитися в фактурне чотириголосся з вибудованими пріоритетами, за драматургією – декілька масштабних хвиль і плавне заспокоєння після кульмінації, але дуже важливо не пропустити кульмінацію.

У розробці (*Allegro*), відчутний повний потенціал композитора як носія енергії. Структура розробки – хвилеподібна: акордові згустки, каскадні пасажі, чергування реєстрів і динамічних імпульсів. Все це нагадує не монолог, а внутрішній конфлікт. Для піаніста тут виникає зона технічної і психологічної концентрації: фрази стискаються, модулюють, агогіка вимагає синхронізації з

диханням. Тут не можна розігравати драму – її потрібно нести зсередини, як логіку розкладу та наростання. Особлива складність – у збереженні структурної пам'яті. Розробка не має чітко виражених опор – це «змінна стихія». Тому виконавець має тримати в полі уваги аркову форму всієї сонати: від вступного арпеджіо до трансформованої побічної в коді. Розробка – не просто центральна частина. Це серцевина структури, яка визначає, наскільки переконливо звучатиме фінал.

Реприза у Сонаті h-moll не є механічним повторенням. Вона – перехід у нову якість звучання, відтінену досвідом розробки. Теми повертаються із тінню пам'яті – ніби з іншого боку дзеркала. Головна тема (тепер – h-moll) звучить глибше, масивніше, повнозвучно (коли піано і поко sostenuto звучить погрозово, енергетично.) Емоційний апофеоз буде побічна партія у H-dur, і кульмінаційної ясності, що особливо виражається у хоральній зоні з акордами-тріолями. Для виконавця тут – завдання не «посилити» звук, а висвітлити структуру. Головне – не гучність, а простір.

Кода (piacere, agitato, h-moll) – це найбільш емоційно заряджена частина сонати. Але навіть тут Л. Ревуцький не зраджує своїй манері: драматизм – не емоційний, а структурний. Трансформована побічна партія вже не кантиленна – вона пульсує акордами, звучить уривчасто, з аподжатурами, сфорцандо, вибухами гамоподібних висхідних пасажів. Тут немає патетики – є внутрішній прорив. Виконавець повинен тримати цю енергію в межах форми – не піддатися бажанню «зіграти коду ефектно». Це має бути завершення мислення – не тріумф, а випаровування напруги, як фінальна точка в логіці. У виконавському сенсі Соната h-moll – це твір, який виховує увагу. Тут немає місця для прикрашання, інерційності або формального прочитання. Це музика, яка звучить тільки тоді, коли виконавець «вмикає» мислення кожною фразою. Вона не про звук як такий – вона про глибину форми, довіру до тексту, дихання через ритм і збереження драматургічної напруги до останнього акорду. Тому Соната h-moll – це не просто ранній твір молодого композитора. Це – лабораторія виконавської свідомості. Вона несе в собі зародок усіх наступних рис Л.

Ревуцького: інтонаційність, драматургію станів, ясність архітектури, гідність мовлення. І саме тому вона має звучати частіше – бо готує не лише слухача, а й поглиблює виконавця як мислячого інтерпретатора.

3.1.2. Сонатне allegro № 2 c-moll – монолітність і поємність.

Сонатне Allegro №2 c-moll Левка Ревуцького (1913–1915) є показовим зразком української фортепіанної форми з рисами епічного мислення. На відміну від першої сонати, ця композиція більш зосереджена, стисла й водночас щільна за інтонаційною структурою.

Твір, названий композитором Сонатним allegro № 2 c-moll можна трактувати як сонату поемного типу, оскільки всі приналежні цьому жанрові ознаки в ній присутні. Композиція постала в 1913–1915 роках, вона втілює героїко-драматичне начало. Їй притаманна подієвість, сюжетність, спільність інтонаційного ядра у темах експозиції (у головній, зв'язуючій та побічній партіях), що вказує на наявність ознак засад монотематизму та принципи похідного контрасту щодо розділів форми.

Сонатна форма відкривається викладом головної партії, що має структуру розділу розробкового типу (c-moll). Зв'язуюча партія, натомість має чітко виражену експозиційну функцію. Побічна партія також продовжує лінію розробковості в межах експозиції. Розробка відносно невелика, синтезуюча – всі теми експозиції в ній суміщаються в процесі розвитку, що дає змогу яскравіше виявити їх ричи інтонаційної єдності. Проведення головної партії в тональності Ges-dur знаменує кульмінацію розвитку і початок репризи. Розвиткове начало притаманне і коді, яка поступово стримує активний розвиток музичного матеріалу.

Розглянемо виконавський аспект сонати. Сонатне Allegro № 2 c-moll Левка Ревуцького (1913–1915) є показовим зразком української фортепіанної форми з рисами епічного мислення. На відміну від першої сонати, ця композиція більш зосереджена, стисла й водночас щільна за інтонаційною структурою. Усі розділи сонатної форми – головна, зв'язуюча та побічна партії

– розвиваються з єдиного інтонаційного ядра, що дозволяє трактувати форму як монотематичну. Це не просто формальний прийом – це спосіб зсередини збудувати драматургію, яка не базується на контрасті, а на внутрішньому напруженні, зміні модального фону, метроритмічних акцентах, поступовій трансформації матеріалу.

Головна партія має риси вже не експозиційної, а розробкової функції – з перших тактів відчутне фразове стискання, імпульсивність, різкість гармонічних змін. Побічна – не опозиція, а відтінок головної ідейної тканини. Усі ці риси наближають твір до поємності у найвищому сенсі – не як жанру, а як способу існування музики в часі.

Розробка синтезує всі теми: йде не розгортання, а зближення пластів. Кульмінаційна зона – проведення головної теми в *Ges-dur* – є не лише тональною кульмінацією, а психологічною віссю цілого твору. Реприза відбувається у зміненому контексті – теми повертаються, але вже не з демонстративною впізнаваністю, а як спогади про самих себе. Кода – не закінчення, а вичерпання, зупинка енергії.

У виконавському плані ця соната вимагає надзвичайної уваги до логіки інтонацій, мислення через ритм, імпульс, паузу. Це твір, у якому кожен такт тягне за собою наступний як ланка в ланцюзі причинності – розірвати цю логіку означає зруйнувати форму. Тому інтерпретація тут – це не ефект, а точність думки.

Слухове сприйняття Сонатного *Allegro* № 2 побудоване на принципі внутрішньої організації уваги. Музика не веде за собою у просторі контрастних подій, а занурює у ритм змін інтенсивності. Виконавець не може дозволити собі інерційного прочитання – кожен такт потребує нового слухового фокуса. Пауза, несподіваний ритмічний зсув, динамічний імпульс мають вагу логічного акценту. У цьому творі зникає межа між формальною експозицією та розробкою – вони об'єднані драматургічною функцією розвитку. Можна сказати, що вся форма є розробкою, яка мислиться як процес. Цей процес не «веде до розв'язки», як у класичній сонаті, а навпаки – постійно змінює

контекст. Це змушує виконавця мислити не темами, а пластами – музичними станами, які виникають, зникають і трансформуються.

Зв'язок тем здійснюється через темброву і метричну логіку. Наприклад, перехід від трагічної головної теми до трагічно-заспокійливої побічної не відчувається як контраст, а як зміна кута сприйняття. Це як поворот голови в тій самій кімнаті – той самий простір, але інше світло. Це вимагає особливої агогіки: не яскравих темпових змін, а «внутрішнього тремтіння» пульсу, який живе в структурі.

Виконавське рішення не може бути «вивченим наперед» – кожне виконання буде унікальним, бо структура твору нагадує не стабільну архітектуру, а живий організм. Тому для інтерпретатора першочерговим стає питання: як тримати внутрішню енергію твору в рівновазі, не випереджаючи час і не спрощуючи тишу. Однією з ключових особливостей Сонатного Allegro № 2 є його ритмічна структура.

Вона не лише підтримує музичну форму – вона створює її. Пульсація, метричні зсуви, раптові зупинки, поліритмічні фігури – все це не декоративні засоби, а внутрішні маркери драматургії. Л. Ревуцький використовує метр не як рамку, а як живу систему координат, у якій відбуваються коливання енергії. В окремих розділах ритм сприймається як «дихання мислення» – то напружене, то уривчасте, то зосереджене, то сповільнене. Ця ритмічна енергія трансформується в агогічну пластику: розтягнуті кульмінації, стримані переходи, надмірно згущені фрази – все це формується не з формули, а з внутрішньої логіки слухового часу.

Саме це робить твір складним для механічного запам'ятовування і водночас безмежно гнучким у виконавському трактуванні. Потрібно не лише контролювати кожен ритмічний елемент, а й відчувати загальний хід часу, в якому пульсує фраза як енергетичний організм. Кода – не закінчення у звичному сенсі, а завершення еволюції. Тут не з'являється нічого нового – всі елементи вже відомі, але звучать із новою глибиною. Цей принцип «повторення з трансформацією» нагадує феноменологічний жест – ми повертаємось до

чогось, що вже чули, але чуємо це вперше. Це не пам'ять, а нове сприйняття. І тому виконання коди – це момент істини: чи справді виконавець пройшов увесь шлях разом із твором, чи просто відтворив те, що було написано.

Фортепіанна мова Левка Ревуцького демонструє очевидну спорідненість із лістіанською традицією – але не на рівні прямого наслідування, а на рівні внутрішнього типу мислення. У Сонаті *h-moll* Ліста (особливо в розділі *Grandioso*) знаходимо паралелі з побічною темою Сонати *h-moll* Ревуцького: пульсуюча акордова фактура, маршевість, октавні проведення, драматична імпульсивність. Але при цьому різниця – принципова: Ф. Ліст апелює до величі, жесту, демонстративної сили. Л. Ревуцький – до внутрішнього спокою, відчуження, камерного резонансу. Можна сказати, що там, де Ліст використовує фортепіано як сцену, Ревуцький – як лабораторію.

Відповідно, інтонаційна мова Ревуцького щільніша, менш ілюстративна, більш логічно структурована. Його форми не розгортаються як імпровізаційна фантазія, а кристалізуються зсередини. Гармонія – віртуозна, більш хроматизована. Пасажі втілюють не блиск, а енергію. Техніка – не для ефекту, а для структури. Така позиція ставить перед виконавцем складне завдання. Якщо Ліста можна грати «велично», зі смаком до пафосу, то Ревуцького – потрібно грати «всередину». Його фраза вимагає не підкреслення, а дихання. Його драматизм – не у грі контрастів, а у зміні світла, як у живописі. І саме тому паралелі з Ф. Лістом важливі не для імітації, а для розрізнення: щоб не зруйнувати форму Л. Ревуцького «надлишком Ліста». Особливо це важливо у розробках і кульмінаціях: обидва композитори використовують поступове нарощення до *fortissimo*, але Ліст – через вертикальну напругу, Ревуцький – через внутрішню еволюцію інтонації. У нього звучання нарастає не за рахунок об'єму, а за рахунок сенсу. Це – глибоко український підхід: внутрішнє глибше за зовнішнє, слово важливіше за крик.

Таким чином, Сонатне *Allegro* № 2 є зразком не лише форми, а й способу мислення – музичної свідомості. У виконавському сенсі він вимагає не стільки володіння технікою, скільки здатності утримати зв'язок між фразами,

інтонаціями, рівнями динамічного поля. Це соната для тих, хто не боїться «довгої думки», тиші, аскетизму звучання і відповідальності перед текстом.

Виконавська стратегія щодо фразування, дихання, структури.

Головне завдання виконавця у фортепіанних сонатах Л. Ревуцького – не втратити логіку мислення. Його музика не пробачає шаблонів. Кожна фраза – це не просто мелодичний зворот, а вектор енергії, який народжується з попереднього та веде до наступного. Порушення цього енергетичного дихання призводить до руйнування форми. Тому піаніст повинен працювати не з окремими подіями, а з безперервною лінією змісту. Ревуцький мислить структурно, але не абстрактно: його форми прозорі, логічні, наче архітектура, побудована з інтонаційного матеріалу. Це означає, що виконавець повинен вибудувати форму звучання зсередини, а не накласти її зверху.

Теми, побудовані на звужених інтервалах, хроматиці, крихкому балансі між акордами, потребують диференційованої артикуляції. Не можна грати «одним пальцем» усю фразу – її потрібно прожити: від початкового імпульсу до розсіювання або кульмінації. Фраза у Ревуцького має часто лінійну й одночасно вертикальну природу. Це означає, що важливо не тільки «як вона рухається», а й «як вона звучить у просторі». Тональні хвилі, пасажі з внутрішнім легато, акордові структури – усе це вимагає особливого фокусування слуху. Виконавець має «вести фразу за вухом» – чути не результат, а процес звучання.

Дихання – ще один принциповий елемент. Йдеться не лише про фізіологічну аналогію, а про структурне дихання музики. Багато мотивів у Л. Ревуцького виникають як однотактові ідеї, які поступово розширюються до двох, чотирьох, восьми тактів. Це нагадує природне розгортання мови, коли думка формується поступово, дихально. Якщо піаніст нав'язує фразі темп чи динаміку без урахування цієї внутрішньої логіки – вона перестає бути живою. Таким чином, стратегія виконавця має будуватись на діалозі з формою, а не на проєкції власної емоційності. Тут важлива увага до звуку як носія сенсу, до паузи як місця смислу, до кульмінації як неминучої внутрішньої потреби.

Ревуцький не створює ефектів – він створює структуру звучання, і в цьому його велич.

У фортепіанній музиці Ревуцького текст – це не лише сукупність нот. Це жива система координат, у якій закладено не тільки звуки, а й сенси, паузи, психофізіологічна логіка. Довіра до тексту – це основа виконавської етики. Йдеться не про сліпе виконання того, що написано, а про глибоке вслуховування у форму, яка відкривається поступово. Це довіра до мовчання, довіра до тиші між фразами, до ремарок. Багато виконавців схильні «покрещувати» текст композитора: додати динаміки, пришвидшити пасаж, надати «характеру». Але Ревуцький – це композитор, якого не можна покращити. Його текст – органічна цілісність. Будь-яке зовнішнє втручання руйнує його баланс. Саме тому інтерпретація тут не є доповненням, а відкриттям уже закладеного. Особливо це стосується агогіки. Темп Ревуцького – не інструкція, а мікроорганізм. *Allegro moderato* у нього – це не просто швидкість, це внутрішній стан, у якому пульсує фраза. *Poco sostenuto* – не «стриманіше», а «вдумливіше». Той, хто чує їхній зміст, створить інтерпретацію, гідну тексту.

Виконавська довіра – це також довіра до драматургії. Не прискорювати розвиток. Не нагнітати емоцію штучно. Відчути, що кульмінація приходить не тоді, коли хоче піаніст, а коли до неї веде музика. Таке слухання – акт скромності. Потрібно не керувати музикою, а йти за нею. З цієї позиції інтерпретація перетворюється на форму співприсутності. Піаніст і композитор мислять разом. І саме в цій тиші між їхніми жестами народжується справжня музика.

Інтерпретація в музиці Ревуцького – це насамперед робота з увагою. Не з емоцією, не з концептом, не з ефектом. Саме з увагою – як з інструментом, що дозволяє зберігати форму, чути смисл і рухатись у часі разом із музикою. Музика Ревуцького потребує постійної свідомості. Феноменологічно, це схоже на спостереження за течією. Не можна зупинити ріку, не можна її форсувати – можна лише слідкувати за її логікою. Так і музика Ревуцького: вона не дозволяє

піаністу «грати за інерцією». Усі фрази взаємозалежні. Якщо виконавець втрачає фокус – порушується драматургія. Якщо він напружує увагу лише на кульмінаціях – губиться структура. Увага має бути рівною, динамічною, активною – як мислення. Це накладає особливі вимоги на артикуляцію. Всі рівні звучання – головні й другорядні – мають бути в полі свідомості. Немає «другорядних» нот – кожна має функцію.

Інтерпретація полягає в тому, щоб розподіляти акценти, ніби працюєш з прозорим багатоголоссям. Це не зовнішня поліфонія, а внутрішня: фраза звучить у кількох планах водночас. Звідси впливає інше: кожне виконання Ревуцького – унікальне. Не можна зіграти його «раз і назавжди». Навіть якщо фраза вивчена, запам'ятована, технічно довершена – мислення повинно бути живим. Інакше музика мертва. І саме тому лінія уваги – це не технічний засіб, а духовна дисципліна. Твір – як медитація: або ти в ній, або її не існує.

Сонатні фортепіанні твори Левка Ревуцького демонструють тяжіння композитора до поємності пізньоромантичного типу, демонструючи притаманні цьому жанру ознаки побудови форми, драматургії і принципи розвитку.

Це більше ніж музика. Це школа мислення. Школа тиші. Школа форми, в якій немає випадковості, а кожна пауза дихає. Його твори не вражають з першого прослуховування – але вони залишаються в свідомості, як архітектура, яку не можна забути. І саме це свідчить про силу: не гучну, а стійку. Його форма – не калька з європейських зразків, а внутрішньо організована логіка, у якій поєднано класичну ясність, романтичну динаміку, національну інтонаційність і особисту філософію. Його музика не розважає – вона налаштовує. Вона не ілюструє – вона промовляє. І тому виконавець, який береться за цю музику, має бути готовим не лише технічно, а психологічно і світоглядно. Виконавська робота з сонатами Ревуцького – це не просто підготовка фортепіанного репертуару. Це акт входження у глибший простір звукової свідомості. Тут не можна дозволити собі грубе фразування, випадкову агогіку, зручний темп. Тут усе – від логіки розвитку до кольору педалі – є важливим. Кожне рішення –

відповідальне. Саме тому ці сонати – не лише частина української музичної спадщини. Вони – виклик. Тест на рівень свідомості виконавця. Якщо піаніст може пройти цей шлях – він відкриває не лише Ревуцького, а й самого себе. І тому головне завдання сьогодні – не просто виконати ці твори, а вивести їх на сцену мислення, на сцену культури, на сцену тиші, яка слухає.

Фортепіанні сонати Левка Ревуцького належать до вершин української музики першої третини XX століття. Їх значення полягає не лише в синтезі національного мелосу, поємності та поліфонічної глибини, а й у тому, як ці твори відкривають виконавцеві новий рівень переживання музичного часу та структури. У межах запропонованої методології – через призму феноменології виконавської інтерпретації, ці твори розглядаються як простори дії свідомості: синхронізація пам'яті, дихання, тексту і часу.

Сонати Ревуцького – це не просто архітектоніка форм, а досвід «проживання» музики в єдності вертикалі свідомості: від окремої інтонації до драматургійної цілісності. У цьому сенсі виконавець виступає не як коментатор, а як активний учасник творчого процесу, в якому пам'ять працює не лише на рівні запам'ятовування нотного тексту, але й як енергетична координація мислення, моторики та слухового передбачення. В цьому процесі «синхронізується» не лише матеріал – але і внутрішній час виконавця з музичним часом твору.

Цей ефект – **синхронізації пам'яті у творчому потоці** – особливо актуальний у виконанні Ревуцького, адже його музика не дозволяє жодної інерційності. Фраза живе лише тоді, коли виконавець перебуває в активному стані слухової присутності. Саме тому поняття «вертикалі свідомості» тут розгортається не лише як аналітичний принцип, а як виконавська стратегія: кожна інтонація має бути включена до ширшої форми, кожен ритм – до психофізіології темпу, кожна пауза – до системи змісту.

Аналіз спирається як на історичні виконавські практики (записи Марії Крушельницької, 1974 р.; Антуанетти Міщенко, 2021 р.), так і на живий досвід сучасної інтерпретації (у т.ч. власний виконавський досвід «Фортепіанна

творчість Ревуцького», Львів, 2021). Саме порівняння Л. Ревуцького з Ф. Лістом, В. Барвінським, В. Косенком, Лятошинським дає можливість визначити унікальний простір його мислення – простір, де драматургія не вирішується контрастом, а формується внутрішнім тиском часу, акумуляцією інтонаційної енергії.

Сонати Левка Ревуцького формувалися у період глибоких стильових перехресть: романтизм, сецесія, ранній модерн, імпресіонізм, – і все це в умовах українського музичного середовища, яке лише вибудовувало свої жанрові й стильові канони. В його сонатах поєднується кілька вимірів: **фольклорна інтонаційність, європейська поліфонічна складність, внутрішня концентрація структури**, притаманна мислителям-архітекторам музичного часу.

Важливою частиною стилю Ревуцького є саме інтонаційна спадкоємність – не як цитата, а як внутрішній тембр музичного мислення. Його музика дихає пентатонікою, ладовими фігураціями, бандурним типом мелодики, але ніколи не перетворює ці елементи на етнографічний жест. Вони трансформуються у **тканину особистої музичної мови**, що постає глибоко національною – не декларативно, а внутрішньо, на рівні логіки фразування, ритму і гармонічного середовища.

У порівнянні з іншими українськими композиторами цього періоду, Ревуцький посідає унікальне місце. Якщо Косенко тяжіє до спонтанної емоційності, а Барвінський – до колористичної пластики з інтонаційним ліризмом, то Ревуцький вибудовує **структуру уваги**. Це – музика, яка вимагає активної інтерпретації: не на рівні ефектів, а на рівні **структурного проживання звуку**.

Тут виконавське мислення має відповідати не лише емоційному завданню, але й **філософії форми**. Кожен розділ, кожна кульмінація, кожна реприза – це не пункт на мапі твору, а стан: психоемоційний, метричний, риторичний. Саме тому **інтерпретація сонат Ревуцького є актом мислення**, де піаніст виконує не лише музику, а й жест внутрішнього мовлення.

Його сонати не можна назвати «романтичними» у звичному сенсі, хоча вони вбирають риси поємності, емоційної насиченості та риторичної образності. Натомість це – **структури пережитого мислення**, де звучання не є лише наслідком, а – умовою існування.

У цьому розділі сонати Ревуцького розглядаються як **жива тканина виконавської уваги**. Замість традиційного музикознавчого підходу, де аналіз зосереджений на формі, тональностях і функціях, тут запропоновано феноменологічну перспективу: виконання – як акт присутності; музика – як простір дії свідомості; інтерпретація – як практика уваги до найменших елементів звучання.

Цей підхід дозволяє побачити фортепіанну сонату не лише як форму, але і як досвід: драматичний, емоційний, мисленнєвий. Через синхронізацію пам'яті, ритмічну динаміку, інтонаційне дихання, виконавець не просто «відтворює» твір – він **переживає форму в часі**, формуючи її зсередини. Особливу увагу приділено тому, як змінюється якість слухання залежно від типу фразування, способу дотику до клавіші, роботи з тишею, паузою, енергетичним балансом усередині звуку.

Розділ включає стилістичний, порівняльний, ритмічний та інтерпретаційний аналіз обох сонат. Порівняння з іншими українськими композиторами – Віктором Косенком, Василем Барвінським, Борисом Лятошинським – висвітлює індивідуальність Ревуцького як творця «інтелектуально-сонатної» моделі. У його музиці гармонійно поєднуються раціональна форма і глибинна ліричність, структура і стан, архітектоніка і дихання.

Таким чином, сонати Ревуцького – це не просто твори для аналізу чи виконання. Це – **виклик виконавцю**: залишаючись у межах строгої форми, віднайти власний шлях до звуку, ритму і думки. У цьому сенсі кожна інтерпретація перетворюється на жест духовного вслуховування – не лише в текст, а й у самого себе як музиканта.

У музиці Левка Ревуцького увага виконавця — це не просто зосередженість, а форма мислення. Вона не є реактивною — вона проактивна. Вона не лише контролює звук, а формує простір, у якому народжується музика. Саме тому виконання його сонат вимагає дисципліни уваги, подібної до філософської медитації: кожна нота — акт спостереження, кожна пауза — зона внутрішньої роботи.

У цьому сенсі інтерпретація Ревуцького — це не лише виконавська діяльність, а практика. Вона розкривається як акт присутності, де звук, фраза, кульмінація — не мета, а етап усвідомлення. Цей підхід вимагає від піаніста вийти за межі традиційної «виразності» — замість того, щоб грати красиво, слід грати свідомо. Саме тоді виникає феномен виконавської істини.

Ця пауза, як межа між фразами в Л. Ревуцького, є не пустотою, а місцем внутрішньої концентрації. Тут виникає «вертикаль свідомості» — поняття, яке ми застосовуємо як аналітичну модель:

звук → мотив → фраза → драматургія → інтенція → трансценденція.

Кожен шар потребує відповідного слуху: тілесного, енергетичного, аналітичного, етичного.

Особливо чітко це виявляється у моментах переходу: наприклад, між головною партією та зв'язкою, або між розробкою і репризою. Тут важлива не лише агогіка, а інтонаційна етика — піаніст має відчутти, в який момент народжується наступна думка. Це відчуття не завжди відповідає ритмічній схемі: іноді мотив затримується, іноді виникає «передчасно». Виконавець повинен не лише контролювати це — він має стати цим.

Також особливо важливо — це **темброве мислення**. Ревуцький не залишає чітких ремарок щодо педалі, але його гармонічна мова передбачає темброву трансформацію. Це не «ефект», а «атмосфера мислення». Педалізація має бути не звичкою, а жестом — спрямованим на відкриття глибини гармонії, не забарвлення, а резонансу.

Ревуцький вимагає від піаніста саме інтелектуальної емоційності — коли відчуття не є реакцією, а результатом структури. Він не пише слізливую музику.

Він не нав'язує емоцію — він пропонує форму, яка викликає відгук, якщо піаніст — присутній.

У виконанні сонат Ревуцького тіло піаніста не є «засобом» У виконанні сонат Ревуцького тіло піаніста не є «засобом» — воно є суб'єктом. воно є суб'єктом. Моторна пам'ять У виконанні сонат Ревуцького тіло піаніста не є «засобом» — воно є суб'єктом. не лише технічний інструмент, а втілення музичного мислення. У цьому — відлуння бергсонівської інтуїції, де рух і пам'ять злиті. Мотив, що повторюється в Сонаті h-moll або в Allegro № 2, не просто згадується — він *тілесно проживається*. Інтерпретація тут У виконанні сонат Ревуцького тіло піаніста не є «засобом» — воно є суб'єктом. це пам'ять не голови, а рук.

Тіло зберігає внутрішні ритми, що не фіксуються в нотах. Наприклад, пульс переходу від трагічного *Poco sostenuto* до ліричного *Meno mosso* в першій сонаті не можна відчувати тільки інтелектом — його потрібно зіграти через центр тяжіння. Педаль, пальцева артикуляція, мікропауза — все це відбувається в субсвідомому, але формується в моменті інтерпретаційного вибору.

Сонати Ревуцького У виконанні сонат Ревуцького тіло піаніста не є «засобом» — воно є суб'єктом. це не місце для демонстрації техніки, а простір для тілесного зчитування енергії. Наприклад, арпеджіо у вступі *Allegro moderato* не просто фігура, а акт відкриття простору. Якщо його зіграти як вправу — твір не починається. Якщо його відчувати як жест — музика народжується.

Це ж стосується і **розширення мотиву** — Ревуцький мислить фразу як дихання. У Сонаті h-moll однотактові мотиви перетворюються на двотактові, потім на чотиритактові, а далі — на цілі розділи. Цей процес неможливо відчувати без дихальної синхронізації: кожне нове «розширення» має внутрішню агогічну логіку. Піаніст має не лише грати — а *дихати фразою*.

У феноменології виконання тіло — це не помічник, а партнер. І якщо моторна пам'ять не є освітленою увагою — вона стає автоматизмом. У Ревуцького це небезпечно: автоматичне виконання вбиває смисл. Навіть

повторювані фігури у репризі вимагають нового сенсу: як відлуння пройденого досвіду.

Тому одне з головних завдань виконавця – синхронізувати **фізичне, слухове та аналітичне**. Ця триєдність формує живу інтерпретацію. Без цього тіло стає механізмом, а музика – відлунням. З цим – тіло стає інструментом свідомості, а музика – явищем присутності.

Ритм у музиці Левка Ревуцького не є фоном або інфраструктурою – він є *живим організмом*, який розвивається, трансформується і «усиновлює» нові форми, ніби передаючи ДНК музичного часу від покоління до покоління. Цей процес можна описати як **ритмічний родовід**: від базових ритмічних клітин – до розгорнутих пластів енергії, що формують макроструктуру твору.

У Сонаті h-moll, op. 1 ми спостерігаємо трансформацію основної ритмічної формули (пунктир або рівномірний рух) у складну синкоповану тканину розробки, де кожен новий імпульс несе у собі ознаки попереднього, але водночас – змінений, трансформований, «доросліший». Це не механічне варіювання – це природна *еволюція* музичної думки.

Такий ритмічний розвиток потребує від виконавця не лише метричного контролю, а **інтуїтивного слуху до еволюції**. Ритм не фіксується – він живе, і тому піаніст має бути одночасно аналітиком і «чаклуном» часу: слухати не лише такт, а передбачати його тінь.

Особливо показовими є **ритмічні сходження** до кульмінацій. У обох сонатах Ревуцького – це не просто crescendo, а поступове ущільнення руху: від окремих ритмічних елементів до хвильової структури.

Це нагадує фольклорну модель: пісня, яка починається повільно – і поступово розкручується у танець, а потім знову завмирає. І саме ця фольклорна динаміка часу лежить у глибині «ритмічного родоводу» Ревуцького. Це зв'язок з національною інтонаційністю – не у прямій цитаті, а в *інтонаційній логіці часу*.

Цей ритм – живий. Його не можна вивчити наперед – його можна лише **прожити під час виконання**. І це ставить перед виконавцем дуже конкретне

завдання: не «втратити слух» до часу. Не дати інерції зруйнувати внутрішню логіку фрази. Саме в цьому полягає справжня інтерпретація: у виразності в збереженні цілісного часу твору.

У сонатах Левка Ревуцького інтонація – це не просто виразний жест. Це **смилова одиниця**, яка несе в собі драматургію твору, психологію композитора і стильову пам'ять цілого покоління. Вона поєднує три рівні: звук (тілесний), інтенцію (психологічний) і структурну функцію (композиційний пласт). Саме тому інтонація в музиці Ревуцького – це не прикраса, а основа.

У першій сонаті (h-moll, op. 1) інтонаційна драматургія проявляється з перших тактів: спадна тема з синкопованою ритмікою не просто задає тему – вона відкриває стан мислення. Її фразування – це фразування внутрішнього монологу. В Allegro №2 (c-moll) інтонаційний розвиток ще щільніший: з одного джерела народжуються всі теми – через модуляцію, ритмічне згущення, зміну реєстру. Це – **монотематизм у глибокому сенсі**, коли кожна наступна фраза є не контрастом, а продовженням попередньої думки.

Це повною мірою стосується і Ревуцького. Його фраза ніколи не «запускається» механічно. Вона виникає як **психоакустичний жест** – з паузи, з дихання, з контексту. У цьому сенсі інтонація – це спосіб мислення в музиці. І саме тому виконавська стратегія не може зводитися до «відтворення нот» – вона повинна бути інтонаційною.

У репризах обох сонат відбувається **переосмислення інтонації**. Це не повтор – це інтонація, яка «повертається» зміненою. Така логіка є глибоко драматургічною: музика пам'ятає себе, як людина пам'ятає емоцію. Фраза в репризі – це завжди досвід, який вже був пройдений у розвитку. І завдання виконавця – не повторити її, а сказати з новим внутрішнім забарвленням.

Варто також зауважити, що в Ревуцького дуже чітко вибудована **інтонаційна ієрархія**. У складній фактурі легко загубити головну лінію, якщо не чути інтонаційну вертикаль. Саме тому особлива роль належить агогіці та динаміці: вони не просто підкреслюють – вони структурно диференціюють

інтонаційні шари. Всі другорядні голоси мають бути «чутні в підсвідомості» – але не домінувати.

Окремий аспект – це **інтонація як національний код**. У фразуванні, ритміці, ладових оборотах відчутна українська кантилена, «спів народної мови». Це не фольклор у прямому сенсі – це інтонаційна пам'ять, яка говорить музикою. І якщо піаніст не відчуває цієї інтонаційної основи – твір звучить без коріння. (наприклад на початку першої сонати мі дієз в мелодії викликає українські асоціації, як ніби це думка-шумка Лисенка в сі мінорі)

Завершуючи, можна сказати: інтонаційна драматургія у сонатах Ревуцького – це система, де кожна фраза – як речення у великому тексті. І саме тому виконавець має бути не лише технічно вправним, а й мислити мовою інтонації. Тоді соната стане не просто музикою, а *мовою духу*, яка дихає в часі.

У фортепіанних сонатах Левка Ревуцького педаль – не лише акустичне знаряддя, а частина музичного мислення. Вона перетворюється на **формотворчу матерію**, яка не просто забарвлює звук, а впливає на драматургію, ритм, інтонацію та психологію фрази. Слухова прозорість, темброва глибина, артикуляційна гнучкість – усе це не може існувати без точного і творчого володіння педалізацією.

У Л. Ревуцького часто зустрічається **модуляційно складна, гармонічно насичена фактура**. Проста «утоплена» педаль в такій тканині знищує інтонаційну чіткість. Тому піаніст повинен користуватись **динамічним напівпедалюванням**; коротким, фрагментарним педалізуванням, яке зберігає гармонічні зв'язки, але не дозволяє розмиття. Тут педаль – це як світло у живописі: вона не повинна «залити» сцену, а лише підкреслити об'єми.

У повільних епізодах (наприклад, побічна партія Сонати h-moll, Des-dur) важливо створити **ефект «внутрішнього світла»**: тонка педаль у forte, яка не посилює звук, а додає глибини. Це вимагає тонкої координації.

Ревуцький активно користується **інтонаційною динамікою**, тому ліва педаль (*una corda*): інтонаційна тінь, вона тут стає засобом кольорової диференціації. Наприклад, при повторенні теми або у фразах, де звучання

переходить «всередину», una corda дозволяє «відступити в тінь» – створити ефект недомовленості, інтонаційної пам'яті. Вона змінює не тільки гучність, а й **характер** звуку: шорсткість зникає, з'являється оксамит. Це особливо цінно в сонатному allegro, де внутрішні плани звучання мають бути чутні, але не випнуті.

Педаля – не технічний засіб, а **етичний акт слухання**. Коли піаніст натискає педаль без внутрішньої мотивації, форма «розсипається». Але коли педаль є частиною уваги – музика отримує третій вимір: **акустичний час**, у якому можна чути не лише те, що звучить, а й те, що звучало.

Агогіка в музиці Левка Ревуцького – це не просто засіб виразності. Це **форма мислення в часі**. Там, де в класичній традиції agogica часто була прикладом стилістичного штриху (ritardando, accelerando, rubato), у Ревуцького вона набуває **онтологічної ваги** – стає частиною самої музичної сутності.

Його музика дихає у темпі не через швидкість, а через внутрішню **напругу моменту**. В Allegro moderato першої сонати не можна «грати рівно» – потрібно увесь час балансувати між стриманістю і енергією. Поступове stringendo тут не лише прискорення – це інтонаційна ескалація, підвищення емоційного градусу, яке треба «дозувати» з точністю хірурга. Agogica у Ревуцького завжди **інтонаційно обґрунтована**, а не риторично нав'язана.

У повільніших епізодах – наприклад, у Meno mosso з Сонати c-moll – важливу роль відіграє **внутрішнє rubato**, яке не змінює темп, а «прогинає» час, ніби простір розширюється для інтонації. Це особливо важливо у кантіленних побічних партіях: agogica тут не розмовляє з тактом – вона розмовляє з тишею. І саме тому пауза в музиці Ревуцького – це не відсутність, а присутність. Її треба чути.

Надзвичайно важливо відчувати, що в Ревуцького **пряма риторична агогіка практично відсутня**. Немає демонстративних fermate чи апломбованих rallentando. Але є micro-agogica – нюансування в межах фрази. Наприклад, затримка перед кульмінаційним пунктом, уповільнення перед вторинною репризою, або прискорення в середині перехідної фрази. Ці

мікроскопічні зрушення створюють **ефект живого часу**, як дихання – він не постійний, але закономірний.

І тут ми виходимо на **онтологічне розуміння часу у музиці**. Агогіка у Ревуцького – це не динаміка, а **дозрівання**. Кожен жест у часі – це «відчуте сповільнення» або «спровоковане пришвидшення». Він мислить не від ритму, а **від смислу**. Тому не можна нав'язати фразі темп – її потрібно «відчути як час».

Виконавець має бути не годинником, а барометром: не вимірювати, а чутливо реагувати. І саме тоді виникає парадокс: у найстрогішій агогічній структурі народжується найбільша свобода.

Фраза в музиці Левка Ревуцького – це не просто елемент мовлення, а **мікроструктура музичної свідомості**. Вона завжди «жива», напружена, динамічна – навіть коли здається простою. Її архітектоніка вибудовується між двома координатами: **горизонталлю руху** (мелодія, напрям думки, ритм) і **вертикаллю звуку** (гармонія, колір, опора).

Ревуцький мислить фразами не як завершеними думками, а як **енергетичними хвилями**. Вони народжуються з імпульсу, розгортаються через агогіку, змінюють фактуру, інтонацію, напрям і – що найголовніше – завжди мають свою **точку дихання**. І ця точка може бути не там, де її очікуєш. Часто акцент переходить на слабку долю, або ж фраза закінчується в середині такту. Це змушує виконавця не покладатись на візуальну структуру нотного тексту, а слухати форму зсередини. Горизонталь Ревуцького – це напрям. Його мелодика, навіть у драматичних епізодах, **завжди веде**. Вона не стоїть, не повторюється, не розсипається. Її пластика схожа на ріку, яка несе зміст. Це означає, що виконавець має бачити фразу наперед, розуміти, де її кульмінація, де розрядка, де її внутрішнє гальмування чи прискорення. Без цього фраза звучить «мертво» – навіть у правильному ритмі.

Горизонтальний розвиток особливо важливий у перехідних зонах, де немає чіткого тематичного ядра – лише напрямок. Наприклад, у зв'язках між головною і побічною партією Ревуцький часто пише **музику «руху»**, а не

«думки». Це означає, що вона не має мелодійної завершеності – зате має напругу. І саме її треба грати. Не фразу – а *напрям фрази*.

Гармонічна вертикаль у Ревуцького – не звукова маса, а **енергетичний центр**. Акорд – це не просто поєднання нот, а жест, що надає фразі вагу. Його акорди іноді масивні (як у маршевих кульмінаціях), іноді легкі (у побічних епізодах), іноді прозорі, розмиті – але завжди функціональні. Вони «вмикають» або «приглушують» інтонаційний потік.

Піаніст має не тільки «грати акорди», а **чути їхню роль**. Вертикаль може бути підготовкою (як у вступному арпеджіо Сонати h-moll), резонансом (як у кульмінаційній зоні c-moll Allegro №2), або **тінню** (як у тихих епізодах з *una corda*). У кожному випадку важливо знайти **точку опори** – ту ноту, або ту структуру, яка «тримає» фразу, навіть якщо звучить м'яко.

І тут виникає важливе поняття – **баланс фрази**. У Ревуцького вона ніколи не рівна, не симетрична, не «шаблонна». Вона завжди має приховану асиметрію, іноді – «тяжіння» в бік слабкої долі, або затримку, яка зміщує центр. Для виконавця це означає необхідність **слухової інтуїції**: відчувати, де фраза «тримається», а де – «падає».

У творчості Левка Ревуцького звук постає не як наслідок натискання клавіші, а як **носіє значення, мислення, стану**. Його фортепіанна мова – це не гра тонів, а архітектура тиші й звучання, в якій кожен звук народжується з потреби, а не з інерції.

«Звук – це результат ідеї», – писав Клаудіо Аррау [113, р. 91]

У Ревуцького немає «нейтрального» звучання – кожен звук має функцію, контекст і напрям. Це формує особливе ставлення до техніки: вона не заради віртуозності, а заради **змісту звучання**. Навіть найпростіше legato тут має смислове навантаження. Воно може бути тягучим – коли фраза несе спогад, або пружним – коли інтонація веде вперед. Тому кожен звук потрібно відчутти не лише пальцями, а свідомістю.

Звідси випливає принципова вимога: **звук – це жест мислення**. Якщо в класичній педагогіці звук часто трактують як форму (наприклад, «округлий»,

«глибокий», «м'який»), то у Ревуцького важливішим є зміст звуку: що саме він промовляє? яку роль має в драматургії? чого хоче досягти?

Особливо це проявляється в роботі з динамікою: *piano* у Ревуцького – не тиша, а **простір спостереження**. *Forte* – не сила, а **міра переконливості**. Тому важливо уникати шаблонної динаміки. Кожен динамічний рівень – це **енергетична позиція**, яку треба зайняти свідомо.

Ревуцький використовує педаль не для «згладжування», а для **озвучення простору між звуками**. Педаль у нього часто – «додаткова лінія», яка утворює резонансну хмару, фоновий шар, що підтримує структуру фрази. І тут особливо тонка межа: **надмірна педаль знищує артикуляцію**, замала – позбавляє глибини. Необхідна «акварельна» педалізація, де **права педаль слугує фільтром**, а **ліва – фокусом звучання**. Їхнє комбіноване використання – справжнє мистецтво.

У повільних епізодах, особливо у побічних партіях, педаль має звучати не «просто довше», а «пізніше» – тобто, запускатись не механічно, а **в момент післязвуччя**, коли інтонація вже «висловлена», а її відлуння продовжує життя.

Феноменологічно, звук у Ревуцького – це метафізичний об'єкт, **перехідний** між внутрішнім і зовнішнім. Це не просто те, що звучить, а те, що *провокує мислення*. Його «фонічна щільність» – наслідок гармонічної прозорості, інтонаційної динаміки та текстурної рівноваги.

Така етика звуку формує особливу виконавську відповідальність. Звук має не «заповнити тишу», а народитися з неї. У цьому сенсі виконання Л. Ревуцького нагадує акустичну медитацію: ніщо не випадкове, ніщо не зайве, і кожен наступний звук – це не продовження попереднього, а нове запитання до слухача.

3.2. Соната для фортепіано В. Барвінського

Основною сферою творчості композитора є камерно-інструментальна музика і в ній послідовно прослідковується тяжіння до циклічності сонатного сюїтного та варіаційного типів.

«Композиторський дорібок В[асиля]. Б[арвінського] дуже поважний, головню в інструментальній музиці, яка до Барвінського було у нас досить занедбана. Сонати, суїти, трія, квартети, секстет, сольові твори для різних інструментів (головню фортепіану і віольончелі), хори, сольоспіви, оркестральні твори. Твори виконували по цілому світі, деякі (форт.) видавали у Відні, Берліні, Львові й Ньюйорку. Твори Барвінського ціхує глибока щира музикальність і повне опанування композиторської техніки», – зазначалося в програмці другого концерту з циклу ювілейних урочистостей В. Барвінського, який відбувся 8 травня 1838 року в малій залі Музичного товариства ім. М. Лисенка [72, с. 8.].

Одним з таких знакових творів композитора є Соната для фортепіано *Cis-dur* (1910–1911 рр.), одна з перших українських сонат ХХ століття. Незважаючи на те, що вона була написана в юнацький, празький період творчості митця, це твір, який свідчить про яскраве мелодичне обдарування, доречність застосування найновітніших засобів виразовості і сміливість стильових та формотворчих експериментів молодого автора.

За спогадами самого композитора у коментованому списку творів, укладеному після заслання: «...цей твір я почав писати на межі 1909–10 рр. Однак, останньої частини варіацій, які мали б закінчуватись фугою, я не міг тоді ще закінчити, бо тільки проходив курс контрапункту і щойно пізніше, після студій про фугу написав дві фуґи, з яких перша мені не вдалася (чорновик пропав) і щойно друга фуґа закінчує цю сонату. Вона є найбільш цінною з цілого твору і за словами самого Новака – це вдалий зразок сучасної фортепіанної фуґи (це було в 1912–13 рр.)» [14, с.140]. Однак тут криється неточність, бо збережена його листівка до рідних з Праги, датована 26.06.1911:

«Я скінчив тепер другу фугу до сонати – котра, мені вже лекше прийшла, чим перша, і сам Новак казав, що є рішучо ліпша» [40, с. 189].

Масштабність форми, стильове багатство, метроритмічні, технічні і звукотворчі завдання твору зумовили те, що публічно виконувалась вона відносно нечасто (принципово поступаючись «Українській сюїті», циклу «Любов» чи прелюдійам). Відомо, що її виконувала і записувала на вініловий диск Дарія Гординська-Каранович, а після знищення та вилучення творів митця з бібліотечних фондів у радянський час, ноти фортепіанної сонати були віднайдені у Любки Колесси в Канаді (очевидно наявної в її виконавському репертуарі).

У 1980-х роках німецьким піаністом Міхаелем Грілем були реалізовані записи фортепіанних творів Барвінського на велику грамплатівку та магнітофонну касету, здійснені на замовлення родини Наталі Пулюй-Барвінської (4 прелюдії, 6 мініатюр на українські теми) та українською діаспорою в Америці: зокрема, Соната й «Українська сюїта» стали прем'єрами світового звукозапису.

В Україні ноти Сонати вважалися втраченими, вона була віднята у США і передана на батьківщину автора українсько-канадською піаністкою Любою Жук. Після здобуття незалежності, 1993-го року українську прем'єру Сонати В. Барвінського здійснив на сцені Львівської філармонії Олег Криштальський. Свідок цього виконання М. Гордійчук підкреслював: «Першим виконавцем по вісімдесятьох роках після її написання став відомий український піаніст О. Криштальський. Він з особливим пієтетом поставився до виконання цього чудового твору і виявив повне розуміння задуму автора, показав себе вельми вдумливим інтерпретатором...» [18, с. 5]. Інтерпретування фортепіанних композицій В. Барвінського допускає різні підходи, про що свідчить позиція Н. Кашкадамової, творам якого на її думку: «ідеально відповідали гармонійно-красиві трактування Любки Колесси: тип – емоційний, стиль сецесійний; і менш близькими виявилися полемічно-загострені інтерпретації Галі Левицької: тип – інтелектуальний, стиль – більше об'єктивно-конструктивний» [38, с. 128].

Не менш складними були спроби публікації Сонати. В єдиному її радянському виданні 1988 року було допущено 57 помилок, і упорядниці Сонати, українська музикознавиця Стефанія Павлишин, не змогла добитися від видавців жодних виправлень: «Або видаємо з помилками, або не видаємо ніяк» [75]. Наступним стало українське видання 1990 року у київському видавництві «Музична Україна».

Складно говорити про сформовану виконавську традицію цього твору, оскільки він здебільшого звучав не на широких публічних сценах. З новітніх аудіозаписів можемо назвати запис виконань Марії Кисленко 2002 року, тоді – випускниці класу Лідії Юріївни Крих, та професійний запис виконання випускника класу Марії Тарасівни Крушельницької Яромира Боженка для блогу «Ukrainian Live Classic» 22 грудня 2018 р. Зараз можливо також ознайомитися з моїм прочитанням Сонати В. Барвінського, зафіксованим 04.04. 2025 року в програмі серії концертів «Музична вітальня Василя Барвінського» під назвою «Федір Якименко у вітальні Барвінського», який доступний на стрімінговій платформі You Tube.

В зв'язку з підготовкою до концертного виконання, хочу поділитися міркуваннями щодо пошуку оптимальної власної виконавської рецепції. У стосунку до творчості В. Барвінського важливо комплексно мислити категоріями змісту, концепції, стилю, драматургії, форми (на рівні макро- і мікроструктури), відслідковувати і втілювати розгортання образу від початку до кінця. У контексті Сонати В. Барвінського весь комплекс виразових засобів: вишуканість гармонії, ритму, фактури – це не просто «ефекти», а знаки, коди певного внутрішнього стану. Тож концепція виконавця має охопити всі рівні: від мікродеталей до цілісної драматургії.

Однією з важливих проблем є усвідомлення стилістичного комплексу твору. Дослідники й виконавці констатують в Сонаті риси символізму, імпресіонізму, постромантизму, неокласицизму, модернізму. І справді, певна аргументація і підстави для цього є. С. Павлишин так характеризує комплекс стильових напрямків композитора: «Засобами імпресіонізму він користується з

внутрішньої потреби, як лірик з ніжною душею. Звукова колористика виступає у нього виключно у фортепіанних творах і в фактурі тісно пов'язується з підголосковою поліфонією. Класична чіткість структури є наслідком ясності мислення, а відточеність деталей – відбитком витонченої ліричної натури» [14, с.7]. На моє переконання переважаючими тут є риси необароко (на рівні формотворення) та сецесії (з огляду образно-естетичний зміст та засоби виразовості).

Соната є грандіозною за масштабами та віртуозністю композицією, у котрій автор своєрідно синтезував традиційну сонатну структуру зі будовою барокової сольної сонати *da chiesa*. При цьому в циклі прослідковується наскрізне значення дзвонової теми вступу з 1 частини.

Тональність твору автором визначена як Des-dur, але тональний план частин вказує балансування між нею і енгармонічно рівними cis-moll та Cis-dur. Структура циклу сонати автором окреслена як тричастинна:

1 ч. Allegro moderato 6/8, Des-dur – вільнотрактована сонатна форма;

2 ч. поєднує риси майже брамсівських за стилем вальсу (Andante sostenuto, F-dur 6/4) і скерцо (Allegro scherzando 3/8, Ges-dur) – на зразок центральної частини симфонії № 2 Л. Ревуцького;

3 ч. Andante sostenuto 4/4, cis-moll – Cis-dur поєднує вільно-романтичний варіаційний цикл і заключну подвійну фугу.

Таким чином в структурі композиції наявні завуальована п'ятичастинність з послідовністю, притаманною старовинній сонаті, і романтична свобода сонатної форми, варіаційності та риси поємності. Між розділами форми спостерігається певна розтушованість, наявність перехідних побудов і зв'язок, сам композитор трактував такий виклад як принцип *in continuo* [14, с.146]

На рівні принципів розвитку в творі можна спостерігати неофольклорні принципи (варіантна повторність, мотивне та орнаментальне варіювання, варіаційність, свобода ладових переосмислень), при цьому тематизм не містить ні цитат ні стилізацій в дусі народної музики. Провідний принцип розвитку

сонати Барвінського – варіаційність, що наближає його до транскрипцій творів Й. С. Баха здійснених Ф. Бузоні. Для піаніста варіації – це можливість показати контрасти і єдність водночас, що передбачає володіння різноманітним виразовим засобом, поліфонічною і віртуозною фактурою, багатством темпоритмів, характерів і образів тематизму, артикуляцією, динамікою тощо.

Поєднання варіаційних циклів з заключною фугою в музичному мистецтві представлено доволі численно, варто згадати «Капричіо на від'їзд любого брата» Й. С. Баха, Бетховенські «15 варіацій з фугою» Es dur, op. 35 (які ще відомі як «Eroica Variations») та монументальні 33 Варіації та тему вальсу А. Діабеллі, Варіації та фугу на тему Г. Ф. Генделя op. 24 Й. Брамса, ряд варіаційних циклів Макса Регера тощо.

Відомі й неодиначні приклади фуги як частини сонатного циклу в доробку композиторів різних епох: Соната для фортепіано e-moll Людвіга ван Бетховена, його ж Соната для фортепіано № 29 B-dur, op. 106, «Hammerklavier» / Соната для фортепіано № 31, A-dur, op. 110, Соната для фортепіано op. 26, e-moll Семюела Барбера, Соната для фортепіано № 3 in B Пауля Гіндеміта, Соната для фортепіано e-moll Леопольда Годовського. Майже одночасно з В. Барвінським була завершена Соната № 3 його знаменитого сучасника Кароля Шимановського. Це двочастинний твір, в фіналі якого є вісім варіацій з заключною подвійною фугою. Проте сам фінал – теж завуальовано 4-частинний: Introduzione; Adagio; Fuga a 3 voci; Allegro energico. Так само як Бетховен і Барвінський, композитор використовує тему, інтонаційно споріднену з першою частиною. Ідея побудови сонатного циклу з фугою В. Барвінського знайшла різнопланове продовження в доробку інших українських композиторів: прикладом можуть послужити Соната для фортепіано № 3 Юрія Шамо та Сонати №1 та № 3 Валентина Сильвестрова. Зрештою, завершення циклу варіаціями з заключною фугою зустрічаємо в доробку композитора в Тріо a-moll, фортепіанних циклах «Українська сюїта» і «Пісня. Серенада. Імпровізація».

Як і творчості В. Барвінського в цілому, сонаті притаманні риси, які неодноразово зазначала С. Павлишин: витонченість, деталізація, класична ясність побудови і розвитку, фактура – де в неімітаційній фактурі є чітким кожний голос, притаманна композитору м'якість, ніжність, відсутність патетики, усього показного, темброва гра, підголоскова поліфонія. Від перших тактів твору стикаємося одразу з поліфонізацією фактури, фразуванням, яке розвивається, і грою регістрів і гармонії, що дуже важливо і характерно для стилю В. Барвінського.

Розглянемо особливості і виконавські завдання кожної з частин.

1 частина, у формі сонатного *allegro*, починається вступом (*Allegro moderato*, 6/8, Des-dur) у високому регістрі з дзвоновим звуконаслідуванням. Ця тема згодом набуває образних та інтонаційних трансформацій, зберігаючи наскрізне значення для всього циклу.

Головна партія пісенно-оповідна, в ній розвивається ритмо-інтонаційне і пентатонічне ядро в жанрі сициліани. Вона написана у двочастинній формі, в якій початкова восьмитактова побудова в тональності Des-dur у процесі розвитку драматизується і модулює у f-moll, зберігаючи початковий інтонаційний колорит «дзвіночків».

Побічна партія має елегійно-пісенно характер, але зберігає остинатну ритмоформулу сициліани, повертає до ірреальних високих дзвонових регістрів. Тема викладена у тричастинній формі з тональним планом A-dur – fis-moll – A-dur. Загалом фактура містить мелодичний діалог ліричного дуету верхнього та середнього голосів у градаціях *pianissimo-piano*. Такий виклад демонструє притаманну композиторові тотальну мелодизацію фактурної організації, яку необхідно рельєфно проінтонувати на всіх рівнях – ритмічному, інтонаційному, динамічному та синтаксичному. Навіть у фактурних типах, де зовні бачимо виокремлену одноголосну лінію або акордову структуру, у В. Барвінського завжди звучить декілька голосів чи фактурних пластів: підголоски, резонанси, обертони, завуальовані мелодичні лінії в середині акордів. Це ставить перед виконавцем вимогу прослуховувати фактуру не горизонтально чи вертикально,

а об'ємно, просторово. Практично це можливо досягнути наступними засобами: виділити окремо «приховані» голоси (середні ноти акордів, внутрішні мелодії) і програти їх, підкреслити і лише потім інтегрувати в цілісну тканину.

Розробка характеризується переважанням тематичної роботи – почерговим цілісним проведенням обох тем експозиції у фактурних, динамічних та образних трансформаціях, композитор уникає їх мотивного дроблення. Варіантні зміни базуються на драматизації, проте не подієвій, а емоційній, експресивній: від *pp* до *ff* і *fff*, де мелодичні побудови ущільнені акординою викладено на *sfz*, *secco e sostenuto*. Композитор послуговується прийомами секвенціювання, варіантністю окремих фраз тем, ладотональною колористикою (*b-moll*, *c-moll*, *Des-dur*, *Es-dur*, *A-dur*, *F-dur*, *cis-moll*) при збереженні цілісності тематизму. Друга особливість розвитку музичного матеріалу – це просторові ефекти: віддалення, зникнення, підкреслені тональними співставленнями, що викликає алузії з імпресіоністичними живописними засобами в музиці.

Фаза переходу до репризи повертає матеріал експозиції з тональним планом побічної партії (*A-dur* – *fis-moll* – *A-dur*) і широкими лункими дзвоновими звучаннями (як варіантною алузією до вступу). Головна партія дещо скорочена – проводиться тільки початкова восьмитактова побудова; в побічній згладжено пунктирність ритму, що урельєфнює її пісенну природу. При цьому в репризі виклад головної партії максимально стриманий, матовий, нюансовий на *mp*, до якого приводить *crescendo* з детальним прослуховуванням витончених гармонічних модуляційних півтонів на *sostenuto*, її плавне злиття з елегійно-мрійливою побічною в певному емоційно-образному розвитку в палітрі від *pp* до *f espressivo* (з поверненням у основний *Des-dur*), ведуть до вуалювання розділів форми, перетікання тем однієї в одну.

Перша сторінка сонати потребує особливої підготовки, хоч є не очевидним проблемним місцем. Повторне проведення теми на ріано ставить завдання важливості підголосків які при *ostinato* «as» у верхньому голосі завжди варіюються і впливають на образний зміст. Для уточнення розуміння

розгортання драматургії важливо розуміти де є найбільші кульмінації в формі – і розподілити енергію відповідно, починаючи з цілого до деталей. В результаті В. Барвінський і тут досягає контрасту між «світлом» *piano* і бурхливістю *forte* у кульмінаціях (від натяку в кінці розділу головної партії до розробки). Важливо дотримати *molto sostenuto* – «затишшя перед бурею» у переході до розробки. Композитор в ній розвиває насамперед пристрастні образи *apassionato*. Важлива авторська агогіка *ritenuto* – *a tempo*, для артикуляції фрази і доосмислення в звучанні. Велику увагу в роботі слід приділити фузі, оскільки це найбільш насичений матеріал у чотириголоссі.

Ця частина Сонати одразу створює поліфонічне, гармонійне та динамічне поле напруги: довгі ноти потребують контролю часу та відчуття простору. Верхньому голосу притаманна ясність, артикуляція, співучість. Середні голоси характеризуються не лише прозорістю, але й участю у внутрішньому русі. Педаль тут особливо важлива, враховуючи тональну нестійкість та гру гармоній. Це місце вимагає від виконавця вміння одразу створити глибоку тишу і внутрішнє напруження, акустичну «прозорість» сцени.

Друга частина сонати чітко розділена за темпово-жанровими і тональними ознаками на дві – *Andante sostenuto* 6/4, F-dur і Скерцо з варіаціями (*Allegro scherzando* 3/8, Ges-dur), які також викликають структурні алюзії з варіантно-сюїтними побудовами барокової сонати. У тематичному відношенні вказані розділи також споріднені.

Перший розділ має тричастинну будову з тональним планом F-dur – A-dur – F-dur, що формує змістовне «продовження» ліричних образів *Allegro moderato*. Наспівність основної теми виражена в мелодії широкого дихання, а багатоголосний фактурний виклад, мрійливий, споглядального характеру, видає аналогії до канцон барокових сонат. Як і в першій частині зберігається нюансовий динамічний план *Andante*: переважають *p*, *pp*, *ppp*, є лиш короткочасний спалах на *ff*, що характерно для сецесійної стилістики. І такий мрійливий тематичний матеріал по новому трактується в другому, швидкому

розділі, який набуває нового звучання за допомогою зміни темпу-жанру (*Allegro scherzando*), зміною метру з 3/8 на 2/8.

Фінал Сонати (*Andante sostenuto* 4/4, *cis-moll*) вражає масштабністю і тривалістю звучання, поєднує Тему з варіаціями і Фугу. Він вимагає вільного володіння потужним арсеналом піаністичних технічних засобів. Тут вперше проявляється мінорний ладовий нахил, при тому що тема Варіацій («мазурка-куявляк на 4/4») має явний зв'язок із контуром початкової теми *Allegro* I частини.

У самій темі Варіацій (за фактурно-виразовими якостями близькій до канцони) закладена ідея прогресуючого розширення, зміни характеру звучання і ладового забарвлення. У порівнянні з темою у Варіаціях спостерігається розширення форми-структури:

Тема – 15 тактів, *Andante sostenuto*, 4/4, E-dur;

перша варіація – 19 тактів, *Moderato*, 4/4, *cis-moll* – Cis-dur;

друга – 45 тактів, *Allegro scherzando*, 6/8 Fis-dur (5+5+5+4), друге речення у тональності E-dur виконує роль продовження і середини форми (5+5+6), у третій частині варіації: реприза отримує будову, яка подібна до періоду (5+6), тут створюється образна арка до теми «дзвіночків»;

третя – 60 тактів, *Molto allegro con fuoco*, 3/4 та 6/8, Fis-dur у тричастинній формі з алюзією до шопенівського Етюд op. 25, № 12;

четверта – 41 такт, *Andante sostenuto*, 3/4, тричастинна форма, D-dur – f-moll – D-dur, стан заглибленої медитації – спокійне стримане *legato*, неточна реприза в D-dur цієї варіації виявляє її тотожність із головною темою I частини Сонати, тим самим вказуючи на репризу циклу у Фіналі *misterioso* і веде до заключного розділу четвертої варіації *meno tempo* в D-dur. в цій варіації знову повторюється основний мотив «теми дзвіночків» Сонати (реприза циклу).

п'ята – 89 тактів, *Allegro moderato*, 4/4, Cis-dur чотириголосна fuga. Fuga – вершина поліфонічної майстерності В. Барвінського. Вона вимагає абсолютного володіння кожним голосом окремо і як частиною цілого. В ній необхідно досягнути прозорості звучання, уникнення «забивання» голосів педаллю чи надмірною масивністю фактури.

Ритмічний і мелодичний малюнок теми народжується вже у переході від повільної V варіації до експозиції фуги. Сам характер викладу тематичного матеріалу нагадує типові прийоми романтичної поліфонії: дублювання мелодії в октаву, експресивні раптові збільшення кількості звуків у акордах. Помітними постають компоненти гомофонії у репризі фуги, де мелодія теми дублюється акордами, створюючи враження насиченого оркестрового звучання. Але вказані акордові «ланцюги» явно спрощують фактуру до двошарового, двоголосного викладу, в динамічному завершенні Сонати на *fortissimo* очевидним є переважання паралельної гри рук.

Оптимальною стратегією для серйозного концертного прочитання сонати є глибинне проживання тексту В. Барвінського через попередню стилістичну роботу, усвідомлення драматургії, і виняткову увагу до поліфонії, регістрів, агогіки та кульмінацій. Спостереження за задумом і композиторськими засобами сонати дозволяють зробити певні узагальнення щодо виконавської рецепції:

1. **Енергетика виконання.** Виступ – це акт передачі енергії, а не лише технічна реалізація. Стан виконавця – це моральний, емоційний, духовний тонус. Важливо транслювати слухачеві не лише текст, але й енергію передачі змісту.

2. **Виконавська форма.** Виступ слід трактувати як цілісний живий організм, де важливі не лише ноти, але й паузи, внутрішній рух. Виконання – акт синхронізації пам'яті, енергії та структури у творчому потоці. Крім драматургії та структури твору важливо вибудувати структуру виконання – виконавську форму. Це персональна виконавська драматургія, логіка того, як виконавець вибудовує розгортання твору у часі, як розподіляє енергетичні акценти, паузи, кульмінації, переходи, моменти затишшя.

3. **Гармонія.** У творчості В. Барвінського яскраво виражений український мелос збагачений гармонічними і фактурними засобами. Гармонія не просто виконує функцію супроводу чи тональної опори, а стає засобом динамічного моделювання емоції, ніби живопис, де гармонічні барви

створюють постійно мінливу палітру настроїв Барвінський мислить гармонією не статично, а кінетично. Його гармонічні переходи завжди ведуть за собою емоційну хвилю, і часто вони неочікувані: Модуляції, що здаються природними, але несподівано повертають на тональні «стежки», характерні для народної мелодики. Зони гармонічної напруги розряджаються або не розряджаються повністю, створюючи ефект незавершеного пориву, типового для українського емоційного ландшафту.

4. **Тональна колористика.** Кожна тональність у Барвінського – як окремий світ, кольорова атмосфера: Наприклад, мінорним тональностям властива багатогранна світлотінь, схожа на змінне освітлення (мінливість мажорно-мінорного колориту – це характерна риса східнослов'янського ліризму). Часта зміна тональностей в середині фрази – переливання барв, яке творить психологічну поліфонію емоцій.

5. **Тембро-регістрові засоби.** Композитор використовує крайні регістри як засіб позначення емоційної амплітуди (верхній – як спалах, нижній – як глибинний відгомін). Для нього важливим засобом є етнофонічні тембральні звуконаслідування: акордові накладання часто створюють ефект дзвоноподібності, гуцульських сопілкових перегуків, або навіть імітують оркестрову тембральність.

6. **Фактурні засоби.** В. Барвінський майстерно використовує фактуру не лише для створення звукової картини, а й для передачі емоцій та смислових нюансів. Це відрізняє його від більш «вирівняного» стилю фактурної організації в доробку деяких його сучасників. У арсеналі В. Барвінського – арпеджіо з багатими гармоніями, що зручно вкладаються в акордову аплікатуру (подібну на етюд Ф. Шопена), вимагають широкого охоплення виконавського діапазону, з акордами і інтервалами в широкому розташуванні, де вони створюють відчуття простору, розмаху, а іноді й драматизму. Вони не завжди дають змогу досягти абсолютного legato, а навпаки, – можуть підкреслювати певну розрізненість, нерівномірність, що додає музиці особливого колориту. Це

створює унікальний синтез національного колориту та європейських музичних традицій. Гармонійне збагачення часто підкреслюється саме фактурою, створюючи глибокий і багатошаровий звук. Перед виконавцем стоїть вимога чути всю фактуру: акордові пласти, октави, підголоски. Необхідно розуміти і увиразнювати кожен з рівнів фактури, зберігаючи характер та логіку голосів. Це прямо відсилає до специфіки поліфонічного мислення В. Барвінського, де жоден голос не є випадковим. Необхідно слухати вертикаль, але завжди трактувати її як частину великої горизонталі, свідомо працювати з тембром і забарвленням різних регістрів, уміти трактувати звучання у модуляціях як розповідь, що розгортається.

7. **Звуковедення та виразність фразування** – важливі вимоги в інтепретації твору В. Барвінського. В них виняткового значення набуває подача, або ж енергетичний посыл. Мова не лише про акустичну подачу, а й про внутрішній настрій, стан психіки, емоційну тональність, яка вплітається в звук. Характер виконання формують артикуляція, інтонація, агогіка, динаміка, тембр. Якщо авторських ремарок небагато (стабільних засобів виразності), то текст слід потрактувати, посиляючись на інтонацію і логіку фразування, гармонію. Навіть при динамічних градаціях **pp** рельєф фази повинен не поступатися за відчуттям до **f**, у звуковеденні повинна бути енергія, ясність подачі. Зокрема, Олена Пилатюк звертає увагу на парадокс: у В. Барвінського **pp** не є слабким чи безбарвним. Фразування і звуковедення повинні бути енергетично насиченими, з чіткою подачею, наповненими внутрішньою динамікою. Тут слід втілювати принцип «відчуття **f** у **pp**». Це перегукується з концепцією внутрішнього тону виконавця (за І. Стешенко) – моральна, духовна напруга, яка формує міцність навіть у найніжніших місцях. Практична порада: працювати над **pp** як над повноцінним звучанням, без втрати опори, чіткої артикуляції й ясного інтонаційного напрямку. Важливим є розуміння *crescendo* як емоційного зростання. Так, наприклад В. Барвінський у побічній темі закладає інтонацію пристрасті, почуття – тут недоречне «мляве» чи

поверхове виконання. Важливо сприймати її як емоційний пік, що контрастує зі світлом головної теми. *Ritenuto* – a tempo

В. Барвінський часто використовує для: створення ефекту роздуму, введення пауз, внутрішнього осмислення, глибокої артикуляції окремих фраз. Виконавцю потрібно бути готовим «дихати» разом із твором.

8. Плинність виконання. Фортепіанні твори композитора демонструють піаністичне розуміння руки – композиторська аплікатура орієнтована на залучення роботи всіх п'яти пальців у різноманітні позиції. Досягнення плинності всередині кожного голосу є ключовим для правильного виконання музики В. Барвінського. Це вимагає від піаніста не лише технічної майстерності, але й глибокого музичного розуміння. Інтонування, фразування та ритм відіграють вирішальну роль у передачі емоційного змісту творів. Так, наприклад розділ *Misterioso* в 4 варіації – яскравий приклад того, як фактура та інтонування разом з динамікою і агогікою створюють загадкову та таємничу атмосферу.

9. Психоестетичний пласт виконавства вимагає глибинного розуміння ритмічної природи музичної структури. Важливо продумувати всю драматургію розгортання як шлях ланцюгового мислення фразами, тактами, долями від найдрібнішого до найширшого, об'єднавши структуру від індивідуальних звуків до тридцятихвилинного сукупного комплексу унікальної форми і змісту. У творах В. Барвінського ритм – не механічний, а природний, хвилеподібний, багато в чому коріниться у фольклорних джерелах, де ці «покоління» інтонацій співвідносяться з природними циклами, мовними структурами, ритуальними танцювальними чи обрядовими патернами. У Сонаті В. Барвінського 18 поколінь ритму (покоління – це поділ тривалостей, де кожна нова дрібніша цінність виростає з попередньої): їх складають ритм і його поділ на довжину хвилі від 1 – 2 – 4 – 8 – 16 – 32 – 64 (7 поколінь) + форма (в тактах) 1 – 2 – 4 – 8 – 16 – 32 – 64 – 128 – 256 – 512 – 1024 (11 поколінь) = 18 поколінь. В цьому творі (та й у будь-якій великій формі) ці покоління накладаються і

взаємодіють: наприклад, 16-ті тривалості функціонують у масштабі 64-тактового поділу.

Практичні шляхи досягнення виконавських завдань наступні:

Щодо гармонічної палітри – під час виконання відчутти кожен гармонічний перехід як зміну освітлення, настрою: грати його з різною мікродинамікою.

Щодо забарвлення регістру – працювати над тим, як звук змінює свій «темперамент» в різних регістрах (верхній – прозорий, невагомий, середній – теплий, нижній – важкий, «земний»).

Щодо тембрової пластики – свідомо «забарвлювати» акорди, ніби змішуєш фарби (pedal control, voicing, agogics).

Для рельєфної поліфонії мелодичних пластів – слухати кожен мелодичний голос у фактурі як незалежну поспівку (на зразок аналізу окремих голосів, як у бароковій поліфонії), здійснювати контроль над балансом голосів, особливо у складній фактурі (4-голосся, фуги).

Для опанування ритмічної структури пропоную створити карту «ритмічного родоводу» сонати – позначити, де розташовані ці покоління, які покоління домінують у певних розділах. Як практичну вправу грати один і той самий уривок у різних ритмічних поколіннях (наприклад, лише на рівні 4-х, 16-х, або акцентуючи структури більших форм).

Для слухової уяви: уявляти «ритмічне дерево», де на кожному рівні – зі своєю мікродинамікою і логікою фразування. Пропоную умовну карту ритмічного «родоводу» для першої частини Сонати В. Барвінського.

Карта ритмічного родоводу (перша частина Сонати Барвінського)

1. Макрорівень (Форма) – «Старші покоління», це великі текстові блоки, цілі розділи:

1 покоління: Експозиція (приблизно 64 такти)

2 покоління: Розробка (приблизно 64 такти)

3 покоління: Реприза (64+ такти)

4 покоління: Кодя (до 32 тактів).

2. Мезорівень (Фрази та періоди) – «Середні покоління», це те, що можна відчути як «дихання» сонати, плавне коливання:

1 покоління: 4-тактові фрази (основний будівельний елемент)

2 покоління: 8-тактові періоди

3 покоління: 16-тактові періоди (найчастіше закінчуються кульмінацією чи каденцією)

3. Мікрорівень (Ритмічна тканина) – «Молодші покоління»

1 покоління: Ритм такту (звичайно 4/4)

2 покоління: Поділ на половинні, четвортні ноти (основна пульсація)

3 покоління: вісімки (ритмічна хвиля)

4 покоління: Шістнадцяті (особливо в мелізмах, пасажах)

5 покоління: Тридцятьдругі ноти (в коротких віртуозних моментах)

6 покоління: Рубато-фрази, де час «розтягується» або «стискається» (мікрочас, чи «концептуальний час»)

7 покоління: Мікродинаміка кожного окремого звуку, що формується дотиком та слухом струни (акустичний імпульс).

Цілісний вигляд структури виглядатиме наступним чином:

Форма (Експозиція/Розробка/Реприза) → Періоди → Фрази → Такти → Поділ такту на дрібні тривалості → Мікрочас та мікродинаміка.

Практичне застосування карти ритмічного родоводу:

1. Аналіз тексту: позначити всі рівні прямо у партитурі різними кольорами (макро-, мезо-, мікро-).

2. Репетиція поколінь: взяти короткий уривок (наприклад, перші 16 тактів), і спочатку грати його, тримаючи увагу лише на 4-тактових фразах, потім тільки на ритмі восьмих, потім лише на мікродинаміці кожного звуку.

3. Фізичне відчуття хвилі: через вправи – як «дихання» фрази співвідноситься з резонансом інструмента.

Робота над цією сонатою вимагає *злиття пам'яті та творчості*: поліфонічна структура спонукає пам'ятати всі голоси одночасно, а також їхню драматургічну функцію. Варіаційний розвиток – пам'ять теми і постійне її переосмислення у нових образах. Модуляції – пам'ять попередніх тональностей і вміння тримати довгу гармонійну лінію. Агогіка, фразування, нюанси – це пам'ять жесту, дихання, фрази.

Парадоксальна річ: щоби досягти повноцінного творчого потоку, пам'ять мусить бути настільки відпрацьованою і вбудованою, щоб виконавець міг її «відпустити» й не контролювати свідомо. Тоді з'являється відчуття свободи, а вся попередня підготовка синхронізується в моменті.

Як це можна застосувати практично: у процесі підготовки працювати окремо з різними видами пам'яті – іноді лише на техніку (моторика), іноді – на читання тексту без інструмента (формальна пам'ять), іноді – імпровізаційно програвати варіації.

Перед виконанням створити внутрішню «тишу» і готовність впустити пам'ять у потік, не заважаючи їй контролем. Під час виконання слухати момент, прислухатися до залу, інструменту, власного дихання. Дозволити пам'яті і моменту сплестися в єдине. Це також дуже красиво лягає на філософію В. Барвінського, як композитора, що тонко відчував зв'язок традиції (пам'яті) і нової творчості (потoku).

Це лише частина висновків з практики опанування музичного універсуму творчості В. Барвінського. Основу інтерпретації складають філософія та естетика, тому для опанування музичної мови композитора варто пограти процесі вивчення твору і його мініатюри. Виконавець доповнює прочитання авторського тексту процесом енергетичної концентрації, ретельним структурним конструюванням (від звуку до цілого твору), актом інтонаційного і смислового збирання всіх елементів, втіленням морально-естетичних якостей виконавця в кожному звуці. Цей підхід формує виконавця як носія глибокої культури звуку, здатного передати багатшарову драматургію, варіативність і внутрішню красу музики Барвінського.

Музично-піаністична мова В. Барвінського – це цілісний комплекс художніх засобів, де фактура, аплікатура, гармонія та мелодія взаємодіють, створюючи унікальний стиль, що поєднує витонченість та глибоку емоційність. Виконання його творів вимагає від піаніста не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння композиторського мистецтва. Робота над таким монументальним та багатим в з огляду на стильові, формотворчі, виразові, композиторсько-технічні засоби створює для виконавця величезне поле для власного творчого пошуку.

3.3. Фортепіанні сонати В. Косенка

Виконавська інтерпретація фортепіанних сонат Віктора Косенка інспірує потребу наукового осмислення засадничо важливого питання: «Як пізнається музичний твір і як в процесі власного виконання виникає відповідна до композиторського тексту виконавська версія-тлумачення?» Адже, як слушно зазначає професор В. Москаленко, «Нотним записом фіксується лише деяке «русло», берегами якого спрямована і водночас обмежена течія музичної думки. Духовна і тілесно-рухова енергетика, емоційне наповнення музичної думки, її звукова конкретика і, значною мірою, естетичні властивості – усе це відтворюється музикантом-виконавцем кожного разу заново» [66, с. 12]. Вчений доводить, що «музичне інтерпретування це – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосеміологічних можливостей музичного твору» [66, с. 16].

І тут маємо дивну ситуацію, адже фортепіанні сонати В. Косенка, які належать до вищих здобутків модерної української фортепіанної музики, виконуються не часто. Властиво лише сьогодні, через сто років після створення, цілий пласт української фортепіанної музики звучить у майстерному стильовому виконанні, відкриваючи слухачам Європи самобутню мистецьку красу, поетичність музичної мови артефактів доби українського модерну.

Розглядаючи чинники формування творчої особистості композитора-піаніста Віктора Косенка бачимо визначальну роль варшавського періоду навчання у польських педагогів Юзефа Юдицького, який (згідно спогадів самого композитора) надав його знанням систематичності, під керівництвом якого він опановує техніку гри і створює перші композиції. Особливо ж серйозні успіхи здобуває юний Косенко завдяки заняттям у професора Варшавської консерваторії Александра Міхаловського – очільника однієї з провідних піаністичних шкіл початку ХХ століття, випускника Ляйпцізької консерваторії, учня І. Мошелеса і К. Таузіга. До цього ж часу належать спілкування і уроки у Всеволода Буюклі – одного з провідних виконавців-скрябіністів, подібного до Косенка за психотипом і світовідчуттям. Сюди ж варто віднести враження від відвідин концертів Ф. Бузоні, Й. Гофмана, С. Рахманінова, Ф. Крейслера.

Формування музичного світогляду Косенка у Варшаві стало визначальним для розвитку музичних уподобань та композиторського стилю. Знаменно, що серед усіх композиторів-романтиків твори Ф. Шопена була особливо значимі. Ще до навчання у професора А. Михайловського на нього вплинув загальний пієтет до творчості польського романтика, справжній культ, який панував у Варшаві.

В. Косенка пов'язує з музикою Шопена дуже багато чинників. Передусім, це – експресивний емоційний драматизм творів, де переважають ліричні та лірико-драматичні образи, а витонченість та мелодійність фортепіанної фактури полонить своєю пластичністю та красою. З баладами Шопена асоціюється поемний принцип одночастинної форми сонат Косенка, з ноктюрнами – використання різноманіття поліритмії мелодичних фактур. Обидва композитори залишили нам опуси концертних етюдів, які маніфестують художньо-технічні виклики свого часу, а також – фортепіанні сонати, які теж мають багато спільного. Косенко використовує і розвиває багато технічних прийомів у фактурі фортепіанних сонат, зокрема, октавно-акордові комплекси, широкі арпеджовані пасажі, поліфонічну фактуру паралельних

вокалізованих ліній, виконання яких потребує бездоганно-довершеної піаністичної майстерності.

Традиції польської фортепіанної школи дістають подальший розвиток в процесі навчання у відомої піаністки-педагога Ірина Міклашевська, випускниця Варшавської консерваторії, яка стажувалась у Л. Крейцера в Берліні. «Навчання у цієї педагогині мало велике значення для формування не тільки піанізму, але й музично-естетичних поглядів В. Косенка. У репертуарі І. Міклашевської поряд з творами Ф. Шопена, Ф. Ліста значне місце посідала музика Й. Брамса, М. Рegera, С. Франка, К. Дебюссі, М. Равеля. Згодом популяризація сучасного музичного мистецтва стане одним з основних напрямків багатогранної діяльності В. Косенка», – констатує Л. О. Гришко-Ратьковська [20, с. 236–248]. До музичних вражень слід додати концертні програми з творів О. Скрибіна, Ф. Стравінського, С. Прокоф'єва, К. Дебюссі та ін.

З цією потужною базою В. Косенко стартує у самостійне творче життя: перший сольний фортепіанний речиталь (червень 1919 року), перший авторський концерт (9 вересня 1922). Творчий доробок знаменується появою таких творів як 2 поеми-легенди (1921), 3 сонати (1922, 1924, 1926–30) для фортепіано, низки камерних ансамблів: Соната для віолончелі та фортепіано (1923), Тріо та Соната для скрипки і фортепіано (1927), Соната для альту та фортепіано (1928) тощо.

Щодо окреслень стилістики його творчості, найчастіше зустрічаємо визначення в площині ознак романтичного та постромантичного напрямку. Тим часом В. Даценко стверджує, що В. Косенка, як і Б. Лятошинського, необхідно розглядати як одного з творців канону українського модернізму, хоча й не найрадикальнішої його гілки» [22, с. 145].

При трактуванні фортепіанної музики В. Косенка з позицій романтизму виникає надто багато рис і ознак, які явно виходять за межі романтизму і безсумнівно є анахронізмом у дискурсі доби сецесії. Натомість широке поняття модернізму як потужного комплексу постромантичних стилістик, які в різний спосіб протиставляються романтизму, не дає потрібних орієнтирів для

конкретики. У прагненні віднайти найповнішу стильову характеристику зустрічаємо й такі означення: «Серед останніх виділяємо інтроверсійність і пов'язану з нею екзистенційність як провідну творчу інтенцію, раціональний інтелектуалізм та помірковане новаторство як тип художнього мислення, символізм як творчий метод, символістськи орієнтований постромантизм та романтизований неокласицизм як провідні стильові орієнтири» [22, с. 76]

Як відомо, доба модерну відкриває завісу над прихованими духовними інтенціями музично-виконавського мистецтва ХХ ст. Йдеться, зокрема, про виконавський інтелектуалізм, волю до духовного зосередження, споглядання артистично безкорисливої краси, а також про нове відчуття звуку, більш того, культ звуку. Властиво ці якості, примножені на віртуозно-технічну досконалість, визначатимуть подальший поступ музично-виконавського мистецтва у ХХ ст. [102].

Прикмети риси сецесії відбилися у музиці Косенка: культ краси як провідна ідея стилю; у сфері змісту – інтимна лірика, духовність, символіка, зближення музики з ліричною поезією, неоднозначність і вибагливість. Елегійність, споглядальність і патетика, екстатичність; використання, перетворення або стилізація елементів інших стилів; декоративність звучання. Фігурації – панівний тип викладу. Встановлюється рівноправність рельєфу і тла, їх перетікання одного в інше; увага до звукових барв, що досягається на фортепіано колористичним співставленням вишуканих фактурних формул; гармонія – виразна, барвіста, інтенсивна модуляційність. Ритм також стає важливим виразовим фактором і набуває індивідуального трактування. У музичному розвитку і формі творів відчутне розмивання конструкції, стирання меж між експозиційним та розробковим матеріалом [37].

3.2.1. Фортепіанна соната № 1, b-moll, op. 13.

Фортепіанна соната № 1, op. 13 b-moll, (1922), час тривання 20:10 хв. (перша редакція). Варто зважити на існування двох авторських версій цієї фортепіанної сонати. Попри те, що є суперечки щодо первинності цих версій,

на мій погляд, саме перша версія сонати найбільше відповідає композиторському інваріанту (відсутні скорочення, які є в другій редакції).

Перед виконавцем постає доволі масштабний та складний фортепіанний твір, драматургія якого містить у собі як риси сонатного *allegro*, так і ознаки одночастинного сонатного циклу. За логікою сонатної форми маємо тут вельми розгорнуту композицію, в якій структурно і функціонально окреслений кожен з основних розділів – експозиція, розробка, реприза, кода, тобто. закінчену побудову зі своїми внутрішніми закономірностями розвитку, але й у межах цих розділів виникають яскраві епізоди, контрастуючі між собою на різних рівнях: тональному, темповому та метроритмічному.

Експозиція може трактуватись як відносно закінчена перша частина, епізод *Lento* – як початок другої, повільної частини, розгорнутої самотійної форми; початковий розділ динамізованої репризи може в даному випадку розглядатись як ремінісценція першої частини, котра приводить до віртуозного фіналу (епізод *Presto*), в сонатній формі він виконує роль коди (або другої розробки).

Вступ епічного характеру (*Grave, veloce*) відкриває експозицію, поєднуючи два протилежних начала – сміливий розлогий низхідний октавний пасаж і каскад тремолоючих хроматизованих акордів. У другій редакції використовується позначення *rubato*, що дає виконавцю проартикулювати велике енергетичне напруження за допомогою динаміки гучності і часу. Бурхлива стрімка тема головної партії (*Drammatico, Allegro moderato, ff*) одразу піддається інтенсивному розвитку з достатньо виразними образно-емоційними модифікаціями, типовими для поемного способу мислення. Їй притаманна примхлива експресивна ритміка, перемінна метрична організація (5/4, 4/4, 3/4), а подальший виклад містить повторні проведення з тональними зміщеннями в октавних та акордових дублюваннях мелодичних ліній наступних розділів (*Piú mosso, Agitato, Allegro moderato*).

Початок головної партії вимагає від піаніста-виконавця чіткого окреслення у лівій руці нижнього і верхнього звука у фактурі, що має виразну

конфігурацію хвилі. Це важливо, бо при виконанні теми *ritu mosso* власне ці ноти, артикульовані в басу, а далі в середньому голосі, формують типову семантику трагізму. Ведуку роль у виконавській формі відіграє мінлива зміна темпоритму в експозиції сонатного алегро, що має творчо відчувати піаніст, відтворюючи образно-інтонаційний зміст сонати. Особливої уваги виконавця вимагає перехід до побічної партії, де з'являється хоральний виклад *cantabile*.

Побічна партія (*Moderato cantabile*) співпадає з утвердженням паралельної тональності *Des-dur* та несподіваною зміною фактури, що в результаті призводить до рельєфного окреслення контрастного образу. Тут варто звернути увагу на остинатне звучання басового *Des* впродовж 9 тактів, на якому відбуваються гармонічні зсуви. Наступний тематичний епізод (*Allegro moderato tranquillo, p*) трактуємо як першу заключну тему, зважаючи на урочисто-маршовий характер і виразну інтонаційну (але не емоційно-образну) спорідненість з головною темою, яка виявляється через прослуховування партії лівої руки. Після чергового образного перевтілення мотиву-ядра (виразно-вольового), настає ще одне відсторонення – декілька тактів в характері ноктурну; це швидкоплинне видіння поступається місцем утвердженню певної смислової вершини – епізоду з ремаркою *con affeto*, що семантично ґрунтується на характерному для індивідуального авторського стилю В. Косенка закличному звороті (якщо її порівняти, наприклад, з поемою «Заклик» чи поемою-легендою № 2). Виконавцеві варто звернути увагу на численні ознаки поемної драматургії вже у цьому першому значнішому розділі сонати: інтенсивну видозміну початкового мотиву-ядра, котрий виконує роль монотеми; згущеність «тематичного калейдоскопу» побічної партії і характерну для поємності редуцію дії; наявність виразних жанрово-стильових асоціацій (ноктюрн, баркарола) та ораторськи-патетичних зворотів (зітхання, імперативно-наказовий, заклик). Ті самі риси поємності наявні і в подальших розділах.

Серединний розділ, (*Lento-Andantino-Larghetto-Allegro moderato-Agitato*) можна трактувати як фазову розробку з хвилями наростання, що природньо

відтворює сферу поємності. У цьому розділі важливо розкрити авторські ремарки *ben marcato*, тему ведучого голосу варто проінтонувати в окресленій співучості, виявляючи ноктюрнову природу цього матеріалу та гнучко втілюючи вимогу *rosso a rosso più animato*, не гублячи при цьому почуття міри та смаку.

Цікаво переосмислений за драматургією функцією у формі, і за умовною поемною фабулою епізод *Presto* (друга розробка або за логікою сонатного циклу – фінал). Після ствердження початкового образу в репризі друга побічна тема проходить у видозміненому вигляді і приводить до короткої віртуозної каденції. Здавалося б, створені всі передумови до завершення твору на найвищій позитивній ноті, конфлікт розв'язаний і можна прийти до заспокоєння. Однак, раптово виникає наступний епізод, акцентований, загрозливий. Він уособлює жорсткий експресивний стан, побудований на характерних темах-символах зла – хроматичному низхідному ході в басах, інверсії теми «*Dies irae*», завуальованій у стрімкому фактурному розгортанні у партії правої руки. Цим створюється ефект різкого експресивного зламу після досягнутої відносної гармонії, розпочинається новий виток спіралі, як це часто трапляється у літературних поемах романтизму, коли після здавалось би досягнутого вирішення отримується протилежний образний результат і виникає знаменитий романтичний ефект недомовленості замість життєствердного фіналу.

Виконавець вирішує цілу низку технічних проблем, безперервний рух розділів *presto*, поліритміка незалежних фактур, хвилеподібна динаміка гучности, не гублячи при цьому художнього сенсу музики. Потрібно уникнути екзерсисного характеру в інтерпретації непростого піаністичного матеріалу, який передбачає вияв усіх аспектів виконавської майстерності. Цей епізод за масштабом приблизно дорівнює всій попередній репризі. Його розв'язка настає так само несподівано, як він і з'явився, – після кульмінації виринає з глибини урочиста тема *Andante affetuoso*, що поступово набуває знайомих обрисів головної партії, лише пунктирно загострених і рельєфно «збільшених».

Насамкінець можемо констатувати, що фортепіанні сонати В. Косенка, зокрема його Перша фортепіанна соната, досі не посідають належного місця в українському педагогічному та концертному репертуарі. Підсумовуючи спостереження музикознавців, біографів та власні виконавські спостереження, слід визнати, що Соната для фортепіано № 1, як і вся камерно-інструментальна музика Віктора Косенка орієнтовані на інтелектуального рафінованого слухача малих залів. Її стилістику слід визначити як сецесійну, адже вона характеризується свободою і взаємопроникненням форм, граничним розширенням тонально-гармонічних засобів при збереженні локальних тональних центрів, їй притаманна стрімка мінливість химерної образності, емоційних станів, динамічних та регістрових перепадів, імпровізаційність поєднується з детальною проробкою деталей, у гнучкій взаємодії в ній знаходиться насиченість і лаконізм, декоративність, орнаментальність і мова символів, знемога і політність, заклик і лірика.

3.2.2. Соната для фортепіано №2 cis moll op. 14.

Фортепіанна соната № 2 op. 14, cis-moll (1924), написана в Житомирі, присвячена Давиду Шору – російському і палестинському піаністу, педагогу, музично-громадському діячеві, правозахиснику, засновнику і учаснику «Московського тріо» («Тріо Шора»). У 1918-1925 роках він був викладачем (з 1919 року професором) Московської консерваторії у класах камерного ансамблю та фортепіано. Соната більш експресивна і дієва за характером. Її тематизм насичений гостро драматичними емоціями трагедійного звучання, що часом переповнюються пафосом і романтичною збудженістю, а іноді – розпачем чи тихою споглядальною лірикою. На відміну від Сонат №№ 1 та 3, Друга Соната написана у вигляді традиційного тричастинного циклу: 1 ч. *Andante con moto* – *Allegro agitato*; 2 ч. *Moderato assai espressivo*; 3 ч. *Allegro vivo*.

Драматургія розгортається за наступною логікою: 1 частина лірично-наспівна, у другій частині циклу лірика, поєднана з роздумами філософського

плану, завершує цикл активно-вольовий фінал. Їй притаманні яскравість, багатство музичних образів, струнка форма.

Перша частина починається темою одухотвореною і політною вступу з яскравими скрябінівськими алюзіями (*Andante con moto, con disperazione*). У ній зароджуються інтонації головної партії. Головна партія піднесена, натхненна, стрімка, цілеспрямована, наділена сецесійним патетизмом. В цілому її виклад має тричастинну динамізовану форму з окресленими автором градаціями темпохарактерів (*Poco animato-Allegro agitato*). Натхненна зв'язуюча партія, в якій поєднується своєрідна кантилена і схвильований пульсуючий акордовий супровід, пронизаний складними видами пунктирів і синкоп (*Poco meno mosso, espressivo*), наділена власною розробковістю в межах експозиційного розділу. У піднесено-ліричній побічній партії утверджується *Fis-dur* (*Piú mosso, appassionato*), її подальший виклад містить численні тональні зміщення і альтерації акордових вертикалей. Розробковий розділ відкривається яскравою образними трансформаціями. У динамічний розвиток залучено увесь багатий тематичний матеріал експозиції, теми постають в різних фактурних, регістрових, динамічних видозмінах. Так, головна партія (*Maestoso. Meno mosso, Fis-dur*) стає ораторськи-патетичною. Акомпанемент опирається на мелодичну трансформацію пасажів-форшлагів. Згодом вона набуває характеру переможної пісні (*Allegro agitato, cantando*), викладається у вигляді канонічної імітації. Замість паузованих синкоп, супроводу притаманна геміола. Бурхливий схвильований характер, підкреслений тріольною пульсацією альтерованих акордів, притаманний побічній партії. Весь розвиток характеризується сміливими тональними зміщеннями (*A-dur – B-dur – a-moll – gmoll – fis-moll – cis-moll – gis-moll*). Реприза починається після кульмінаційного сплеску. Її відкриває проведення теми вступу (*Andante con moto, con passione, ff*) потужним монолітним чотириоктавним унісоном. В подальшому відтворюються експозиційні темпохарактери тем: *Animato* (головна партія – *Poco animato, cis-moll*, побічна – *Andante poco moderato*, та в подальшому розвитку – *Piú mosso arassoinato* у одноіменному мажорі *Cis-dur*). Кодя першої частини несе

величний і потужний образ, відтворюючи фактурний тип та перекидаючи інтонаційну арку до початкової фази початку розробки. В її основу покладено вихідний мотив головної партії (*Maestoso. Meno mosso, ff*), який швидко спалахнувши стрімко вигасає до тихих відголосків з поступовим гальмуванням руху і вилученням горизонтальних пластів фактури (*rallentando, con disperazione*) і завершує частину складним бітональним комплексом. Друга частина (*Moderato assai espressivo, es-moll*) пластична і пронизана рівномірною вісімковою пульсацією. Основна тема наділена складною ритмічною організацією та метричною перемінністю (2/4, 3/4, 4/4). Прозора фактура ділиться на три шари: мелодичну лінію кантиленного типу, симетричний басовий голос, який зрівноважує мелодичний розвиток і терцові паралелі середнього шару фактури. Середній розділ (*Poco animando*) опирається на співставлення різнотемних коротких побудов у *fis-moll* та *es-moll*, спільними для яких є остинатні вісімкові хроматичні низхідні тетрахорди. Реприза повертає до вихідного темпу (*Moderato assai espressivo*) і тематизму, закріплює початкову тональність, проте викладена більш потужно і масивно, але при збереженні матової звучності з поступовим вигасанням, притаманним сецесійній естетиці (*mf-pp*). Фінальна частина сонати активна, енергійна та жанрова. Форма фіналу трип'ятичастинна з рисами варіаційності і кодою: A-B-A₁-B₁-A₂. Її тематизм синтезовано з матеріалу кількох тем попередніх частин, завдяки чому досягається інтонаційна єдність циклу. Друга тема фіналу (*Meno mosso, alla Marcia*), ритмічно мінлива і тонально нестійка, набуває маршового характеру, завдяки пунктирам, чіткій ритмізації рівними чвертками в басу по хроматичним тетрахордам. Кода підсумовуючого характеру (*Poco moderato e allarg. – Maestoso e pesante assai*) – урочисте утвердження позитивного висновку твору. Таким чином при збереженні тричастинного циклу поємність сонати реалізується на рівні театральної яскравості образів, подієвості, яскравих жанрових опорах основних тем, інтонаційних паралелях тематичного матеріалу всього циклу.

3.2.3. Соната для фортепіано № 3 h moll op. 15.

Інший підхід до поємності репрезентує Третя соната, завершена композитором 1929 р. і присвячена Б. Лятошинському. Соната № 3 менша за об'ємом від першої одночастинної сонати, і не викликає аналогій зі структурою стисненого в одночастинність циклу вільної сонатної форми. Ознаки сонатної форми представлені в ній достатньо ясно, більше того, вихідне тематичне зерно завдяки своїй багатоеlementності і наявності у самій своїй синтаксичній структурі декількох яскравих семантичних мотивів може претендувати на роль монотеми у формі.

Перший двотакт (*Allegro moderato*) наближається до характерних романтичних образів зла, або демонічних, завдяки «віолончельно-контрабасовому» регістру, ламаній мелодичній лінії, загрозливо спадаючій по тритонах. Проте з третього такту на її тлі виринає інша тема, котра нагадує ліричні українські пісні. Це початкове протистояння контрастних за змістом тематичних елементів, полярно протиставлених також у фактурі, визначає логіку драматургічного розгортання цілої сонати. Хоча обидва змістовні елементи головної теми експонуються одразу як рівноправні, проте їх подальший розвиток зовсім неоднаковий. Перший, «зловісний елемент» у головній партії проводиться епізодично, швидше у вигляді «пасакального» басу, і то у значно видозміненому вигляді. Більш інтенсивному розвитку піддається другий, «поривчастий», вольовий елемент теми, завдяки чому головна партія в цілому набуває схвильовано-ліричного характеру, як своєрідний експресивний монолог ліричного героя. Наприкінці головної партії помічаємо драматургійний прийом, аналогічний до Першої сонати – після віртуозної каденції настає різкий експресивний злам і в наступному епізоді (*Pesante*) гострі дисонуючі акорди звучать як невмолимий удар долі (характерна тріольна ритміка ще з П'ятої симфонії Л. Бетовена викликає саме такі асоціації для аналогічних зворотів) і знаменують перехід до побічної партії, яка є ліричним центром. Вона за своєю образністю і за пісенним типом мелодики

викликає досить яскраві паралелі з другим елементом головної теми, тобто та сама лірико-пісенна стихія (*Roco animato*) переноситься на новий етап розвитку.

Змінюється і структура партії – тут представлено репризну тричастинну структуру з динамічною репризою. Середній розділ напружений, декламаційний, з хроматизованими пунктирними, репетиційними та тріольними ходами. Відзначимо, що в побічній, так як і в головній, різко зіставляються образи зла, фатуму – і суб'єктивна лірика, покликана подолати його.

Сфера побічної партії у сонаті найбільш чуттєва, розкішна і піднесена, символіка інтонацій найближча до характерних образів скрябінівської знемоги, хоч і пом'якшена романсово-пісенним тлом (*Meno mosso ed espressivo – Pesante – Allegro non troppo – Roco andante*). Репризне повторення теми сповнене більшого напруження, драматизму і закономірно приводить до неминучого зламу на початку розробки.

В розробці три фази висхідного наростання напруження, кожний раз з більшою амплітудою – і в прямому розумінні, із згущенням фактури, зростанням гучності, і в переносному, щоразу з більшою інтенсивністю опору, поступовим утвердженням експресивно-ліричного мотиву, що досягає все вищої вершини; врешті у третій фазі розвитку розробки басовий мотив, хоч і проходить повністю, в повному інтервальному обсязі, проте радикально змінюється за своїм образним сенсом – у паралельному мажорі, з вирівняними тритоновими ходами в той час, як тема-протистояння досягає свого абсолютного апофеозу. Повторне проведення теми збагачене канонічно-секвенційним викладом теми у прямому виді та його інверсії.

Реприза відносно точна у порівнянні з експозицією, симетрична за розмірами, що очевидно, пояснюється і задумом, логікою розвитку подій – адже у цьому розділі всі теми утверджуються у виключно позитивному ракурсі. Але і Третя соната не дає в коді однозначного висновку: ще раз у первісній своїй фактурі з'явиться «мотив зла» – проте вже на *p*, пісенна тема прозора і невагома.

Врешті обидві теми-«антагоністи» зникають, ніби розчиняються у завмираючих акордах.

Перш ніж опанувати Сонати В. Косенка для досягнення естетики та особливостей індивідуального композиторського стилю цінно попрацювати над мініатюрами: мазурками, етюдами, поемами.

Виконавська складність полягає в осмисленні жанрово-стильових рис та образного змісту фортепіанної сонати Косенка, розумінні її драматургії та особливостей фактури, опанування ускладненим ритмом, гармонічною мовою, зрештою, цілісно осмисливши образно-інтонаційну особливість твору. Перед виконавцем стоїть складна художньо-технічна задача точного відтворення композиторського тексту і творчої інтерпретації усіх вказівок автора.

Одночастинні перша і третя сонати для фортепіано за настроєвою ліричною образністю, симетричністю архітектоніки та чіткістю ладо-гармонічних змін і переходів демонструють виразну спорідненість із фортепіанними поемами композитора.

Сонати, як і вся камерно-інструментальна музика Віктора Косенка, орієнтовані на інтелектуального рафінованого слухача малих залів. Їх стилістику слід визначити як сецесійну, оскільки вона характеризується свободою і взаємопроникненням форм, граничним розширенням тонально-гармонічних засобів при збереженні локальних тональних центрів, їй притаманна стрімка мінливість химерної образності, емоційних станів, динамічних та регістрових перепадів, імпровізаційність поєднується з детальною проробкою деталей, у гнучкій взаємодії в ній знаходиться насиченість і лаконізм, рельєф і тло, декоративність, орнаментальність і мова символів, знемога і політність, заклик і лірика.

Усі три фортепіанні сонати Віктора Косенка вперше в Україні були виконані у концерті автором статті 20 червня 2024 у Львівській національній музичній академії ім. М.В. Лисенка та викликали захоплюючу реакцію та високу оцінку слухачів.

3.4. Різновиди сонатного жанру Б. Лятошинського

3.4.1. Соната № 1 для фортепіано, ор. 13.

На відміну від Л. Ревуцького, до ідеї створення першої Сонати Борис Лятошинський прийшов зрілим сформованим майстром. Творчість цього періоду характеризується загостреним експресивним світовідчуттям, філософською глибиною, інтелектуалізмом, сформованим модерністичним інтонаційним словником, ладовим мисленням і засобами музичного розвитку. Вже 1920 року митець був викладачем музично-теоретичних дисциплін на виконавських факультетах Київської консерваторії, а через два роки у теоретиків та композиторів, окрім цього був активним учасником Асоціації сучасної музики.

Сонату написано 1924 року. Композитор присвятив її Валентині Стешенко-Куфтіній, її першовиконавиці, випускниці класу Ф. Блумендельда в Київській консерваторії. Піаністка, яка була винятково близькою з духом до інтерпретаторського ідеалу композитора, так описує авторський задум цього твору у своїх спогадах: «Він написав сонату, яка вся насичена одним образом жінки, який він побачив в одному із старовинних альбомів. Друга частина – є появою цього образу, що далі бореться з фатумом, який розбиває цю жінку-марення, і все застигає в тихому несамовитому крику. Портрет цієї жінки простий, у середньовічному стилі, у темно-зеленій сукні. От і все. Просте, вдумливе обличчя, і дуже жіноче» [94, с. 345–346].

Перша соната – одночастинна композиція, в якій втілено поемні засади. Це яскраво експресивний і сповнений образних контрастів твір. Дослідники вбачають в ній риси спорідненості зі стилістикою Ф. Ліста та О. Скребіна, схиляючись до стильового трактування цього твору як до пізньоромантичного. Поряд з цим варто констатувати у цій композиції риси баладності, на що вказують картинність, емоційність оповіді, конфліктність, подієвість драматургії, тяжіння до рис фольклорних епічних жанрів. Про це свідчить і теза О. Марценківської щодо рис індивідуального стилю композитора в даний

період, які виявляються: «...у схрещенні ознак сонатності з варіаційністю, рондоподібністю та циклічністю, у проведенні трансформованого образного початку з різними темповими позначеннями, у запровадженні поемно-динамічних та думно-баладних ознак музичного викладу» [63, с.12].

Будова Сонати № 1 поєднує вільнотрактвану сонатну форму і з рисами рондо-варіацій. Розділи форми виокремлені темпово, образно, фактурно, проте об'єднанні великими зв'язуючими розділами.

В експозиції Головна партія (*Concentrato e sostenuto*, такти 1–24) має активний і, водночас, трагічний характер. Її початкова інтонація (хід на септіму) набуває наскрізного значення теми-ядра, основи монотематичних перетворень. Побічна партія (*Poco più tranquillo*, такти 25–60) привносить експресію з ліричними відхиленнями, її структурно замкнений розділ має дві хвили розвитку. Окрему драматургійну функцію виконує перехід до розробки (*Pesante, meno mosso*, такти 61–62), який повертає до варіантно видозміненого матеріалу головної партії з вкрапленнями інтонацій побічної на тлі остинатного баса.

Основна частина розробки (*Tempestoso*, такти 63–99) розвиває активно-драматичне начало головної партії, яскраво співставляючи з подальшим кульмінаційним розквітом лірики побічної. Масштабний заключний розділ розробки і, водночас, зв'язка-перехід до репризи (*Lugubre*, такти 100–138) надає обом темам риси понурого образу з відтінком фантастики.

Реприза скорочена (в ній випущена побічна партія). У ній головна партія (*Meno mosso*, такти 139–173) проходить образну трансформацію від безнадії, подавленості до переможного апофеозу. Заключний розділ (за функціями близький до коди) також побудований на матеріалі головної партії.

Таким чином синтезування форм на основі вільнотрактваної сонатності, домінування інтонаційності головної партії зумовлює наскрізність її інтонації (риса поемності), замкнутість розділів форми і їх образні трансформації, тяжіння до оповідності, масштабності та картинності розгортання (риса

баладності) вказують на можливість трактування сонатного жанру як епіко-драматичного його різновиду.

3.4.2. Соната-балада ор. 18.

Ранній період творчості характеризує «*Соната-балада*» ор. 18 Б. Лятошинського (1925), яка має посвяту Миколі М'яковському. Уперше твір було виконано піаністкою В. Стешенко-Куфтіною. Це одночастинний твір поемного типу. Проте авторське визначення жанру як сонати-балади вказує на прагнення надати творові рис сюжетності, подієвості, процесуальності, властивих інструментальним баладним жанрам і, згідно їх особливостям, вибудувати драматургію до трагедійної кульмінації. На ознаки жанрової моделі вказують також наявні завершені змістово, емоційно та образно контрастні розділи форми (лірико-епічні, імпресіоністичні, експресивні, інфернальні, трагедійні, сецесійні виснажено-апатичні та екстатично-політні) з численними авторськими ремарками, які вказують на темпо-характери і образність. Завдяки обраній жанровій відміні стає обумовленим стильовий діалог та синтез, що притаманно європейським музичним процесам перших десятиліть XX століття.

У творі реалізуються і монотематичні засади. Так, вступ містить інтонаційний зворот, який в різких образних трансформаціях служить основою для обох головних тем сонатного Allegro. Між ними від моменту експозиції автор встановлює максимальну напруженість. Окрім цього в творі відслідковується лейтгармонія великого мажорного септакорду (b-d-f-a) та інтервальні лейткомплекси (в цьому випадку – мотив в об'ємі нони з початковим тритоном, два тритони на відстані малої секунди і секундове зчеплення терцій, як антагоністичні комплекси), що надалі стане притаманним його індивідуальному творчому стилю. Розділ вступу написаний у вигляді самостійного завершеного розділу в тричастинній репризній формі з виразним контрастом розділів, властивого творам баладного, епічного плану. Його інтонація набуває наскрізного значення, фігурує в комплексі виразовості зв'язуючої і побічної партій.

В головній партії (*Elevato*, тричастинна форма з серединою розробкового плану і динамізованою репризою) відбувається протидія секвенційного розвитку тритонових та терцевих ланцюгів на тлі *martellato* супроводу, причому великотерцові поєднання творять збільшені тризвуки, які співставляються з тритоновими ітонаціями. Функційне переродження гармонізуючих комплексів у граничну нестійкість сприяє формуванню містично-ворожого образу.

Побічна партія (*Velutato. Meno mosso. Recitativo*, тричастинна репризна форма) характеризується метричною перемінністю (4/4, 5/4, 6/4), що дає композиторові свободу епічного висловлення з вільною декламаційною силабікою, яка розгортається до болісного піднесено-патетичного монологу, у якій вводяться каскади ламентозних секундових інтонацій. У розробці конфліктність образів наростає і розвивається, розширюється діапазон, насиченість фактури, напруженість конфліктного протистояння образів, оркестральність авторського мислення виявляється у всій повноті

У скороченій репризі (побічна партія редукована) намічається нова тенденція – рух в бік згладження конфліктного начала, що підкреслюється тріольними формулами акомпанементу, спільними для тематизму обидвох партій. Саме тут гострота дисонантних тритонових тяжінь знаходить розв'язки (насамперед у чисту квінту).

Підсумком музичної оповіді є кода (*Maestoso*). Вона містить тематизм усієї сонати, подаючи його картинно-піднесено, а музичний розвиток веде до поєднання квінти-розв'язки з терцями, протиставляючи дисонантності репризи рівновагу мажорної акордики.

Твір переконливо демонструє тезу Л. Кияновської: «Якщо музика Ревуцького уособлює в собі пісенну душу нашого народу, то творчість Лятошинського яскравіше відображає його потужний інтелект, здатність до філософського аналізу явищ, відчуття нервового і напруженого пульсу того часу – першої половини ХХ ст. – в який йому доводилося жити» [41, с.157].

«Тяжіння до емоційного поглиблення музичної образності, до філософської концептуальності разом із новаторськими засобами виразності

знаходимо серед фортепіанних мініатюр Б. Лятошинського, який використовує постромантичну модель жанру, причому специфіка творчого стилю композитора полягає в «переплетінні двох начал – імпресіонізму та експресіонізму»... За ідейним задумом музиканта Б. Лятошинського є філософськи концептуальною, в епіцентрі знаходиться внутрішній світ ліричного героя з його суб'єктивними переживаннями, увага фокусується на символічному сприйнятті зовнішнього світу» [70, 129].

Піаністка Валентина Стешенко, якій присвячена перша соната, у своїх 12 пунктах «виконавської поліфонії» формулює цілісну концепцію виконавської майстерності, що ґрунтується на глибоких внутрішніх процесах та єдності духу, техніки й енергії,

Ось короткий опис кожного з пунктів:

1. Джерело творчих сил — знаходиться у внутрішній сутності людини, у її характері та духовному складі, що впливає на прояв міцності, впевненості й ствердження у виконанні.
2. Слух як критерій міцності — слуховий аналіз визначає рівень злиття волі виконавця з моральною стійкістю, дозволяє вловити гармонію внутрішнього й зовнішнього.
3. Концентрація енергетичних сил — відбувається в незримому просторі духовних центрів; ці сили входять у союз із силами музики, формуючи електромагнітне поле свідомості.
4. Небесна твердість — духовна твердість перевищує матеріальну; проміння, повітря, тканини формують кристалічну єдність виконавця.
5. Звук і слух як нерв виконавця — потрібно, щоб звук тягнув нерви й піднімав слух до небесного рівня, де слух, звук, знак і зоря об'єднуються.

6.Слухова перевірка себе — слух стає критерієм перевірки гармонії виконавця, а також показником балансу між внутрішнім і зовнішнім.

7.Розкриття творчого духу — техніка, інтонація, дихання мають стати завершеним етапом, щоб звільнити дух, який уже не стримується формальними межами.

8.Звільнення від аналітики — аналітичний розум необхідний, але повинен бути пронизаний художнім духом і підпорядкований цілісності художнього бачення.

9.Безперервність і довжина руху — у фортепіанній грі важливо зберегти енергію руху, його безперервність у часі й просторі, що знімає будь-які дистанції.

10.Цілісність волі — воля має бути цілісною, без дрібних вагань, що досягається внутрішньою концентрацією та подоланням щоденних перешкод.

11.Психофізична єдність — рівновага моральної гідності, спокою та концентрації необхідна для подолання внутрішніх суперечностей і недовіри до себе.

12.Підняття до творчого стану — важливо вийти на рівень натхнення, де гра підтримується внутрішнім спокоєм і піднесеним станом духу.

Ці пункти об'єднані спільною ідеєю: виконавська майстерність народжується зі стану гармонії духу, волі, енергії та техніки. Стешенко акцентує увагу на внутрішньому вдосконаленні як джерелі художньої сили.

Роботі над сонатами Б. Лятошинського повинно передувати ознайомлення з його творами фортепіанного і камерно-ансамблевого жанрів, які постали хронологічно раніше за сонати: мазурками, вальсами, скерцо, прелюдією *gis moll*, «Осінньою фантазією», «Траурною прелюдією», Фортепіанним тріо № 1. Як і у В. Барвінського та В. Косенка – це концентровані моделі їхнього мислення, технічних прийомів, гармонійного лексикону та стилістичних особливостей. Таким чином, освоюючи їх, піаніст буквально «входить» у звуковий світ сонати не лише технічно, а й концептуально.

Однією з найбільших виконавських проблем в сонатах Б. Лятошинського є відтворення різновидів поліритмічних поєднань, від коректності виконання яких значною мірою залежить якість цілого. Для роботи з численними різновидами поліритмії на матеріалі сонат Б. Лятошинського мною розроблено конкретну методику математичної візуалізації поліритму. На її підставі можливо створити математично-акустичну мапу поліритму, яка дає змогу не просто теоретично пояснити, а й дозволяє візуалізувати й внутрішньо чітко скоригувати співвідношення голосів.

Використовуючи наочні символи для позначення поліритму на підставі математичних засад, я створив схему, а також числові позначення точок перетину акцентів в межах уявної схеми, у якій кожна найдрібніша тривалість множитья на кількість нот в іншій групі, таким чином подрібнюючи свою пульсацію на ще вужчі часові сегменти, для того щоб знати точне розташування у часі двох паралельних голосів.

Наприклад, якщо у творі наявне поліритмічне поєднання тріолей і дуолей – слід заповільнити темп у 2 рази для того щоб попрактикувати максимально точно в плані ритму виконання, а потім поступово підняти темп, коли швидкість підрахунку співвідношень стане комфортною і перетвориться на автоматичне інтуїтивне «відчуття», сформується навичка коректного ритмічного співвіднесення. Ті ж принципи можна застосовувати щодо будь-якого поліритму.

Як читати схему і точки перетину? Уявімо, що кожна нота дрібнішої з двох вартостей – один такт. А дріб – це номер долі такту з кількості долей (більшої з двох вартостей). Наприклад, $2.1/2$ в поліритмі $3/2$ означає що ми рахуємо кожен з 3 нот тріолі як такт з двоходольним розміром, і виходить що друга нота дуолі припадає на другу долю другого такту нашої трьох-тактової побудови. Темп для зручності на початку занять рекомендую ділити на кількість нот у групі з більшою з двох вартостей.

1. Принцип множення:

Кожен поліритм подається як добуток: Кількість нот одного голосу помножена кількість нот іншого голосу складає загальну кількість часових сегментів (найдрібніша спільна основа). Наприклад: $3/2 \rightarrow 3 \times 2 = 6$ сегментів.

2. Візуальна схема:

Для кожного поліритму будується «сітка» де: одна група нот займає свої рівномірні місця, інша – також рівномірно, але з іншим кроком. Точки перетину визначаються як дроби: (номер ноти $\times$ кількість нот іншої групи) / загальна кількість сегментів.

3. Практика:

Темп заповільнюється в кілька разів. Спочатку учень відстукує або грає обидві лінії окремо, рахуючи умовні «такти» найдрібнішої вартості. Далі вводиться одночасне звучання і тренується відчуття моментів перетину. Поступово темп піднімається до цільового, коли калькуляція стає автоматичною.

Пояснення «точок перетину» на прикладі поєднання тріолі і дуолі ($3/2$): 3 ноти тріолі = кожна тривалість має 2 долі (бо дуоль). Точка $2.1/2$ означає: на другій ноті тріолі перетин відбувається на першій долі другого двотактового «блоку». Це можна унаочнити як графік/таблицю для студентів: «Поліритмічні патерни в творах Б. Лятошинського – Ключові педагогічні принципи – Візуалізація схеми (можна використовувати графічний нотний блок або таблицю)». Досягнути цього треба через фізичне відчуття – студенти спочатку відстуковують, грають руками окремо. Наступним етапом є поділ уваги: один

голос виконується метрономічно, другий – вводиться поступово, по точках перетину. Темп нарощується лише після внутрішнього автоматизованого відчуття схеми.

За основу мною взято варіанти ритмічних співвідношень, які найчастіше зустрічаються в творах Б. Лятошинського. Точка перетину тут вимірюється в дрібнішій з двох ритмічних вартостей, позначає розташування нот голосу більшої ритмічної вартості.

Поліритм 3/2 (тріоль/дуоль):

Голос 1. / . / . / . :

Голос 2. / . / . : Точка перетину 2.1/2

Поліритм 5/2 / . / . / . / . : / . / . : Точка перетину : 3.1/2

Поліритм 4/3 / . / . / . / . : / . / . / . : Дві точки перетину 2.1/3, 3.2/3

Поліритм 8/3 («Слов'янський концерт», концертний етюд-рондо):

/ . / . / . / . / . / . : / . / . / . : Дві точки перетину 3.1/3, 6.2/3

Поліритм 10/3 (Перша соната (розробка), Балада): / . / . / . / . / . / . / . / . : / . / . / .
/. Дві точки перетину 4.1/3, 7.2/3

Якщо малюнок нижнього голосу, як у Баладі, з пунктиром: вісімка – вісімка з крапкою – шістнадцятка: / . / . / . / . / . / . / . / . : / . / . / . : Третя точка перетину 9.1/6:

Поліритм 5/3 (починаючи з Першого тріо) = множимо кожен з п'яти на 3:

/ . / . / . / . : / . / . / . : Дві точки перетину 2.2/3, 4.1/3

Поліритм 5/4 (починаючи з Першого тріо) = множимо кожен з п'яти на 4:

/ . / . / . / . : / . / . / . : Три точки перетину: 2.1/4, 3.2/4, 4.3/4

Поліритм 6/5 (Соната-балада) = множимо кожен з шістірки на 5:

/ . / . / . / . / . : / . / . / . / . : Чотири точки перетину 2.1/5, 3.2/5, 4.3/5, 5.4/5

Поліритм 8/5 (Перша соната) / . / . / . / . / . / . : / . / . / . / . : Чотири точки перетину 2.3/5, 3.1/5, 4.4/5, 6.2/5

Поліритми з використанням септолі (Перша соната, побічна партія) найскладніші, оскільки виконуються з використанням агогіки, з авторською ремаркою *ritenuto*.

Поліритм $7/3$ /. /. /. /. /. /. /. : /. /. /. : Дві точки перетину $3.1/3$, $5.2/3$

Поліритм $7/4$ /. /. /. /. /. /. /. : /. /. /. /. : Три точки перетину $2.3/4$, $4.2/4$, $6.1/4$

Поліритм $7/5$ /. /. /. /. /. /. /. : /. /. /. /. /. : Чотири точки перетину $2.2/5$, $3.4/5$,
 $5.1/5$, $6.3/5$

ВИСНОВКИ

Запропоноване дослідження було підпорядковане меті сформулювати оптимальний інтерпретаційний аналіз низки українських фортепіанних сонат провідних композиторів першої третини ХХ століття з урахуванням історико-культурного контексту.

Для вибору відповідних інтерпретаційних стратегій було необхідно прослідкувати еволюцію сонатного жанру в українській музиці першої третини ХХ століття. Це дало змогу відслідкувати етапність зародження, розвитку, збагачення різновидів жанру за стилістикою, принципами формотворення, драматургією, музичною мовою. Було уточнено низку факторів у конкретних творах сонатних жанрів різних періодів.

Важливою складовою позиції виконавця є усвідомлення власної ролі щодо авторського тексту і слухача, погляд на свою діяльність як на творчість, трактування інтерпретатора не лише як відтворювач вказаних автором виражальних й технічних засобів, а як на самоцінний феномен, чие прочитання авторського задуму з зафіксованого тексту наділене переконливою авторською неповторністю, унікальним трактуванням.

На підставі опрацьованих досліджень, майстеркласів і власної концертної практики запропоновано структуру і компоненти досягнення інтерпретаційного оптимуму і обґрунтовано їх продуктивність. Цю систему запропоновано доповнити також вправами йоги та дихання, які допомагають гармонізації енергії та сприяють досягненню контрольованого виконання. Вибудувана цілісна система виконавської методології, де фізіологія, психофізика, акустика і філософія зливаються в єдине ціле.

Здійснено герменевтичний аналіз обраних сонат українських композиторів першої третини ХХ століття і запропоновано власний інтерпретаційний план для кожної з них, шляхи і методи досягнення оптимального результату.

Щодо кожної сонати запропоновано огляд історичного контексту її виникнення, охарактеризовано семантично-комунікаційні складові, виокремлено основні виконавські проблеми і засоби художньої комунікації на прикладі обраних творів.

Запропоновано дієві засоби з переліку сучасних підходів до їх прочитання: дихальні вправи, йогу, побудову ритмічного родоводу до твору, тощо. Вони полягають в наступному:

Для розуміння вибору виконавської стратегії корисним є порівняння Л.Ревуцького з В. Косенком, В. Барвінським, Б. Лятошинським: їх музика – своєрідна інтонаційна карта епохи. Порівняння з сучасниками відкриває багатогранну інтонаційну мапу українського модерну. Ці композитори діяли у схожих історичних, культурних і педагогічних контекстах, проте їх музика – це три різні світи, три різні моделі часу, звучання і психології. В. Косенко – композитор душевного надміру. Його сонати емоційно розірвані, насичені хвилеподібним розвитком, сплесками, нестабільними метроритмами. Це музика, що постійно шукає опору, а тому ритмічно нестійка, гармонічно експресивна, структурно імпульсивна.

У порівнянні з іншими українськими композиторами цього періоду, Ревуцький посідає унікальне місце. Якщо Косенко тяжіє до спонтанної емоційності, а Барвінський – до кольористичної пластики з інтонаційним ліризмом, то Ревуцький вибудовує **структуру уваги**. Це – музика, яка вимагає активної інтерпретації: не на рівні ефектів, а на рівні **структурного проживання звуку**.

Для виконавця В. Косенка – це завжди виклик емоційного самоконтролю. Потрібно балансувати між виразністю і передозуванням. Сонати Косенка «горять» зсередини, але легко можуть згоріти на сцені, якщо не відчуті їхню внутрішню драматургію.

В. Барвінський, натомість, – це лірик, але не сентиментальний, а інтелектуально-просвітлений. Його музика прозора, модально національна, але не декларативна. В ній немає тяжіння до ефекту – зате є постійна гра світла й

барви. Барвінський працює з інтонаційним спадком українського фольклору як із поетичним матеріалом. Його сонати дихають неспішно, як народна пісня на вечірньому вітрі. І саме тому виконавець має чути в них не лише текстуру, а контекст. Важлива темброва палітра, пластика, кантиленність лінії.

Б. Лятошинський — це зовсім інший вимір: це трагізм, філософія зламу, європейська модерна виразність, конфлікт. Його фортепіанна мова — гармонія і ритм, які виходять за рамки звичного як для слуху так і руки. Б. Лятошинського не можна виконати без емоційної мобілізації. У нього — музика боротьби, рідше споглядання. Це школа сили.

Л. Ревуцький у цьому трикутнику — фігура рівноваги: чіткий, логічний, глибоко відчутний, але ніколи — зайвий. Його музика — як рівна річка, в якій віддзеркалюється небо.

Новизна цих підходів полягає в тому, що вони поєднують філософські, психологічні та музикознавчі аспекти в єдину методологічну систему, яка враховує специфіку виконання музики українських композиторів першої третини XX століття, зокрема таких як Л. Ревуцький, В. Барвінський, В. Косенко та Б. Лятошинський.

Унікальність полягає в наступному:

1. Глибока інтеграція філософії у музичну інтерпретацію.

Враховуючи контекст епохи, в якій музика українських композиторів відображала глибокі соціальні, культурні і політичні зміни, поєднання філософських концепцій (зокрема концепція свідомості як безкінечного простору) з психологічними процесами виконання дає можливість не лише відтворити технічні вимоги твору, а й глибоко передати його внутрішнє значення. Це дозволяє вийти за межі класичних підходів, де акцент робиться лише на техніці або музичному аналізі, і здійснити більш глибоке осмислення тексту через філософський і психологічний контексти.

2. Психічні процеси і музична інтерпретація.

Концепція відображення психічних процесів через музику відкриває нові горизонти для розуміння того, як музичний текст може бути інтерпретований

як відображення внутрішнього світу людини. Ідея, що музика може бути енергетичним виразом психічних процесів (пам'ять, увага, мислення, відчуття), є унікальною, адже вона дозволяє виконавцеві не лише механічно відтворювати твір, а й створювати глибокий емоційний та психологічний зв'язок з аудиторією, що є надзвичайно важливим для сучасного виконання.

3. Динаміка і час як основа музичної форми.

Розгляд часу і динаміки як основних елементів музичної форми дозволяє по-новому поглянути на структурну організацію творів, зокрема на зміну темпів, динамічних рівнів та їхню взаємодію. Концепція часу як «пронизуючої сили» дозволяє глибше зрозуміти, як музика розвивається у часі, і як змінюються емоційні та психологічні стани персонажів чи ідеї твору. Цей підхід дозволяє не лише точніше передати задум композитора, але й надати виконанню більшу виразність і гнучкість.

4. Мовний аспект у музичному виконанні.

Застосування концепції «мови» як інструменту мислення до музики є ще одним новаторським кроком. Перегляд фрази як «мовної одиниці» дає змогу виконавцеві глибше зануритися в інтерпретацію, розуміючи кожен музичну одиницю як частину більшого цілого, що має власне значення та емоційний відтінок. Це особливо актуально для сонат українських композиторів, де кожен мотив та кожна фраза можуть мати глибоке культурне чи політичне значення.

5. Емоція як енергія.

Розгляд емоцій як енергії, що стимулює до дії, додає нового виміру виконавчій практиці. Це дозволяє на рівні виконання не лише передавати технічні елементи, а й занурюватися у процеси емоційної концентрації, які ведуть до усвідомлення вищого «Я» через музику. Зокрема, для українських творів XX століття це стає важливим аспектом, адже музика того часу часто несе в собі емоційні катарсиси, зокрема в контексті національної боротьби, соціальних змін та культурного відродження.

6. Синтез класичного та сучасного виконавського підходу.

Інтеграція сучасних виконавських технік і класичних ідей (як у випадку з використанням високої технічної майстерності для вираження складних емоційних станів) є ще одним аспектом новизни. Поєднання техніки з глибоким психологічним розумінням тексту дозволяє виконати музику не тільки технічно, але й через інтерпретацію внутрішніх емоційних і психологічних процесів композитора.

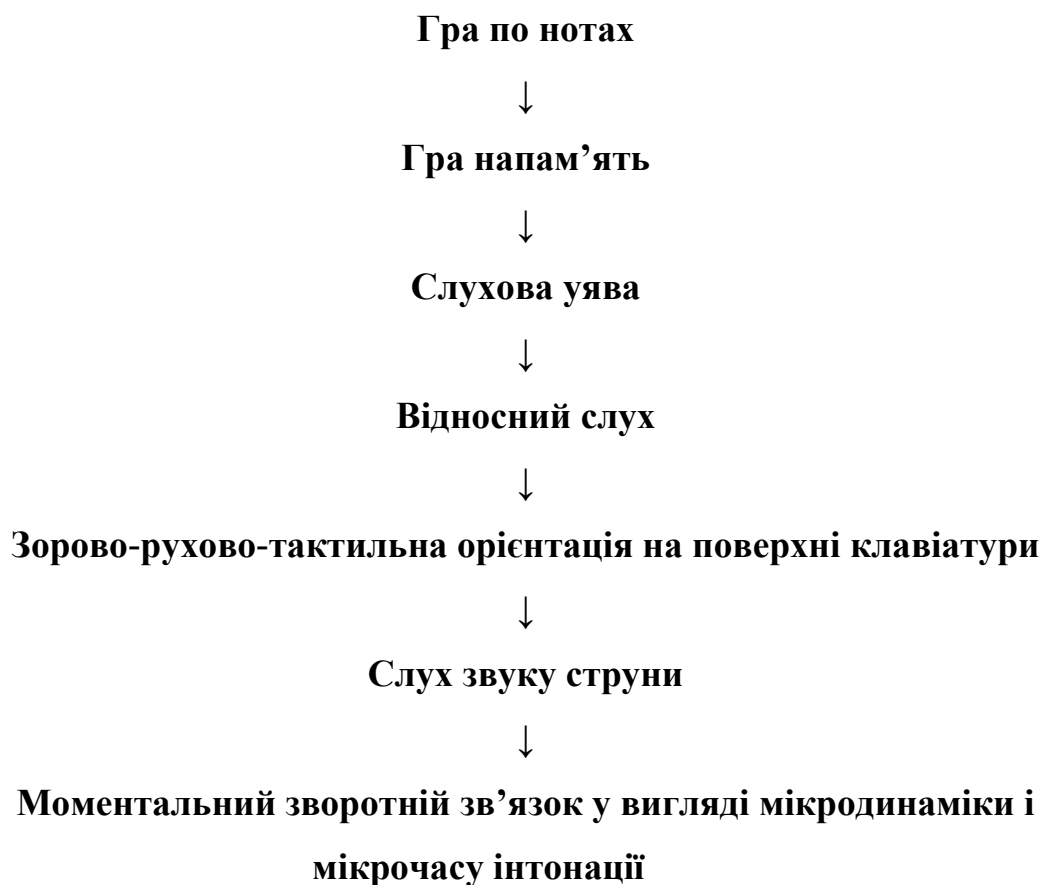
7. Перспективи щодо інтерпретації української музики XX століття.

Така методика дозволяє внести новий погляд на українську фортепіанну музику XX століття, ставлячи акцент на інтерпретаційну глибину та національну ідентичність. Через використання психологічних, філософських і музикознавчих методів можна по-новому піднести музичні твори, які часто залишаються недооціненими на міжнародній сцені. Такий підхід дозволяє робити українську музику більш конкурентоспроможною на світовому рівні.

Новизна і унікальність цих підходів полягає в комплексному, багатогранному аналізі музики, де філософські, психологічні та музикознавчі концепти інтегруються в єдину систему, що дозволяє створити новий підхід до виконання і інтерпретації української фортепіанної музики. Це дозволяє не тільки точніше передавати задум композиторів, але й робить виконання більш емоційно насиченим, глибоким і відповідним до часу, в якому були написані ці твори.

Запропоновані методи роботи над текстами цих творів і власна виконавська адаптація стильових засад кожного з композиторів дозволяють сформулювати переконливу інтерпретаційну модель, релевантну сучасній сцені та культурному контексту. Запропонована методологія також може бути інтегрована у педагогічну практику викладання фортепіанної інтерпретації як у межах вищої освіти, так і у підготовці концертуючих піаністів.

Основні етапи заглиблення в опанування тексту наступні:



Розглянемо наповненість цих етапів.

1. Гра по нотах ↔ Гра напам'ять.

У виконанні по нотах переважає зоровий канал, на перший план виходять аналітична побудова, синхронізація з текстом. У грі напам'ять виконавець включає слухову уяву, тілесну пам'ять (зорово-рухову-дотикову), внутрішній слух, інтонаційно-образну пам'ять, де нотний текст стає лише відправною точкою, а основна увага прижіляється відтворенню внутрішньої структури.

2. Слухова уява і мікродинаміка.

Слухова уява тут пов'язана не тільки з абсолютним/відносним слухом, але й з інтуїтивним «слухом простору», коли виконавець сприймає не тільки звук, а й відлуння простору, дотик клавіші, резонанс корпусу інструмента. Мікродинаміка та мікрочас – це мікропульсації, які створюють живий «дихаючий» ритм.

3. **Трактування ритму як системи поколінь.** В ритмічному плані це поділ тривалостей, де кожна нова дрібніша цінність виростає з попередньої, ніби наступні покоління. В формі: те саме відбувається у масштабах тактів, речень, періодів, розділів – розгортання форми як дерева поколінь.

Виконання як акт синхронізації пам'яті у творчому потоці Виконання музичного твору – це одночасне залучення багатьох шарів пам'яті: текстової, моторної, емоційної, стилістичної, акустичної, архітектурної. У процесі гри ці шари зливаються в єдине ціле, стаючи матеріалом для народження живої, неповторної музичної мови. Виконавець діє на межі пам'яті й моменту, де пам'ять не стримує свободу, а стає підґрунтям для творчого потоку. Потік – це простір, у якому минуле (знання, досвід, інтонація стилю) і теперішнє (звучання тут і зараз) синхронізуються в акті виразної дії. Таким чином:

Пам'ять – джерело смислів.



Потік – простір для їх реалізації.



Виконання – акт перетворення пам'яті на присутність

Це вимагає не лише технічної досконалості, а й здатності до слухання себе і простору, гнучкої уваги, внутрішньої тиші та відкритості моменту.

Сонати українських композиторів першої третини ХХ століття Л. Ревуцького, В. Барвінського, В. Косенка, Б. Лятошинського є творами непересічної мистецької ваги. Вони дають колосальний потенціал для самореалізації для стильного і вдумливого виконавця, адже ставлять перед ним не лише технічні, алей світоглядні, стильові, звукотворчі, драматургійні завдання, за якими авторський задум постає у своїй повності. Запропоновані методи роботи над текстами цих творів допоможуть інтерпретаторові вибудувати свій виконавський оптимум прочитання авторського тексту-коду, а також прокладуть шляхи для напрацювання нових перспектив.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л. Б., Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. Історія української радянської музики Київ : Муз. Україна, 1990. 296 с.
2. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 161–172.
3. Безбородько О. А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 122. С. 110–124.
4. Балеї В. Доба Лятошинського. Лятошинський в контексті західно-європейської музики. Науково-теоретична конференція присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського / ред. Р. Стельмашука. Львів, 1995. С. 9–11.
5. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті. *Музична культура України 20–30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки*. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 67. С. 132–149.
6. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* Київ, 2001. Вип. 30. С. 150–156.
7. Беренбейн І. Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 1(62). С. 92–103.
8. Більчинський Л. До питання про інтерпретацію творів В. С. Косенка. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею*. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 51–57.
9. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Львів: Сполом, 2002. 78 с.

- 10.Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1969. Вип. 4. С. 13–31.
- 11.Булатова Л. О. Музичне мислення особистості як спосіб музичної комунікації. *Молодий вчений*. 2016. № 3 (Ч. 3). С. 357–361.
- 12.Бялик М. Л. М. Ревуцький. Риси творчості. К.: Муз. Україна, 1973. 199 с.
- 13.Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2015. 215 с.
- 14.Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / Упор. Грабовський В. Дрогобич.: Коло, 2004. 140 с.
- 15.Гав'юк-Шеремет О. Фортепіанна лисенкіана Олександра Козаренка. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. 2017. Вип. 41. С. 213–223.
- 16.Гегель Г. В. Ф. Книга Феноменологія духу. Київ: Фоліо, 2019. 760 с.
- 17.Горак Я. Фортепіанна музика Левка Ревуцького у виконанні Марії Крушельницької. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 163–168.
- 18.Гордійчук М. Шедевр повернуто в Україну. *Культура і життя*. 1994. № 3–4. 5.02. С. 5
- 19.Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : дис. на здобуття наук. ступеню канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 207 с.
- 20.Гришко-Ратьковська Лариса. В. Косенко – професор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. *Національна музична академія України імені П.І. Чайковського Науковий вісник. Збірник наукових праць*. Вип. 87. К., 2014. С. 236–248.
- 21.Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретикотехнологічні аспекти : монографія. К. : НПУ, 2007. 460 с.

22. Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 38. С. 143–148.
23. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дисерт... канд. мистецтвознавства, спец. 26.00.01. Київ, 2021. 199 с.
24. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» К., 2002. 20 с.
25. Деменко Б. В. Музика Бориса Лятошинського і сучасні проблеми розвитку музичної творчості // Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського: Матеріали. Л., 1995. С. 87–93.
26. Дільтей В. Виникнення герменевтики. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки*. К.: 1966. С. 33–60.
27. Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики. Ч. 2. К. : Муз. Україна, 1967. 1967. 320 с.
28. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). К., 1958. 169 с.
29. Дубровний Т. М. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60–90 рр. XX ст. Вісник Львівського ун-ту. Серія : Мистецтво. Вип. 4. Львів, 2004. С. 69–76
30. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. К.: Либідь, 1992. 126 с.
31. Забужко О. Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу. Київ : Абрис, 1997. 142 с.
32. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1975. Вип.10. С. 152–165.

- 33.Зимогляд Н. Ю. Піаністична культура України 30-х – 50-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Х., 1996. 22 с.
- 34.Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-і роки). Українське музикознавство. Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. К.: Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 143–158.
- 35.Каралюс М. М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта* / ред.-упор. С. О. Черепанова. Львів : Каменяр, 1998. С. 388–394.
- 36.Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. канд. мист: 17.00.03. Національна музична академія України і. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.
- 37.Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя: підручник. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 350 с.
- 38.Кашкадамова Н. Василь Барвінський про фортепіанне виконавство. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали* / [ред.-упоряд. О. Смоляк]. Тернопіль: Астон, 2003. С. 118–130.
- 39.Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
- 40.Кияновська Л. Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2008. Вип. 8. С. 162–224.
- 41.Кияновська Л. О. Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя. *Musika galiciana* / ред.-упор. Лешек Мазепа. Rzeszow : WSP, 1999. Т. III. С. 225–236.
- 42.Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. 339 с.

- 43.Кияновська Л. Українська музична культура. Навч. посіб. Вид. 2, доп. і перероб. Тернопіль: Астон, 2000. 248 с.
- 44.Клин В. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Київ : Наукова думка, 1972. 239 с.
- 45.Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). К.: Наукова думка, 1980. 313 с.
- 46.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Л.: Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.
- 47.Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ-го століття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. С.144–154.
- 48.Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу. *Українське музикознавство*. Вип. 29. С. 116–124.
- 49.Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2020. 519 с.
- 50.Копелюк О. Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 55 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова*. Харків : ХНУМ, 2019. С. 7–22.
- 51.Корній Л. Історія української музики. У 3 ч. Ч. 3. Київ ; Нью – Йорк : Вид – во М. П. Коць, 2001. 478 с. 9.
- 52.Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. Вип. 7. С. 90–96.
- 53.Кузьмук О. В. Структурні особливості політранспозиційної стретноімітаційної техніки в музиці Б. Лятошинського. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник / упоряд.*

- І. Б. Пясковський. Вип. 37. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 293–305.
- 54.Ланцута Л. Фортепіанна соната: еволюція стилю. *Музика*. 1997. № 6. С.18.
- 55.Ланцута Л. Розвиваючи жанр. *Музика*. 1998. № 1. С. 27–28.
- 56.Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03. К., 1998. 18 с.
- 57.Ланцута О. Українська неоромантична фортепіанна соната. *Записки НТШ. Том 232 (ССХХІІ) : Праці Музикознавчої комісії: статті, матеріали, критика і бібліографія* / [Ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський]. Л., 1998. С. 165–178.
- 58.Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині ХХ століття (на прикладі фортепіанного виконавства). *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 67. : Музична культура України 20–30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. С. 150–161.
- 59.Лінь М. Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю: дисерт. на здоб. наук. ступ. доктора філософії, спец. 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024. 234 с.
- 60.Лінь М. Синергійність впливу конструктів емоційного інтелекту піаніста на його індивідуальний виконавський стиль. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 2 (51). С. 91–105.
- 61.Лотман Ю. Текст у тексті. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 1996. С. 588.
- 62.Мартінова Н. Деякі аспекти оновлення звукообразу фортепіано в епоху музичного радикалізму початку ХХ сторіччя. *Наукові збірки Львівської*

- національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 45. *Музикознавчий універсум: збірник статей*. Львів, 2019. Музикознавчий універсум. 2019. Випуск 45. С. 182–198.
- 63.Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій в фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2011. 21 с.
- 64.Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. № 1. К., НМАУ, 2008. С. 106–112.
- 65.Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.
- 66.Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 252 с.
- 67.Мовчан Р. Зарубіжні моделі і національна специфіка. *Слово і час*. 1999. № 3. С. 64–67.
- 68.Музичний світ Б. Лятошинського: зб. статей. К.: Музична Україна, 1995. 152 с.
- 69.Муляр А. П. Фортепіанно-виконавська інтерпретація як когнітивний феномен (на основі підходів сучасних українських музикознавців). *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 35. С. 121–135.
- 70.Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. Słupsk : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010. N 1. S. 121–132.
- 71.Новакович М. Канон українського музичного модернізму : на прикладі творчості Б. Лятошинського. Луцьк : Твердиня, 2012. 167 с.
- 72.Новинки. *Діло*. 1938. Ч. 94. 04.05. С. 8.
- 73.Опанасюк О. Іntenціонально-стильовий вимір європейської та української музичної культури кінця ХІХ – початку ХХІ ст.

- Синергетична парадигма простору культури: монографія* / наук. ред. В. Шульгіна. К.: НАКККиМ, 2014. 131–176 с.
- 74.Опарик Л. Фортепіанно-виконавське мистецтво ХХ століття як естетичний феномен. *Молоде музикознавство. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Л., 2002 Вип. 9. С. 101–110.
 - 75.Остапович І. Ще трохи про Барвінського. *Zaxid.net* 2021. 27.02. URL: https://zaxid.net/blogi_tag50977/
 - 76.Павлишин С. Василь Барвінський. К. : Муз. Україна, 1990. 88 с. (серія : Творчі портрети українських композиторів).
 - 77.Павлишин С. Спадщина В. Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті і матеріали*. Тернопіль, 2003. С. 5–9.
 - 78.Пастеляк Н. В. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Л., 2009. 202 с.
 - 79.Пастеляк Н. Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : Зб. наук. праць* / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки, НМАУ ім. П. І. Чайковського. Луцьк, 2010. С.101–111.
 - 80.Потоцька О. В. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис.. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. С. 148–169.
 - 81.Пясковський І. До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві. *Українське музикознавство*. Вип 35. С. 300–303.
 - 82.Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. К. : Автограф, 2005. 352 с.

- 83.Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: дис... доктора мистецтвознавства: 17. 00. 03. К., 2005. 426 с.
- 84.Рильський М. Левко Ревуцький. Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20 т. Т. 15 / ред. кол. Л. М. Новиченко [та ін.] ; АН УССР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наук. думка, 1988. С. 302–304.
- 85.Рощенко О. Національний оперний міф у творі М. Лисенка «Тарас Бульба». *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2014. Т. 267. С. 119–143.
- 86.Рум'янцева А. Ю. Історіографічні аспекти становлення і розвитку піаністичної культури. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2009. № 3. С. 141–149.*
- 87.Румянцева А. Ю. Методологічні засади дослідження піаністичної культури. *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 38. С. 209–217.*
- 88.Рум'янцева А. Ю. Піаністична культура: визначення поняття. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 8–9 груд. 2011 р. / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харків. облдержадмін. Харків, 2011. С. 131–133.*
- 89.Самойленко О. Музикознавство у стані секумлюквіуму: до питання про етос гуманітарного пізнання. *Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу = Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny* / гол. ред. Г. Гжибек. Львів ; Rzeszów, 2014. 208 с.
- 90.Самостійна робота студентів над сонатами українських композиторів. Методичні рекомендації з курсу «Основний музичний інструмент» для

- студентів спеціальності 025 «музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання / Упорядник М. М. Остапчук. Рівне: РДГУ, 2018. 29 с.
- 91.Свірідовська Л. Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенка. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2015. № 1(24). С. 22–26.
 - 92.Свірідовська Л. М. Особливості стилістики української фортепіанної музики першої третини ХХ століття як чинник виховання громадянськості майбутніх учителів музичного мистецтва. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. С. 75–79. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apkant_2017_17_19
 - 93.Свірідовська Л. М. Стилістика модерну в українській фортепіанній мініатюрі. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2005. № 3. С. 86–89.
 - 94.Стещенко-Куфтина В. Из дневника. Письма Б. Н. Лятошинского к В. К. Стещенко-Куфтиной / розшифровка та підготовка до друку В. М. Воробйова та О. Є. Степанюк. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 101: Зі спадщини майстрів. Історія Київської консерваторії* / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ, 2013. Вип. 101. С. 344–367.
 - 95.Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал*: / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. № 4 (33). 2016. С. 137–140.
 - 96.Фільц Б. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 72 с.
 - 97.Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К., 2000. 178 с.

98. Харитоновна Д. В. Символічні елементи будови Сонати для скрипки та фортепіано ор. 19 Віктора Косенка. *Українське музикознавство : щорічний науковий журнал* / ред. кол.: Рожок В. І., Берегова О. М., Волосатих О. Ю. та ін.; упоряд. Копиця М. Д. Київ, 2017. Вип. 43. С. 130–144.
99. Хурсіна Ж. Борис Лятошинський та Віктор Косенко. *Музичний світ Бориса Лятошинського. Збірка матеріалів теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора*. К. : Центрмузінформ, 1995. С. 109–112.
100. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... докт. мист. : спец. 17.00.03. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.
101. Чернова І. Модерн крізь призму музичного виконавства. *Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наукових статей*. –К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С.47 –52.
102. Чернова І. *Музичне виконавство в ситуації постмодернізму: Монографія*. Львів, АСВ, 2011. 185 с.
103. Чернявська М. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: автореф. дис. ... канд. пед. наук, спец. 03.00.04. К.: КДІК, 1996. 20 с.
104. Шамаєва К. І. Музичне життя Житомира в 1919–1921 роках. *Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час : з архівних джерел*. Житомир: М. Косенко, 2005. С. 48–61.
105. Щербакова О. К. Соната для скрипки та фортепіано як відзеркалення творчих поглядів Серафима Орфєєва. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 149–153.
106. Юдкін І. Б. Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму. *Українська художня культура : навчальний посібник* / І. Ф. Ляшенко (гол. ред.), О. С. Найдєн, І. Б. Юдкін [та ін.]. К. : Либідь, 1996. С. 281–298.

107. Юдкін-Ріпун І. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 352 с.
108. Язикова Н. Українська фортепіанна музика (етюди В. Косенка і А. Штогаренка). *Музичне мистецтво і культура*. 2013. Вип. 18. С. 49–59.
109. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 2. 2013. С. 40–48.
110. Buffon de G. L. Leclerc Discours sur le style, prononcé à l'académie française par Buffon le jour de réception. Paris, 1881. 48 p.
111. Csikszentmihalyi, Mihaly. Finding Flow: The Psychology of Engagement With Everyday Life. New York: NY Basic Books, 1998. 192 p. (Masterminds Series).
112. Hodeir A. The forms of music, New York, Walker, 1966. 157 p.
113. Horowitz J. Conversations with Arrau. **Brisbane** : Limelight Editions, 1984. 318 p.
114. Lancuta L. Toward a History of the Development of the Ukrainian Piano Sonata. *The Ukrainian Quaterly*. Vol L. № 3. Fall 1994. S. 265–269.
115. Melvin B. Guide to sonatas : music for one or two instruments. New York : Anchor Books, 1991. 208 p.
116. Neuhaus H. The art of piano playing, London : Barrie & Jenkins, 1973. 7–29 pp.
117. Newman W. S. The sonata in the classic era. New York : W.W. Norton,
118. London, 1983. 933 p.
119. Rosen C. Sonata forms, New York ; London : Norton, 1988. 415 p.
120. Yogananda Paramahansa. The Autobiography of a Yogi. The classic story of one of India's greatest spiritual thinkers. London: Arcturus Publishing Limited, 2016. 379 p.

НОТОГРАФІЯ

121. Барвінський В. Соната для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1990. 66 с.
122. Косенко В. Вибрані твори [Ноти] : для фортепіано; підготовка до друку, [редакція] П. В. Батюшкова. Київ : Музична Україна, 1986. 238 с. (серія: Перлини світової музики). Присвята: Ангеліні Володимирівні Косенко.
123. Лятошинський Б. Соната № 1 [Ноти] : для фортепіано : тв. 13. Київ : Музична Україна, 1973. 20 с. Присвята: Валентині Стешенко.
124. Лятошинський Б. Твори для фортепіано [Ноти] Київ : Музична Україна, 1975. 119 с. (серія: Перлини світової музики).
125. Ревуцький Л. Повне зібрання творів [Ноти]: у одинадцяти томах. Т. 5 : Твори для фортепіано та камерно-інструментальних ансамблів / підготували до друку О. Андрєєва та А. Коломієць. Київ : Музична Україна, 1983. 165 с.
126. Степовий Я. Соната для фортепіано D-dur. Київ: Мистецтво, 1963. 16 с.
127. Степовий Я. С. Соната : D–dur 1909 р. *Інструментальні твори* [Ноти] : Т. 1. [твори для фп., скрипки й фп., віолончелі і фп.]. Київ : Мистецтво, 1964. С. 101–111.