

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ

М. В. ЛИСЕНКА

Методична розробка спеціального курсу за темою творчого мистецького
проєкту

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

Федина Ростислав Костянтинович
здобувач ступеня доктора мистецтва
кафедри фортепіано

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

Зміст.

1. Феноменологія виконавської інтерпретації
2. Сонатні цикли Л. Ревуцького
 - 2.1. Соната h-moll op. 1: енергія молодості та концентрація форми
 - 2.2. Сонатне allegro № 2 c-moll – монолітність і поемність
3. Різновиди сонатного жанру Б. Лятошинського.
Список використаних джерел.

1. Феноменологія виконавської інтерпретації

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» [36, 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 ваговою складовою 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

звучу. Слідуючи установкам наставника принцип вільного використання всієї руки піаніста аж до спинних м'язів розвинув В. Пухальський.

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 «потіку» (за М. Чіксентмігаї), коли свідомість повністю занурена в процес [42].

Новітнім і продуктивним аспектом розвитку піаністичної майстерності та виконавської інтерпретації української фортепіанної музики може послужити праця Парамаханси Йогананди «Автобіографія йога» [52], 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.

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 неетичне, 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.

Сонатні цикли 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 *b-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, 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

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), Норм Фішер (Norma Fisher).

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» [37, 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 архітектуру із національно-інтонаційним змістом і тонкою драматургією психологічного плану.

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» [38, 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, балансує між лірико-драматичними та лірико-епічними образами, які не вступають в конфлікт. За формою це великий одночастинний твір поемного типу, де синтезуються ознаки вільнотракованої 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) вводиться 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 напряду. Це аналітична музика – але така, що дихає. Після енергійної, але стриманої головної теми настає зв'язуюча партія (*Poco 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 регістрів 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 розігрувати 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 погрозливо, 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.

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 (с-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 с-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 «покращувати» 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 ХХ 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 слізливу 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 відчутти 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 відчутти 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 відчутти 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 напівпедальованням**; 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 недовомовленості, 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.

У педалізації кульмінацій Ревуцького часто виникає **парадокс**: права педаль не має бути «повною», а ліва – навпаки, додає масивності. У forte з una corda звук не гучніший, але «глибший». Це вимагає віртуозного володіння балансом – зміщення руки на клавіші, вагового контролю, плавного виведення педалі у динаміці фрази.

Іноді необхідне **поєднання правої й лівої педалі** – особливо в перехідних фразах, де змінюється план звучання. Це техніка, що вимагає слухової гнучкості й синхронізації зі зміною регістру, фактури, інтонації. У Ревуцького такі моменти – особливо в кодах і в зоні розробки – відбуваються як *структурне дихання*. Тут педаль – не прикраса, а повітря. Її треба «вдихнути» і «видихнути», точно як виконавець фрази.

У цьому сенсі педаль – 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 *напря́м 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 **носій 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 Аррай [44, 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. Різновиди сонатного жанру Б. Лятошинського

3.1. 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» [39, 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, схилившись 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» [35, с.12].

Будова Сонати № 1 поєднує вільнотрактовану 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 вільнотрактованої сонатності, домінування інтонаційності головної партії зумовлює наскрізність її інтонації (риса поємності), 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.

3.2. 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 ХХ 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 самотійного 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 інтонаціями. 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» [34, 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 музика Б. Лятошинського є філософськи концептуальною, в епіцентрі знаходиться внутрішній світ ліричного героя з його суб'єктивними

переживаннями, увага фокусується на символічному сприйнятті зовнішнього світу» [37, с. 129].

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 точне 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 двохдольним 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 дробі: (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 шістьок 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 $2.2/5$, $3.4/5$, $5.1/5$, $6.3/5$

Сонати українських композиторів першої третини ХХ століття Л. Ревуцького та 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. 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.
2. Бaley 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.
3. 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.
4. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* Київ, 2001. Вип. 30. С. 150–156.
5. Беренбейн І. Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 1(62). С. 92–103.
6. 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.
7. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Львів: Сполом, 2002. 78 с.
8. 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.
9. Булатова Л. О. Музичне мислення особистості як спосіб музичної комунікації. *Молодий вчений*. 2016. № 3 (Ч. 3). С. 357–361.
10. Бялик М. Л. М. Ревуцький. Риси творчості. К.: Муз. Україна, 1973. 199 с.

- 11.Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2015. 215 с.
- 12.Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / Упор. Грабовський В. Дрогобич.: Коло, 2004. 140 с.
- 13.Гав'юк-Шеремет О. Фортепіанна лисенкіана Олександра Козаренка. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. 2017. Вип. 41. С. 213–223.
- 14.Гегель Г. В. Ф. Книга Феноменологія духу. Київ: Фоліо, 2019. 760 с.
- 15.Горак Я. Фортепіанна музика Левка Ревуцького у виконанні Марії Крушельницької. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 163–168.
- 16.Гордійчук М. Шедевр повернуто в Україну. *Культура і життя*. 1994. № 3–4. 5.02. С. 5
- 17.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.
- 18.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.
- 19.Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретикотехнологічні аспекти : монографія. К. : НПУ, 2007. 460 с.
- 20.Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 38. С. 143–148.
- 21.Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дисерт... канд. мистецтвознавства, спец. 26.00.01. Київ, 2021.199 с.

- 22.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.
- 23.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.
- 24.Дільтей В. Виникнення герменевтики. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки*. К.: 1966. С. 33–60.
- 25.Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики. Ч. 2. К. : Муз. Україна, 1967. 1967. 320 с.
- 26.Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). К., 1958. 169 с.
- 27.Дубровний Т. М. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60–90 рр. ХХ ст. Вісник Львівського ун-ту. Серія : Мистецтво. Вип. 4. Львів, 2004. С. 69–76
- 28.Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. К.: Либідь, 1992. 126 с.
- 29.Забужко О. Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу. Київ : Абрис, 1997. 142 с.
- 30.Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1975. Вип.10. С. 152–165.
- 31.Зимогляд Н. Ю. Піаністична культура України 30-х – 50-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Х., 1996. 22 с.
- 32.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.
- 33.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.
34. Кияновська Л. О. Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя. *Musika galiciana* / ред.-упор. Лєшек Мазепа. Rzeszow : WSP, 1999. Т. III. С. 225–236.
35. 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.
36. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 252 с.
37. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття. *Ars inter Culturas*. Słupsk : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010. N 1. S. 121–132.
38. 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.
39. Стешенко-Куфтина В. Из дневника. Письма Б. Н. Лятошинского к В. К. Стешенко-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.
40. Csikszentmihalyi, Mihaly. *Finding Flow: The Psychology of Engagement With Everyday Life*. New York: NY Basic Books, 1998. 192 p. (Masterminds Series).
41. Buffon de G. L. Leclerc Discours sur le style, prononcé à l'académie française par Buffon le jour de réception. Paris, 1881. 48 p.
42. Csikszentmihalyi, Mihaly. *Finding Flow: The Psychology of Engagement With Everyday Life*. New York: NY Basic Books, 1998. 192 p. (Masterminds Series).
43. Hodeir A. *The forms of music*, New York, Walker, 1966. 157 p.

- 44.Horowitz J. Conversations with Arrau. Brisbane : Limelight Editions, 1984.
318 p.
- 45.Lancuta L. Toward a History of the Development of the Ukrainian Piano Sonata.
The Ukrainian Quaterly. Vol L. № 3. Fall 1994. S. 265–269.
- 46.Melvin B. Guide to sonatas : music for one or two instruments. New York :
Anchor Books, 1991. 208 p.
- 47.Neuhaus H. The art of piano playing, London : Barrie & Jenkins, 1973. 7–29 pp.
- 48.Newman W. S. The sonata in the classic era. New York : W.W. Norton,
- 49.London, 1983. 933 p.
- 50.Rosen C. Sonata forms, New York ; London : Norton, 1988. 415 p.
- 51.Horowitz J. Conversations with Arrau. Brisbane : Limelight Editions, 1984.
318 p.
- 52.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.