

Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Рибчак Ірина Олегівна

**«Фортепіанна соната в сучасній українській музиці (на прикладі Сонати
№3 Юрія Шамо)»**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
засл. працівник освіти України
канд. мист.,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Чернова-Строй І. В.

Рецензент –
проф. кафедри спеціального фортепіано,
канд. мист.
Брилинська-Блажкевич Г. Й.

Львів – 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. Жанр сонати в українській фортепіанній музиці	
1.1. Історична еволюція жанру сонати.....	6
1.2. Становлення та розвиток жанру сонати в творчості українських композиторів.....	13
РОЗДІЛ 2. Особливості жанру сонати в творчості Юрія Шамо (на прикладі Сонати №3)	
2.1. Жанрова характеристика фортепіанного доробку Ю. Шамо.....	19
2.2. Особливості композиційної будови Сонати №3 Ю. Шамо.....	21
2.3. Виконавсько-інтерпретаційні аспекти фортепіанної Сонати №3.....	26
Висновки.....	31
Список використаної літератури.....	34
Додатки.....	37

ВСТУП

Актуальність дослідження. Фортепіанна соната, є репрезентативним об'єктом творчості багатьох українських композиторів ХХ – поч. ХХІ ст., зокрема, В. Барвінського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Є. Станковича, В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Бібіка, О. Киви, Я. Верещагіна, О. Щетинського, та інших. Важливо, що сонатний жанр постає багатовимірним твором, який поєднує багатство музичного тематизму, різні моделі розвитку, широкий спектр образно-інтонаційного матеріалу, а також, індивідуальних композиторських технік.

Дослідженню фортепіанної сонати в українській музиці присвячені дисертації Л. Ланцути («Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції», 1998) [10], О. Фрайт («Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці», 2000) [21], статті С. Свірідової [14] та О. Соколова [13] [14], Г. Суворської [16]. Теоретичним підґрунтям для розгляду композиційних та виконавських аспектів сонати, є окремі праці Б. Асаф'єва [1], В. Холопової [17] [18], Н. Кашкадамової [6], В. Цуккермана [24] тощо.

У творчому доробку українського композитора Юрія Шамо (1947-2015) фортепіанна соната займає чільне місце. Як відомо, композитор створив 24 сонати, котрі виконуються піаністами. В його «творчій лабораторії», головним показником став пошук звукових, композиційних та технічних прийомів, втілення нових циклічних форм, кристалізації неповторного індивідуального стилю. Керуючись стильовими моделями останньої третини ХХ ст., а також замінами традиційної форми музичного твору на основі авангардних технічних прийомів, або (при збереженні будови класичної форми), наповнення її новим образно-інтонаційним змістом. Та на жаль, твори Юрія Шамо, не стали допоки об'єктом наукових досліджень сучасних українських музикознавців. Єдине видання, яке побачило світ в Україні, є авторський збірник «Юрій Шамо. Вибрані твори для фортепіано» [22]. Їх опублікування в Україні у 2010 році дало поштовх до зацікавлення творами композитора педагогами мистецьких закладів.

Отже, фортепіанна соната, за якою закріпилось значення визначного репрезентанта композиторської творчості, потребує уважного вивчення, особливо, якщо це стосується розуміння творчості видатного митця, яким є Юрій Шамо.

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість Ю. Шамо.

Предмет дослідження – стильові особливості жанру сонати в творчості Ю. Шамо.

Мета дослідження – розглянути особливості жанру фортепіанної сонати в творчості українських композиторів останньої третини ХХ-го століття та проаналізувати Сонату №3 Юрія Шамо.

Відповідно до поставленої мети, постають наступні **завдання**:

- окреслити історичну панораму становлення жанру фортепіанної сонати в українській музиці;
- визначити особливості індивідуального стилю композитора Ю. Шамо у фортепіанному доробку;
- здійснити цілісний аналіз фортепіанної сонати №3 Ю. Шамо, визначивши новаторство та внесок композитора в сонатний жанр;
- надати методико-виконавські рекомендації щодо концертної інтерпретації твору.

Новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському виконавському музикознавстві предметом наукового зацікавлення є сонатна творчість Ю.Шамо. Дане дослідження сприятиме більш глибокому осмисленню авторського задуму, закладеному в концепції Сонати №3 Ю.Шамо..

Методика дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні наступних методів: *аналітичного* (вивчення наукової літератури та аналіз джерел); *теоретичного* (у вивченні стилістичних засад творчості та теоретично-композиційному аналізі твору); *історичного* (базується на розкритті культурно-мистецьких явищ, при розгляді еволюції жанру сонати); *типологічного* (узагальнення та класифікація основних тенденцій індивідуальної стилістики композитора).

Теоретична база дослідження. Українська музикознавча думка має вагоме наукове підґрунтя для дослідження даної проблеми. Історичному аспекту українського фортепіанного мистецтва та стилістиці українського фортепіанного модерну присвячена стаття Л. Свірідовської «Особливості стилістики української фортепіанної музики» [15], дисертація О. Городецької «Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи» [5], монографія О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови» [7], дослідження В. Клима «Українська радянська фортепіанна музика» [9], розвідки О. Берегової [4].

Структура роботи. Робота складається з 2 розділів, 5 підрозділів, висновку, списку використаної літератури (24 позиції) та додатків. Загальний обсяг роботи складає 41 стр.

РОЗДІЛ 1. Жанр сонати в українській фортепіанній музиці

1.1. Історична еволюція жанру сонати

Соната (з італ. *sonata*) – один з основних жанрів сольної або камерно-ансамблевої інструментальної музики. Як позначення інструментальної п'єси, термін «соната», зустрічається вже в XIII ст. [1, с. 256]. Більш широко назва «Sonata» або «sonado» починає застосовуватися лише в епоху пізнього Ренесансу (XVI ст.) в Іспанії в різних табулятурах (напр., в «El Maestro» Л. Мілана, 1535; в «Sila de Sirenas» Е. Вальдеррабано, 1547 р.), потім і в Італії [19, с. 215].

До кінця XVI ст., в Італії в творчості Ф. Маскера, утверджується розуміння терміна як позначення самостійної інструментальної п'єси (на відміну від кантати як вокальної п'єси). При цьому, особливо в кінці XVI - поч. XVII ст., термін «соната» застосовувався до найрізноманітніших за формою і функціями інструментальних творів. Іноді сонатами називалися інструментальні частини церковної служби. До початку XVII ст. (раннє бароко) сформувалися 2 типу сонати: *sonata da chiesa* (церковна соната) і *sonata da camera* (камерна придворна соната). З початку XVII ст. набуває поширення, так званна, тріо-соната для 2-х або 3-х виконавців з супроводом *basso continuo*. Це була перехідна форма від багатоголосся XVI ст. до сольної сонати XVII-XVIII ст. [1, с.134]

У 2-й половині XVII ст. виникає тенденція до ділення сонати на частини (зазвичай 3-5). Вони відокремлюються одна від одної подвійною рисою або особливими позначками. Найбільш типовий 4-частинний цикл з послідовністю частин: повільно - швидко - повільно - швидко (або: швидко - повільно - швидко - швидко). 1-ша повільна частина - вступна; вона зазвичай ґрунтується на імітації (іноді гомофонного складу), має імпровізаційний характер, часто містить пунктирні ритми; 2-га швидка частина - фігураційна, 3-тя повільна частина - гомофонна, як правило, в дусі сарабанди; заключна швидка частина - також насичена фігураціями. *Sonata da camera* представляла собою вільне наслідування танцювальних номерів, на зразок сюїти: аллеманда - куранта - сарабанда - жига (або гавот). Ця схема могла доповнюватися й іншими танцювальними частинами.

В кінці XVII ст. в Німеччині з'являються твори змішаного типу, що з'єднують властивості обох видів сонати (в творчості Д. Беккер, І. Розенмюллер, Д. Букстехуде та ін.). Частини об'єднуються в сонату за допомогою тематичних зв'язків (особливо між крайніми частинами, наприклад, в сонаті ор. 3 №2 А. Кореллі), за допомогою чіткого тонального плану (крайні частини в основній тональності, середні - в побічних), іноді за допомогою програмного задуму (соната «Біблійні історії» Кунау) [19, с. 214].

У 2-й половині XVII ст., поряд з тріо-сонатами, панівне становище займають сонати для скрипки – інструменту, що переживає в цей час перший і найвищий розквіт в творчості Дж. Тореллі, Дж. Віталі, А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні. У ряді композиторів 1-ї половини XVIII ст. (І. С. Бах, Г. Ф. Телеман та ін.) спостерігається тенденція до укрупнення частин і скорочення їх числа до 2 або 3 - зазвичай за рахунок відмови від однієї з 2-х повільних частин церковної сонати [18, с. 217]. Більш детальними стають також вказівки темпу і характеру частин («Andante», «Grazioso», «Affettuoso», «Allegro ma non troppo»). Сонати для скрипки з розробленою партією клавіру, вперше з'являються в творчості І. С. Баха. Назву соната, по відношенню до сольної клавірної п'єси, першим застосував І. Кунау [17].

У ранньокласичний період (середина XVIII ст.) соната поступово затверджується як найбагатший і найскладніший жанр камерної музики. О. Соколов зазначає: «У 1775 І. А. Шульц визначив сонатну форму, як форму, «що охоплює всі характери і всі вирази» [14, с. 198]. На перше місце ставиться клавірна соната як для першого молоточкового фортепіано (один з перших зразків – соната ор. 8 Авісона, 1764 р.), так і для клавесина або клавікорду (у творчості В. Ф. Баха, К. Ф. Е. Баха, К. Г. Нефе, Й. Бенди, Е. В. Вольфа улюбленим інструментом був клавікорд). Традиція супроводу сонати basso continuo відмирає.

Поява нової форми сонати, багато в чому визначалася переходом від поліфонічного фугованого складу до гомофонного. Класичне сонатне allegro особливо інтенсивно формується в одночастинних сонатах Д. Скарлатті і в 3-частинних сонатах К. Ф. Е. Баха, а також його сучасників – Б. Паскуїні,

П. Д. Парадізі. Твори більшості композиторів цієї плеяди забуті, тільки сонати Д. Скарлатті і К. Ф. Е. Баха продовжують виконуватися. Д. Скарлатті написав понад 500 сонат, вони відрізняються ретельністю, філігранністю обробки, різноманіттям форм і типів. У К. Ф. Е. Баха встановлюється класична будова 3-частинного циклу сонати. Певний час зберігає значення і церковна соната (17 церковних сонат Моцарта). Традиції бароко проявляються і у великій кількості орнаменталізації мелодій (Бенда), і у введенні віртуозних фігураційних пасажів (М. Клементі).

Тематизм ранньокласичних сонат, часто зберігає риси імітаційно-поліфонічного складу. Норми класичної сонати остаточно складаються в творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, М. Клементі. Типовим для сонати стає 3-частинний цикл з крайніми швидкими частинами і повільною середньою (на відміну від симфонії з її нормативним 4-частинним циклом). Така будова циклу походить від старовинної сонати *da chiesa* і сольного інструментального концерту епохи бароко.

Провідне місце в циклі займає 1-ша частина. Вона майже завжди пишеться в сонатній формі - найрозвиненішій з усіх класичних інструментальних форм. Друга частина, яскраво контрастує з першою завдяки повільному темпу, лірично-споглядальному характеру. Ця частина, допускає більшу свободу у виборі структури: в ній можуть використовуватися складна 3-частинна форма, сонатна форма і різні її модифікації (без розробки, з епізодом та ін). Часто в якості другої частини, вводиться менует (наприклад соната *Es-dur*, К.-V. 282, *A-dur*, К.-V. 331, Моцарта, *C-dur* Гайдна) [18, с. 243]. Третя частина, зазвичай найшвидша в циклі (*Presto*, *allegro vivace* і близькі темпи), своїм активним характером вона зближується з першою частиною. Найбільш типова для фіналу форма - рондо і рондо-соната, рідше - варіації. Зустрічаються, однак, і відхилення від подібної будови циклу: з 52 фортепіанних сонат Гайдна 3 (ранні) – чотиричастинні і 8 – двочастинні.

У класичний період, в центрі уваги знаходиться соната для фортепіано, яка витісняє старі види клавішних інструментів. Найвищого розквіту жанр соната досягає у творчості Бетховена, який створив 32 фортепіанні сонати, 10

скрипкових і 5 віолончельних сонат. У творчості Бетховена збагачується образний зміст, втілюється драматична концепція, загострюється конфліктне співставлення. Багато з його сонат досягають монументальних масштабів. Поряд з відточеністю форми і концентрованою вираженню, властивими мистецтву класицизму, в сонатах Бетховена помітні і риси, що були сприйняті і розвинені згодом композиторами-романтиками.

Бетховен пише сонати у вигляді 4-частинного циклу, що відтворює послідовність частин симфонії і квартету: сонатне *allegro* - повільна лірична частина - менует (або скерцо) - фінал (наприклад соната для фортепіано op.2 No 1, 2, 3, op.7, op.28). У Бетховена є і 2-частинні сонати (фортепіанні сонати op. 54, op. 90, op. 111), а також сонати з вільною послідовністю частин (варіаційна частина - скерцо - траурний марш - фінал в сонатах з op. 26; соната *quasi una fantasia* op. 27 No1 і 2; op. 31 No3 з скерцо на 2-му місці і менуетом на 3-му) [18, с. 308].

В останніх бетховенських сонатах, посилюється тенденція до тісної неподільності циклу і більшої свободи його трактування. Вводяться зв'язки між частинами, здійснюються безперервні переходи від однієї частини до іншої, в цикл включаються фуговані розділи (фінали сонат op. 101, 106, 110, фугато в 1-й частині сонати op. 111). Перша частина часом втрачає своє провідне становище в циклі, центром тяжіння нерідко стає фінал. Значну роль в сонатах Бетховена починають виконувати і повільні вступи до перших частин (op. 13, 78, 111). Деяким бетховенським сонатам властиві елементи програмності, що отримала широкий розвиток в музиці композиторів-романтиків (3 частини сонати op. 81a носять назви «Прощання», «Розлука» і «Повернення») [25, с.160].

Проміжне становище між класицизмом і романтизмом займають сонати Ф. Шуберта і К. М. Вебера. Спираючись на бетховенські 4-частинні (рідше 3-частинні) сонатні цикли, ці композитори використовують в своїх сонатах деякі нові прийоми виразності. Великого значення набуває мелодичний початок, народно-пісенні елементи (особливо в повільних частинах циклів). Ліричний характер найбільш яскраво виступає в сонатах Шуберта.

Великий внесок у розвиток сонати зробили Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, І. Брамс, Е. Гріг і інші. В їх сонатах загострюється контрастність образів циклу – і всередині частин, і в їх відношенні відносно одна одної.

Великою своєрідністю трактування частин циклу відрізняються деякі сонати для фортепіано Й. Брамса (5-частинна соната ор. 5). Вплив романтичної поемності призводить до виникнення одночастинних сонат (перші зразки – дві сонати для фортепіано Ф. Ліста). За масштабами і самостійністю, розділи сонатної форми наближуються до частин циклу, утворюючи одночастинний цикл безперервного розвитку, з розмитими гранями між частинам. В сонатах Ліста, одним з об'єднуючих чинників стає програмність: з образами «Божественної комедії» Данте, пов'язана його соната «Після прочитання Данте» (свобода її будови підкреслюється позначенням *Fantasia quasi Sonata*), з образами «Фауста» Гете - соната *b-moll* (1852 -53) [1, с. 225].

В кінці XIX поч. XX ст. в країнах Західної Європи, жанр сонати переживає кризу. Цікаві, самостійні за задумом і мовою сонати В. д'Енді, К. Шимановського.

Тяжіння до програмності характерно для сонатної творчості американського композитора Мак-Доуелла, 4 його сонати для фортепіано мають програмні підзаголовки («Трагічна», 1893; «Героїчна», 1895; «Норвезька», 1900; «Кельтська», 1901).

Своєрідних рис жанр сонати набуває на початку XX ст. у французькій музиці в творчості Г. Форе, П. Дюка, К. Дебюссі. Ці композитори насичують сонату новою імпресіоністичною образністю, оригінальними прийомами виразності (використання екзотичних елементів, збагачення ладів-гармонічної мови). У творчості слов'янських композиторів XVIII-XIX ст. соната не займала вагомого місця. Жанр сонати в цей час представлений окремими зразками. Зокрема національні риси помітні в сонатах найбільш видних сучасників М. Глінки, в першу чергу О. Аляб'єва (соната для скрипки з фортепіано 1834). Суттєву данину жанру сонати віддав А. Рубінштейн – автор 4-х сонат для фортепіано. (1859-71). Особливе значення для подальшого розвитку жанру в

російській музиці, мали сонати для фортепіано ор. 37 П. Чайковського, а також 2 сонати для фортепіано. О. Глазунова, що тяжіють до традиції «великої» романтичної сонати [25, с. 134].

Яскравою сторінкою розвитку жанру сонати, є творчість О. Скребіна. Багато в чому продовжуючи романтичні традиції (тяжіння до програмності, єдності циклу), Скребін надає їм самостійне, глибоко оригінальне вираження.

Програмність сонат Скребіна носить філософсько-символічний характер. Їх форма еволюціонує від досить традиційного за будовою багаточастинного циклу (1-ша - 3-тя сонати), до одночастинних (5-та - 10-та сонати). Вже 4-та соната Скребіна, обидві частини якої тісно пов'язані між собою, наближається до типу одночастинної фортепіанної поеми. На відміну від одночастинних сонат Ліста, сонатам Скребіна не властиві риси одночастинно-циклічної форми [18, с. 134].

Істотно оновлюється соната в творчості М. Метнера, якому належать 14 фортепіанних сонат. Метнер розширює межі жанру, залучаючи ознаки інших жанрів, переважно програмних або лірико-характеристичних («Соната-елегія» ор. 11, «Соната-спогад» ор. 38, «Соната-казка» ор. 25, «Соната-балада» ор. 27). Особливе місце займає його «Соната-вокаліз» ор. 41.

С. Рахманінов, в 2-х своїх сонатах своєрідно розвиває традиції великої романтичної сонати. Помітною подією в російському музичному житті початку ХХ ст., стали дві перші сонати для фортепіано Н. Мясковського, особливо одночастинна 2-га соната удостоєна глінківської премії [1, с. 132]. У наступні десятиліття ХХ ст. використання нових засобів виразності, перетворює специфіку жанру. Тут показово назвати 6 сонат для різних інструментів Б. Бартока, оригінальних по ритму і ладових особливостях, які свідчать про тенденції до оновлення виконавського складу (наприклад, соната для 2-х фортепіано і ударних). Цим шляхом слідує і інші композитори (соната для труби, валторни і тромбона Ф. Пуленка та ін.). Робляться спроби відродження деяких форм докласичної сонати (6 органних сонат П. Хіндеміта). Один з перших зразків неокласичного трактування жанру – 2-га соната для фортепіано. І. Стравінського (1924).

Видатні зразки сучасного трактування жанру, створені перш за все С. Прокоф'євим (9 для фортепіано). Прокоф'єв опирається на класичні норми 3-ї і 4-частинного циклу (за винятком одночастинних 1-ї і 3-ї сонати). Орієнтація на класичні і докласичні принципи мислення позначається у використанні старовинних танцювальних жанрів XVII-XVIII ст. (гавот, менует), токкатних форм, а також в чіткому розмежуванні розділів. Одна з найзначніших вершин творчості композитора – «сонатна тріада» військових років (з 6-ї по 8-му сонату 1939-44), що поєднує драматичну конфліктність образів з класичною чіткістю форми [18, с. 153].

Помітний внесок у розвиток сонати зробив Д. Д. Шостакович, створивши дві сонати для фортепіано). Популярністю користуються також фортепіанні сонати і сонатини Д. Б. Кабалевського, сонатина А. І. Хачатуряна.

У 50 - 60-ті рр. в області сонатної творчості виникають нові характерні явища. З'являються сонати, що не містять в циклі жодної частини сонатної форми і лише втілюють певні принципи сонатності. Такі сонати для фортепіано присутні в творчості П. Булеза, «Соната і інтермедія» для «препарованого» фортепіано Дж. Кейджа. Автори цих творів трактують сонату в основному як інструментальну п'єсу [4, с. 155].

Отже, жанр сонати, зародився ще до початку XVII ст. (раннього бароко) у вигляді двох типів сонат: *sonata da chiesa* (церковна соната) і *sonata da camera* (камерна придворна соната). Набуваючи поступової популярності спочатку в скрипковому репертуарі, соната згодом, стала поширеним жанром серед клавірного мистецтва (в творчості В. Ф. Баха, К. Ф. Е. Баха, К. Г. Нефе, Й. Бенди, Е. В. Вольфа, Д. Скарлатті). Остаточо сонатний цикл сформувався в творчості віденських класиків, де усталеною нормою став 3-частинний цикл з крайніми швидкими частинами і повільною середньою. Пройшовши значну еволюцію в творчості романтиків, імпресіоністів, та в творчості композиторів XX ст, можемо спостерігати різноманітні модифікації як форми (від одночастинної сонати, наближеної до поеми, до багаточастинних циклічних форм, до форм неокласицизму), так і тематизму (програмність, поемність, сонати-фантазії, символізм, еkleктика стилів та композиторських технік XX-XXI ст. та ін.).

1.2. Становлення та розвиток жанру сонати в творчості українських композиторів

Становлення та подальший розвиток камерно-інструментальної сонати у творчості українських композиторів характеризується певною непослідовністю. Своім корінням виникнення жанру сягає ще давньої епохи – XVIII ст. Відомо, що хронологічно, першим зразком великої форми була Соната для скрипки та чембало М. Березовського (1772). В той же час написані три сонати для скрипки і чембало Д. Бортнянського [5, с. 105]. Музика цих композиторів, базується на традиціях західноєвропейського класичного мистецтва, у синтезі з народними, національно-пісенними елементами. Вже більш істотні зразки сонатного жанру, з'являються у 1-й половині XIX ст. та пов'язані з іменем І. Лизогуба. Його Соната для фортепіано з акомпанементом віолончелі, демонструє високохудожній камерно-інструментальний твір великої форми. В її музичній основі покладені інтонації українських пісень-романсів, стилістично соната близька до творчості ранніх романтиків. Як зазначає В. Сумарокова, це «перший ранній зразок романтизму в українській камерно-інструментальній музиці, в основі якого, покладені класичні традиції» [15, с. 149].

На думку деяких музикознавців, однією з причин, що вплинула на нерівномірність розвитку сонатного жанру в Україні, є певний недолік виконавської школи. На думку Л. Ланцута, була «недостатньо стала та міцна» [10, с. 15]. За висловлюванням дослідниці, розвиток українських традицій та загальному великих жанрів виконавства в XIX ст., відбувався «в аматорському середовищі, популярності в той час набували більш камерні жанри» [10, с. 8].

В першій третині XX ст., українське музичне мистецтво набуло нових ознак – збагатились засоби виразності, вдосконалились володіння новітніми засобами музичної мови. Початок нового етапу розвитку історії музичного мистецтва, увінчався неоромантичним, імпресіоністичним характером української музики з притаманними їй чуттєвістю та образністю [11, с. 122]. Українська фортепіанна музика початку XX ст. позначена стилістичним

розмежуванням – фольклорно-жанровими та неонапрямами. Проте найяскравішою, і до певної міри, притаманною всім цим напрямкам рисою, стало розширення образної сфери шляхом використання незвичної модерністської образності та синтезування прийомів національної стилістики з західноєвропейськими новаціями.

Серед фортепіанних зразків вказаного періоду, значним художнім рівнем, професійністю, майстерністю, органічним поєднанням класичних тенденцій та рис індивідуального стилю, вирізняються твори Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського. Показово, що циклічність як драматургічний прийом, характерна і для західноукраїнських композиторів (В. Барвінський, Н. Нижанківський), і для композиторів східної України (В. Косенко, Л. Ревуцький). Вагомою причиною широкого використання циклічності як методу розвитку, стала можливість поєднувати в одному творі декілька різнопланових, контрастних тем-образів. Це дозволяє суттєво ускладнити жанри фортепіанної музики, розвинути їх форму, тематизм та стилістичні риси, в контексті неокласичних, неофольклористичних, модерністських течій [15, с.123].

Історичний розвиток сонатного фортепіанного жанру в українській музиці, можна окреслити наступним чином:

Рубіж століть (1890-1920 рр) – період активної композиторської роботи у сфері сонатного жанру, який відбувається шляхом трансформації структурно-семантичних перетворень сонатної форми, формування національного типу сонатної драматургії. Соната в цей час характеризується помітним розширенням діапазону стильових пошуків, остаточної кристалізації національних типових ознак. Цей період відомий появою хронологічно найбільш ранніх сонат Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Барвінського. Сюди належать також фортепіанні сонати В. Косенка, Б. Лятошинського, Г. Таранова, М. Скорульського, І. Белзи. Національно стильовими рисами сонатного жанру стає поемність, сецесійно-експресіоністична стилістика з динамічним типом драматургії.

Визрівання цих явищ у мистетві протягом минулої музичної епохи та їх рішучий вияв у період 20-х років, відзначено музикознавцями з «аналогією з європейськими мистецькими процесами від середини ХІХ ст.» [7, с. 250].

Величезні зміни, що сталися в розвитку світової музики, спричинили переворот у музичній свідомості. Він був викликаний творчістю, з одного боку, Р. Вагнера та Р. Штрауса, а з іншого – К. Дебюсі, М. Равеля та О. Скребіна. Крім того, величезні досягнення продемонстрували представники новоутворених національних шкіл – А. Дворжак, Е. Гріг та інші композитори, які зуміли надати народній музиці високомистецької форми. Це мало також значний вплив і на українських композиторів.

Серед образних спрямувань творчості, переважають ліричний та лірико-епічний різновиди (сонати Я. Степового, В. Барвінського, 2-га соната В. Косенка, соната М. Скорульського та ін.); лірико-драматичний різновид (соната h-moll Л. Ревуцького, сонати №1 b-moll, №3 h-moll В. Косенка, соната №1 e-moll Г. Таранова); епіко-драматичний (соната №1 та соната-балада Б. Лятошинського).

Період (1930-1960-ті рр.) – час істотного звуження панорами пошуків у сонатному жанрі. Він характеризується процесами стабілізації і, водночас, академізації композиторського мислення у галузі сонатного жанру, кількісного накопичення. Поодинокими прикладами є фортепіанні сонати Р. Барабашова, М. Гозенпуда, А. Філіпенка, А. Коломійця, В. Сечнікова та ін. Характеризуючи твори цього періоду, С. Свірідова зауважує, що в них «...спостерігається тенденція зберегти сонатність як тип концепції, як широко трактований принцип і як метод музичного мислення» [17].

Період 1970-х – початок 1990-х років ознаменовується динамічним розвитком української фортепіанної сонати, яка демонструє яскраве оновлення жанру. Сонатні опуси композиторів, що творили в цей період, віддзеркалюють процеси глибинного оновлення жанру в музиці. Л. Ланцуга виділяє нові типи фортепіанних сонат, визначаючи їх, як «соната-монолог, соната-діалог, соната-полілог» [10, с. 9]. Сонатна творчість композиторів другої половини ХХ ст., виникає як потреба пошуку альтернативи канону. Ця тенденція простежується у

фортепіанних сонатах В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика, а також В. Годзяцького, В. Бібіка, В. Загорцева, В. Шумейка, О. Киви, Я. Верещагіна, Я. Губанова, О. Щетинського. О. Козаренко характеризує їх творчість (зокрема, М. Скорика, Л. Грабовського, Є. Станковича, В. Сильвестрова, І. Шамо) з позицій постмодерну, в якому виділяє наступні особливості:

- Парадоксальні стильові синтези і стилізації, які породжують специфічні явища музичного авангарду та зумовлюють нові інтегральні авторські складові національної музичної мови;
- Як співіснування-накладення різних композиторських технік, їх плюралізм (додекафонії, серіалізму, пуантилізму, алеаторики, сонористики, елементів конкретної музики) із найменш упорядкованою внутрішньою енергією та змістом [7, с. 115].

В контексті естетики постмодернізму, фортепіанна творчість досліджуваного періоду, репрезентується різними типами світосприйняття і світорозуміння. Серед них провідними постають романтичні асоціації: людина і світ, людина і природа, зіставляються сфери реального та ірреального, розвиваються принципи ігрового мистецтва, широко втілюються медитативні образи і технології.

Особливе значення має сонатний жанр в творчості Ю. Шамо, у доробку якого, 24 сонати. Автор 5 циклічних тричастинних сонат (1962, 1962, 1972, 1975, 1999 рр.), Ю. Шамо продовжує традиції Б. Лятошинського та А. Штогаренка.

У ранній період творчості, В. Сильвестровом було створено сонатину, класичну сонату і першу сонату для фортепіано. У 1975 та 1983 роках, були створені 2-га і 3-тя фортепіанні сонати. Звернення до жанру сонати присутнє також у його циклі «Дитяча музика» №1 до якої увійшла «Фантастична сонатина (Дракон і птах)», що протиставляється всім іншим п'єсам сюїтного циклу масштабністю будови і форми, модерністю музичної мови (атональність, цілотоновість), живописно-дієвою звукозображальністю і філософським підтекстом. 1-ша фортепіанна соната В. Сильвестрова (1972) репрезентує тип сонати-монологу. Власне, в цій сонаті простежується саморефлексія, своєрідний метод музичного висловлювання, зверненого до власного внутрішнього «я». В

ній відсутня конфліктність, натомість драматургійний розвиток опирається на похідний контраст.

2-га фортепіанна соната В. Сильвестрова (1975) репрезентує тип сонати-діалогу. В ній індивідуальна пластика є далекою від певних класичних норм, а композиційно-драматургічний рельєф твору, забезпечує принцип наскрізного розвитку, безупинний статичний ріст вихідного інтонаційного зерна. 3-тя соната В. Сильвестрова (1979) є зразком сонати полілогу, в якій дотримана ідея циклічної організації тематизму, протиставлення руху і статичності. Це композиційний вид сонатного циклу без сонатної форми, синтез лірико-медитативної сонатної композиції, з окремими елементами мінімалістичної техніки.

Фортепіанна соната Є. Станковича (1972), демонструє неоконструктивістські пошуки, прокладаючи лінію спадкоємності від експериментів, із значно посиленою функцією ритму, з конструктивно-організуючим характером, як і в сонаті Б. Барока.

Як бачимо, жанр сонати протягом ХХ століття досяг значної еволюції. З активізацією ритмічної основи й токатно-ударних властивостей інструмента, набув поширення так званий «токатний комплекс», який доповнюється інтенсивними пошуками оригінальних тембро-сонорних засобів (що також проявилось і в творчості Ю. Шамо). У зв'язку з цим, композитори звертаються до загострення регістрово-тембрових контрастів, напруженої гри сонорних опозиційних планів: щільність – розрідженість, об'ємність – лінійність тощо. Характерним є численне збагачення токатної техніки тембро-шумовими, ударно-кластерними прийомами гри. У фортепіанній музиці цього періоду, активно продовжує розвиватися вільний тип фортепіанної сонати, це перш за все стосується назв та особливостей частин циклу. Відроджується інтерес до узагальнено-програмного типу, композитори прагнуть об'єднати той чи інший задум, новою композиторською технікою. Відбувається розширення арсеналу композиторських технік, здійснюються перші спроби оновлення національного стилю за рахунок впровадження виражальних можливостей додекафонії та

різноманітних музичних систем, включно з сонористикою, пуантилістикою, алеаторикою.

Розділ 2. Особливості жанру сонати в творчості Юрія Шамо (на прикладі Сонати №3)

2.1. Жанрова характеристика фортепіанного доробку Ю. Шамо

Юрій Шамо – відомий композитор, піаніст, педагог, член Національної спілки композиторів України, син класика української пісні Ігоря Шамо. Творчість Юрія Шамо є цікавим і самобутнім явищем в українській композиторській спадщині, адже вона завжди відзначалася жанровим розмаїттям і привертала увагу виконавців. Як відзначав сам композитор в одному з інтерв'ю: «Саме в 2000-му році я отримав американську премію «Людина року» від одного з університетів за те, що саме того року, мої камерно-інструментальні твори були найбільш виконувані по всьому світу, порівняно з іншими композиторами» [20].

Ю. Шамо народився 15 січня 1947 року у Києві в сім'ї видатного українського композитора, народного артиста України Ігоря Наумовича Шамо. Протягом 1954 – 1965 років Ю. Шамо навчався у Київській спеціалізованій музичній школі імені М. В. Лисенка в класі фортепіано викладача Д. Р. Юделевича. Після закінчення школи вступив до Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Там він вивчав композицію в класі народного артиста України А. Я. Штогаренка. Після закінчення вищого музичного закладу, митець активно займався творчою діяльністю. З 1971 року був членом Національної Спілки композиторів України, викладачем, а згодом доцентом Київського інституту культури, де працював до 1997-го року.

Юрійч Шамо є автором 7 симфоній, концертів для флейти, скрипки та віолончелі з оркестром, п'яти хорових циклів, музики до театральних вистав та кінофільмів, та найактивніше митець працював у жанрі фортепіанної музики. Він віртуозно володів цим інструментом і часто виконував свої твори на концертах за кордоном. Композитор понад 30 років викладав музично-теоретичні дисципліни у Державному Інституті культури, Академії керівних кадрів в галузі культури та мистецтва. У 2000 році американський біографічний Інститут нагородив його почесним званням «Людина року – 2000» за важливий внесок у розвиток світової музичної культури. Твори композитора постійно виконуються

на Міжнародних конкурсах, увійшли до музично-педагогічного репертуару музичних шкіл, училищ та консерваторій.

Близько п'ятнадцяти років, у зв'язку зі станом здоров'я (невиліковна хвороба нирок) він прожив у Німеччині, адже тільки там йому могли допомогти [24, с. 115]. Проте думками композитор завжди був з Україною – підтримував тісний зв'язок зі Спілкою композиторів і в скрутні часи допомагав їй, чим міг, невтомно та наполегливо працював, створював музику для виконання на міжнародних фестивалях, а останній свій твір – Симфонію №10 (2015) назвав «Українською». Це визначення доволі часто повторювалося у його творах («Українська сюїта» пам'яті Миколи Лисенка, «Український реквієм» для мішаного хору, Цикл хорів на вірші Лесі Українки та інших), очевидно, що українська тематика була важливою для композитора. Він дуже любив батьківщину і рідне місто. На жаль, 25 серпня на 69-му році життя після тривалої тяжкої хвороби Ю. Шамо помер.

Фортепіанна творчість Юрія Шамо є дуже цікавою і насичена великою кількістю творів. Різноманітність фортепіанного доробку композитора, репрезентує широку палітру його творчих інтересів. Серед творчого доробку Ю. Шамо «Дитяча сюїта пам'яті Сергія Прокоф'єва», «Сюїти за мотивами казок Г.-Х. Андерсена», «Три прелюдії», «Дитяча сюїта No2», «Карпатська сюїта», «Карпатська фантазія», 25 сонат, «Джаз-етюд (пам'яті Бориса Людмера)», «Джаз-соната (у формі варіацій)». Різноманітні за жанрами (сюїта, фантазія, фуга, соната), стильовими ознаками (джаз, фольк, постмодерн), фортепіанною фактурою, твори композитора викликають значний інтерес виконавців.

Композиторський почерк в фортепіанних творах Ю. Шамо, як і для більшості композиторів 80-90-х років, для нього характерний токатно-лінійний тип письма, проте з притаманною композитору колористичністю. В стильовій палітрі письма композитора, сполучається взаємозв'язок мелодичних ліній або фактурних планів з їх просторово-тембровою диференціацією, лінія – ущільнюється акординою, що має колористично-фонічні функції, як наприклад в «Токаті-імпровізації».

2.2. Особливості композиційної будови Сонати №3 Ю. Шамо

В другій половині ХХ ст., жанр сонати досяг значної еволюції, яка відобразилась і на будові сонатного циклу. Композитори, зберігаючи контрастне співставлення частин, прагнули до нових форм їх втілення, зокрема шляхом наповнення частин програмністю, або стилізуючи під певну епоху. Такі приклади, зустрічаємо в новаторських по формі і наповненню частинах сонат П. Гіндеміта (наприклад, програмна Соната №1 A-dur містить 5 частин, створена під враженням поеми Фрідріха Гельдерліна «Der Main»). Соната Гіндеміта має незвичну форму, оскільки складається з п'яти частин нерегулярної тривалості. Меланхолійні 1-ша та 4-та частини, мають багато спільного за типом розвитку з 2-ю частиною «Речитативом» з Сонати №3 Ю. Шамо. Навідміну від Шамо, Гіндеміт не дає назви частинам, проте їх жанрова характерність яскраво відчутна.

Серед українських митців ХХ ст., цікавим наповненням та багатством відзначається соната для фортепіано Є. Станковича (1972), яка має багато спільних стилістичних рис з Сонатою №3 Ю. Шамо (1969). Обидва твори мають тричастинний цикл, в сонаті Станковича, в якості 2-ї частини є Інтерлюдія, яка схожа з 2-ю частиною «Речитативом» 3-ї сонати Ю. Шамо. Перші частини сонат в обох композиторів написані в атональній стилістиці, в руслі модних авангардних тенденцій того часу. Їх головні стилістичні риси: токатність, дзеркальність фактури, реєстрова розкиданість «рваного» інтонаційного полотна, різноманітність обертоново-сонористичних тембрів, шумові призвуки, що виникають внаслідок нетрадиційних акордових комплексів, жорсткі дисонуючі співзуччя. Як зазначає О. Берегова: «це наче гра між чорно-білою графікою і різнобарвною абстракцією» [4, с. 151]. Сонати обох композиторів, явно відображають вплив авангарду (П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно, К. Пендерецького).

Соната Ю. Шамо №3 є програмною, містить назви:

1 ч. – «Прелюдія» Presto

2 ч. – «Речитатив» Lento

3 ч. – «Фуга» Allegro agitato

В сонаті композитор опирається на необарокову модель циклу (прелюдія, фуга), яка поєднується з досягненнями сучасних стилістичних тенденцій. Такі спроби спостерігаються і в творчості європейських композиторів, зокрема в творчості М. Рegera, Б. Бартока та П. Гіндеміта [11, с. 129].

В 1-частині «**Прелюдія**» **Presto**, попри відсутність чіткої форми сонатного allegro, відчутний контраст в темах. Умовно, форму частини можна розділити на 3 частини: експозиція (1-64 тт.); розробка (65-79); реприза a tempo (80-114). За характером частина має вибуховий, енергичний характер, який стилістично нагадує сонату C-dur аргентинського композитора Альберто Хінастера. Проте відсутність класичного сонатного Allegro і безперервний тип розвитку, влучно відображає прелюдійний характер. Основним типом розвитку є токатність, яка є головним виразником віртуозності в творчості багатьох композиторів. Ю. Шамо також застосовує цей тип розвитку, насичуючи тематизм яскравими прийомами.

Експозиція (1-64 тт.) починається з 4-тактового остинатного вступу, після чого вступає графічна тема в сопрано. Вона має атональне забарвлення, насичена гострими та дисонуючими ходами та стрибками, містить рвучкі експресивні фрази, які гостро підкреслюються постійним остинато в басу. Окрім цього, важливим музично-виразовим засобом є ритмічний бік. З розвитком з'являються синкоповані фрази в партії правої руки, що рухаються по квартам вгору, досягаючи кульмінаційної вершини.

Інші елементи постають в (21-24 тт.) – акордові комплекси на ff, що викладені в дзеркальному відображенні (характерний піаністичний прийом багатьох композиторів другої половини ХХ-го ст.). В даному епізоді, безперервне остинато вперше переривається дзвінками акордами, партія лівої руки переноситься в інший регістр. Друге речення (25-39 тт.) повертає тематизм початку з ще більшим динамічним розвитком. В мелодії з'являються гострі синкоповані мотиви на sf, в подальшому тема викладається октавами на потужній гучності ff та знову призводить до повнозвучних акордових комплексів. Таким чином, токатний стрімкий розвиток, чергується з акордовими епізодами, що підсилюють нестримний характер частини. В сонаті присутні

«прокоф'євські» унісонні сходження на стакато по напруженим інтервалам, що стрімко призводять до повнозвучних акордів. Стилiстичною ознакою модерного напрямку, є пасажі з ламаних ліній (містять загострені інтервали септім, секунд, тритонів), акордові комплекси з квартакордів, діатонічних терцквартакордів, паралельних мажоро-мінорних акордів, що яскраво відображають «сучасний» мовний комплекс другої половини ХХ-го ст.

В середньому розділі *Andante* (65-79 тт.), постає речитативного характеру тема, яку можна назвати побічною партією, якщо розглядати частину в контексті циклічної сонатної форми. Їй передує 4-тактна зв'язка з пружним та енергичним ритмом. Тематизм в цьому розділі походить від початкової теми, іншого характеру їй надає утриманий бас (*f* контроктави), навідміну від попереднього неспинного остинато. Попри постійну метроритмічну зміну – 4/4, 7/4, 3/4, композитор надає музиці імпровізаційного характеру з позначкою *rubato*.

Даний розділ характеризується самозаглибленою медитативністю, з гнучкими хвилеподібними фразами, що містять хроматизми, ходи на квінти/кварти, оспівування, які звучать по-філософськи змістовно. Таке контрастне чергування настроїв-станів, кінетичної енергії, стане в майбутньому характерною для композитора рисою творчості. Напружена експресія буде змінюватися медитативними вставками, а гра звуковими фарбами та тонами, прокладе шлях до особливого різновиду, індивідуалізованого експресіонізму українського майстра. Перехід до репризи здійснюється досяганням кульмінації на повнозвучних акордах (*quasi canzone*) з динамікою *ff* та ефектному глісандо, що призводить до початкового остинато.

Реприза (80-114 тт.) *al tempo*, має ще більш динамічний та безперервний рух з неспинним остинато, відголоски якого, під кінець плавно згасають розчиняючись в тиші. Таким чином, «Прелюдія» є яскравим початком циклу, в ній відображений нестримний рух, зародження якого, потім ще повніше втілиться в фузі. Ю. Шамо досягає оркестрового масштабу звучання використовуючи токатний тип розвитку, крайні регістри інструменти, «прокоф'євськи» трактуючи фортепіано, як ударний інструмент. Серед яскравих фортепіанних прийомів провідних течій ХХ-го століття, він застосовує

дзеркальність тематизму, гострі та пружні ритми, перемінний розмір, часті агогічні відхилення, новий тип акордики (квінтакорди, терцквартакорди, гострі співзвуччя, кластери), дисонанси, глісандо, остинато, своєрідну «геометрію» фраз мелодики, її рвучкість, гру сонорних планів: щільність – розрідженість, об'ємність – лінійність. Все це створює вражаюче ефектну музичну мову.

Друга частина «Речитатив» **Lento**, має медитативно-заглиблений характер, з певною музичною експресією. Програмна назва частини, сама говорить про декламаційно-речитативну манеру висловлювання. Широкі та розлогі фрази, перегукуються тематично з середнім розділом *Andante* попередньої частини, утворюючи таким чином, циклічну єдність. Форма частини проста тричастинна АВА1, при вільному розгортанні тематизму.

В першій частині А (1-12 тт.), присутні невеликі декламаційні фрази в нижньому регістрі, які чергуються з акордовими та інтервальними паралелізмами (квінт в басу, та кварт в сопрано). В подальшому розвитку, присутні тематичні елементи, які вже були представлені в 1-й частині, лише в швидкому темпі – поступові тембрально насичені унісонні сходження, що призводять до напружених септім на *f*.

Наступна частина В (13-18 тт.) продовжує набирати динамічних обертів. В ній попри загально розмірений рух, відчувається пульс токатної експресії з попередньої частини. В тематизмі присутні паралельні квартсектакорди (в дзеркальному відображенні в той час звучать октави в басу), речитативна репетиція з секстолей, «повзучі» хроматичні низхідні ходи з дисонуючими інтервалами та кластер. Демонструючи різні фактурні комплекси, композитор надає музиці різноманітних обертоново-тембрових шумових призвуків, збагачуючи образний бік частини.

Реприза А1 (19-28 тт.), умовно повертає тематизм 1-го розділу, значно видозмінюючись. В загальному розвитку присутнє чергування одноголосної мелодії в нижньому регістрі, та ніби ехо, інтервальних комплексів, що звучать у відповідь. Заключний епізод *rosso più mosso*, є тематичним матеріалом, що готує появу фуги. В короткому «Речитативі», попри спокійний та врівноважений темп, присутня схвильованість, експресія музичного висловлювання. Навідміну від

медитативно-рефлексійних сонат В. Сільвестрова, повільні частини в Ю. Шамо наділені іншим афектом. Частина слугує перехідним містком між імпульсивно токатною «Прелюдією», до не менш насиченої «Фуги».

Фінал сонати «Фуга» **Allegro agitato** має стрімкий та енергійний характер. В заключній частині Ю. Шамо вводить елементи з попередніх частин: в середньому розділі фуги (*Lento*), повертається речитативна тема з 2-ї частини, а постійний остинатний токатний супровід в репризі, проникає з тематизму 1-ї частини. Таким чином, утворюється тематична та інтонаційна єдність всього циклу. Форма фуги має тричастинну будову: експозицію, де тричі проводиться тема (1-19 тт.), розвиткову частину (20-56 тт.), репризу (57-71 тт.) та коду (72-84 тт.). Наповнюючи матеріал в розвитковій частині не лише елементами теми, а й музичним тематизмом з попередніх частин, композитор значно збагачує форму фуги, роблячи фінал сонати ще більш ефектним.

В експозиції тема проводиться тричі, спершу від «e» (1-6 тт.), потім її тональна відповідь від «h» (7-12), потім знову від «e» (13-19 тт.), внаслідок чого, простежується опора на e-moll. Тема має токатний виклад, розвивається фрагментарно та рвучко, містить яскраві стрибки, акценти, мотиви, які розділені паузами, що підкреслюють ритмічний пульс та гостроту. Постійна зміна метру з 6/8 на 12/8, надає їй ще більшої нестримності в русі. Зі вступом відповіді від «h», контрапункт створюють елементи теми (хроматичний низхідний рух, різкі висхідні мотиви). За третім проведенням (13-19 тт.), тема звучить в другій октаві на f, таким чином, три хвили розвитку теми, призводять до масштабної кульмінації.

В подальшому в розвитковій частині (20-56 тт.), присутній невеликий зв'язуючий перехід, який композитор будує на початкових елементах теми. Масивні акорди, що супроводжують мотиви теми, динаміка ff, гострий ритм, надають звучанню яскравого фанфарного характеру. Акордика містить квартсептакорди, що викладаються паралельно низхідним рухом. Раптове sub. p в наступному реченні, яскраво контрастує до попереднього повнозвучного ff – гострі елементи теми, підкріплюються висхідними мотивами секунд в басовій партії, призводячи до нової хвилі розробкової частини. В басовій партії

з'являються остинатні восьмі з 1-ї частини підсилюючи нестримний розвиток. В тематизмі композитор розвиває безперервний токатний рух, вводячи різного спрямування пасажі, пружні ритмічні формули, репетиції, діатонічні мажоро-мінорні поєднання в пасажах та досягаючи феєричного *ff*. Музична фактура втілюється в повноцінному регістровому об'ємі всіх регістрів, а часом, перетворюючись на більш декламаційну мелодію. Контрастом слугує епізод *Lento* (51-45 тт.), який на мить повертає характер 2-ї частини.

В репризі (57-71 тт.) *Tempo 1*, через невелику зв'язку, повертається головна тема, яка звучить на масивному *sfff* з поступовим прискоренням темпу (*agitato sempre*). Тема проводиться лише один раз, а окремі її елементи розробляються приносячи до надзвичайно потужної коди. В коді (72-84 тт.), весь тематизм розгортається невинним рухом – потужні акордові комплекси досягають кульмінаційного звучання, із суттєвим регістровим розширенням. Останні відголоски теми з'являються в октавному подвоєнні, затверджуючись в фанфарному октавному завершенні.

Отже, концепція форми сонати, має яскраві риси необароко – наявність прелюдійно-токатної 1-ї частини, та подібної за характером, фуґи в 3-й частині. Загалом, форму фуґи в фіналах сонат, часто використовували європейські композитори – П. Гіндеміт, М. Рeger, Б. Барток, К. Шимановський, В. Барвінський. В Сонаті №3, Ю. Шамо опирається на європейські здобутки, втілюючи оригінальний композиторський стиль з провідними піаністичними прийомами другої половини ХХ-го ст. Програмність частин яскраво відповідає жанровій основі тематизму. Окрім того, композитор вводить інтонаційні та тематичні зв'язки між частинами, утворюючи тенденцію до монотематичного розвитку.

2.3. Виконавсько-інтерпретаційні аспекти фортепіанної Сонати №3

Соната № 3 Юрія Шамо, репрезентує новий тип фортепіанних прийомів, що постають у фортепіанному мистецтві другої половини ХХ-го ст. Технічно-виразові музичні засоби цього періоду, значно відрізняються від фортепіанних прийомів композиторів попередніх епох. Втрачається звична милозвучність, чітке розмежування між мелодією та акомпанементом, співуча кантилена, що панувала в фортепіанному мистецтві романтиків та імпресіоністів. Натомість переважаючим стає токатний тип розвитку, мелодія набуває графічного характеру, складається з мікромотивів-мазків, пасажів конструкцій, ритм стає рвучким та імпульсивним, переважають шумові та тембральні ефекти. Загалом, фортепіано починає трактуватися як ударний інструмент, та стає безмежним об'єктом для експериментів.

Ю. Шамо активно репрезентує новий стиль фортепіанних прийомів в Сонаті №3. Вже в першій частині – «Прелюдії», перед піаністом постає значна кількість виконавських завдань, що пов'язані із втіленням художнього змісту частини. З самого початку важливо одразу відчутти токатний гострий прийом, що передається нестримним рухом в партії лівої руки (Див. Додаток Прикл. 1). Попри початкову динаміку *pp*, необхідно грати пружним та гострим *marcato* по відношенню, і до остинатного супроводу, і до енергійної теми в сопрано. Враховуючи стрімкий та динамічний розвиток музики, протиставлення *pp* та різкого *ff*, важливо заздалегіть планувати динамічні наростання та спади. У втіленні токатної техніки, виконавцю необхідна чітка артикуляція, вільна рука, свобода всього апарату, при цьому рухи повинні бути економними та щільними.

Певну складність може викликати кульмінаційний пасаж в розробці (58-67 тт.) з досягнення повнозвучного масивного звучання на акордах (Див. Додаток Прикл. 2). Віртуозний пасаж звучить на *f*, і з розвитком, досягає ще більшого масштабу призводячи до акордової техніки. Тому виконавцю слід уважно відпрацьовувати його в робочому темпі, адже інтервальні послідовності, які покладені в основі пасажу (малі секунди, септіми, чисті квінти), є незручними

для позиції та фразування. Окрім того, кожен звук має бути чітким та, майже, маркатованим, без надмірного звукового форсування.

Контрастний епізод *Andante* (65-79 тт.), представляє дещо інакші вимоги виконання. Попри те, що в музиці зберігається експресивно-декламаційний тип висловлювання, музичні фрази набувають певного пом'якшення, співочого збагачення. Надзвичайно важливо втілювати різні грані характеру коротких фраз та пасажів, які то стрімко розвиваються вгору, то плавно спадають в низхідному русі у відповідній динаміці (*mf/dim.*). Слухова увага піаніста, має бути націлена на віднайдення специфічного густого тембрального забарвлення, шляхом власного відчуття звукової палітри. Необхідно інтонувати всі оспівування та хроматизми, показувати інтонаційні вершини фраз та розвиток руху, головний прийом гри при цьому експресивне *legato*. В подальшому масивні акорди та стрімке глісандо мають бути підготовлені попереднім музичним розвитком. Піаністу треба логічно побудувати лінію динамічного наростання, розрахувавши градації звучання до кульмінації.

Прикметно, що в першій частині сонати, присутні такі технічні складнощі: постійний токатний розвиток, що вимагає дотримання прийому *non legato* та значної піаністичної витримки, враховуючи швидкий темп; акордова фактура, репетиційна техніка, незручні пасажі, що містять різні за обсягом інтервали і створюють незручність при фразуванні. Окрему складність створює ритмічне різноманіття, рвучкість та ламаність мелодичної лінії, синкопи, постійні метроритмічні зміни, агогічні та темпові зрушення. Піаністу вкрай важливо мати чітко організоване відчуття ритму та заздалегіть планувати усі відхилення. Для втілення художнього образу, варто досягати різного тембрального забарвлення у регістрових співставленнях та в характері змін тематизму (*Presto-Andante-Rubato*). Відчуваючи характер та зміст музики, розуміючи усі музичні засоби, що застосовує композитор, необхідно віднайти індивідуальну інтерпретацію.

В другій частині «Речитатив», головні завдання пов'язані з віднайденням специфічного тембрального забарвлення мелодичної лінії, її виразної звукової насиченості. Вже в першій фразі речитативу, піаніст має звернути увагу на звукову тембральність низького регістру, прагнучи досягти якомога густішого та

насиченого звучання (Див. Додаток Прикл. 3). При цьому необхідно ретельно фразувати мотиви, показуючи їх інтонаційні вершини та особливу напругу на дисонуючих ходах. Головний прийом гри – експресивне *legato cantabile*, з щільним зануренням в клавішу за допомогою об'єднуючого руху всієї руки. В акордових послідовностях, які чергуються з речитативною мелодією, важливо озвучувати верхній звук акорду, ведучи плавну мелодичну лінію.

Важливою вимогою задля втілення художнього змісту частини, є відчуття контрастів в межах фраз. Так наприклад, низхідні повзучі інтонації що рухаються плавно в басовому регістрі (16-18 тт.), згодом призводять до утриманого басу і кластеру у верхньому регістрі, тому такий регістровий і тематичний контраст, має бути ретельно продуманий. Окрему увагу слід звернути на паузи, що об'єднують форму частини і слугують засобом музичної виразності та фермати, і надати їм художнього значення.

Фінал сонати – «Фуга», містить комплекс складнощів, що присутні й в попередніх двох частинах – нестримний токатний розвиток тем та елементи речитативної 2-ї частини, що постають в розділі *Lento*. Фуга має енергійний характер з елементами танцювальності, відповідно, головний прийом гри – пружне *non legato*. Враховуючи поліфонічну структуру (двоголосна фуга), необхідно виділяти вступ теми та її відповіді завдяки іншому динамічному рівню та зміні характеру (Див. Додаток Прикл. 4). При вступі відповіді та в подальшому контрапункті, важливо зберігати диференціацію між голосами, що ускладнюється відмінністю у ритмі, напрямку руху, тематизмі, прийомах гри. Піаніст має швидко реагувати на зміну характеру, враховуючи швидкий темп, зберігаючи при цьому цільність та монолітність голосоведення.

В 16-18 тт. з'являється триголосся, в партії правої руки присутні два голоси що часом розділяються паузами між мотивами, мають витримані звуки на *legato*, та в швидкому темпі можуть викликати складність виконання. Їх треба ретельно опрацьовувати в повільному темпі, прослуховуючи кожен поліфонічний голос, лише досягнувши повної гармонії та вправності, практикувати в оригінальному темпі. Ритмічні особливості фуґи – одні з головних елементів, що створюють складність виконання. Таким проблемним епізодом, може бути місце в 30-36 тт.,

де шістнадцяті мотиви на першій і третій долі, поєднуються зі зміщеною акцентуацією, і в швидкому темпі можуть викликати складнощі виконання (Див. Додаток Прикл. 5). Особливо важко поєднати подібну ритміку чітко по вертикалі з лівою рукою. Для цього необхідно виконувати мотиви шістнадцятих якомога компактніше, не підіймаючи високо пальці і готуючи потрібну позицію аплікатури заздалегіть.

Окрім дрібної техніки (стрімких хвилеподібних пасажів, ритмічно-складних формул, постійного остинато в лівій руці), значним викликом для піаніста є і крупна техніка, особливо в кульмінаційних розділах. Таким прикладом є зв'язка до переходу розвиткової частини (20-22 тт.), де представлені масивні акорди на ff що рухаються стрімко вниз та переходять в одноголосий виклад з раптовим *sub. pp* (Прикл. 6). Піаністу необхідно показати всю масивність, гостроту та експресію звучання, при цьому зберігаючи вільну кисть та всю руку при взятті акордів. Рука має бути легкою, прийом *non legato* більш наближений до *staccato* щоб показати пружність та гостроту вершин акорду. Найбільшого технічного різноманіття композитор досягає в кодї (72-84 тт.). В ній представлені різні види техніки – октави, акорди, комбіновані види техніки (ротаційний рух в пасажах правої руки з акцентованою першою долею), заключний каденційний пасаж, всі ці елементи вимагають виконавської витримки та блискучої технічної вправності.

Підсумовуючи, бачимо, що фінал сонати, містить значну кількість технічних завдань, які ускладнюються за рахунок токатного викладу і швидкого темпу. Окрім подолання технічних складностей, перед виконавцем постає завдання слухати всі голоси, вести поліфонічний розвиток, виявляючи тембральну особливість та характер кожної теми. Окрему роботу слід провести над цільністю форми всієї сонати, порівнюючи темпові співвідношення частин та усіх темпів від *Presto* в «Прелюдії», *Lento* в «Речитативі» та *Allegro agitato* в «Фузі».

Висновки

Своїм корінням виникнення жанру фортепіанної сонати в українській музиці сягає XVIII ст. та пов'язано з творчістю М. Березовського та Д. Бортнянського. Сонати цих композиторів, базуються на традиціях західноєвропейського класичного мистецтва, у синтезі з народними, національно-пісенними елементами. В XIX ст., розвиток великих жанрів відбувався переважно в аматорському середовищі, популярності в той час набували більш камерні жанри. В першій половині XX ст. – значним художнім рівнем, органічним поєднанням класичних тенденцій та рис індивідуального стилю, вирізняються сонати Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, В. Барвінського, Н. Нижанківського.

Період 1960-х – початок 1990-х, – розквіт сонатного жанру в творчості В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика, І. Шамо, а також В. Годзяцького, В. Бібіка, В. Загорцева, В. Шумейка, О. Киви, Я. Верещагіна, Я. Губанова, О. Щетинського. В їх сонатах присутні стильові синтези і стилізації, співіснування різних композиторських технік (додекафонії, серіалізму, пуантилізму, алеаторики, сонористики, елементів конкретної музики). З активізацією ритмічної основи й токатно-ударних властивостей інструмента, набув поширення так званий «токатний комплекс», який доповнюється інтенсивними пошуками оригінальних тембро-сонорних засобів (що також проявилось і в творчості Ю. Шамо).

Важливе значення має сонатний жанр в творчості Ю. Шамо (в його доробку 24 сонат). Соната Ю. Шамо №3 є програмною, містить 3 частини «Прелюдія», «Речитатив», «Фуга». Серед українських митців XX ст. подібну програмність спостерігаємо в сонаті для фортепіано Є. Станковича (1972), яка має багато спільних стилістичних рис з Сонатою №3 Ю. Шамо (1969). Композитор опирається на небарокову модель циклу (прелюдія, фуга), яка поєднується з досягненнями сучасних стилістичних тенденцій. Відродження небароко спостерігаються і в творчості європейських композиторів (Б. Бартока

та П. Хіндміта). В 1-частині «Прелюдія», основним типом розвитку є токатність, яка є головним виразником віртуозності. Графічна головна тема, має атональне забарвлення, насичена дисонуючими ходами, містить рвучкі експресивні фрази які гостро підкреслюються постійним остинато в басу. Ю. Шамо досягає оркестрового масштабу звучання використовуючи крайні регістри інструменту, «по-прокоф'євськи» трактуючи фортепіано, як ударний інструмент. Головні стилістичні риси: дзеркальність тематизму, пружні ритми, перемінний розмір, часті агогічні відхилення, новий тип акордики (квінтакорди, терцквартакорди, гострі співзвуччя, кластери), глісандо, остинато, своєрідна «геометрія» фраз мелодики, її рвучкість, гра сонорних планів.

Друга частина «Речитатив», має медитативно-заглиблений характер, з певною експресією. Широкі та розлогі фрази, перегукуються тематично з середнім розділом *Andante* попередньої частини. Демонструючи різні фактурні комплекси, композитор надає музиці різноманітних обертоново-тембрових шумових призвуків, збагачуючи образний бік частини.

Фінал сонати «Фуга» має стрімкий та енергійний характер, який втілюється в поліфонічній формі фуги. В заключній частині композитор вводить елементи з попередніх частин, утворюючи єдність циклу.

В сонаті, Ю. Шамо активно репрезентує новий стиль фортепіанних прийомів, їх втілення вимагає від піаніста блискучої технічної підготовки. В першій частині, присутні такі технічні складнощі: постійний токатний розвиток, що вимагає дотримання прийому *non legato* та значної піаністичної витримки, враховуючи швидкий темп; акордова фактура, репетиційна техніка, незручні пасажі, що містять різні за обсягом інтервали і створюють незручність при фразуванні. Складність створює також ритмічне різноманіття, рвучкість мелодичної лінії, синкопи, постійні метроритмічні зміни, агогічні та темпові зрушення. Піаністу вкрай важливо мати чітко організоване відчуття ритму та заздалегіть планувати усі відхилення. Для втілення художнього образу, варто досягати різного тембрального забарвлення у регістрових співставленнях та в характері темпових змін (*Presto-Andante-Rubato*).

В другій частині «Речитатив», головні завдання пов'язані з віднайденням специфічного тембрального забарвлення мелодичної лінії, її виразної звукової насиченості. Важливою вимогою задля втілення художнього змісту частини, є відчуття контрастів в межах фраз. Окрему увагу слід звернути на паузи та фермати, що об'єднують форму частини і слугують засобом музичної виразності, і надати їм художнього значення.

Фінал сонати – «Фуга», містить завдання, що присутні й в попередніх двох частинах. Фінал сонати, містить значну кількість технічних завдань, які ускладнюються за рахнок токатного викладу і швидкого темпу. Окрім подолання технічних складностей, перед виконавцем постає завдання слухати всі голоси, вести поліфонічний розвиток, виявляючи тембральну особливість та характер кожної теми. Окрему роботу слід провести над цільністю форми всієї сонати, порівнюючи темпові співвідношення частин та усіх темпів від Presto в «Прелюдії», Lento в «Речитативі» та Allegro agitato в «Фузі», враховуючи і темпові відхилення в межах частин.

Список використаної літератури

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Москва : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 373 с.
2. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму: *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 161–172.
3. Архімович Л. Б., Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. Історія української радянської музики Київ : Муз. Україна, 1990. 296 с.
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. 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.
6. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : Навч. посібник. Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 300 с.
7. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / відп. ред.: І. Пясковський, О. Купчинський. Львів, 2000. 286 с.
8. Корній Л. Історія української музики. У 3 ч. Ч. 3. Київ ; Нью – Йорк : Вид – во М. П. Коць, 2001. 478 с.
9. Клиш, В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ, 1980. 314 с.
10. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Київ, 1998. 18 с.
11. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. Słupsk : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010. N 1. S. 121–132.
12. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. Проблемы музыки ХХ века. Горький, 1977. С. 12–58.

13. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа : Сб. ст. / ред. Ю. Н. Тюлин. Вопросы теории музыки. Москва, 1970. Вып. 2. С. 196–228.
14. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці. Українське музикознавство. Київ, 1991. Вып. 26. С. 146–155.
15. Свірідовська Л. М. Особливості стилістики української фортепіанної музики ХХ століття як чинник виховання громадянськості майбутніх учителів музичного мистецтва. Актуальні питання культурології. 2017, Вып. 17. С. 75-79
16. Свірідова С. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА СОНАТА У ТВОРЧОСТІ О. ЗНОСКО-БОРОВСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ТА СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ. ULR: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/kmuz_2013_47_17.pdf (Дата звернення: 1.05.2021)
17. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001. 496 с.
18. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учебники для вузов. СПб. : Лань, 2002. 369 с.
19. Правління Національної спілки композиторів України. Пішов із життя Юрій Шамо Український інтернет-журнал “Музика”, 2015. ULR: <http://mus.art.co.ua/pishov-iz-zhyttya-yurij-shamo/>. (Дата заернення: 29.04.2021)
20. Райзе Е. С. О музыке и музыкантах: афоризмы, мысли, изречения, высказывания. Ленинград: Музыка, 1969. 120 с.
21. Фрайт, О. В. Особливості реалізації принципу програмування в українській фортепіанній музиці: монографія. Розширений автореферат кандидатської дисертації. Київ, 2000. 18 с.
22. Шамо Ю. Вибрані твори для фортепіано / упор. Т. І. Шамо. Київ: Гроно, 2010. 63 с.

23. Юцевич Ю. Є. Музыка: словник-довідник. Т.: Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.
24. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.

Додатки

Прикл. 1 (1-ша част. «Прелюдія» 1-17 тт.)

The musical score consists of four systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked *temeroso, marcato* and *pp*. The second system is marked *p legato molto cresc.* and *f*. The third system is marked *molto dim.* and *pp*, with fingerings 5 1 2 and 1 5 3 2 indicated above the notes. The fourth system is marked *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Прикл. 2 (1-ша част. «Прелюдія» (59-65 тт.) розробка)

2 1 2 1 2 3 1 *f* *ff*

molto rit.
mollo dim.

Прикл. 3 (2-га част. «Речитатив» 1-13 тт.)

Lento
p sempre legato
espr.
mp
espr. *f*

3 4 5 3 3 2 4
1 2 1
2 1 3

Прикл. 4 (3-тя част. «Фуга» 1-12 тт. експозиція)

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The tempo is marked "Allegro agitato". The first system includes the dynamic marking "pp" and the instruction "non legato". The second system features a triplet of eighth notes in the right hand. The third system includes the dynamic marking "mf". The fourth system has the instruction "poco a poco cresc.". The fifth system continues the melodic and harmonic development. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Прикл. 5 («Фуга» 28-38 тт. розвиткова частина)

The image displays a musical score for a fugue development section, organized into four systems. Each system consists of two staves, likely representing the right and left hands of a piano. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The right hand has a series of eighth notes with fingerings 1, 2, and 3. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Shows a change in the right hand's melody, with fingerings 1, 3, 2, and 1. A horizontal line is drawn across the right staff, possibly indicating a breath mark or a specific performance instruction.
- System 3:** The right hand continues with a melodic line, marked with the word *legato*. Fingerings 3, 2, and 4 are indicated. The left hand maintains its accompaniment.
- System 4:** The right hand features a more complex melodic passage with fingerings 5, 3, 1, 2, 3, 1, and 4. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present. The left hand has a similar accompaniment. The system concludes with the marking *ff non legato*.

Прикл. 6 («Фуга» 20-24 тт. зв'язка до розвиткової частини)

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system is marked *ff* and features a complex texture with multiple voices. The second system is marked *sub. pp* and includes a first ending with fingerings 1, 2, 4, 5, 2. The notation is in a 2/4 time signature and includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.