

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Факультет культури і мистецтв  
Кафедра музичного мистецтва**

**ПРЕЗЕНТАЦІЯ РІЗНОЖАНРОВИХ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У  
КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАГІСТРА МУЗИЧНОГО  
МИСТЕЦТВА**

Кваліфікаційна робота (проект)  
(пояснювальна записка)

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: здобувачка 2 курсу, 13-241М гр.  
Спеціальності 025 Музичне мистецтво  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Музичне мистецтво  
Дяченко Катерина Сергіївна

Керівник кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка Корнішева Т.Л.

Рецензент директор КЗ СМО «ШМ№1»  
ХМР Кузьменко О.О.

Херсон – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Еволюція жанрів у музиці нового часу</b> .....	7
1.1. Стислий огляд проблематики поняття жанру у сучасному музикознавстві.....	7
1.2. Жанрова еволюція музичних творів зарубіжних та українських композиторів XVIII–XX ст.....	9
<b>РОЗДІЛ 2. Особливості концертної презентації різножанрових музичних творів</b> .....	14
2.1. Особливості презентації музичних творів у сольному виступі.....	14
2.2. Особливості презентації музичних творів в дуеті.....	21
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	25
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	27
<b>ДОДАТКИ</b>	
Додаток А. Афіша концерту.....	
Додаток Б. Сценарій концертного виступу.....	
Додаток В. Нотний матеріал вибраних творів.....	
Додаток Г. Кодекс доброчесності.....	

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Жанр як художній феномен є виключно важливим для музичної практики (композиторської, виконавчої, педагогічної), а також для історії і теорії музики, науково-дослідної роботи тощо. Дослідження жанрів необхідно для розуміння естетичного сенсу мистецтва музики в цілому, аналізу творчості окремих композиторів та їх творів. У курсах музично-теоретичних дисциплін проблеми жанру займають окреме місце, проте вони не достатньо опрацьовані. Одна з причин цього – усталені погляди на те, що жанр є об'єктом розмитим за своїми ознаками і визначеннями. Проте, еволюція і становлення того чи іншого жанру є явищем надзвичайно цікавим та значущим. Аналізуючи загальні поняття жанру, рухаючись від теорії до виконавства ми розглядаємо твори відомих композиторів минулого в історичному дискурсі та в жанровій еволюції. Презентуючи кожний твір музичного мистецтва, підкреслюємо його жанровий характер, образно-художній зміст і виконавські труднощі гри на фортепіано. Даний підхід дозволяє краще усвідомити здобутки кожного композитора в музичному мистецтві тієї чи іншої епохи, що особливо необхідно знати, розуміти та відчувати кожному виконавцю в процесі знайомства з твором та при концертному виступі. Це свідчить про актуальність означених проблем зумовила вибір і важливість розроблення теми творчої кваліфікаційної роботи: Презентація різножанрових музичних творів у концертній діяльності магістра музичного мистецтва.

Визначне місце у сучасному музикознавстві займають дослідження теорії жанрів та стилів. У цій сфері особливо виділяються публікації та наукові статті відомих дослідників як: Е. Назайкинський, А. Коробова, В. Холопова, Е. Царьова, Г. Данузер. Поняття «стилю» та «жанру» визначені в працях цих науковців-музикознавців, а також й розглянуті загально-теоретичні питання. Знаний швейцарський музикознавець

Г. Данузер додав: «музика – завжди більше, ніж жанр, але поза жанру музики не буває». Значний внесок у розробку теорії жанру зробив С. Назайкінський У своїх дослідженнях він вказує на важливі галузі опрацювання теорії жанру в музиці. Перша з них пов'язана з вивченням конкретних жанрів, їх походження, особливостей та еволюції. Другу складають проблеми класифікації. Третя галузь теорії охоплює питання співвідношення з видами мистецтва та історичними передумовами [12, с. 82–83]. Теоретик і дослідниця А. Коробова доводить, що у сучасному музикознавстві можна нарахувати в автора десятки підходів, за якими розглядається жанр: класифікаційному (або морфологічному), типологічному, семантичному, аксіологічному, гносеологічному, онтологічному, культурологічному, соціологічному, інституціональному, психологічному, герменевтичному тощо. Різноманіття наукових ідей свідчить про складність цього явища і самого поняття «Жанр», а також про певну активність його дослідження у ХХ ст. [10, с. 235].

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Тема даної роботи відповідає науковим програмам, планам, темам і науково-тематичному профілю кафедри музичного мистецтва «Акмеологічний підхід до фахової підготовки викладачів музичного мистецтва» (державний реєстраційний номер 011U005615).

**Метою даної роботи** є розгляд особливостей жанрової еволюції музичних творів від хоралів до фантазії на основі досягнень у творчій спадщині відомих зарубіжних та українських композиторів ХVIII–ХХ ст., особливості та проблематика творів у концертному виконанні магістра музичного мистецтва.

**Відповідно до мети визначаються завдання дослідження:**

- дати поняття жанру в музиці відповідно до міркувань сучасного музикознавства;

- прослідкувати особливості жанрової еволюції у музиці нового часу на прикладів композиторів XVIII-XX ст.;
- презентувати кожний твір обраних композиторів XVIII-XX ст. та підкреслити виконавські труднощі концертного виступу на фортепіано магістра музичного мистецтва.
- **Об'єкт дослідження** – різножанрові фортепіанні музичні твори відомих композиторів нового часу.
- **Предмет дослідження** – особливості презентації різножанрових музичних творів в концертному виступі магістра музичного мистецтва.
- **Методи дослідження:** теоретичний аналіз та узагальнення спеціальної музичної літератури, типіко-морфологічний, образно-художній та виконавський аналіз музичних творів обраних зарубіжних та українських композиторів XVIII-XX ст.
- **Наукова новизна одержаних результатів.** У даній роботі проведено типіко-морфологічний, образно-художній та виконавський аналіз конкретних творів обраних композиторів, зокрема маловідомих: О. Іванова-Крамського, Є. Веврика та українських композиторів – А. Кос-Анатольського, Н. Ніжанківського, творчість яких майже не досліджувалася музикознавцями XX ст. ; зроблена спроба визначити їх місце та роль в еволюції музичних жанрів в історії музики.
- **Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали творчої кваліфікаційної роботи можуть бути використані у курсах викладання виконавських дисциплін з питань удосконалення виконавської майстерності у закладах мистецького спрямування різних типів.
- **Апробація результатів роботи.** Творча кваліфікаційна робота обговорювалася на засіданнях кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету. Провідні положення та висновки було відбито у одноосібних публікаціях: Дяченко К. Особливості жанрово-стильової еволюції у творчості відомих

зарубіжних і українських композиторів /Електронний альманах Магістерські студії. Вип. XXI, Херсон: ХДУ, 2021.

**Структура дослідження.** Творча кваліфікаційна робота представлена у вигляді пояснювальної записки до концертного публічного виступу та складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи складає 27 сторінок. Список використаних джерел – 30 позицій.

## РОЗДІЛ 1

### ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ У МУЗИЦІ НОВОГО ЧАСУ

#### 1.1. Теоретичне обґрунтування поняття жанру у музичних творах

Поняття жанру грає особливу роль у історії та теорії музики. Сучасним визначенням музичного жанру є комплексний видо-родовий показник (генотип) твору музики чи музичної діяльності, що відрізняється еволюціонуванням в ході історії та містить певні спільні риси у творах, стосовно фактури і будови, а також змісту. Функціонування жанру можливо в якості суб'єкту існування музики в історичному процесі та об'єкту теоретичного пізнання [10, с. 233].

З цього приводу у музикознавстві завжди існувала певна розбіжність думок. Дотепер не існує чітких критеріїв, за якими можна розподілити всі музичні твори по жанрах. Щодо того існує багато сучасних теорій, де жанр розглядається як вид або форма музичного твору. Проте кожна інтерпретація страждає своєю спрощеністю.

Відомий культуролог та теоретик музики Т. Чередниченко дає таке визначення жанру. «Жанр (франц. genre, від лат. genus, род. відм. generis, нім. Gattung), – багатозначне поняття, яке характеризує роди і види музичної творчості у зв'язку з їх походженням, умовами виконання і сприйняття» [8, с. 192].

Як відомо, на формування музичних жанрів вплинули історичні чинники та зв'язок з іншими видами мистецтва, певне значення має також призначення музичних творів, їх соціально-побутова роль. Також більшість теоретиків наголошують на виключеній значимості змісту в процесі дефініції жанрів.

Цікавим доповнень до цього терміну служить поняття «Стиль жанру», що з'явилося задля становлення у музичній практиці стильових індивідуальних відмінностей: в жанрах мадригалу, мотету та меси. Бо на першому ранньому етапі використання цього терміну в них застосувалися різноманітні засоби музичної мови та композиційно-технічні прийоми [6].

У творчості професіональних музикантів художня категорія жанру почала проявлятися виключно у діяльності композиторів. Поняття вторинних жанрів з'явилося зі становленням та розвитком професійної музики. Ці жанри охоплювали розповсюджені форми. При цьому народжувалися й «первинні» жанри, програмні твори, такі як «Листки з альбому», «Пори року», «багателі». Такі твори були призначені саме для типових форм концертної репрезентації [12, с. 86].

Тож можна зробити висновок, що жанр – це сукупне поняття, де треба враховувати і зміст, і вид, і форму музичного твору, а також специфіку його виконання, що міцно пов'язано з уявленнями та почуттями, світоглядом людей певної історичної доби. Важливо розуміти, що завжди будь-який твір мистецтва виконує свою певну місію, призначення чи завдання, впливаючи на соціум, навіть якщо митець чи композитор не передбачав цього.

Проте в музиці ХХ-ХХІ ст. визначення поняття жанру ускладнюється через використання нових електронних технологій, комп'ютерних програм тощо, орієнтованих на кінематограф, телебачення, шоу-програми, відео-кліпи. Тому теоретичні засади та проблематика визначення жанру в сучасному світі залишаються актуальними і надалі.



## 1.2. Жанрова еволюція музичних творів зарубіжних та українських композиторів XVIII–XX ст.

Визначні імена композиторів епохи Бароко: Г. Гендель, Д. Скарлатті, К. Монтеверді та ін. значно вплинули на неї. Проте, ім'я Йоганна Себастьяна Баха – майже уособлює її. Композитор, що створив понад тисячі музичних творів у, майже, всіх ходових свого часу жанрах: чи то духовні, чи світські. Але більш яскраво у хоральних прелюдях і фугах, прелюдях, фантазіях, токатах, пасакаліях (без опер). Бароко музичного мистецтва у творчій діяльності Й. Баха бачать узагальненим. У музичній класиці світу його визначними шедеврами залишаються «Меса» h-mol, «Страсті за Матвієм», інструментальні обробки протестантських хоралів та кантати. Поліфонія Бароко досягла розквіту саме в його творчості, бо відомо що Й. Бах був великим майстром цієї справи.

У епосі Класицизму визначну роль розвитку процесу музичного мистецтва призначено таким величним іменам як: В. Моцарту, Й. Гайдну, К. Глюку та ін. Але саме в творчості Людвіга Ван Бетховена був зроблений значний внесок у еволюціонування фортепіанного виконавства, історію фортепіанної музики. Йому була притаманна оркестровість, де тембри і регістри вигравали, а також новаторський підхід до фортепіанної фактури через багатоплановість. Взагалі композитор був гарним симфоністом, піаністом-виконавцем та імпровізатором. Акцентуючи увагу на Патетичній сонаті № 8, виділяється романтичне відчуття, що майстерно поєднується з класичною будовою. Ця соната Л. Бетховена є особливою цільовою роботою у своїх яскравих регістрових контрастах, темпових, динамічних, тематичних, є безперечним поштовхом вперед зі збільшеною тривалістю сонатної розробки. Ромен Роллан називав її

«одною з вражаючих зразків бетховенських діалогів, справжніх сцен з драми почуттів» [3, с. 2].

Переходячи до епохи Романтизму, що стійко трималася на протязі XIX ст., виділяється багато яскравих імен композиторів та музикантів того часу: Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Лист, та ін. Слід звернути увагу на не менш цікаву творчу постать Йоганеса Брамса та характерні особливості його фортепіанного стилю. Р. Шуман ознаменував його музику «високо геніальною». Й досі музикознавці відзначають енергійність ритму, чуттєвість співучого тону з мужньою міццю виконання, ясність та доступність подання з серйозністю. У фортепіанну музику він додав й свій склад піанізму, де технічні труднощі слугували задля допомоги поглиблення у своєрідність змісту та створення вражаючого ефекту. Така «службова» роль відводилася техніці, яку Й. Брамс й розвинув у посібнику «Вправи Брамса». Композитор працював в загалі у інструментальних класичних жанрах та формах. Він їх майстерно збагатив відчуттям та новим художнім поглядом, надав перспективності та життєздатності, йдучи попереду своєї епохи.

Рухаючись далі до музики XX ст., цікавість представляє особистість Клода Дебюссі. В Європі починається перехід до модернізму, тому він став одним з найвпливовіших французьких композиторів та ще й одним з найвпізнаваніших серед різноманітних представників музичного мистецтва на кордоні XIX–XX ст. Тому творчість К. Дебюссі поступово проводить від музики пізньо-романтичної до модернізму. Головним є те, що з ним зароджується новий музичний напрямок — імпресіонізму, розгортаються можливості фортепіанного виконання, новаторства музичної мови та фактури, надання іншого наповнення існуючим жанрам (етюди, прелюдії). Відомі 24 прелюдії для фортепіано з образними, чуттєвими назвами («Дельфійські танцівниці», «Дівчина з волоссям

кольору льону» та ін.), що надихають на поезію, живопис з кольоровими пейзажами, десь нагадують пластичні рухи в танці [2, с.35].

Нові жанротворчі особливості продовжили формуватися на протязі всього ХХ ст., тому значення жанру у музиці починало змінюватися. Велике значення має дослідження та використання у своїх пошуках композиторами національної і фольклорної музики, що значно збагачує нотну палітру та образних лад їх творів.

На основі аналізу музики Олександра Іванова-Крамського, відомого російського гітариста та композитора, викладача виокремлюються дві групи музичних творів. До першої належать ліричні п'єси, що спираються на традиції російського романсу, а також чисельні варіації і обробки зразків фольклору. До другої належать віртуозні концертні твори, що наближаються до іспанських традицій. Композитор пропагував оригінальну гітарну та лютневу музику, закликав розширювати репертуар гітариста новими творами сучасних композиторів. Вплив цього майстра на музику ХХ ст. не підлягає сумніву [4].

В Україні музичне мистецтво ХХ ст. є насиченим великим багажем образних змістів та переосмисленим музичним національним стилем. Творчість Нестора Нижанківського вигідно виділяється на цьому фоні. З початком 20-х рр. композитор, педагог, диригент та піаніст себе помітно творчо виражає. Велика кількість його романсів мають приклади епічної виразності: «Снисся мені» на слова Б. Лепкого, «Жита» й «Прийди, прийди» на слова О. Олеся. Солоспіву також грають визначну роль у його творчій скарбниці. Там містяться й п'єси створені для фортепіано, такі як «Інтермеццо», «Вальс», «Спомин», а також поліфонічні доробки, що доводять його піаністичну майстерність. В 1944 р. у Відні Нижанківський пише декілька фуг, серед яких знана «Прелюдія і Фуга на українську тему». До цього композитор також залишався здібним імпровізатором на

фортепіано й створював повністю цілісні твори.[19, с. 9–14]. Також він надавав великого значення створенню театральної та хорової музики.

Музика іншого видатного українського композитора Анатолія Кос-Анатольського, який особливо плідно працював у другій половині ХХ ст., сповна увібрала у себе найрізноманітніші інтонації, зокрема, фольклорні форми, які були розповсюджені у західних областях України. Він був добре знайомий з коломийськими мотивами, побутовими танцями. Серед його творів також є зразки театральних, симфонічних і камерно-інструментальних жанрів. Йому належить і перший в українській музиці концерт для арфи з оркестром, два фортепіанні концерти, ряд фортепіанних і оркестрових мініатюр, рапсодія тощо. Не останню роль у його творчому доробку займає балетна музика, де він використав гуцульський танцювальний фольклор. Але найбільшу популярність в суспільстві здобули його пісні-романси.

Евсей Веврик – російський композитор та піаніст радянської доби. Він працював акомпаніатором жіночої збірної команди СРСР по спортивній гімнастиці у 1960–70-і роки. Також був автором пісень та мюзиклу для дітей, хорових творів, сюїт, обробок народних мелодій. Також він написав лібретто для балету для дітей «Весняна казка». Звертаючись до жанру фантазії як вільної форми, яка увійшла в музичну практику ще за часів епохи пізнього Відродження, композитор робить аранжування різноманітних оркестрових творів для фортепіано.

Таким чином, у першому розділі нами розглянуто особливості жанрової еволюції і здобутки творчої спадщини відомих композиторів ХVIII–ХХ ст.: Й.-С. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса, К. Дебюссі, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського, О. Іванова-Крамського, С.Веврика. При цьому використаний нами типіко-морфологічний аналіз акцентує увагу на мінливості ознак жанру в контексті історичних змін жанрових систем різних історичних епох. Важливе значення для

наукового дослідження мають досягнення та новації даних представників музичного мистецтва, їх відчуття часу та той глибинний зміст, який вони вважали за необхідне донести музичною мовою свого світосприйняття до оточуючого їх суспільства, а також з перспективою на майбутнє. Саме це зробило їх твори непересічними в історії світової музики.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ РІЗНОЖАНРОВИХ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ МАГІСТРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

#### 2.1. Особливості концертної презентації музичних творів у сольному виступі

##### Й-С. Баха «Хоральна прелюдія» № 3 g-moll, адажіо

Хоральні прелюдії Баха в своїй більшості мали сакральний характер, були написані для церкви, як доповнення Месси. Цьому відповідав релігійний зміст, що відкривається «посвяченому» слухачеві, який володіє музичним лексиконом епохи. Секрет життєвості та естетичного універсалізму музики Баха потрібно шукати в особливостях символіки композитора. Можна не просто фіксувати значення символу, але й розробляти його нюанси, знаходити зв'язки між змістовними елементами музичної мови, де символи доповнюють і поглиблюють один одного, утворюючи багатозаровий контекст [15].

Дана Прелюдія написана у тональності g-moll, сповнена драматизму, скорботи, та жалоби, що викликають у нашій уяві зображення Хресної дороги Ісуса Христа. Завдяки початковим важким низьким октавам, що проходять скрізь весь твір у низькому басовому регістрі, відчуються такі ж важкі, болючі кроки на Голгофу. Рух цих кроків поступово вгору і вниз створюють відповідну пульсацію, наче серцебиття. Навіть темп «адажіо», будучи спокійним, не дає відчуття спокою. Загальною кульмінацією твору можна назвати останні три такти, де перший раз з'являється нюанс «форте» і на короткий час замінюється мінор однойменним мажором. Що може свідчити про майбутню перемогу Христа над смертю, передбачаючи його Воскресіння, як і останній соль-

мажорний акорд твору. Таке закінчення творів у однойменному мажорі було дуже розповсюджено у композиторів епохи Бароко і знайшло продовження у Класицизмі, саме у творчості Л. Бетховена.

Особливою складністю для виконання цього твору є те, що спочатку він був написаний для органу, що доводить його поліфонічність, велика кількість органних пунктів та, навіть, позначення мануалів. Звичайно, фортепіано не може замінити оригінального органного звучання, тому звуковедення дуже важливо витримати на «легато» тільки за допомогою педалі, яка повинна дуже обережно змінюватися, щоб не припиняти ансамблевої кантиленності. Кожен вступаючий голос, має бути виразно проведеним, бо басове тло є також мелодично насиченим. Темпові зазначення регулюються у творі тільки в сторону стримання та розширення, що тільки додає глибини занурення в образний зміст.

### **Л. Бетховен. Соната патетична № 8, частина 3, Rondo**

Ця соната була написана у 1798 році. Її перша публікація відноситься до 1799 року і має назву «Велика патетична соната». Ромен Роллан назвав цю сонату «одним з вражаючих зразків бетховенських діалогів, справжніх сцен із драми почуттів» [1]. Вона є дуже театральною, бо супроводжується бурхливими пристрастями і патетикою. Проте, третя частина, Rondo має складний розмір. Стиль сонати класичний, але різноманіття образів і темпові відхилення можуть свідчити, що композитор дивився понад свій час, в Романтизм, який вже за кілька років буде панувати в усіх творах мистецтва. Тут не має тільки трагічних образів, проте є пасторальна тема.

Особливістю музики цієї частини можна назвати каданси, яскраві пасажі, які свідчать про силу духу людини, що бореться. Основна тема (рефрен) у c-moll, пісенна. Мелодія нагадує австрійські або італійські народні пісні. В настрої мелодії відчувається легкий смуток, неначе подув

вітру або дихання прохолодного туману. Твір навантажений зміною темпу та образів, тому складним є логічне виконання перекличок то лівої то правої рук.

Найскладнішим у творі є ритмічна будова, при доволі не навантаженій фактурі, прозорій мелодії. Саме зміна угруповання восьмих по дві і по три на долю у розмірі 4/4 провокує на прискорення і артикуляційну недосконалість звуковидобування. Головна тема має звучати легко, граючи та пісенно. Філігранності додають неодноразові прикраси (форшлаги, мелізми). Кульмінації присутні в кожній частині твору, але загальна кульмінація відбувається у коді, де з'являються насичені басом рухливі дрібні восьмі з акордовими вставками. Здається ніби два голоси наздоганяють один одного, передбачаючи завершення твору, що закінчується у початковій тональності c-moll.

### **К. Дебюссі. «Дівчина з волоссям кольору льону»**

Ця прелюдія була написана у 1909 або 1910 роках в Парижі та є однією з кращих ліричних сторінок першого зошиту прелюдій композитора і переломним моментом у переході до нового стилю — модерну. Вона належить до жанру музично-психологічного портрету. Твір достатньо ліричний, вирішений у жанрі світлої пасторалі і відзначається м'якістю звучання. Завдяки цьому прелюдія належить до числа найпопулярніших музичних творів у світі. Джерелом натхнення для нього слугувала пісенька Леконта де Ліля тієї ж назви [25].

Складність цього твору міститься в тонкощах музичних інтонацій, передачі тембру флейти у мелодичній лінії та повільного виконання, насиченого експресією з патетичними акцентами. Він написаний у складній Ges-dur тональності, що своєю ладовою пентатонічною забарвленістю нагадує мотиви вишуканих японських картин, де зображали квіти та птахів. Звуковедення відзначається плавністю та



легатністю. Звуковидобування повинно бути м'яким, легким та прозорчастим. Гармонія представляє окремий інтерес, бо частково є кластерною, майже «розмитою». Твір побудований на специфічній гармонії, де головна лірична тема, сповнена ніжних та світлих фарб, майже розчиняються в музичній палітрі. Звук стає легким, наче кришталево-чистим. Цікавою є і змішана фактура твору, що містить поєднання таких видів як: контрастна, поліфонічна, гомофонно-гармонічна та гармонічна. Кульмінація знаходиться в середині твору, де відбувається зміна темпу на більш жвавий («*un peu anime*»). До цього також спонукає і динамічне поступове зростання звуку та рух мелодії.

Виконавча складність міститься у своєрідному темпо-ритмічному малюнку, що є нестабільним скрізь весь твір через багату кількість темпових вказівок і ритмічних угруповань. Саме такий новий погляд К.Дебюссі на фортепіанну мову потрібно донести до слухачів.

### **Н. Нижанківський. Intermezzo**

Твір «Інтермеццо» був написаний у 1934 р. у м. Львові і присвячений учневі Нижанківського – Роману Климкевичу. Цей твір увійшов у збірку «Фортепіанних творів для молоді» [19, с.12].

Знаходячись під впливом європейської модерністичної музики, композитор створює глибоко психологічний твір, сповнений внутрішнього драматизму та напруження, в яких відображено передчуття історичних колізій і власної стурбованості перед майбуттям. Музична мова цього твору як і фактура не є сильно перенавантаженою важкими акордами, навіть, містить своєрідну пісенність, що нагадує, десь, «шопенівський» ліризм та експресію. Тональність твору d-moll містить багато відхилень, особливо в середині, але повертається у кінці на своє місце.

Особливу складність представляє саме середня частина твору, де відбувається зміна темпу на «рубато». Починаючись з стрімкого розвитку динаміки, насичених складних акордів, різних видів ритмічних угруповань (квінтолі, триолі та великого пасажу), мелодія доходить до своєї головної кульмінації з двома «форте». Ритмічна сторона представляє інтерес, бо композитор використовує багато пунктованого ритму та поєднання триолей з двома восьмими, враховуючи часті зміни розміру з 3/4 на 4/4 і навпаки. Звуковедення взагалі легатне, але у другому розділі в одному з тактів з'являється стаккато. Звуковидобування в цьому творі має бути м'яким, але з глибоким повним натиском, бажана плавність рухів від плечових суглобів до кистей, певна свобода рухів. Доречним буде зауважувати початок, перший розділ, у тихій динаміці та безпристрасно спокійному темпі, щоб створити атмосферу інтриги, непередбачених подій, таємниці. Автор використовує багато символів у музичному тексті щодо цього.

### **Є. Веврик. Фантазія на теми «Кармен» Ж. Бізе**

Звертаючись до жанру фантазії як вільної форми, композитор робить аранжування відомого оркестрового твору Ж. Бізе «Кармен» для фортепіано, акцентуючи увагу на експресії та чуттєвості цього музичного матеріалу та розширюючи можливості його використання на окремому інструменті. Лібретто цього твору, що відтворює образи прославленої новели Проспера Меріме, відоме на весь світ.

Для виконання цього твору необхідно певні технічні навички, що продиктовано не завжди зручним перекладом з оркестру, великою кількістю розгорнутих акордів у швидкому темпі, створення відповідної надихаючої атмосфери, що відносить до часів старої, темпераментної, теплої Іспанії. Бажано передати енергійний характер та пафосність твору.

Починається «Фантазія» у тональності d-moll, розмірі 3/8, темпі «allegro vivo» (весело та жваво) на тихому нюансі з подальшим динамічним розвитком до «форте» октавними унісонами, що переходять у розгорнуті акорди у типово іспанській гармонії. Далі складність представляють перегуки акордів у різних регістрах, що супроводжуються акцентами та звуковеденням «стакато». Наступний фрагмент викликає складнощі темпо-ритмічного характеру (пунктований ритм) та стрімкістю октавних злетів також у різних регістрах лівої руки, де навпроти у правій руці відбувається швидка зміна акордів шістнадцятими на поступовому збільшенню гучності. Наступний фрагмент змінює картину іншим образом та звуковеденням на «маркато» із залишеним «стакато» та акцентами. Диніміка залишається такою ж хвилеподібною. Перехід до наступного речення відбувається віртуозним переходом: треллю майже на чотири такти та великим пасажем, що приводить до одної з кульмінацій твору на «форте». Наступні два речення повертаються до стабільного початкового темпу з акцентами та перегуками регістрів, які призводять до другої кульмінації на «фортіссімо».

Наступна частина твору починається зі зміною темпу на «allegretto quasi andantino» (трохи повільніше майже не тороплючись) з чітким пунктованим ритмом та розміром 2/4, що нагадує танго, також звучить дуже відома тема (в опері «У кохання як у пташки крила...»). Бажано передати філігранність та плавність, легатність звуковедення одночасно з емоційними переживаннями. Тема звучить розгорнутими акордами у правій руці на тлі постійного пунктованого ритму з чергуванням звуковедення на «маркато» та «стакато». Окрім цієї складності в акордах присутні трелі та пасаж, який дуже не зручно вписати у ці ритмічні фігури. До цього, треба зауважити, виразність цієї теми не компенсується такою ж динамікою, що змінюється у межах «піано» та «піаніссімо».

Переходячи до частини у темпі «allegro» (швидко, весело), можна сказати, що ця частина починається з ще одної кульмінації на акорді «сфорцандо», від якого йдуть нисхідні хроматичні секстолі. В такому заданому характері у розмірі 3/8 продовжується ця частина з різкими акцентованими акордами, що призводять, раптово, до наступної кульмінації, завдяки поступовому «крещендо». В цьому місці відбувається зміна образу, розміру на 6/8, динаміки «меццо-піано» та, головне, темпу «allegro moderato» (уповільнено та помірно). Після акцентованого першого акорду, картина змінюється на затамовані підкреснені та «стакатовані», напружені акорди, що поступово динамічно розвиваються до «форте». Вони набирають обертів й за теситурним звучанням, охоплюючи більший діапазон, що у кінці знову призводить до кульмінації.

Наступна частина «allegro moderato» звучить у В-dur на «фортіссімо» урочисто та епічно. В опері це відома тема «Тореадор сміливіше до бою!». Тема доречно підкреслена акцентами басових октавних унісонів лівої руки та пунктованим ритмом правої, в середині якої вічутно тло з доданих терцій. Складність представляє поєднання восьмої з шістнадцятою треоллю. Їх виконання потребує легкості та ритмічної чистоти. Логічне завершення цієї теми співпадає з кульмінацією подій образного змісту.

Остання частина у темпі «piu mosso» (більш рухливо) починається зміною розміру на 3/4, динаміки на «форте», тональністю D-dur. В цій темі повинна відчуватися енергійна напруга, пульсація, що передвіщає трагічну смерть героїв, але й зіткнення сильних характерів. Це передають акцентовані акордові стрибки лівої руки та такі ж пружні розгорнуті акорди правої, чергуючись переливами шістнадцятих у високому регістрі. Складністю виконання є витримати напругу як фізичну так і образну, зробити правильний динамічний баланс, щоб вийти на останню головну

кульмінацію. Завершальні три такти максимально прискорюються через подрібнення акордів шістнадцятими у двох руках на «фортіссімо». Це може викликати невелике темпове відхилення, але бажано дотримати необхідну пульсацію до кінця.

## 2.2. Особливості презентації музичних творів в дуеті

### Й. Брамс. «Угорський танок»

Найвідомішими творами Брамса є «Угорські танці». Ця збірка, що складалася з 21 танцювальної мелодії на основі угорської народної музики, була завершена у 1869 році. В ній знаходимо різноманітні душевні почуття, багато лірики та епічність. «Народна пісня – мій ідеал» [6]. Так промовляв Брамс про витoki свої творчості, сповненої фольклорних інтонацій. Цей твір епохи Романтизму був настільки популярним, що й досі служить матеріалом для аранжувальних експериментів. Спочатку він був написаний для оркестру, що поєднував інструменти і симфонічної, і народної групи.

В даному випадку презентується фортепіанний переклад в тональності *fis-moll* у чотири руки. Тому головним завданням виступає збереження ансамблевості дуету виконавців: єдиного темпо-ритму, динаміки, нюансів, пауз та цезур. Твір потребує цілісності та завершеності піаністичної гри. Партія прима має виразно проводити свою головну тему, враховуючи, взагалі, гомофонно-гармонічну фактуру твору. Важливо передати стримкість динамічного руху, бо твір починається у темпі «алегро». Грайливість та живість знаходимо у другій частині, де змінюється тональність на більш складну — *Fis-dur*. Кульмінацій у творі достатньо, але головною є завершальна кодова кульмінація останніх шести тактів. Загальну складність представляють різкі, майже раптові

динамічні зміни та темпові відхилення, що були характерними для Брамса та його епохи.

#### **А. Кос-Анатольський. «Сонце заходить»**

«Відомо, що прикметною рисою індивідуального стилю Анатолія Кос-Анатольського є широке використання жанрових обрисів народних та побутових танців» – пише про цього українського метра Лідія Миколаєва [14, с. 32]. В пісенно-романсовому жанрі на вірш Т.Шевченка створює своє «Сонце заходить» визначний український композитор Анатолій Кос-Анатольський, використовуючи фольклорні мотиви. Цей твір є солоспівом, який позбавлений концепційності та психологічності. Проте він сповнений надзвичайної щирості і ліричного забарвлення у доречній тональності G-dur.

Фортепіанний акомпанемент до цієї пісні має доповнювати виразне соло, намагаючись давати можливість звучати яскраво саме мелодичній лінії, бо з цього складається і гомофонна-гармонічність цієї фактури. Розмір 3/4 у спокійному темпі «транквілло» дає твору ніжної вальсовості. Рух мелодії відрізняється від акомпанементу. Мелодія у своїй більшості витримана чвертями, пунктованим ритмом та половинними у поступовому русі, десь стрибками. Акомпанемент відрізняється рухом восьмих по арпеджію, поступовістю по гаммі, великою кількістю триолей, переходячими до того ж арпеджію. Звуковедення на легато тримається весь твір до кінця. Гармонія не відрізняється впливом сучасних акордів, у більшості звуки відносяться до споріднених тональностей. Великих динамічних звершень у творі не має, проте гнучкості дуже багато. Загальний нюанс «піано», змінюється під хвилями «крещендо» та «дімінуендо». Кульмінація відбувається на останній аколладі, підкреслюючи поетичну виразність, ліричний зміст та емоційне забарвлення твору.

### **О. Іванов-Крамської. Вальс для гітари і фортепіано**

Значне місце у творчості цього композитора-гітариста займали оригінальні ансамблі для гітари зі скрипкою, флейтою, органом, голосом, і звичайно, з фортепіано.

Концертна презентація цього твору передбачає наявність дуету виконавців, де поєднано соло гітари з фортепіанним акомпанементом. Твір потребує цілісності та завершеності гри. Партія гітари має виразно проводити свою головну тему, враховуючи, взагалі, гомофонно-гармонічну фактуру твору. Фортепіанний акомпанемент має доповнювати виразне соло, намагаючись давати можливість звучати яскраво саме мелодичній лінії. Загальна тональність твору e-moll має багато відхилень та альтерованих звуків. Враховуючи будову акордів та функції, можна сказати, що твір написаний більш у класичному стилі, не зважаючи на ХХ ст. створення.

Важливо передати танцювальний характер, динамічний рух, бо твір починається у темпі вальсу. У другій частині він трохи змінюється на більш рухливий. Ритмічний малюнок представляє певну складність у партії гітари в другій частині, де відбувається розробка теми. Рух шістнадцятими відбувається певними стрибками, де у партії фортепіано навпаки все грається спокійними стабільними восьмими та чвертями.

Складність фортепіанової партії полягає у динамічній складовій. Тихий початок хвилеподібно змінюється у сторону «крещендо» та «дімінуендо». Гнучкіше починається друга частина. І знову на тихому нюансі закінчується кодою. Твір не має вираженої загальної кульмінації, але має багато малих кульмінацій, що з'являються завдяки динаміці. Звуковедення у творі відбувається на легато, але друга частина підкреслена певними акордами.

Загалом виявляється, що партія гітари має більше навантаження ритмічними угрупованнями, «прикрасами» (форшлагами, мордентами).

Таким чином, у цьому розділі нами було окремо репрезентовано кожний твір, що рекомендований для виконання на концерті, надана характеристика образно-інтонаційного ладу, проаналізовані особливості різножанрових музичних творів зарубіжних та українських композиторів XVIII–XX ст. та вказані ті технічні труднощі, які треба враховувати при виконанні на фортепіано.



## ВИСНОВКИ

У першому розділі роботи розглянуто поняття жанру в контексті сучасного музикознавства, де жанр – це сукупне поняття, що включає поняття змісту, виду, і форму музичного твору, а також специфіку його виконання, що міцно пов'язано з уявленнями та почуттями, світоглядом людей певної історичної доби. Важливо розуміти, що завжди будь-який твір мистецтва виконує свою певну місію, призначення чи завдання, впливаючи на соціум, навіть якщо митець чи композитор не передбачав цього. Проте в музиці ХХ-ХХІ ст. визначення поняття жанру ускладнюється через використання нових електронних технологій, комп'ютерних програм тощо, орієнтованих на кінематограф, телебачення, шоу-програми, відео-кліпи. Тому теоретичні засади та проблематика визначення жанру в сучасному світі залишаються актуальними і надалі.

Також в роботі прослідковано і відзначено особливості жанрової еволюції і здобутки творчої спадщини відомих композиторів ХVІІІ–ХХ ст.: Й.-С. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса, К. Дебюссі, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського, О. Іванова-Крамського, Є. Веврика. Саме історико-морфологічний аналіз як метод дослідження дає можливість акцентувати увагу на мінливості ознак жанру в контексті історичних змін жанрових систем різних історичних епох. Важливе значення для наукового дослідження мають досягнення та новації даних представників музичного мистецтва, їх відчуття часу та той глибинний зміст, який вони вважали за необхідне донести музичною мовою свого світосприйняття до оточуючого їх суспільства, а також з перспективою на майбутнє. Саме це зробило їх твори непересічними в історії світової музики.

Другий розділ роботи поділяється на дві частини, де підкреслюється виступ магістра музичного мистецтва сольо та в дуеті. Цей розділ в цілому присвячено презентації кожного конкретного твору, що

рекомендований для виконання на концерті, дана характеристика образно-інтонаційного ладу, проаналізовані особливості різножанрових музичних творів зарубіжних та українських композиторів XIII–XX ст. Розглядається також такий важливий момент презентації як технічні труднощі, які треба враховувати при виконанні творів на фортепіано. Вперше проведено розгорнутий виконавський аналіз та визначена роль та місце творів маловідомих композиторів XX ст., зокрема Іванова-Крамського, Кос-Анатольського, Веврика, Нижанківського у світовому музичному мистецтві. Таким чином, мету даної роботи було досягнуто.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Видатний музикант Людвиг ван Бетховен. 01.11.2010. URL: <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/11479/>.
2. Гнатів Т. Ф. Клод Дебюссі – Реформатор музичного театру. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2014. № 3 (20). С. 35–44.
3. Дяченко К. С. Особливості жанрово-стильової еволюції у творчості відомих зарубіжних і українських композиторів. *Магістерські студії ХДУ*. Херсон, 2021. УДК 78.071.2: 78.08: 378.22. 4 с.
4. Иванов-Крамской Александр Михайлович. URL: <http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=145&informationtype=full>
5. Історія західноєвропейської музики : навч. посіб. з курсу всесвіт. історії муз. культури для студ. ф-тів мистец. пед. вузів зі спец. «Хореографія» та «Образотв. мистец.». Ч. 1 / за ред. : О. К. Зав'ялова. Суми: Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2003. 72 с.
6. Йоганес Брамс – Угорський танець. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20181110-jogannes-brams-ugorskij-tanec-510>.
7. Каверіна Л. Нев'януча молодість Бетховена. К., 1970. 28 с.
8. Келдиш Ю. В. Музично-енциклопедичний словник. Москва, 1990 р. 385 с.
9. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39411/11Komenda.pdf?sequence=1>
10. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени, 2013. С. 233–237.
11. Матейко Р. Нижанківський Нестор Остапович (31.08.1893–12.04.1940) – композитор, диригент, музичний та громадський діяч / ред. кол. :

- Р. Матейко, П. Медведик, Г. Моліцька та ін. Тернопіль, 2005. Т. 2. К–О. С. 627.
12. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : *Гуманит. изд. центр ВЛАДОС*. Москва, 2003. 248 с.
13. Нижанківські – родина українських діячів музичної культури: Нестор Остапович Нижанківський (31.08.1893–12.04.1940) / Митці України: енциклопед. довідник, 1992. С. 422.
14. Ніколаєва Л. Солоспіви Анатолія Кос-Анатольського як феномен української камерно-вокальної музики. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27536/04-Nikolaieva.pdf?sequence=1>. С. 29–33.
15. Носина В. Б. Заключение по анализу прелюдий и фуг И. С. Баха. URL: [http://www.lafamire.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id](http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id).
16. Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.) : автореф. канд. искусствовед. по ВАК: 17.00.09., гуманит. ун-т профсоюзов. СПб. Санкт-Петербур., 2007. 21 с.
17. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1973. 446 с.
18. Современные вопросы музыкознания / ред. кол. : М. С. Друскин, Е. М. Орлова, Е. А. Ручьевская, Л. Г. Раппопорт. Москва : Музыка, 1976. С. 87–145.
19. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. Рим, 1973. – 39 с. – URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2514/file.pdf>.
20. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва, 1968. 101 с.
21. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ : НАКККіМ, 2012. 312 с.

22. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Київ, 1986. 80 с.; Митці Львівщини: Календар ювілейних і пам'ятних дат на 1999 р. Львів, 1998. С. 50–54.
23. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество «в жанре». *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 31–38.
24. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Спб. : Лань, 1999. С. 445–446.
25. «Хронологический анализ музыкального произведения на примере разбора прелюдии К. Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна». URL: <http://zhurnalpoznanie.ru/servisy/publik/publ?id=2408>.
26. Царёва Е. М. Стиль музыкальный. URL: <https://www.belcanto.ru/stil.html>.
27. Харченко Є. «Феномен гри» у фортепіанних мініатюрах 1990–2000-х років (на прикладі фортепіанних творів К. Цепколенко, С. Пілютикова, І. Щербаківа). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Композитор і сучасність*. Київ, 2009. Вип. 84. С. 130–142.
28. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
29. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
30. Ярмо М. И. Жанрово-стилевые особенности современной камерной кантаты (на примере творчества украинских композиторов 70–80-х гг.) : автореф. дис. ... на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1991. 15 с.