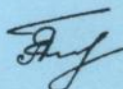


НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

**ПОНОМАРЕНКО Олена Юрїївна**

УДК 785.6 (477) + 786.2 (477)

**ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО  
ФОРТЕПАННОГО КОНЦЕРТУ 80–90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**



Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2003



00762261 (0)

48  
Дисертацією є рукопис.

Робота була виконана на кафедрі історії музики та музичної критики Національної музичної академії України Міністерства культури і мистецтв України.

**Науковий керівник:** **ЗІНЬКЕВИЧ Олена Сергіївна,**

доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри історії музики етносів  
України та музичної критики  
Національної музичної академії України  
ім. П.І.Чайковського

**Офіційні опоненти:** **МУХА Антон Іванович,**

доктор мистецтвознавства, професор,  
провідний науковий співробітник,  
завідувач відділу музикознавства  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України

**РОЩИНА Тетяна Олександрівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри спеціального фортепіано  
Національної музичної академії України  
ім. П.І.Чайковського

**Провідна установа:** Одеська державна музична академія

ім. А.В.Нежданової, кафедра історії музики та музичної  
етнографії

Захист відбудеться "26" лютого 2003 року о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім.П.І.Чайковського, за адресою: 01001 м.Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд.36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці НМАУ ім.П.І.Чайковського, вул. Архітектора Городецького 1-3/11.

Автореферат розіслано "24" січня 2003 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент

І.М.Коханик

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Фортепіанний концерт в українській музиці 80–90-х років – один з музичних жанрів, який зазнав найбільш інтенсивного розвитку. В цей період з'явилося чимало яскравих творів, що стали справді визначними художніми подіями у музичному житті як нашої країни, так і за рубежом. Це, наприклад, Третій фортепіанний концерт М.Скорика, прем'єра якого відбулася у Нью-Йорку, або Третій фортепіанний концерт А.Караманова, удостоєний Національної премії України ім. Т.Шевченка 2000 року, яким відкривався Міжнародний конкурс молодих виконавців у Сімферополі.

**Актуальність теми** дисертаційного дослідження обумовлена тим, що сучасний фортепіанний концерт як шар музичної культури останньої чверті ХХ століття залишається своєрідною terra incognita вітчизняної музичної науки. Практично всі нові концерти досі не опубліковані й існують у вигляді авторських рукописів. Досьгодні немає музикознавчих праць, які б розглядали проблематику українського фортепіанного концерту як в історичному, так і в теоретичному аспектах.

Фортепіанний концерт як жанр, іманентно властивий концертному життю, є індикатором тих кардинальних змін, що відбулися в музичній культурі України за останні двадцять років і особливо від дня її незалежності. Значне зростання кількості сучасних творів супроводжується їх якісним жанрово-стильовим оновленням і видозміненням усієї системи функціонування в українському музичному соціумі. Фортепіанний концерт перебуває у періоді активного еволюційного процесу самої ідеї жанру і концепції концертності, а також творчих пошуків нових засобів втілення цих ідей та концепцій.

Вибір даної теми дисертації обумовлений науковим інтересом до проблеми, високою художньою вартістю українських концертів, а також назрілою необхідністю вивчення нових явищ у концертному жанрі.

**Мета дослідження** – відтворення по можливості реальної картини сучасного етапу розвитку фортепіанного концерту в Україні в його сукупній цілісності як загальної панорами жанру.

**Завдання дослідження** полягають:

- у встановленні на основі ретроспективи майже вісімдесятирічного існування українського фортепіанного концерту логічної і відповідної до музичних реалій часу наукової періодизації і місця в ній сучасного етапу;
- у визначенні прикмет національного жанрового типу;
- у виявленні й описанні головних жанрово-стильових тенденцій, що існують у розвитку сучасного фортепіанного концерту й визначають його специфіку;
- у з'ясуванні генетичних основ і домінантних констант, що являють собою інваріантні елементи жанру, до котрих відносяться токатність і

речитативність, на яких ґрунтуються сучасні принципи сольного концертування;

- у дослідженні й класифікації основоположних параметрів токатності у фортепіанній фактурі сольної партії;
- у встановленні векторів еволюції і ролі сольної каденції в сучасній концепції концерту;
- у систематизації нових явищ і виявленні типологічних різновидів українського фортепіанного концерту в його найбільш яскравих і значущих художніх зразках.

**Об'єкт дослідження** – український фортепіанний концерт останніх двох десятиліть ХХ століття.

**Предмет дослідження** – жанрово-стильові процеси в українському концерті, основні напрями його еволюції у 80–90-ті роки і нова якість фортепіанної техніки.

**Матеріалом дослідження** стали понад сорок концертів, створених українськими композиторами за цей період (їх список подано в Додатках I, II). Близько дев'яноста відсотків нотних джерел дисертації є авторськими рукописами. Не всі з перелічених творів увійшли до остаточного тексту роботи, але переважна більшість їх склала основу загального аналітичного корпусу дослідження. Окремі фортепіанні концерти написані в 70-ті роки (А.Караманов, О.Красотов), а також стали об'єктом вивчення, оскільки вперше були виконані у 80–90-ті роки й відіграли важливу роль в активізації жанроутворювальних процесів сучасного періоду.

**Наукову новизну** висунутих у роботі теоретичних положень та актуальних завдань, пов'язаних з нинішнім станом концертного жанру, визначає введення в науковий обіг великої кількості нових, не досліджених сучасних творів. Фактично це перше спеціальне дослідження, присвячене цілком у розгляді фортепіанного концертного жанру за останні двадцять років. Цим пояснюється й використання нових термінів та визначень, які точніше відбивають специфіку новаторських явищ, що мають місце в українських концертах.

Нові властивості українського фортепіанного концерту зумовили те коло актуальних питань, розв'язання яких визначило новизну ряду положень дисертації. До них належать:

- періодизація історії розвитку фортепіанного концертного жанру в Україні і створення найбільш повної типології фортепіанних концертів, яка відповідає художній реальності й зафіксувала сучасний стан жанру;
- виявлення основних прикмет національного жанрового типу українського фортепіанного концерту, що моделює найбільш характерні та стійкі риси, які склалися в середині 50-х років ХХ століття;

- формулювання дефініції нових жанрових різновидів: великий сольний симфонізований концерт, концерт-симфонія, концерт-токата, сольний камерний концерт, камерна музика тощо.

Створення типології стало результатом вирішення низки більш локальних, але не менш необхідних музикознавчих завдань, що дозволило:

- вперше дати обґрунтування феномена програмності в сучасному українському фортепіанному концерті, його передумов і проблематики;
- в результаті розгляду еволюційних процесів у сольній партії та сольній каденції як жанроутворювальних факторів фортепіанного концерту виявити й систематизувати: а) базисні для сучасного фортепіанного концерту види токатності, запропонувати формулювання прийому гри *martellato*, досі відсутнє в музикознавчій літературі; б) розмежувати поняття сольна каденція і сольний епізод;
- ввести наукові терміни, що описують нове явище сучасної композиторської практики і пов'язані із втіленням у музиці стану медитативності, – прийом “мотивного множення” і монопасаж, що відображає піаністичну специфіку цього прийому.

Загальнотеоретичний фундамент роботи складають музикознавчі праці з проблем:

- музичної драматургії, композиції та форми – М.Арановського, Б.Асаф'єва, В.Бобровського, Б.Гецелєва, Н.Горюхіної, О.Зінкевич, Л.Мазеля, В.Медушевського, Є.Назайкінського, В.Цуккермана;
- музичного жанру і стилю – Т.Кюрегян, М.Лобанової, Л.Мазеля, О.Соколова, А.Сохора, С.Тишка, В.Холопової і В.Цуккермана;
- тематизму – К.Руч'євської, М.Тіца, В.Холопової;
- фактури – М.Скрєбкової-Філатової, Ю.Гюліна, В.Холопової та ін.

У своїй роботі ми спираємося на методологію дослідження жанру, розроблену у працях О.Зінкевич, О.Соколова та В.Холопової.

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

Дисертацію виконано на кафедрі історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського у відповідності з планом науково-дослідної роботи кафедри. В дисертації розвивається одна з провідних ліній наукових розробок НМАУ ім. П.І.Чайковського, пов'язана з дослідженням актуальних проблем сучасної української музики (комплексна тема №1 “Історія української музики” перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П.І. Чайковського 2000 – 2006 рр.).

Практичне значення одержаних результатів визначається можливістю використовувати їх як спецкурс “Сучасний український фортепіанний концерт” або частину спеціальних вузівських курсів “Історія української музики”, “Історія фортепіанного мистецтва”, “Сучасна музика” та “Аналіз музичних

творів”, а також у навчально-педагогічній та виконавській практиці кафедр спеціального фортепіано. Вони можуть стати корисними і для концертуючих піаністів. Основні положення дисертації включено до навчального курсу “Сучасна українська музика” у Донецькій державній музичній академії ім. С.С. Прокоф'єва та в Донецькому гуманітарному інституті Донецького національного університету.

**Апробація роботи.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Основні положення дослідження було винесено на міжнародні та всеукраїнські наукові й науково-практичні конференції: “Текст музичного твору: практика і теорія” (Київ, 2000), “Мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра” (Донецьк, 2000), “Й.С.Бах та його епоха в історії світової художньої культури” (Донецьк, 2000), “Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку” (Донецьк, 2001), “Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку” (Київ, 2001), “Аура слова в музичному творі” (Київ, 2002).

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури в кількості 203 найменувань, двох додатків і 29 нотних прикладів, додатки I, II містять алфавітний перелік і хронологію українських фортепіанних концертів 1980–1990-х років. Загальний обсяг дисертації 228 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

**У Вступі** обґрунтовується вибір теми та наукова новизна роботи, методологія та загальнотеоретичний фундамент музикознавчої літератури, формулюються мета й завдання дослідження.

**У першому розділі “Український фортепіанний концерт: загальні закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві”** міститься аналіз музикознавчої літератури з проблематики дослідження, панорамний огляд історії українського фортепіанного концерту, дається нова періодизація етапів його розвитку та їх загальна характеристика.

Для розуміння механізму процесів, що відбуваються в сучасному українському концерті, необхідне всебічне вивчення передісторії питання. Літературу, присвячену фортепіанному концерту, можна диференціювати за трьома напрямками: праці з загальної історії жанру О.Алексєєва, Г.Даффнера, Л.Ройзмана, А.Хітчінза, А.Шеринга, Г.Енгеля; праці з теорії концертного жанру О.Антонової, Н.Ахмедходжаєвої, І.Кузнецова, Е.Фінкельштейна; праці, присвячені українському фортепіанному концерту та окремим проблемам, пов'язаним з ним – Л.Кияновської, В.Клинка, Л.Раабена, М.Суторихіної, В.Тимофєєва та Я.Якубяка.

Аналіз матеріалів монографій Л.Раабена та В.Тимофєєва, статей інших авторів з проблематики українського фортепіанного концерту, а також власні

спостереження автора цих рядків над жанром дозволили запропонувати таку періодизацію історії його розвитку в Україні у ХХ столітті.

Перший період зародження й формування українського фортепіанного концерту складався з двох етапів: довоєнного – з кінця 20-х років та післявоєнного – аж до середини 50-х років. Підсумком його стає адаптація жанру в українській музиці зусиллями її корифеїв Л.Ревуцького, С.Людкевича та Б.Лятошинського і створення національного жанрового типу, який узагальнює традиції, що склалися. Його характеризують: 1) фольклорний цитатний (або близький до цитатного) тематизм, що визначає типове коло образів, де панівна роль належить ліриці в її пісенному й танцювальному жанрових різновидах; 2) процеси музичного мислення й розвитку зумовлені вокальною природою фольклорних тем, що лежать в основі творів, а також куплетною або строфічною формою та методом варіювання, властивими народній музиці; 3) переважання у фактурі романтичного шопенівсько-лістівсько-рахманіновського типу піанізму.

Саме поєднання цих параметрів визначає специфіку українського концерту й механізми адаптації жанру в умовах національної культури.

Другий період розвитку українського фортепіанного концерту охоплює 60–70-ті роки й характеризується появою альтернативного – камерного – шляху його розвитку й докорінного оновлення музичної мови та засобів виразності. Його особливості пов'язані з неостильовими, передусім, небароковими тенденціями в музиці В.Сильвестрова, В.Бібіка, М.Скорика і включенням українського концерту в сучасний європейський контекст музичної культури.

Третій період розквіту й зрілості жанру охоплює 80–90-ті роки ХХ століття і продовжується досьогодні. Термін стадія точніше відбиває зміст цього періоду розвитку жанру, вказуючи на незавершеність сучасного процесу, який відбувається в українському фортепіанному концерті. Третя стадія носить синтезуючий характер, що узагальнює досягнення попередніх періодів і тих нових тенденцій, які виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: це нова якість лірики, різні форми жанрового синтезу, багатоманітність композиторських технік та яскрава індивідуалізація художніх рішень.

Український фортепіанний концерт продовжує свій розвиток уже в контексті сучасного світового музичного процесу (прем'єри концертів М.Скорика у США та Австралії, К.Цепколенко – в Німеччині, О.Красотова – в Китаї тощо).

У другому розділі “Жанрово-стильові особливості та характерні риси сучасного українського фортепіанного концерту 1980–1990-х років” розглядаються найпоказовіші тенденції в розвитку жанру, що виявилися в образній сфері концертів, їх драматургії та композиції, а також на рівні фактури і деяких інших засобів музичної виразності.

Дослідження широкого кола сучасних явищ на матеріалі багатьох українських концертів дозволяє зробити такі висновки.

80–90-ті роки в українській музиці можна визначити як активну стадію розвитку жанру. Про це свідчать зовнішні показники – частота звернення композиторів до фортепіанного концерту, збільшення кількості зразків цього жанру та внутрішні якісні критерії – безумовна художня цінність більшості творів, що стали помітними подіями в музичній культурі не лише України. Відбувається значне оновлення системи образної сфери концертного жанру за рахунок: розширення її діапазону під впливом сучасної симфонії; деталізації окремих образних сфер за допомогою тонких емоційних відтінків і включення нових образних шарів, таких як духовний або інтелектуально-філософський.

Зріла стадія розвитку українського концерту характеризується багатством жанрових різновидів, що свідчить про його життєздатність. Спостерігається стабільне співіснування двох гілок концертного “дерева” – симфонізованої та камерної, всередині яких відбуваються свої жанрові розгалуження. Продовжують успішно розвиватися жанри “шкільного”, “юнацького” концерту (М.Скорик, М.Лаврушко, О.Рудянський) і концертино (І.Ковач, Ж.Колодуб, С.Мамонов, Л.Шукайло), концепція яких не зазнала значних змін у порівнянні з попередніми періодами. Камерний фортепіанний концерт став у 80–90-ті роки не епізодичним, як раніше, а рівноправним і навіть домінуючим жанровим типом. Виникла низка творів з яскраво вираженою тенденцією до жанрової мутації. Камернізація концерту привела до появи концерту-ансамблю, що зазнав на собі впливу жанрів камерно-інструментальної музики. Це фортепіанний струнний квінтет (“Камерна музика” О.Криволап, частково Концерт І.Щербакова) і камерно-інструментальна соната (фрагменти Другого концерту О.Костіна).

У сучасний період закріпився і дістав розвиток концерт-симфонія. У рамках великого симфонізованого концерту успішно розвивається стійкий різновид – програмний концерт. Варто відзначити не лише літературні паралелі, а й вплив на концерт і концерт-симфонію драматургічних відкриттів кіномистецтва – “кадрову” драматургію в Концерті-Драмі К.Цепколенко, Першому концерті О.Костіна, фіналі Третього концерту М.Скорика, “великий” план і “наплив” у каденціях (третя частина Першого концерту О.Костіна) і т.д.

Розширення жанрового “поля” українського концерту (симфонія ← концерт → камерний ансамбль) значно збагатило діапазон образного строю музичних творів – від комічного (фінал Третього концерту М.Скорика) або іронічного (скерцо Кварт-концерту О.Красотова) до трагічного (О.Костін, С.Луньов).

У більшості сучасних концертів, як і раніше, домінують дві контрастні сфери. Перша пов’язана з динамічними темами головних партій та фіналів, втіленими практично повсюди в жанрі токати у двох її стильових різновидах –

барочному (бахівському) та сучасному (прокоф'євському). Показовий і зразок одночастинного Концерту-токати І.Щербакова, який на новому витку еволюції повертається до витоків жанру. Друга образна сфера концертів втілює емоційний стан у широкому діапазоні ліричних почуттів і характерна для тем побічних партій та повільних розділів циклів.

Необхідно відзначити розширення сфери ліричного у фортепіанних концертах кінця ХХ століття. Ця риса завжди була присутня у творах українських композиторів як невід'ємна ознака національного менталітету. Продовжують зберігати свою семантику теми рахманіновської "повені почуттів" – квінтесенції ліричного як ідеалу прекрасного (В.Золотухін, Ж.Колодуб та ін.). У зрілій стадії розвитку жанру лірична сфера збагачується новими емоційно-психологічними відтінками – від експресивних, забарвлених душевним болем (побічна тема Другого концерту М.Скорика) до тонких градацій різних станів, до яких останнім часом додалося молитовне почуття і медитація. Це впливає на музичну драматургію концертів, змінюючи звичне співвідношення частин (три ліричні частини Третього концерту А.Караманова), викликає до життя нові засоби розвитку в умовах музичної статичності – такі, до прикладу, як прийом "мотивного множення".

Своєрідність музичної статичності полягає в тому, що вона створюється поєднанням в одночасності остинатної повторності із секвентністю в розвитку монопасажу, що видозмінює обидва елементи, перетворюючи їх на нову якість, визначену нами як прийом "мотивного множення". Суть його полягає у багаторазовому перевищенні кількості повторень монопасажу, його мультиплікації понад шістьдесят разів у сольній каденції Концерту А.Караманова, сорок три рази у першій частині "Камерної музики" О.Криволапа. За такого повторення фігурації, арпеджіо чи загальні форми руху, що існують на морфологічному рівні, трансформуються в музичний образ і переходять на більш високий рівень – рівень тематизму.

В основі прийому "мотивного множення" лежить психологічний феномен переключення свідомості при заглибленні в медитацію. Множення мотиву створює в музиці художній ефект зупинки руху, постійного звукового фону, подібного до шуму прибою або рівного гулу, що стає нечутним через тривале монотонне повторення. Він наділений властивістю сугестивного впливу на слухачів і створення емоційного настрою ліричної медитації. Музика А.Караманова й О.Криволапа володіє магією такого заглиблення багато в чому завдяки описаному прийому.

Ліричне "я" головного героя концерту, персоніфіковане в сольній партії фортепіано, виходячи на перший план, видозмінює зміст контрасту. Він переходить на внутрішній рівень музичної композиції, зумовлюючи і зміст сольних епізодів-каденцій, що переростають у монологи. Літературні прийоми внутрішнього монологу й "поток свідомості" якнайкраще можуть служити аналогами подібних музичних побудов. Із сольного концерту сучасний жанр еволюціонує у концерт-монолог (В.Камінський) з усіма характерними

ознаками, як: 1) монодраматургія ліричного монообразу; 2) монолог-речитатив як жанрова основа сольного ліричного висловлення; 3) монотематизм як принцип музичного розвитку та його сучасний різновид – мономотивізм або мікромотивізм.

У зрілій стадії розвитку жанру відбувається подальше розширення неостильових тенденцій, на що вказує чимало факторів, у тому числі стильові алюзії і цитати. Ось далеко не повний перелік імен, на які “посилаються” у своїх концертах українські композитори, – П.Чайковський, М.Лисенко, С.Рахманінов, С.Прокоф'єв, В.Барвінський. Усі вони – автори “знакових” творів у цьому жанрі і піаністи. Якщо в кінці 60-х – на початку 70-х років неокласицизм у його необароковому вигляді привів до виникнення могутньої художньої стильової течії “нового українського бароко”, то на сучасному етапі ті ж композитори віддають перевагу неоромантизму, особливо в жанрі великого сольного симфонізованого концерту. У камерній “гілці” жанру співвідношення дещо інше – неоромантизм сусідує з необароко (“П'ять музичних моментів” І.Карабиця) і органічно поєднується з сучасним стилем та відповідною технікою композиції (Третій концерт О.Красотова, Концерт-соло М.Полоза). В руслі полістилістики стабільним стильовим компонентом в українському концерті остаточно стає джаз (М.Скорик, М.Полоз, О.Красотов, Ю.Шамо та ін.).

Неофольклоризм, як і раніше, істотно впливає на стилістику сучасного концерту, визначаючи його національну характерність. Він розвивається на основі підсумування методів попередніх періодів. Метод цитування фольклорних джерел постає у двох варіантах: 1) на рівні теми у формі періоду-куплета (О.Костін, Ж.Колодуб, Ю.Шамо); 2) на рівні мотиву – тільки узагальнені вузлові інтонації без точного цитування (М.Скорик, В.Золотухін, В.Камінський). Переважає тенденція переходу до мікропроцесуальності, тому українські народні інтонації відчуються у будь-якому стильовому оточенні, але на дотематичному рівні як підсвідоме прагнення до національної самоідентифікації. Це явище “композиторського фольклоризму” (І.Земцовський) свідчить про намагання сучасних композиторів і на новому етапі розвитку жанру зберегти національну специфіку фортепіанного концерту.

У третьому розділі “Сольна партія і сольна каденція” аналізуються: 1) принцип токатності в сучасних українських концертах із встановленням основних її типів; 2) речитативність як специфічний спосіб музичного мислення й основа сольних каденцій, і нарешті 3) смислові й формоутворювальні функції каденцій, а також їхня драматургічна роль у концертах.

Результати аналізу сольної партії як головного жанроутворювального фактору фортепіанного концерту переконливо свідчать про ті зміни, які відбулися в українському фортепіанному концерті за останнє двадцятиліття. Еволюційні процеси заторкнули основоположні ознаки концертності, передусім

віртуозний бік і, як у фокусі, відбилися у фортепіанній фактурі сольної партії в цілому й каденції зокрема.

Модернізуються усталені формули концертної фактури. Під впливом сучасної музичної мови і технік композиції ХХ століття змінюється зміст і звучання звичних віртуозних пасажів: октавна техніка перетворюється на “септиму” й “нонову” (М.Скорик, В.Золотухін, В.Камінський, В.Загорцев), трізвучна основа арпеджіо замінюється квартовою (Кварт-концерт О.Красотова), акордова техніка збагачується кластерною (В.Загорцев, К.Цепколенко, О.Красотов, В.Золотухін, М.Полоз та ін.). В українському концерті з’являються нові піаністичні прийоми, як гра кулаком і долонею кластерів та глісандо, фортепіанний пуантілізм, алегорні пасажі (О.Красотов, К.Цепколенко, М.Полоз).

Для українського концерту 80–90-х років характерна велика різноманітність типів фактури і фортепіанної техніки, притаманних як окремим історичним стилям – бароко (Ю.Шамо, І.Карабиць), романтизму (М.Скорик, К.Цепколенко), так і авторським – рахманіновському (В.Золотухін), прокоф’євському (С.Мамонов). У сольній партії відбився також вплив мінімалізму та камерності (О.Криволап, В.Загорцев, І.Щербаков). Тенденція до камерності, властива багатьом українським концертам, характеризується: 1) зниженням рівня віртуозності, пов’язаним із загальним уповільненням темпу, переважанням повільних частин та помірних темпів (С.Луньов, А.Караманов); 2) трансформацією піаністичних пасажів у новий тематизм, що втілює образність медитативного плану (О.Криволап, А.Караманов); 3) проникненням у сольну партію та каденцію жанрів і фактури романтичної фортепіанної мініатюри (М.Скорик, О.Криволап, О.Костін та ін.).

Домінантною рисою сучасного піанізму і жанрово-фактурною основою залишається токатність. Її роль у змінненні образного строю та фортепіанної фактури, починаючи з 60-х років, ще більше зростає на сучасному етапі. Аналіз різних проявів токатності в концертах дозволив виявити її основні складові елементи й визначити три типи токати: 1) остинатно-репетиційний, 2) *perpetuum mobile*, 3) *martellato*. Прийом репетицій зустрічається в сучасному українському концерті у двох різновидах – це регулярні і нерегулярні (або іррегулярні) репетиції.

Найпоширенішим є перший різновид, що характеризується рівним ритмічним рухом (концерти І.Щербакова, І.Карабиця, М.Полоза). Другий різновид позначений прискоренням та уповільненням ритмічної пульсації (Другий концерт О.Костіна. Концерт І.Щербакова, “П’ять музичних моментів” І.Карабиця). Основними ознаками другого типу токатності, на наш погляд, є 1) рівномірність, 2) безперервність, 3) дрібні тривалості і 4) швидкий темп. У музиці ХХ століття “загальні форми руху” типу “*perpetuum mobile*” набули самостійні виразні художні зразки (Третій концерт М.Скорика, “П’ять музичних моментів” І.Карабиця, Кварт-концерт О.Красотова). Третій різновид токатності – *martellato* – заснований на суворій почерговості ударів обох рук у

швидкому темпі з певною акцентністю: 1) парною постійною, 2) непарною перемінною.

Виникає необхідність встановлення додаткової шкали поділу, залежної від вертикального параметру. Одні музичні образи народжуються з повторення одного звуку – одноголосної чи однолінійної репетиції, як у Концерті І.Щербакова, і зовсім інше враження викликають остинатність багатозвучних акордів і кластерів, як наприклад, у Концерті-Драмі К.Цепколенко чи Другому концерті О.Костіна. Ритмічно такі групи є цілковито ідентичними. *Perpetuum mobile* також може бути реалізоване не лише одно-двоголосним звучанням, а й у сучасній кластерній фактурі та поліфонії шарів (Третій концерт М.Скорика). У *martellato* кількість музичної “маси” на одиницю часу, як і в репетиціях, також може бути різною: від одного звуку по вертикалі у Концертному етюд-рондо Б.Лятошинського чи в токати Другого фортепіанного концерту М.Скорика до шестизвучних акордових комплексів, складених з нонакордів, як у Концерті В.Золотухіна, або з кластерів чи співзвуч, близьких до кластерів, як у фрагментах Першого (перша частина) і Другого концертів О.Костіна, Другого концерту М.Скорика, Третього концерту О.Красотова і Концерту М.Полоза. У першій частині Концерту-Драми К.Цепколенко кластерне *martellato* поєднується з новим піаністичним прийомом ХХ століття – грою долонями, створюючи незвичний і виразний тембровий ефект.

До іманентних якостей сольної партії належить речитативність. Вона втілює тенденцію до монологічності і реалізує себе в рамках сольної фортепіанної каденції. Речитатив в українському концерті розвивається під впливом двох інтонаційних факторів: перший – національний – виявляє себе у вокальній генезі й фольклорних ритмоінтонаціях, другий – у дисонантному поєднанні тонів звукової послідовності, які творять сучасну речитативну лінію (септими – нони). Вони набувають значення двох координатних констант інтонаційного простору й часу, що зумовлюють приналежність кожного твору до певної національної культури і конкретного історико-стильового періоду. Слід відзначити, що для вітчизняних композиторів фактор національної характерності в речитативі діє як природний феномен їхньої творчості і переважає фактор “сучасності”. Це й складає специфіку речитативу в українських фортепіанних концертах упродовж попередніх етапів і в наш час.

Токатність і речитативність, доповнюючи одна одну за принципом комплементарності, є на сьогодні двома нерозривними сторонами одного перманентного процесу, суть якого полягає у зверненні композиторів, що працюють у жанрі сучасного концерту, до витоків цього жанру і збагаченні його за рахунок трансформації знайдених там новацій (концерти-токати І.Щербакова та О.Костіна). З іншого боку, під впливом тенденції до камерності й неоромантизму видозмінюється одна з важливих якостей сольної партії – віртуозність, відбувається помітне зниження її рівня та переорієнтація сольної каденції на жанр фортепіанної мініатюри (О.Криволап, В.Загорцев та ін.).

Стильові компоненти неоромантизму виявляють себе у сольній партії за допомогою найбільш поширених романтичних фортепіанних жанрів прелюдії, ноктюрна, етюда, полонезу, думки та їхніх фактурних “знаків”: прелюд зустрічається у Другому й Третьому концертах М.Скорика, перших сольних каденціях А.Караманова й К.Цепколенко, блюзова фортепіанна прелюдія – у Ю.Шамо; ноктюрн – у других частинах Третього концерту М.Скорика і Кварт-концерту О.Красотова, “Камерної музики” О.Криволап; фортепіанна думка – у сольній каденції першої частини Другого концерту О.Костіна, в першій частині Концерту В.Золотухіна; етюд – сольна каденція першої частини Першого концерту О.Костіна, четверта каденція (Presto) Концерту-Драми К.Цепколенко, перша частина Третього концерту М.Скорика; полонез – третя частина “Камерної музики” О.Криволап. Справжньою енциклопедією жанрів і фактури фортепіанної мініатюри можна назвати Третій концерт М.Скорика. Тут ми знаходимо в першій частині прелюдію та етюд, у другій – ноктюрн, у фіналі – фортепіанну токату.

Проникнення у фортепіанний концерт жанрово-стильових і фактурних особливостей фортепіанної мініатюри видозмінює природу концертності. Позбавлена віртуозного блиску і пов’язаної з ним декларативності, піднесеного тону висловлювання, сольна партія стає інтимнішою і ліричнішою. В ній розширюється емоційна сфера тихого голосу, шепоту, а не крику, щирої розмови. У сучасних умовах розвитку концертного жанру ця тенденція повертає йому емоційну теплоту безпосереднього ліричного почуття, притаманну романтичній мініатюрі.

Змінилися ф у н к ц і ї сольної каденції у драматургії фортепіанного циклу. Вирішивши з середньої ланки асаф’євської тріади *i-m-t*, каденція розширює свої функціональні можливості в сучасному концерті. З m-зв’язки – імпровізації вона еволюціонує в m-розробку (перша частина Першого концерту О.Костіна) та m-інтермедію між частинами циклу (В.Золотухін). Крім цього, розділ сольної каденції часто стає експозицією нових музичних образів концерту (виклад тем побічних партій Другого концерту О.Костіна, концертів В.Золотухіна, В.Загорцева) і відкриває собою твори, виконуючи i-функцію (сольні прелюдії Другого й Третього концертів М.Скорика, Концерта-Драми К.Цепколенко, другої частини “Трьох настроїв” Ю. Шамо). Нарешті, сольні каденції можуть виконувати i-функції з а в е р ш е н н я всього циклу у постлюдіях Другого й Третього концертів М.Скорика та “Камерної музики” О.Криволап. Це свідчить про у н і в е р с а л ь н і с т ь функції сольної каденції в сучасному українському концерті.

З еволюцією функції сольної каденції змінилося і її місце в музичній формі. Каденція стає мобільним розділом концертного циклу, що значною мірою трансформує композиційну будову сучасного концерту. Суть і значення сольної каденції настільки розширилися, видозмінилися й відійшли від початкових, що викликають нагальну потребу в розмежуванні її на два поняття – сольний епізод і сольна каденція. Відмінності між ними

визначаються функціями *i* та *t* для сольного епізоду і *m*-функцією, котра, як і раніше, зберігається за сольною каденцією.

Кількість каденцій теж не регламентується. Це може бути одна на весь цикл (“Процес” С.Луцьова), дві (Камерний концерт №5 В.Загорцева, де каденції виконують функції побічної партії в експозиції та репризі) аж до чотирьох (Кварт-концерт О.Красотова) і навіть п’яти (К.Цепколенко, Другий концерт І.Карабиця). Спостерігається тенденція до збільшення числа каденцій у концерті і навіть окремі частини (п’ять каденцій у першій частині Другого концерту І.Карабиця). Іноді вони вибудовують цикл у циклі, власну форму другого плану (Концерт-Драма К.Цепколенко). Так, п’ять сольних каденцій у тричастинному Концерті-Драмі К.Цепколенко формують у творі другий драматургічний план – цикл у циклі. Ці авторські роздуми, виділені особливим позначенням – *Rubato*, відрізняються від основного тексту концерту вільним музичним розгортанням. В них є своя темпова динаміка: *Rubato Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto*, *Largo*. Сольні каденції не лише піаністичні й віртуозні (особливо третя й четверта, які звучать у швидкому темпі) – вони визначають музичний зміст наступних розділів та їхню інтонаційну основу. В них народжуються тематичні елементи, мотиви і фрази наступних частин, намічаються майбутні перетворення тем і фактурні елементи фігурацій у сольній партії. Акцентуючи в музичному процесі вузлові моменти музичної драматургії, п’ять сольних каденцій виконують роль преамбул до важливих етапів дії. Перша каденція є прелюдією до всього концерту і головної партії першої частини, друга звучить перед побічною, третя й п’ята – перед репризами першої частини й фіналу. Збільшуючи кількість каденцій, К.Цепколенко індивідуалізує форму циклічної композиції і, врешті-решт, музичну драматургію свого концерту.

Сольна каденція стала багатofункціональним та універсальним компонентом концертної композиції, за допомогою якого автори індивідуалізують драматургію та структуру сучасного концерту.

**У четвертому розділі “Типологічні різновиди сучасного українського фортепіанного концерту”**, оформленому у вигляді нарисів, аналізуються конкретні музичні твори в їх жанрових різновидах: великий сольний симфонізований концерт, концерт-симфонія, програмний концерт, камерні концерти тощо.

Нове в українському фортепіанному концерті виникає під впливом загальних тенденцій жанрової дифузії і жанрового синтезу, характерних для музики рубежу століть.

Останнім часом спостерігається еволюція національного жанрового типу (В.Золотухін) та його переосмислення (М.Скорик, О.Костін). Дві паралельні “гілки” жанру – симфонічна й камерна – мають свої специфічні особливості. Симфонічній властиві більша відданість традиціям та більша інерційність – повільний хід еволюційних процесів. Творчі експерименти помітніші в мобільному за складом камерному оркестрі, тоді як концерти з симфонічним

оркестром виявляють більшу традиційність і передбачуваність. Концерти для симфонічного оркестру реалізують себе в жанрових різновидах великого сольного симфонізованого концерту (В.Золотухін, К.Цепколенко, А.Караманов) та концерту-симфонії (С.Луньов, О.Костін, М.Скорик). Великим сольним симфонізованим концертом ми називаємо масштабний циклічний, як правило, тричастинний твір для фортепіано і симфонічного оркестру, в якому реалізується певний тип симфонічної драматургії і симфонічного розвитку, а сольний інструмент виконує функції лідера. У концерті-симфонії принципи гри та змагання відступають на другий план, а визначальними жанровими ознаками стають: 1) значущість музичної ідеї та її концептуальне розв'язання оркестровими й фортепіанними засобами (причому оркестр відіграє провідну роль); 2) велика питома вага процесуальності, що проявляється на всіх рівнях музичної композиції (*m*) і на всіх ділянках форми, навіть експозиційних; 3) паритети сольної та оркестрової партій.

Камерні різновиди фортепіанного концерту представлені в українській музиці такими жанровими типами: сольний камерний концерт (В.Камінський, О.Красотов, О.Костін, Ю.Шамо), камерний фортепіанний концерт (В.Загорцев), камерний концерт-токата (І.Щербаков) і камерна музика (О.Криволап). Еволюційні процеси інтенсивніше відбуваються у камерній “гілці” жанру, на що вказують типологічні мутації, до яких слід віднести три останні жанрові різновиди. Істотні відмінності між концертами для камерного оркестру й камерними концертами коріняться у ставленні композиторів до жанроутворювальної ролі сольної партії. У камерних концертах істотно видозмінюються функції фортепіано – з сольного інструмента воно трансформується в ансамблевий, що призводить до ослаблення віртуозного начала і втрати фортепіано його ролі лідера. Концерт-токата І.Щербакова за аналогією з Четвертою симфонією на один акорд А.Гертеряна можна було б назвати концертом на один звук – *des/cis*, який постійно звучить у партитурі у вигляді груп секстолей. Навколо нього організується фактура сольної фортепіанної партії і музична тканина усього твору. Він же передбачає вибір оптимальної техніки фортепіанної гри у вигляді моноприйому – репетиції. В цьому виявилася взаємодія двох впливових тенденцій сучасності – камерності й мінімалізму. В умовах звуковисотного й тонально-ладового плюралізму, притаманного цьому концерту, один звук виконує функції своєрідної тональної вісі, фактурного й ритмічного стрижня, а також формоутворювального й жанроутворювального засобу. Фортепіанні репетиції як головний прийом фортепіанної гри надають твору рис токати, яку можна вважати жанровою основою цього концерту. Репетиції здійснюють не лише ритмічну пульсацію, а й визначають загальний образний характер твору – схвильовано-ліричного висловлювання, сповненого прихованого напруження.

На прикладі “Камерної музики” О.Криволап досліджується вплив камерності, декларованої самим автором у назві твору, яка впливає на всі сторони музичної композиції, передусім на концепцію циклічності і характер

образів, тематизм і фактуру як усієї музичної тканини, так і особливо фортепіанної партії. Вона виявляється: 1) у ліричному змісті циклу – ліричній монообразності та відсутності контрастів між розділами, що знайшло відображення в перевазі повільних та помірних темпів (*Rubato* першої частини, *Moderato* третьої частини і вільні темпи в каденціях); 2) в обранні автором особливих шляхів втілення й розвитку музичної ідеї за допомогою прийомів трансформованого мономотивізму й “мотивного множення”.

Видозмінення жанрової моделі відбувається різними шляхами. В утворенні мутацій беруть участь як старовинні жанрові типи так і ультрасучасні новації. Їх поєднання, переосмислене по-новому, торкнулося якісних змін жанрової першооснови і привело до розмивання меж жанру (І.Щербаков, О.Криволап). Дифузні процеси властиві як симфонічній “гілці” (концерт-симфонія), так і камерній (концерт-камерний ансамбль).

Програмний концерт – специфічний тип українського концерту – продовжує функціонувати переважно в симфонічній, а не камерній “гілці” жанру, що створює цікавий феномен, який потребує подальшого вивчення. Виняток, який становить камерний Третій концерт М.Скорика, тільки підтверджує цей висновок (композитор працює над переоркеструванням даного твору для симфонічного складу).

У сучасному українському концерті композитор віддає перевагу двом видам програмності – узагальнено-сюжетній та картинній. Автори дають скупі, але місткі коментуючі назви до всього концерту (“Чорнобильський” О.Костіна, “Ave Maria” А.Караманова) або до його частин (“Фауст”, “Зв’язок часів”, “Майстер і Маргарита” К.Цепколенко; “Молитва”, “Мрія”, “Життя” М.Скорика). Тим самим вони визначають і уточнюють асоціативний ряд твору і його образно-емоційний стрій елементами сюжетної програмності. Програмність впливає на еволюційні процеси музичної драматургії концертного жанру, видозмінює усталені норми у співвідношенні фортепіано та оркестру і трактування сольної партії.

Музичний розвиток у “Чорнобильському” концерті О.Костіна близький до естетики кінодокументалістики, коли художній ефект народжується правдою факту чи правдою кадру і прийомами монтажу цих кадрів. Композитор виступає в концерті одночасно і “кінооператором”, що знімає “кінохроніку”, і “звукооператором”, що підкреслює в ньому звуковий ряд. Музика постає в концерті О.Костіна документом часу. Ефект кінодокументалістики виникає на рівні тематизму у зв’язку з використанням методу цитування. У розділі сполучної партії першої частини композитор цитує фрази з масової пісні-маршу А.Філіпенка. Вони звучать у “хору валторн” якимось відчужено, загальнономовано, але в реальності є документальними фактами тієї унікальної першотравневої демонстрації 1986 року, де прозвучала ця пісня. На цьому прикладі можна простежити, як за допомогою монтажною “вклейки” цього епізоду між головною та побічною партіями О.Костін видозмінює базисну структуру сонатної форми. В експозиції утворюються три, а не два розділи – три контрастні музичні образи

(в репризі сполучну партію виключено), наближаючись за будовою до контрастно-складової форми – музичного аналогу кіномонтажу. Поява ліричних епізодів концертів пов'язана з іншим кіноприйомом – “напливом”, коли подієвий ряд ніби завмирає, а думки та почуття героя повертають його від реалій у дочорнобильське минуле. Використання композитором прийомів кіномистецтва сприяє досягненню вагомого художнього результату і є одним з перспективних шляхів оновлення жанру.

На відміну від періоду формування жанру, на сучасній стадії з'являється тенденція до індивідуалізації драматургічних рішень. Циклічна композиція сучасного українського концерту розширює структурні варіанти: поряд із традиційними тричастинністю й одночастинністю з'являються дво- й чотиричастинні (І.Карабиць, О.Красотов) та п'ятичастинні цикли (І.Карабиць).

Відбувається значне переосмислення сонатності як основоположного принципу циклічної композиції. Вона, по-перше, еволюціонує і трансформується, а по-друге, остаточно перестає бути обов'язковою формою першої частини, а лишається тільки однією з можливих. Цикл також змінює своє обличчя. В ньому з'являються сюїтний принцип і барокві форми – канон, остинато, fuga (І.Карабиць, Ю.Шамо, К.Цепколенко). Вони індивідуалізуються здебільшого за допомогою сольних каденцій за рахунок збільшення їх кількості та зміни функцій і місцеположення в циклі.

Однією з характерних стильових особливостей більшості сучасних українських концертів є їх постійний зв'язок з романтичним прототипом фортепіанного концерту. Романтичний “ген” одвічно притаманний українському концертному жанру впродовж усієї історії його існування у ХХ столітті і складає глибинну суть спадкоємності та ґрунтовності його подальшого розвитку.

У Висновках дисертації стисло узагальнюються результати дослідження, фіксуються особливості сучасного етапу функціонування жанру фортепіанного концерту в музичній культурі України та прогнозуються шляхи його подальшого розвитку.

Твори українських композиторів, написані у 80–90-ті роки ХХ століття, такі різні у своїх жанрово-стильових і мовних втіленнях, характеризуються однією магістральною рисою – спільністю форм існування. Здебільшого це авторський неопублікований рукопис і запис на аудіокасету (рідко – відеокасету) прем'єрного виконання. Така ситуація, що триває впродовж останніх п'ятнадцяти років, потребує термінового осмислення, аби зрозуміти її вплив на сучасне життя й еволюцію жанру.

Функціонування фортепіанного концерту в музичному процесі передбачає наявність усіх або хоча б кількох форм його існування в одночасності чи паралельно. Їх можна поділити на обов'язкові й додаткові. Без перших фортепіанний концерт просто зникає з реалій музичного життя, другі – бажані, але не впливають на життя жанру так радикально. До обов'язкових

факторів належать нотний текст у вигляді авторграфа-рукопису й виданих на його основі партитури й клавіру з сольною партією. Якщо з якихось причин відсутня певна кількість примірників опублікованого тиражу, достатнього для нотних бібліотек філармоній, навчальних закладів та музичних магазинів, то це порушує природне функціонування першої пари тріади “композитор – виконавець”, від якої залежать всі інші форми існування фортепіанного концерту (живе виконання й запис). Без них твір у рукопису не може бути репертуарним, тобто стати повноцінним фактом реального музичного життя.

Наявність тільки звуко- чи відеозапису певного концерту, навіть за достатнього його тиражу, розповсюдженого по всій Україні, хоч і зміцнює іншу пару тріади “композитор – слухач”, але в умовах недоступності нот (через їх відсутність у бібліотеках навчальних музичних закладів) не сприяє появі нових виконавських інтерпретацій, що в свою чергу збіднює і “консервує” існування твору в музичному житті.

Додатковим, але не менш важливим компонентом повноцінного функціонування музичного твору є осмислення його у формі критичних статей та музикознавчих праць, де визначається його художня вартість та місце в сучасній історії музики. Це можуть бути як відгуки на прем'єру, так і аналітичні нариси й дослідження. Їх значення (крім того, що вони фіксують для історії культури емоційне враження кваліфікованого слухача) полягає у сприяттні поширенню інформації про новий концерт, утвердженню його репутації в колах професіоналів-виконавців і композиторів, отже, його репертуарності. Вони формують суспільну думку про твір і дають остаточну оцінку: “бути чи не бути” йому. Тільки за наявності ще й цього чинника сам твір, а також тріада “композитор – виконавець – слухач” досягають гармонії повноти й завершеності в музичній культурі та її історії.

У наш час формуються нові механізми “виживання” мистецтва і здійснюється компенсаторська функція за допомогою сучасної копіювальної техніки (Хегох, Сапон тощо), звукозаписувальної апаратури, а в останні роки й Інтернету. Композитор може самостійно розмножити й розповсюдити достатню кількість примірників факсимільного видання або авторського виконання.

До нових позитивних умов стимулювання розвитку жанру фортепіанного концерту в Україні можна віднести розширення кількості національних і міжнародних фортепіанних конкурсів, що організуються останнім часом. Природно, що вони передусім спрямовані на вдосконалення професійної майстерності молодих музикантів. Однак для нового покоління виконавців-піаністів потрібні й нові концертні твори. Сукупність цих позитивних чинників дозволяє сподіватися на подальший розвиток українського фортепіанного концерту й поліпшення концертної ситуації у сфері музичного соціуму. Розвиваючи й узагальнюючи все краще, створене в концертному жанрі за попередні часи у вітчизняній та загальносвітовій

музичній культурі, сучасний український фортепіанний концерт стає не лише її складовою, а й однією з найяскравіших її художніх сторінок.

Музичні досягнення й відкриття, зроблені композиторами у 1980–1990-ті роки, засвідчують величезний творчий потенціал цього жанру, здатного до адекватного відображення реалій та духовних сутностей сучасного світу. Вони становлять національне надбання України й можуть послужити невичерпним творчим джерелом, яке живитиме подальший розвиток українського фортепіанного концерту у XXI столітті.

#### **Список опублікованих праць за темою дисертації:**

1. До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 12. Історія музики в минулому і сучасності. – Київ, 2000. – С. 53-60.

2. Про деякі засоби існування музичного тексту в сучасній культурі (на прикладі українських фортепіанних концертів 1990-х років) // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія: [Зб. статей]. – Київ, 2001. – С. 232-238.

3. Жанр фортепіанного концерту в творчості донецьких композиторів 70–90-х років ХХ століття // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [Зб. статей] / Донецька державна консерваторія ім. С.С.Прокоф'єва. – Київ–Донецьк, 2001. – С. 126-131.

4. О технике *martellato* в инструментальных произведениях И.С. Баха и современных украинских композиторов (на примере фортепианных концертов)/И.С.Бах та його епоха в історії світової музичної культури. – Донецьк–Лейпциг, 2003. – С. 113-120.

5. Роль української фортепіанної музики у формуванні сучасного педагогічного репертуару // Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Матеріали науково-практичної конференції. – Київ, 2001. – С. 121-124.

#### **Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2003.

У дисертації на прикладі понад сорока нових творів вперше досліджується як цілісне явище фортепіанний концерт 80–90-х років – жанр сучасної української музики, який сьогодні найбільш інтенсивно розвивається.

Результатом узагальнення наукових досягнень музикознавства у вивченні концертного жанру в цілому й безпосередньо українського фортепіанного концерту стала нова періодизація історії його розвитку й визначення національного жанрового типу, що склався на середину 50-х років. Проблематику дисертації сфокусовано на зрілій стадії функціонування

жанру й виявленні напряму еволюційних процесів, характерних рис і нових якостей у сучасному українському концерті: наявність паралельних “гілок” жанру – симфонічної та камерної; розширення образної сфери та його жанрового поля за рахунок жанрової дифузії та жанрового синтезу; оновлення методів музичного розвитку (мономотивізм і мікромотивізм); переосмислення неофольклоризму і неостильових тенденцій; включення джазу у стильову систему концертного джазу; виявлення ліричного начала й романтичного “гена” як іманентних констант українського фортепіанного концерту. Введено наукові терміни: прийом “мотивного множення”, пов’язаний із втіленням у музиці медитативного стану, і монопасаж, що відбиває піаністичну специфіку цього прийому.

Розглянуто модернізацію усталених формул концертної фактури й основних жанроутворювальних факторів сучасного концерту – токатності й речитативності, дано класифікацію токатності: репетиції, *perpetuum mobile*, *martellato*. Констатується розширення й оновлення функцій сольної каденції (багатофункціональність та універсальність) та її місця в загальній структурі циклу (мобільність), що сприяє індивідуалізації драматургічних і композиційних рішень.

Запропоновано типологію сучасного українського фортепіанного концерту, що включає такі жанрові різновиди, як великий сольний симфонізований концерт, концерт-симфонія, програмний концерт, сольний камерний концерт, концерт-токата, камерний фортепіанний концерт, камерна музика, “юнацький” концерт, концертно, концерт-соло. Вони свідчать про життєздатність жанру й перспективність його подальшого розвитку.

**Ключові слова:** фортепіанний концерт, типологія, сольна партія, сольна каденція, токатність, періодизація, класифікація, мотивне множення, монопасаж.

**Пономаренко Е.Ю. Основные тенденции развития украинского фортепианного концерта 80–90-х годов XX столетия. – Рукопись.**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им.П.И.Чайковского, Киев, 2003.

В диссертации впервые исследуется как целостное явление фортепианный концерт 80–90-х годов – один из наиболее интенсивно развивающихся жанров современной украинской музыки, имманентно присущий концертной жизни. Он является индикатором тех кардинальных изменений, которые произошли в музыкальной культуре страны за последние двадцать лет и десятилетие со дня ее независимости.

Цель исследования – воссоздание по возможности реальной картины современного этапа развития фортепианного концерта в Украине в его совокупной целостности – как общей панорамы жанра на примере более сорока произведений. Введение в научное обращение такого количества

неисследованных новых концертов, существующих в виде авторских рукописей, обусловило научную новизну ряда выдвинутых в работе актуальных задач, теоретических положений, новых определений и терминов, более точно отражающих специфику новаторских явлений, обнаруженных в украинских концертах.

Результатом обобщения научных достижений музыкознания в изучении концертного жанра в целом и анализа непосредственно украинского фортепианного концерта стала периодизация истории его развития (конец 20-х – 50-е гг.; 60–70-е гг.; 80–90-е гг.) и определение особенностей национального жанрового типа, сложившегося к середине 50-х годов в творчестве Л.Ревуцкого, С.Людкевича, Б.Лятошинского, А.Штогаренко и др. Его характеризует: 1) фольклорный цитатный (или близкий цитатному) тематизм, определяющий собой типичный круг образов, в которых доминирующее место занимает лирика в ее песенной и танцевальной жанровых разновидностях; 2) обусловленность процессов музыкального мышления и развития вокальной природой тем, лежащих в основе произведений, строфической (куплетной) формой и методом варьирования, присущими народной музыке; 3) преобладание в его фактуре романтического (шопеновско-листовско-рахманиновского) типа пианизма. Сочетание этих параметров определяет специфику украинского концерта в первый период его существования и механизмы адаптации жанра в условиях национальной культуры.

Проблематика диссертации сфокусирована на зрелой стадии существования жанра, синтезирующей и обобщающей достижения предшествовавших периодов, и состоит в выявлении направления эволюционных процессов, характерных черт и новых качеств в современном фортепианном концерте, в наличии двух параллельных – симфонической и камерной – “ветвей” жанра, обладающих рядом собственных специфических признаков; значительном расширении образной сферы фортепианного концерта (в диапазоне от трагического и медитативного до юмористического и гротескного) и его жанрового поля за счет жанровой диффузии и жанрового синтеза; в обновлении методов музыкального развития (мономотивизм и микромотивизм); в переосмыслении неофольклоризма и неостилевых тенденций, включении джаза в жанрово-стилевую систему украинского фортепианного концерта; в выявлении лирического начала и романтического “гена” как его имманентных констант.

Введены научные термины: прием “мотивного умножения”, связанный с воплощением в музыке медитативного состояния и монопассажа, отражающий пианистическую специфику этого приема. В его основе лежит психологический феномен переключения сознания при погружении в медитацию. Суть приема состоит в многократном превышении количества повторений мнопассажа, его мультипликации – более 60 раз в сольной каденции Концерта А.Караманова и 43 раза в первой части “Камерной музыки” О.Криволап и в сочетании при этих

повторах остинатности и секвентности в развитии монопассажа. Умножение мотива создает в музыке художественный эффект остановки движения и наделен свойствами суггестивного воздействия на слушателя.

Особое внимание в диссертации уделено сольной партии и сольной каденции как жанрообразующим факторам современного концерта и эволюционным процессам в них, модернизации устоявшихся формул концертной фактуры и новым приемам пианизма, таким как игра кулаком и ладонью кластеров и глиссандо, фортепианный пуантилизм, алеаторные пассажи и др. Выявлены и систематизированы базисные для фортепианного концерта виды токатности (репетиции, *perpetuum mobile* и *martellato*) и предложена дефиниция приема игры *martellato*, до сих пор отсутствовавшая в музыковедческой литературе; рассмотрена речитативность как специфический способ музыкального мышления и основа сольных каденций, выявлены характерные черты, свойственные украинскому фортепианному речитативу.

Констатируется расширение и обновление функций сольной каденции и ее местоположения в общей структуре цикла. Выросшая из среднего звена асафьевской триады *i-m-t*, из *m*-связки – импровизации она эволюционирует в *m*-разработку и *m*-интермедию между частями цикла (В.Золотухин) становится *i*-экспозицией новых музыкальных образов – изложение тем побочных партий (А.Костин, В.Золотухин, В.Загорцев) и открывает собой концерты – *i*-прелюдии (М.Скорик, К.Цепколенко). Сольные каденции выполняют функции завершения всего цикла в *t*-постлюдиях (М.Скорик, О.Криволап). Многофункциональность и универсальность функций сольных каденций в сочетании с их мобильностью способствует индивидуализации драматургических и композиционных решений концертов.

Предложена типология украинского фортепианного концерта, отвечающая художественной реальности и зафиксировавшая современное состояние жанра. Она включает такие жанровые разновидности, как большой сольный симфонизированный концерт (В.Золотухин, К.Цепколенко, А.Караманов), концерт-симфония (С.Лунёв, А.Костин, М.Скорик), сольный камерный концерт (А.Красотов, А.Костин, Ю.Шамо, В.Каминский), камерный фортепианный концерт (В.Загорцев), камерный концерт-токатата (И.Щербаков), камерная музыка (О.Криволап), “юношеский” концерт (А.Рудянский, М.Лаврушко), концерттино (Ж.Колодуб, С.Мамонов), концерт-соло (Н.Полоз). Продолжает функционировать программный концерт – специфический тип украинского концертного жанра (А.Караманов, А.Костин, К.Цепколенко, М.Скорик).

Значительное расширение жанрового “поля” украинского концерта, характерное для зрелой стадии его существования, свидетельствует о жизнеспособности жанра и перспективности его дальнейшего развития.

**Ключевые слова:** фортепианный концерт, типология, сольная партия, сольная каденция, токатность, периодизация, классификация, мотивное умножение, монопассажа.

**Ponomarenko Olena Yuriyivna. Main tendencies in the development of the Ukrainian piano concerto in the 80–90-s of the XX century.** – Manuscript.

This Dissertation on the competition of a Scientific Degree of the Candidate of Art Criticism Sciences on Speciality 17.00.03 – Musical Art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2003.

This Dissertation is devoted to the development of the Ukrainian piano concerto of the 1980 – 90-s.

The piano concerto of the 80 – 90-s is investigated as an integral phenomenon on the basis of 40 new musical compositions. Problems of the dissertation are focused on the genre existence at its late stage and on exposition of the evolutionary processes, trends, typical features and new qualities of the modern Ukrainian piano concerto. That are: the presence of symphonic and chamber parallel "branches" of genre; the expansion of descriptive sphere and its genre field due to genre diffusion and synthesis; methods of renovation in music development (monomotivism and micromotivism); reevaluation of neofolklorism and neostyling tendencies; jazz inclusion into a styling system of a concerto genre; lyric beginning and romantic "gene" shown as immanent constants of the Ukrainian piano concerto.

Some scientific terms are introduced such as: method of "tune multiplication" connected with the embodiment of a meditative state and monopassage reflecting the piano specificity of this method.

Modernization of settled formulas in concert texture and basic "genre out come" factors of the modern concerto have been examined: toccata and recitative; the toccata's classification is given: repetition, perpetuum mobile, martellato. Broadening and renovation of solo cadence functions (multifunctionality and universality) and also its place in general cycle structure mobilization are stated, that helps in individualization of drama and composition conceptions.

Typology of the modern Ukrainian piano concerto is proposed. It includes the following genre variety: large solo symphonic concerto, concerto-symphony, program concerto, chamber solo concerto, concerto-tocatta, chamber piano concerto, chamber music, "youth" concerto, concertino, concerto-solo. They are the striking illustrations of viability and prospects in the development of this genre.

**Key words:** piano concerto, typology, solo part, solo cadence, toccata, division into periods, classification, tune multiplication, monopassage.

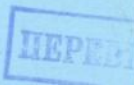
454406

AB 54.051  
MUM

# AB 54.051

Підписано до друку 17.01.2003 р. Формат 60x84/16. Папір для мн. ап.  
Гарнітура "Times". Друк різнографічний. Ум.-друж. арк. 1,00. Обл.-вид. арк. 1,35  
Тир. 100 прим. Зам. № 28

Надруковано в фірмі "ДРУК-ІНФО"  
83000, м. Донецьк, вул. Артема, 58, к. 113; тел.: (062) 335-6455



# МИСТ