

**НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КОРАБЛЕБУДУВАННЯ
ІМЕНІ АДМІРАЛА МАКАРОВА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ ІМЕНІ
В.О.СУХОМЛИНСЬКОГО
Кафедра музичного мистецтва**

Освітній рівень: Магістр
Освітня програма: Музичне мистецтво
Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

 Оксана СТРИХАР

«15» грудня 2025 року

ЗАВДАННЯ

НА ДОСЛІДНИЦЬКУ ЧАСТИНУ ДО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

Тараненка Віктора Віталійовича

Тема роботи: Клавірний репертуар як віддзеркалення світових культурних тенденцій XVIII-XXI століть.

Керівник роботи Ревенко Наталя Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент.

затверджені наказом закладу вищої освіти від «26» листопада 2025 року №1338-УЧ

2. Строк подання студентом роботи: 10.12.2025 р.

3. Вихідні дані до роботи: фахова література, довідники з мистецтва, матеріали конференцій, репозитарій університету

2. Дата видачі завдання: 20.09.2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів творчого проєкту	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Ознайомлення з науковою та методичною літературою з предмету та об'єкту дослідження	Жовтень 2024	Виконано
2	Складання розгорнутого плану дослідної частини та ознайомлення з ним керівника творчого проєкту	Жовтень 2024	Виконано
3	Написання підрозділу 1.1. розділу 1. Культурні тенденції у музичному мистецтві періоду XVIII-XXI століть	Грудень 2024	Виконано
4	Написання підрозділу 1.2. розділу 1. Шляхи розвитку клавірного мистецтва в музичній культурі XVIII-XXI століть	Лютий 2025	Виконано
5	Написання підрозділу 2.1. розділу 2. Твори композиторів епохи бароко, класицизму, романтизму, модернізму у репертуарі піаніста	Травень 2025	Виконано
6	Написання підрозділу 2.2. розділу 2. Відображення світових культурних тенденцій у творах композиторів XX-XXI століть	Вересень 2025	Виконано
7	Написання загальних висновків до роботи	Жовтень 2025	Виконано
8	Оформлення дослідницької частини проєкту	Листопад 2025	Виконано
9	Передача дослідницької частини проєкту рецензенту для рецензування	Листопад 2025	Виконано
10	Передача дослідницької частини проєкту керівникові для написання відгуку	Листопад 2025	Виконано
11	Передзахист захист дослідницької частини проєкту	Грудень 2025	Виконано
12	Публічна демонстрація творчого проєкту	29.12.2025	Виконано

Студент


(підпис)

Віктор ТАРАНЕНКО

Керівник роботи


(підпис)

Наталя РЕВЕНКО

**Міністерство освіти і науки України
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КОРАБЛЕБУДУВАННЯ
ІМЕНІ АДМІРАЛА МАКАРОВА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ
ІМЕНІ В.О. СУХОМЛИНСЬКОГО**

Кафедра музичного мистецтва

Музичне мистецтво

025 Музичне мистецтво

Пояснювальна записка до творчого проєкту

**На здобуття ступеня вищої освіти «магістр»
на тему: Клавірний репертуар як віддзеркалення світових культурних
тенденцій XVIII-XXI століть**

студента Тараненка Віктора Віталійовича

Науковий керівник: Ревенко Наталя Валеріївна
Кандидат мистецтвознавства, доцент

Рецензент: Васильєва Лариса Леонідівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент

Допущено до захисту « 8 » грудня 2025 р.

Завідувач кафедри д.п.н., професор

 Оксана СТРИХАР

Миколаїв – 2025 рік

АНОТАЦІЯ

Тараненко В.В. Клавірний репертуар як віддзеркалення світових культурних тенденцій XVIII-XXI століть. Кваліфікаційна робота зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво». Миколаїв: НУК ім. адмірала Макарова. 2025. 61 сторінка.

Мета дослідження полягає у дослідженні клавірного репертуару піаніста в контексті розвитку світових культурних тенденцій XVIII-XXI століть на прикладі творчості відомих композиторів різних епох, напрямів, стилів. Висвітлено шляхи розвитку клавірного мистецтва в музичній культурі XVIII-XXI століть, представлено жанрову палітру клавірних творів композиторів, виявлено прояв світових культурних тенденцій у клавірних творах композиторів названого періоду.

Ключові слова: клавірний репертуар, культурні тенденції, творчість композиторів, жанр, стиль.

ANNOTATION

Viktor Taranenko. Piano repertoire as a reflection of world cultural trends of the 18th-21st centuries. Qualification work in the specialty 025 "Musical art" of the educational program "Musical art". Mykolaiv: Admiral Makarov National University. 2025. 61 pages.

The purpose of the study is to study the pianist's piano repertoire in the context of the development of world cultural trends of the 18th-21st centuries using the work of famous composers of different eras, directions, and styles. The ways of development of piano art in the musical culture of the 18th-21st centuries are highlighted, the genre palette of piano works by composers is presented, and the manifestation of world cultural trends in the piano works of composers of the named period is revealed.

Keywords: piano repertoire, cultural trends, composers' work, genre, style.

ЗМІСТ

Вступ	6
Розділ 1. Світова культура XVIII-XXI століть: тенденції розвитку	9
1.1. Культурні тенденції у музичному мистецтві періоду XVIII-XXI століть.....	9
1.2. Шляхи розвитку клавірного мистецтва в музичній культурі XVIII-XXI століть.....	23
Висновки до першого розділу	35
Розділ 2. Клавірний репертуар музиканта-виконавця	38
2.1. Твори композиторів епохи бароко, класицизму, романтизму, модернізму у репертуарі піаніста.....	38
2.2. Відображення світових культурних тенденцій у творах композиторів XVIII-XXI століть	45
Висновки до другого розділу	54
Висновки	56
Список використаних джерел.....	59

ВСТУП

Актуальність. Клавірне мистецтво є одним із найважливіших пластів музичної культури, що характеризується багатогранністю та різноманітністю стилів і жанрів, що відображають еволюцію клавірного репертуару в різний історичний період.

Клавірна музика, від самого свого зародження і до сучасності, є віддзеркаленням різних естетичних та філософських процесів, що сформувалися у світовій культурі в різні історичні періоди.

Клавірне мистецтво початку XVIII століття формувалося під впливом культури бароко де домінували поліфонічні форми та складні архітектонічні структури. Починаючи з середини XVIII століття культура бароко змінилася культурою класицизму. Мистецтво доби класицизму, зокрема і клавірне, відображало прагнення до гармонії та впорядкованості, що відповідало культурним ідеалам доби Просвітництва.

У XIX столітті клавірний репертуар повністю переорієнтувався на фортепіано. Саме фортепіано стало тим музичним інструментом, що дозволив виразити всі ідеї романтизму в клавірній музиці (індивідуалізм, культ почуттів).

У XX століття клавірне мистецтво зазнає значущих змін, зумовлених швидким розвитком музичних стилів, технологій та художніх концепцій. Головною культурною тенденцією цього стала поява нових мистецьких стилів і напрямів, що значно змінило фортепіанну музику. Стрімка поява культурних стилів і течій, їх постійна інтеграція під впливом геополітичних та глобалізаційних процесів процеси та пошук нових форм самовираження у творчості композиторів. Так, виникають такі засоби музичної композиції, як алеаторика, сонористика, додекафонія, що відображають культурні тенденції XX століття і подальшому матимуть значний вплив на розвиток всього музичного мистецтва.

У ХХІ столітті клавірна музика інтегрує електронні технології, мультимедійні практики та міждисциплінарні підходи, що відповідає сучасним культурним тенденціям постмодернізму та цифрової епохи.

Багатогранність та різноманітність клавірного мистецтва зумовлює високий рівень його актуальності, позаяк культурні тенденції в ХVІІІ-ХХІ століть знайшли своє відображення в клавірній творчості композиторів різних епох твори яких залишаються актуальними, популярними та легко впізнаваними і по сьогодні.

Актуальність дослідження полягає у висвітленні культурних тенденцій в творах композиторів різних епох, напрямів та стилів, що і по сьогодні залишаються актуальними входячи до репертуарів сучасних піаністів-виконавців. Саме тому дослідження клавірного репертуару піаніста-виконавця в контексті культурних тенденцій набуває особливої актуальності, адже дозволяє простежити взаємозв'язок між музичним мистецтвом та загальними цивілізаційними процесами.

Об'єкт – світові культурні тенденції ХVІІІ-ХХІ століть.

Предмет – клавірний репертуар як віддзеркалення світових культурних тенденцій ХVІІІ-ХХІ століть.

Мета – дослідити клавірний репертуар виконавців-піаністів в контексті розвитку світових культурних тенденцій ХVІІІ-ХХІ століть на прикладі творчості відомих композиторів різних епох, напрямів, стилів.

Завдання

1 – виявити культурні тенденції у музичному мистецтві періоду ХVІІІ-ХХІ століть та визначити зміст понять «культура», «тенденції», «культурні тенденції».

2 – висвітлити шляхи розвитку клавірного мистецтва в музичній культурі ХVІІІ-ХХІ століть.

3 – представити жанрову палітру клавірних творів композиторів різних епох.

4 –виявити прояв світових культурних тенденцій у клавірних творах композиторів XVIII-XXI століть.

Методи дослідження:

теоретичні – при аналізі філософської, наукової, мистецтвознавчої, культурологічної літератури з досліджуваної проблеми з метою виявлення культурних тенденцій XVIII-XXI століть; при визначенні змісту понятійно-категоріального апарату;

емпірико-теоретичні – аналіз і синтез, історичний метод при виявленні культурних тенденцій в процесі аналізу клавірних творів композиторів XVIII-XXI століть

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження викладено у матеріалах:

1) IX-ої Міжнародної науково-практичної конференції «ГЛОБАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ В НАУЦІ ТА ОСВІТІ», 22-24 Вересня 2025 р.;

2) «Магістерські читання»: збірник наукових доповідей здобувачів вищої освіти кафедри музичного мистецтва ННПІ імені В.О. Сухомлинського НУК імені адмірала Макарова, 2025 р.

Структура роботи. Дослідницька частина творчого проєкту складається зі вступу, двох розділів, в кожному з яких по два підрозділи, висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 61 сторінка. Список використаних джерел включає 26 найменувань.

РОЗДІЛ 1.

СВІТОВА КУЛЬТУРА XVIII-XXI СТОЛІТЬ:

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

1.1. Культурні тенденції у музичному мистецтві періоду XVIII-XXI століть

«Культура» та «тенденція» – ці два поняття, що найчастіше піддаються обговоренню у різних наукових галузях, адже вони супроводжують розвиток людської цивілізації протягом усього її існування.

Загальновідомо, що поняття «культура» має багато визначень. На думку вітчизняних науковців Я. Мандрик і Р. Пуйда це спричинено «багатогранністю феномена і широким вживанням терміна «культура» в конкретних дисциплінах. У галузі історичних, філософських, етнографічних, соціологічних, філологічних та інших досліджень зустрічаються різноманітні уявлення про «культуру». Кожна дисципліна підходить до з'ясування поняття з власними вимогами і завданнями. ... Це зумовлено тим, що культура уособлює у предметній чи духовній формах людську свідомість, яка у кожної людини інша» [11, с. 51].

Як стверджує вітчизняний філософ В. Андрущенко: 1) «культура – це надбання людини, досягнуті нею в процесі перетворення природи; 2) джерелом культури є праця; 3) людська праця є процесом культуротворення, який здійснюється за законами природи, в інтересах людини й розглядається як її (природи) одухотворення; 4) у процесі практичного одухотворення природи людина формує власне єство як єство культурне, набуває здібностей розпредметнювати власні надбання, користуватись ними на благо людини і суспільства, а не на їх руйнацію; 5) культура є мірою втілення людського в полотно природи і одночасно мірою розвитку людини як особистості» [3].

«Музична культура – це галузь суспільного життя, що проявляється у найширшому спектрі явищ музичного мистецтва у просторі культуротворчої діяльності людства та існує як багатовекторна цілісна система у духовному, інтелектуальному, художньо-естетичному, суспільно-політичному, освітньо-

науковому вимірах. Водночас музична культура є однією з найважливіших форм культуротворчого процесу на шляху гармонізації людини зі світом» [23, с. 90].

Поняття «світова культура це найвищі здобутки різних народів, що стали загальнолюдським надбанням» (за І. Гуровою) [6]; «сукупність кращих досягнень людства від стародавніх цивілізацій до наших днів» (за П. Гречанівською) [5, с. 100]; «сукупність культур цілісного світу, що визначається власною системою загальнолюдських цінностей і, залежно від умов розвитку, конкретизується і розгалужується на певні рівні якісного і кількісного характеру, акумулює, відсортковує і розвиває найкращі риси національних культур» [11, с. 63] (за Я. Мандрик і Р. Пуйда).

Поняття «тенденція» (від лат. *tendere* – спрямовувати, прагнути), як і поняття «культура» також вживається достатньо часто у різних наукових галузях але на відміну від поняття «культура» всі визначення поняття «тенденція» більш менш схожі.

Так, у «Словнику української мови» (Академічний тлумачний словник, 1970 – 1980) поняття «тенденція» визначено наступним чином: 1. Напрямок розвитку чого-небудь. 2. Прагнення, намір, властиві кому-, чому-небудь. 3. Провідна думка, ідея художнього, наукового й т. ін. твору; ідейне спрямування. 4. Упереджена думка, ідея, теза, що не впливає логічно з самого розвитку подій, з художніх образів, а нав'язується читачеві» [18].

Простіше кажучи, тенденція – це вектор змін у часі, що відображає те, що стає популярним чи актуальним у певний період. Вона може проявлятися в моді, технологіях, економіці, мистецтві чи суспільних процесах, впливаючи на рішення та спосіб життя людей. По суті, тенденція показує рух уперед і допомагає зрозуміти, куди прямує світ. «Тренд (від англ. *Trend* – тенденція) може бути однаковим, зростаючим або спадаючим» [20].

Аналіз наукової літератури засвідчив, що на сьогодні конкретного визначення поняття «культурні тенденції» не існує. Однак, на основі вище викладеної інформації ми спробуємо надати йому власне визначення.

Культурні тенденції – це значні, стійкі зміни в у поведінці, цінностях, сферах діяльності та світогляді, що відбуваються в певному суспільстві в конкретний час і зумовлені соціальними, технологічними або економічними факторами.

У процесі розвитку людства формувалися окремі культурні епохи (напр. антична, середньовічна, епоха Відродження). Паралельно виникали різні форми культури: політична, соціальна, правова, економічна, екологічна, фізична, моральна та інші. Багаторівнева й складна структура культури визначає різноманітність її функцій як у суспільному житті, так і в житті окремої людини. Класифікуючи історичні періоди розвитку світової культури, важливо пам'ятати, що всі явища в природі проходять етапи зародження, розквіту й занепаду.

У межах нашого дослідження ми аналізуємо еволюцію культурних тенденцій від XVII до XXI століття та оцінюємо їхній вплив на розвиток музичного мистецтва в зазначений історичний період.

XVII століття позначило початок Нового часу, коли формування капіталістичних відносин вступило в конфлікт із феодалними політичними структурами. Усвідомлення цих суперечностей та загальна соціальна напруженість, що охоплювала ключові сфери людського існування, визначили провідні тенденції культурного розвитку епохи.

Митці XVII століття осмислювали світ як динамічну, внутрішньо суперечливу цілісність. Людина постає в ньому як мікрокосм – складна, мінлива істота з розмаїттям емоційних станів. Мистецтво, успадкувавши ренесансну ідею творчої індивідуальності, трансформувало її відповідно до нових світоглядних умов. Прискорення науково-технічного прогресу й зростання динаміки суспільного життя сприяли взаємодії різних стилів і методів. Перевага світського начала, увага до індивідуальних почуттів і психологічної глибини зумовили підвищений інтерес до неповторності кожного мистецького твору.

Музична культура XVII – першої половини XVIII століття розвивалася під впливом стилю бароко – динамічного, контрастного, сповненого парадоксів.

«БАРОКО (в перекладі з італійської – чудернацький, дивний, химерний, примхливий, пишномовний)» [13, с. 7].

Бароковому мистецтву властиві «врочистість, декоративна пишність, динамічність композиції, мальовничість, багатство контрастів світла й тіні» [24, с. 27], що поєднуються з прагненням до драматичної експресії та синтезу мистецтв.

Епоха Бароко стала важливим етапом становлення та поширення західноєвропейської культурної традиції.

Емоційно-філософська основа музики тої доби полягала у глибокому розкритті внутрішнього світу людини через виразні контрасти й піднесену духовність, адже місія музиканта в епоху бароко – дарувати естетичну насолоду та водночас звеличувати Бога, долаючи межі буденності.

У музичному мистецтві в цей період відбувається низка важливих процесів. Передусім формується принцип тональності та гомофонно-гармонічний стиль, що ґрунтується на виразній мелодії й акомпанементі. Творчий процес набуває раціонального характеру та структурується на кілька етапів: *inventio* (вигадкування матеріалу), *dispositio* (розташування й розробка), *decoratio* (прикрашання), *executio* (виконання).

Закладаються основи музичної освіти, концертної практики, музичної критики та музикознавства, поширюється нотний друк, формується просвітницький підхід до музичної культури. Багато термінів, понять та виконавських принципів барокової епохи й досі залишаються складовою музичної теорії та практики, а композиторські й виконавські прийоми цього часу стали невід'ємною частиною класичного канону.

Остаточно утверджується сучасна нотація, розвинулися техніки гри на музичних інструментах, а музичний орнамент набув особливої вишуканості. Вокальна музика, що домінувала в добу Ренесансу, поступово поступилася провідним позиціям інструментальній, яка сформувалася як самостійний напрям зі специфічними темами, образами та усталеним набором інструментів. Виникло розуміння необхідності стандартного інструментального складу, що стало

підґрунтям для появи перших оркестрів. Музичні твори відтепер створювалися з урахуванням можливостей конкретних інструментів.

Значно розширилися жанрові рамки: зросла складність музичних творів, з'явилися нові жанри – балет, кантата, арія, прелюдія, fuga, сюїта, соната та інші. Серед провідних жанрів варто виділити: оперу у двох основних різновидах – *opera seria* та *opera buffa*; ораторію; жанр страстей; *concerto grosso*; пасакалію; чаконну.

Поглиблюється інтерес до людських емоцій. Саме у цей час значного поширення набуває філософська теорія афектів Р. Декарта, згідно з якою «музика – це мистецтво афектів». На її основі виникає музична риторика – система музичних прийомів, що уподібнює музичний вислів ораторському. Вона охоплює засоби емоційного впливу на слухача, спрямовані на викликання певних станів та переживань.

«Вважалось, що, весь музичний твір або його велика частина можуть виражати лише ОДИН афект. З цією метою композитори використовували цілу систему техніки написання музичного твору (наприклад, використання мелодійних стрибків та хроматичних ходів (вигук-питання); короткі паузи (для створення хвилювання); повторення, імітацію (для утвердження єдиного емоційного стану); дисонанси, які не переходять у консонанс (створює напруження); гармонійні та фактурні протиставлення тощо» [13, с. 7].

Барочна музика є величезним пластом виконавської практики, в якому зародилися численні шедеври, що й сьогодні активно досліджуються та виконуються. Відлуння барокового стилю – необароко – можна простежити в творчості композиторів пізнього романтизму та XX століття, зокрема Й. Брамса, М. Рegera, В. Лютославського, П. Хіндемита та інших, що свідчить про тривалу та плідну історичну спадщину цієї культурної епохи.

У першій половині XVIII століття бароко поступово трансформується в граціозні форми стилю рококо, співіснуючи й взаємодіючи з ним, а з 1760-х років послідовно витісняється класицизмом. Термін «рококо» в музикознавстві

застосовують рідко, замінюючи його терміном «галантний стиль» (чемний, ввічливий, вишуканий).

У цей перехідний період поглибилася різниця між духовною та світською музикою: сакральні жанри переважно зберігали барокові ознаки, тоді як світська музика поступово переймала риси нового стилю.

Поліфонічний принцип поступився гомофонії: виразна, співуча мелодія розгорталася на тлі стриманого, прозорого гармонічного супроводу. Композитори надавали перевагу невеликим інструментальним формам і будували музику на приємних, делікатних контрастах. Галантний стиль утвердився також у салонному романсі, опері та балеті. Музика ставала більш виразною й емоційно насиченою, тяжіла до «чуттєвого» стилю, що ґрунтувався на природності, щирості, ліричності мелодії та здатності викликати глибокий емоційний відгук. Ці тенденції особливо виразні у творчості Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Й.-К. Баха, в операх Н. Йоммеллі та Т. Траєтті, «а також в інструментальних творах українських композиторів М. Березовського й Д. Бортнянського.

У музичному мистецтві рококо переважали камерні форми та грайливо-галантні образи. У салонній практиці особливу популярність мали легкі любовні пісні та клавесинні або камерні аранжування арій з опер Ж.-Ф. Рамо, А. Кампра й Ж.-Б. Люллі.

Стилю рококо в музиці властиві ті самі риси, що й у візуальних мистецтвах: надмірність дрібних «мелізмів», домінування малих, витончено опрацьованих форм, уникання різких драматичних контрастів і надання переваги грайливим, кокетливим та галантним образам.

Друга половина XVIII століття представлена епохою класицизму, який склався ще у XVII ст. у Франції. Митці, у цей період, звернулися до античної спадщини як до норми і ідеального зразку. Класицизм багато в чому протистояв бароко з його пристрасністю, мінливістю, суперечливістю, стверджуючи свої принципи в різних видах мистецтва, у тому числі в музиці.

У добу класицизму майже зникає урочисте, масивне звучання органу та скорочується роль хору: орган, клавесин й хорове звучання поступово витісняє симфонічний оркестр. У цей період визначається склад сучасного симфонічного оркестру та з'являється фортепіано. Духові інструменти (кларнет, флейта, труба тощо) утверджуються як повноправні учасники оркестру, формуючи нову темброву палітру.

«Розквіт музичного класицизму почався у другій половині XVIII ст. у Відні. ... Вищим виразом класицизму стала творчість Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, які працювали у Відні й утворили напрям у музичній культурі другої половини XVIII – початку XIX ст. – віденську класичну школу» [7, с. 57] – зазначають вітчизняні викладачі О. Александрова та О. Цимбал.

Узагальнивши попередній досвід музичної творчості, ці композитори сформували жанри класичної симфонії, камерного ансамблю, сонати й концерту, вибудовані на засадах сонатно-симфонічного циклу та сонатного *allegro*. Їхні найвищі здобутки в інструментальній та інших сферах (опера, меса, ораторія) істотно вплинули на подальшу еволюцію музичного мистецтва та становлять одну з вершин світової культури.

До характерних рис музики віденського класицизму належать: універсальність художнього мислення, логічність і прозорість форми; органічна єдність емоційності й раціональності, трагічного й комічного, виваженості й природності вислову; утвердження класичного оркестрового складу й визначення основних інструментальних груп; стрижнем оркестру стають струнні (скрипки, альти, віолончелі, контрабаси) та духові (флейта, кларнет, труба тощо); розквіт провідних інструментальних жанрів – симфонії, сонати, концерту й камерних ансамблів (струнного квартету, фортепіанного тріо тощо); остаточне оформлення чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу та сонатної форми; зменшення ролі клавесина й органу як провідних клавішних інструментів і перевага фортепіано; виокремлення сольної клавірної (фортепіанної) музики як самостійної творчої сфери; розвиток різних типів опер – ліричної й соціально-

викривальної комедії, музичної драми, зінгшпиля тощо; домінування гармонії як провідного засобу виразності та формоутворення.

В кінці XVIII на початку XIX століття епоха класицизму змінюється епохою романтизму. Пріоритет почуття над раціональністю – визначна риса романтичного стилю. «Пристрасті й інтуїція стають головними провідниками творчої думки» [3, с. 15], а музика – специфіка якої найповніше розкриває емоції та почуття – «була оголошена романтиками ідеальним видом мистецтва» [2, с. 276].

Музичне мистецтво, розвиваючись під впливом романтизму, сприйняло «такі важливі загальні тенденції, як анти-раціоналізм, зосередженість на внутрішньому світі людини, безконечності його почуттів і настроїв. Звідси особлива роль ліричного начала, емоційна безпосередність, свобода виразу» [8].

Провідною естетичною засадою музичного романтизму стало відтворення багатовимірного внутрішнього світу людини та ґрунтовний аналіз тонких і складних емоційних процесів. Романтизм розширив межі музичного мистецтва, увівши в нього нову сферу переживань і чуттєвих станів.

Фантастична тематика є визначальною рисою романтизму. Вона постає як уявний простір, що дає митцеві можливість піднятися над суперечливою реальністю. Казково-пантеїстичні образи, успадковані з фольклору та середньовічних легенд, повністю відповідали естетичним потребам романтиків і відіграли ключову роль у музичному мистецтві XIX століття.

Провідним жанром романтичної музики, тісно пов'язаним із побутовими традиціями, став романс. Він сформувався у міському домашньому середовищі Австрії та Німеччини на основі побутової пісні. У творчості композиторів-романтиків – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса – романс перетворюється на форму психологічного монологу «й впливає на розвиток інших жанрів, таких як симфонія та опера» [4, с. 15].

«Разом із романсом формується камерна фортепіанна мініатюра – жанр, що виріс із домашнього музикування й інтимної імпровізації, і поступово зайняв провідне місце у музичному мистецтві століття. Романтичне тяжіння до ліризму,

імпровізаційності, камерності також сприяє розквіту інструментальних танцювальних жанрів – вальсу, мазурки, польки (Ф. Шуберт, Ф. Шопен), що отримують поетичне осмислення і художню глибину» [4, с. 15].

Однією з тенденцій музичної культури романтизму стало розширення концертної практики. У ХІХ столітті концертна естрада, раніше другорядна, перетворюється на провідний формат музичного життя. Її розвиток забезпечує становлення віртуозної виконавської школи: постаті рівня Н. Паганіні, Ф. Ліста та Ф. Шопена формують нове розуміння виконавця як інтерпретатора. «Фортепіанна музика, як найгнучкіше й найбагатше виразове середовище, займає провідне місце в цьому процесі, одночасно піднімаючи рівень виконавської техніки та розширюючи межі емоційної виразності» [4, с. 16].

Упродовж ХІХ століття в інструментальній музиці спостерігається суттєва трансформація класичних музичних жанрів, які у творчості композиторів-романтиків, набувають нових рис; становлення суто романтичних жанрів, що були відсутні в художній практиці доби Просвітництва. Помітних змін зазнала й циклічна симфонія: у її структурі починає домінувати ліричний емоційний тонус, що зумовлює переосмислення традиційних формотворчих принципів. Незвичний для класичної сонатної моделі дисбаланс між образами дії та ліричними сферами – із перевагою останньої – спричиняє зростання ролі побічної партії.

Варіаційна трансформація тем стає визначальною рисою романтичної сонати і симфонії. Ліричність музичного мислення, позбавлена театральної конфліктності, сприяє монотематизму та безперервному розвитку твору (паузи між частинами зникають). Найпомітніше виявляється тенденція до одночастинності як провідної ознаки великої романтичної форми. Водночас прагнення охопити різноманітність явищ у межах цілісності зумовлює безпрецедентно гострі контрасти між окремими частинами симфонії.

Суттєвої трансформації зазнає і оперне мистецтво: комічна опера втрачає домінантне становище, поступаючись місцем новим формам – громадянській опері із соціально-політичним змістом, народно-казковій опері з виразним

фольклорним підґрунтям та героїко-романтичній драмі, що поєднує філософські ідеї з національним колоритом. «У цьому контексті романтики, відмовляючись від «легкого» жанру комічної опери, протиставляють йому серйозне драматичне мистецтво, тим самим створюючи новий естетичний поділ між «високим» і «низьким» [4, с. 16]», – зазначає О. Вороновська.

Ще однією особливістю музичного романтизму є посилений розвиток програмної музики. На противагу класицистичному ідеалу «абсолютної» інструментальної форми, романтики вводять у свої композиції літературні, живописні та сценічні асоціації. Програмність стає необхідною умовою для передавання складних образів, допомагаючи і композитору, і слухачеві глибше осягнути зміст твору. На цій основі формуються нові жанрові різновиди – програмна симфонія, концертна увертюра, поетичні фортепіанні цикли. У цих формах музика постає вже не просто звуковим потоком, а засобом емоційного оповідання, внутрішнього монологу та символічного мислення.

Романтизм загалом відкинув риси класичного мистецтва, пов'язані з «умовною холодною красою» (Глюк) придворної естетики. Романтики сформували нове уявлення про красу, орієнтоване не на врівноважену витонченість, а на максимальну психологічну та емоційну виразність, свободу форми, барвистість і багатшаровість музичної мови. Водночас у провідних композиторів XIX століття простежується прагнення зберегти й творчо трансформувати притаманну класицизму логічність і завершеність форми. Від Шуберта і Вебера на початку романтизму до Брамса і Дворжака, які підсумували розвиток «музичного XIX століття», помітна послідовна тенденція поєднувати новаторство романтизму з тривкими принципами музичної краси доби Просвітництва.

«XX століття постало епохою масштабних революційних зрушень і багаторазових циклів оновлення музичної системи – від жанрової структури й стильових парадигм до принципів музичної мови» [4, с. 72]. У художній культурі загалом утвердилася тенденція до розгалуження на численні напрями та школи,

кожна з яких виразно окреслювала власну естетичну позицію, формуючи складну й поліфонічну культурну картину.

Провідною естетичною тенденцією композиторів XX століття стало прагнення до необмеженої свободи самовираження. Стрімкі соціально-політичні трансформації та науково-технічний прогрес зумовили переорієнтацію музичного мислення на осмислення й художнє переосмислення нової динамічної реальності. Перед композиторами постало завдання оновлення форм музичного мистецтва і засобів музичної виразності загалом.

На музичну культуру століття найбільше вплинули такі культурні течії, як: імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, модернізм, а також явища, пов'язані з алеаторикою та джазом. Загальними тенденціями у композиторській творчості стали прагнення до використання традицій національного фольклору, синтезу народних інтонацій і творчих знахідок тієї епохи, що помітно у творчості Б. Бартока, Я. Сибеліуса, К. Шимановського, В. Лютославського та інших.

Імпресіонізм виник в кінці XIX на початку XX століття. «Він базується на втіленні вражень від зовнішнього світу у всій їх мінливості й несталості. З цих найменших штрихів і складаються твори імпресіоністського мистецтва, багаті кольористичними відтінками, витончені за стилем, що не прагнуть до проникнення у світ глибоких людських переживань» [24, с. 90].

Основоположником музичного імпресіонізму є К. Дебюссі. Його композиторська творчість мала великий вплив на сучасників.

Для композиторів-імпресіоністів характерне передавання безпосередніх вражень, художніх асоціацій, суб'єктивних відчуттів, психологічних станів. У творчості композиторів-імпресіоністів, окрім звернення до національного музичного фольклору, простежується тенденція до звернення до тем античної міфології, середньовічних легенд, що можна простежити у творах М. Равеля («Іспанська рапсодія», «Дафніс і Хлоя») та К. Шимановського («Міфи», «Маски»).

Експресіонізм, що виник у перші десятиліття століття, протиставив імпресіоністичній вишуканості загострене зображення внутрішніх конфліктів і

трагічних станів. В творах цього авангардного напрямку, що сформувався під впливом трагічного досвіду воєнної доби, загострюється тема конфлікту особистості та світу. Експресіонізм виражає різні «темні» емоційні стани людини (жах, відчай, безсилля). Найяскравіше цей стиль утілено в творчості композиторів нововіденської школи (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн).

Основоположником цього напрямку в музиці став А. Шенберг. Для побудови мелодій у своїх творах композитор застосовував додекафонію (дванадцятизвуччя), використовуючи весь набір звуків хроматичної гами.

Загалом для музики експресіоністів характерна жорсткість, розірваність, ламаність мелодійної лінії, різкі перепади звучності, використання людського голосу як музичного інструменту.

У першій половині ХХ століття формується неокласицизм – художній напрям, що постає як реакція на радикальні експерименти модернізму. Він орієнтується на відновлення та переосмислення художніх принципів попередніх епох, прагнучи дистанціюватися від гострих соціокультурних проблем сучасності. Представники цього напрямку виявляють послідовний інтерес до національного фольклору й до творчої спадщини композиторів минулого.

Однією з ключових рис неокласицизму стає активне використання техніки прямого цитування або стилізації музичного матеріалу минулих століть. Такий підхід не лише сприяв появі низки високохудожніх творів, але й відновив ширший інтерес до історичної музичної культури.

Митці неокласичного стилю прагнули реконструювати структурну чіткість бароко та класицизму з використанням сучасної техніки. Композитори-неокласики (О. Респігі, Б. Бріттен, П. Хіндеміт, Е. Вілла-Лобос, А. Руссель, Б. Барток) у своїй творчості поєднували логічність «старих» форм із актуальними образами.

У другій половині ХХ ст. провідним напрямом стає модернізм, що характеризується намаганням відмежовуватись від естетичних норм і традицій класичного мистецтва. Композитори-модерністи шукають нові засоби

виразності, вважаючи, виходячи з переконання, що нові ідеї потребують нових форм і експериментальних технік.

Одним із напрямів модернізму стала конкретна музика, що замінила традиційний музичний звук реальними звуковими явищами – шумами та акустичними ефектами. Її композиції формувалися шляхом запису й подальшого монтажу шумів, звуків природи чи людського голосу із застосуванням накладання, зміни швидкості відтворення або реверсу плівки (П. Булез, О. Мессіан). Прихильники цього напрямку вбачали в ньому майбутнє музики, оскільки він відкривав ширші можливості звукового різноманіття. Конкретна музика спиралася на електронну апаратуру, зокрема синтезатори, а не на традиційні інструменти.

До новаторських явищ в музичному мистецтві ХХ століття належить алеаторика – творчий метод, у якому випадковість виступає визначальним формотворчим чинником. Для алеаторної музики характерне залучення імпровізаційних елементів у виконавському процесі, що надає творові змогу щоразу звучати по-іншому. Серед найвідоміших представників цього напрямку – П. Булез і К. Штокгаузен.

Своєрідним феноменом музичної культури ХХ століття став джаз. За своїми витокami він тяжіє до афроамериканського музичного фольклору, який неодноразово слугував підґрунтям для творчості професійних композиторів, зокрема Дж. Гершвіна. Його твори (опера «Поргі і Бесс», концерт «Рапсодія в блюзових тонах», сюїта «Американець у Парижі») демонструють суттєвий вплив джазової традиції на їхню музичну мову та стильову організацію.

«Особливості музичної мови, сила й експресивність джазу мали вплив на багатьох як американських, так і західноєвропейських композиторів, які творчо сприйняли і з успіхом застосували кращі риси негритянського джазу – емоційність, характерну ритміку та інтонаційний склад, імпровізаційність» [24, с. 177].

Упродовж XX століття джаз істотно розширив спектр музично-виражальних засобів і значно збагатив ритмічну палітру академічної та популярної музики.

У 50-х рр. народжується рок-музика, електронна музика, для якої характерне технічне втілення, посилена гучність, своєрідний зв'язок виконавця і публіки.

Загалом музика XX століття поєднала новаторство із переосмисленням традицій XIX – початку XX століття, утворивши багату й різноспрямовану художню картину.

У музичному мистецтві XXI століття простежується тяглість естетичних і стилєвих процесів, започаткованих у другій половині XX століття. Передусім це стосується постмодерної парадигми, в межах якої утверджуються полістилізм і еkleктика – тенденції, що передбачають інтеграцію різноманітних музичних стилів і технік незалежно від їх належності до академічної чи популярної традиції. Унаслідок цього відбувається суттєве розмивання меж між жанрами, а сам музичний простір набуває відкритого, багатовекторного характеру.

Значний вплив на формування музичного ландшафту XXI століття мають стилістичні й ритмоінтонаційні моделі року, поп- та джазової музики, а також танцювальних практик, що активно взаємодіють із академічними формами. Однією з показових характеристик доби є синтез музики з мультимедійними технологіями; Інтернет та пов'язані з ним інструменти стають важливими засобами не лише комунікації, а й створення та поширення музики. Трансформується й статус композитора: він дедалі більше функціонує в умовах глобального інформаційного середовища, що визначає нові моделі творчої діяльності.

На думку низки дослідників, початок XXI століття супроводжується також ознаками художньої кризи, що виявляється у зниженні суспільного інтересу до творчості академічних композиторів і вичерпаності авангардних стратегій, які втратили первинну новизну. У цьому контексті зростає роль саунд-арту, зорієнтованого на формування звукових ландшафтів, аудіовізуальних інсталяцій

та різноманітних форм звукового дизайну, що переосмислюють самі межі музичного мистецтва.

Полістилістика – як поєднання різних жанрових, стильових і технічних елементів у межах одного твору – стає однією з ключових рис сучасного музичного процесу. Відповідно до позиції сучасних композиторів, «музика сьогодення надто різноманітна, щоб її можна було класифікувати». Подібну думку висловив і французький композитор А. Дютійє, наголошуючи на відсутності жорсткого поділу на «серйозну» та «популярну» музику й визнаючи лише критерій художньої якості.

У низці сучасних академічних практик поновлюються елементи функціональної гармонії, зокрема в межах неотоналізму (або пантоналізму). Вагомим чинником розвитку музики ХХІ століття є сучасні технології: використання Інтернету, програмних платформ, віртуальних інструментів (VST) та розширення можливостей інтеграції електронного й акустичного звуковидобування. Усе це визначає принципово нові умови функціонування й створення музики, що формують багат шарову й гнучку культурну систему початку ХХІ століття.

1.2. Шляхи розвитку клавірного мистецтва в музичній культурі ХVІІІ-ХХІ століть

Клавірне мистецтво має глибоке історичне коріння і є однією з найважливіших галузей музичної культури, що сформувалася протягом кількох століть. Термін «клавір» в сучасну музичну термінологію, як зазначає вітчизняна дослідниця Н. Мозгальова, «прийшло з німецької мови, де мало широкий узагальнений зміст і слугувало для позначення різноманітних клавірних інструментів» [12].

У навчальному посібнику Г. Фількевича зазначено, що «клавір – це клавірно-струнний інструмент; його різновиди: клавесин і клавикорди [24, с. 49].

Клавірне мистецтво виникає завдяки появі та розповсюдженню клавірних інструментів. Зауважимо, що пізніше до клавірних інструментів буде

відноситися і фортепіано. Усі ці музичні інструменти мають спільну рису – наявність клавіатури, за допомогою якої виконавець керує звуковидобуванням. У XV-XVI столітті клавір переважно використовували для домашнього музикування, і спершу він не мав самостійного значення, а слугував лише навчально-виховним цілям.

Клавесин – це щипковий клавішний музичний інструмент, предок сучасного фортепіано, який з'явився у Європі в XVI столітті. Звучання клавесина – яскраве, блискуче, але позбавлене динамічних відтінків: на ньому не можна грати голосніше чи тихіше залежно від сили натиску. Саме ця своєрідна «уривчастість» і чіткість звуку надавали музиці бароко особливої витонченості й декоративності.

Найбільшої популярності клавесин набув у XVII-XVIII століттях – в епоху бароко та рококо, коли він був головним інструментом сольного, ансамблевого й придворного музикування. На ньому творили такі видатні композитори, як Д. Скарлатті, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо. Саме з клавесином пов'язаний розквіт клавірної музики: на ньому формувалися поліфонічні й танцювальні жанри, що стали основою для подальшого розвитку клавірного й фортепіанного мистецтва. Хоч у кінці XVIII століття клавесин поступився фортепіано, його неповторне звучання й досі залишається символом епохи бароко.

Клавікорд – це струнно-клавішний музичний інструмент, який виник у Європі приблизно в XIV столітті та став одним із найперших представників клавірної групи. Його винятково тихе й делікатне звучання робило інструмент зручним для індивідуальної гри та педагогічної практики. Особлива чутливість механіки дозволяла виконавцю точно контролювати динаміку й артикуляцію, опрацьовуючи найдрібніші нюанси музичної виразності. Саме за ці властивості клавікорд високо цінували Й.С. Бах і К.-Ф. Е. Бах, розглядаючи його як оптимальний засіб формування слухової культури й виконавської майстерності.

Фортепіано – виникло наприкінці XVII – на початку XVIII століття внаслідок намагань удосконалення клавікорда та чембало, завдяки італійському майстру Б. Крістофорі. Його винахід дав можливість змінювати силу звуку

залежно від натискання клавіші, що стало справжньою революцією у виразності музики. Основою звучання фортепіано є механізм удару молоточків по струнах, а педалі дозволяють розширювати динамічні та темброві можливості інструмента. Починаючи з кінця XIX століття, завдяки універсальності та багатству звучання, фортепіано стало основою як сольного, так і камерного та оркестрового виконавства.

На початковому етапі свого розвитку клавірна музика зазнавала значного впливу органа та лютні – інструментів давнішої музичної культури. Впродовж XVI-XVII століть клавірне мистецтво поступово набуває індивідуальних стильових рис, відмежовуючись від органної традиції, з якою спочатку було історично й органічно пов'язане.

Починаючи з XVII століття інструментальна музика паралельно розвивається у двох напрямках – поліфонічному і гомофонному. Поліфонічний напрям домінував переважно в жанрах сакрального походження, тоді як гомофонна фактура була більш характерна для світської, побутової музики.

У середині XVII визначилися основні напрями розвитку жанрів: імпровізаційного типу та тих, що ґрунтувалися на суворому дотриманні принципу імітації. До імпровізаційних жанрів належать прелюдії, фантазії та токати, тоді як з імітаційних форм бере свій початок fuga, які пізніше вплинуть на клавірне мистецтво.

Всі жанри клавірного мистецтва представлені у творчості Й.С. Баха. «Він писав сюїти (англійські, французькі), токати, фантазії, прелюдії, фуґи та ін. Центральне місце серед клавірних композицій Баха посідає «Добре темперований клавір». Це два цикли прелюдій та фуґ (по 24 в кожному), розташовані у хроматично-висхідній послідовності. Не дивлячись на єдність стилю, кожна п'єса індивідуальна за образами й настроями. Обидва цикли сприяли утвердженню в музичній практиці темперованого строю (він відрізняється від натурального тим, що в ньому всі 12 півтонів кожної октави рівні за величиною)» [24, с. 51].

Саме на основі органної традиції сформувалися головні принципи клавірного мистецтва – технічна майстерність, поліфонічне мислення, гармонічна насиченість та глибина художнього змісту.

Починаючи з XVII століття клавірне мистецтво досягає високого розвитку. Дослідник Г. Фількевич у своєму посібнику пише, що «до клавіру, інструмента зовсім далекого від церковності, почали звертатись визнані майстри органної музики. Один з них – Фрескобальді, який писав для клавіру фуги, канцони й партити» [24, с. 49].

«Провідне положення в історії клавірного мистецтва даного періоду належить Англії та Франції. В англійських музичних збірках першої половини XVII ст. переважають п'єси для верджинела, що являють собою варіації на популярні народно-пісенні та танцювальні мелодії. Це твори композиторів Дж. Булла, Дж. Дауленда, О. Гіббонса та інші». [24, с. 49]. Верджинел – це невеликий клавесин чотирикутної форми (у Франції називався спінет).

Відмінна риса англійської верджинельної музики – виразно світський характер. Пісенно-танцювальна мелодика, проста гармонізація та чіткий акцентований ритм контрастували з ренесансною поліфонією й передували тематизму XVIII ст. У варіаціях активно використовувався фольклор, що надавало цим творам яскравої національної специфіки.

З середини XVII ст. провідну роль у розвитку клавірної музики перебирає французька клавесинна школа, яка майже століття лишалася найвпливовішою в Західній Європі.

«Засновником французької клавесинної школи є Жак де Шамбоньєр. Його творам, як і всьому французькому клавесинному мистецтву, притаманна конкретність образів – картинки природи, жанрові замальовки, жіночі портрети. Характерним є також перетворення народно-національних танцювальних жанрів (гавот, буре, ригодон). У жанрі клавірної мініатюри, крім Шамбоньєра, працювали такі видатні композитори, як Ж.Ф. Рамо і Ф. Куперен». [24, с. 49-50].

Концерти клавесинної музики у Франції зазвичай відбувалися в аристократичних салонах та палацах, після легкої світської розмови чи танців.

Подібна обстановка не сприяла розвитку глибокого та серйозного мистецтва. У музиці цінувалася витончена витонченість, вишуканість, легкість, дотепність. При цьому більш востребуваними були п'єси невеликих масштабів – мініатюри.

«Франсуа Куперена називали «Великим Купереном». У своїй творчості він сполучав стрункість і ясність композиції, які властиві класицизму, з витонченістю й відшліфовкою деталей, що стало типовим для стилю рококо. Великого поширення в творах Куперена набуває форма рондо. Амплітуда емоційного забарвлення його творів – від трагічних настроїв до пародійно-сатиричних» [24, с. 50].

«Завершує французьку клавесину школу Жан Філіп Рамо. Його п'єсам (понад 50) притаманна зображальність («Ніжні жалощі», «Венеціанка», «Бесіди муз»), темпераментність і динамічність, енергійні ритми, соковиті за колоритом і мовою жанрові картинки («Тамбурин»)» [24, с. 50].

«З діяльністю французьких клавесиністів пов'язаний розквіт клавірної сюїти, основу якої становлять чотири основні танці, що йдуть у певній послідовності: алеманда (величний і плавний, у помірно-повільному темпі), куранта (мінливий, плинний, у швидкому темпі), сарабанда (помірний і урочистий, у повільному темпі), жига (рухливий, у дуже швидкому темпі). Перед алемандою могла бути прелюдія, перед жигною – менует, буре, гавот. До складу клавірної сюїти входили й такі п'єси, як арія, рондо, капричіо. Всі частини сюїти писалися в одній тональності, деякі іноді повторювалися у дещо видозміненому вигляді під назвою «дубль»» [24, с. 50-51].

Клавірне мистецтво середини XVIII ст. досягло вершини розвитку у творчості віденських класиків (Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена). Для їхньої ранньої клавірної спадщини характерні дві провідні тенденції: синтез народної та «вченої» музики та «втілення іноземного мистецтва при опорі на власні національні традиції» – тобто творче засвоєння іноземних впливів на основі власної національної культури.

Ранні віденські класики утверджують новий тип музичного мислення й типізують його у формі висловлення, найпослідовніше – у сонатній формі. Її

структурна модель (контрастна перша частина; повільна й переважно однорідна середня; фінал, «урівноважуючий» за емоційним планом і насичений народно-жанровими елементами) стає універсальною для симфонії, квартету, сонати та концерту. Перша частина, вибудована на симетрії експозиції, розробки й репризи, задає принципи розвитку, що визначають стилістику раннього класицизму.

У цей період формується нове трактування інструмента й нові типи клавірного письма. Навіть ранні сонати Й. Гайдна та В.А. Моцарта за суттю є фортепіанними творами, попри позначення «для клавесина або фортепіано». Саме з їх творчістю завершується доба власне клавірного мистецтва й розпочинається становлення фортепіанної музики у повному значенні. До часу їх зрілості фортепіано досягає високого технічного рівня, привертаючи широку увагу музичного середовища.

Фортепіанне письмо ранніх класиків відзначається прозорістю і ще зберігає риси клавесинного стилю. Йому не властива масивна акордова манера чи віртуозна «велика техніка» (швидкі октави, подвійні ноти). На відміну від поліфонії типу Й.С. Баха, фактура раннього класицизму характеризується чіткою диференціацією партій рук: мелодія, як правило, зосереджена у правій руці (перша–друга октава), де розташовуються і фігурації, що особливо часто постають у зв'язкових і розробкових епізодах.

Помітну роль у мелодиці займають мелізми – трелі, форшлаги, групето, морденти; Гайдн та Моцарт часто виписували їх звичайними нотами, використовуючи як основу фігурацій. Мелодична фігурація ранніх класиків ґрунтується на мажорних і мінорних гамах та орнаментальних формулах XVIII століття. Гармонічна фігурація спирається переважно на арпеджійовані тризвуки та домінантсептакорди. Зустрічаються «маркізові баси» та широко — альбертівські баси, що у Гайдна й Моцарта звучать у спокійних чи жартівливих частинах, на відміну від драматичного застосування у Л. Бетховена.

Таким чином, у фактурі ранніх віденських класиків простежується прагнення до типізації й чіткої організації виражальних засобів.

Ранні віденські класики, особливо Моцарт, детально позначали динамічні та артикуляційні відтінки, орієнтуючись на практику струнних інструментів у трактуванні легатних та нелегатних зворотів. Установлені Моцартом і Гайдном принципи письма згодом зазнали змін і збагачення, проте зберегли життєздатність і проявилися навіть у фактурі композиторів ХХ століття.

Кінець XVIII – початок XIX століття ознаменовані стрімким становленням фортепіанного мистецтва. Фортепіано виходить на провідні позиції як концертний і навчальний інструмент, активно входить у побут і стимулює інтенсивний розвиток інструментобудування. Французькі майстри, інтегрувавши переваги лондонських і віденських зразків та впровадивши подвійну репетицію С. Ерара, істотно розширили виражальні можливості інструмента, що сприяло його пануванню на концертній сцені.

Важливим технічним кроком стало вдосконалення педальної системи: права й ліва педалі забезпечили темброве збагачення та нові колористичні ефекти. У цей період формуються два концепти гри: «власне фортепіанне», засноване на традиційних технічних засадах, і «бетховенське», яке орієнтується на оркестрове мислення та синтетичні прийоми. Їхня взаємодія спричиняє розквіт романтичної естетики [14, с. 45].

Піанізм переходить від класицистичної раціональності до співіснування «блискучого стилю» та романтичної виразності. Романтичні віртуози переосмислюють жанри попереднього століття, пристосовуючи їх до нової техніки й художніх викликів. На межі XVIII–XIX століть зберігається традиція імпровізації, хоча її значення поступово зменшується. Типовою постаттю стає не композитор-імпровізатор, а композитор-віртуоз, для якого виконавська майстерність набуває визначального значення й безпосередньо впливає на творчість.

У зазначений період формується два різних підходи до інструмента: «власне фортепіанне», орієнтоване на усталені технічні принципи, та «бетховенське», що упроваджує оркестрове мислення й синтетичні прийоми гри. Їхній взаємний вплив зумовлює розквіт романтичної музики [14, с. 45].

У першій половині XIX століття суттєво змінюється жанрова система фортепіанної музики. Прагнення до передачі інтимних почуттів стимулює розвиток ліричної мініатюри – «пісень без слів», романсів, ноктюрнів, колискових, баркарол, які часто об'єднуються в цикли. Інтенсивно формуються великі програмні жанри – фантазії, балади та інші, що демонструють нові можливості образного мислення.

Оновлення відбувається і в сонатному та концертному жанрах: одні композитори тяжіють до циклічної концентрації, інші – до розширення форми. Значний внесок у розвиток фортепіанного мистецтва роблять Ф. Шуберт, К. Вебер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман.

Важливим чинником стає вплив оперного мистецтва. «Влада «оперного бельканто й оперної віртуозності...»» спрямовує увагу слухачів до кантилени та колоратурної вишуканості [14, с. 48]. У репертуар піаністів входять фантазії та парафрази на оперні теми; віртуози вдосконалюють фактуру, орнаментують матеріал і надають йому «блискучого піаністичного вбрання» [там само].

Блискуча віртуозність поступово трансформується під впливом естетики романтизму. Зростає роль індивідуальної свободи, що проявляється у варіативності темпу (зокрема у «tempo rubato»), нових принципах педалізації та орієнтації на співучість і колористичність звучання. Образ романтичного піаніста пов'язується з «трансцендентною» віртуозністю [14, с. 49]. Ф. Ліст обґрунтовує віртуозність як невід'ємний складник художнього вислову, наголошуючи на її творчій природі [там само].

У сфері педалізації точаться дискусії, однак саме романтики значно розширюють її функції, використовуючи педаль для створення співучих, колористичних і звуконаслідувальних ефектів.

Мистецтво XX століття, позначене взаємодією різних стилєвих напрямів, суттєво оновило фортепіанну творчість, репертуар, виконавські стратегії та педагогічні підходи. Попри кризу романтизму, що окреслилася наприкінці XIX століття, у піаністичній практиці ще тривалий час домінував романтичний

звуковий ідеал, заснований на кантиленності, «інструментальному *bel canto*» та струнно-смичковому *legato*.

Пошуки нової виразності сприяли відходу від академічних традицій і формуванню авангардних течій, водночас активізувавши інтерес до барокових поліфонічних форм. Ці тенденції визначили стильові межі музики ХХ століття. У фортепіанному мистецтві виникають риси полістилістики й колажності, утверджуються нові композиторські техніки (алеаторика, серійність, мінімалізм тощо) та експериментальні виконавські прийоми, що розширюють темброві можливості інструмента.

Різноманіття жанрів, стилів і технік виявляється у творчості композиторських шкіл та об'єднань різних країн, серед яких французька «Шістка», «Молода Франція», «Молода Польща». Традиційна тематика часто поєднувалася з елементами нових ладово-гармонічних систем – емансипованим дисонансом, нетерцовою акордикою, розширеною тональністю.

Фортепіанна музика стає провідною сферою камерної творчості: паралельно розвиваються масштабні форми (сонати, концерти) й малі жанри. Частина романтичних мініатюр трансформується у великі концертно-віртуозні композиції. Водночас у ряді композиторів жанр концерту набуває симфонізованого трактування, а співвідношення фортепіано й оркестру зміщується на користь соліста.

Творчість піаністів і композиторів ХХ століття характеризується ускладненням акордової фактури, активним синтезом стильових елементів, варіаційністю мислення, поліполіфонічністю та орієнтацією на циклічні форми за моделлю І. С. Баха. Драматична насиченість і заглиблений психологізм особливо помітні у фортепіанних творах О. Мессіана, П. Гіндеміта, А. Берга, А. Шенберга, Б. Бріттена та інших.

Виконавська ритміка цього періоду набуває більшої гнучкості: *tempo rubato* застосовується з максимальною амплітудою, а вплив популярних жанрів сприяє поширенню акцентних моделей, синкоп, люфтпауз і принципу «ритмічного балансу». Одночасно зростають технічні вимоги до піаніста: якщо

раніше тип «спеціалізованого» віртуоза був поширеним, то тепер формується універсальний виконавець. У другій половині XIX – на початку XX століття віртуоз-композитор поступається місцем віртуозу-інтерпретатору, орієнтованому на точну передачу авторського задуму.

Паралельно активно розвивається фортепіанно-методична література, особливо у Німеччині. Теоретики прагнули модернізувати технічну підготовку, адже традиційна система ізольованої пальцевої техніки не відповідала вимогам нової музичної мови. Досягнення психології та фізіології сприяли формуванню раціональних принципів оволодіння технікою.

Як слушно зазначає Н. Рябухіна, «у кожную епоху природна звучність інструмента, його тембральні властивості та семантичне амплуа змінюються разом із трансформацією звукоідеалу культури...» [17, с. 13].

У другій половині XX століття провідною стає тенденція стильового синтезу: «У фортепіанному мистецтві... спостерігається взаємопроникнення, а подекуди й об'єднання різних стильових тенденцій» [14, с. 58]. Формується виконавський полістильовий синтез, коли романтичний репертуар інтерпретується крізь призму класицизму, а класичний – у романтизованій манері. Вплив «нових мов» композиторського мислення збагачує темброву палітру та фактуру, а тяжіння до темброво-колеристичних засобів сприяє розвитку «виконавської сонористики» [14, с. 58].

У музично-виконавській педагогіці утверджуються різні методологічні системи – виконавське необароко, неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм, що засвідчує «стилістичний плюралізм» [14, с. 59].

Фортепіанна музика XXI століття вирізняється жанровою та стильовою множинністю, а також оригінальними індивідуальними художніми концепціями. Її характер визначають емоційна рефлексивність, нестандартне оперування темпом, динамікою й акустичними параметрами. Звучання може набувати як дистанційованого, «холодного» характеру, так і виразно інтимного, що узгоджується із сучасними психологічними й соціокультурними тенденціями.

Суттєво трансформуються техніка виконання, принципи формотворення та естетичні орієнтири. В умовах глобалізації та розвитку цифрових технологій композитори і виконавці активно розширюють виразові ресурси інструмента, переосмислюючи межі традиційної фортепіанної гри.

Значну роль у розвитку фортепіанної музики ХХІ століття відіграють сучасні технології, зокрема зокрема комп'ютерні програми та електронні інструменти.

Як стверджує дослідник М. Сіньюй «інтеграція електроніки в музику дозволяє композиторам не тільки створювати складніші звукові текстури, але й розширювати можливості звуковидобуття на інструменті. Наприклад, використання алгоритмів штучного інтелекту для генерації музичних структур або програмованих інструментів, що дозволяють модифікувати звучання фортепіано в реальному часі. Це дає можливість створювати нові музичні форми та інтерактивні композиції, в яких звук не є лише відображенням емоцій, а й результатом технологічних взаємодій» [10, с. 382-383].

«Формальні принципи фортепіанної музики ХХІ століття часто відходять від класичних структур, які визначались традиційними формами (сонатна форма, варіації, рондо)» [21, с. 238-239].

Сучасні композитори працюють із нетрадиційними формами, акцентуючи увагу не лише на партитурі та техніці, а й на емоційній напрузі, динаміці та інноваційних способах поєднання музичних елементів. Завдяки новим технологіям вони розширюють звукові можливості та переосмислюють фортепіанну традицію, відкриваючи нові напрями для творчого самовираження.

Вони «значну увагу приділяють коротким, але дуже виразним композиціям, що можна порівняти з концепцією фрагментаризму, де кожен елемент має свою власну глибину та самостійність. Це є частиною ширшої тенденції до звільнення від формальних обмежень, характерних для традиційних музичних жанрів» [10, с. 383] – наголошує дослідник.

Загалом, фортепіанна музика ХХІ століття розвивається під впливом тенденцій як мінімалізм, авангард, тяжіння до віртуозності, імпровізаційність,

застосування електронних елементів (комп'ютерні програми, ШІ, синтезатори тощо).

Мінімалізм у фортепіанному мистецтві вирізняється повторюваними короткими мотивами, лаконічними мелодичними лініями та поступовими ритмічними варіаціями. Його провідними представниками є Ф. Гласс, Т. Адес і Н. Снейд.

Авангардне фортепіанне мистецтво, репрезентоване у творчості Л. Даймона, М. Сі та Дж. Кейджа, активно застосовує *extended techniques*: перкусійні удари по корпусу інструмента, імітацію природних звуків, гру по струнах або їх модифікацію. Такі прийоми формують нові звукові текстури та забезпечують нетрадиційне звучання фортепіанних творів.

У сучасній фортепіанній музиці зберігається тяжіння до віртуозності, що було характерним для романтизму «Одним із представників цього напрямку є Л. Шифф, яка створює музичні твори, що вимагають високої технічної підготовки, проте значну увагу приділяє емоційному наповненню та артистичному самовираженню» [10, с. 384].

Важливою складовою сучасної фортепіанної практики є також імпровізація: сучасні композитори Г. Стоун і К. Сандерсон поєднують джазові інтонації з класичними техніками, формуючи оригінальні звукові структури у процесі виконання.

Н. Гокінг, Д. Феллер Т. Шегал є яскравими представниками тенденції застосування електронних елементів. Для створення композицій ці композитори у своїй творчості використовують синтезатори, комп'ютерні програми і електронні ефекти, «створюючи інноваційні звукові структури та інтерактивні композиції» [10, с. 384].

«Крім традиційних форм, значну роль в фортепіанній музиці XXI століття відіграють індивідуальні підходи композиторів. Такі композитори, як Е. Уітакер, часто черпають натхнення з культурних елементів, що відображають специфічні соціальні та культурні впливи. Це можуть бути ритми традиційних культур, які

переплітаються з сучасними музичними мовами, або впливи різних етнічних і музичних традицій, що розширюють межі фортепіанної музики» [10, с. 384].

Фортепіанна музика ХХІ століття постає як синтез різноспрямованих стилів, технік і культурних традицій, зумовлений активним впровадженням новітніх технологій, експериментами з виконавськими прийомами та міждисциплінарною взаємодією. Поєднання жанрових моделей, інноваційних засобів звуковидобування й співпраця з танцем, театром, літературою та візуальним мистецтвом сприяють розширенню виражальних можливостей фортепіано та формуванню його нових функцій у сучасному культурному просторі.

Клавірне мистецтво пройшло тривалий шлях еволюції, почавшись із клавесина й клавікорда, воно поступово здобуло самостійність, досягло вершини у творчості барокових майстрів і стало фундаментом для класиків, які сформували нові жанрові й фактурні моделі. У ХІХ столітті клавірна музика повністю переорієнтувалася на фортепіано, набувши романтичної виразності, підсиленої віртуозності та насиченого ліризму. ХХ століття принесло полістилістичність, технічні новації й оновлення виконавських підходів. У ХХІ столітті клавірне мистецтво збагатилось цифровими технологіями, авангардними техніками та жанровою множинністю, зберігаючи тяглість традицій і водночас відкриваючи нові горизонти творчості.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

У першому розділі дослідної частини творчого проєкту проаналізовано різногалузеві наукові джерела, в яких висвітлено культурні тенденції ХVІІІ-ХХІ століть та їх вплив на розвиток музичного, зокрема клавірного мистецтва в зазначений історичний проміжок часу. На основі проведеного аналізу узагальнено зміст ключових понять «культура», «музична культура», «тенденція», «культурні тенденції».

Визначено, що культурні тенденції – це значні, стійкі зміни в у поведінці, цінностях, сферах діяльності та світогляді, що відбуваються в певному суспільстві в конкретний час і зумовлені соціальними, технологічними або економічними факторами.

Музична культура XVII – першої половини XVIII століть розвивалася під впливом бароко. Поліфонічність – характерна риса музики цього періоду. У цей час сформувався принцип тональності, поступово почав зароджуватися гомофонно-гармонічний стиль музики, утвердилася сучасна нотація, розвинулася інструментальна музика, з'явилися перші оркестри та основні музичні жанри.

У добу рококо остаточно утвердився гомофонний принцип написання музики, поглибилася різниця між духовною та світською музикою. Музичні твори були представлені камерними формами з грайливо-галантними образами, музика відзначалася ліричністю, щирістю та емоційністю.

Для класицизму характерно універсальність мислення, логічність й прозорість форми, єдність емоційності й раціональності. Провідними музичними жанрами у цей час стали симфонія, камерний ансамбль, соната й концерт, а гармонія стала головним засобом виразності та формоутворення.

Романтизм розкривав внутрішній світ людини, почуття й настрої. Музика цієї епохи вирізнялася психологічною та емоційною виразністю, свободою форми, барвистістю та багат шаровістю музичної мови. Провідним жанром став романс.

У XX столітті сформувалася нова художня парадигма, що поєднує творчість, експеримент і переосмислення традицій. Імпресіонізм, експресіонізм, модернізм, неокласицизм, алеаторика, джаз та інші новітні культурні явища збагатили стилістичний спектр і розширили межі музичної виразності. У XXI столітті ці тенденції посилюються через полістилізм, неотоналізм і інтеграцію електронних технологій, формуючи відкриту, плюралістичну музичну культуру, де творчий індивідуалізм є ключовим орієнтиром розвитку.

Розвиток клавірного мистецтва тісно пов'язаний із еволюцією клавірних інструментів. У XVII–XVIII століттях клавірне мистецтво розвивалося у межах європейських шкіл: англійської, французької та німецької, представники яких розвивали основні клавірні жанри.

В середині XVIII століття відбувається становлення фортепіанного мистецтва, яке розквітло у творчості ранніх віденських класиків, які заклали основи сонатної форми, типізували фактуру та гармонічні принципи, що стали фундаментом інструментальної музики. Поява фортепіано як універсального інструмента розширила технічні й виразові можливості, забезпечивши розвиток сольного, камерного та концертного виконавства.

Клавірне мистецтво XIX століття характеризується віртуозністю, індивідуальною виразністю та жанровим різноманіттям. Прагнення до глибокої емоційної передачі стимулювали розвиток нових технічних і виконавських підходів, покращилась педальна система інструменту. У фортепіанних творах епохи романтизму відчувається оркестровість мислення композиторів.

У XX столітті відбувався синтез романтичних традицій із новими композиторськими течіями, авангардом та експериментальними формами, що вплинуло на появу полістилістики. У XXI столітті фортепіанна музика вирізняється жанровою та стилістичною різноманітністю, інтеграцією електронних технологій, комп'ютерного моделювання звуку та інноваційних виконавських прийомів, що сприяє поєднанню музики з іншими видами мистецтва та формуванню нових функцій фортепіано у сучасному культурному просторі.

РОЗДІЛ 2.

КЛАВІРНИЙ РЕПЕРТУАР МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

2.1. Твори композиторів епохи бароко, класицизму, романтизму, модернізму у репертуарі піаніста

Клавірний репертуар сучасних піаністів охоплює широкий спектр жанрів, що сформувалися в різні історичні періоди та відображають еволюцію фортепіанної музики. Серед них особливо вагомими є поліфонічні жанри – інвенції, фуґи, поліфонічні сюїти, прелюдії та фуґа (міні-цикл), твори великої форми – сонати, варіації, концерти, етюдний жанр, п'єси - вальси, ноктюрни, мазурки, полонези, а також інші фортепіанні мініатюри. У цьому розділі ми спробуємо коротко окреслити коло фортепіанних творів різних жанрів які найчастіше складають репертуар піаністів.

Одним із найпопулярніших у піаністичному виконавстві є жанр прелюдії до якого зверталися майже всі композитори від епохи бароко до сучасності. Найбільш відомим композитором, хто писав у цьому жанрі був німецький композитор Й.С. Бах. У навчальній практиці часто використовуються його «Маленькі прелюдії та фуґи», що слугують базою для формування навичок поліфонічного мислення. Центральне місце посідає цикл «Добре темперований клавір», представлений двома томами по 24 прелюдії та фуґи у кожному. Кожна пара становить завершений твір, об'єднаний тональністю та глибинним духовно-філософським змістом. Бахівські фуґи вирізняються складною поліфонічною структурою та широким спектром художніх образів – від героїчних і монументальних до ліричних і скорботних.

У духовній сфері важливими є хоральні прелюдії, зокрема 46 творів, що входять до «Органної книжечки» Й.С. Баха. У їх основі – протестантський хорал, що набуває у композитора форми камерної, емоційно насиченої медитації з виразною мелодійністю та підголосковою поліфонією. Бах зробив транскрипцію цих хоральних прелюдій для клавіру.

Значне місце у виконавській традиції займають також прелюдії Ф. Шопена. Попри вплив бахівської моделі, композитор радикально переосмислює цей жанр: прелюдія у нього перестає бути вступом і перетворюється на самостійну, глибоко індивідуалізовану мініатюру. У його циклі «24 прелюдій» проявляється широка жанрово-образна розмаїтість: від віртуозних, близьких до етюдів (№1 C-dur, №8 f^{is}-moll, №12 g^{is}-moll, №19 E^s-dur, №24 d-moll), до лірико-споглядальних, споріднених із ноктюрном (№13 F^{is}-dur, №15 D^es-dur, №21 B-dur). Інтимна, камерна лірика втілюється у «пісенних» прелюдях №4 e-moll та №6 h-moll, тоді як побутово-танцювальний характер постає у стилізації мазурки №7 A-dur. Трагічно-патетичний образний пласт проявляється в №2 a-moll та №20 c-moll, де відчутні інтонації траурного маршу та скорботи.

Окрім прелюдій Й.С. Баха і Ф. Шопена у репертуарах піаністів входять прелюдії К. Дебюссі, І. Карабиця, В. Задерацького, Л. Ревуцького, І. Шамо, Дж. Гершвіна та інших композиторів.

Жанр етюдів в репертуарі піаністів зазвичай представлений етюдами таких композиторів як: К. Черні, Ф. Шопен, Ф. Ліст та інших композиторів. У піаністичному виконавстві етюди діляться на два типи: конструктивні та художні.

До конструктивних належать етюди К. Черні, зокрема найбільш популярними і відомими етюдами композитора є цикли етюдів Школа швидкості ор. 299, Школа віртуозності ор. 740, Етюди для початківців ор. 599, Етюди середнього рівня ор. 636. Кожен із них має чітко спрямоване технічне завдання: етюди ор. 599 орієнтовані на початкові моторні навички; ор. 636 – на розвиток координації та ритмічної стабільності; ор. 299 – на формування швидкісної техніки; ор. 740 – на опанування складних віртуозних прийомів.

Художній світ етюдів Черні переважно раціональний, спрямований на логіку руху, чіткість фактури та прозорість інтонаційної організації; образність часто стримана, але позбавлена механічності й підпорядкована виразному виконавському жесту. У практиці піаністів ці цикли виконують роль необхідного технічного підґрунтя, що забезпечує готовність до освоєння більш складних

творів романтичного й сучасного репертуару. Етюди К. Черні є одним із ключових етапів формування професійної техніки, а їхнє регулярне виконання зберігає значення у сучасній виконавській та педагогічній школі.

Етюди Ф. Шопена та Ф. Ліста належать до художніх, оскільки поєднують технічну спрямованість із виразною образністю. Шопен створив 27 етюдів (12 – ор. 10, 12 – ор. 25 і три без опусу). Кожен етюд має специфічний тип фактури та технічного прийому, максимально узгоджений із поетикою музичного образу. Композитор органічно поєднує конструктивні та виражальні засоби – гармонію, динаміку, педалізацію, жанрові асоціації – підпорядковуючи їх художньому задумові. Саме ця єдність віртуозності та змістовності забезпечила етюдам Шопена статус не лише педагогічного, а й концертного репертуару. Серед найвідоміших – вирізняється етюд №12 c-moll ор. 10 («Револьюційний»).

«Велика роль в еволюції етюду належить геніальному угорському композитору та піаністу-віртуозу Ф. Лісту, який відкрив нові звукові можливості фортепіано, суттєво розширив діапазон використання технічних засобів, запровадив можливість відтворення на фортепіано всього звукового багатства оркестру» [22, с. 6].

У етюдах Ф. Ліста домінують віртуозність, емоційна насиченість, темпова й технічна свобода, кольористичність і розгорнута педалізація. Значна частина його етюдної творчості тяжіє до програмності («Юнацькі етюди», «12 етюдів трансцендентної майстерності»), що передбачає поєднання технічних завдань із розкриттям художнього образу. У цих творах утілено широкий спектр семантики: картини природи («Пейзаж», «Заметіль»), фантазійно-візуальні сцени («Видіння», «Блукаючі вогні»), ліричні й медитативні стани («Спогад», «Вечірні гармонії»), а також музичні інтерпретації історичних постатей («Мазепа»). Ф. Ліст активно використовує звукопис, жанрову синтетичність (ознаки токати, капричіо, маршу, вальсу), демонструючи глибоку художню трансформацію жанру. Попри надзвичайну технічну складність, у сценічних етюдах композитора першорядною залишається реалізація художньої ідеї.

«Значущість етюдного доробку композитора полягає в утвердженні концертного різновиду етюдів в контексті поетики романтизму, що зокрема проявилось у трактуванні фортепіано як аналога оркестру та відтворення не тільки окремих оркестрових ефектів (*pizzicato*, арпеджировані арфоподібні пасажі тощо), а й всього регістрового, тембрального багатства інструменту» [25, с. 14].

Жанр сонати посідає центральне місце у фортепіанному репертуарі піаністів, насамперед завдяки творчості віденських класиків — Й. Гайдна, В.А. Моцарта та Л. ван Бетховена. Саме в їх творчості сформувався канон жанру сонати, що визначило його структурні, стилістичні та художньо-образні характеристики.

Й. Гайдн відіграв ключову роль у становленні сонатної форми, заклавши принципи мотивного розвитку, тематичної єдності й варіаційної драматургії. Він уперше послідовно вибудовував контраст між головною та побічною партіями, надавши експозиції чіткої драматургічної логіки. У його сонатах, яких збереглося 62, домінують ясність архітекtonіки, життєрадісність інтонаційного строю та енергійна ритміка (напр. Соната №37 D-dur, №52 Es-dur), хоча в деяких сонатах з'являються ліричні й драматичні відтінки (напр. Соната №53 e-moll).

Сонати В.А. Моцарта поєднують структурну виваженість із високою емоційною насиченістю. Характерними для його стилю є оперна співучість, камерна витонченість, тонкий тематичний діалог та гнучка драматургія експозиції. Побічні теми часто набувають ліричного, мелодичного характеру, а фортепіано виступає засобом для передачі психологічної виразності, що посилює образну багатоплановість сонатного циклу.

У творчості Л. Бетховена соната перетворюється на жанр індивідуального висловлення, філософської рефлексії та драматичного протистояння. Композитор розширює межі форми, надаючи розробці провідну роль, вводячи симфонічні принципи мислення та вибудовуючи міжчастинні зв'язки, що формують циклічну єдність. Психологічна заглибленість, напружена драматургія та масштабність художнього задуму визначають стиль 32 сонат

Бетховена, які завершують етап класичного розвитку жанру та окреслюють його перехід у романтичну традицію.

Жанр інструментального концерту є одним із провідних у піаністичному репертуарі, поєднуючи віртуозність, масштабне художнє мислення та діалог соліста з оркестром. Він демонструє технічну, ансамблеву компетентність піаніста та відображає еволюцію музичної естетики від бароко до ХХІ століття.

У бароко концерт ґрунтується на принципі змагальності між солістом і оркестром. Концерти Й.С. Баха й Г.Ф. Генделя вирізняються поліфонічністю, моторикою та архітектонічною чіткістю, зберігаючи рівновагу між партіями.

У класицизмі концерт набуває зрілої тричастинної форми та рівноправного «діалогу» між солістом і оркестром. Наприклад, концерти Й. Гайдна і В.А. Моцарта характеризуються прозорістю і ліризмом художні образів, у Л. Бетховена – симфонічна масштабність і драматизмом. «Гайдн створив двадцять концертів для фортепіано з оркестром, Моцарт – двадцять сім (двадцять восьмий – незакінчений), Бетховен – сім» [19].

На початку ХІХ століття посилюється роль соліста. Концерти Фільда й Мендельсона поєднують ліричність, елегійність і декоративну віртуозність, формуючи камерно-інтимний образний спектр. У високому романтизмі концерт стає центром віртуозної естетики. У концертах Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріґа та Й. Брамса зростає роль сольної партії, розширюється форма, посилюється тематична драматургія й емоційний контраст.

У ХХ столітті концерт зберігає значущість, але зазнає модерністських і неокласичних трансформацій. М. Равель, С. Барбер, П. Хіндеміт, Ф. Пуленк оновлюють ритмічну, гармонічну й оркестрову мову, розширюючи образну палітру від стриманості до експресії та джазових впливів.

Значний пласт клавірного репертуару піаністів складає жанр кантиленних та віртуозних п'єс.

У фортепіанному репертуарі особливе місце посідають жанри, що набули найвищого розвитку у творчості Ф. Шопена. Саме він заклав канон

романтичного вальсу, ноктюрну, мазурки та полонезу, сформувавши їхню жанрову типологію та образну палітру.

Жанр вальсу, у творчості Ф. Шопена виходить за межі побутового танцю та перетворюється на концертну фортепіанну мініатюру, що поєднує витонченість, блиск і глибину. Його сімнадцять вальсів охоплюють широкий спектр характерів: мрійливі з протяжною вокальною мелодикою (a-moll op. 34, f-moll op. 70), ефектні й віртуозні («Великий блискучий вальс» Es-dur op. 18, As-dur op. 42), а також лірично-скорботні, сповнені тонкої елегійності (cis-moll op. 64 №2). Піднесена Шопеном поетика вальсовості визначила подальший розвиток жанру у композиторів наступних епох.

Жанр ноктюрну як різновид інструментальної ліричної мініатюри вперше окреслив Дж. Філд, однак саме Ф. Шопен надав йому світової ваги. Його 21 ноктюрн побудовано переважно у тричастинній або рондальній формах зі зміною темпу (повільно – швидко – повільно), що вказує на контрастність їх художніх образів, що охоплюють споглядально-ліричні та драматично загострені психологічні стани. Ноктюрни Ф. Шопена мають збагачені форми й посилену емоційну динаміку (зразки – F-dur, Fis-dur op. 15), що надає цим їх драматизованості, психологічно поглиблені їх художніх образів.

Ф. Шопен створив найбільшу кількість фортепіанних мазурок й перетворив цей жанр на унікальний синтез народнопісенної традиції та професійної композиції. Образний спектр його мазурок надзвичайно широкий: від простих жанрових сцен сільського побуту до меланхолійно-заглиблених пейзажних настроїв, від драматичних епізодів до розгорнутих ліричних поем. Попри різноманітність, мазурки зберігають типові риси польського фольклору – метроритмічні акценти, танцювальні інтонації, модальну забарвленість. Окрім Ф. Шопена, до жанру мазурки зверталися Ю. Ельснер, М. Огінський, М. Шимановська та інші польські композитори.

Всього Ф. Шопеном написано 16 полонезів, що охоплюють блискучі, героїчні і трагічні образи. Для полонезів характерна урочиста маршовість і виразна картинність, які визначають загальний стиль творів. Вони належать до

віртуозного фортепіанного репертуару та вирізняються складною фактурою, розширеною гармонією й динамічною структурою. У тридольному метрі зберігається образ величного ходу, що надає жанру монументально-героїчного характеру.

Балади – цей жанр займає особливе місце у фортепіанній музиці завдяки «своїй міжвидовій природі» [15, с. 3-4], що поєднує епічність, лірику й драматизм. одними з найвідоміших фортепіанних балад є чотири балади Ф. Шопена, що ґрунтуються на образах історичної пам'яті та національної тематики. Він сформував одночастинну синтетичну форму, що поєднує елементи сонатності, варіаційності, циклічності й рондо, – типову для поемних жанрів. Після Ф. Шопена жанр балади розвивали у своїй творчості Ф. Ліст і Й. Брамс, які збагатили його високо- поетичними зразками – від інтимної лірики до трагічних драматичних сюжетів. У Ф. Ліста збереглися дві балади, серед яких вирізняється «Українська балада» на теми народних пісень «Ой, не ходи, Грицю» та «Віють вітри». У Й. Брамса досить відомий цикл «Чотири балади» ор. 10, що характеризується пісенністю та внутрішньою зосередженістю художніх образів.

У виконавській практиці найбільш поширені рапсодії Ф. Ліста та Й. Брамса. Дев'ятнадцять «Угорських рапсодій» Ф. Ліста базуються переважно на фольклорних джерелах і часто мають програмні назви («Героїчна елегія», «Пештський карнавал», «Ракоці-марш»). Їхня форма походить із традицій угорського народного музикування: повільний урочистий розділ (лашшу) змінюється стрімкою, темпераментною танцювальною частиною (фрішш), що особливо характерно для найвідомішої Рапсодії №2 *cis-moll* Ф. Ліста. Натомість Й. Брамс трактує жанр трохи інакше: його рапсодії позбавлені імпровізаційності, відзначаються драматичною суворістю, епічною оповідністю та контрастністю, зближуючись за характером із баладами.

Окреслені нами в цьому підрозділі жанри фортепіанних творів, що входять у репертуар піаністів, є далеко не вичерпним списком, адже фортепіанна творчість має надзвичайно широку жанрову палітру, що постійно збагачується новими стилями та художніми підходами. Розглянуті жанри демонструють

еволюцію фортепіанного мистецтва як у чисто технічному, так і в художньо-образному вимірі. Для піаніста цей жанровий спектр є основою формування професійної (виконавської) майстерності: він охоплює різні стилі, форми, технічні завдання та естетичні моделі музичного мислення. Звернення до фортепіанних творів композиторів бароко, класицизму, романтизму й сучасних течій дає виконавцю змогу опанувати полістилістичний підхід, розвинути інтерпретаторські навички та виробити цілісне розуміння історичного розвитку фортепіанного мистецтва. Загалом, різножанровий репертуар не лише розкриває багатство фортепіанної літератури, а й формує універсальність, гнучкість і творчу індивідуальність сучасного піаніста.

2.2. Відображення світових культурних тенденцій у творах композиторів XVIII-XXI століть

Даний розділ присвячений аналізу (культурологічному, мистецтвознавчому, виконавському) творів – «Маленької органної хоральної прелюдії і фуги» а-moll Й.С. Баха, «Сонати Es-dur» (1 частина) Й. Гайдна, «Етюд №19 (7) cis-moll» op. 25 Ф. Шопена, «Етюд № 8 c-moll» із циклу «12 юнацьких етюдів для фортепіано» Ф. Ліста, «Прелюдії №1» із циклу «Три прелюдії для фортепіано» Дж. Гершвіна – з метою виявлення тенденцій, які були характерні для того чи іншого періоду в історії світової культури і які тим чи іншим чином відобразились у даних композиціях.

«Маленька органна хоральна прелюдія і фугу а-moll» Й.С. Баха – входить до циклу «Вісім маленьких органних хоральних прелюдій і фуг для органу». Написана у двочастинній формі.

Прелюдія написана у розмірі 4/4. темп – позначений як Grave, починається на ff, що підкреслює загальний характер її художнього образу. Прелюдія не має чітко вираженої теми і характеризується імпровізаційним розгортанням музичного матеріалу. Фактура прелюдії октавно-акордова, характеризується широким діапазоном, що викликає асоціації використання різних мануалів

органу. Аналіз фактурного плану засвідчив, що прелюдія має чотириголосну будову.

Перша частина прелюдії (1-10 такти) має яскраво драматичний характер, музичний матеріал якої розвивається на чергуваннях пасажів та акордів і інтервалів з поступовим розширенням діапазону.

Друга частина прелюдії починається в паралельній тональності (C-dur) трьома секвенційними ходами (11-13 такти), з яскраво святково-скерцовим характером, розгортаючись поступовим рухом вгору по мажорним тональностям, що підводять до почергових пасажів інтервалами (14-16 такти) в партіях обох рук, що завершують прелюдію в основній тональності на *ff* закріплюючи початковий образ твору.

Фуга, чотириголосна, написана у розмірі 6/8, в темпі *Allegro non troppo*. Художній образ у порівнянні з прелюдією більш виражений, що виражається поступовістю розвитку динамічного плану (від *p* до *ff*) і поступовим ускладненням фактурного плану на протязі всього твору.

В першій частині розгортання музичного матеріалу фуги будується на чергуванні проведення теми в партіях кожного голосу в основній тональності (*a-moll*) та в тональності домінанти (E-dur). Протискладання проводяться в тих самих тональностях, що і теми.

Першого проведення тем в партіях кожного голосу (18-39 такти) закінчується інтермедією, що будується з двох контрастних фрагментів і поєднує частини фуги. Перша частина інтермедії (42-45) будується на матеріалі теми і проводиться на *f*, в другій (46-52 такти) проводиться на *p* з стретним проведенням теми в партіях верхнього і середнього голосів.

В другій частині фуги проведення тем відбувається в основній тональності, починаючи з нижнього голосу. Однак, тема на домініанті (59-61 такти) проводиться стретно. Останнє проведення теми (66-68), також стретне, закінчується низхідним рухом по звуках «ре-до#-сі-до#», завершуючи твір у тональності A-dur.

В процесі опрацювання та виконання «Маленької органної хоральної прелюдії і фуґи a-moll» Й.С. Баха виконавець повинен мати достатньо розвинену техніку гри, вміти видобувати органне звучання на фортепіано, вміти мислити різнопланово. Основними складнощами у процесі виконання таких поліфонічних творів є вміння вести кожний голос, фразування не співпадаючих завершень і початків фраз, мотивів, дотримання довгих тривалостей, передача голосів по рукам, виділення середніх голосів і т.д.

Серед тенденцій епохи бароко, що відобразились у «Маленькій органній хоральній прелюдії і фузі» a-moll Й.С. Баха в образному плані, можна відмітити глибоке розкриття внутрішнього світу людини через виразні контрасти й піднесену духовність, а також виділити поліфонічність та масштабність фактури даного міні-циклу, імпровізаційність, терасоподібну динаміку, контрастність, імітаційність, що були основними рисами тогочасного музичного стилю.

«Соната Es-dur» Й. Гайдна (1 частина) написана у класичній тричастинній формі. Її художній образ сповнений святково-ліричних відтінків. У цій сонаті яскраво простежується оркестровість мислення композитора.

Основна думка твору, яскраво і лаконічно, репрезентується в головній партії, що має розширену будову (1-10 такт). Вона складається з двох не симетричних контрастних частин. Перша (f) – має святковий, урочистий, розважальний характер, що створює образ початку концерту, друга (p) – спокійний, ліричний, мелодія нагадує соло віолончелі.

У процесі опрацювання та виконання слід звернути увагу на метроритмічну сторону твору, тому що необхідність ясного відчуття в класичних сонатах сильних часток виникає вже в першому такті. Виконуючи ліричні фрагменти особливу увагу потрібно звернути на найбільш співочі місця (6-8; 11-16; 53-57; 75-80; 86-89 такти). В цих фрагментах необхідно домогтися максимальної співучості в мелодії, «скрипкової», «віолончельної» (залежно від регістру) м'якості і насиченості звучання.

Крім того слід звернути увагу на наявність поліфонічних фрагментів в зв'язуючій (14-16 такти) та побічній партіях (20-22 такти) які слід проінтонувати

більш повно та ясно. Зв'язуюча партія (10-16 такти) має ліричний, задумливий характер, в побічній (17-26 такти) переважають легкі, розважальні, веселі образи. У подальших побудовах експозиції не міститься ніяких принципово нових завдань.

Розробкова частина базується переважно на розвитку музичного матеріалу побічної та заключної партії. Нових контрастів чи технічних завдань в розробці не має.

У репризі, контраст між партіями стає більш вираженим, внаслідок чого, необхідно робити більш яскраві динамічні контрасти і застосовувати інші «музичні краски». Наприклад в першому проведенні зв'язуючої партії в репризі або коді, що завершує сонату в основній тональності утворюючи основний художній образ – урочистий, бадьорий, святковий.

У Сонаті Es-dur Й. Гайдна чітко простежуються характерні для доби класицизму особливості, а саме: чіткість та логічність форми, тематичний контраст між головною та побічною партіями, мотивний розвиток, гомофонно-гармонічна фактура, стрункість, чіткість ритму, жвавий, світлий характер, що характерні для художніх образів в творчості композитора.

«Етюд №19 (7) cis-moll» op. 25 Ф. Шопена є одним найбільш ліричних та технічно вимогливих творів композитора. Етюд має складну тричастинну форму зі вступом та кодою. Частини твору поєднуються за принципом контрасту. Однією з особливостей цього етюду є поліфонічна фактура.

Починається етюд філософсько-драматичним «віолончельним» вступом, що одразу налаштовує на характер всього твору, художній образ якого базується на протяжній, співучій мелодії, що майже одночасно проводиться в партіях верхнього і нижнього голосу. Її виконання потребує надзвичайно зв'язного легато, здатності формувати широкий фразувальний рух і забезпечувати плавну лінійність навіть на тлі складного акомпанементу.

Експозиція і реприза мають драматичний, філософсько-ліричний, споглядальний, ностальгійний, меланхолічний характер. Суттєвих художніх чи технічних відмінностей ці частини не мають, за винятком хіба що висхідного

хроматичного пасажу в репризі (53 такт) а також появою сфорцандо на першому звуку мелодії в партії лівої руки (46; 54 такти), що посилює драматизм художнього образу твору.

Розробка має просту двочастинну форму, що поєднуються принципом контрасту. У цій частині відбувається зміна художнього образу етюду. Так, у першому фрагменті розробки, що звучить у тональності Es-dur відчувається певна суперечливість між голосами. Спокійні висхідні інтонації у верхньому голосі чергуються з рухливими, напруженими, пасажами в лівій. Це чергування плавно перетікає у динамічну кульмінація твору Es-dur'ним, ствердним, імпровізаційним за характером пасажом (28 такт).

Музичний матеріал другого фрагменту розробки проходить у B-dur, що є домінантою Es-dur. Її характер навіює меланхолійно-мрійливі просвітлені образи. В репризі об'єднується змістові лінії експозиції і розробки, поступово готуючи коду, яка звучить як висновок, що закінчується трьома акордами в основній тональності, утворюючи печальний, не втішний фінал, що і є смисловою кульмінацією твору.

У весь музичний матеріал етюду пронизаний численними нюансними динамічними відтінками серед яких ключове значення мають зміни між *crescendo* та *diminuendo*. Зауважимо, що ці зміни можуть бути як поступовими та різкими. Великої уваги слід приділити вибудові динамічного плану пасажів, в яких висхідний рух може розвиватися на поступовому *diminuendo* (напр. 14-15 такти).

Великої уваги в процесі розучування та виконання слід приділити штрихам. Окрім переважаючого легато, в етюді зустрічаються акценти на слабких долях (напр.: 5; 23; 25; 27; 38 такти) та стакато (21 такт).

Виконуючи акомпанемент виконавцю необхідно зберігати сталість тембрової якості і динамічного плану у поєднанні з нерівномірністю пластичного дихання фраз, початок і завершення яких, у цьому етюді, дуже часто не співпадає. Виконання цього завдання уможлиблює досягнення вокального характеру звучання.

У темповому плані доречним буде застосування прийому *rubato*, що сприяє виразності кульмінацій та логіці мелодичного дихання. *Rubato* має бути таким, щоб зберігати рівномірність і стрункість акомпанементу, тоді як мелодія може отримувати певну свободу. Але слід пам'ятати, що надмірні сповільнення та пришвидшення можуть порушити цілісність музичної фрази, що негативно позначиться на розгортанні художнього образу.

Особливої уваги виконавцю слід звернути на педалізацію. У цьому етюді педаль не лише збагачує гармонічну вертикаль, але й формує характерну романтично-імпресіоністичну палітру гармонії. Однак надмірне педалювання може призвести до гармонічної нечіткості. Тому необхідно застосовувати коротку педаль, з своєчасним її оновленням відповідно до гармонічних зсувів. У деяких епізодах доцільним буде застосування напівпедалі.

«Етюд №19 (7) *cis-moll*» оп. 25 Ф. Шопена є яскравим прикладом творів романтичної епохи в яких яскраво простежуються впливи романтичних тенденцій, що виражається вокальністю мелодії, насиченою хроматизмами, модуляціями, співставленнями тональностей гармонією. Також чітко простежується поєднання технічної віртуозності з глибокою образністю, вільність темпової та ритмічної організації, використання прийому *rubato*.

«Етюд № 8 *c-moll*» із циклу «12 юнацьких етюдів для фортепіано» Ф. Ліста належить до яскравих зразків раннього стилю композитора, у якому вже відчутні ознаки його майбутньої віртуозної манери. Твір вирізняється драматичною насиченістю, внутрішньою експресією та підкресленим динамізмом, що зумовлює особливу увагу виконавця як до технічної, так і до художньо-образної сторони інтерпретації цього твору.

Етюд написаний у складній тричастинній формі з кодою. Загальний характер твору – стрімкий, напружений, бурхливий, пронизаний відтінками драматизму та внутрішньої боротьби. У цьому сенсі етюд перегукується з «Революційним» етюдом Ф. Шопена. Тональність *c-moll* відіграє суттєву роль у формуванні художнього образу, підкреслюючи його категоричність, суворість і глибину емоційного змісту.

Музична тканина етюд базується на переплетенні різномірних технічних елементів: масштабних акордових структур, інтервальних ходів та швидких пасажних формул. Таке фактурне поєднання великої й малої техніки створює багатошарову звукову перспективу, яка вимагає від виконавця високого рівня піаністичної організованості та контролю. Художній образ твору розгортається через чергування контрастних фрагментів: енергійні, тематичні вислови контрастують із короткими спокійними епізодами.

Головний мелодичний елемент складається з двох контрастних складових. Перший – низхідний рух розгорнутими акордами в основній тональності на *f*, що одразу створює відчуття напруги та драматизму, друга – рух інтервалами на *p*, нагадуючи формулу «питання-відповідь».

В експозиції та репризі, після викладу теми з'являється спокійніший фрагмент, що характеризується більшою кантиленністю на коротких низхідних пасажах. Подібне чергування драматично-стрімких і лірично-спокійних за характером епізодів є одним із провідних композиційних принципів цього етюд.

Кульмінація розгортається в другому фрагменті розробкової частини етюд на проведенні теми у паралельній тональності *E-dur*, що продовжується почерговим «перекиданням» пасажів та акордів між партіями правої та лівої рук (32-47 такти) Проведення основного тематичного зерна в *Es-dur* істотно увиразнює кульмінацію, загострюючи загальний характер твору.

Завершується етюд кодою, у якій музичний матеріал набуває ефекту стрімкого фінального сходження. Висхідний рух акордів у лівій руці в поєднанні з ламаними арпеджіо в правій, побудованими на звуках зменшених септакордів, створює відчуття наближення остаточного вирішення внутрішнього конфлікту. У цьому розділі напруга поступово трансформується в переконливу заключну цілісність, що символізує завершення боротьби між драматизмом і спокоєм, яка визначала розвиток етюд від початку до кінця.

«Етюд № 8 *c-moll*» являє собою яскравий приклад синтезу технічної віртуозності та виразової глибини. Його виконавське опрацювання потребує не лише володіння складними піаністичними прийомами, а й здатності до цілісного

драматургічного осмислення, тонкого відчуття контрастів і внутрішньої логіки образного розвитку.

Яскравою рисою романтичної епохи в цьому творі, окрім поєднання віртуозності і художності, простежуються ще й тенденція до збільшення використання діапазону клавіатури інструменту.

«Прелюдія №1 B-dur», Allegro ben ritmato e deciso, із циклу «Три прелюдії для фортепіано» Дж. Гершвіна, «написана в яскравому концертному стилі, у тричастинній формі з контрастно-складеною серединою і динамізованою репризою. Починається твір коротким вступом, позначеним ремаркою «con licenzia» – «з волею», який є демонстрацією головного мотиву, що лежить в основі першої теми» [1]. Подальші акорди на *ff* формують характерне *ostinato* в ритмі чарльстону, одразу задаючи напружений, імпульсивний тонус, який задає «емоційний тон» атмосферу прелюдії.

Основу експозиції становить виклад першої теми, побудованої на головному мотиві. Вона звучить на *f* і потребує диференційованого акцентування крайніх звуків однотактних мотивів з яких складається, адже саме варіативність акцентуації підсилює пластичність фрази та допомагає розкрити художню сутність образу. У 9-12 тактах особливої уваги вимагає штрих *tenuto* на завершальних звуках низхідних мотивів, який урізноманітнює характер образу прелюдії.

У розробковому розділі з'являються дві нові теми, контрастні як першій, так і одна одній. Друга тема (16-19; 25-28 такти), що двічі повторюється, характеризується висхідним інтонаційним рухом з акцентом на першому звуці та репетиційністю верхнього тону; вона звучить на *pp*, вирізняється стриманішим, м'якшим характером, але зберігає ритмічну активність. Акцент на останньому звуці (17; 26 такти), підкреслений прийомом *tenuto*, потребує чіткого та точного інтонування.

Третя тема, також подана двічі (32-35; 37-40 такти), проводиться у лівій руці акордовою фактурою. Її виконання вимагає ретельної роботи першими пальцями, які формують мелодичну лінію в густішому фактурному контексті.

Права рука в цей час трансформує матеріал другої теми, збагачуючи загальний розвиток варіаційними змінами. Обидві теми звучать на *p*, тимчасово пом'якшуючи загальну емоційну напругу твору, але не порушуючи його загальної динаміки та моторної енергії. Такти 42-48 виконують функцію переходу до репризи: перша тема повертається в іншій тональності, супроводжуючись пасажними рухами (43; 45 такти), після чого помпезні акорди (46-48 такти) відновлюють початковий характер. Реприза на *ff* значно активізує темпово-ритмічний розвиток, майже повністю відтворюючи матеріал експозиції.

У виконавському аспекті прелюдія характеризується високою технічною складністю. Стрибки до остинатного басу *B-dur* та подальший рух акордів у лівій руці вимагають стабільної координації та точності. Одночасне синкоповане ведення партій правої та лівої рук – типова риса джазової фактури – ускладнюється широкими інтервальними стрибками. Середня частина відзначається частою зміною фактури, що потребує швидкого пристосування піаністичного апарату: від репетиційної техніки до контрастного чергування широких і вузьких позицій. До цього додаються перехрещення рук, великі октавні та акордові комплекси, необхідність точного відтворення ритмічних зсувів і синкоп, а також контрольоване туше, яке повинно передавати «оркестрову» якість звучання. У межах стилю допускається *rubato*, однак воно повинно коригувати фразування без руйнування ритмічного імпульсу. Таким чином, прелюдія вимагає від виконавця високого рівня технічної підготовки, стилістичної обізнаності та здатності до тонкого ритмічного моделювання.

Характерні ознаки джазової музики в цій прелюдії проявляються в синкопованому ритмі, акцентуванні слабких долей, використанні *ostinato* на основі чарльстон-ритму, специфічних інтонаційних формулах, що тяжіють до блюзової модальності, а також у пластичній, «ритмізованій» артикуляції. Твір утілює ключові тенденції музичного мислення XX століття: поєднання академічної композиційної форми з джазовим інтонаційно-ритмічним мовленням, тяжіння до урбаністичної експресії, інтерес до поліритмії та до нової піаністичної техніки, яка орієнтується на оркестрове мислення й синтезує

елементи різних музичних культур. Прелюдія демонструє органічність цього синтезу, відображаючи стильову модернізацію піанізму та еволюцію музичної мови раннього американського модернізму.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

У другому розділі було здійснено аналіз жанрової палітри клавірних творів композиторів XVIII-XXI століть, що складають репертуар сучасного піаніста та відбивають історичну еволюцію клавірного мистецтва. З'ясовано, що в кожную історичну епоху сформувалися власні жанрові та стилістичні форми, які зберігають художньо-ціннісне та методичне значення для виконавської і навчальної практики і по сьогодні.

У добу бароко жанри характеризуються поліфонічністю, структурною впорядкованістю та духовно-інтелектуальним змістом. Прелюдії, фуґи, сюїти та хоральні обробки ґрунтуються на логіці контрапункту й музичній риториці, а їхня образність вирізняється стриманістю, зосередженістю та внутрішньою драматургією. У цих творах, представлених насамперед творчістю Й.С. Баха, формується основа поліфонічного мислення та принцип художньої завершеності кожної мініатюри чи циклу.

У творах епохи класицизму утверджуються прозорість фактури, логічність драматургії, рівновага тематичних контрастів і гармонійна впорядкованість форми. Соната та концерт досягають канонічних ознак, а фортепіанна музика набуває рис раціонально побудованої системи. Соната Es-dur Й. Гайдна демонструє інтеграцію гомофонно- гармонічного складу, структурної симетрії та оркестрового мислення, що відображає світоглядні засади просвітницької культури.

В добу романтизму відбувається поглиблення суб'єктивності висловлення, розширення жанрових меж та підвищення ролі віртуозності. Малі жанри – прелюдії, етюд, ноктюрни, вальси, мазурки, балади – постають як самодостатні художні твори з розвиненою психологічною драматургією. В етюдах Ф. Шопена

та Ф. Ліста поєднано технічну складність із виразною кантиленою, свободою темпо-ритмічної організації та яскравою контрастністю образів.

Музика XX-XXI століть демонструє подальше розширення жанрової та стильової палітри музичних творів, зумовлене модерністськими, авангардними, неокласичними, джазовими та фольклорними впливами. Переосмислення традиційних форм супроводжується змінами у сфері ритміки, гармонії, фактури та тембрового мислення. «Прелюдія №1» Дж. Гершвіна ілюструє синтез академічної композиції з джазовими ритмами та інтонаціями, що є характерним для музичного модернізму та урбаністичної культури XX століття.

Комплексний аналіз клавірних творів різних епох засвідчив, що розвиток жанрової системи фортепіанної музики є безперервним процесом збагачення технічних і художніх прийомів гри на інструменті і його розвитком. Від поліфонічної структурності бароко й формальної раціональності класицизму через емоційно-психологічну заглибленість романтизму до полістилістичної свободи модернізму простежується поступове ускладнення музичної мови та виконавських завдань. Звернення до творів різних стилістичних епох формує цілісну професійну базу сучасного піаніста, сприяє розвитку технічної універсальності, стильової гнучкості та інтерпретаційної зрілості, а також поглиблює розуміння історичної логіки жанрової еволюції.

ВИСНОВКИ

У дослідній частині творчого проєкту узагальнено результати дослідження клавірного репертуару піаніста в контексті розвитку світових культурних тенденцій XVIII-XXI століть на прикладі творчості відомих композиторів різних епох, напрямів, стилів.

1. Аналіз наукової літератури з проблеми дослідження дозволив узагальнити зміст основних ключових понять роботи. Зазначено, що культура – це надбання людини, досягнуті нею в процесі перетворення природи; музична культура – це галузь суспільного життя, що проявляється у найширшому спектрі явищ музичного мистецтва у просторі культуротворчої діяльності людства та існує як багатовекторна цілісна система у духовному, інтелектуальному, художньо-естетичному, суспільно-політичному, освітньо-науковому вимірах; тенденція – це вектор змін у часі, що відображає те, що стає популярним чи актуальним у певний період. Встановлено, що культурні тенденції являють собою стійкі зрушення у світогляді, художніх пріоритетах та формах творчої діяльності, зумовлені історичними, соціальними та технологічними чинниками.

Дослідження культурного контексту XVIII-XXI століть дало змогу виокремити провідні стилістичні напрями, що визначали естетику музичного мистецтва: поліфонічну раціональність бароко, галантність та камерність рококо, формальну структурованість класицизму, емоційно-психологічне заглиблення романтизму та стилістичний плюралізм модерної музики XX-XXI століть. Встановлено, що кожна епоха формувала власні художні моделі, які стали фундаментом подальшого розвитку музичного мислення композиторів та виконавців.

2. Висвітлено шляхи розвитку клавірного мистецтва, що нерозривно пов'язані з еволюцією клавірних інструментів. З'ясовано, що музика для клавіру XVII-XVIII століть розвивалася в межах європейських національних шкіл, які заклали базові жанрово-стильові принципи. Поява фортепіано зумовила якісно новий етап – формування універсального інструмента з широким динамічним та

колористичним потенціалом. Подальший розвиток клавірного мистецтва характеризувався зростанням віртуозності, жанровим розширенням, оркестровістю фактури та впровадженням інноваційних композиторських технік. У ХХ–ХХІ століттях фортепіанна музика збагатилася новими засобами виразності, полістилістикою, комп'ютерною технологічністю та синтезом із різними видами мистецтва.

3. Представлено й систематизовано жанрову палітру клавірних творів відомих композиторів XVIII–ХХІ століть. З'ясовано, що для бароко характерні поліфонічні форми (прелюдія, fuga, сюїта), для класицизму – соната та концерт як основні жанрові моделі, для романтизму – розмаїття ліричних і віртуозних мініатюр (ноктюрни, балади, вальси), етюдний жанр, а для клавірної музики ХХ–ХХІ століть – оновлені концертні форми, циклові та мініатюрні форми, що позначені полістилістичністю, експериментальністю, використанням нових засобів музичної виразності.

4. Проаналізовано клавірну творчість композиторів різних епох – Й.С. Баха, Й. Гайдна, Ф. Шопена, Ф. Ліста та Дж. Гершвіна та виявлено прояви світових культурних тенденцій в їх творах. Засвідчено, що поліфонічність й духовно-інтелектуальна спрямованість бароко, структурна гармонійність класицизму, емоційна наповненість романтизму та синтетичність модерної музики виразно репрезентуються в аналізованих творах. На прикладі конкретних творів вище зазначених композиторів продемонстровано, як культурні тенденції впливають на формування фактури, драматургії, ритміки, гармонії та технічних виконавських вимог.

Узагальнюючи дослідну частину творчого проєкту з'ясовано, що клавірний репертуар піаніста є цілісним віддзеркаленням провідних світових культурних тенденцій XVIII–ХХІ століть. Він репрезентує послідовний розвиток музичного мислення – від поліфонічної впорядкованості до полістилістичної свободи – і слугує основою для формування технічної універсальності, стильової гнучкості та інтерпретаційної зрілості сучасного виконавця. Проведений аналіз засвідчує нерозривний зв'язок культурних процесів і музичного мистецтва, а

також підтверджує, що розвиток клавірної музики є важливим показником вектору еволюції світової художньої культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агішева К. З. Три Прелюдії для фортепіано Дж. Гершвіна в контексті інструментальної творчості композитора / К. З. Агішева // Аспекти історичного музикознавства. - 2020. - Вип. 19-20. - С. 449-465.
2. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI – XIX століття): Навчальний посібник. – Миколаїв. – 306 с.
3. Андрущенко В. Поняття культури: філософський дискурс на рубежі століть / В. Андрущенко // Вісник Інституту розвитку дитини. Сер. : Філософія, педагогіка, психологія. - 2014. - Вип. 33. - С. 5-9.
4. Вороновська О.В. Історія еволюції художніх стилів зарубіжної музики XIX-XX ст. : навч. посіб. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2025. 161 с.
5. Герчанівська П. (2015). Культурологія : термінологічний словник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 439 с.
6. Гурова, І.В. 2022. Світова, національна, етнічна культури в сучасному культурному просторі: структурно-функціональний підхід. *Культурологічний альманах*. 3 (Груд 2022), 209–217. DOI:<https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.27>.
7. Зарубіжна музична література : навч. посібник / автори : О. О. Александрова, О. М. Цимбал; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2020. – Ч. 1 : Музичне мистецтво XVII – початку XIX ст.– 102 с.
8. Карась Г. В. Еволюція художніх стилів в музичному мистецтві. Курс лекцій. Івано-Франківськ, 2018. 103 с.
9. Лігус О. М. Еволюція українського фортепіанного ноктюрна XIX століття у контексті європейського романтизму / О. М. Лігус // Молодий вчений. - 2018. - № 1(2). - С. 677-680.
10. М. Сіньюй. Особливості фортепіанної музики XX століття.

- 11.Мандрик Я.І., Пуйда Р.Б. Історія культури України: Навчальний посібник / Я. І. Мандрик, Р.Б. Пуйда. – Івано-Франківськ: ІФНТУНГ, 2011. – 418 с.
- 12.Мозгальова Н. Г. Змістове наповнення поняття "інструментально-виконавська підготовка" вчителя музики / Н. Г. Мозгальова // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. - 2010. - Вип. 9. - С. 39-43.
- 13.Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття: Тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики» для студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп / Укл. Дячук Н.І. – Полтава: ПДПУ імені В.Г. Короленка. – 2009 р. – 103 с.
- 14.Навчально-методичний посібник з дисципліни «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства» для студентів вищих навальних закладів культури і мистецтв. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; укладачі: Чернявська М.С., Тимофєєва К.В. Харків: ХНУМ, 2022, 115 с.
- 15.Назарій Н. О. Фортепіанна балада в контексті еволюції жанру : дис. на здобуття наук. Ступеня докт. філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Назарій Н. О. — Львів : 2023. — 216 с.
- 16.Н. Лисіна, О. Щолокова Розвиток європейської клавірної музики Середньовіччя, Ренесансу, Бароко (навчальний посібник).— К. : УДУ, 2024.— 166 с. електронне видання.
- 17.Рябухина Н. Основні стильові орієнтири виконання сучасної фортепіанної музики.
- 18.Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970—1980) : в 11 т. [Електронний ресурс]. — Т. 10. — 1979. — Режим доступу : <http://sum.in.ua/s/tendencija> (дата звернення 17.11.2025)
- 19.Стахевич Г.О. Фортепіанний концерт XVIII-XIX століть: стильові трансформації жанру, «Young Scientist» No 6 (58), June, 2018, С. 89.

- 20.Тенденція, Вікіпедія: Вільна Енциклопедія, [Електронний ресурс]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D1%8F> (дата звернення 17.11.2025)
- 21.Тимощенко Н. О. Фагот в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століття: виконавські школи та композиторська творчість: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України. Київ. 2018. 289 с.
- 22.Принципи самостійної роботи над фортепіанними етюдами: методичні рекомендації з курсу «Фортепіано» для здобувачів бакалаврського та магістерського рівнів вищої освіти факультету музичного мистецтва ХДАК, розробник: Рум'янцева А. Ю. – Харків: ХДАК, 2023 – 20 с.
- 23.Філософія культури : основні поняття, напрями, персоналії. Колективна монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. — К. : Видавництво: Букрек , 2020. — 601 с.: іл.
- 24.Фількевич Г. М. Всесвітня історія музики: навчальний посібник. Друга редакція. Київ, 2023.
- 25.Шевченко К.В. Модифікація жанру етюду у фортепіанній творчості Ф. Ліста. : магістерська робота / К. В. Шевченко ; науковий керівник – к. мист-ва О.Ю. Степанова. – Харків : ХДАК, 2025. - 32 с.
- 26.We i t z m a n n C. F. (Seifiert-Fleischer). Geschichte der Klaviermusik. Leipzig, 1899.