

Хіль Олена Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства,
декан фортепіанно -теоретичного факультету
Одеської національної музичної академії
імені А.В. Нежданової
Sungirl2009@ukr.net
ORCID: 0000-0002-7054-1473

ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ В РОЗВИТОК ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОЇ МУЗИКИ В ХХ СТОЛІТТІ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В. КОСЕНКА)

Мета роботи. Виявити стильові засади Фортепіанного концерту В. Косенка за їх вписаністю у парадигму української музичної культури ХХ століття та втіленням у національній молодіжній складовій. **Методологія.** В основі дослідження – інтонаційний підхід, в якому виділені стильово-компаративний, герменевтичний, культурологічний методи і користування якими дозволяє оцінити авторську індивідуальність Косенка як породження національного культурного мислення минулого століття. **Наукова новизна.** Вперше в аналізі Фортепіанний концерт В. Косенка представлений в співвіднесеності до творів, народжених молодіжною експансією («нової молоді» епохи Шістки) 1920-х років, жорсткий атрадиціоналізм якої народжує в національному мисленні поворот від оперності і вокально-хорової класики української музики до демонстративного інструменталізму, але у єдності зі зверненістю до стильового синтезу романтичної традиції і символістських виявів модерну. **Висновок.** Жанр фортепіанного концерту, тим більш у його юнацькому заломленні у творчості В.Косенка, заявляє новий етап розвитку української музичної культури ХХ сторіччя у спрямуванні її в інструментальне русло, традиціоналістський нахил якого знаходимо у Косенка у вигляді демонстрації прикмет лістіанської концертності, але водночас з тенденціями подолання лістівської ж оркестральної театралізації зі зверненням до ранньобарочної облігатності, яку знаходимо також у юнацьких Концертах Ф. Шопена; музика останнього займала велике місце як в орієнтирах творчості В. Косенка особисто, так і в царині фортепіанних пошуків українських і російських (В. Барвінський, Л. Ревуцький, О. Скрябін, С. Рахманінов) митців ХХ ст.у цілому.

Ключові слова: жанр концерту, стиль української музики ХХ сторіччя, символізм, романтизм, традиціоналізм-атрадиціоналізм.

Хиль Елена Михайловна, кандидат искусствоведения, декан фортепианно – теоретического факультета Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой

Вклад украинских авторов в развитие детско-юношеской музыки в ХХ веке (на примере анализа фортепианного концерта В. Косенко)

Цель работы. Вывести стилиевые основы Фортепианного концерта В. Косенко за их вписанностью в парадигму украинской музыкальной культуры ХХ века и по мере национального воплощения ее молодежной составляющей. **Методология.** В основе исследования – интонационный подход, в котором выделены стилистически-компаративный, герменевтический, культурологический методы, использование которых позволяет оценить авторскую индивидуальность Косенко как порождение национального культурного мышления прошлого века. **Научная новизна.** Впервые в анализе Фортепианний

концерт В. Косенко представлен в соотнесенности к произведениям, рожденным молодежной экспансией («новой молодежи» эпохи шестерки) 1920-х годов, жесткий атрадиционализм которой рождает в национальном мышлении поворот от оперности и вокально-хоровой классики украинской музыки к демонстративному инструментализму, но в единстве с обращенностью к стилевому синтезу романтической традиции и символистских проявлений модерна. **Вывод.** Жанр фортепианного концерта, тем более в его юношеском преломлении в творчестве В.Косенко, заявляет новый этап развития украинской музыкальной культуры XX столетия в направлении ее в инструментальное русло, традиционалистский наклон которого находим у Косенко в виде демонстрации примет листианской концертности но, в одночасье с тенденциями преодоления листовской же оркестральной театрализации и с обращением к раннебарочной облигатности, которую находим также в юношеском концерте Ф. Шопена; музыка последнего занимала большое место как в ориентирах творчества В. Косенко лично, так и в области фортепианных поисков украинских и русских (В. Барвинский, Л. Ревуцкий, А. Скрябин, С. Рахманинов) художников XX ст. в целом.

Ключевые слова: жанр концерта, стиль украинской музыки XX века, символизм, романтизм, традиционализм-атрадиционализм.

Khil Olena, Ph.D., Dean of the Piano - Theoretical Faculty of the Odessa National A. V. Nezdanova Musical Academy

The contribution of Ukrainian composers to the development of youth music in the twentieth century (on the example of the analysis of the piano concert of V.Kosenko)

The purpose of the work. Identify the stylistic principles of V. Kosenko's Piano Concerto for their inscription in the paradigm of the Ukrainian musical culture of the twentieth century and as the national embodiment of its youth component. **Methodology.** At the heart of the study is an intonational approach, in which the style-comparative, hermeneutical, culturological methods and usage are highlighted, which makes it possible to assess Kosenko's authorial identity as a product of the national cultural thought of the past. **Scientific novelty.** For the first time in the analysis, V. Kosenko's Piano Concerto is presented in correlation with the works born of the youth expansion (the "new youth" of the Sixties era) of the 1920s, whose rigid atradiationalism gives birth in a national thought a turn from opera and vocal-choral classics of Ukrainian music to demonstrative instrumentalism, but in unity with appeasement to the stylistic synthesis of romantic tradition and symbolist manifestations of modernity. **Conclusion.** The genre of the piano concerto, especially in his youthful rebellion in the work of V.Kosenko, proclaims a new stage in the development of the Ukrainian musical culture of the 20th century in the direction of its instrumental channel, the traditionalist inclination of which we find in Kosenka in the form of a demonstration of the affirmation of the Lisianian concert, but at the same time as the tendencies To overcome Lisstvo's same orchestral dramatization and with an appeal to the early bond issue, which is also found in Juvenile Concerts by F. Chopin; The latter's music occupied a great place both in the guideline of V.Kosenko's personality in person and in the domain of pioneering searches of Ukrainian and Russian (V. Barvinsky, L. Revutsky, O. Skryabin, S. Rachmaninov) artists of the twentieth century as a whole.

Key words: genre of concert, style of Ukrainian music of the 20th century, symbolism, romanticism, traditionalism – atraditionalism.

Актуальність теми дослідження визначена значущістю творчості В. Косенка, затребуваністю у виконавців його Концерту, який також органічно увійшов в учбовий репертуар вихованців Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Теоретичними підвалинами дослідження були праці Н. Кашкадамової [4;5;6], О. Катрич [3], Н.Корихалової [9], О. Козаренка [7], Л. Кияновської [10], М.Копиці [8].

Мета роботи. Виявити стилеві засади Фортепіанного концерту В. Косенка за їх вписаністю у парадигму української музичної культури ХХ століття і втіленням у національній молодіжній складовій.

Виклад основного матеріалу. ХХ століття демонструє не просто дитячо-юнацьку літературу, а мистецтво, спрямоване до дитини та юнацтва, мистецтво, яке розкриває *дещо* важливе дорослим.

Українські автори звертались до дитячо-юнацької музики, як до спеціальної сфери, випереджаючи в цьому напрямку російських сучасників. Важливо підкреслити особливу місію М. Лисенка в становленні відповідних жанрів, в тому числі, дитячої опери.

Важливе місце в царині української фортепіанної культури належить Василеві Барвінському – вченому, композитору, виконавцю. З під його пера вийшло багато творів для молоді та юнацтва. Зокрема, це дитячі фортепіанні п'єси, соната, концерт фа мінор [13].

Творча співпраця В. Барвінського з С. Людкевичем була надзвичайно плідна та цікава.

Як зазначав Барвінський про С. Людкевича: «Його музичний дорібок був довший час тим більших розмірів резервуаром, який не тільки скількостево, але і якостево насичував молоду галицьку музичну культуру і став головним виразником музично-культурних змагань в Галичині так, як творчість Лисенка на Великій Україні» [1].

У статті «Василь Барвінський: У 30-річчя музичної діяльності» [11] С. Людкевич віддає В. Барвінському «чолове місце й переломне значення» в історії української музики. Згадана стаття є, по суті, єдиним творчим портретом композитора пера С. Людкевича, де автор детально аналізує композиторський стиль В. Барвінського, жанрові пріоритети його творчості, а також висвітлює педагогічну та громадську діяльність.

Витонченість образів, стилістична ємність споріднюють В. Барвінського і з Н. Нижанківським. Фактура, образний зміст роблять привабливими твори для дітей та юнацтва.

Визначне місце в історії української музики належить Б. Лятошинському, засновнику школи українського авангарду і молодіжної експансії «шістдесятників». Фортепіанні твори 1910-х років складають відкриття модерну в українській музиці [12]. Це були композиції, як і вищезгаданих авторів – В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Людкевича, що готували першу «молодіжну хвилю» 1910-х-1920-х років, а згодом «Слов'янський концерт» та концертний Етюд-рондо Б.Лятошинського, написаний на замовлення Першого всеукраїнського конкурсу імені М. Лисенка, символізували знак вітання молодості післявоєнного покоління [2].

Один з видатних українських композиторів В. Косенко оригінально створював спеціально дитячу фортепіанну музику, моделюючи в своїх «24 дитячих п'єсах для фортепіано» не тільки «Дитячий альбом» Чайковського, але

й 24 прелюдії Ф. Шопена. Однією з вершин його творчості став фортепіанний концерт, завершений Л. Ревуцьким та Г. Майбородою. В концерті зосередився шопенівський комплекс Косенка-композитора і піаніста, який символізував покоління 20-х.

Фортепіанний концерт В. Косенка по часу задуму та створення основного тексту склали підсумок його творчої роботи в Житомирі. В різних джерелах підкреслюється створення даного твору, як такого, що підсумовує молоде акумулювання сил перед найголовнішим кроком в його житті – переїздом до Києва, де його мистецтво отримало всеукраїнський та всесоюзний резонанс. Відомо, що концерт не був завершений. Останню крапку в завершенні композиції поставили Л. Ревуцький та Г. Майборода в якості редакторів.

У концерті багато техніки за типом фактури Ліста, але очевидна і «по-скрябінівськи» розрідженість цієї фактури, найважливіше, що відсутня антитетичність тематичного розвитку і напруженість наростання до кульмінації, які відрізняють романтичний тонус музики автора «Угорських рапсодій».

У літературі зустрічається безапеляційна характеристика музики В. Косенка – «український романтизм», що, ми вважаємо, є деякою неточністю у визначенні змісту його творів: високоталановитий український композитор був сучасником С.Рахманінова і О. Скрябіна, мав творче спілкування з ними. Відчував на собі вплив символізму Скрябіна. Розуміння Косенка як романтика наче закриває його від відгуку на «дух часу», поза яким неможливе становлення творчої індивідуальності, яким і був Косенко. І символістські, і неокласичні, і романтично-традиційні та інші складові визначили його авторську палітру. Саме це все можна віднайти у фортепіанному концерті, який став підсумковим (відносно молодіжно-проривного «до-київського» етапу творчості) твором, що завше дивує своєю самотутністю та обдарованістю українського автора.

Як відомо, початкову підготовку Косенко отримав у Варшаві, що закономірно підтримувало вагомість польської культурної аури в творчості. «Шопенізм» Косенка співвідноситься з прошопенівськими установами Рахманінова та Скрябіна, яких Віктор Степанович надзвичайно поважав. Біографія Косенка, піаніста-вундеркінда з провінції, склалась в деякій паралелі до померлих молодих Моцарта, Шопена, Мендельсона, Скрябіна: в неповні 42 закінчився життєвий шлях музиканта, і повнота заслуг перед Вітчизною ще не усвідомлена належним чином.

Фортепіанний концерт за загальним планом нагадує Третій концерт Рахманінова в тому відношенні, що циклічність долається фактично однотональним (монотональним) охопленням і стертістю темпово-жанрових показників кожної з частин. Так, вибудовується «неформальна» поємність циклу і в Рахманінова, і у Косенка, але з тією суттєвою різницею, що у російського композитора витримується ритмо-фактурне крещендо до фіналу, виявляється набирання маси руху до третьої і витримується зібраний запас інтенсивності руху в фіналі. У Косенка інша стратегія: юнацька поривиста нерівність, що концентрується в 1 частині зберігає свій виразний тонус і в 2 та 3 частинах. Шопенівським, а точніше, «юнно-шопенівським» тонусом

відзначений тональний устій твору: *c-moll*, але не патетичний бетховенський варіант, а світлий *c-moll* шопенівського Рондо *op.1*, в якому «діамантова» співуча пасажність складає суть образів твору. Але ніжна меланхолія вказаного Рондо Ф. Шопена у Косенка дана з фактурними лініями нисхідної послідовності за типом *catabasis*, який є показовим для музичної риторики XIX століття. А в *c-moll*'ному концерті В. Косенка відзначена ідея тональності заломлена в наслідуванні Скрябіна: фактурно представлена послідовність з низьких басових звучань на початку твору з рухом нагору, за логікою риторичних тем *anabasis*, тобто з вірою в Досконалість шляху «відриву від землі». Відзначимо, що фактурна ідея підйому з басів в світло-дзвоновий регістр чітко подана в I і III, більш м'яко – в II частині.

У зв'язку з «монотональністю» циклу Косенка відзначимо наступне. За ключовими знаками I, II, III частини представляють рівні *c-moll* (I III), в II – *f-moll*. Однак, тональний комплекс на початку *Andante* показаний з басовим спрямуванням на *c*, при тому, що хроматичне розширення трактовки тональностей очевидна і підлегла однойменності-однотерцевості паралельних комплексів (це підготоване окремими штрихами тонально – гармонічного мислення Ф. Шопена).

Тематична єдність «не-лістівської» поємності мислення Косенка підкреслена таким очевидним показником, як витримка в одному розмірі 4/4, фактично, музики всього циклу, з порушенням елементарної театральності контрастів *Алегро*, *Анданте* і *Скерцо* класичної та романтичної циклізації. Темпові відхилення всередині кожної з частин, зближення ритмічних пульсацій крайніх – монологізує виклад, демонструє не тільки мотивно-структурне, але і жанрово-змістовне народження кожного наступного тематичного матеріалу з попереднього.

У результаті констатуємо навмисну моністичність викладення в концерті Косенка, котра при всіх аналогіях до Шопена та Рахманінова, підлягає під скрябінівський монотематизм, але з дещо іншим інтервально – фактурним комплексом: це «щеплені» квінти вихідної мелодичної побудови Концерту – *c-g – es-b – as-es*, котрі змальовують нонакорд *as-c-es-g--b*, але представлений у вигляді «септакорду с секстою» *c-es-g/as-b*. Він наче «вбирає» в себе знамениту «домінанту Шопена» з секстою замість квінти і яка в квартовому інтервально-фактурному заломленні покладена в основу «прометеєвого акорду» Скрябіна, але в єдності з суто терцевими наголосами (частково нагадує тематичний почерк Скрябіна в останніх фортепіанних сонатах). Саме вказана інтервальна єдність «септакорду з секстою» виконує в Косенка у цьому концерті функцію вільної тоніки твору, та виключає тонально – функціональні опозиції класичної сонатності в побудові частин циклу.

Сонатний принцип начебто показаний в першому *Allegro*: розлогий виклад тем в *c-moll* (див. тт. 1-95) змінюється сферою *Es-dur* (див. *Meno mosso*), потім *cis-moll* (1 такт після ц. 120), знову *Es-dur*. Проведення в *Es-dur* другої теми твору (другої теми головної партії в сонатній експозиції) відкриває розробку, яка демонструє відхилення в *es*, *fis*, *D*, *Des* і т.д. Повернення *c-moll* (реприза в рамках каденції соліста!) з наступним показом сфери *C-dur* (див. два

такти перед ц. 420) закріплює усвідомлення моделі сонатної форми в першому Allegro Концерту.

Однак вищезазначена тонікальність «септакорду з секстою» не дозволяє усвідомлювати Es-dur в функціональній опозиції до побічної партії в сонатній схемі як такої, як і cis-moll, складовою однотерцево-одноіменного комплексу в складній тонікальності музики початку ХХ століття. За цим же принципом «перетікання» одноіменно-однотерцевих висот як «перекрашування» одного і того ж самого тонального стрижня – знаходимо в розробці: es-moll (3 тт. перед ц.180), потім fis-moll (6 тт. перед ц.210) , яскравий D-dur (1 т. перед ц. 220) становлять однотерцево-паралельні сукупності, що демонструють «цвітіння» єдиного терцевого стрижня висотних просуваль.

У рамках репризи I частини виділена сфера E - dur в показі побічної партії (8 т. перед ц. 380), яка плавно перетвориться в C - dur як одноіменно-однотерцева до паралельного Es - dur. Вказані вище тональні сфери виділені і в подальших II і III частинах, але з висуненням as - f в Andante (див, as - moll у фрагменті 3 т.після ц. 160 con dolore, f - moll Tranquillo 2 т.перед ц. 140), As і a/A у фіналі (див. a - moll 5 т. перед ц.120, фрагмент Tranquillo Con agevolezza A - dur, 4 т. після ц.270 Scherzando на 4/4 As - dur).

У результаті складається просторова «гіпертрофія експозиційності-репризності», що частково нагадує «подвійні експозиції» – «подвійні репризи» Ф. Шуберта з їх «божественними довготами», проте відрізняється інтенсивністю оновлення однієї і тієї ж виразності.

Відзначимо, що умовно-алюзивна сонатність, що подається у будові I частини Концерту намічена в трифазній тональній послідовності Andante con moto: c/f - E - dur (1т. перед ц. 60 Moderato assai ed elegiaco) – c- as (Tempo prima rubato, con dolore) – f - moll (2 т. перед ц.140 Tranquillo). Проте в цих тональних змінах звучання в as - moll складає заломлення ноктюрнового звучання елегійного образу, спершу показаного в E, а загалом створюючи алюзію до співвідношення побічної партії до теми в f/c і в f - moll.

У фіналі експозиційне співвідношення інтенсивної маршевої в c- moll - C - dur і її ж пом'якшеного подання в A - dur (4-й т. після ц. 130, Con agevolezza), потім знову C - dur (Tempo precedente, 2т.після ц. 170) створює співвідношення з експозицією сонатних тем. Асоціюється з розробкою послідовність фрагментів від Allegro risoluto в b - moll (т.5 після ц. 230) із використанням сфер E (т.1 перед ц. 250), Fis - dur, Des, As, – аж до репризи Tempo precedente, C - dur (т.5 після ц.320) - c- moll (ц.440). Звертаємо увагу на те, що опорні тональні рівні, що виділяються у фіналі, складають вказану "розмальовку" однотерцевими хроматизаціями базового комплексу c/des - es (e) - g/as - b. Як бачимо, композитор в усіх трьох частинах циклу виділяє сферу c/C, Es/E, по відношенню до останньої (E) f - moll II частини виявляється одноіменно-однотерцевим новоутворенням.

Варто відзначити пристрась Косенка до унісону низьких звучностей, як до витоку майбутнього руху «Вверх». Це нагадує скрябінівський комплекс, але навмисно втрачається імперативність його Самоствердження. З позиції романтичної та символістсько-передекспресіоністської драматургії Шопена і

Скрябіна – початок Концерту в Косенка дещо «в'ялий». Однак семантична ємність такого початку є демонстративною – і може бути зіставлена хіба що з початком Фуги в «Музиці для струнних, ударних і челести» Б. Бартока: унісонне одноголосся теми Косенка асоціюється з показом теми поліфонічного твору, що є знаком вченої зосередженості викладення.

Але такого роду інтелектуальний знак початкової теми Концерту гармонує з маршево-польотним пунктирним ритмічним малюнком, що нагадує скрябінівські формули, але відрізняється від них «відстороненістю» від властивої їм формулам, зіставлення зі зламами груп тріолей. Відзначимо ту обставину, що маршевість відрізняє весь текст концерту, створюючи просторову єдність показу образу Стремління.

Тракування партії соліста в Концерті звертає на себе увагу: це переважно облігатна концертність, що в жодному разі не співпадає зі «змаганнями» драматичних лістівських установок. Очевидне співвіднесення з облігатною бідермайєрівською ідеєю Шопена-Мендельсона, однак, з видимою поправкою на екстатичну занурення в єдине Скрябіна. Особливо виділяється пристрасть Косенка до каденцій і прелюдійності фактурного викладу. Тут особливо виділяється реприза – в рамках каденції в 1 частині, каденція-прелюдія на початку 3 частини, а також реприза фіналу, в якій соліст і оркестр на рівні представляють і мелодичний контур, і фактурне наповнення теми.

Багато представлені в концерті різного роду «підхоплення» та «перегуки» оркестру та соліста, але завжди з демонстрацією паритетності оркестрової та фортепіанної фактури з демонстрацією переваги прелюдування в музиці, що призначена для соліста. Тим самим Косенко продемонстрував солідарність з тим ранньосимфонічним-ранньоконцертним стилем, котрий в цілому є показовим для мистецтва ХХ століття, особливо для юнацького стилю симфонізму.

Концерт для фортепіано з оркестром представляє оригінальне перетворення базових тенденцій стилю ХХ століття і дитячо-юнацької музики як зосередження недраматичного вирішення драматургічної концепції твору, що солідаризується з вітчизняною лінією концертного жанру, в якому висока славізна нота, що визначена духовною генезою жанру, утворює виразний показник.

Наукова новизна. Вперше в аналізі Фортепіанний концерт В. Косенка представлений в співвіднесеності до творів, народжених молодіжною експансією («нової молоді» епохи Шістки) 1920-х років, жорсткий атрадиціоналізм якої народжує в національному мисленні поворот від оперності і вокально-хорової класики української музики до демонстративного інструменталізму, але у єдності зі зверненістю до стильового синтезу романтичної традиції і символістських виявів модерну. Розробка фортепіанних циклів для дітей та юнацтва буквально всеохоплююча в творчості визначних композиторів, в тому числі Б. Бартока, К. Орфа, С. Прокоф'єва, Б. Бріттена, Д. Шостаковича. І все ж практика музичного вжитку і навчання музиці базувалась саме на фортепіанному репертуарі, знамениті українські композитори, в тому числі М. Лисенко, В. Барвінський, Б. Лятошинський,

В. Косенко, Л. Ревуцький, К. Данькевич багато писали фортепіанної музики – і спеціально для дітей і юнацтва.

Висновки. Жанр фортепіанного концерту, тим більш у його юнацькому заломленні у творчості В.Косенка, заявляє новий етап розвитку української музичної культури ХХ сторіччя у спрямуванні її в інструментальне русло, традиціоналістський нахил якого знаходимо у Косенка у вигляді демонстрації прикмет «лістівської концертності», але водночас з тенденціями подолання його ж оркестральної театралізації і зі зверненням до ранньобарокової *облігатності*, яку знаходимо також у юнацьких Концертах Ф. Шопена; музика останнього займала велике місце як в орієнтирах творчості В.Косенка особисто, так і в царині фортепіанних пошуків українських і російських (В.Барвінський, Л. Ревуцький, О. Скрябін, С. Рахманінов) митців ХХ ст.у цілому.

Література

1. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя / Василь Барвінський // Новий час. Київ, 1933.
2. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті роки). Українське музикознавство. К. : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 199-210.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич, 2000. 98с.
4. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ ст. Львів : Кінпатрі, 2014. 344 с.
5. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст. Тернопіль : Астон, 2006. 607 с.
6. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'яне мистецтво у Львові : статті, рецензії, матеріали. Тернопіль : Астон, 2001. 400 с.
7. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286с.
8. Копиця М. Б. Лятошинський. Епістолярна спадщина в 2-х томах. Т.1. Київ, 2002.
9. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с
10. Кияновська Л.О. Шопен і Барвінський . Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського. 2000. Вип. 9. С. 107 - 116.
11. Людкевич С. Василь Барвінський: У 30-річчя музичної діяльності. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 1. Упоряд., ред., вступ. ст. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 365-367.
12. Ригова О.О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
13. Чабан Т. І. Імпресіоністсько-символістські складові стильового наповнення творчості В. Барвінського (на прикладі Сонати des-dur) і М. Колесси (на прикладі Сонатини). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2018. Вип. 1. С. 258-262.

References

1. Barvinsky, V. (1933) Several thoughts about our musical life .New time. [in Ukrainian]
2. Jovenko, S. (1968) Piano creativity of the Ukrainian Soviet composers (20th years). Ukrainian musicology. Vol.3, 199-210 [in Ukrainian]
3. Katrich, O. (2000). Style of musician-performer (theoretical and aesthetic aspects). Research. Drohobych.

4. Kashkadamova, N. (2014) Performing interpretation in the piano art of the 20th century. Lviv. [in Ukrainian]
5. Kashkadamova, N.B. (2006) History of piano art of the nineteenth century. Ternopil [in Ukrainian]
6. Kashkadamova, N. B. (2001) Fortepian art in Lviv: articles, reviews, materials. Ternopil: Aston [in Ukrainian]
7. Kozarenko, O.V. (2000) The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv [in Ukrainian]
8. Kopitsa, M. (2002) B. Lyatoshynsky. Epistolary Legacy in 2 volumes. V.1. Kyiv [in Ukrainian]
9. Korykhalova, N. (1979) Interpretation of music: theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their development in contemporary bourgeois aesthetics. Leningrad: Music [the USSR]
10. Kyuanovskaya, L.O. (2000) Chopin and Barvinsky. Scientific Herald of the National Musical Academy named after. P.I. Tchaikovsky, 9. Lviv: Spolom. [in Ukrainian]
11. Lyudkevich, S. (1999) Vasyl Barvinsky: At the 30th anniversary of musical activity. Research, articles, reviews, speeches. of T. 1. Z. Stunder (Eds.), ordering, ed., introduction. (Vols.1) pp. 365-367. Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian]
12. Ryzhova, O.O. (2006) Ukrainian Symbolism and Piano Legacy B. Lyatoshynsky. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian]
13. Chaban, T. I. (2018) Impressionist-symbolist components of the stylistic filling of works of V. Barvinsky and M. Kolessa (on the example of the Sonata des-dur of V. Barvinsky and Sonatina of M. Kolessa). The Bulletin of the National Academy of Kernels of Culture and Science: Sciences magazine. (Vols.1) pp. 258-262. Kyiv: Milenium [in Ukrainian]

УДК 78.03(78)

Шевченко Лілія Михайлівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
lilia.my.forte@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8602-9573

КОНЦЕРТИ Л. БЕТХОВЕНА ЯК РЕПЕРТУАРНИЙ СТРИЖЕНЬ ПРОГРАМ ПІАНІСТІВ ОДЕСИ

*Метою роботи є виявлення кантової опірності суттєвих сторін тематизму й концепції у цілому творів Л.Бетховена, зокрема ранніх, недооцінених за ідеологічними причинами в спеціальній літературі, але завжди широко затребуваних у практиці музичних концертів, зокрема таких видатних артистів, як С.Ріхтер, який вихований і сформований здобутками мистецтва Південної Пальміри. **Методологічна основа** дослідження – інтонаційний музикознавчий підхід школи Б.Асаф'єва [5] в Україні [3; 10; 12; 13], зміст якого визначається лінгвістичним ракурсом трактування музичних значеннєвостей, зокрема це аналітично-структурний та стильово-порівняльний методи з вираженими герменевтично-інтерпретаційними тяжіннями, що склали предмет спеціальної розробки в концепції Б.Яворського [див. за кн. 4]. **Наукова новизна** дослідження визначена*