

**ФОРТЕПІАННА АНСАМБЛЕВА МУЗИКА В. ПТУШКІНА ЯК ПРЕДМЕТ ВИВЧЕННЯ
НА ФАКУЛЬТЕТАХ МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ**

УДК 378.016:78.083.1 (477) “19”

DOI:

*Тетяна Гердова, кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри акторської майстерності та дизайну
Запорізького національного університету*

*Вікторія Мітлицька, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментального
виконавства та музичного мистецтва естради
Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького*

*Євгенія Черняк, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментального
виконавства та музичного мистецтва естради
Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького*

**ФОРТЕПІАННА АНСАМБЛЕВА МУЗИКА В. ПТУШКІНА ЯК ПРЕДМЕТ ВИВЧЕННЯ
НА ФАКУЛЬТЕТАХ МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ**

У статті зроблено огляд фортепіанних ансамблевих циклів сучасного українського композитора, представника харківської композиторської школи Володимира Михайловича Птушкіна як навчальний матеріал для підготовки музично-педагогічних фахівців в умовах оновлення вищої української школи. Здійснено комплексний аналіз засобів музичної виразності, висвітлено виконавські проблеми, що постають перед студентами при вивченні означених фортепіанних циклів.

***Ключові слова:** фортепіанна ансамблева музика; освітній процес; фортепіанний цикл; сюїта; концертні виступи; форми музично-просвітницької роботи.*

Лит. 6.

*Tetyana Herdova, Ph.D.(Study of Art), Senior Lecturer of the Actor Skill and Design Department
Zaporizhzhya National University*

*Viktoriya Mitlytska, Ph.D.(Study of Art), Associate Professor of the Instrumental Performance
and Variety Musical Art Department
Melitopol Bohdan Khmelnytskyi State Pedagogical University*

*Yevheniya Chernyak, Ph.D.(Pedagogy), Associate Professor of the Instrumental Performance and
Variety Musical Art Department
Melitopol Bohdan Khmelnytskyi State Pedagogical University*

**PIANO AND ANSAMBLE MUSIC BY V. PTUSHKIN AS A SUBJECT OF STUDY IN ART
PEDAGOGICAL FACULTIES**

Volodymyr Mykhaylovych Ptushkin is a contemporary Ukrainian composer, representative of the Kharkiv composer's school, People's Artist of Ukraine, Professor of the Composition and Instrumentation Department of the Kharkiv National Art University, Head of this Department. The purpose of this article is to represent the structural peculiarities of the contemporary composer V. Ptushkin's piano cycles, the features of their composer writing, an over view of the music expression means, the performing tasks and piano problems in these works master process.

The musical and dramatic peculiarities of Volodymyr Ptushkin's piano suites are depicted in the presented work. It is the music for Moliere's drama "Bourgeois in the nobility", music for the work of Jonathan Swift "Gulliver and Lilliputians", the music for the William Shakespeare's work "Windsor Pustules" and piano suite "Theatrical kaleidoscope". The first three of them are represented by the composer in a four-hand edstatement, the latter is written for two pianos. In this article panoramic review of V. Ptushkin's four piano ensemble cycles is aimed at the individual solution of the interpretative problems in each studied music work. Therefore, an analysis of the composer's writing features, available piano and artistic tasks are provided to students with some knowledge and "hints" in choosing a single executive decision, which are relevant to the author's idea.

The music-genre basis in composer of dance genres both domestic and court-secular is revealed in this article. V. Ptushkin used waltz, gallop, menet, gavot, tarantel as such a dance-genre basis in his piano cycles.

In addition, the atricality of the composer's thinking as led to the usage of the purely theatrical genres and forms: the divertissement, the overture, the finale, etc.

The principle of mask is revealed as the leading and decisive principle of V. Ptushkin's composer's creativity. The principle is manifested itself to a degree taken for the review piano cycles.

Depending on this, fundamental expressive music instruments are used by the author and should be analyzed and grasped by the students during their study.

***Keywords:** piano ensemble music; an educational process; piano circle; suite; concert performances; forms of music enlightenment activity.*

Постановка проблеми. Нинішній етап розвитку українського суспільства характеризується значним зниженням динаміки економічного розвитку, занепадом окремих галузей енергетичного, промислового секторів, ускладненням політико-міжнародних

відносин, що в цілому позначилось на погіршанні стану освіти, мистецтва, культури загалом. Тож головними завданнями, що стоять перед прогресивними митцями, громадськими діячами, представниками всіх напрямів буття суспільства, є відновлення й повноцінний розвиток духовного життя країни, досягнення збалансованості й виходу на вищий якісний рівень усіх його складових.

В цьому контексті перебувають питання підвищення самосвідомості громадян, патріотичне виховання молоді. На наш погляд, багато в чому дане питання залежить від глибоко продуманої і зваженої державної політики щодо розвитку й підтримки культури, мистецтва, організації освітнього процесу в навчальних закладах усіх рівнів. В цих мовах реорганізації й докорінного оновлення освітнього процесу вимагає вища школа. Враховуючи актуалізацію питання необхідного оновлення та якісних змін у вищій ланці освітньої системи нашої країни, спробуємо на місця змінити ситуацію на краще, зробити кілька кроків на шляху удосконалення освітнього процесу.

На наш погляд, цілком реально в умовах підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах вищої ланки освіти переглянути глибинно-змістове ставлення, наприклад, до музичних творів, що вивчаються студентами в межах затверджених робочих навчальних програм з виконавських мистецьких дисциплін. Заслугує уваги поновлення існуючих репертуарних списків виконавського навчального матеріалу в межах дисциплін “Основний музичний інструмент”, “Додатковий музичний інструмент”, “Інструментальний ансамбль”. Це можливо здійснити шляхом залучення до навчального репертуару нових інструментальних творів сучасних українських композиторів. Цікавими з точки зору музичної образності, композиторського мислення, гармонічно-ладових фарб, сміливих тональних співставлень та оригінального ритмічного вирішення є інструментальні твори багатьох композиторів – А. Нежигай, О. Некрасова, В. Птушкіна, В. Скуратовського, О. Спіліоті, Б. Фільц, М. Шука. В даній низці імен знаходимо як професійних композиторів, так і композиторів-аматорів. Варто зауважити, що композитори-аматори, як правило, мають фахову інструментальну підготовку і часто першими репрезентують перед слухацькою аудиторією щойно створені музичні опуси. Як композиторів-професіоналів, так і аматорів, поєднує жага до творчого пошуку, незгасаючий інтерес до проблем інструментального виконавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Творчість українських композиторів завжди займала суттєве місце в пошуковому просторі вітчизняних музикознавців. Особливо це стосується визнаних вітчизняних митців, чия творчість протікала переважно у Києві [5]. Проте за останні роки досить бажаною для наукового дослідження стає творчість українських композиторів – представників регіональних музичних культур. До цієї групи композиторів належать донеччани О. Некрасов, О. Рудянський, М. Шух, дніпропетровці В. Мартинюк, А. Нежигай, В. Сапелкін, В. Скуратовський та ін. [4; 6]. Творчість більшості з перелічених професійних композиторів отримала висвітлення в роботах вітчизняних науковців, однак особливості композиторського почерку й аналіз інструментальних творів представника харківської композиторської школи В. Птушкіна не стали об'єктом глибокого вивчення. Слід зазначити, що твори для дітей, музика до театральних вистав, а також камерно-вокальні й камерно-інструментальні жанри В. Птушкіна привертали увагу окремих музикознавців [1; 2; 3]. Проте фортепіанна складова творчого доробку харківського митця, зокрема, ансамблеві твори, ще залишаються не дослідженою зоною. Обраному аспекту розгляду найбільше дотично є праця І. Бобіної, присвячена аналізу стильових рис піаністичної творчості харківського композитора [2].

Мета статті – висвітлення структурних особливостей фортепіанних циклів В. Птушкіна, огляд засобів музичної виразності, виконавських задач та піаністичних проблем, що виникають при вивченні цих творів.

Виклад основного матеріалу. З переліку українських митців сучасного періоду музичного мистецтва України за популярністю й широким розповсюдженням інструментальної творчості в мистецьких педагогічних ЗВО поряд з творчістю знаних за межами України М. Скорика, М. Степаненка, Б. Фільц суттєве місце посідають здобутки регіональних митців. В музично-освітньому процесі багатьох мистецьких факультетів впроваджено останні фортепіанні опуси Б. Фільц та О. Спіліоті. Одна з останніх збірок Б. Фільц вміщує цикли мініатюр, що мають присвяти видатним діячам національної музичної культури. Сучасне відтворення музичних портретів композиторів світового значення XVIII – XX століть знаходимо у збірці О. Спіліоті. Визнання неординарності творчого мислення авторки, пошуку в галузі ретроспективи музичної мови здійснюється через оприлюднення цих

творів студентами Мелітопольського державного педагогічного університету (МДПУ) на міжнародних та вітчизняних виконавських фестивалях-конкурсах, на просвітницьких майданчиках Запорізького краю.

В обраному аспекті розгляду пропонуємо зосередити увагу на фортепіанній творчості В.М. Птушкіна, професора кафедри композиції та інструментовки Харківського університету мистецтв імені І. Котляревського. Композитор, досконало володіючи фортепіано, добре знає природу фортепіано, тонко відчуває його технічні й виразові можливості інструменту. У навчальний процес МДПУ впроваджено кілька фортепіанних циклів харківського композитора. Це сюїти “Міщанин у дворянстві”, “Віндзорські пустухи”, “Гулівер”, “Театральний калейдоскоп”. Перші три з них пов’язані з літературними першоджерелами і мають очевидні ознаки програмності; останній – не має такої образної й сюжетної конкретики. Всі чотири цикли об’єднує театральність творчої природи композитора: стремління до театральності дійства, сценічна яскравість і рельєфна випуклість музичних образів, зоровий ряд як необхідний компонент музичної драматургії.

Розглянемо фортепіанні цикли детальніше. Музика до комедії Мольєра “Міщанин у дворянстві” подається у 4-ручному викладі, проте це не виключає варіанту її виконання й на двох фортепіано. Дана сюїта складається з семи невеликих за розміром п’єс. Незважаючи на це, композиторське мислення тяжіє до симфонічності. №1 циклу – це Увертюра, за якою закріпилась функція вступу до театралізованої вистави. Ознаки увертюри, що за своїм змістовим наповненням налаштовує на подальшу дію й ґрунтується на симфонічних принципах розвитку, виявляються і в сюїті В. Птушкіна, що свідчить про зв’язок зі сценічним жанром. Театральна дія, розвиток загальної ідеї твору відбувається в № 2 – 6 (Менует, Весела бійка, Гавот пастушок, Тарантела, Підмайстри, Дивертисмент). “Туркеншоу” – останній, сьомий номер циклу – виконує функцію фінальної народно-жанрової сценки. За характеристикою, закладеною композитором у назві номеру, це типова народна сцена-гуляння з елементами східного забарвлення. Тож фінальна частина розглядуваного циклу має деякі ознаки фіналів симфонічних творів віденських класиків, де відображається невгамовна народна стихія: емоційна яскравість, веселість, що без міри розбризкується.

У циклі показано авторське розуміння усталених жанрів інструментальної музики:

менуету, тарантели, дивертисменту. Якщо менует і тарантела досить часто зустрічаються в інструментальних творах М. Лисенка, Д. Кабалевського, Д. Шостаковича, то дивертисмент більш придатний для застосування в театральних умовах й не випадково використовується у творчості В. Птушкіна. У нього дивертисмент із кількох функціональних призначень відповідає розумінню як додаткових епізодів між актами основної вистави, що можуть бути окремою розважальною виставою й не пов’язуватись із загальним сюжетом. В сюїті “Міщанин у дворянстві” дивертисмент виконує функцію такого вставного номеру, що претендує на певну самостійність. Це стверджує думку про глибоко вкорінену театральність творчої яви композитора, про його намагання підкреслити риси театральності введенням у цикл жанру дивертисменту, що сам виступає окремою виставою. Тож тут діє принцип жанру в жанрі: дивертисмент виконує певну функцію в межах всієї сюїти, й одночасно сам є окремою виставою. Такий прийом підсилює ознаки театральності в циклі.

Між п’єсами, що мають яскраво визначену танцювально-жанрову основу, розташовуються характерні народно-побутові замальовки: “Підмайстри” (№6) та “Весела бійка” (№3). Введення композитором побутових сцен позначається на динаміці руху, вносить в музичну драматургію додатковий штрих. Тут подієвість розгортається через контрастне співставлення танцювальної жанровості і народно-побутових ситуацій. Таким чином композитор танцювальні номери розцвічує характерними замальовками, об’єднуючи їх в єдину лінію розвитку. В результаті співставлення умовного начала, вираженого придворними (бальними) танцювальними жанрами, й народно-життєвого начала, вираженого портретними характеристиками дійових персонажів, досягається цілісність музично-сценічного розвитку.

Подібний принцип об’єднання частин циклу проглядається і в музиці до комедії В. Шекспіра – “Віндзорські пустухи” Певні збіги у порівнянні з розглянутим раніше циклом проступають у загальній кількості частин. Цикл “Віндзорські пустухи” також складається з семи номерів: функцію обрамлення покладено на №1 (Увертюру) й №7 (Фінал). Розвиток музичної дії вміщено в №2, №4, №5, №6, де зображені характерні персонажі насмішниць-пустух, лікаря Каюса, Фальстафа, брендфордської відьми. Виключенням із низки характерних образів є №3 (“Сказ давно минулих днів”), що має ознаки оповіді. Всі частини сюїти містять безліч

інтерпретаційних можливостей для індивідуальних виконавських рішень.

Якщо сюїта “Гулівер” примикає до розглянутого принципу об’єднання частин в циклічну єдність, то “Театральний калейдоскоп” демонструє інший підхід. У раніше згаданих сюїтах до творів Мольєра та В. Шекспіра на перший план проступала прив’язка до літературного першоджерела, то в останньому циклі калейдоскопічність, уривчастість, мозаїчність закладена в назві твору. Звідси впливає й важливе завдання для педагогів, студентів, які вивчають даний твір, – якомога точніше знайти виконавські можливості для об’єднання частин циклу. Калейдоскоп образів-настроїв у даній сюїті відбувається у такій послідовності: “Маски”, “Дивертисмент”, “Вальс”, “Галоп”. У всіх частинах, окрім №1, переважають танцювально-жанрові твори. “Маски” подаються в іронічному дусі. Ремаркою *Moderato ironico* визначено характер крайніх частин складної 3-частинної форми. Іронічність підсилюється контрастною середньою частиною *Vivo molto*: різкою зміною характеру руху, стрімким темпом, фактурними і штриховими нюансами.

Друга частина циклу “Дивертисмент” поєднує кілька контрастних епізодів: вступний розділ *Lento rubato*, крайні розділи *Allegro ironico*, середню частину *Meno mosso* з прискорення темпу до розділу *Presto* – динамізованої й пришвидшеної репризи. Завершується друга частина сюїти поверненням до емоційного настрою вступного розділу у сповільненому русі, з зупинками між іронічно заданими на різні голоси (інтонації) питаннями-фразами в різних регістрах, які перероджуються у в’їдливі смішок: стрімкі злети ввись (*Presto*) з повним обривом-зникнення на *pianissimo*.

Третя частина “Вальс” виконує функцію ліричного центру циклу. Лінія розвитку іронічних образів отримує подальше розвиток в інших жанрових умовах – тридольній ритмічній вальсовій формулі й вільному русі романтично-забарвленої мелодичної лінії. Проте сама вальсова мелодія не сприймається як глибоко лірична, тому що їй більше притаманна інструментальна, а не пісенна природа. В цій частині композитор перекреслює загальноприйняте ставлення до вальсу як до танцю піднесено-романтичного настрою. Навпаки, він показує “несправжність” вальсу, вносить елементи шаржовості, карикатурності. Останнє виявляється в інтонаційній примхливості мелодії, постійних змінах висхідно-низхідного інтонаційного руху, частих агогічних відхиленнях, надто широкому діапазоні звучання (більш, ніж

три октави). Крім гримас в мелодійному голосі, які створюються завдяки зупинкам мелодії на інтонаційних зворотах, побудованих на інтервалі зм.3 (кривляння), обриву мелодичної лінії після її довгого паріння у високому регістрі 4-ї октави, зависання альтерованих мелодичних звуків з зупинками на ферматах (вдивляння в обличчя, яке змінило гримасу). Гримаси, глузливі кривляння відтворюються також і ритмічними засобами. Так, в партії супроводу у вступному розділі тридольна вальсова формула переривається паузами і не звучить довше, ніж півтора такти. Ефект “передражнювання” створюється переходом основних інтонаційних зворотів з однієї партії до іншої. Одночасне використання альтерованого й чистого звуку в гармонічних сполученнях, підкреслення цього дисонуючого скреготу, регістрова полярність низького регістру вальсового акомпанементу й високої теситури звучання уривків мелодичної лінії створюють каверзний, глузливий настрій. Дана п’єса складна для виконавці частою зміною штрихів, різнобарвністю артикуляційних засобів, їх відповідністю певному емоційному стану, ретельністю відтворення агогічних позначень, динамічного розвитку, штрихів, нюансування дрібних синкопованих мотивних ланок, організації їх у фразу широкого дихання. До цього слід додати виконання характерного композиторського засобу – передачі однієї й тієї ж мелодичної лінії з однієї партії в іншу, вибудовування спільної партитури звучання на основі полімелодичного й політонального розвитку.

Четверта частина сюїти “Театральний калейдоскоп” – “Галоп” – приклад сучасного розуміння композитором жанру галопу, що асоціюється з рухливими світськими бальними танцями, пов’язаними зі стрибками. У “Галопі” композитором зовні збережені всі характерні ознаки галопу: це стрімкий стрибкоподібний рух, розмір 2/4, ритмічна імітація кіньського бігу. Єдиний момент, що було змінено – це розмір C (*alla breve*), але дводольність є укрупненням 4/4. Галоп у В. Птушкіна – це приклад використання усталеного танцювального жанру для зображення сучасних реалій, це відповідь на конкретні життєві питання, що завжди стоять перед митцями. В цьому творі композитор використовує найдрібніше інтонаційне зерно – ямбічну інтонацію зб.2 у висхідному русі з завершенням мотиву на низхідній інтонації в.2. Безліч стрімких висхідних фраз, велика амплітуда динамічного наростання, регулярна акцентуація закінчення основного мотиву *sforzando*, стрімкий темп, що переходить у сумбур, клацання, лязкіт – все спрямовано на

відображення образу безшабашної стихії, шквального урагану. Характерний композиторський засіб – політематизм – стає виконавським утрудненням. В одночасному проведенні в обох партії двох кількох мелодичних ліній слід витримати логіку динамічного розвитку, агогічні особливості, інтонаційну точність, штрихову й артикуляційну ясність.

Для циклу “Театральний калейдоскоп” характерними є класична гармонія; функціональність як основа гармонічної логіки розвитку; ясна фактура; зручний у піаністичному смислі виклад фактури. Енергетичний імпульс музики В. Птушкіна, яскравість художніх образів, соковитість музичної мови, спрямованість на позитивні духовні зрушення близькі сучасникам і захоплюють творчу увагу молодих виконавців.

Висновки. Отже, фортепіанна ансамблева музика В. Птушкіна – це калейдоскоп масок-образів, масок-настроїв, масок-характерів. “Масковість” у творчості митця – спосіб бачення і сприймання світу, принцип творчого мислення, що мінімізує використання засобів музичної виразності. Однотипність фактури, наявність типового акомпанементу впродовж тривалих відтинків розвитку, виклад мелодичної лінії переважно одноголосно або в чисту октаву, рідше – подвійними інтервалами, квадратність побудов, ясність форми, невеликі обсяги, піаністична зручність викладу фактури – все це значно полегшує для студентів сприйняття музики. З іншого боку, виконавською проблемою стає виявлення змісту творів. Тож завдання виконавців – спробувати знайти те, що хотів зобразити чи приховати за маскою автор. Фортепіанні ансамблеві цикли В. Птушкіна можуть бути використаними як навчальний і концертний репертуар у процесі оволодіння студентами професії вчителя музичного мистецтва. Фортепіанні сюїти харківського композитора можуть посісти достойне місце у репертуарі й сформованих музикантів, гідно звучати з естрадних майданчиків Близького й Далекого зарубіжжя. Найціннішим є те, що фортепіанна музика В. Птушкіна наштовхує на роздуми, манить, інтригує, переконує.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В. В. Інтерпретація музичної мови фортепіанних творів Б.Фільца. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. вип. 2. 2013. С. 93–98.
2. Бобіна І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна. *Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців*. Харків, 2001. С. 14–18.

3. Інюточкіна Н. Виконавські особливості вокального циклу “Кумедні картинки” В. Птушкіна. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 1996. вип. 3. С. 73–75.

4. Кіреєва Т. І. Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова. *Музичне мистецтво Донбасу : вчора, сьогодні, завтра : зб. наук. стат. / редкол. : Воєводін В. В. та ін.* Київ – Донецьк, 2001. С. 96–102.

5. Магур Л., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільца для молоді. Дрогобич, 2003. 80 с.

6. Хананаєв С. В. Камерное творчество днепропетровских композиторов. *Музичне мистецтво : зб. наук. стат. / ред.-упор. Тукова Т. В., Скрипник О. В.* Донецьк, 2007. вип. 7. С. 165–172.

REFERENCES

1. Belikova, V. V. (2013). Interpretatsiia muzychnoi movy fortepiannykh tvoriv B.Filts [Interpretation of musical language of piano works by B. Filz]. *Topical issues of artistic pedagogy*, issue 2, pp. 93–98. [in Ukrainian].
2. Bobina, I. (2001). Deiaki rysy fortepiannoho styliu V. M. Ptushkina [Some lines of V. M. Ptushkin's piano style]. *Music and theatrical art of Ukraine by the eyes of young art critics*, Kharkiv pp.14–18. [in Ukrainian].
3. Inutochkina, N. (1996). Vykonavski osoblyvosti vokalnogo tsykladu “Kumedni kartynky” V. Ptushkina [Performance features of the vocal cycle “Funny Pictures” by V. Ptushkin]. *Problems of interaction between arts, pedagogy and the theory and practice of education*. issue 3, Kharkiv, pp. 73–75. [in Ukrainian].
4. Kireeva, T. I. (2001). Ukrainski fortepianni siuity Oleksandra Niekrasova [Ukrainian piano suite by Alexander Nekrasov]. *Music art of Donbass: Yesterday, Today, Tomorrow: Sob. Sciences articles*. Kyiv – Donetsk, pp. 96–102. [in Ukrainian].
5. Magur, L. & Fright, O. (2003). *Fortepianna ta khorova tvorchist Bohdany Filts dlia molodi* [Piano and choral work by Bogdana Filts for youth]. Drohobych, 80 p. [in Ukrainian].
6. Hananaev, S. V. (2007). Kamernoie tvorchestvo dnepropetrovskikh kompozitorov [Chamber creative work of Dnipropetrovsk composers]. *Musical art: sciences. Articles*. (Ed.). Tukova T.V., Skrypnyk O.V. issue 7, pp. 165–172. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.05.2019