

Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
Факультет дошкільної, початкової освіти і мистецтв
Кафедра мистецьких дисциплін

**ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ «ПЛЕНЕРНИЙ ФАКТУРНИЙ КОМПЛЕКС У
ФОРТЕПІАННИЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ»**

Наукова частина

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Освітній ступінь: магістр музичного мистецтва

Виконала:

Кругляк Тетяна Валеріївна,
магістрантка 65 групи заочної форми

Творчий керівник:

Скорик Тамара Володимирівна,
доктор пед. наук, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін

Науковий керівник:

Скорик Тамара Володимирівна,
доктор пед. наук, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін

Рецензент:

Мартинюк Тетяна Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри мистецької освіти і
візуально-музичних практик
університету Г. Сковороди в Переяславі

Чернігів – 2025

Кваліфікаційну роботу допущено до захисту

рішенням кафедри мистецьких дисциплін

Протокол № _____ від « ____ » _____ 20__ р.

Завідувач кафедри _____ д. п. н., проф. Тамара СКОРИК

підпис

Рекомендовано

до захисту

підпис наукового

ініціали, прізвище наукового керівника

керівника

Результат

захисту

оцінка

дата захисту

Голова ЕК

підпис

ініціали, прізвище голови ЕК

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ПЛЕНЕРНИЙ ФАКТУРНИЙ КОМПЛЕКС ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1. Історичні витoki музичного пленеру.....	8
1.2. Характеристики пленерного фактурного комплексу у фортепіанній музиці	17
Висновки до Розділу I	
РОЗДІЛ 2 ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННИХ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ	27
2.1. Пленерність і звукова перспектива у фактурі “Місячного сяйва” Клода Дебюсі.....	27
2.2. Риси імпресіоністичного пленеру у “Арабесці №1” Колода Дебюс	29
2.3. Неоромантична експресія і камерна прозорість фактури у “Багателі №3” ор. 1 В. Сильвестрова	31
2.4. Поєднання ліризму й фактурної витонченості у творі В. Сильвестрова "Багатель 3" ор. 4.....	33
2.5. Фактурна образність природної стихії у фортепіанній адаптації твору “Грози” з циклу "Пори року" А. Вівальді.....	35
2.6. Пленерна виразність і духовна глибина фактури у “Мелодії” Мирослава Скорика.....	38
Висновки до Розділу II	
ВИСНОВКИ.....	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	45
ДОДАТКИ.....	48
Додаток А . Афіша концерту.....	48

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасне музичне мистецтво XX–XXI століть характеризується інтенсивними пошуками нових засобів виразності та експериментами з фактурою, що зумовлює необхідність глибокого аналізу цих явищ. Дослідження феномену плерного фактурного комплексу у фортепіанній творчості композиторів XX–XXI століть є необхідним з огляду на сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва та інтерпретології. Поняття плеру, яке тісно пов'язане із візуальними мистецтвами, в музичній сфері набуває особливого значення, розширюючи виразові можливості фактури як одного з ключових засобів музичної образності.

У творчості Клода Дебюссі, Ференца Ліста, Мікалоюса Чюрльоніса, а також сучасних українських композиторів, таких як Євген Станкович, Валентин Сильвестров і Богдана Фроляк, плерний підхід до фактури проявляється у витонченому звуковому моделюванні природних явищ, що дозволяє переосмислити межі традиційних стилістичних підходів. Фактура в цих творах виступає не лише технічним засобом, але й семантичним елементом, який створює аудіовізуальні асоціації.

Особливої ваги набуває розгляд цієї теми у контексті виконавсько-інтерпретаційного аналізу, адже плерний фактурний комплекс відкриває нові перспективи для піаністів у формуванні концептуальних підходів до виконання музичних творів. Водночас, недостатня розробленість теоретичних засад поняття плеру у музикознавстві, зокрема у фортепіанній творчості, визначає необхідність комплексного аналізу цього явища.

Дослідження також відповідає потребі збереження та популяризації національних традицій у фортепіанному мистецтві, адже українські композитори XX–XXI століть створили унікальні зразки, що органічно інтегрують плерні елементи у фактурну організацію своїх творів. Таким чином, робота спрямована на осмислення взаємодії музичного плеру та фактури як художнього явища, що резонує з сучасними культурними й естетичними запитами.

Проблематика дослідження фортепіанної музики XX–XXI століть знайшла відображення в працях таких науковців, як О. Пономаренко, Л.Ланцута та О. Фрайт. Зокрема, О. Пономаренко аналізує тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років XX століття, подаючи періодизацію історії цього жанру та виявляючи сутність еволюційних процесів. О. Фрайт розкриває образно-емоційну природу програмності у фортепіанних творах композиторів XIX–XX століть, досліджуючи зв'язки з народною пісенністю, літературою та європейськими мистецькими процесами.

Водночас, питання плерного фактурного комплексу у фортепіанній творчості композиторів XX–XXI століть залишаються недостатньо дослідженими. Вважаємо, вивчення цього аспекту сприятиме більш глибокому розумінню еволюції фортепіанної музики та розширенню уявлень про виконавські можливості фортепіанного репертуару, що є важливим для розвитку сучасної музично-виконавської культури.

Мета творчого проєкту - розкрити особливості втілення плерного фактурного комплексу у фортепіанній творчості композиторів XX–XXI століть.

Для досягнення цієї мети передбачені наступні завдання:

- проаналізувати історичні витоки поняття плеру та його адаптацію в музичному мистецтві
- визначити основні характеристики плерного фактурного комплексу у фортепіанній творчості
- проаналізувати особливості плерної фактури у фортепіанних творах композиторів XX–XXI століть
- визначити виконавсько-інтерпретаційні особливості творів для фортепіано із плерним фактурним комплексом (відповідно до концертної програми творчого проєкту)

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість композиторів XX–XXI століть.

Предметом дослідження є плерний фактурний комплекс як естетичний та інтерпретаційний феномен у фортепіанній творчості композиторів ХХ–ХХІ століть.

Методологія дослідження буде базуватися на інтеграції методів, які дозволять здійснити глибокий аналіз плерного фактурного комплексу у фортепіанній музиці:

а) Теоретичні методи:

- Аналіз наукової літератури: вивчення музикознавчих праць, дисертацій, статей та монографій, присвячених фортепіанній творчості зазначеного періоду, з метою визначення основних тенденцій розвитку фактури та стилістичних особливостей.

- Синтез та узагальнення: інтеграція отриманих знань для формування цілісного уявлення про плерний фактурний комплекс у фортепіанній музиці, виявлення загальних закономірностей та специфічних рис.

б) Емпіричні методи:

- Аналіз музичних творів: детальний розгляд фортепіанних композицій з метою виявлення особливостей фактури, використання плерних елементів та їх впливу на художній образ твору.

- Виконавський аналіз: дослідження інтерпретаційних підходів до виконання творів з плерною фактурою, вивчення записів видатних піаністів та аналіз їхніх трактувань.

Теоретична значущість дослідження полягає у розширенні наукових уявлень про музичний плер як феномен, що поєднує мистецькі принципи звукового та візуального відображення дійсності. Визначення особливостей плерного фактурного комплексу у творах для фортепіано дозволяє поглибити розуміння засобів музичної образності, що використовуються для створення природних аудіоасоціацій. Дослідження сприятиме уточненню понятійно-категоріального апарату музикознавства, зокрема через розробку концепції плерного підходу у фортепіанній творчості. Окрім того, аналіз фортепіанних творів композиторів ХХ–ХХІ століть із плерними рисами

виявляє нові аспекти взаємодії між стилістикою імпресіонізму, модернізму та сучасних напрямів.

Практична значущість. Це дослідження також робить внесок у виконавську інтерпретологію, пропонуючи нові підходи до аналізу й інтерпретації фортепіанної музики, збагаченої плернерними образами, та сприятиме формуванню методичних рекомендацій для піаністів. Результати дослідження можуть бути використані викладачами класу фортепіано та піаністами у виконавській практиці.

Результати було дослідження було оприлюднено на наукових конференціях:

1. I Міжнародна студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта: теорія, методика, практика» 30–31 жовтня 2025 р., м. Бердянськ–Запоріжжя.
2. VII Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця» 28 листопада 2024 р., м. Ніжин.
3. XII Міжнародна науково-практична конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» 23–24 квітня 2025 р., м. Переяслав.
4. XV Всеукраїнська науково-практична конференція «Час мистецької освіти» 25 жовтня 2024 р., м. Харків

Структура роботи

Магістерська робота складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Загальний обсяг роботи становить 48 сторінок, з них :Основний текст – 41 сторінки; Список використаних джерел – 3 сторінок (29 джерел).

РОЗДІЛ 1

ПЛЕНЕРНИЙ ФАКТУРНИЙ КОМПЛЕКС ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історичні витоки музичного пленеру.

Пленер (від франц. *en plein air* — на відкритому повітрі) — правдиве відображення в живописі барвистого багатства природи, який проявляється під відкритим небом, при активному впливі повітряного простору і сонячного світла. Пленерний живопис склався в результаті роботи художників на відкритому повітрі, на основі безпосереднього вивчення природи в умовах природного освітлення, з метою найбільш повного відтворення її реального вигляду [21].

Витоки пленеру сягають епохи Відродження, коли митці, такі як Леонардо да Вінчі, активно вивчали природні явища, зокрема світлотінь і повітряну перспективу. Хоча їхня робота здебільшого проходила в студії, вони заклали основи для майбутнього пленерного мистецтва. У XVIII столітті англійські художники, зокрема Джон Констебл і Томас Гейнсборо, почали експериментувати з малюванням на відкритому повітрі, створюючи пейзажі, які відзначалися увагою до деталей природного середовища.

Справжній розквіт пленеру припав на XIX століття завдяки художникам Барбізонської школи, таким як Жан-Франсуа Мілле та Теодор Руссо, які створювали свої роботи серед природних пейзажів. У їхніх творах природа набувала центрального значення, ставши не лише тлом, а й основним об'єктом художнього дослідження. Пізніше імпресіоністи, зокрема Клод Моне, Каміль Піссарро та Огюст Ренуар, зробили пленер основою свого творчого методу. Вони прагнули фіксувати миттєвість та змінність природи, передаючи у своїх роботах гру світла, атмосферні явища та емоційний настрій природного середовища.

Завдяки пленеру художники почали використовувати нові техніки, наприклад короткі мазки, які дозволяли швидко захоплювати динамічні зміни світла та кольору. Цей підхід сприяв реалізації основних принципів

реалістичного мистецтва: точного передання природних явищ, динамічності світла і тіні, а також колористичної правдивості. Зображення природи безпосередньо "з натури" дало змогу художникам уникнути умовності студійних картин, наблизивши їх роботи до реальної дійсності.

Поняття пленеру, яке виникло у живописі, не залишилося обмеженим виключно візуальними мистецтвами. Його ідеї знайшли відображення у музиці, де композитори почали шукати способи передати атмосферу, звуки і відчуття природи через звукові образи. Як у живописі пленер дозволяв фіксувати миттєві зміни світла, кольору та настрою, так і в музиці він став засобом відтворення динаміки природного середовища.

Як зазначає Інна Довжинець у своїй праці, термін «пленер», який спочатку виник у живописі, згодом знайшов своє місце і в музикознавстві. Його зазвичай використовують для позначення образності, що передає природні явища та атмосферу відкритого простору. Дослідники вбачають пленерні риси у музиці різних епох – від бароко до сучасності. Наприклад, Р. Роллан несподівано називав К. Монтеверді та Ф. Каваллі «геніями свободи, геніями музичного пленеру», а органні концерти Г. Генделя, хоча вони й далекі від відкритого простору, характеризував як «майже пленерну» музику [9, с. 147].

Музичний пленер у певному сенсі є продовженням естетики імпресіонізму в живописі. У центрі уваги опинилися швидкоплинні враження, природні явища та відчуття простору, які у музиці передавалися за допомогою гармонії, ритміки, фактури та тембрового забарвлення. Одним із головних прикладів цього є творчість Клода Дебюссі, який у своїх фортепіанних творах передає рух води, гру світла та дощові краплі. У творах імпресіоністів простір передається як нестабільний, пульсуючий, невизначений, його важко зафіксувати [8, с. 45].

Імпресіонізм відкрив нові можливості для музичного відображення природи, запозичивши від живопису ідеї про важливість кольору й текстури. Як художники працювали з палітрою фарб, так і композитори

експериментували з тембрами, гармоніями та динамічними контрастами. Наприклад, Моріс Равель у своїх творах використовував багат шарові фактури та складні гармонічні структури, щоб створити звукові образи води чи морського простору.

Важливу роль у перенесенні плерних ідей у музику відіграла ідея звукової перспективи. Подібно до того, як у живописі використовували повітряну перспективу для передачі глибини простору, у музиці створювалися ефекти "далекого" і "близького" звучання. Це досягалося через варіативність динаміки, використання певних регістрів інструментів та специфічних прийомів звуковидобування.

Чюрльоніс майстерно відображав у своїх пейзажах елементи, що надавали новий сенс, викликали глибокі, але водночас прості асоціації та передавали особливу атмосферу. Його роботи будувалися на поєднанні контрастних образів, де простір роздвоювався, поєднуючи реальне та уявне [8, с. 45].

Запозичення ідей плеру з живопису до музики свідчить про синестезійний характер мистецтва, де різні види художньої діяльності взаємодіють і впливають один на одного. Чюрльоніс наприклад вважав, що межі між мистецтвами не існують. Він бачив музику як поєднання поезії та живопису, яке має свою внутрішню структуру, подібну до архітектури. Так само і живопис, на його думку, може мати аналогічну побудову, передаючи звуки через кольори. У поезії ж слово повинно звучати, як музика, а гармонійне поєднання думки та мови здатне створювати нові образи [8, с. 44]. Це підкреслює важливість природи як універсального джерела натхнення, здатного об'єднувати різні форми мистецтва.

Фактура є одним із ключових засобів у музиці для передачі художніх задумів, зокрема природних образів. Вона формує звукову тканину твору, організовуючи різні елементи музики у єдине ціле, яке дозволяє відтворювати динаміку, атмосферу та колористичну палітру навколишнього світу. Як зазначає Ян Цзін фактура розглядається як один із виявів стилю, засобів його

реалізації на рівні композиції через утворення певних типів фактури, у той же час, фактура може бути представлена стилеутворювальним елементом на рівні епохального або індивідуального стилю» [26, с. 180].

У контексті відображення природи фактура стає інструментом створення звукових картин, які передають рух, світло, звуки та емоційну насиченість природного середовища.

Однією з основних характеристик фактури у природних образах є її текстурність і шаруватість. Це дозволяє композитору передати багатовимірність природи. Наприклад, у творі Клода Дебюссі "Відображення у воді" дзеркальність і глибина води виражені за допомогою поєднання арпеджіо у нижньому регістрі та мелодійних мотивів у верхньому, що створює ефект мерехтіння водної поверхні. Інша важлива риса – динамічність і рухливість, яка дозволяє передати зміну природних явищ, таких як вітер, хвилі чи дощ. У творі Моріса Равеля "Гра води" ці образи оживають через швидкі повторення нот, арпеджіо та зміни динаміки, які надають відчуття руху.

Темброве забарвлення також відіграє важливу роль у відтворенні природних образів. Завдяки використанню різних регістрів і прийомів гри можна створювати звукові асоціації з природними явищами. Наприклад, легке стакато імітує краплі дощу, а глибокі акорди передають гучність грому або спокійний шепіт лісу. У поліфонічній фактурі природні образи передаються через взаємодію незалежних голосів, які імітують різні процеси природи, створюючи багат шаровий звуковий пейзаж. У гомофонно-гармонічній фактурі супровід часто виконує роль природного фону.

Фактура у музичних творах є способом синестетичного відображення природи, дозволяючи слухачеві "бачити" її через звуки. Композитори, які звертаються до плерної тематики, використовують фактурні особливості для створення уявного звукового пейзажу, роблячи природу центральним елементом своєї творчості.

Витоки плерного комплексу у музиці сягають первісних форм музикування просто неба, тісно пов'язаних із природним середовищем

людини. Як зазначає І. Довжинець, музика здавна функціонувала у двох просторах – відкритому й замкненому, а безпосередній зв'язок із природою зумовив появу первісних форм музикування просто неба – пастуших, мисливських, ритуальних, що супроводжували обряди та свята [9, с. 148]. З розвитком музичного мистецтва ці первинні плернерні форми поступово поступалися звучанням у закритих приміщеннях, що спонукало митців до віднайдення загубленого простору як природного чинника існування музики. Саме спроби художньо відтворити картини природи, дзвонові переливи, пасторальні сцени стали основою формування специфічної жанрової системи, де “плернерні” ефекти перетворилися на художній прийом [9, с. 185].

Романтизм, як культурно-мистецький рух, що виник наприкінці XVIII століття, підкреслював індивідуальність, суб'єктивні почуття та єдність людини з природою. У мистецтві цього періоду природа часто виступала як метафора внутрішнього світу митця. У музиці це відобразилося в появі жанрів та стилів, орієнтованих на передачу природних явищ і створення образів, натхнених довкіллям.

У творчості композиторів-романтиків, таких як Людвіг ван Бетховен, Франц Шуберт і Ференц Ліст, природа почала відігравати символічну роль. Наприклад, у "Пасторальній симфонії" Бетховена (Симфонія № 6) музичними засобами передано звуки грому, спів птахів і дзюрчання струмка. Це не лише опис природи, але й її емоційне переживання.

Ференц Ліст, один із ключових постатей романтизму, зробив вагомий внесок у розвиток плернерного мислення у фортепіанній музиці. У творчості Ференца Ліста природа виступає важливим джерелом естетичного натхнення та духовних символів. Його програмні твори — «Роки мандрівок», «Шум лісу», «Метелиця», «На Валлендштадському озері», «На березі джерела», «Один вечір у горах», «Гроза» — містять численні образи природи, води, птахів, що постають не як побутові картини, а як відображення внутрішнього духовного світу митця. Образ води наприклад у Ліста переданий у п'єсах «Au lac de Wallenstadt» та «Au bord d'une source», де вода безтурботного озера та

шипучого джерела стають метафорами станів людської душі; у цих творах “музика грози” водночас є “водною” музикою, символізуючи гармонію природи та людини [20, с. 11 - 14].

Романтизм також підготував ґрунт для формування імпресіонізму, який можна вважати безпосереднім провісником плерного комплексу в музиці. Композитори-імпресіоністи, такі як Клод Дебюссі та Моріс Равель, перейняли романтичну ідею єдності людини з природою, але перенесли акцент із емоційного відображення на чуттєве та миттєве враження. Таким чином, романтизм заклав основу для виникнення плерного комплексу, підкресливши важливість природи як джерела натхнення та художнього відображення.

Композитори-романтики впровадили у музику засоби, які дозволили відтворювати природні явища, емоційно пов’язані з людиною, що пізніше отримало розвиток у плерному мисленні.

На заміну романтизму поступово приходить імпресіонізм. Як мистецький стиль, він виник наприкінці XIX століття у Франції. Його назва походить від картини Клода Моне "Impression, soleil levant" ("Враження. Схід сонця") і підкреслює прагнення митців зафіксувати миттєвість, емоцію чи атмосферу певного моменту. Імпресіонізм став логічним продовженням романтизму, але з іншим акцентом: замість суб’єктивних переживань художники і композитори зосередилися на чуттєвому відображенні зовнішнього світу, особливо природи.

Візуальні художники-імпресіоністи (Клод Моне, Огюст Ренуар, Каміль Піссарро) першими впровадили плерну техніку як спосіб створення картин безпосередньо на відкритому повітрі. Вони працювали з природним освітленням, динамікою світла і кольору, зображаючи ефемерність та змінність природи. Цей підхід вплинув на музику, зокрема на творчість Клода Дебюссі, який переніс ідеї імпресіонізму в звукову сферу, зробивши його основним стилем плерного музичного мистецтва.

Л. Нємцова виділила основні характеристики музичного імпресіонізму:

- передача атмосфери та миттєвого враження. У музичному імпресіонізмі композитори прагнули відтворити не об'єкт, а його відчуття чи враження.

- використання нестандартної гармонії. Музичний імпресіонізм характерний відходом від класичних гармонічних законів. Замість тонально-функціональної системи використовуються модальні лади, цілісні тони, нестійкі акорди. Це створює відчуття невизначеності, яке імітує природну хаотичність.

- роль фактури. Фактура у творах імпресіоністів стає засобом відтворення текстури природного середовища. Наприклад, у "Місячному сяйві" Дебюссі арпеджіо створюють ефект мерехтливого світла місяця, а повторювані мотиви у "Грі води" Равеля передають відчуття руху води.

- ритмічна свобода. Композитори відмовлялися від чіткої метричної організації, натомість використовували вільний ритм, що імітував природні цикли чи звуки. Застосування імпресіоністичних засобів у музиці дозволяло уникати жорсткої ритмічної організації, створюючи натомість "відкритий простір" для слухача, подібно до того, як художники-імпресіоністи використовували кольорові мазки для передачі гри світла [19, с. 153]. У творах Клода Дебюссі та Моріса Равеля створюються звукові пейзажі, які передають рух води, дощ чи морські хвилі.

Імпресіонізм став основою для формування плерного комплексу у музиці, адже саме через нього композитори почали досліджувати можливості відображення природи. Плерний характер імпресіонізму виявляється у:

- прагненні зобразити змінність і ефемерність природних явищ;
- використанні звукових фарб для передачі атмосфери;
- акценті на суб'єктивності сприйняття природи.

Ще одним напрямком, у творах якого ми можемо знайти приклади використання плерного фактурного комплексу був символізм. Як мистецький і філософський напрям він виник наприкінці XIX століття у Франції і став реакцією на раціоналізм та прагматизм попередніх епох. Його

головною метою було відображення невидимого, ірраціонального та прихованого через символи, метафори та асоціації. У музиці символізм проявився у пошуку нових засобів звукової виразності, здатних передавати філософські, містичні чи природні явища. Звуковий простір став для композиторів символістів не лише художнім середовищем, але й філософською категорією, яка дозволяла проникати у глибини людської душі та космосу.

Однією з ключових рис символізму є ідея "звукового символу", коли музичні елементи (гармонія, ритм, мелодія) виступають не як конкретне відображення об'єктів чи явищ, а як символи прихованих ідей або станів. Це дозволяло композиторам створювати звукові образи, які викликали у слухача інтуїтивні асоціації та внутрішні переживання. Звук ставав медіатором між зовнішнім і внутрішнім світом, людиною і природою, матеріальним і духовним.

Природа у символізмі також набула особливого значення. Вона розглядалася не лише як джерело натхнення, а й як носій глибокого філософського змісту. У творах Мікалоюса Чюрльоніса природні образи, такі як море чи ліс, символізували гармонію космосу та нескінченність. Наприклад, у його композиціях "Море" і "Ліс" використано багатопланову фактуру і плавні динамічні переходи, які створюють звуковий простір, що відображає велич і загадковість природи.

Філософські підходи до звукового простору у символізмі базувалися на кількох важливих ідеях. Перш за все, це уявлення про єдність людини і природи, де звук стає своєрідним посередником між ними. Музика мала не стільки зображати природу, скільки розкривати її внутрішню суть через символічне звучання. Іншою важливою ідеєю була космічність музики: композитори прагнули показати через звуки гармонію всесвіту, яка виходить за межі звичайного людського сприйняття.

Крім того, символізм сприяв експериментам із формою і гармонією. Композитори використовували нестандартні гармонії, цілісні тони, складні

фактури, тонально неоднозначні пасажі, що створювали ілюзію нескінченності звукового простору.

Символізм відіграв ключову роль у становленні плерного мислення в музиці. Якщо імпресіонізм зосереджувався на чуттєвому відтворенні природи, то символізм відкрив шлях до осмислення філософських ідей про єдність людини, природи і космосу через звукову тканину. Мікалоюс Чюрльоніс та Клод Дебюссі створили твори, у яких звуковий простір перетворювався на символ нескінченності, що лежить в основі природи та буття. Таким чином, символізм збагатив музичне мистецтво новими засобами виразності, які знайшли своє продовження у сучасному музичному плері.

Тенденції сучасної музичної культури продовжують розвиватися та сильно змінюватися. Чібалашвілі А. вважав, «якщо музична думка Баха, Моцарта чи будь-якого іншого композитора до ХХ століття спочатку була зрощена на існуючій музичній мові... то нині, в епоху плуралізму звукових мов, музична думка здатна відірватися від сформованої основи» [27, с. 251]. Але не дивлячись на це поняття плерного фактурного комплексу продовжує розвиватися і в сучасній музичній практиці. Хоча стильові орієнтири сучасних композиторів значно змінилися, принципи плерності – прозорість фактури, багатосаровість звукового простору, створення ілюзії природного середовища – залишаються актуальними.

У ХХ та ХХІ столітті ідеї музичного плеру знаходять відображення у творчості композиторів, які працюють у жанрах неоромантизму, неоімпресіонізму, мінімалізму та спектральної музики. Одним із найяскравіших представників цього напрямку є французький композитор Олів'є Мессіан, який у своїх творах відтворює звукові образи природи, використовуючи нерівномірні ритми, мікрополіфонію та темброву колористику. Його музика передає складну взаємодію природних явищ через розширені гармонічні структури та нетрадиційні оркестрові прийоми.

У сучасній українській музиці плерний фактурний комплекс також набув нових рис у творчості Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича та

інших. Наприклад, у творчості Валентина Сильвестрова його "музика тиші" ґрунтується на мінімалістичній фактурі, плавних змінах динаміки та тембру, що створює ефект "повітряного простору". Його фортепіанні цикли ("Багателі", "Тихі пісні") використовують просторові елементи звучання, які викликають асоціації з природою. Євген Станкович також звертається до плернерних принципів, інтегруючи їх у сучасну гармонічну мову. Наприклад, у творі "Гірські танці Верховини" композитор використовує поліфонічну багатошаровість, що нагадує природні акустичні середовища – дзвін струмків, шум вітру або перегукування гірських луків.

1.2. Характеристики плернерного фактурного комплексу у фортепіанній музиці

Клод Дебюссі (1862–1918) є одним із найвідоміших західноєвропейських композиторів, у фортепіанній творчості якого яскраво простежуються риси плернерного фактурного комплексу. Як представник імпресіонізму він прагнув передати атмосферу та тонкі відчуття, що його оточували, формуючи звукові образи, подібні до живописних спостережень природи.[15, с. 65].

Дебюссі заперечував романтичну суб'єктивність, віддаючи перевагу символічному ідейному наповненню музики. Він прагнув уникнути жорстких доктрин у мистецтві, створюючи композиції, що передавали атмосферу і мрійливі образи, незалежні від особистих переживань [10, с. 29]. Композитор говорив, що єдиним джерелом натхнення є природа, яка розкриває перед митцем глибину світу [10, с. 33].

Як фортепіанний композитор, Дебюссі здійснив справжню революцію у гармонії та фактурі. Він звільнив дисонанси від їхньої традиційної ролі у музиці, дозволивши акордам існувати самотійно, без обов'язкового функціонального зв'язку між ними. Його стиль відзначався багатогранністю гармонічних поєднань, одночасним використанням різних ладів і тональностей, а також особливою увагою до тембру [5, с. 38]. На думку

Горбунової, композитор також розширив виконавські можливості фортепіано, вимагаючи від піаністів особливого відчуття звуку та динаміки. Його фортепіанний стиль передбачав м'яке, але виразне звучання, активне використання обох педалей для створення багатой звукової палітри, а також вільну зміну темпу, що надавало музиці гнучкості та природності [5, с. 38].

Дебюссі завжди прагнув до краси як вищої цінності мистецтва, яка полягала у здатності музики виходити за межі буденності, відкривати слухачеві нові грані світу й надавати кожному моменту особливого значення [5, с. 15]. Його музика відкрила нові можливості для композиторів XX століття і стала одним із найважливіших етапів розвитку європейської музичної культури.

Подібно до живопису Клода Моне чи Огюста Ренуара, музика Дебюссі створює відчуття світла, простору та мінливих відтінків, які не мають жорстких контурів. Однією з ключових особливостей втілення таких ідей є плернерна фактура, що прослідковується у більшості творів композитора.

Одна з найвідоміших п'єс Клода Дебюссі — «Місячне сяйво» — є показовим прикладом його плернерного мислення. У ній композитор створює образ нічного пейзажу за допомогою прозорої фактури, м'яких динамічних переходів і легких арпеджіо, що надають музиці відчуття світла й повітряності. Застосування широкого діапазону фортепіано формує просторову глибину звучання й підсилює ефект мерехтливого місячного освітлення. У "Місячному сяйві" Дебюссі використовує широкий діапазон регістрів фортепіано для створення просторового відчуття. [15, с. 65].

Ще одним твором Клода Дебюссі, у якому виразно проявляється прагнення передати природні звукові образи, є «Сади під дощем». У п'єсі композитор створює враження безперервного падіння дощових крапель за допомогою стрімких пасажів у верхньому регістрі та повторюваних мотивів. Гнучкі динамічні зміни передають відчуття коливань зливи — від затихання до нового посилення. Ритмічна організація твору сприяє відтворенню характеру дощу як рухливого та мінливого природного явища. До музичної тканини

Дебюссі вводить інтонації французьких дитячих пісень – «Dodo, l'enfant do» та «Nous n'irons plus au bois», що надає композиції м'якого ліричного забарвлення та створює асоціації з наївністю дитячих спогадів [15, с. 65].

Також один із дуже відомих прикладів імпресіоністичного звукового мислення Клода Дебюссі – п'єса «Віддзеркалення у воді». Її художній задум спрямований на передачу різноманітних рухів водної поверхні та ілюзорної глибини, що виникає завдяки поєднанню фактурних нашарувань. Арпеджійовані фігурації у різних регістрах поєднуються з гнучкими змінами динаміки, створюючи у слухача відчуття хвильової плинності. Характерними для твору є використання цілотнонових звукорядних структур, хроматизму та нестандартних гармонічних переходів, які формують відчуття невизначеності та прозорості звукового простору. Дебюссі застосовує виразні динамічні контрасти – від майже беззвучного *pianissimo* до повнішого *forte* – завдяки чому музичний образ ніби коливається між поверхнею і глибиною [15, с. 65].

Ще одним композитором, який використовував у своїй творчості плернерний фактурний комплекс був Ференц Ліст (1811 - 1886) — угорський композитор, піаніст-віртуоз, диригент і музичний педагог. Він був однією з найвизначніших фігур романтизму, реформатором фортепіанної техніки та оркестрової музики. Ліст створив жанр симфонічної поеми, розширив гармонічну мову та вплинув на розвиток програмної музики. Як піаніст, він вражав сучасників своєю технічною майстерністю та експресивністю. Його творчість охоплює сотні фортепіанних творів, симфонічні поеми, меси й хорові композиції.

Музичний доробок Ференца Ліста демонструє безпосередній зв'язок із плернерним мисленням, що проявляється у прагненні створити широкі акустичні простори та природні звукові картини засобами фортепіанної фактури. У його творах часто зустрічаються хвилеподібні рухи, контрастне розміщення матеріалу в різних регістрах та поступові темброво-динамічні переходи, які формують ефект просторової глибини та живого розгортання музичного образу. Характерним прикладом є п'єса «Гроза» з циклу «Альбом

мандрівника», у якій композитор передає картину природної стихії через різноманітні звучні прийоми: масивні акордові удари, що відтворюють грім, рухливі арпеджіо як уособлення поривів вітру та дощу, а також раптові моменти умовної тиші, що підсилюють драматизм зіставлень. Таке фактурне та динамічне моделювання дозволяє Лісту досягти яскравої звукової образності, характерної для плернерної поетики в музиці.[16, с. 97].

П'єса Ференца Ліста «Гра води у Віллі д'Есте» з третьої частини циклу «Альбом мандрівника» є одним із найяскравіших зразків передачі природного образу засобами фортепіанної фактури. Композитор вибудовує звукову картину рухливої водної поверхні за допомогою легких арпеджіо, хвилеподібних фігурацій, тремоло та дрібних пасажів, які створюють ефект мерехтіння, відблисків і безперервного струміння. Завдяки динамічним переходам та прозорому викладенню фактури виникає відчуття живого споглядання джерела, що відтворює емоційну атмосферу перебування у природному середовищі й характерну для романтизму образність [16, с. 97].

Твір «Долина Обермана» вирізняється глибоким психологізмом і філософським змістом, у якому провідним стає осмислення внутрішніх переживань та складних духовних пошуків героя. Ліст застосовує різкі динамічні контрасти, широкі регістрові розгортання та фактуру, що передають драматичну напругу і стан внутрішньої боротьби. Музичний образ розвивається від зосередженого, майже приглушеного звучання до кульмінаційних піднесень, створюючи відчуття поступового прориву до світлішого емоційного стану. Така драматургія дозволяє композитору сформувати своєрідний «пейзаж внутрішнього стану», де зовнішній простір природи є відображенням глибокого особистісного переживання [16, с. 97-98].

Ноктюрн "Мрії кохання" Ференца Ліста також можна розглядати у контексті плернерності завдяки його розгорнутій, динамічно змінній текстурі, яка створює ефект просторової глибини. Широкі хвилеподібні арпеджіо, легкі пасажі й тремоло в супроводі надають відчуття плавного розсіювання звуку, що нагадує гру світла у вечірньому пейзажі. Співучий віолончельний звук

середнього регістру поєднується з м'якими романтичними пасажами, які огортають тему. Загальний колорит нагадує пастельну пейзажну зарисовку. Основний емоційний тон виконання – легкий ностальгічний сум [11, с. 70].

Отже, творчий доробок Ференца Ліста постає не лише як показовий приклад романтичної естетики, а й як важливий крок у становленні нових підходів до передачі просторових та природних образів у фортепіанній музиці. Використання широких арпеджіо, регістрових зіставлень, хвилеподібних фігурацій і тонких динамічних переходів дозволило композитору моделювати у звуковому середовищі ефект відкритого простору та живої природної стихії. Саме завдяки цьому його твори набувають образної виразності, яка асоціюється з живописними пейзажами, перенесеними у музичну форму.[16, с. 98].

Мікалоюс Константінас Чюрльоніс (1875 - 1911) — литовський композитор, художник і культурний діяч, один із піонерів символізму та абстрактного мистецтва. Він створив близько 400 музичних творів, зокрема фортепіанні п'єси, симфонічні поеми та хорові композиції, а також понад 300 живописних робіт, що поєднують музику та візуальне мистецтво. Його творчість відзначається глибоким філософським змістом, синестетичними образами та національними мотивами.

Мікалоюс Чюрльоніс – видатний литовський композитор і художник, який своєю творчістю створив новий погляд на мистецтво, поєднавши музику та живопис в унікальній концепції синтезу мистецтв. Він втілює ідею «омузичнення зображального мистецтва», що дозволило його полотнам і музичним творам випромінювати глибокий символізм та індивідуальне бачення світу [25, с. 120 - 121].

Музика Чюрльоніса має плерерну фактуру, передаючи мінливість природи. Твори Чюрльоніса часто характеризуються широким діапазоном і різноманітними регістрами, що додає звуковим образам ефект просторового розгортання. Виразні мелодії, що нагадують наспіви, переплітаються з насиченою акордовою фактурою, створюючи враження натурального,

імпресіоністичного "звукопейзажу". Така музика й органічно поєднується з його живописними роботами, в яких чітко виражена увага до природних деталей.

Одним із найяскравіших символічних творів Чюрльоніса є його симфонічна поема «Море» (1907). Це не просто музичний твір, а справжній філософський маніфест, де море постає як символ єдності всього сущого та нескінченності буття. Поема «відрізняється глибиною ідейного замислу, багатством і яскравістю образів, майстерністю, що веде до високохудожньої простоти викладення». Чіткість та конкретність музичних образів поєднуються в ній із багатоплановістю символічного змісту, створюючи відчуття гармонії та вічного руху [24, с. 179].

Представником української музичної культури, у творчості якого ми можемо знайти приклади використання пленарної фактури є Валентин Сильвестров (1937 -). Це український композитор, один із ключових представників Київського авангарду та учень Бориса Лятошинського. У другій половині 1960-х його творчий стиль зазнає суттєвих змін. Переживши тривалий період внутрішньої кризи й роздумів, митець майже повністю переосмислює свій підхід до композиції: замість насичених, «космічних» музичних барв він переходить до напівпрозорого, співучого, ніби знайомого нам звучання. Ця музика здається легкою для слухача, проте містить безліч вишуканих деталей та тонких виконавських позначок. Сам композитор пояснював такий різкий стильовий поворот словами: «у відмові від авангарду більше новаторства, ніж у служінні йому». Таким чином, Сильвестров докорінно переінакшує власну естетику. Попри панівний у Радянському Союзі атеїзм, композитор виявляє глибоку духовність і тяжіння до трансцендентного.

Найпоказовішими на думку І. Мельниченко для Валентина Сильвестрова його музиці є буддизм та християнство. «Якщо буддизм для композитора близький по духу своїм споглядальним світосприйняттям, то християнство, що виражає в собі прекрасне у вченні співчуттю, було ближче

йому за менталітетом. В такій подвійності виявлення прекрасного, в поєднанні споглядання та співчуття в повній мірі передається світорозуміння музики Сильвестрова [17, с. 298].

Хоча творчість Валентина Сильвестрова зазвичай відносять до постмодернізму, Мельниченко І. В. підкреслює, що його погляди суттєво відрізняються від постмодерністських. На відміну від ідей «смерті автора» чи заперечення будь-яких універсальних смислів, Сильвестров спирається на вічні цінності — любов, красу, духовність, розглядаючи творчість як шлях до пізнання прекрасного через віру. Доступність його музики для широкого слухача теж має іншу природу, ніж у постмодернізмі: якщо там стирається межа між елітарним і масовим, то Сильвестров досягає цього через прагнення відкрити слухачеві божественне походження краси [17, с. 298].

У творчості Валентина Сильвестрова відчутна плернерність — особлива відкритість музичного простору. Його напівпрозорі фактури, тихі динамічні відтінки та ефекти відлуння створюють враження, ніби звучання розгортається за межами нотного тексту. Музика композитора дихає спокоєм і світлом, нагадуючи природне середовище та м'які рухи повітря. Саме ця здатність передавати атмосферу простору й тиші робить плернерність важливою рисою його стилю.

У «Пасторалі» Сильвестрова плернерність проявляється через відчуття відкритого звукового простору та м'якої природності. Діалог між повільним басовим ходом і легкою, дрібною відповіддю у верхньому регістрі створює ефект віддалених звукових планів, що мерехтять у спільному акустичному середовищі. Різноманітна, гнучка примітка й стримана динаміка (pp–mp) підсилюють прозорість звучання. Відсутність кульмінації формує відчуття безперервного, споглядального потоку, ніби музика є звуковим пейзажем, а не драматичною подією.

У «Музичному моменті» плернерність виявляється передусім у ніжній, наспівній темі, що розгортається з особливою гнучкістю, ніби вільно пливе у відкритому звуковому просторі. Хвилеподібна динаміка створює ефект

природного дихання — звучання то наближається, то віддаляється, подібно до руху повітря. Гнучкий темп підсилює це відчуття живої, неквапної течії. У кульмінації повторюється одна й та сама інтонація, що нагадує запитання, — цей жест відкритості й недовомовленості також є характерною ознакою плерності, коли музика ніби звернена «у простір». Неоромантична гармонія надає твору м'якої теплоти й ліричності, формуючи звуковий пейзаж, сповнений тиші й внутрішнього споглядання.

У «Постлюдії №4» оп. 2 плерність проявляється вже з перших звуків: початкова інтонація, що нагадує спів пташки, задає образ відкритого простору й природності. Подальша мелодія у високому регістрі — ніжна, світла, побудована переважно на фігураціях та акордових опорах — створює відчуття легкого повітряного руху, характерного для музики Сильвестрова. Поступове спускання до нижнього регістру формує природну просторову перспективу, ніби музичний «краєвид» заглиблюється й розширюється. Динаміка також розгортається плавно, немов природна хвиля. Повернення початкової інтонації наприкінці підсилює відчуття циклічності та м'якого «дихання» простору. Завершення мажорним акордом додає твору відтінку світлого заспокоєння, завершуючи цей звуковий плер ясною, чистою барвою.

Отже, плерний фактурний комплекс у фортепіанній музиці є важливим елементом, що розширює виразові можливості інструментальної творчості, дозволяючи композиторам передавати природні явища та атмосферу простору. Аналіз творів Клода Дебюссі, Ференца Ліста та Валентина Сильвечтрова демонструє різноманітність підходів до використання цього явища.

Плерний фактурний комплекс залишається важливим засобом музичної виразності, що дозволяє композиторам передавати природні образи та створювати звукові картини, наближені до реального простору. Його еволюція від романтизму та імпресіонізму до сучасних композиторських пошуків підтверджує актуальність цього явища у фортепіанному мистецтві.

Висновки до I розділу

У першому розділі було розглянуто історичні передумови формування плерного мислення в мистецтві та окреслено специфіку становлення плерного фактурного комплексу у фортепіанній творчості. Простежено генезу поняття «плер» від його виникнення у живописі доби Відродження до становлення як повноцінного мистецького принципу в епоху романтизму та імпресіонізму. Аналіз художнього процесу XIX – початку XX століття засвідчив глибокий зв'язок між природним середовищем і творчим світоглядом митців, що поступово зумовило перенесення плерних ідей у сферу музики.

У музикознавчих працях (І. Довжинець, Л. Дем'яненко) плер трактується як явище, що відображає просторовість, атмосферність і динамічність природних вражень, переданих музичними засобами. Дослідники підкреслюють важливість звукової перспективи, текстурної багатшаровості та тембрової нюансованості, які забезпечують ефект «відкритого простору». Особливу роль у формуванні музичного плеру відіграли імпресіоністичні принципи, зокрема увага до миттєвості, колористичності та мінливості образів, що виявляється у фактурній прозорості та гармонічній свободі. Разом із тим, романтична традиція (Ф. Ліст) і символістське мислення (М. Чюрльоніс) розширили художні можливості музики, надавши плерним образам філософського та духовно-символічного виміру.

Характеристики плерного фактурного комплексу були простежені на фортепіанній творчості К. Дебюссі, Ф. Ліста, М. Чюрльоніса та В.Сильвестрова. Для Дебюссі визначальними є імпресіоністичні засоби — цілотновість, гармонічна нестійкість, арпеджійна рухливість, тонке регістрове моделювання, що створює ефект світлових переливів і водної стихії. У творах Ліста плерність постає через романтичне звуконаслідування природних явищ, широкі регістрові контрасти, хвилеподібні пасажі та програмність, яка поєднує природні картини з духовно-екзистенційною

проблематикою. Мікалоюс Чюрльоніс, як представник синтетичного символізму, формує у своїй фортепіанній музиці образи космічного і земного простору за допомогою багатошарової фактури, оригінальної гармонії та широкої мелодичної лінії, що створює звукові пейзажі медитативного характеру.

Звичайно, ось короткий підсумковий абзац:

У творчості Валентина Сильвестрова плернерність виявляється у відчутті відкритого звукового простору, м'якому диханні фактури, стриманій динаміці та мелодичній гнучкості, що створюють ефект природної легкості й світлого споглядання. Музика Сильвестрова ніби розгортається поза межами нотного тексту, нагадуючи звукові пейзажі, де важлива не подія, а стан — тиша, світло, повітря і внутрішня зосередженість. Саме ця просторова і медитативна властивість робить його стиль виразно плернерним.

Отже, плернерний фактурний комплекс у фортепіанній творчості є багатовимірним явищем, яке поєднує стилістичні риси романтизму, імпресіонізму та символізму й знаходить подальший розвиток у сучасному музичному мистецтві. Його основою є прагнення передати природні стани та просторові характеристики за допомогою гармонії, фактури, тембру і динаміки. Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що плернерний фактурний комплекс не лише розширює виразові можливості фортепіано, але й формує нові підходи до інтерпретації фортепіанних творів, визначаючи перспективи подальших досліджень цього явища.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННИХ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ

2.1. Пленерність і звукова перспектива у фактурі “Місячного саява”

Клода Дебюсі

Твір Клода Дебюсі «Місячне саяво» є одним із найвідоміших взірців імпресіонізму в музиці. Він входить до “Бергамської сюїти”, яка написана в 1890 році (і перероблялася до 1905 року). Це один з його ранніх творів, що став, як уже йшлося, дуже популярним у слухачів і виконавців, у тому числі і китайських. Сюїта протягом п’ятнадцяти років залишалася неопублікованою. Але потім вона стала популярною в першу чергу завдяки своїй третій частині — “Місячне саяво”» [23, с. 48].

У творі яскраво виявлено принципи цього напрямку — відтворення мінливих станів природи, нюансованих почуттів, тонких відтінків світла й кольору засобами музичної фактури та гармонії. Дебюсі уникає традиційної драматургії, натомість створює звуковий простір, у якому головну роль відіграють фактура, колористика та прийоми звуковидобування.

Початок твору вирізняється м’якою динамікою на *pianissimo* і вказівкою *con sordino*, що передбачає використання лівої педалі. Це одразу занурює слухача у світ приглушених відтінків, делікатних звукових мазків, подібних до напівпрозорих акварельних штрихів. Фактура у вступі надзвичайно прозора: м’які гармонічні співзвуччя у високому регістрі формують ефект місячного саява, що віддзеркалюється на поверхні води. Консонансність акордів та відсутність гострих ритмічних акцентів створюють атмосферу спокою, безтурботності та гармонії з природою.

У першому розділі панує плавність розвитку, що підкреслюється відсутністю чіткої метричної структури. Розділ з позначенням *tempo rubato* надає музиці відчуття природного дихання. Цей прийом є характерним для пленерного мислення: звукова тканина не має строгої архітектоніки, а нагадує живописний пейзаж, у якому лінії розчиняються одна в одній. Гармонічна

мова побудована на паралельних рухах акордів, типових для імпресіонізму, що створює відчуття широти звукового простору.

У середньому розділі фактура ускладнюється. З'являються ширші арпеджійовані пасажі та хвилеподібні рухи, що нагадують мерехтіння води у світлі місяця. Мелодія, винесена у праву руку, вирізняється гнучкістю, тоді як бас утворює м'яку опору, посилюючи відчуття глибини. Динамічний розвиток досягає свого максимуму у кульмінації — *forte*, проте це форте не драматичне, а радше світлове: воно виражає не напруження, а розширення звукового спектра, спалах емоцій, що швидко розчиняється у спокої.

Кульмінаційний епізод підкреслює характерну для Дебюсі трансформацію фактури — від прозорої, камерної до оркестрово насиченої, однак без втрати м'якої колористики. Звукові хвилі, утворені пасажами, наче накочуються й відступають, зливаючись у єдину пульсацію світла й руху. Це своєрідна акустична живописність, де звук виконує роль пензля, а динаміка — роль світлотіні.

У завершальному розділі музика знову набуває приглушеного звучання. Динаміка поступово спадає до *piano* і *pianissimo*, повертаючись до початкового стану спокою. Фактура стає ще легшою, акорди розчиняються, створюючи враження поступового згасання світла. Тут спостерігається своєрідне повернення тематичного матеріалу — але вже у трансформованому вигляді: мелодія ніби спогад, відбиток минулого звукового враження.

Отже, у “Місячному сяйві” Дебюсі реалізує плернерний фактурний комплекс через кілька основних засобів:

- прозорість фактури;
- тонкі динамічні градації, які замінюють традиційну контрастну драматургію;
- використання педалі як засобу колористичного злиття звуків;
- паралельні гармонії й нерішучість тонального центру, що створюють ефект невизначеного простору.

Музика сприймається не як розвиток подій, а як споглядання стану, втілення миттєвого почуття. Пленерність фактури у “Місячному сяйві” полягає саме у цій здатності створювати відчуття відкритого звукового простору, наповненого світлом, повітрям і спокоєм. Твір не просто описує нічне сяйво — він сам стає його звуковим відображенням, живим полотном, написаним звуками замість фарб.

2.2. Риси імпресіоністичного пленеру у “Арабесці №1”Клода Дебюсі

Твір Клода Дебюсі «Арабеска №1» E-dur* є одним із ранніх, але вже цілком самостійних і зрілих втілень його художнього мислення. Композитор поєднує традиції романтичної лірики з новими імпресіоністичними засобами, створюючи звуковий простір, у якому гармонія, фактура і тембр мають живописне, майже зорове значення.

Арабеска — це слово, яке приховує у собі поетичну мелодію Сходу, витонченість ліній і ритмічну гармонію форм. Воно зустрічається у різних контекстах: в архітектурі, образотворчому мистецтві, музиці, балеті, дизайні — і в кожній із цих сфер воно набуває свого особливого значення. Однак завжди зберігається головна ідея: орнаментальність, витонченість, гармонія та ритм. У музиці арабеска — це жанр або стиль, що прагне передати складну орнаментальну красу через звукову тканину. Вона часто має імпресіоністичний характер: легкість, витонченість, ілюзорність, візерунки, що створюють образи уявного світу. Класичним прикладом є “Арабески” Клода Дебюссі — витончені фортепіанні мініатюри, що передають дух чарівного Сходу, але крізь призму французької музичної естетики [28].

Перший розділ, позначений темпом *andante con moto*, відкриває твір плавними арпеджійованими пасажами у лівій руці, які нагадують журчання води. Мелодія у верхньому голосі відзначається м’якою кантиленністю й співучістю, а фактура — надзвичайною прозорістю. Дебюсі використовує обмежений динамічний діапазон (*piano* – *pianissimo*), що створює ефект ніжного світла. Педалізація має вирішальне значення — завдяки лівій педалі

звуки зливаються, формуючи плернерну звукову ауру, подібну до розмитого контуром живописного полотна.

У цьому розділі важливу роль відіграє рухлива метроритмічна організація. Позначення *ritenuto*, *stringendo*, *poco mosso* надають музиці гнучкості, природного дихання. Така свобода ритму — характерна риса імпресіонізму, де час сприймається не механічно, а як живий процес. Гармонічна мова м'яка, з легкими відхиленнями, що підсилює відчуття простору й плавності лінії.

Середній розділ позначений *tempo rubato*, *un peu moins vite* — трохи повільніше, зі свободою руху. Тут змінюється тональність (відхилення в споріднені лади) і розширюється динамічний діапазон. Вже в перших фразах відчутний контраст між *piano* і *forte*, який формує хвилеподібний розвиток — типовий для імпресіоністичної пульсації динаміки. Гармонія стає ще барвистішою.

Фактура в середньому епізоді набуває акордової прозорості: бас створює опору, над якою розкриваються легкі гармонічні “мережива”. Динаміка йде хвилями — то підсилюючись до *mezzo forte*, то знову спадаючи до *piano*. Цей розділ — ніби мить внутрішнього емоційного піднесення, яке, однак, не порушує загальної рівноваги та м'якого світлотіньового характеру музики.

У фінальному розділі відбувається повернення головної теми у початковій фактурі. Вона звучить ніби спогад — ще ніжніше й прозоріше. Дебюсі майстерно втілює принцип дзеркальної симетрії: початок і завершення утворюють єдине коло, в якому музика знову спускається до *pianissimo*. У коді мелодичні фрази поступово коротшають, а арпеджійовані фігури розчиняються у повітрі. Це згасання звуку завершує твір у стані гармонійного спокою — типовому для імпресіоністичного плернерного фіналу.

Отже, «Арабеска №1» (E-dur) є зразком плернерно-фактурного комплексу, у якому:

- фактура виступає як головний носій образності;
- гармонія підпорядкована кольору, а не функції;

- динаміка й темп є органічно рухливими;
- педалізація створює відчуття звукового простору;
- розвиток базується на варіаційній хвилеподібності, а не на контрасті.

Музика звучить як звуковий живопис — вона не прагне кульмінаційної драми, а передає стан гармонії з природою, споглядальність, витонченість ліній і світлову прозорість звучання. Арабеска №1 — це музика світла, повітря і руху, в якій плернерна фактура перетворює фортепіано на інструмент, здатний промовляти мовою барв і відтінків

2.3. Неоромантична експресія і камерна прозорість фактури у “Багатель №3” оп. 1 В. Сильвестрова

Твір Валентина Сильвестрова «Багатель № 3» із оп. 1 належить до раннього періоду творчості композитора, але вже в ньому чітко відчуваються риси його індивідуального стилю — витонченість фактури, камерна щирість вислову та ліризм у найтонших динамічних градаціях.

Термін «багатель» (від фр. *bagatelle* — дрібничка, жарт, дрібна річ) - невелика, технічно нескладна та граціозна за характером музична п'єса, найчастіше для фортепіано [29].

У творчості Сильвестрова багатель набуває нового сенсу: вона стає мікросвітом інтонаційної глибини, де кожен звук, пауза й подих мають значення. Таке ставлення до звуку поєднує традиції романтизму з естетикою неоромантизму, що властива композитору.

Багатель № 3 написана в помірному темпі, з позначенням характеру *dolce, leggiero e trasparente*, що одразу визначає її звучання — м'яке, прозоре, дихаюче. Цей темброво-фактурний ідеал споріднений із плернерною образністю: музика не має твердих контурів, а радше нагадує світло, розсіяне крізь повітря.

Фактура побудована на арпеджійованому акомпанементі, який підтримує виразну кантиленну мелодію у верхньому голосі. Незважаючи на широкий діапазон звучання, фактура залишається прозорою, без надмірної

густоти — характерна риса Сильвестрова. Гармонія має виразно романтичне коріння — теплі консонансні співзвуччя, м'які гармонічні звороти, несподівані модуляційні відтінки. Проте гармонічна логіка не функціональна у традиційному сенсі, а скоріше кольористична.

Ритмічна організація надзвичайно гнучка. У тексті зустрічаються тріолі, квінтолі, поліритмічні нашарування, що створюють ефект плинного часу. Часті позначення *ritenuto*, а *tempo*, *rosso mosso* надають музиці відчуття внутрішнього дихання, наче вона коливається між митьми тиші та звучання. Це — один із ключових принципів неоромантизму Сильвестрова.

Сам композитор називає свій стиль “Метамузикою”, музикою, що звучить понад музикою, яка вже є створеною, а засади, якими керується при написанні музики — “школою тиші”: ««Школа тиші» — так до школи тиші входить же не тільки сама тиша, а ще й відсутність композиторської завантаженості, композиторських жестів, які створюють композиторську гучність. По суті, це так, ніби Попелюшки у дранті. Коли ти Попелюшку одягнеш, так уже й ідіот може сказати, що це царівна, там, королівна (сміється)... А ти розрізни Попелюшку, коли вона така, як вона є, за онтологічним станом.» [22, с. 66]

Динаміка твору надзвичайно делікатна та рухлива. Композитор обмежує її діапазон, але надає їй гнучкості: у кожному такті можна відчувати мікродинамічні хвилі — спад до *pianissimo* і підйом до *piano*. Таке “дихання” звуку формує внутрішню драматургію без зовнішніх контрастів. Особлива увага приділена педалізації: права педаль використовується дуже обережно, щоб не перевантажити гармонічне поле, тоді як ліва педаль (*una corda*) допомагає досягти ефекту прозорості та віддаленості.

У другому розділі змінюється характер — темп стає *Allegretto leggiero*, з'являються позначення *accelerando*, що вносять невелике пожвавлення. Ця частина ніби спалах енергії серед загального спокою: рух стає більш пульсуючим, але все ще залишається м'яким і делікатним. Часті зміни темпу

(ritenuto, a tempo, poco mosso) утворюють пульсацію часу, що нагадує подих або хвилі світла.

Після короткого розвитку обидва розділи повторюються. Наприкінці динаміка поступово згасає — музика ніби розчиняється в тиші. Хоча при ключі немає знаків, гармонічна логіка тяжіє до g-moll (соль мінору), з неординарними гармонічними відхиленнями, зокрема пониженням V ступеня, що створює ефект м'якого потемніння звучання. Попри мінорний лад, твір завершується мажорним акордом G-dur — як промінь світла після тіні. Це типово для Сильвестрова: завершення не як розв'язка, а як тихе примирення, як спогад про красу.

Таким чином, Багатель № 3 — це зразок неоромантичного камерного лірико-фактурного стилю. Її плерерна природа виявляється в прозорості звучання, в постійному диханні фактури, у свободі темпу й м'яких динамічних хвилях. Твір побудований не за принципом розвитку, а за принципом споглядання, у якому кожна нота має естетичну вагу, а тиша — змістовність.

2.4. Поєднання ліризму й фактурної витонченості у творі В.

Сильвестрова "Багатель 3" ор. 4

Багатель №3 з ор. 4 Валентина Сильвестрова є яскравим зразком неоромантичного мислення композитора, у якому поєднуються щирість емоційного вислову, камерність звучання і глибока внутрішня ліричність. Сам термін багатель (з фр. *bagatelle* – дрібниця) традиційно означає невеликий за формою твір, легкий за настроєм і змістом [29]. Однак у творчості Сильвестрова цей жанр набуває нового змісту: це не просто мініатюра, а філософський роздум, музичний «подих», у якому відбивається поетика часу й тиші.

Твір написаний у темпі *Andantino*, з позначеннями *con moto*, *poco rubato*, що одразу створює відчуття плавного, живого пульсу, сповненого внутрішніх коливань і дихання. Характер визначено як *dolce*, *leggiere* e *transparente*, тобто «ніжно, легко і прозоро». Ці вказівки вимагають від виконавця тонкої звукової

культури та здатності передати ледь відчутні відтінки звучання. Темп надзвичайно гнучкий: майже у кожному такті трапляються позначення *ritenuto* або *accelerando*, що створює ефект постійного «дихання» музичної тканини. Така пластичність ритму є однією з найхарактерніших рис стилю Сильвестрова, який прагне до «музики тиші», до природного плину звуку, подібного до людського мовлення або зітхання.

Форма твору не має чітких меж чи тематичних контрастів — твір постає як цілісний потік звукового мислення, у якому всі елементи пов'язані між собою. Відсутність розділів і повторів підкреслює відчуття безперервності й імпровізаційності, властиве неоромантичному стилю.

На початку Багателі динамічний діапазон досить вузький: звучання не виходить за межі *piano* – *pianissimo*, що створює відчуття камерності та інтимності. Цікаво, що динаміка часто виписана окремо для кожної руки, і нерідко вони мають протилежні позначення, що додає звуку багат шаровості та внутрішнього руху.

Мелодія у творі — кантиленна, співуча, майже вокальна. Вона ллється природно, немов людський голос, і сприймається як щирий монолог душі. Акомпанемент побудований на арпеджійованих акордах, дуже прозорий і «повітряний». У ньому немає нічого зайвого — кожен звук має своє місце, і загальна фактура залишається легкою, невагомою.

Гармонічна мова твору демонструє риси неоромантизму. Хоча ключових знаків немає, можна визначити відносну тональність — мі мінор. Композитор активно використовує підвищений сьомий ступінь, подвійну домінанту, фригійський зворот на початку. Гармонія звучить м'яко, з відтінком «ностальгійної» хроматики, що надає музиці особливої теплоти та задумливості. У середині твору спостерігається динамічний розвиток, який досягає *mezzo forte* — це умовна кульмінація, але навіть вона не порушує загальної рівноваги і ніжності звучання.

Завершення Багателі не має відчуття остаточного розв'язання. Твір не закінчується на тоніці, а завершується звучанням підвищеного четвертого і третього ступенів, які зависають у повітрі, ніби запитання без відповіді.

Особливу роль відіграють паузи — іноді навіть порожні такти, що мають не менше значення, ніж звучання. У тиші народжується новий зміст: вона стає продовженням звуку, простором для емоційного відлуння.

Таким чином, Багатель №3, ор. 4 Валентина Сильвестрова — це не просто мініатюра, а глибоко філософський твір, у якому поєднуються витончена гармонія, поетична простота і щирість інтонації. Через гнучкий темп, прозору фактуру, мелодійну кантилену і особливе ставлення до тиші композитор створює унікальний звуковий світ — сповнений ностальгії, спокою й внутрішньої духовності. Саме ці риси роблять твір справжнім утіленням неоромантизму, де головним стає не зовнішня форма, а глибина і щирість почуття.

2.5. Фактурна образність природної стихії у фортепіанній адаптації Джастіна Бьорда твору “Гроза” з циклу “Пори року” А. Вівальді

Антоніо Вівальді (1678 - 1741) — один із найвизначніших представників барокової доби, який поєднав раціональність форми з надзвичайною живописністю музичного мислення. Його цикл «Пори року» є не лише вершиною програмного інструменталізму бароко, а й своєрідним прообразом пленерного звучання — здатності музики передавати динаміку природних явищ через фактурні, ритмічні та темброві засоби. В частині «Літо. Гроза» Вівальді майстерно втілює стихію бурі, грому і блискавки, створюючи звуковий пейзаж, що ніби оживає перед слухачем.

Джастін Бьорд — сучасний піаніст, композитор та аранжувальник, відомий своїми високоякісними перекладеннями класичного репертуару для фортепіано. У своїй творчості він поєднує академічну точність з особистою інтерпретаційною свободою, зберігаючи характер оригіналу, але водночас надаючи йому нової виконавської виразності. Його аранжування «Пірі року»

Антоніо Вівальді, зокрема фінальної частини «Літо», вирізняються технічно продуманою фактурою та виразною передачею драматичного образу бурі. Саме завдяки цим рисам перекладення Джастіна Бьорда широко використовуються виконавцями та педагогами як сучасні, зручні для гри та інтерпретаційно насичені варіанти класичних творів [1].

Хоча у бароко гармонія й форма підпорядковуються строгим закономірностям, саме у цьому творі вони стають основою звукової картини природи, у якій головну роль відіграє фактура. Фортепіанна адаптація Грози Джастіна Бьорда дає змогу особливо чітко відчувати цей фактурний живопис — кожен пасаж чи акорд набувають образного значення.

Твір розпочинається тремоло октав у низькому регістрі, що створює відчуття наростання грому, важкого й густого. Цей прийом утворює першу “площину” звукового полотна — глибокий фон, який ніби закладає простір для розвитку подій. Далі з’являються швидкі низхідні пасажі, що передають блискавку — її раптовість і спалах. Ці пасажі мають легку гамоподібну структуру, яка на фортепіано звучить прозоро, подібно до зигзагу світла в небі, але на фоні супроводу у вигляді октавного тремоло в низькому регістрі.

У подальшому розвитку пасажі переходять у висхідні фігурації, утворюючи ефект зустрічних рухів — символ боротьби стихій. Це створює хвилеподібний фактурний розвиток, у якому кожен елемент підсилює враження руху повітряних мас. Після цього настає епізод із тремоло в октавах, але у вужчому діапазоні, що сприймається як тимчасове затишшя. Вівальді ніби “згущує фарбу”, звужуючи звуковий простір перед новим спалахом грози.

Далі розпочинається нове наростання: висхідні октави чергуються з низхідними, утворюючи ритмічно пульсуючий рельєф. У фортепіанному викладі це виглядає як стрімке чергування динамічних площин — блискавка, що розтинає небо, й грім, що відлунує вниз. Цей ефект посилюється контрастом регістрів: басові удари протистоять високим “спалахам” правої руки.

У серединній частині чути арпеджіоаані ходи лівої руки, які чергуються з октавними ходами у правій. Вони створюють ілюзію просторової глибини — блискавка “прорізає” темряву, а громові удари розкочуються вдалині. .

Поступово тремоло у басу повертається, але вже з розширенням діапазону. Це передає другу фазу грози — кульмінацію. Звуковий потік стає щільнішим, октавні ходи та пасажі правої руки охоплюють майже весь регістр фортепіано. У цей момент фактура перетворюється на справжню звукову стихію — розбурхану, хаотичну, але водночас чітко структуровану в межах барокової форми.

Надалі відбувається повтор епізоду з низхідними пасажами, який тепер звучить ще яскравіше, немов після кульмінації буря втрачає свою силу, але залишає після себе відлуння.

У контексті плернерно-фактурного комплексу, “Гроза” демонструє майстерність Бьорда у використанні засобів звукового живопису ще у XVIII столітті.

Основні риси цього підходу:

- фактура як носій образності — кожен фактурний елемент виконує роль звукового пензля;
- динамічні хвилі замість контрастної драматургії;
- регістр і тремоло як засоби передачі простору та глибини;
- постійне рухоме звукове тло, що створює ефект природного дихання і світлотіні.

Отже, у «Грозі» Вівальді досягає рідкісної для бароко виразності фактурного живопису, що передбачає пізнішу імпресіоністичну естетику. У фортепіанній адаптації Джастіна Бьорда цей твір постає як справжній плернерний звуковий пейзаж — картина стихії, написана не фарбами, а звуками, у якій кожен акорд і кожен пасаж є спалахом блискавки або відлунням грому.

2.6. Пленерна виразність і духовна глибина фактури у “Мелодії”

Мирослава Скорика

Мирослав Скорик (1938 - 2020) – видатний композитор, педагог, мистецтвознавець, диригент, піаніст, громадський діяч. Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, академік Академії мистецтв України [2].

Твір «Мелодія» є одним із найпоетичніших зразків української музики другої половини XX століття. М. Скорик написав твір «Мелодія ля-мінор» у 1982 році для фільму "Високий перевал", який розповідає про воєнні роки на Галичині. Цей твір досі є візитівкою композитора та одним з найпопулярніших його творів. Водночас це неофіційний гімн України: "Мелодію" часто можна почути у виконанні оркестру в державні Дні пам'яті [7]. У ньому композитор виявляє глибоку емоційність, тонке відчуття звуку та простору, що дозволяє розглядати твір у контексті пленерного фактурного комплексу. Як і у творах імпресіоністів, тут важливу роль відіграє фактура — прозора, світла, наповнена простором і тишею, що створює ілюзію звукового пейзажу.

Твір написаний у повільному темпі *Adagio* у розмірі 4/4. Уже з перших тактів відчувається щирість і задушевність музичного образу. Скрипкова мелодія звучить ніжно, співуче, позначена внутрішнім болем і теплотою водночас. Вона наче народжується з тиші, розгортаючись у плавних інтонаціях, що торкаються глибин людських почуттів. У фортепіано звучить акордова фактура, з глибокими, насиченими акордами, які підтримують мелодію, утворюючи звукову основу, немов землю під небом скрипкової лінії. Басові ноти дублюються в октаву, що підсилює відчуття простору й глибини звучання — типовий прийом пленерності. Твір написано в тональності ля мінор, але відбувається відхилення в до мажор, який забарвлює музику у світліші, життєствердні тони. Цей момент сприймається як просвітлення, як мить надії серед смутку.

У серединному розділі відбуваються зміни розміру та тональності. Динаміка розвивається хвилеподібно — наростаючи до кульмінаційних відтінків і знову затихаючи до піано, що створює відчуття природного подиху.

Фактура фортепіано залишається переважно акордовою, але поступово насичується внутрішнім рухом — у верхньому голосі з'являються підголоски, які продовжують або віддзеркалюють мелодію скрипки. Це підсилює враження звукової багатоплановості, подібної до оптичних ефектів у живописі — коли різні шари кольору створюють об'єм і глибину простору.

Другий розділ твору позначений більшим хвилюванням. Скрипкова мелодія переходить у першу октаву, набуває експресивнішого, драматичнішого характеру. Позначення *poco cresc. ed affettuoso* свідчить про наростання емоційного напруження та теплоту вислову. У фортепіано зберігається акордовість, проте діапазон розширюється, бас опускається нижче, рух стає активнішим, що створює враження поступового наростання внутрішньої бурі, але не зовнішньої — це глибоке емоційне переживання.

У наступному епізоді знову повертається мелодія першого розділу, але вже на форте, набуваючи кульмінаційної сили. Фактура фортепіано збагачується — акорди стають повнішими, з'являються підголоски шістнадцятими, які ніби створюють ефект ехоподібного мерехтіння, властивого плерерній звуковій картині. Тут слухач ніби потрапляє у звуковий простір, де все пульсує єдиним диханням — скрипка й фортепіано взаємно розчиняються в одному тембровому потоці.

Далі йде повторення другого розділу, який тепер набуває ще більшої емоційної насиченості та драматичного напруження. Мелодія скрипки стає пристраснішою, звучить із глибоким внутрішнім хвилюванням, динаміка стрімко наростає до *forte*, що створює відчуття внутрішнього вибуху почуттів. Фортепіано підтримує цю напругу розширеною фактурою: бас опускається у найнижчий регістр, акорди стають густішими. На вершині цього розвитку відбувається кульмінація твору, побудована на матеріалі першого розділу, але тепер він звучить значно потужніше, у фортепіано — октавно й акордовими

ходами, що створює відчуття повного розкриття емоційного змісту твору. У цей момент музика досягає своєї найвищої точки напруження.

Після кульмінації емоційна напруга поступово спадає. Динаміка знову прямує до піано. У фіналі звучить повернення основного мотиву у скрипки — тепер тихо, як спогад, як відлуння минулого. Фортепіано підтримує мелодію м'якими акордами, утворюючи враження затихання хвиль або зникання світла у вечірньому повітрі.

Таким чином, «Мелодія» Мирослава Скорика є зразком українського ліричного неоромантизму з імпресіоністичними рисами плерності. Вона поєднує внутрішню зосередженість, емоційність і просторовість звучання.

Висновки до II розділу

У другому розділі кваліфікаційного дослідження здійснено виконавсько-інтерпретаційний аналіз фортепіанних творів, у яких відображено риси фортепіанного плерного фактурного комплексу, що склали концертну частину творчого проєкту.

Аналіз фортепіанних творів Клода Дебюссі засвідчив, що композитор створив новий тип звукового мислення, у якому фактура стає носієм образності. У творах «Місячне сяйво» та «Арабеска №1» плерність проявляється у легкості, прозорості фактури, плавності гармонічних переходів і гнучкій динаміці. Музика Дебюссі сприймається як звуковий живопис, де тембри та фактурні шари утворюють ефект світлового мерехтіння, що наближає слухача до природного середовища. Виконавська інтерпретація цих творів вимагає від піаніста делікатного звукового дотику, відчуття простору та внутрішньої динаміки.

Особливе місце у сучасному фортепіанному мистецтві посідає творчість Валентина Сильвестрова. У творах композитора («Багатель №3» ор. 1, «Багатель №3» ор. 4) фактура набуває камерної прозорості та інтимності. Звукові образи Сильвестрова поєднують неоромантичну експресію та імпресіоністичну витонченість, формуючи звуковий ландшафт, у якому кожен тембр і пауза мають художню вагу. Інтерпретація його музики передбачає

особливу увагу до нюансів, глибоке розуміння концепції «післямузики», де звучання поступово переходить у тишу.

У фортепіанній адаптації Джастіна Бьорда твору Антоніо Вівальді «Гроза» з циклу «Пори року» було простежено, як барокова риторика поєднується із плернерною образністю. Через використання динамічних контрастів, арпеджійних пасажів та ритмічних імпульсів створюється ефект стихійного руху, що відображає силу природних явищ. Інтерпретаційний аспект виконання потребує балансу між драматичною енергією й фактурною прозорістю, адже саме фактура визначає характер звукової «бури».

У «Мелодії» Мирослава Скорика плернерність проявляється у поєднанні ліризму, тембрової глибини та духовної зосередженості. Композитор досягає ефекту простору через співзвуччя середніх і верхніх регістрів, гармонійні розмиття й плавні мелодійні лінії. Виконавська трактовка цього твору вимагає від піаніста інтонаційної гнучкості, внутрішньої емоційної концентрації та вміння формувати «пейзажну» динаміку, що розкриває «метафізичний» підтекст музики.

Таким чином, виконавсько-інтерпретаційний аналіз засвідчив, що плернерний фактурний комплекс не лише визначає художню специфіку фортепіанної музики, але й відкриває нові шляхи для творчого самовираження виконавця. Інтерпретатор у цьому контексті виступає не лише технічним відтворювачем нотного тексту, а й співтворцем звукового образу, здатним передати багатовимірність природних і духовних явищ. Плернерність стає тим принципом музичного мислення, що поєднує естетику звуку, простору і світла, розкриваючи фортепіанну фактуру як живий, дихаючий організм сучасного музичного мистецтва.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження, музичкознавчий та інтерпераційний аналіз дозволив зробити наступні висновки відповідно до завдань дослідження:

1. Було проаналізовано історичні витoki поняття пленеру та його адаптацію в музичному мистецтві, здійснено комплексне дослідження пленерного фактурного комплексу як самобутнього явища у фортепіанній музиці. На основі аналізу наукових праць та історичних джерел встановлено, що поняття «плер» у мистецтві виникло в живописі, але з часом трансформувалося й увійшло до музичної сфери, де набуло здатності передавати природні стани, атмосферу та простір за допомогою гармонічних, фактурних і тембрових засобів. Музичний плер розглядається як особливий спосіб художнього мислення, що ґрунтується на безпосередньому відображенні природної мінливості у звуковому матеріалі; трактується як явище, що відображає просторовість, атмосферність і динамічність природних вражень, переданих музичними засобами. Тут набуває важливості звукова перспектива, текстурна багатшаровість та темброві нюанси, що створює ефект «відкритого простору». У формуванні музичного плеру підкреслено роль імпресіоністичних принципів (увага до миттєвості, колористичності та мінливості образів, що виявляється у фактурній прозорості та гармонічній свободі), романтичних традицій і символістського мислення, які надали філософського та духовно-символічного значення музичному плеру.

2. Визначено основні характеристики плерного фактурного комплексу у фортепіанній творчості : мерехтлива арпеджійна фактура, хвилеподібний рух, реєстрова перспектива, динамічна пластичність, колористичні гармонії, тонка педалізація та багатшарова звукова текстура. У творах Дебюссі ці риси проявляються через рухливість, темброву нюансованість і світлотіньові ефекти; у Ліста — через драматизм та широкі реєстрові площини; у Чюрльоніса — через символічну образність та медитативність; у Станковича

— через поєднання національної інтонаційності із сучасним фактурним мисленням.

Проведений музикознавчий та виконавсько-інтєрпретаційний аналіз також дозволив простежити спільні закономірності побудови плєнерної фактури у фортепіанній музиці різних епох. Незалежно від стильової належності творів, основними характеристиками плєнерності залишаються:

- прозорість звукової тканини й використання світло-тембрових контрастів;
- багатшаровість фактури, що створює ефект простору;
- динамічна гнучкість і ритмічна свобода, які імітують природні рухи;
- сприйняття злиття музичного часу і простору, що наближає слухача до живого споглядання природи.

3. Проаналізовано особливості плєнерної фактури у фортепіанних творах композиторів ХХ–ХХІ століть. З'ясовано, що ранні прояви плєнерності простежуються вже в романтизмі, зокрема у творах Ф. Ліста, де природа постає у драматизованому, емоційно насиченому вигляді. Значного розвитку це явище набуває в імпресіонізмі, особливо у творчості К. Дебюссі, який формує нове звукове бачення пейзажності, ґрунтоване на прозорості фактури, тонких колористичних ефектах, регістровій відкритості та свободі гармонічного мислення. Подальшого змістового поглиблення плєнерний комплекс набуває у М. Чюрльоніса, де він поєднується із символістичною багатоплановістю та філософічністю образів. Українська традиція музичного плєнеру знаходить своє продовження в творчості Валентина Сильвестрова, у якого неоромантична «музика тиші» вирізняється мінімалістичною фактурою, тонким відчуттям динаміки та звуковою прозорістю,

4. Визначено виконавсько-інтєрпретаційні особливості творів для фортепіано із плєнерним фактурним комплексом (відповідно до програми концертної частини проєкту (ДОДАТОК А))

На прикладі музичних композицій Клода Дебюссі, Валентина Сильвестрова, а також перекладів для фортепіано творів А. Вівальді та Мирослава Скорика, розкрито різноманітні підходи до втілення плерних ідей у звуковому просторі, специфіку їхньої фактурної організації та інтерпретаційні можливості у фортепіанній виконавській практиці.

Виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів концертної програми проєкту підтвердив, що відтворення плерних образів потребує від піаніста не лише технічної майстерності, але й глибокого художнього відчуття атмосфери. Виконавсько-інтерпретаційними особливостями досягнення плерного звучання важливими є тонкі динамічні переходи, чутлива педалізація, регістрова рівновага, увага до звукової перспективи та тембрової палітри. Саме виконавська інтерпретація забезпечує повноцінне розкриття просторових та образних характеристик плерного фактурного комплексу.

Таким чином, у результаті дослідження з'ясовано, що плерний фактурний комплекс є важливою складовою сучасного фортепіанного мистецтва, яка поєднує живописну чуттєвість із музичною виразністю. Він формується на перетині різних стильових напрямів та продовжує еволюціонувати у творчості композиторів XX–XXI століття. Виявлені особливості та закономірності плерного фактурного комплексу відкривають перспективи подальших досліджень, зокрема в галузі інтерпретації, педагогіки та сучасної композиторської практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bird, J. Arrangements. Justin Bird Music. Available at: <https://justinbirdmusic.com/arrangements/> (accessed: 15.11.2025).
2. Біографія Мирослава Скорика. MyroslavSkoryk.com. URL: <https://myroslavskoryk.com/biografiya/> (дата звернення: 30.10.2025).
3. Боршуляк А. Символіко-риторичні принципи творчості Ференца Ліста в історико-культурному контексті романтизму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2019. № 1. С. 41–47.
4. Гнатів Т. Ф. Клод Дебюссі — реформатор музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. № 3. С. 35–43.
5. Горбунова І. Особливості виконання фортепіанних творів Клода Дебюссі на прикладі прелюдії «Ворота Альгамбри» (порівняльний аналіз трьох інтерпретацій мініатюри). *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2024. № 1. С. 35–42.
6. Гужва О. П. Дебюссі: дух протиріччя. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2007. № 11. С. 14–24.
7. Геній місця: 5 видатних творів Мирослава Скорика. Vogue UA. 1 черв. 2023. URL: <https://vogue.ua/article/culture/muzyka/5-znakovyh-proizvedeniy-kompozitora-miroslava-skorika-40926.html> (дата звернення: 30.10.2025).
8. Дем'яненко Л. Імпресіонізм у музиці, живописі та літературі (Коцюбинський і Чюрльоніс). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Ужгород, 2011. Вип. 26. С. 41–45.
9. Довжинець І. Фактура як засіб відтворення пленеру у фортепіанній музиці. *Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі: колективна монографія*. Харків, 2023. С. 146–185.
10. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130. С. 24–51.

- 11.Іліницька Н. С. Різноманітність інтерпретацій фортепіанних творів Ференца Ліста виконавцями початку ХХ століття. Актуальні питання мистецької педагогіки. Київ, 2011. С. 68–71.
- 12.Імпресіонізм в музиці: джерела натхнення Клода Дебюссі. Art Culture Travel UA. 2023. URL: <https://www.artculturetravel-ua.org/post/%D1%96%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC-%D0%B2-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%86%D1%96-%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%85%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B0-%D0%B4%D0%B5%D0%B1%D1%8E%D1%81%D1%81%D1%96> (дата звернення: 30.10.2025).
- 13.Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
- 14.Кіреєва Т. І., Кіреєв О. Г. Символи мистецтва у часі. *Наука. Релігія. Суспільство*. Київ, 2011. № 2. С. 214–221.
- 15.Кругляк Т. Пленерний фактурний комплекс у творчості Клода Дебюссі. *Час мистецької освіти: матеріали XV Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Харків, 2024. С. 64–66.
- 16.Кругляк Т. Пленерний фактурний комплекс у фортепіанній творчості Ференца Ліста. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції (23–24 квітня 2025 р., м. Переяслав). Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі*, 2025. С. 95–98.
- 17.Мельниченко І. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова. 2017. *Young Scientist*. № 10 (50). С. 297-300
- 18.Ніколаєвська Ю. В., Шаповалова Л. В. Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Рига, Latvia : Baltija Publishing, 2021. С. 126–143.
- 19.Немцова Л. О. Історія окремих напрямів музичного мистецтва в Україні у ХХ столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2021. № 4. С. 150–155.
- 20.Обаровська В. В. Дві «францисканські» легенди для фортепіано Ф. Ліста: звукозображальні й виразові особливості : магістерська робота. Львів, 2022. 45 с.

- 21.Прокоф'єв Є. Пленер – як один з більш продуктивних методів навчання для всіх професійних напрямків в образотворчому мистецтві. Методична стаття [Електронний ресурс]. Запоріжжя, 2021. URL: <https://share.google/wuwnGsyxcYcW7NMFp> (дата звернення: 05.11.2025).
- 22.ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Зустрічі з Валентином Сильвестровим / упоряд. Алла Вайсбанд, Костянтин Сігов. Київ : Дух і Літера, 2013. 424 с. : іл. ISBN 978-966-378-316-1.
- 23.Сирятська Т. Особливості інтерпретації «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі у виконавських концепціях З. Кочіша, С. Буніна та С. Ріхтера. *Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022*. Вип. 56, т. 3. С. 48.
- 24.Узікова О. В. Творчість Мікалоюс Константінас Чюрльоніс як мистецько-філософський феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 теорія та історія культури / Міністерство культури України, Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 289 с.
- 25.Харитоновна Д. Прихований світ символів Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (на прикладі сонати для фортепіано фа мажор, 1898). *Українське музикознавство*. Київ, 2013. Вип. 39. С. 115–129.
- 26.Цзін Я. Фортепіанна фактура в українському музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії. Харків, 2024*. Вип. 3 (6). С. 178–183.
- 27.Чібалашвілі А. Музика другої половини ХХ — початку ХХІ століття: концептуальність як ознака часу. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2017. № 17. С. 250–257.
- 28.Що таке арабеска : [Електронний ресурс]. URL: <https://vistka.com.ua/shcho-take-arabeska/> (дата звернення: 14.11.2025).
- 29.Що таке БАГАТЕЛЬ – Музичні терміни – Словники – Словопедія . URL: <https://share.google/0qJeD0YCKQssYOikP> (дата звернення: 08.11.2025).

ДОДАТКИ

Додаток А. Афіша концертної програми

Національний університет «Чернігівський колегіум»

імені Т. Г. Шевченка

Кафедра мистецьких дисциплін

ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ
Тетяни Кругляк
**МУЗИЧНИЙ
ПЛЕНЕР**

9 ГРУДНЯ 2025

Початок: 11 40



В заході також візьме участь
Черняк Дарина (бандура)