

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО**

**ВІННИЦЬКИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ МИСТЕЦТВ
ім. М.Д. ЛЕОНТОВИЧА**

О. Французан, О. Верещагіна-Білявська

**ФОРТЕПІАННА МУЗИКА
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ**

Вінниця 2025

УДК 780.8:780.616.432(477)(075.8)

Ф84

Схвалено навчально-методичною комісією Факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол №10 від 15.05.25).

Рецензенти:

Мозгальова Н.Г. – докторка педагогічних наук, професорка, завідувачка кафедри музичного та перформативного мистецтва Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

Іскра С.В. – кандидатка мистецтвознавства, завідувачка кафедри теорії та методики музичного виховання КЗ «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»

УДК 780.8:780.616.432(477)(075.8)

Ф84

Францужан О., Верещагіна-Білявська О. **ФОРТЕПІАННА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ:** Навчально-методичний посібник. Вінниця. 135 с.

У навчально-методичному посібнику розкрито художній і педагогічний потенціал української фортепіанної музики ХІХ – ХХІ ст. Окрему увагу приділено фортепіанній спадщині композиторів, що у різні часи творили на теренах Подільського краю та сучасних митців, чия музика здатна збагатити педагогічний репертуар на різних рівнях музично освіти.

Матеріал посібника адресований викладачам закладів спеціалізованої мистецької освіти, здобувачам і викладачам закладів фахової передвищої і вищої освіти та усім, кого цікавить українська музична культура.

ЗМІСТ

Передмова	4
Фортепіанна творчість українських композиторів долисенківської і лисенківської доби як основа формування національного концертного і педагогічного репертуару	
<i>Музика подільських композиторів XIX ст. (Т. Безуглого, А. Коціпінського, В. Завадського, В. Заремби) та її роль у формуванні фортепіанного репертуару</i>	9
<i>Творчість М. Лисенка в її впливах на розвиток фортепіанних жанрів</i>	31
<i>Розвиток класико-романтичних традицій фортепіанної музики в творчості Я. Степового, Ф. Якименка та С. Борткевича</i>	38
Українська фортепіанна музика 1920-1950-х рр.	
<i>Фортепіанна музика композиторів Галичини</i>	46
<i>Особливості фортепіанної музики В. Косенка, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського</i>	57
Жанрові та стильові особливості сучасного українського педагогічного фортепіанного репертуару	
<i>Фортепіанна музика другої половини XX століття та її педагогічний потенціал</i>	67
<i>Фортепіанні твори для дітей та юнацтва українських композиторів XXI ст.</i>	79
Фортепіанні твори сучасних композиторів Поділля як складова педагогічного репертуару мистецьких шкіл	
<i>Фортепіанні п'єси Георгія Куркова у художньо-дидактичному репертуарі піаніста-початківця</i>	90
<i>Музика Олега Резцова у класі фортепіано: стильовий і методичний аспекти</i>	98
<i>Фортепіанні твори для дітей Едуарда Бриліна</i>	111
Післямова	118
Література	124
Додатки	133

ПЕРЕДМОВА

Сучасні реалії культурно-суспільного життя України потребують більш розлогого та інтенсивного дослідження національної культурної спадщини, популяризації найкращих зразків її новітнього мистецтва з метою виховання у громадян, особливо у підростаючого покоління, почуття співпричетності до надбань вітчизняної культури, формування почуття національної гідності та усвідомлення необхідності збереження власного культурного коду. Ці надважливі завдання покликані розв'язувати усі ланки загальної, позашкільної і професійної освіти. Мистецька освіта у цій місії відіграє особливу роль, адже через емоційний вплив мистецтва на особистість можна розвивати у неї не лише естетичний смак, але й патріотичні почуття, необхідні для формування власної громадянської позиції. Тому вибір музичного репертуару для слухання і виконання у закладах спеціалізованої мистецької освіти, фахової передвищої та вищої освіти потребує особливо ретельного підходу, співрозмірності залучення зразків світової і національної спадщини, класичних і сучасних музичних творів.

За часів незалежної України мистецькій спільності відкрилося багато імен композиторів, раніше навмисне замовчуваних з ідеологічних мотивів. Поміж них знаходимо й митців, які зробили значний внесок у розвиток української фортепіанної музики, зокрема у формування її сучасного

концертного і педагогічного репертуару. Так, лише в останні десятиріччя нове концертне життя отримала творчість Василя Барвінського, чиї вокальні та фортепіанні твори є справжніми перлинами української музики ХХ ст.

Формуючи репертуар для піаністів у закладах спеціалізованої мистецької освіти, фахової передвищої і вищої освіти, педагоги-музиканти все частіше залучають п'єси різної форми українських композиторів ХІХ-ХХІ ст. Проте робота над ними потребує не лише знання методичних прийомів для опанування певними виконавськими труднощами, формування необхідних виконавських навичок, але й ґрунтовних культурологічних та історико-теоретичних знань, які допоможуть усвідомити зміст музики, створити виконавську інтерпретацію, максимально наближену до авторського задуму. Особливого значення набуває використання фортепіанної музики ХХ ст., коли інтенсивно відбувалося становлення усіх її форм і жанрів – від мініатюри до концертів для фортепіано з оркестром.

Відкрите вторгнення російській армії на терени незалежної України, яке стало другою, активною фазою російсько-української війни, в усій повноті оголило потребу у ще більш інтенсивному витісненні зразків російської музики з педагогічного репертуару національних закладів мистецької освіти та його наповнення художньо цінними зразками вітчизняної композиторської школи

У результаті добору з масиву нотного матеріалу було виявлено велику кількість фортепіанних творів сучасних українських композиторів, що працюють над створенням нового педагогічного репертуару на основі національних традицій у поєднанні з усіма надбаннями сучасної композиторської техніки.

Вже у педагогічному репертуарі закладу спеціалізованої мистецької освіти можуть бути задіяні не лише твори, написані саме для навчання учнів, але й фортепіанні мініатюри, створені для концертного виконання та доступні за рівнем технічної і змістової складності для учнів закладів спеціалізованої мистецької освіти.

З широкого кола зразків української фортепіанної музики авторками було свідомо обрано ті твори, які можуть бути залучені до педагогічного репертуару піаніста на різних етапах навчання. Вивчаючи головні принципи теоретико-методичних засад використання сучасної української фортепіанної музики у закладах спеціалізованої мистецької освіти, вважаємо за доцільне охарактеризувати її особливості української фортепіанної музики другої половини XIX ст., коли формування її жанрової і стильової системи знаходилося лише на стадії зародження. Це й спричинило залучення окремих фортепіанних творів композиторів цієї доби, які мають потенціал для використання їх у педагогічному репертуарі.

Окрему увагу приділено музиці галицьких та подільських композиторів. Творчість митців Поділля залучено з метою її популяризації та заохочення до використання у педагогічному репертуарі, що може створити його яскравий регіональний контекст. Фортепіанні п'єси подільських композиторів ХІХ ст. Т. Безуглого, А. Коціпінського, В. Завадського, В. Заремби, часто побудовані на народнопісенних інтонаціях, дозволяють усвідомити специфіку салонного музикування цієї доби.

Музика сучасних подільських митців, зокрема Е. Бриліна, Г. Куркова, О. Резцова, розвиває у виконавців на різних етапах навчання не лише певні технічні навички, але й налаштовує їх слух на сучасне ладове мислення, на розуміння особливостей сучасних жанрів, розвиває їх гармонічний слух.

Музика ж галицьких композиторів, особливо першої половини ХХ ст. довгий час залишалася у невідомості й забутті і також потребує популяризації. Галицькі композитори плідно працювали у галузі педагогічного фортепіанного репертуару, тому їх музику слід використовувати у процесі виховання піаніста у закладах позашкільної мистецької освіти.

До педагогічного репертуару варто залучати й твори сучасних українських композиторів М. Скорика, Л. Грабовського, В. Бібіка, В. Маника, І. Павлик, О. Нежигая, Г. Саська, К. Цепколенко та ін., які або спеціально створені з дидактичною метою, або ж мають значний потенціал для їх використання у закладах спеціалізованої мистецької освіти.

Фортепіанна музика українських композиторів неодноразово була у центрі наукових інтересів музикознавців, проте у контексті визначення її педагогічного потенціалу їй присвячені лише окремі наукові розвідки. Так, з позицій вивчення стильових тенденцій українську фортепіанну музику першої половини ХХ ст. вивчали С. Бедакова [2-3], Н. Довгаленко [12], А. Калашникова [17-19], Л. Кияновська [21-26], В. Клиш [21]; О. Лігус [33-35], Н. Пастеляк [53-54], М. Ржевська [64], Р. Стельмащук [73], О. Фрайт [87-88] та інші музикознавці. Культурну значущість української фортепіанної музики розкрито у навчально-методичному посібнику «Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки», упорядкованому О. Дікун, А. Михалюк, О. Коцурак [80]. Фортепіанну музику А. Коціпінського, М. Завадського, В. Заремби з позицій жанрово-стильового аналізу представлено у дисертації Т. Круліковської [31]. Окремих питань, пов'язаних з методичними аспектами використання фортепіанної музики, торкаються у своїх працях Н. Кашкадамова [20], Ю. Портний [62], І. Новосядла [44-46] та ін. Проте вивчення педагогічного потенціалу української фортепіанної музики залишається одним з актуальних теоретичних питань музичної педагогіки та важливим практичним завданням для педагогів в аспекті її використання у процесі підготовки піаніста на різних етапах навчання.

Фортепіанна творчість українських композиторів долисенківської і лисенківської доби як основа формування національного концертного і педагогічного репертуару

Музика подільських композиторів XIX ст. (Т. Безуглого, А. Коціпінського, В. Завадського, В. Заремби) та її роль у формуванні фортепіанного репертуару

У сучасній мистецькій школі українській фортепіанний репертуар представлений здебільше творами малої і середньої форми, тому в аналізі творчості національних митців акцентуємо увагу саме на таких творах.

Впродовж другої половини XIX ст. відбувався процес формування основ національно композиторської школи, у річищі якого здебільше розвивалися жанри вокально-хорової музики, зокрема солоспіви, хори, обробки народних пісень, кантати та опера. Жанри камерно-інструментальної музики не знаходилися у фокусі уваги композиторів, що вважаємо цілком закономірним, адже на етапі становлення національної класики логічною є опора на народнопісенні жанри та їх розвиток у професійних зразках. Крім того, значна кількість композиторів отримувала початкову музичну освіту у православних духовних навчальних закладах, в яких також акцент було зроблено на хоровій музиці. Тому розвиток

камерно-інструментальних жанрів, зокрема фортепіанної мініатюри і творів середньої форми, розпочався лише з початком творчості композиторів, які отримали професійну музичну освіту у Західній Європі.

Проте, зважаючи на їх художню якість, окремі фортепіанні твори українських композиторів, зокрема О. Нижанківського, М. Завадського, Я. Лопатинського, В. Сокальського заслуговують уваги музикантів та можуть бути включені до педагогічного репертуару.

До педагогічного фортепіанного репертуару сучасних закладів спеціалізованої мистецької освіти можуть бути включені і твори, написані композиторами ХІХ ст., чиє життя пов'язане з Поділлям.

Багатівкове спільне проживання на подільських землях представників українського і польського народів призвело до взаємовпливу традицій двох культур у різних галузях буття, зокрема у релігійній, освітянській, мистецькій. Значний вплив на формування культурного обличчя Подільського краю мали відомі родини магнатів Браницьких, Грохольських-Можайських, Замойських, Любомирських, Конєцпольських, Потоцьких, Сосновських, Сангушків, Сенявських, Собанських, Чарторийських та ін. Біля витоків театральної справи на Поділлі знаходився поляк А. Жмійовський, який у 1798 р. заснував театр у Кам'янці-Подільському, а згодом був режисером театру у садибі С. Потоцького в Тульчині. У маєтку графа І. Мархоцького у

Міньківцях Новоушицького повіту діяла друкарня, було засновано музичний навчальний заклад, влаштовувалися театральні вистави. Приватні музичні школи функціонували у деяких містечках краю, зокрема у Тростянці Ямпільського повіту, у маєтку Прота Потоцького в Ямполі. У галузі освіти видатну роль відіграв Тадеуш Чацький, що виступив засновником і меценатом багатьох шкіл Подільської губернії.

Саме з Поділлям пов'язана і творчість композиторів польського походження А. Коціпінського, Й. Витвіцького, В. Заремби, М. Завадського, І. Падеревського, яка потребує свого ретельного вивчення як у загальнокультурному, так і в музикознавчому контекстах.

Одним з таких митців є **Тимофій Безуглий** (роки життя достеменно невідомі, орієнтовно – друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Дослідники називають Тимофія Безуглого фундатором фортепіанного професіоналізму на українських землях. Він був відомим піаністом, педагогом та композитором, чия музика має яскраве романтичне забарвлення з національним колоритом.

Окремі п'єси Т. Безуглого можна віднайти у друкованих збірках останньої чверті ХХ ст. М. Степаненко, як редактор-упорядник однієї з них, зазначає належність Т. Безуглого до композиторів романтичного спрямування, який й сам був піаністом-віртуозом [77]. Мелодика фортепіанних п'єс подільського митця спиралася на український мелос, а його жанровими уподобаннями стали романтичні балади, скерцо

та елегії. М. Степаненко вказує, що саме в творчості Т. Безуглого ці твори цих жанрів вперше з'явилися в українській фортепіанній музиці. Зокрема, у творчості композитора балади представлені творами «Конашевич Сагайдачний», «Українська балада».

Концертністю та віртуозністю визначаються скерцо «Русалки», «Українська фантазія» та мазурка «Подільянка», відкритою емоційністю – елегія «Барвінок», «Жалібний марш на смерть Т. Шевченка», «Українська колискова». Усі вказані твори є придатними для виконання учнями старших класів ДМШ. «Можна стверджувати, що Т. Безуглий став одним із фундаторів фортепіанного професіоналізму. У його творах закладено основи романтичного піанізму: у його музиці романтичні настрої тісно переплетені з драматичними та філософськими образами. Твори автора демонструють його вміння поєднувати різні шари фактури, характеризуються гармонічною педалізацією, розвитком таких видів техніки, як дрібна, октавна та акордова. Все це вимагає від виконавця особливого звуковидобування, яке вирізняє співочу гру на інструменті, що є одним з головних завдань романтичної музики» [62, с.101].

Загалом фортепіанні твори Т. Безуглого є зручними для використання їх у педагогічному процесі з учнями середніх і старших класів ДМШ. Їх музична мова має яскраве романтичне забарвлення, часто спирається на українську пісенність і танцювальність, володіє різноманітною, але

нескладною фактурою. До використання у навчальному процесі можна залучити елегію «Барвінок», «Жалібний марш на смерть Т. Шевченка», мазурку «Подолянка», опубліковані у сьомому випуску збірки «Українська фортепіанна музика» за редакцією М. Степаненка [77]. Варто також зазначити, що «Жалібний марш на смерть Т. Шевченка» (1861) став одним з перших фортепіанних творів на шевченківську тематику.

Свій внесок у фортепіанний репертуар ХІХ ст. зробив і **Антон Коціпінський** (1816-1866) – композитор, фольклорист, нотовидавець, виконавець і педагог. Одним з його учнів став відомий композитор В. Заремба. Ю. Портний справедливо називає А. Коціпінського, що представляв традиції віденської фортепіанної школи, одним із засновників фортепіанного професіоналізму на Поділлі [62, с.157]. Хоча безпосередньо на теренах краю митець проживав недовго, його внесок у розбудову його музичної культури є надзвичайно важливим.

А. Коціпінський народився поблизу Кракова, але згодом родина переїхала до Львова, де майбутній музикант отримав освіту. Його першим вчителем став батько, що працював органістом у Львівському кафедральному соборі і навчав сина основам композиції, грі на фортепіано та органі. Хлопчиком майбутній музикант співав у Львівському архієпископському хорі. Здобувши освіту, служив капельмейстером в оркестрі австрійського війська. На Поділля музикант переїхав у 1846 році, оселившись з батьками у Кам'янці-Подільському. Щоб

усвідомити атмосферу, в якій розгорталася діяльність А. Коціпінського, слід нагадати про тогочасні історичні події ХІХ ст., коли після поразки польського повстання 1830-1831 рр. російській царській уряд посилив репресивні заходи у прагненні повністю зруйнувати національно-визвольний рух поляків.

У час, коли А. Коціпінський працював в Україні, поступово визрівало друге польське повстання 1863-1864 рр. У боротьбі з польським народом російське самодержавство посилювало також гноблення українців, впроваджуючи різноманітні форми русифікації та політики національної дискримінації. У відповідь посилюється польський культурно-просвітницький рух, одним з осередків якого і стало губернське місто Кам'янець-Подільський. Молодий польський музикант опинився у вирі його культурного життя.

Різнманітні джерела засвідчують, що разом з братом молодий А. Коціпінський розпочинає у місті активну музично-просвітницьку діяльність: викладає гру на фортепіано і теорію музики, керує місцевим музичним магазином, влаштовує концерти. Завдяки роботі у магазині сприяє друкуванню нот та продажу музичних інструментів, а завдяки концертній діяльності – пропагує українські пісні. Концерти, на яких виконували польські та українські народні пісні, часто влаштовувалися у будинку А. Коціпінського, що також сприймалося своєрідним опором політиці великоруського шовінізму.

На Поділлі розпочалася і фольклористична діяльність музиканта, який починає збирати й опрацьовувати місцевий фольклор. Захоплення українською мелодикою відчутно і в його власних композиціях, часто пронизаних фольклорною стилістикою.

Саме через пропагування української народної пісні А. Коціпінського було визнано неблагодійним, внаслідок чого він з 1849 по 1855 рр. жив у Відні. До цього нетривалий час А. Коціпінський проживав у Києві. Ймовірно, музикант мав економічний хист, адже створив ще й власну музично-торгівельну мережу, що охопила магазини у Львові, Кишиніві і Кам'янці-Подільському. Після повернення до Києва у 1855 р. музикант відкриває на Хрещатику новий музичний магазин, який мав філію у Житомирі. За роки функціонування видавництва і магазинів було випущено з друку приблизно чотириста музичних творів, серед яких чисельну групу складають композиції польських авторів, а також власні твори А. Коціпінського.

З поверненням в Україну А. Коціпінський відновлює й музично-просвітницьку діяльність, виступаючи в різноманітних концертах. Як і в Кам'янці-Подільському, музикант і сам ініціює проведення концертів, використовуючи тепер приміщення свого нотного магазину, де щотижня влаштовує музичні вечори. На цих концертах він часто виступає не лише в якості піаніста, але й співака.

Головною подією другого київського періоду в творчості стало видання його збірки «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії, списані і перекладені під музику Антоном Коціпінським», в яку увійшло сто пісень (1862). Проте подальша доля збірки була драматичною, адже після другого польського повстання 1863-1864 рр. її було вилучено з продажу та заборонено до розповсюдження у Російській імперії. Перевидання збірки було здійснено вже по смерті А. Коціпінського. Вона користувалася значною популярністю у музикантів-аматорів, на що вказує Л. Кияновська, аналізуючи склад її підписників, серед яких були представники «різних національностей: українців, але й росіян, поляків, євреїв, німців, чехів з різних суспільних верств. Географія підписки охоплювала значну територію від Галичини до Санкт-Петербургу та Москви. Серед підписників найчисленнішими були представники української інтелігенції та польські аристократи, серед них: Володимир Маркевич, полковник Степанович, Григорій Самійленко, графиня Рачинська з Рогатина, княгиня Яніна Четвертинська з Антополя, графиня Мощинська в Києві, княгиня Марія Любомирська в Рівному, маршалок Уманського повіту Теодор Єловицький, граф Ян Стадницький та ін.» [25, с.29]

До другого київського періоду належить ще один здобуток А. Коціпінського, в якому він постає вже етнографом, – упорядкування його праці «Ярмарок на Україні» (1856).

Збірка «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії» виконує подвійну функцію: вона є і науково-етнографічною публікацією, і збіркою мініатюр для домашнього музикування. Для зручності користувачів усі пісні у ній були надруковані слов'янським і латинським шрифтами, а також у двох варіантах: у вигляді записаної мелодії та у вигляді обробки для голосу з фортепіано. За жанрами у ній представлені епічні, ліричні, обрядові, жартівливі, весільні пісні (45), думки (42) і шумки (13). Не усі фольклорні зразки були записані самим А. Коціпінським. Композитор використав записи М. Вигорницького, Й. Витвицького, Й. Шпека, а також записи зі збірок В. Залеського та М. Маркевича.

Важливим для усвідомлення ролі фольклористичної діяльності А. Коціпінського є текст його передмови до збірки, в якій він говорить про важливість популяризації пісенного фольклору, що поступово втрачає свою значимість. Упорядник навмисне угруповує пісні за регіональними ознаками, щоб підписники відчули водночас, як особливості мелодики різних регіонів України, так і їх генетичну спорідненість. Аналізуючи збірку А. Коціпінського, Л. Кияновська висуває гіпотезу, що композитор добре знав музичне середовище, вивчав смаки amatorів, тому включив до збірки не лише записані ним пісні, але й ті, які вважав цікавими для музикантів-amatorів [25]. Можна стверджувати,

що він, як видавець та успішний менеджер, вдало розрахував запити своїх покупців, про що свідчить популярність збірки.

Частина пісень зі збірки «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії» отримала концертні обробки, розраховані вже на виконання професійними піаністами. «Їх акомпанемент вирізняється ускладненням, використанням хроматичних ліній, елементів поліфонічної фактури, віртуозних пасажів, виокремленням вступних та заключних розділів» [31, с. 83].

Вплив українського фольклору відчутний і у фортепіанній музиці А. Коціпінського, у доробку якого присутні типові для його часу романтичні салонні жанри – полонези, мазурки, польки, краков'яки, варіації на українські теми. Деякі твори у своїй основі мають українську народну пісню, зокрема «Мазур з українкою» для фортепіано, «Ярмарок на Україні» для голосу та фортепіано, інструментальний варіант має підзаголовок «Козак-полька» та ін.

Звичайно, найбільший внесок у професіоналізацію подільського музичного життя А. Коціпінський здійснив саме своєю збирацькою і видавничою діяльністю, яка сприяла популяризації як народної пісні, так і творчості композиторів польського походження, зокрема М. Завадського, В. Заремби, Й. Витвицького, Ф. Яроньського, Д. Бонковського. Твори вказаних композиторів, написані у традиціях романтичного салонного музикування, стали стимулом для розвитку

інструментального виконавства на Поділлі. Популяризація народної пісні, здійснена А. Коціпінським через упорядкування і видання збірки «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії», була особливо значущою у період закладання основ української фольклористики та професійної композиторської школи. Т. Круліковська справедливо вказує, що «активний розвиток фортепіанного виконавства у другій половині XIX ст., зростання інтересу до домашнього музикування та професійного навчання гри на фортепіано окреслили особливу зацікавленість жанром фортепіанної обробки народної пісні, що в подальшому стало однією з передумов розвитку української фортепіанної оригінальної мініатюри, передусім у творчості М. Лисенка та його послідовників» [31, с. 86].

Стилю охарактеризуємо фортепіанну музику А. Коціпінського. У творчому доробку композитора знаходимо полонези, мазурки, польки, краков'яки, варіації на українські теми, здебільше створені у романтичному салонному стилі. Окремі твори спираються на український фольклор, зокрема «Мазур з українкою», «Козак-полька» та ін.

З «Полькою» А. Коціпінського можна познайомитися у збірці «Українська фортепіанна музика. А. Коціпінський. М. Завадський», яку упорядкував відомий український композитор-піаніст М. Степаненко [79]. Сам упорядник збірки стверджує, що саме ця мініатюра є першим

професійним твором для фортепіано поміж подільських композиторів. В основі п'єси – популярна українська народна пісня «Гандзя», до якої свого часу композитор зробив фортепіанний супровід. Мініатюру можуть опанувати учні старших класів закладів спеціалізованої мистецької освіти. Окрім незначної технічної складності, мелодія народної пісні допоможе учневі правильно відтворити характер музики. «Це означає, що можна буде уникнути ситуації, коли через нерозуміння змісту твору недосвідчений піаніст може впадати у різноманітні крайнощі, наприклад, занадто прискорювати виконання, що призведе до сумбурної гри та викличе різні затиски піаністичного апарату і т. п. І навпаки, саме через зрозумілий музичний матеріал піаністу легше засвоїти багато піаністичних навичок, різних рухів, набути свободи виконання і музикально виконати твір» [62, с.169]. Проте, при її виконанні педагогу слід звернути увагу на правильне поєднання наспівності, що походить з пісенного жанру матеріалу, з танцювальним характером польки. Дидактична мета цього твору, на нашу думку, полягає формуванні навичок виконання мелізмів, зокрема форшлагів і мордентів, які композитор ретельно виписує групами нот. Їх у п'єсі є досить багато і саме вони надають музиці характеру грайливої танцювальності. Проте, швидкий темп їх виконання викликає певні труднощі, які юний піаніст має навчитися долати. Окрему складність утворить і робота над заключенням твору,

де особливу увагу слід звернути на вироблення навиків гри паралельними терціями.

Фортепіанні обробки зі збірки А. Коціпінського «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії» зробив **Віктор Зентарський** (1854-1920), який «ускладнює та урізноманітнює піаністичні прийоми та виконавські засоби, надає опусам значення невеликих самостійних мініатюр» послідовників» [31, с. 86]. В якості головних піаністичних прийомів у викладенні та розвитку тематичного матеріалу Т. Круліковська виділяє «дублювання мелодії пісні в терцію та сексту («Шумить, гуде дібровонька», «Гей, я козак з України»); октавне дублювання мелодії та розширення діапазону; проведення теми в різних регістрах; ущільнення фактури за допомогою акордового викладу теми; варіювання різних типів фактури в пісні (гомофонно-гармонічної, акордової, гармонічного фігурування, елементів підголосковості); арпеджіований виклад акордів, що наближений до імітації звучання бандури («Ой пішов чумак у дорогу», «Нема гірше так нікому»); застосування елементів варіаційного розвитку з авторським позначенням: «Тема» і «Variant» («Не ходи, Грицю, на вечорниці», «Ой! Коню мій! Коню вороненький», «Діду! Діду! В луку по калину!») [31, с. 86-87].

Можна цілковито погодитися з твердженням І. Шатковської, що українській музиці другої половини ХІХ ст. «варто згадати композитора **Михайла Завадського** (1828-

1887) – автора понад 500 фортепіанних творів, серед яких, здебільшого, салонні п'єси, твори на теми українських, російських, польських, білоруських, чеських пісенно-танцювальних інтонацій. Композитора вважають одним із один з перших українсько-польських салонних композиторів XIX ст. Про життя композитора відомо небагато. Народився майбутній композитор польського походження Михайло Адамович Завадський у подільському селі Михалківці (на сьогодні – Ярмолинецький район Хмельницької області). У 1862-1863 рока навчався у Київському університеті, після чого удосконалював освіту за кордоном. Після повернення на Поділля викладав спів та фортепіано у Кам'янці-Подільському та у Київському інституті шляхетних дівчат.

Оскільки у фортепіанних творах М. Завадського танцювальність загалом була найближчою сферою творчого виявлення, з його ім'ям пов'язаний початок розвитку жанрів шумки, думки, чабарашки. Вперше в історії української фортепіанної музики М. Завадський звернувся до жанру рапсодії» [91, с.458]. Також композитор був одним з фундаторів жанру концертного фортепіанного етюдів в українській музиці.

На основі аналізу нотних видань творів композитора Т. Круліковська виділяє «декілька напрямів фортепіанної спадщини М. Завадського:

- салонні твори: вальси (Les Adieux Valse op.41, Valse de Salon op. 59, Valse impromptu op.70, Вальс op.158);

польки (Polka de Salon op. 40; Polka op. 20 № 1, Souvenir de Carlotta Patti. Polka de concert. op. 76, «Полішинель», «Марія»), мазурки («Une fleur de Rose». Mazourka op. 148);

- транскрипції та присвяти: «Ой не шуми, луже» (op. 100), Парафраз на тему Ф. Шопена «Якби на небі сонечком сіяла», Траурний марш та пісня з опери «Галька» С. Монюшка, Парафраз на дві пісні І. Коморовського, окремі фрагменти фортепіанних транскрипцій музики до театральної п'єси «Марія» (за А. Мальчевським), Ювілейний полонез на честь І. Крашевського;

- твори, основу яких складає українська пісня і танець: думки,

шумки, чабарашки (Schoumka Ukrainienne (понад 60 творів); Danser Ukrainien (czabaraszki) op. 339);

- оригінальні твори на українську тематику: «Привітання степу», «Українська прядка», «Спогад про Київ» (салонна полька), «Козак» (стакато-етюд), «Українські танці ельфів»;

- жанр рапсодії: Перша українська рапсодія op. 71 та Друга

українська рапсодія op. 146» [31, с. 89].

З такого переліку можемо зробити висновки, що М. Завадський охоплює типове жанрове коло романтичної музики, в якому переважають танцювальні мініатюри та

віртуозні п'єси. «У танцювальних п'єсах композитор відтворив риси, притаманні салонним обробкам фольклорних мелодій різного жанрового спектру: запальні ритми, лірико-епічні інтонації думки, танцювальні мотиви швидкої шумки та жартівливої чабарашки» послідовників» [31, с. 90]. На думку О. Лігус, таке жанрово-стильове і змістове коло «цілковито відповідає естетичному й психологічному кредо людини-романтика, танцювальні жанри виявилися яскравими репрезентантами романтичного стилю в різних жанрово-музичних сферах ХІХ ст., включаючи й фортепіанну творчість» [35, с. 125].

Два етюдів М. Завадського оп. 101 – Етюд-стакато «Козак» і «Вальс-етюд» – є програмними п'єсами і, водночас, мають певну навчальну мету. «Козак» за жанром наближений до шумки з усіма її характерними властивостями, але спрямований на удосконалення виконання пальцевого та кистьового стакато. «Вальс-етюд» розвиває дрібну пальцеву техніку. Ці етюдів можна вважати й самостійними програмними п'єсами, що представляють традиції романтичного концертного піанізму. Ю. Портний стверджує, що «за складністю та розміром етюдів М. Завадського можна прирівняти до етюдів Ф. Шопена. М. Завадський також вдало застосовував технічний матеріал в інших фортепіанних жанрах, наприклад, можна зустріти цілі епізоди на певні технічні складні прийоми у чабарашках, вальсах, у рапсодіях та шумках» [62, с.113-114].

Ю. Портний зазначає, що «М. Завадський був одним з композиторів–фундаторів українського професійного фортепіанного мистецтва. Це відбилося, у першу чергу, в жанрі фортепіанної мініатюри» [62, с.113]. Саме у середині ХІХ ст. відбувається засвоєння українськими митцями жанрів романтичної фортепіанної музики. Композитори-романтики спрямовують свою увагу на глибинне засвоєння фольклорних джерел, а не пряме їх відтворення. «Тому ми спостерігаємо, що у фортепіанних творах М. Завадського, зокрема його думках, шумках, рапсодіях, чабарашках, композитор відійшов від прямого цитування фольклору. Він писав оригінальні твори, в яких виразно проявився національний український колорит. Засвоєння європейських жанрів композитор продемонстрував у своїх вальсах, мазурках та полонезах. У багатьох танцювальних мініатюрах композитор спирався на інтонації міської салонної музики, польського фольклору тощо» [там само].

Окрім того, що М. Завадський став першим композитором, що творив у жанрах української рапсодії та думки-шумки, відзначимо також його новації у жанрі чабарашки. На жаль, цей жанр не став поширеним у фортепіанному репертуарі ХХ ст., хоча й мав певну популярність у музичних салонах другої половини ХІХ ст. Чабарашками називали жартівливі танцювальні пісні подільського походження, які мали багато спільних рис з традиційною полькою. Саме на основі подільських чабарашек

і будує свої фортепіанні мініатюри М. Завадський. Чабарашки М. Завадського також бажано використовувати у навчальному процесі, адже ці жваві танцювальні мініатюри, подібні до польки, містять багато технічних моментів, які дозволяють розвивати вміння працювати з різними типами фактури, використовувати правильні рухи, віднаходити точні позиції рук тощо.

Фортепіанні твори М. Завадського можливо використовувати у старших класах ДМШ або вже на рівні фахової передвищої освіти, адже вони вирізняються вже більшою технічною і змістовою складністю. Низка фортепіанних п'єс композитора має яскравий концертний характер, цікаву і різноманітну фактуру та виразний народний колорит. На прикладі його творів зручно й ефективно розвивати різноманітні види дрібної і крупної техніки, виконання подвійних нот, напрацювання гнучкого legato. При роботі над його творами розгорнутої форми, зокрема Другою рапсодією, піаніст добре розвине не лише різні види техніки, але й вміння побудови музичної драматургії.

Рапсодії і думки-шумки М. Завадського розвивають традиції піанізму лістівського типу, адже також є віртуозними творами, що у своїй основі мають народний мелос та імітації гри на народних інструментах. За принципом розгортання композиції Ф. Ліста, Друга рапсодія М. Завадського також складається з декількох розділів, побудованих на основі фольклорного пісенного і танцювального матеріалу. До твору

є вступ *Lento*, за ним слідує власне думка – пісенне *Moderato*, та розділ *Rit mosso* – шумка. Нагадує шумку й Етюд «Козак».

У композиторському доробку М. Завадського є й насичені різноманітними фактурними прийомами мазурки, прелюдії та «Пісні без слів».

Звичайно, на формування українського фортепіанного репертуару значний вплив мала й творчість **Владислава Заремби** (1833-1902), яка базувалася переважно на українській пісенності. Так, у збірці «Українські мелодії» представлено вісімнадцять п'єс, «котрі відзначаються ліризмом та яскравим мелодизмом. Основними способами викладу й розвитку тематичного матеріалу стали імпровізаційність та варіаційність. Часто композитор прагне до відображення засобами фортепіано змісту пісні, поетизації його, прагне намалювати музично-поетичну картину» [29, с.459]. М. Дремлюга, даючи характеристику музиці композитора, зауважив, що хоча «авторові не завжди вдається піднятися до рівня художніх образів використаних ним пісень, фортепіанні композиції В. Заремби приваблюють щирістю, емоційністю, мелодичністю» [15, с.34].

Окремо слід вказати на внесок В. Заремби у створення педагогічного репертуару: композитор створив дві педагогічні збірки (польською мовою) «Пісенник для наших дітей» та «Маленький Падеревський».

«Малій Падеревський» («Mały Paderewski») В. Заремби став одним з яскравих зразків дидактичної фортепіанної

літератури другої половини ХІХ ст. До збірки увійшли перекладення уривків з опер польських композиторів, творів Ф. Шопена, спрощені до рівня учнівських можливостей, та власні твори композитора. Збірку було завершено в останні роки життя В.Заремби, «після 1901 року, бо саме тоді відбулась прем'єра і здобула популярність опера Ігнація Яна Падеревського «Манру», уривки з якої також увійшли до даної збірки (№ 52) послідовників» [31, с. 125]. Т. Круліковська зазначає, що «композитор трактує «Малого Падеревського» не як авторський опус (хоча й розміщує в ньому ряд власних творів), а як збірку творів різного походження, композиторських та народних, які він склав за певними дидактичними правилами та з навчальною метою» [31, с. 126].

53 твори збірки «Малий Падеревський» за тематикою Т.Круліковська поділяє на декілька груп – «фортепіанні транскрипції молитовних текстів (№ 1–11), що завершуються твором «Modlitwa» з опери «Halka» С. Монюшка; фортепіанні обробки польських історичних та побутових пісень різноманітної тематики (№ 12–30); фортепіанні перекладення творів та популярних уривків з опер відомих польських композиторів – сучасників В. Заремби (№ 31–53). Дитяча тематика представлена у збірці п'єсами, що проникають у світогляд дитини, змальовують картини та образи, близькі дитячому сприйняттю: – реальні персонажі дітей та їх чуттєво-емоційний світ («Panioneczka», «Czegoż oczki zapłakała», «Dwie Marysie», «Wesoły Janek»); – картини

природи («Lata ptaszek», «Skowroneczek spiewa», «Wlazł kotek na płotek», «Siedzi sobie zając pod miedzą», «Przywędrował niedźwiedź kudłaty»); – атмосфера польських пісень та національних танців («Krakowiak», «Mazurek», «Polonez») » [31, с. 127].

Фортепіанні фантазії на теми українських народних пісень, думки та шумки В. Заремби характеризуються яскравим колоритом українського фольклору. Ю. Портний вважає, що ці твори корисні для виховання «в першу чергу, мелодичного відчуття та навичок наспівної гри, оскільки саме мелодична народна пісня є прекрасним матеріалом для відчуття кантилени і передачі його на інструменті. Адже у наспівній мелодиці, яка притаманна народній українській пісні, вже закладена основа для виховання красивого звуку, кантиленності, фундамент для оволодіння навичками «туше» [62, с.170].

До збірки «Українські мелодії» В. Заремби увійшло 18 фортепіанних творів, зокрема «Думка-шумка», «Чи я в лузі не калина була» (думка), «Рече та стогне Дніпр широкий», «В кінці греблі шумлять верби», «Зібралися всі бурлаки», «Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!» (пісня і шумка); «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче» (думка), «Гей-же ви, хлопці, славні молодці», «Стоїть гора високая», «Повій вітре на Вкраїну», «Елегія», «Де грім за горами, де сонечко сяє», «Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірня!». Можемо констатувати, що композитор спирається на жанри родинно-

побутових («В кінці греблі шумлять верби», «Чи я в лузі не калина була», «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче»), ліричних («Ой зійди, зійди ти зіронька та вечірня», «Сонце низенько, вечір близенько»), козацьких («Гей же ви, хлопці, славні молодці») та бурлацьких («Зібралися всі бурлаки») пісень, а також пісень-романсів літературного походження («Повій вітре на Україну», сл. С. Руданського, муз. Л. Александрової; «Реве та стогне Дніпр широкий», сл. Т. Шевченка, муз. Д. Крижановського; «Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!», сл. Т. Шевченка; «Стоїть гора високая», сл. Л. Глібова; «Де грім за горами», сл. М. Петренка). У галузі музичної мови композитор спирається на типові для української пісні ладово-гармонічні принципи, прийоми народного багатоголосся, варіативний тип мислення, імітацію гри на бандурі.

Загалом, фортепіанна творчість подільських композиторів польського походження демонструє їх зацікавленість українською мелодикою та її адаптацію до особливостей романтичного стилю.

Творчість М. Лисенка в її впливах на розвиток фортепіанних жанрів

Плеяда відомих композиторів-професіоналів, які починають постійно звертатися до фортепіанної музики, з'явилася лише наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. і представлена, перш за все, творчістю Миколи Лисенка, яка здійснювалася у важливий період історії національної культури, та його молодших сучасників – Я. Степового (Якименка), Ф. Якименка, С. Борткевича. Два останніх митці працювали і впродовж першої половини ХХ ст., проте, знаходилися за межами України і були відірвані від загальнонаціональних музичних процесів. Їх творчість знаходиться зараз на стадії повернення на Батьківщину, тому українським музикознавцям, піаністам і педагогам ще належить дати їм справедливую оцінку та прокласти шлях на концертну естраду та у педагогічний репертуар.

На межі ХІХ-ХХ ст. настає новий етап розвитку українського музичного мистецтва, який можна охарактеризувати як період становлення національних варіантів основних музичних жанрів. Це трапилося завдяки тому, що українські митці, які найчастіше отримали європейську музичну освіту, опановують сучасними європейськими стилями і жанрами. Якщо у ХІХ ст. значного розвитку набули жанри вокальної і хорової музики, то на початку ХХ ст. поступово розвиваються і жанри інструментальної, зокрема й фортепіанної, музики. Саме у цей

час з'являється низка фортепіанних творів, які не просто засвідчили художню значущість української камерно-інструментальної музики, але й стали плідним ґрунтом для подальшої еволюції фортепіанного мистецтва і формування національного педагогічного репертуару.

Власне національний стиль професійної композиторської школи України сформувався на початку ХХ ст., коли композитори активно опановують здобутками пізнього романтизму, імпресіонізму, раннього експресіонізму, неоромантизму та неофольклоризму. «Авторське переосмислення традиційних методів роботи з фольклорним матеріалом (апеляція до національних традицій та їхнього синтезу з новочасною технікою) притаманне більшості митців того часу» [15, с. 58]. Період активного опанування усіма жанрами фортепіанної музики, включно з сонатами та концертами, настає у 1920-і роки. Звичайно, що орієнтиром для молодих композиторів слугувала спадщина **Миколи Віталійовича Лисенка** (1842-1912), який у своїх фортепіанних творах наслідував класико-романтичні традиції.

У галузі фортепіанної музики М. Лисенко творив впродовж усього творчого життя, хоча ця галузь творчості і не стала для композитора провідною. Однією з причин постійного звернення до фортепіано вважаємо ті обставини, що сам митець закінчив фортепіанний факультет Лейпцизької консерваторії, добре знав специфіку та художньо-образні

можливості інструменту. Орієнтиром для М. Лисенка стали твори Й.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта. Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Ф. Ліста, М. Глинки. Не вдаючись до ретельного аналізу фортепіанної музики композитора, охарактеризуємо лише на ті її властивості, які заклали підґрунтя для подальших пошуків українських композиторів.

Вже у консерваторські роки композитор створив свої перші фортепіанні опуси. Поміж них виділяємо його роботу у жанрі сюїти, написаної на теми українських народних пісень під назвою «Українська сюїта у формі старовинних танців». Шість п'єс сюїти мають назви традиційного сюїтного циклу, спираючись на ознаки танцювальних жанрів у поєднанні з темами українських народних пісень:

Назва танцю	Українська народна пісня
Прелюдія	<i>Хлопче-молодче, який ти ледащо</i>
Куранта	<i>Помалу-малу, братику, грай</i>
Токата	<i>Пішла мати на село</i>
Сарабанда	<i>Сонце низенько, вечір близенько</i>
Гавот	<i>Ой чия ти дівчино, чия ти?</i>
Скерцо	<i>Та казала мені Солоха</i>

У цій сюїті М. Лисенко закладає основи підходу до опрацювання українського фольклору у камерно-

інструментальній музиці, який потім буде розвинуто у циклах українських композиторів першої половини ХХ ст., зокрема В. Косенка. Класик української музики продемонстрував, як народно-пісенні інтонації можуть отримати розвиток у дусі традицій західноєвропейської музики. Зауважимо, що «Сонце низенько» за жанром є міською побутовою піснею-романсом, популярною серед українців.

Ознаками класичної сюїти у циклі М. Лисенка стала наявність контрастів (темпового, ладового, жанрового), а використання жанрових принципів старовинних куранти, сарабанди, гавоту в умовах романтичного стилю стало ознакою неокласицизму в творчості композитора. Звертаємо також увагу на те, що у вказані п'єси не є обробками народних пісень, адже їх інтонації стають матеріалом для самостійного інструментального розвитку. Про це влучно сказав у своєму дослідженні про національну музичну мову О. Козаренко: «Це вже не обробки – це оригінальна творчість за обраною жанрово-стильовою моделлю, коли традиційні фактурні формули, поліфонічні прийоми (лескичні «кліше» музичної мови бароко) раптом «заіскрилися» новим змістом, набули свіжості, виразності, живості (зрештою, актуальності). Це був крок уперед у розвитку музичної мови Лисенка, оскільки було подолано роздвоєність музичної свідомості композитора між національним фольклорним та професійним – професійне наблизилось, ожило через наповнення його національним» [29, с.73].

З початком зрілого професійного періоду М. Лисенко неодноразово звертався до фортепіано у різних формах. Саме у доробку композитора з'являються перші довершені твори великої форми – фортепіанна соната, дві рапсодії на українські теми, два концертних полонези. Малі форми представлені мазуркою, баркаролою, «Піснями без слів», «Мріями». Вже з переліку цих творів можна зробити висновок, що М. Лисенко тяжіє до використання традицій романтичної музики, зокрема Ф. Шопена та Ф. Ліста, проте, комплексний аналіз цих творів засвідчує, що в основу інтонаційного наповнення вказаних п'єс часто покладені фольклорні мотиви й теми. Прикладом може слугувати Друга рапсодія (ор. 18). Розвиваючи традиції фортепіанного виконавства Ф. Ліста, український композитор вибудовує музичну композицію на контрасті двох народних тем – повільної думки і швидкої шумки. Перший розділ (думка) створює образ народного музиканта-кобзаря. Цього композитор добивається завдяки наступним прийомам:

- народно-пісенне інтонаційно-ладове наповнення мелодики;
- вільна метроритмічна побудова імпровізаційного духу;
- структурування фактури, що нагадує виконання на українській бандурі, кобзі, лірі.

Другий розділ (шумка) розгортається у дусі лістівської рапсодії і побудований на низці танцювальних мелодій. Проте, Друга рапсодія М. Лисенка не є твором, що копіює

композиторські принципи Ф. Ліста, а оригінальним переосмисленням його традицій у річищі специфіки української національної музики.

На початку ХХ ст. з'являється низка фортепіанних мініатюр М. Лисенка, в якій можна прослідкувати тяжіння до елегійних образів – «Журба» (ор. 39), «Хвилина розпачу» і «Хвилина зачарування» (ор.40), «Елегія» (ор. 41). Проста форма, часто наближена до куплетної, дозволяє залучати ці твори до педагогічного репертуару учнів середніх і старших класів.

У більшості своїх фортепіанних мініатюр М. Лисенко спирається на фольклорні джерела, надаючи їм романтичного відтінку, розфарбовуючи тонкими нюансами, уникаючи «етнографічного» тлумачення фольклорних першоджерел.

У фортепіанному доробку М. Лисенка представлено також жанр пісень без слів. Наслідуючи традиції Ф. Мендельсона, у Двох піснях без слів ор.10, написаних у 1870-і рр., український композитор демонструє своє вміння втілювати лірико-психологічні образи на основі українського народнопісенного матеріалу. Тричастинна форма з динамічною репрізою, нескладність, але різноманітність, фактури, кантиленність мелодики і колористичність гармонічних рішень роблять цю музику привабливою для слухання та зручною для використання у педагогічному репертуарі. В обох фортепіанних мініатюрах яскраво відчутна опора на український матеріал. Якщо у першій пісні без слів

акцент зроблено на ліричні особливості народної мелодики, то друга п'єса «має різножанрові народнопісенні витoki: пісню-романс та лірико-побутову пісню. Жанрово-інтонаційне багатство тематизму зумовило, відповідно, більш складну драматургію, побудовану на вільному розвитку контрастного тематичного матеріалу» [33, с.125]. Можна стверджувати, що саме у цих п'єсах М. Лисенка представлено перший суто національний класичний варіант жанру пісні без слів.

У творчості М. Лисенка представлено також жанр фортепіанної сонати. Сонату а moll М. Лисенка було написано 1875 року, яка стала не лише першою, але й єдиною, спробою національного засвоєння жанру у ХІХ ст. «Століттям раніше були написані клавирні сонати Бортнянського, який не мав на меті створення національного нового етностильового варіанту класичної моделі [7, с.217]. У зв'язку з тим, що існує багато свідчень про те, що цей твір сам композитор виконував рідко, у своєму дослідженні Л. Ніколаєва припускає, «що він вважав її невдалою спробою поєднати тематизм, в якому присутні національні ознаки з класичною сонатною моделлю. Він тяжів до створення синтезу європейської класичної та української, фольклорної стилевих систем. Це ми бачимо і в мелодиці, і в гармонії, і в принципах формотворення. Проте, музичний матеріал вступав в протиріччя з традиційними для класичної системи принципами розвитку, органічного синтезу української національної та загальноєвропейської (віденської класичної) систем не відбулося. Соната не володіє тією

цілісністю і національною самобутністю, яка відрізняє, скажімо, рапсодію композитора [там само, с.218]. Можливо, саме обмеженість законами класичної сонатної форми та принципами розвитку тематизму не дозволили М. Лисенку віднайти необхідні для національного мелфосу методи композиції.

Загалом, саме в творчості М. Лисенка відбувається становлення головних жанрів фортепіанної музики та закладаються основи підходу до поєднання народнопісенного матеріалу з класико-романтичними традиціями.

Розвиток класико-романтичних традицій фортепіанної музики в творчості Я. Степового, Ф. Якименка та С. Борткевича

Молодшим сучасником класика національної музики був **Яків Степовий (Якименко)** (1883-1921), чиє звернення до фортепіанної музики було послідовним і регулярним, адже композитор сам часто виступав в якості піаніста. В його творчості увагу сконцентровано на жанрі мініатюри, хоча присутні великі форми (соната, фантазія). У репертуарі піаністів закріпився «Прелюд пам'яті Шевченка», написаний до 50-х роковин з дня смерті поета. Тут спостерігаємо опору на народний матеріал у поєднанні з принципами романтичної елегії, які розгортаються від ліричної оповіді до драматичної сцени.

Я. Степовий у своїй фортепіанній творчості зовсім нечасто звертався до цитування народної пісні, проте у «Сюїті на теми українських народних пісень» він демонструє уміння опрацювання, перегармонізації та інструментального розвитку народнопісенного матеріалу.

Існує два варіанти цієї сюїти – у п'яти та у семи частинах (останній був опублікований під назвою «Сім ескізів на народні теми»). Семичастинну сюїту проаналізовано у дослідженні Г. Степанченко [75].

Назви п'єс п'ятичастинного варіанту сюїти - 1. «Ой у лузі та і при березі» *Andante*, 2. «Ой не пугай, пугаченьку». 3. «Про Нечая». 4. «Ой зійшла зоря вечорова». 5. «Ой на горі та й женці жнуть». У своєму опрацюванні народних пісень композитор зберігає типові для української музики лади (лідійський, дорійський), поєднуючи їх з прийомами професійної поліфонії.

Цитує народну пісню Я. Степовий і в «Картинках з України» та «Шести українських п'єсах», в фольклорний матеріал гнучко поєднано з прийомами імпресіоністичного звукопису.

Серед фортепіанних творів Я. Степового також знаходимо зразок жанру пісні без слів, в якому композитор розвиває лисенківські традиції створення психологічно напруженого образу з опорою на елементи народної пісенності. Традиційного пісенного розгортання мелодії ми тут не спостерігаємо, але окремі її мотиви мають риси спільності з

інтонаціями народних пісень. У дусі мистецтва сецесії, твір Я. Степового характеризується похмурым колоритом, психологічною загостреністю та суб'єктивністю висловлювання, створюючи відчуття психологічної напруги та сум'яття.

До композиторів – молодших сучасників М. Лисенка – відносимо також і **Федора Якименка** (1876-1945), чия музика ще мало відома в Україні, адже композитор значну частину життя (з 1923 р. і до самої смерті) творив в еміграції. Проте, від початку ХХ ст. саме Ф. Якименко інтенсивно працював у різних жанрах фортепіанної музики, закладаючи також й основи педагогічного репертуару. Як і М. Лисенко, композитор орієнтувався на надбання романтичної музики, збагачуючи їх імпресіоністичним колоритом, які плідно проростали на фольклорному ґрунті. У доробку Ф. Якименка представлені декілька зошитів програмних п'єс, «Українська сюїта», сонати, сонати-фантазії, прелюдії, прелюди, балади, ескізи тощо. Окремою галуззю творчості композитора стали технічні етюди, які можуть бути викоистані у педагогічному репертуарі.

Концертні п'єси Ф. Якименка представлені творами розгорнутої форми, в яких відчувається творче переосмислення романтичних традицій Ф. Ліста. Поема «Уранія», «Фантастична соната», «Фантастичне скерцо», «Фантазія» просякнуті романтичним пафосом. Є в творчості композитора і свій варіант лістівських «Років мандрів» -

образи фортепіанних ансамблів «Весною в Альпах», «Руїни Римського форуму», «В Люксембурзькому саду», «Під склепіннями собору Паризької Богоматері» (ор. 4) виникли внаслідок європейських мандрівок Ф. Якименка. Усі фортепіанні твори композитора вирізняються досконалим засвоєнням романтичних традицій та їх оригінальною інтерпретацією. Загалом, виділяємо наступні риси фортепіанного стилю Ф. Якименка:

- колористична гармонія з використанням надбань імпресіонізму;
- витончена мелодика, часто по-скрябінськи рафінована;
- стрункість форми;
- поетичність і психологізм;
- часта опора на фольклорні джерела (особливо у період вимушеної еміграції), зокрема на обрядові жанри та інтонації церковної музики.

Загалом, усі фортепіанні твори Ф. Якименка умовно можна поділити на чотири групи.

До першої відносимо програмні п'єси, з опорою на традиції пізнього романтизму, що втілюють різноманітні душевні стани, картини природи («У вечірню сутінь», «На свіжому повітрі», «Весною в Альпах», «Садок спить», цикли «Зоряні мрії», «Сторінки фантастичної поезії», «Розповідь мрійливої душі»).

Другу групу складають твори, що охоплюють образи та стилістику імпресіонізму (зокрема, «Фантастична соната»).

До третьої групи відносимо п'єси на дитячу тематику та розраховані на використання в педагогічному репертуарі (цикли «Ігри» «П'ять прелюдій», «Дитячий альбом»).

Четверта група творів охоплює п'єси, в яких різнобічно розкриті образи рідного краю («Три п'єси на українські теми», цикл «Шість українських поем», «Картини України», «Українська сюїта», 6 Pieces ukrainiennes, for piano 4 hands та ін.).

Слід також зазначити, що Ф. Якименко найчастіше виступав першим виконавцем своїх творів і в концертах найбільше виконував саме власну музику, вважаючи, що сам автор завжди є найкращим інтерпретатором своєї музики.

Поступово повертається з небуття і фортепіанна музика **Сергія Борткевича** (1877-1952), який починав свій творчий шлях ще у лисенківську добу. Роки еміграції композитора послуговували причиною невідомості його музики для українського слухача. Як і М. Лисенко, він навчався у консерваторії м. Лейпціг, як і Ф. Якименко, був концертуючим піаністом. Він одним з перших українських композиторів звернувся до жанру фортепіанного концерту. Як митець, він формувався під впливом композиторів-романтиків, зокрема Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, П. Чайковського, С. Рахманінова. Проте, музика С. Борткевича відмечена яскравою самобутністю стилю. Композитор створив низку циклів для навчання юних піаністів, що вирізняється «яскравою образністю, виразністю і логікою музичного

мислення, оригінальністю мелодій часто пісенного типу. Характерні домінування нисхідних інтонацій надають його музиці меланхолійного характеру. Підкреслимо, що він неодноразово звертається до українського фольклору, своєрідності мелосу, поетичності та неповторності його інтонаційного складу» [63, с. 58].

У педагогічному репертуарі мистецьких шкіл вже закріпився цикл «Маріонетки. Дев'ять легких п'єс для фортепіано» С. Борткевича, створений вже в еміграції. Колоритні образи-характеристики ляльок різних народів постають в п'єсах «Російська селянська дівчина», «Козак», «Іспанська леді», «Тіролець», «Циган», «Маркіз», «Китаєць», «Плюшевий ведмедик», «Динамічний Арлекін». Усі номери циклу характеризують проста форма (дво- та тричастинна), виразна мелодика, чіткість і пружність ритму, фактурне багатство.

Впродовж першої половини ХХ ст., окрім вказаного циклу, С. Борткевич створив Шість прелюдій ор. 13, Десять етюдів ор. 15, «Скарги і втішання» ор. 17, Дванадцять етюдів ор. 29, Десять прелюдій ор. 33, «Роман» («Ein Roman») ор. 35, Сім прелюдій ор. 40, Елегію ор. 46, «Фантастичні п'єси» ор. 61, Чотири п'єси ор. 65. До циклів педагогічного репертуару відносяться також «З мого дитинства» ор. 14, «Маленький мандрівник» ор. 21, «Казками Андерсена» ор. 30, «Дитинство» ор. 39.

З метою популяризації творів С. Борткевича та заохочення викладачів до їх використання у роботі з учнями на різних етапах навчання виділимо ключові особливості фортепіанних мініатюр композитора, які свідчать про доцільність їх використання у педагогічному репертуарі. Спираючись на дослідження А. Резник, в якості головних виділяємо наступні риси фортепіанних мініатюр композитора:

- різноманітність музичної мови, що полягає у широкому діапазоні від діатоніки до складних альтерованих гармоній, від неокласичних стилізацій до використання елементів імпресіоністичної техніки;
- характеристична програмність, що постає безпосереднім продовженням традицій Р.Шумана і Ф.Ліста, зокрема у втіленні жанру так званого музичного портрету;
- відсутність інструктивних етюдів, замість яких з'являються етюди програмні, зокрема «Філософ», «Фальстаф», «Дон-Кіхот»;
- особлива увага до жанру прелюдії, в якому наслідує традиції західноєвропейської і російської фортепіанної школи (мініатюризм, лаконізм, прозорість і камерність фактури, з одного боку, і масштабність, масивність і багат шаровість фактури – з іншого);
- яскравість, простота і виразність музичної мови у дитячих п'єсах, в яких розвинуті романтичні традиції та традиції домашнього музикування.

Особливу увагу звертаємо саме на дитячу музику С. Борткевича, адже в її компонуванні відчутно його педагогічний досвід, що дозволяє балансувати між виконавськими і педагогічними завданнями.

Для викладача класу фортепіано корисним буде знайомство з навчально-методичним посібником «Програмні цикли для дітей у класі фортепіано», упорядкованим Т. Грищенко [63]. У посібнику розкрито методичні аспекти роботи над фортепіанними програмними циклами для дітей Ф. Якименка і С. Борткевича. Знайомство з цими творами може суттєво збагатити виконавський репертуар у класі фортепіано, адже у посібнику розміщено також і багатий нотний матеріал.

Загалом, в творчості композиторів долисенківської доби, самого М. Лисенка та його молодших сучасників закладаються основи сучасної української музики, формуються підходи до опрацювання народнопісенного матеріалу. Композитори опановують традиційним фортепіанними жанрами та сучасними композиторськими стилями, створюючи національне обличчя української фортепіанної музики. Поміж жанрів у вказаний період закріплюються твори малої і середньої форми, часто об'єднані у сюїтний цикл. Досвід композиторів долисенківської і лисенківської доби був засвоєний та розвинутий композиторами, чий мистецький світогляд формувався у 1920-1930 рр.

Українська фортепіанна музика 1920-1950-х рр.

Фортепіанна музика композиторів Галичини

Творчість М. Лисенка та його сучасників завершила романтичну епоху української музики та стала відправним пунктом в розвитку національної фортепіанної музики, який з 1920-х рр. здійснювався в двох відокремлених один від одного річищах – у творчості композиторів львівської школи, яка знаходилась у межах Польщі, та у творчості композиторів «совецької» України. Спільним для обох шкіл можна вважати певне розмежування модернових, спрямованих на авангардні пошуки, та фольклоризованих напрямів. Проте, вже з початку 1930-х рр. «совецька» ідеологія взяла курс на уніфікацію мистецтва, оголосивши єдино істинним метод соціалістичного реалізму, що зумовило у значній мірі однобокий розвиток музичного мистецтва цього періоду.

Фортепіанна творчість композиторів львівської школи найяскравіше представлена музикою С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, Р. Сімовича, а на території «советів» значних здобутків у галузі фортепіанної музики досягли В. Косенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський. Деякі композитори (зокрема С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський) розпочинали свій творчий шлях ще в лисенківський період, але, в зв'язку з тим, що їх творчість активно розгорталася вже у 1920-і роки, розглядаємо її відносно другого періоду розвитку української фортепіанної музики. Звичайно, межі посібника не дозволяють охопити всіх композиторів з

детальним аналізом їх фортепіанних творів, тому зупинимося на тих прикладах, які здебільше можна використовувати у педагогічному репертуарі закладів спеціалізованої мистецької освіти та на рівні фахової передвищої освіти.

Творчість **Станіслава Людкевича** (1879-1979) представляє цілу епоху в історії української музики. Сучасник М. Лисенка, перший професійний композитор Західної України, від продовжував творити та виховувати композиторів Західної України аж до початку 1970-х років, проте самими плідними в його діяльності стали 1920-1930-і роки. В його музиці найяскравіше втілилися постромантичні тенденції при опорі на національні традиції. В творчості композитора представлено і жанр сольного концерту - першу редакцію його Фортепіанного концерту d-moll у двох частинах було створено у 1916 р., а другу – 1949 р.

Вже на початку свого творчого шляху композитор звертався до фортепіанної музики, створивши низку фортепіанних мініатюр («Імпровізаційна арія», «Романс», «Пісня ночі»), позначених впливом піанізму Ф. Шопена. Романтичний дух відчутно у п'єсах «Листок з альбому», «Пісня без слів» («Українська баркарола»), а у «Гуморесці» відчутний дух українських народних танцювальних жанрів.

Оригінально композитор інтерпретує жанр елегії – його «Елегія» (1917) постає не традиційною для романтичної музики мініатюрою, а розгорнутим твором великої форми, побудованим за принципом жанрових варіацій

У доробку С. Людкевича є й фортепіанні п'єси, створені для педагогічного репертуару, зокрема «Молдавський танок», «Заклик», «Школярська пісня», «Стара пісня», «Старовинний вальс», «Старий мандрівний музикант», Valse lente на тему народної пісні «Ой ти дівчино зарученая», «Ноктюрн» До концертного репертуару належать жанрові варіації, які композитор назвав Баладою у формі варіацій на тему народної пісні «А із ночі, із вечора».

Декілька років тому у Львові був віднайдені рукописи фортепіанних концертів С. Людкевича ре мінор і ля мінор, написаних у час Першої світової війни, коли композитор перебував у полоні в Казахстані як громадянин Австро-Угорщини. У 2020 р. відбулося виконання цих творів, що дозволило спростувати факт створення першого українського фортепіанного концерту у 1920-х роках Володимиром Фемеліді.

Значну роль у розвитку української фортепіанної музики відіграв **Василь Барвінський** (1888-1963), чия творчість довгі роки знаходилася у забутті і лише за часів незалежної України поступово повертається на концертну естраду та у педагогічний репертуар. Амплітуда його фортепіанної музики досить широка, адже композитор сам був відомим виконавцем та інтерпретатором власної музики. В його творчому доробку є велика кількість фортепіанних мініатюр (прелюдій, програмних п'єс та п'єс на основі народних пісень), творів для педагогічного репертуару (цикл «Наше сонечко грає на

фортепіані»: 20 дитячих п'єс на теми українських народних пісень), варіації, сонати, сюїти, концерт для фортепіано з оркестром.

Стилю В. Барвінського притаманне гнучке поєднання народнопісенних джерел з принципами романтизму та колористичними надбаннями імпресіонізму. Прослідковуємо, як композитор у своїй музиці розвиває традиції своїх попередників на прикладі «Української сюїти», чий задум є близьким до циклу Я. Степового та «Української сюїти» М. Лисенка, адже й вона спирається на народні теми. Сюїта В. Барвінського складається з чотирьох частин, в основу кожної з яких покладено українську народну пісню (I ч. Прелюдія - «Та нема гірш нікому»; II ч. Скерцо – «Ой ішов я вулицею раз»; III ч. Пісня залюбленої дівчини – «Ой не світи, місяченьку»; IV ч. Фінал – варіації і fuga на тему «Засвистали козаченьки»). Написана вона була у Празі, у 1915 р., але вже цілковито представляє полисенківський період в розвитку української музики.

В. Барвінський дає програмне пояснення частинам «Сюїти на українській темі». Зокрема, він вказує на зв'язок тем двох її останніх частин, пояснюючи, що «вступ до маршової теми фіналу виведений мотивно, як обернення фрагменту з «Ой не світи», а уривки, і пізніше і ціла пісня «Ой не світи» появляються під кінець fugи. Змістовий зв'язок я уявляв собі таким чином, що залюблена дівчина співає своєму милому, який опісля вирушає з козаками в похід,

пісню» [50, с.23]. Таке пояснення демонструє глибоке розуміння композитором інтонаційного та змістовного наповнення української народної пісні.

Дослідниця творчості багатьох композиторів Західної України Л. Кияновська вказує на те, що у цьому циклі відчутне «набагато глибше, «європеїзовано»-орнаментальне тлумачення фольклорної фабули, ніж етнографічне передбачення, що впливає з поданого автором попереднього словесного тексту» [23, с.245]. Композитор не лише демонструє можливості інтонаційного розвитку народнопісенного матеріалу, але й його потенційні можливості в якості тематизму фуги, адже фінал сюїти є саме фугою. Сам композитор так пояснює фінал Сюїти: «Самі ж варіації на тему «Засвистали козаченьки» (які є типом варіацій *in continuo*, т.є. без перерв між поодинокими варіаціями) ілюструють похід козаків і бій (який зображений у так званому «проведенні» фуги), і в часі бою милий згадує свою милу (цитата і тема «Ой не світи» проходить в одночасному звучанні з піснею «Засвистали козаченьки»)» [50, с.23].

Слід також відмітити, що в «Сюїті на українські теми» В. Барвінський послідовно розвиває традиції М. Лисенка: при опорі на фольклорний матеріал композитор часто адаптує досягнення романтизму та імпресіонізму. Зокрема, можемо відмітити модальне поєднання акордів, що дає різноманітні колористичні та просторові ефекти. Л. Кияновська звертає

увагу на «гру» жанрами і стилями, зокрема у Фіналі, який викликає асоціації «то з Шопеном, то з Лістом, то з хоральною зосередженістю. То з примхливою «грою в бісер», притаманною романтичній скерцозності» [23, с.247]. Стосовно асиміляцій романтичного стилю влучно висловилася С. Бедакова, зауваживши, що у цьому циклі «романтичні засоби виразності використовуються опосередковано як засіб опрацювання фольклорних українських пісенних прообразів» [2, с.11].

Безпосередньо у 1920-і рр. В. Барвінським було створено «Шість мініатюр на народні теми», де він знову опрацьовує народний матеріал. Яскраве романтичне спрямування спостерігаємо у циклах композитора «Самотність. Смуток кохання», «Біль. Бій. Перемога кохання», «Серенада», його прелюдях.

Із небуття постає і музика **Стефанії Туркевич** (1898-1977), першої української композиторки, чия творчість була заборонена за радянських часів. У доробку мисткині, яка 1944 р. емігрувала з «радянського раю», фортепіанна музика не представлена досить широко, проте композиторка зверталася до педагогічного репертуару. Так, на 1930-1940-х рр. вона створила Варіації на українську тему і цикл п'єс для початківців з п'яти різнохарактерних мініатюр. Усі п'єси мають назву, яка допомагає піаністу-початківцю зрозуміти музичний образ. С. Павлишин зазначає, що «для дитячої збірки композиторка знайшла дуже відповідну музичну

мову, зближену до народних джерел. Теми мелодії тільки злегка забарвлюються альтераціями, підголосками, органічними пунктами» [51, с.3]. Так, інтонації українських народних пісень і маршів відчутні у п'єсі «Народна», ліричних – у «Колисковій»

У 1920-х рр. розпочинає свою активну творчі діяльність і **Микола Колесса** (1903-2006). Його стиль визначають як «модерно-фольклорний», адже композитор часто звертається до гуцульського фольклору, насичуючи його звучностями, притаманними авангардним устремлінням 1920-30-х рр. Саме таким є його фортепіанний цикл «Дрібнички» (1928).

Наповнення регіональним фольклорним матеріалом спостерігаємо у сюїті М. Колесси «Картини Гуцульщини» (1934), побудованій на коломийках. Кожна з чотирьох п'єс Сюїти має ще й програмну назву: Прелюд. Контрасти. Колискова. Веснянка. Хоча в назвах п'єс відсутнє посилення на коломийки, їх музичний матеріал наповнений інтонаціями цього народного жанру, а також, як вказує Т. Гнатів, «таких широко розповсюджених на Гуцульщині пісенно-танцювальних жанрів, як гуцулка і аркан, а також «колінця» і поспівки, характерні для народного інструментарію, зокрема сопілки-флюярки та трембіти. Це – часті дзвінки і переливчасті сопілкові пасажі, «задерикуваті» форшлаги, гостре стаккато або ж закличні фанфарні, то радісно-святкові, то тужливо-тривожні інтонації трембіти» [9, с.6]. У частині «Контрасти» засобами фортепіано композитор імітує гру на традиційних

карпатських інструментах, зокрема цимбалах, а у «Веснянці» - на трембітах. «Прелюд» нагадує нам виконання «троїстих музик», спираючись у коломийковій мелодії на український лад, що часто зустрічається у коломийках (мінор з четвертим і шостим підвищеними щаблями).

У «Картинах Гуцульщини» композитор гнучко поєднує «специфічні ознаки декількох стилів:

- романтизму (на рівні диференціації засобів виразності, підвищеного інтересу до національного, особливого ненормативного типу контрасту);
- імпресіонізму (у використанні елементів модального мислення, увага до окремих ритмо-інтонаційних поспівок, які не утворюють розгорнутих мелодій, колористичному тлумаченні фортепіанної фактури);
- фольклоризму (у відтворенні настроїв національного світосприйняття, імітації прийомів гри на народних інструментах, наслідуванні специфічних ознак народних пісенно-танцювальних жанрів, особливостей фольклорного ладово-ритмічного мислення)» [13, с.83].

Доцільним на рівні фахової передвищої освіти може бути використання фортепіанної сюїти М. Колесси «Пасакалія, скерцо і фуга» (1929), в якій композитор в умовах сучасного тонально-гармонічного мислення розвиває традиції старовинної сюїти генделівського типу. У цьому циклі відсутні танцювальні номери, а частини між собою поєднані принципом наскрізного розвитку. До восьмитактової теми

пасакалії є невеличкий вступ драматичного плану, в якому характерні інтервали окреслюють український лад самої теми пасакалії. Форма пасакалії традиційно побудована за принципом варіацій на *basso ostinato*, хоча у сьомій та восьмій варіаціях тема проведена у сопрано. Усі варіації згруповано у три розділи: варіації 1-6, варіації 7-12 та варіації 13-16.

Композиційно довершеною є fuga у цьому циклі. Перша поява теми відбувається на фоні органного пункту. Fuga є масштабною композицією. Побудованою за принципом контрастів.

У 1934 р. у Львові вийшли друком збірка «Фортепіанні твори для молоді» **Нестора Нижанківського** (1893-1940), мініатюри з якої за своїми технічними характеристиками та музичною образністю можуть бути використані у педагогічному репертуарі з учнями середніх класів. До збірки увійшли п'ять фортепіанних п'єс, кожна з яких має присвяту певній дитині з родини Нижанківських або їх друзів. «Марш горобчиків» присвячено Ліді Нижанківській, «Староукраїнську пісню» – Степану Ярославичу, «Коломийку» 1 – сину Олегу Нижанківському, «Івасько грає на чельо» – Івану Барвінському, «Гавот ляльки» – Ларисі Крушельницькій. Можна вважати ці мініатюри своєрідними музичними портретами цих дітей.

У післямові до надрукованої у 2019 р. збірки Т. Воробкевич розповідає про дітей, яким присвячено фортепіанні мініатюри [42]. А. Калашникова подає стислу

характеристику мініатюр циклу, вказуючи, що «Марш горобчиків», яким відкривається збірка, написаний у простій тричастинній формі з реєстровим контрастом у крайніх частинах. Надзвичайно колоритною є «Староукраїнська пісня», написана у формі періоду, в мелодиці якої переважають типові народнопісенні звороти. У легкій граціозній «Коломийці» відтворюється характер веселого, життєрадісного українського танцю. Характерним українським народним інтонуванням позначена і п'єса «Гавот ляльки». Мініатюра «Івасько грає на чельо», яка передує «Гавоту», написана у простій двочастинній репризній формі. Її широка наспівна діатонічна тема з діапазоном майже у три октави близька до романтичних лірико-елегійних творів віолончельного репертуару» [19, с.149].

Як бачимо, і за змістом, і за формою, і за технічними можливостями ці мініатюри можуть бути ефективно використані у роботі у класі фортепіано. Різноманітність фактурного викладення, опора на народні образи, використання фольклорного матеріалу, зокрема народної мелодики і ритміки, створюють плідний ґрунт не лише для технічного розвитку, але й національного виховання піаністів-початківців.

Загалом, фортепіанна музика постає дуже значною часткою композиторського доробку Н. Нижанківського, адже сам митець довгий час виступав в якості піаніста-соліста та концертмейстера.

Впродовж 1920-х років Н. Нижанківським було написано низку фортепіанних творів, які можуть бути залучені й до сучасного педагогічного репертуару. Зокрема, це «Фуга на тему В-А-С-Н», «Прелюдія і фуга на українську тему» c-moll, «Великі варіації» fis-moll, «Коломийка», «З мого щоденника», «Прелюдія» на тему народної пісні «Не бий, сину, коня в головоньку», «Відповідь на картку з Мадриду» (на лист Л. Колесси від 2.04.1925 року), «Спомин» (1925) та інші.

Представлений у фортепіанному доробку Н. Нижанківського і жанр сюїти. Його «Маленьку сюїту» (1929) було «задумано в оригінальній формі «Листів до Неї». Стилістика сюїти свідчить про експериментаторську спрямованість цього зразка творчості композитора. Деякі сторінки цього опусу передають дух сучасності – це, наприклад, квартові акорди віддалених фанфар у вступі чи мелодія «Листа про ніжність її рук» з її канканними інтонаціями» [2, с.4]. С. Бедакова у музичній мові Сюїти вбачає спорідненість із засобами «представників естетики урбанізму французької «Шістки» (Д. Мійо, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Ж. Орік, Л. Дюрей, Ж. Тайфер)» [там само]. Кожну мініатюру цього циклу модно вважати своєрідним музичним портретом, лаконічно змальованим з тонким психологізмом. Водночас, гармонічна мова п'єс «Маленької сюїти» вказує на використання українським митцем надбань французького імпресіонізму. Як зазначає А.Калашнікова, «примхлива зміна настроїв і образів запозичена з імпресіонізму. Вплив К.

Дебюссі особливо помітний у фрагментарності викладення тематичного матеріалу та гармонічній мові, що сприймається як продовження вагнерівської «трістанівської» гармонії у пізніх романтиків» [19, с. 144]. Свій цикл з п'яти п'єс композитор вибудовує за принципом контрастного чергування образів, створюючи єдину драматургічну лінію.

Гнучке поєднання принципів старовинної сюїти з опорою на український народнопісенний матеріал спостерігаємо і у фортепіанних сюїтах **Романа Сімовича** (1901-1984). Три фортепіанні сюїти, створені у 1930-х роках, вирізняються класичною стрункістю, врівноваженістю композиції, притаманним класичній танцювальній сюїти. Водночас, в їх мелодиці, особливо у Третій сюїті, відчутний відгомін карпатського фольклору.

Фортепіанні твори композиторів Галичини лише в останні десятиліття повертаються у концертний та педагогічний репертуар та потребують свого ретельного вивчення і популяризації серед виконавців і педагогів-піаністів.

Особливості фортепіанної музики В. Косенка, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського

Значного розвитку педагогічний фортепіанний репертуар отримав у творчості **Віктора Косенка** (1896-1938). Зокрема, його «24 п'єси для фортепіано» стали вершиною його творчості для дітей, а «Одинадцять етюдів у

формі старовинних танців» стали для наступного покоління українських митців взірцем національного варіанту концертного етюд.

«24 п'єси для фортепіано» є музичним калейдоскопом сцен і переживань з дитячого життя. Використання циклу у роботі з піаністами-початківцями є досить зручним і зрозумілим дітям за своєю образністю. Так, програмні п'єси В. Косенка втілюють образи лялькових героїв, дитячих іграшок та забав, зокрема п'єси «Не хочуть купити ведмедика», «Купили ведмедика», «Скакалочка», «Балетна сценка», «Казка»). Присутні тут й образи природи – «На узліссі», «Пастораль», «Ранок у садочку», «Дощик», «У похід». Цикл знайомить маленького музиканта також із танцювальними жанрами – , «Вальс», «Полька», «Мазурка». Водночас, дидактична мета циклу дозволяє опанувати низкою піаністичних прийомів.

Важливим для виховання естетичного слуху учнів є п'єси, мелодичний матеріал яких спирається на принципи українського музичного фольклору – «Українська народна пісня», «Мелодія», «Танцювальна». У цих мініатюрах опора на народнопісенний матеріал поєднується з романтичним гармонічним мисленням та витонченою ліричною сповідальністю.

Послідовність «24 п'єс для фортепіано» відображає рух по квінтовому колу тональностей, саме цим й обмовлена кількість мініатюр. Кожен образ циклу знаходить найяскравіше

тональне втілення. Так, перша мініатюра «Паяцик Петрусь», написана у тональності C-dur, зображує простого, наївного і жартівливого циркового блазня. Акорди на стакато слугують характеристиці рухів Петруся – його стрибків і розхитувань.

На особливу увагу заслуговують мініатюри, побудовані на інтонаціях українського епосу. Так, «Українська народна пісня» у тональності e-moll характеризується задумливим лірико-оповідним настроєм.

Романтично-меланхолійний «Вальс» h-moll теж має ознаки ліричної сповідальності, але зовсім іншого характеру, в якому відчутно настрої вишуканого балу. «Балетна сценка» f-moll зображує рухи і гримаси театральних ляльок засобами акордових стрибків, штрихів стакато, калейдоскопом тем, використання яскравих альтерацій, збільшених і зменшених тризвуків.

П'єса «Казка» g-moll просякнута епічним духом, відчуттям фантастики і таємничості. Водночас, її мелодичною основою постають народнопісенні інтонації у поєднанні з романтичним гармонічним мисленням.

Загалом, стильові особливості «24 п'єс для фортепіано» В. Косенка полягають у тісних зв'язках з українськими народнопісенними традиціями у поєднанні з романтичним мисленням.

«11 етюдів у формі старовинних танців» (1928-1929) В. Косенка представляють цикл концертних етюдів, роботу над якими можна здійснювати лише з окремим учнями старших

класів закладів початкової та у професійних мистецьки закладах. Проте, вважаємо за необхідне звернути увагу на деякі особливості цього циклу, який відіграв значну роль у становленні українського фортепіанного репертуару. У ньому композитор органічно поєднав народнопісенні джерела з класико-романтичними принципами музичного мислення. В одному з попередніх підрозділів роботи було охарактеризовано «Українську сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка, продовжувачем традицій якої постає і В. Косенко, адже також вдається у своєму циклі до національного «переінтонування» західноєвропейських танцювальних жанрів. Проте, на відміну від М. Лисенка, В.Косенко не вдається до безпосереднього цитування народної пісні, використовуючи її елементи опосередковано, інтегруючи інтонації фольклору у мелодику п'єс, спираючись на народні лади, використовуючи елементи народно-підголоскової поліфонії тощо.

В. Косенко обирає за орієнтир модель старовинної танцювальної сюїти, наслідуючи її структуру (алеманда, куранта, сарабанда і жига) та принцип контрасту частин. З інтермедійних частин сюїти у циклі присутні два гавоти, буре, рігодон, два менуети та пасакалія. О.Олійник звертає увагу на те, що український автор мислить сюїту масштабним циклом, «композитор розгортає бахівське значення «ліричних центрів», а також п'єс віртуозного характеру. При цьому, на

відміну від сюїт Й.С.Баха, тут танцювальними є усі номери» [47, с.101].

Значний внесок у розвиток української фортепіанної музики першої половини ХХ століття було зроблено **Левком Ревуцьким** (1889-1977). Доробок композитора охоплює твори різних жанрів і форм. Переважаючі настрої його фортепіанної музики розкривають усю гаму ліричних почуттів, хоча й присутні і твори героїко-драматичного плану. Однією з найвідоміших п'єс композитора є його «Пісня», що входить до списку педагогічного репертуару старших класів ДМШ. Композитор своєрідно розвиває традиції Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Лисенка. О. Верещагіна-Білявська зауважує, що «вже на початку творчості композитор звертався до різноманітних мініатюрних та великих жанрів фортепіанної музики, про що свідчать повільний вальс *cis-moll* та вальс *B-dur*, прелюди *d-moll* і *cis-moll*, два фортепіанні *Allegro* (*f-moll* та *c-moll*) і концерт *es-moll*, датовані учнівськими роками (1908-1915). Звичайно, в цих творах досить помітний вплив його попередників, але відчувається й національний колорит. Так, у повільному вальсі можна віднайти інтонаційні звороти українських обрядових пісень» [4, с.116].

До педагогічного репертуару входить і прелюд *Des-dur* ор. 4, №1, в якому розкрито широку гаму романтичних засобів виразності. Твір «виділяється високим проявом почуття при благородній стриманості виразу, цілісністю художнього образу і засобів його виразності. Головний і єдиний образ

мініатюри – палке поривання, передане емоційною мелодією широкого дихання. Однією з характерних рис стилю композитора, яка проявляється і в прелюді, є насичення фактури (в інтонаційний матеріал основної мелодії вплітається її далекий варіант – хвиляста лінія середнього голосу, переважно тріольного руху)» [там само, с.117]. Загалом, усі прелюди Л. Ревуцького розкривають перед виконавцем і слухачем широке коло романтичних образів.

Прелюд Es-dur op.7 № 2, побудований на протиставленні декількох тем-образів, наближено на настроїв середньої частини Другої симфонії Л. Ревуцького з її відчуттям просторовості, спокою, нічного пейзажного колориту.

Яскрава опора на народно-жанровий матеріал відчутна у фортепіанні п'єсах op.17 : № 1 «Пісня» g-moll та № 2 «Гумореска» D-dur. Лірико-епічний настрій відтворюється у «Пісні», а «Гумореска», згідно програмній назві, має жартівливо-танцювальний характер. Одним з найпопулярніших творів у репертуарі сучасних виконавців є саме «Пісня». «Безпосередність почуття досягається використанням у мелодії широкого дихання типових зворотів українського народного мелосу. У наспівну мелодію вплітаються елементи декламаційності, типові для українських народних дум. Рис народного епосу додає епізодичне використання підвищеного четвертого ступеня в мінорі, що є ознакою українського «думного» ладу» [там само,

с.118]. Слід також звернути увагу на шопенівське тлумачення українським композитором мелізмів, які виступають не стільки прикрасами мелодії, скільки її природною компонентою. У гармонічній мові твору відчутні також і риси імпресіоністичного письма. Таким чином, на прикладі цього твору спостерігаємо органічне поєднання рис романтизму, імпресіонізму з особливостями народнопісенної мелодики.

«Гумореска» Л. Ревуцького дозволяє розширити межі розуміння народно-танцювальної музики, адже за своїми жанровими ознаками є наближеною до мазурки: тридольний метр, пунктир на сильній долі, помірно швидкий темп тощо. Проте, у цьому творі спостерігаємо й типові елементи жанру скерцо, що виявляються у вибагливих малюнках мелодики, гостроті ритмічних фігур, явно жартівливим використанням прийому імітації, примхливості гармонії.

«Гумореску» можна залучати до педагогічного репертуару у старших класах, адже, окрім певних технічних труднощів, спостерігаємо тут й певну складність музичної побудови, в якій композитор поєднує риси складної тричастинної форми з ознаками сонатного *allegro*. Можемо виокремити головну і побічну партії, розділи розробки і репризи. Слід також зауважити, що такі особливості форми часто властиві саме симфонічним скерцо.

Є у творчому доробку Л. Ревуцького і п'єси, створені безпосередньо для піаністів-початківців. Три дитячі п'єси створені композитором на основі українських народних

пісень, запозичених із збірки К. Квітки – веснянок і колискової. Окрім розвитку базових навичок фортепіанної техніки, композитор ставить за мету й прищеплення маленьким музикантам шанобливого ставлення до народної творчості, розвиток їх естетичних смаків. Прості поліфонічні прийоми, використані у цих мініатюрах, покликані навчити маленьких виконавців основам лінійного мислення.

З метою розвитку технічних навичок Л. Ревуцьким було створено і фортепіанні етюди D-dur та F-dur. Рівень їх складності відповідає середнім класам закладів позашкільної мистецької освіти. Етюди також побудовані на мелодичному матеріалі українських народних пісень, зокрема дитячої пісні «Товчу, товчу мак» (етюди D-dur). Етюд F-dur побудовано на загальних інтонаціях українських танцювальних пісень.

Свій внесок у розвиток українського фортепіанного репертуару зробив і **Борис Лятошинський** (1894-1968). Загальновідомо, що, перш за все, композитор був видатним майстром симфонічного письма, що тлумачить симфонію як масштабну інструментальну драму, проте в його творчості є й фортепіанні мініатюри, які можуть бути залучені до педагогічного репертуару старших класів ДМГ. Загалом, до створення фортепіанної музики різних форм і жанрів композитор звертався впродовж всього життя, створивши двадцять чотири опуси. Можна стверджувати, що значна частина з них сьогодні користується популярністю на концертній естраді.

До роботи у класі фортепіано на завершальному етапі навчання у закладах спеціалізованої музичної освіти можна залучити цикл Б.Лятошинського «Відображення». Окрім розвитку безпосередніх виконавських навичок (оволодіння більш складною технікою педалізації, лінарним мисленням тощо), п'єси цього циклу надають можливість піаністу опанувати логікою авангардного музичного мислення. «Відображення» втілюють пошуки Б.Лятошинського у галузі поєднання символістських образів з імпресіоністичними засобами виразності.

Сім мініатюр циклу «Відображення» презентують прагнення композитора до образів філософських, але розкритих досить експресивно й динамічно. На думку А. Калашникової, кожна з мініатюр представляє певний стан: перша – героїчну експресивність, друга – м'яку лірику, третя – екстатичну й поривчасту збентеженість, четверта – трагічну приреченість, п'ята – психологічну витонченість, шоста – уїдливу іронію, а сьому – героїчне імперативне утвердження [19, с. 146]. Таким чином, спостерігаємо широке коло образності «Відображень». Проте, на превеликий жаль, досвід демонструє, що цей цикл, при усіх його надбаннях у галузі художньої довершеності, багатстві музичної мови, модерновості гармонічного звучання, не отримав широкої популярності на концертній естраді та у педагогічному репертуарі. А. Калашникова пояснює це тим, що «цю музику неможливо досягнути за допомогою напрацьованих шаблонів

та стереотипів, отже, її розуміння й осмислення потребує великих знань та інтелектуальної роботи» [19, с. 147]. У цьому циклі композитор створив струнку систему музично-виражальних засобів, здатних розкрити широкий спектр духовного світу особистості.

Автори роботи свідомо не торкаються жанру сонати в творчості українських композиторів, інтенсивне становлення й розвиток якого відбувався саме у 1920-1940-х роках, адже за своїми змістовими і технічними труднощами він виходить за межі можливостей включення до педагогічного репертуару у закладах спеціалізованої мистецької освіти.

Загалом, стислий огляд та аналіз української фортепіанної музики другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. засвідчує її високий виховний потенціал як у контексті розвитку технічних навичок піаністів на різних етапах навчання, так і в контексті виховання національної свідомості підростаючого покоління. У процес підготовки піаніста обов'язково слід залучати твори українських композиторів різних регіонів та різного стильового спрямування, що розширюватиме коло їх художньо-естетичних інтересів.

Жанрові та стильові особливості сучасного українського педагогічного фортепіанного репертуару

Фортепіанна музика другої половини ХХ століття та її педагогічний потенціал

Починаючи з другої половини ХХ ст., в українській музиці спостерігаємо активізацію процесу створення зразків фортепіанної музики для дітей та юнацтва. На початку 1960-х років відбувся яскравий поворот у сторону експериментів в усіх галузях української музики. Згідно результатам дослідження А. Калашникової, «провідним принципом оновлення мистецтва останньої третини ХХ ст. виступило суміщення, стильовий синтез як нова якість добутоків попереднього. У музиці це відобразилося передусім у рецепції класичних принципів організації музичного матеріалу та їх поєднанні із сучасними авангардовими засобами виразності. Застосування нового у його сполученні з класичним досвідом мало своїм підґрунтям рефлексивність мистецької творчості й зумовило появу полістилістики, неостилістики, постмодерну, поставангарду тощо» [19, с. 152]. Музикознавиця також звертає увагу на тенденції до синтезу жанрів і руйнування жанрових меж, завдяки чому утворюються певні міксти різних жанрів.

Узагальнюючи вивчення педагогічного репертуару 1960-1980-х років, В. Кіреєва і Н. Логвиненко роблять висновок про стрімке зростання активності українських композиторів у створенні педагогічного репертуару. «Твори І. Берковича, О. Білаша, М. Кармінського, В. Кирейка, Ж. Колодуб, Л. Колодуба, В. Подвала, Ю. Рожавської, Г. Саська, М. Сильванського, М. Степаненко, Б. Фільц, Ю. Щуровського дають цілісну картину становлення національного фортепіанного репертуару» [27, с. 93]. Щодо жанрових та стильових орієнтацій українських митців у галузі фортепіанної музики, то вказані дослідниці визначають наступні спрямування:

- неофолькорні традиції (М. Скорик, Є. Станкович, Я. Верещагін, О. Костін, В. Птушкін, Л. Шукайло);
- етюдів і програмна сюїта (Л. Грабовський, Г. Без'язичний, Й. Ельгісер);
- жанри романтичної музики, зокрема елегія, ноктюрн, інтермецо, баркарола, вальс (М. Скорик, М. Кармінський, О. Костін, М. Ластовецький, В. Маник, Л. Шукайло, О. Некрасов, О. Рудянський, О. Скрипник, Є. Мілка, С. Мамонов, М. Шух);
- фортепіанні ансамблі (Ю. Іщенко, В. Птушкін, Л. Шукайло, Є. Мілка, О. Рудянський, О. Некрасов, О. Скрипник, С. Мамонов, М. Шух);

- синтез національних традицій з елементами джазу (М.Скорик, Я. Бобалік, В. Журавський, Ж. Колодуб, Н. Лагодюк, Г. Сасько, І. Тараненко);
- атональне письмо, сонористика та поліладовість (Л. Грабовський, О. Костін, Й. Ельгісер, О. Скрипник, К. Цепколенко, І. Мацієвський, Л. Працюк).

С. Глушкова та Г. Пужай доповнюють цю класифікацію, зазначаючи, що провідними у фортепіанному доробку сучасних композиторів були теми історії українського народу (цикл п'єс Г. Саська «Відгомін століть»), його побуту, звичаїв і обрядів (цикл «Київський триптих» Л. Дичко, «Українська сюїта» М. Кармінського) [8, с. 87]. Сюди ж додамо стійкий інтерес українських митців до образів казки (В. Сильвестров «Казка», М. Тиц «Народна казка») та музичного пейзажу (А. Кос-Анатольський «Сюїта для фортепіано» («Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо», «Весняний шум»), п'єса «Гомін Верховини»; М. Скорик «Спів у горах», «Пісня бойка» (з сюїти «В Карпатах»), «У лісі»; В. Сильвестров «Дзвіночки», «Озеро», «Ранковий птах» із циклу «Дитяча музика №1»). Звернення до цієї тематики неодмінно супроводжується використанням фольклорних інтонацій.

Окрему галузь національної фортепіанної музики, яку широко використовують у педагогічному репертуарі, складають п'єси, що у своїй жанровій основі спираються на український народний танок. Сюди відносимо «Танцювальну» А. Штогаренка, «Гопак і Козак» Ю.

Щуровського, «Аркан» Л. Колодуба, «Український танець» М. Жербіна, «Сучасний танець» В. Сильвестрова). «Цікавим різновидом п'єс є музичні портрети, які виявляють різні сторони людського характеру. Виконавці мають можливість передати в музичних образах свої враження й спостереження, що розвиває їх асоціативне мислення (В. Сильвестров «Вдячність», «Подив» із циклу «Дитяча музика №2», «Упертий», «Клоуни», «Близнюки») [8, с. 88].

Аналіз-огляд фортепіанної музики для дітей та юнацтва слід розпочати з творчості **Ісаака Берковича** (1902-1972), яка міцно увійшла у педагогічний репертуар закладів позашкільної мистецької освіти. Засновник авторської школи гри на фортепіано, він збагатив дитячу музику незвичними для неї жанрами, зокрема концертом. Композиторська творчість І. Берковича була зосереджена майже виключно у галузі фортепіанної музики.

Актуальною для сучасних педагогів залишається «Школа фортепіанної гри» ор. 35, створена у 1960 році, яка містить різноманітні методичні рекомендації для роботи з учнями на початковому етапі навчання. У збірці знаходимо багато мініатюр, створених на основі українського музичного фольклору. П'ять розділів збірки відображають різні сторони роботи з піаністами-початківцями:

- пісні (нескладні мелодії зі словами) та п'єси, здебільше на основі народного матеріалу;
- варіації на фольклорні теми;

- етюдів на різні види техніки,
- ансамблі для фортепіано в чотири руки
- таблиця гам, арпеджіо і акордів.

На учнів третіх-шостих років навчання спрямовані дванадцять Фортепіанних ансамблів оп.30. Колоритні програмні твори, зрозумілі й доступні для дитячого сприймання, здатні виховувати відчуття виконавського партнерства, вміння слухати іншого виконавця, досягати злагодженості рухів тощо.

Наявні у творчому доробку І. Берковича й два зошита етюдів ор. 31, проте ці 28 п'єс мають не стільки інструктивне, скільки художнє забарвлення, тому можна віднести їх до різновиду концертних етюдів.

Загалом, у творчості композитора представлено твори різних жанрів та різних принципів циклізації. Зокрема, «24 прелюдії» ор. 46 створені саме для дитячого виконання і характеризуються не тільки різноманітністю видів романтичної виконавської техніки, але й доступною для дитячого сприйняття образністю.

Окремо слід відмітити варіаційні цикли І. Берковича. Звичайно, чи не найпопулярнішим серед педагогів-піаністів є «Варіації на тему Паганіні», що існують у двох варіантах: для фортепіано соло і для фортепіано з оркестром. Тема 24-го капрису Н. Паганіні неодноразово була використана в якості основи для варіаційних циклів, зокрема у Й. Брамса та С.

Рахманінова, відгомін стилю яких знаходимо і у варіаціях українського композитора.

Від І. Берковича та М. Сільванського походить жанр дитячого фортепіанного концерту в українській музиці. Три фортепіанні концерти для дітей І. Берковича, що з'явилися у 1960-х роках, за принципом збільшення технічної складності у поєднанні з ускладненням гармонічної і мелодичної мови. Перші два концерти розраховані на використання у педагогічному репертуарі закладів позашкільної мистецької освіти, зокрема ДМШ, а Третій концерт, написаний в одночастинній формі, розрахований на рівень студентів музичних коледжів.

У жанрі фортепіанного концерту створювали свої композиції Л. Шукайло, О. Іванько, Ю. Зубай та ін.

У практиці дитячих музичних шкіл досить часто використовують фортепіанні твори професора Національної музичної академії **Михайла Степаненка** (1942-2015), який мав багатий досвід виконавської, педагогічної і композиторської діяльності. Зокрема, популярністю користується його «Дитячий альбом», п'єси якого розташовані за дидактичним принципом від простого до складного як у галузі виконавсько-технічній, так і змістовій. Водночас, послідовність творів збірки є втіленням ідеї зображення пір року, адже початковою є п'єса «Перший пролісок», а завершальною – «Взимку на трійці». В усіх інших мініатюрах поступово розкриваються образи природи у різні сезону, у

зображенні яких композитор спирається на народнопісенні інтонації.

Доцільним буде й використання у навчально-виховному процесі з учнями молодших і середніх класів закладів спеціалізованої мистецької освіти циклів трьох сонатин та «Маленької сюїти про звірів». Ці твори вже мають розгорнуту форму і, окрім роботи над певними виконавськими труднощами, формують у маленьких виконавців уявлення про закономірності сонатної форми. Спрощення усвідомлення змісту цих творів також досягається опорою на фольклорні джерела.

Не обійшов увагою дитячий фортепіанний репертуар і **Марко Кармінський** (1930 – 1995). Звичайно, чи не найвідомішими фортепіанними творами митця є «Партити», розраховані, здебільше, на професійне концертне виконання, проте, у його доробку знаходимо значну кількість дитячих творів. «Композитор вважав, що писати для дітей треба серйозно й відповідально, враховуючи особливості дитячої психології, так, щоб музика викликала безпосередній емоційний відгук, торкалася прихованих струн дитячої душі, будила дитячу фантазію. Деякі з фортепіанних п'єс мають програмні назви: «Веселий трубач», «Бродячий фургон», «Сумна кішка», «Похід ляльок», «Ми граємо на подвір'ї». В інших п'єсах оживають відомі танцювальні ритми («Павана», «Менует», «Кантрівальс», «Вальс квітів», «Безумний вальс»)» [8, с. 89]. Композитор часто орієнтується на традиції

романтичних циклів («Новелети», «Акварелі»), робота над якими потребує навичок усвідомленого слухання фактури, втілення різноманітних психологічних станів тощо.

Значний виховний потенціал у процесі навчання юного піаніста демонструє музика, просякнута естрадно-джазовими інтонаціями, що особливо подобається молоді. Синкоповані ритми, полігармонічні звучності, вибагливість мелодики, незвичність форми притаманні фортепіанним циклам Г. Саська «Граю джаз» та «Граю джаз-2», О. Саратського «Граємо джаз», Л. Іваненко «Імпровізуємо блюз», збіркам В. Журби та Я. Журби «Фортепіанні джазові твори».

Джазові п'єси **Геннадія Саська** (нар. 1946) вже міцно закріпилися у репертуарі юних піаністів, зокрема його збірки «Граю джаз», «Граю джаз-2» та «Мозаїка». Композитор у дитячій музиці часто звертається до образів української історії та культури. Прикладом цього може слугувати цикл «Мозаїка», шістнадцять п'єс якого упорядковані за принципом ускладнення технічних прийомів та змістовності. Всі п'єси мають програмні назви, які допомагають учням усвідомити конкретний образ. Зміст цих образів можна класифікувати наступним чином:

- лірика різноманітного плану («Арія», «Перший пролісок», «Східний мотив», «Блюз»);
- втілення ігрового начала («Синички за вікном», «Поліфонічна п'єса», «Веснянка», «Джерельце», «Поліфонічна фантазія», «Джаз-вальс», «Регтайм»,

- «Весняний дощик. Етюд», «Метелики над квітами», «Мережива», «Токката»);
- казковість («Льодовий палац Снігової королеви», «Народне сказання», «Дідусева казка»).

Кожній з виокремлених образних сфер відповідає певний набір засобів музичної виразності. Так, у творах ліричного спрямування переважають мрійливі настрої, врівноважений рух, народнопісенна імпровізаційність, широка наспівність мелодики. П'єси ігрового характеру вирізняються енергійністю, елементами звукопису (зображення звуків природи) у поєднанні з віртуозністю. Ця група творів є досить складною за ритмічними (перемінний розмір, поліритмічні фігури) гармонічними (поліладовість, полігармонія,) особливостями.

У п'єсах з казковими образами зустрічаємо наслідування гри «троїстих музик» («Народне сказання»), загальну опору на фольклорний матеріал («Народне сказання», «Дідусева казка»), використання жанру коломийки («Дідусева казка»), створення ефекту широкого простору («Льодовий палац Снігової королеви»).

Слід також вказати на наявність у циклі «Мозаїка» прийому «циклу у циклі», у результаті якого з'являється мікроцикл з трьох мініатюр «Граю джаз» («Блюз», «Джаз-вальс», і «Регтайм»).

П'єси Г.Саська спрямовані на формування сучасного музичного мислення, адже в основу його мелодики-

гармонічного письма часто покладено принципи лінійної поліфонії, додекафонії, сонористики у поєднанні з втіленням українського національного духу через використання ознак українського фольклору (опора на тетракордові поспівки та кварто-квінтові інтонації в мелодиці, використання принципу варіаційного розвитку, елементів імпровізації у дусі народного музикування). Загалом, джазові елементи у поєднанні з народнопісенними інтонаціями роблять цикл Г. Саська «Мозаїка» цікавим для юних піаністів, що й потребує його популяризації і широкого використання в педагогічному репертуарі.

Долучився до створення сучасного українського педагогічного репертуару для фортепіано і **Мирослав Скорик** (1938-2020), у творчому доробку якого у 1965 році з'явився цикл «З дитячого альбому». Як і в інших музичних творах, тут композитор органічно поєднує національні риси мелодики й гармонії з сучасними ладогармонічним мисленням і метроритмічною системою та вільним розгортанням, притаманним джазовій музиці. Як вказує Л. Кияновська, «цей дитячий фортепіанний зошит – один з небагатьох в українському дидактичному доробку, який настільки природно поєднує образну і емоційну відкритість, асоціативність музичних картин і подій, так необхідних для дитячого сприйняття, з глибоко національним характером інтонації, численними коломийковими, епічно-розповідними зворотами у музичній мові, а водночас переосмислює їх крізь

призму модерних засад фортепіанного письма, влучно вжитих дисонуючих співзвуч, зміні ладотональної опори, урізноманітнює синкопованістю та вільною імпровізаційністю ритмічного малюнку, що нагадує джазову імпровізацію, викликає алузії до естрадних жанрів» [24, с. 48-49].

На відміну від Г. Саська, М. Скорик не вдається до конкретної програмності, коли в уяві маленьких виконавців постає чіткий та зрозумілий їм зоровий образ. П'ять п'єс циклу «З дитячого альбому» мають наступні назви – «Простенька мелодія», «Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник», «Жартівлива п'єса». У збірці помітні риси неофольклоризму, типові для музики М. Скорика саме цього періоду. Так, «Народний танець» втілює стихію карпатського фольклору засобами музичної виразності гуцульської коломийки та аркану («карпатський» лад, синкопований ритм, що пов'язаний з танцювальними рухами).

Стихія народного музикування відчутна і в мініатюрі «Лірник», що має риси епічної драматургії (речитативність та імпровізаційність мелодики, вільний ритм). Проте, і тут відчутні елементи карпатського фольклору.

У 1980-х роках український педагогічний фортепіанний репертуар збагатився циклами «Строкати аркуші» Л. Грабовського і «Музика для дітей» В. Бібіка. «Хоча цикл Л. Грабовського написаний у традиційному напрямі, деякі п'єси свідчать про вплив авангардизму. Так, нотний запис «Мініатюрного маршу» нагадує взірець пуантилістичної

манери письма; у вертикальних акордових комплексах «Маленької урочистої сарабанди» композитор застосовує альтеровані септ- та нонакорди, у п'єсі «У сутінках» – блюзові ритмоінтонації та гармонії» [65, с. 130].

Авангардним спрямуванням вирізняється і цикл **Валентина Бібіка** (1940-2003) «Музика для дітей». Корисними у вихованні учнів п'єси цієї збірки є й тому, що композитор «використовує сучасні позначення техніки педалізації, графічно вказує напрям голосоведіння. Нотні тексти багатьох творів містять численні авторські ремарки. Так, наприкінці п'єси «Кривляка» композитор указує: «клавішу натиснути беззвучно»; на початку п'єси «Розміялась. Уявний танець з принцем» – «грати, імітуючи звучання клавесину», у п'єсі «Мерехтіння зірок» – «Glissando» струнами у цьому регістрі». У п'єсах «Про давнину», «Звуки в полях», які мають ілюстративно-розповідний характер, студенти знайомляться з прийомами сонористичного письма. Кластерні співзвуччя, тонке нюансування, авторські вказівки служать для створення ефекту звучання дзвону у п'єсі «Про давнину», або ефекту відлуння – у п'єсі «Звуки в полях» [65, с. 130-131].

Таким чином, робота над циклами В. Бібіка та Л. Грабовського дозволяє юним музикантам формувати авангардне музичне мислення, долати обмеженості музики класичного і романтичного стилів, оволодівати «багатим

досвідом сучасної музики, у поєднання її досягнень з українською музичною культурою» [16, с. 4].

Загалом, у другій половині ХХ ст. спостерігаємо тенденцію до синтезу у фортепіанних творах педагогічного репертуару традицій українського фольклору зі стильовими принципами авангардної, естрадної та джазової музики. Українські композитори значно розширили жанрову палітру дитячої музики, наповнивши її елементами сучасних стилів, але не ігноруючи, а, навпаки, артикулюючи національні джерела.

Фортепіанні твори для дітей та юнацтва українських композиторів ХХІ ст.

Сучасні українські композитори продовжують інтенсивну роботу над розширенням педагогічного репертуару для фортепіано. Значна частина з них базується на власному педагогічному досвіді та усвідомлює важливість формування у піаністів-початківців не лише базових технічних навичок, але й формування їх естетичних смаків, широкого музичного кругозору, готовності до сприймання й виконання музики різних стилів. Водночас, митці враховують й фактор «привабливості» дитячої музики, її відповідності вимогам сучасного «інтонаційного словника».

Над поповненням педагогічного репертуару працюють композитори усіх регіонів України. Так, на Придніпров'ї сформувалася ціла когорта піаністів-композиторів, які значно розширили фортепіанний репертуар. Поміж них виділяємо

Володимира Скуратовського, Наталію Боеву, Валентину Мартинюк та Олександра Нежигая. Композиторами-піаністами Поділля є Олег Рєзцов, Георгій Курков, Віталій Самолук, Тернопільщини – Інна Павлик, Прикарпаття – Віталій Маник. Значний доробок у галузі дитячої музика має відома представниця одеської школи Кармела Цепколенко.

Наталія Боева (нар.1951 р.) із Запоріжжя створює дитячі п'єси, спираючись на значний педагогічний досвід. Серед її доробку у галузі педагогічного репертуару виділяємо збірки «Дитячий альбом», «Музичні вітання» та «Поліфонічний зошит на теми українських народних пісень».

«Музичні вітання» охоплюють п'ятнадцять мініатюр, поміж яких зустрічаємо пейзажні замальовки у дусі імпресіоністичного письма («Сонечко», «Духмяний вітерець», «Пісня осені», «Осінній дощик», «Сніжинки», «Прилетіли пташки», «Хмаринки»), тонкі лірико-психологічні картини («Сумно», «Мрії»), жанрові сценки («Нова гра», «Бесіда», «Їдемо на море», «Моє кошенятко»). Як стверджує А. Парсаданова, «кожна з п'ятнадцяти програмних п'єс циклу не лише розв'язує певне методичне завдання і формує виконавсько-технічні навички юного піаніста, але й сприяє вихованню сучасного гармонічного мислення, спираючись на специфічне тлумачення тональної гармонії. Вже у першій п'єсі циклу «Музичні вітання» – «Сонечко» – композиторка подає своє бачення стійкого акорду» [52, с. 25].

Серед мініатюр «Музичних вітань» віднаходимо й яскраві жанрові п'єси, що спираються на традиційну танцювальну музику. Так, «Прилетіли пташки» у своїй основі спираються на тарантелу, а «Пісня осені» - вальс.

«Поліфонічний зошит на теми українських народних пісень» Н. Боевої розкриває перед юними виконавцями потенціал мелодики національного фольклору. Композиторка використовує добре відомі теми пісень «Благослови, мати», «Вийди, вийди, Іванку», «А ми просо сіяли». Серед поліфонічних форм використано інвенцію, фугу, безкінечний канон.

До педагогічного репертуару середніх класів акладів спеціалізованої мистецької освіти можна включити «Елегію», «Фантазію» і «Скерцо» **Валентини Мартинюк** (нар.1958 р.) Відповідно до жанрових традицій та вимог, «Елегія» насичена щемливими романсовими інтонаціями, «Фантазія» – складними поліритмічними фігурами у дусі барокової імпровізації, «Скерцо» – народними мелодіями та імітуванням гри троїстих музик.

Специфіка авторського підходу до педагогічного репертуару втілена в «Альбомі для дітей» **Володимира Скуратовського** (нар.1963 р.). Аналізуючи п'єси цього циклу, А. Парсаданова вказує, що усі вони «пронизані образними алюзіями, своєрідними тонкими «натяками», що спрямовують художні асоціації виконавця і слухача до класико-романтичного репертуару і віднаходження

музичного зв'язку часів. Так, прелюдія «Світанок» є своєрідним перегукуванням з музичним пейзажем Е. Гріга («Ранок» з Сюїти «Пер Гюнт»). «Натяком» на п'єсу норвезького композитора є обраний обома композиторам жанр пасторалі, розмір 6/8, спільна тональність Мі мажор, однаковий динамічний план твору (від тихої звучності до голосної кульмінації, після чого швидко настає динамічне згасання), опора на імпресіоністичне гармонічне письмо, в якому відчутна перевага саме гармонічного начала над мелодичним» [52, с. 27]. Дослідниця також дає методичні рекомендації викладачу щодо прослуховування у класі п'єси Е. Гріга задля порівняння з сучасною музикою та визначення типових ознак жанру пасторалі.

Алюзії Е. Гріга – не єдині у цьому циклі. Так, «Верхи на паличці» нагадує дитячі п'єси Р.Шумана («Сміливий вершник»), О.Гречанінова («Верхом на конях»), П. Чайковського («Гра у коників»).

Творчість **Олександра Нежигая** (нар. 1955 р.) у значній мірі спрямована саме на дітей та юнацтво. Композитор у педагогічному фортепіанному репертуарі звертається до різних стильових напрямів, пропонуючи для маленьких піаністів п'єси з джазовими інтонаціями, обробки народних пісень, музику неоромантичного спрямування. Для початківців композитор створив два альбоми п'єс, послідовність яких втілює принцип «від простого до складного». Змістовно усі твори доступні для дитячого

сприйняття, проте гармонічна мова їх сучасна, часто зустрічаються дисонуючі акорди, а тональний план досить мінливий («Мій собака», «Зайці в городі», «Прогулянка на старому авто», «Прелюдія», «Ярмарок»). Традиційно для сучасних авторів, композитор не оминає джазової стилістики, втілюючи її у п'єсах «Джазовий марш» і «Граємо джаз».

У практиці педагогів-піаністів уже міцно закріпилася й сюїта О. Нежигая «Будні юного музиканта, або життя, як воно є», дев'ять частин якої є своєрідною музичною ілюстрацією фрагментів щоденних подій.

Інтенсивна працює у галузі дитячого інструментально і вокального репертуару **Анастасія Комлікова** (нар. 1984 р.). Вона «є композиторкою, вектор творчого інтересу якої цілком сконцентований навколо теми дитинства та репертуару для дітей і юнацтва. У 2018 році композиторка отримала премію імені В. С. Косенка за твори для дітей: «Музика для малюків», «Казкове фортепіано», «Репертуарна збірка для бандури». Це безперечно, підкреслює важливість внеску А. Комлікової у розвиток сучасного репертуару для дітей і того, що він уже здобув високої професійної оцінки фахівців» [61, с. 88]. Враховуючи специфіку дитячого сприймання, композиторка завжди спирається на програмність. Її музична мова представляє собою синтез фольклорних та естрадно-джазових традицій.

До справи оновлення українського педагогічного репертуару для наймолодших піаністів долучилася й **Інна**

Павлик, чії п'єси народжені з власної педагогічної діяльності. Її збірка «Фортепіанні замальовки» є вартісною базою для формування базових піаністичних навичок та розвитку музичного смаку учнів-піаністів 1-3-х класів закладів спеціалізованої мистецької освіти. Як зазначено у передмові до збірки, «добірка пропонованих творів відображає привабливий для дітей сучасний казковий світ, оточуючі їх образи навколишньої природи, яскраві святкові переживання. Авторка чітко окреслює назви мініатюр; «Гномик», «Малюк Бембі», «Дюймовочка», «Баба Яга», «Вовк і Червона Шапочка», «Снігова Королева», «Джазовий потяг», «Великдень». Музично-виражальні засоби п'єс займають провідне місце у вирішенні конкретних звукових характеристик» [49, с.3].

Усі п'єси циклу мають компактні форми та різноманітну фактуру й штрихи. У значній кількості творів можна віднайти елементи поліфонії, гру різними штрихами, що підготує маленьких виконавців до усвідомлення у подальшому більш складної фортепіанної фактури. «Мелодична основа п'єс насичена нескладними поліфонічними елементами супроводу: довготривалими інтервальними співзвуччями («Жабки», «Дюймовочка», «Зимова казка»); залігованими бурдонними квінтами («Весна», «Джаз»); танцювальним акомпанементом («Гномики»); арпеджованими послідовностями, що рухаються звуками тонічного тризвуку («Лебідь»); триплановим романтичним викладом

(«Сніжинки», «Вовк і Червона Шапочка»)» [там само]. Привабливою стороною збірки є те, що І.Павлик використовує у п'єсах елементи джазової стилістики («Рожевий блюз», «Джаз», «Джазовий потяг»).

До усіх запропонованих п'єс їх авторка подає методичні пояснення й коментарі, в яких розкриває специфіку образу, часто конкретизує його; вказує, на які штрихи слід звернути особливу увагу; описує технічні завдання тощо.

У жанрі фортепіанної мініатюри та творів великої форми для дітей та юнацтва працює і **Віталій Маник** (нар.1963 р.) – член Національної спілки композиторів України. Випускник Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка, який навчався у А. Кос-Анатольського, В. Камінського, він є лауреатом композиторського конкурсу ім. Іванни та Мар'яна Коць, лауреатом обласної премії в галузі музичного мистецтва ім. Д. Січинського. Для учнів музичних шкіл ним створено нотні збірники «Навколосвітня подорож» (2019) та «Дитячий альбом. Концертино» (2021).

Перший збірник розрахований на учнів молодших і середніх класів мистецьких шкіл. Для піаністів-початківців композитор пропонує п'єси, які знайомлять їх з базовими жанрами професійної і народної музики: канон, колискова, вальс, колядка, веснянка, прелюдія, менует, полонез, тарантела. Так, перша п'єса «Канон» є одним з найпростіших зразків поліфонічного твору, який дозволяє закладати основи лінійного мислення маленьких піаністів. З акордами

нетерцової структури і кластерами учні молодших класів можуть познайомитися при вивченні творів «Дощик», «Колискова». Початкові п'єси збірника написані у формі періоду, що дозволяє їх добре запам'ятовувати.

Частина п'єс збірника спрямована не лише на опанування певними технічними навичками (гра на *staccato*, *non legato*, *legato*, репетиції), але й на розвиток образного мислення, адже мають чіткі програмні назви – «Пісенька бобра», «Зів'ялі квіти» та ін.

У збірник автор включив також чотири п'єси з вистави «Попелюшка» – «Пісенька Короля», «Менует», «Полонез», «Тарантела». Стає зрозумілим, що усі вони є музичними ілюстраціями сцени балу у палаці, на якому опинилася Попелюшка. Бажано, щоб викладач під час вивчення цих творів розказав учневі про особливості кожного танцю.

А ось з циклу, що дав назву усій збірці – «Навколосвітня подорож», можна зробити концерт класу, адже він містить п'єси різного рівня складності і дозволяє залучити до виступів учнів різних класів. Дванадцять п'єс циклу зображують пейзажі, танці, побутові сценки пов'язані з образами різних країн – Україна, Грузія, Туреччина, Індія, Китай, Японія, Австралія, США, Перу, Конго, Іспанія, Італія.

Для створення відчуття подорожі викладач може добрати розповіді про кожну країну, відповідні кожній країні і програмній назві твору слайди, а учням можна запропонувати добрати до кожного твору відповідний вірш, який би втілював

настрої музики. Так, у п'єсі «На полонині» чотири такти вступу імітують заклики трембіт, а надалі починається танцювальний розділ. Тому перед концертним виконанням твір можна проілюструвати поезією Бабича «Трембіта»:

Десь там на горі трембіта співала,
вона людям новину якусь сповіщала.
Трембіто, трембіто-королево Карпат,
шанована гостя гоцульських ти свят.

Біля «ватри» співає, веселиться народ,
і розливається спів, як шум гірських вод.
І несеться, несеться цей спів полонинів,
Закарпатський край- у співі полинув.

Вітер гуляє по горах і селах,
розносить мелодію по ріках і схилах.
І лунає трембіта розганяючи хмари,
а гоцули у «ватри» всі танок танцювали.

Як закінчилось свято-сповіщає трембіта,
і знову лунає цей спів на півсвіта.
Гори могуті і ліси зелені-все аж дрижить,
як трембіта в Закарпатті звучить.

До такого концерту викладач може також підготувати не лише розповіді про певну країну, але й загадки, щоб слухачі самі могли здогадатися, образи якої країни будуть у наступній

п'єсі. Таким чином, виконання учнями одного класу циклу «Навколосвітня подорож» може стати яскравим інтерактивним музичним дійством, до якого залучені й суміжні види мистецтва.

«Дитячий альбом. Концертино» В. Маника розрахований на виконання учнями середніх і старших класів закладів спеціалізованої музичної освіти. По-перше, його твори вже більш розгорнутої форми; по-друге, вони є технічно значно складнішими; по-третє, їх гармонічна мова вирізняється поліладовістю та складними гармонічними нашаруваннями; по-четверте, музична образність також є складнішою. Зокрема, до палітри вже знайомих жанрів танцювальних і пісенних жанрів додаються жанри елегії, прелюдії, новелети.

Особливої уваги у цьому збірнику заслуговують два останні твори – «Варіації для правої руки» та «Концертино» для двох фортепіано. Варіації написані на тему відомої української народної пісні «Ой вербо, вербо». Особливістю варіацій є те, що виключно правою рукою звучить власне тема та її супровід, що дозволяє розвивати навички гри прихованої поліфонії, а також швидкої зміни штрихів.

«Концертино» для двох фортепіано не лише розвиває навички ансамблевого виконання, але й сприяє формуванню інтересу до сучасного гармонічного мислення.

Загалом, фортепіанні п'єси, створені сучасними українськими композиторами з художньо-дидактичною

метою, мають низку спільних рис, що демонструють їх спрямування саме на дитячу аудиторію:

- конкретна програмність;
- опора на популярні жанри класичної і сучасної музики;
- яскрава національна спрямованість;
- увага до формування певних виконавських навичок;
- спрямованість на адаптацію музичного слуху до сучасного гармонічного мислення.

Усі вказані риси роблять їх музику цікавою та доступною для дитячого сприймання й виконання.

Фортепіанні твори сучасних композиторів
Поділля як складова педагогічного репертуару
мистецьких шкіл

***Фортепіанні п'єси Георгія Куркова у художньо-
дидактичному репертуарі піаніста-початківця***

На початковому етапі навчання гри на фортепіано важливим постає питання формування стійкого інтересу учнів до інструментального музикування. Зацікавленості учнів сприятиме ретельно добраний педагогічний репертуар, який охоплюватиме різнобарвну палітру жанрів і стилів. Завдяки різноманітності репертуару, окрім формування інтересу до занять, поступово буде розвиватися також і «стильовий слух» маленького піаніста, що дозволить йому в майбутньому сприймати й розуміти не лише класичну і романтичну музику, що складає основу педагогічного репертуару спеціалізованих закладів початкової мистецької освіти, але й музику з іншими принципами побудови матеріалу, зокрема авангардну, джазову та ін. Тому вже з перших кроків маленького піаніста його слід долучати й до світу сучасної музики, знайомити зі специфікою її музичної мови.

Як вже наголошувалося раніше, у художньо-дидактичний матеріал для маленького піаніста варто включати твори саме українських композиторів, які формують в учнів відчуття причетності до національної культури, прищеплюють любов до української музики. Також у попередньому розділі роботи ми прийшли до висновку про те, що у творчості українських

композиторів XIX-XX ст. сформувався значний пласт педагогічного репертуару для фортепіано. Спираючись на традиції М. Лисенка, К. Стеценка, В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Вілінського, Ф. Надененка, В. Барвінського, М. Скорульського, М. Сільванського та ін. українських композиторів, сучасні митці продовжують створювати оригінальні та доступні для дитячого сприйняття і виконання твори.

Долучаються до створення педагогічного матеріалу для початківців і сучасні подільські композитори, зокрема Георгій Курков, який володіє багатограним виконавським і педагогічним досвідом. Довгий час працював доцентом кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Г. Курков (нар. 1954 р.) є випускником Хмельницького музичного училища імені Владислава Заремби (1973) та фортепіанного факультету Національної музичної академії (1978). Одразу по закінченні навчання розпочав свій трудовий шлях спочатку в якості викладача Вінницького музичного училища ім. М.Д. Леонтовича (нині – Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М.Д. Леонтовича), а згодом – Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Під час навчання в аспірантурі (1982-1984 рр.) досконало опанував також і гру на органі.

Викладацька діяльність Г.Куркова була надзвичайно плідною, адже він підготував шістьох лауреатів всеукраїнських конкурсів студентів-піаністів, його учні працюють успішно на

різних посадах в вищих та середніх навчальних закладах освіти і культури України та закордоном. Все життя Г. Курков педагогічну діяльність поєднував з концертно-виконавською як піаніст, органіст та диригент. 1993 року він створив перший у Вінниці професійний камерний оркестр «Аркада», художнім керівником і диригентом якого є й понині. З гастрольними поїздками оркестр побував в містах України, Білорусі, Польщі. Як піаніст та органіст Г. Курков виступав у багатьох містах різних країн, співпрацюючи з відомими оркестрами та диригентами, зокрема Р. Мартиновим, Т. Шредером, Р. Каваллою, О. Драганом, В. Здоренком, Є. Куклею, В. Газінським, Т. Лівшицем, А. Вінокуровим та ін. Його фортепіанному виконанню притаманні віртуозність та чудове володіння звуком, витончене піаніссімо та м'яке потужне фортіссімо. Г. Курков першим в Україні почав в одному концерті використовувати три різні клавішні інструменти (клавесин, орган, рояль).

Г. Курков створив низку фортепіанних п'єс для дітей, зокрема надрукованих у видавництві «Музична Україна» у 1985 та 1987 рр. Окрім фортепіанних п'єс дитячого репертуару, у творчому доробку Г. Куркова є авторські твори для органу, транскрипції для органу творів різних композиторів тощо.

Багаторазово Г. Курков брав участь у роботі журі конкурсів піаністів у Києві, Харкові, Одесі, також він є головою журі конкурсів юних виконавців «Жмеринський камертон» і «Подільський водограй». Він також є художнім керівником симфонічного оркестру Вінницької філармонії. Має відзнаки

Міністерства культури та мистецтв, Міністерства Науки та освіти, Української Православної Церкви. Був визнаний Людиною року Вінницької області як митець.

За значний внесок в розвиток українського мистецтва та виконавську майстерність Г. Куркову присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України» (1995) нагороджено медаллю до 25 річниці Незалежності (2005) і орденом «За заслуги» III ступеня. 2018 року Міністерство культури Польщі відзначило його почесним званням «Заслужений діяч культури Польщі».

Ефективним художньо-дидактичним матеріалом може слугувати фортепіанний цикл Георгія Куркова «Катрусин зошит». Збірку з п'яти п'єс («Чудернацький марш», «Полька», «Мазурка», «Сутінки», «Диско») було створено наприкінці 1980-х років для доньки композитора, яка саме почала навчатися гри на фортепіано. П'єси розраховані на використання наприкінці першого – початку другого року навчання маленького піаніста.

Спираючись на комплексний аналіз п'єс циклу «Катрусин зошит», розкриємо дидактичний і виховний потенціал музики вінницького композитора та популяризувати її серед викладачів закладів початкової мистецької освіти. Жанровий обсяг циклу дозволяє, окрім формування базових піаністичних навичок і художнього смаку, ще й ознайомити учнів з первинними музичними жанрами – маршем і танцем.

Оформлення збірки також вартує окремої уваги, адже кожному п'єсу автор коментує власними віршом і малюнком, який

потрібно розфарбувати. Такий підхід дозволяє викликати у дитини інтерес до самої музики і бажання її виконати.

Назву першої п'єси «Чудернацький марш» можна зрозуміти після прочитання вірша: *Ми були бубна – йшли в похід/та маршів не чували,/тому в три чверті, слід у слід,/завзято крокували.* Отже, «чудернацтво» маршу полягає у нетиповому для цього жанру розмірі $\frac{3}{4}$. Від викладача потребується пояснення жанру маршу та типових його ознак. Окрім того, що розмір цієї п'єси $\frac{3}{4}$, за іншими ознаками це – типовий марш: пунктирний маршовий ритм, маршовий темп *alla Marcia*, фразове угруповання, штрихи, маршова фактура. Чудернацький у цій п'єсі лише розмір. Усі інші засоби виразності відповідають типовим ознакам жанру. Твір написаний у простій тричастинній формі з точною репризою, що значно спрощує вивчення музики напам'ять. Дидактична мета маршу полягає в опануванні штрихом *non legato*, формуванні початкових навичок репетиції у правій руці і чіткого виконання гармонічних інтервалів лівою рукою. Музична мова маршу насичена внутрішньо ладовими альтераціями, що дозволяє початківцю виходити за межі мислення натурального ладу і призвичаює їх до сучасної музичної мови.

Класичні танці у «Катрусиному зошиті» представлені полькою і мазуркою, а сучасний танець – диско. П'єса «Полька» - радісного характеру: *Сьогодні свято для усіх –/ в Катрусі іменини, і будуть танці, ігри, сміх, цукерки цитрини.* Танець відповідає усім типовим для нього жанровим ознакам: розмір

2/4, прозора фактура. Головна технічна складність для маленького піаніста – контраст штрихів: права рука часто виконує мелодію на legato, а супровід у лівій руці – на staccato. Музика польки виразна, яскрава, з опорою на сучасне ладово-гармонічне мислення. Полька Г.Куркова, окрім формування необхідних технічних навичок, залучає учнів до сприйняття сучасних засобів виразності і, водночас, формує поняття про цей танцювальний жанр.

Мазурка, що слідує за полькою, також написана з типовими для цього жанру засобами музичної виразності: розмір $\frac{3}{4}$, ямбічний мотив, роздрібнений пунктирний ритм у затакті. Характер мазурки – жартівливий: *Один зеленкуватий апельсинчик/ відкрив з нудьги музичний магазинчик,/ а там він ледве не позбувся шкурки.../Ой, довелося ж танцювати мазурки.* При знайомстві з цією п'єсою педагогу слід звернути особливу увагу на типові риси мазурки, які в музиці Г.Куркова представлені досить яскраво. Складністю для початківця може виступати синкопований ритм у шостому-сьомому тактах. Проте, композитор використовує специфічний прийом для здолання цієї складності: спочатку у другому-третьому тактах ця ж сама мелодія проводиться з подвоєнням звуків без синкопи. Тобто учень спочатку повторює на кожній сильній долі такту попередній звук, а при другому проведенні заліковує ці два звуки.

П'єса «Сутінки» супроводжується наступним віршом: *Кульгає страх на трьох ногах./потворний страх при двох рогах.../Тремтить малюк, шепоче «Ах!»/ і бачить страх по всіх*

кутках. Композитор використовує тут прийом ефекту просторовості звучання: партії обох рук охоплюють крайні регістри інструменту. Цей твір спрямовано на опанування репетиціями у правій руці, гру на *pp* та опануванням гучності *sfP*. Мелодична лінія п'єси звивиста, насичена хроматичними збільшеними та зменшеними інтервалами, що також призвичаює дитячий слух до гострих звучань сучасної музики.

Завершує збірку Г. Куркова «Катрусин зошит» п'єса «Диско». Типовими жанровими рисами тут виступають певна механічність цієї музики, постійний синкопований ритм з різними штрихами, гострі гармонічні сполучення. Диско має веселий, бадьорий характер і виконується у швидкому, енергійному темпі: *Ми сміємося до скону, /а підлога аж курить -/ми не хочемо «чакону» - / слухать навіть мимохідь,/ а в юрбі, під сильним тиском / ми собі танцюєм «диско»/ й кричимо, що всі – «редиски»,/ хто не любить стилю «диско!»*. П'єса написана у тональності *Es dur*, у розмірі 4/4. Темп п'єси – *energico*. Для кращого усвідомлення ознак диско учню перед початком розучування твору можна запропонувати послухати інші зразки музики цього жанру.

Доречними при роботі з початківцями можуть бути й інші п'єси Г.Куркова, зокрема «Лічилочка» та «Крижанкове намисто». Невеликий об'єм, простота фактури, яскравість музичних образів роблять їх доступними для дитячого сприйняття. «Лічилочка» дозволяє розвивати ладове чуття учнів, адже побудована на використанні однойменних ладів. П'єса

написана у розмірі 4/4. Для неї характерні постійний ритм, періодичність структур, яскрава динаміка, деякі моменти схожості з українською народною піснею.

Загалом, робота над циклом «Катрусин зошит» та іншими дитячими п'єсами Г. Куркова дозволяє розв'язати низку дидактичних і виховних завдань:

- знайомство учнів з типовими ознаками і засобами виразності первинних жанрів;
- налаштування їх слуху на сприйняття сучасних гармонічних звучань та ускладнених ритмів;
- розвиток ладового чуття маленьких піаністів на основі чіткого розмежування мажору й мінору;
- опанування різними штрихами і різною силою звучності;
- початок формування репетиційної техніки.

«Катрусин зошит» Г. Куркова створено з урахуванням особливостей дитячого сприймання та чітко визначеною дидактичною метою закладання базису піаністичної техніки на основі ладово-гармонічних і ритмічних властивостей сучасної музики. Розвиваючи європейські та вітчизняні традиції музики для дітей, вінницький композитор створює власне бачення сучасного педагогічного репертуару піаніста-початківця.

Музика Олега Резцова у класі фортепіано: стильовий і методичний аспекти

Композитор і піаніст Олег Резцов (нар. 1959 р.) працює у Вінницькому фаховому коледжі мистецтві ім. М.Д. Леонтовича з 2010 року. Уродженець м. Рівного, він отримав музичну освіту у Киргизькому державному інституті мистецтв імені Б. Бейшеналієвої м. Фрунзе як піаніст і композитор. Тривалий час його творче життя було пов'язане з Киргизькою національною консерваторією м. Бішкек, де він, окрім викладання, активно займався концертно-лекторською діяльністю. В його концертних програмах звучала фортепіанна музика різних часів – від барокового клавірного мистецтва до творів сучасних композиторів та власних. Мету популяризації сучасної музики поставив О. Резцов і як співорганізатор фестивалю мистецтв «Аргонавти», який відбувся у 2008 році. Фестиваль продемонстрував прагнення сучасного мистецтва до синтезу його видів, адже, окрім музики, на ньому були представлені зразки сучасної поезії та образотворчого мистецтва. Займався композитор і популяризацією класики на киргизькому радіо в якості співведучого циклу програм «Дуже стара музика» на Радіо «ОК».

О. Резцов є членом Національної спілки композиторів України з 2012 р.

У творчому доробку композитора переважають камерно-інструментальні, зокрема фортепіанні, твори. Значну кількість

утворює група фортепіанних п'єс, призначених для роботи з піаністами на різних етапах навчання. Такими творами наповненні збірки «Зорепад», «Жираф-пустун», «Паперовий кораблик», «Чарівні двері». Ці збірки розраховані на піаністів молодших і середніх класів закладів спеціалізованої мистецької освіти. Так, збірка «Жираф-пустун» призначена, загалом, для учнів-піаністів молодших класів, «Паперовий кораблик» – для старших, а «Чарівні двері» їх автор бачить єдиною композицією, яку, за бажанням, можна використати не лише з дидактичною метою, але й для дитячої музичної вистави. Серед творів композитора представлені й такі, що можуть бути використані у навчальному репертуарі студентів музичного коледжу.

Фортепіанна музика О. Резцова засвідчує переважно його прагнення рухатися у межах стильового поля неоромантизму. Від романтизму походить прагнення витлумачити образ твору через програмність. Посилання на певний вербально визначений образ дозволяє виконавцю налаштуватись та відтворити конкретний образний та емоційний стан. Від романтичної музики походить і значний ліризм музичного висловлювання, звернення до психології музичних образів.

Приваблює в авторських збірках композитора і наявність методичних коментарів та рекомендацій, в яких композитор розкриває зміст образів, повзує їх з життєвими ситуаціями чи конкретними героями, надає поради щодо виконання певних штрихів тощо.

Збірка «Жираф-пустун» (2005) містить одинадцять п'єс для інструмента соло та п'ять творів для фортепіано у чотири руки. Більшість п'єс мають програмні назви (Колискова, Марш мишенят, Ельф під дощем, Веселий домовоїчик, Жираф-пустун, Весняна пісня, Слони танцюють, Дресировані собачки, Вчений бегемот, Троє поросят), проте, наявні також і твори з назвами Пастораль, Екосез, Балада, Вальс. Вони також розраховані на початківців, проте, враховують вже запити дорослих людей, які опановують гру на фортепіано. Ці останні п'єси ніби відроджують традиції романтичного домашнього музикування, водночас, залучаючи таких виконавців до жанрового кола класичної музики.

Частина творів цієї збірки пов'язана з образами дітей композитора. Проте, якщо Г. Курков свій «Катрусин зошит» писав для навчання доньки, то О. Резцов робить змальовує виконавцям музичні портрети своїх дітей у різний їх вік. Так, Полька «Жункляла» змальовує портрет доньки композитора Аліни у віці трьох років. Характер, який має передати юний виконавець цієї п'єси, повинен відповідати схильній до гротескної клоунади маленької дівчинки. Тому автор пропонує усі штрихи відтворювати навмисне перебільшено, використовуючи агогіку. У п'єсі постійно використовуються тірати – особливі прикраси у вигляді гамоподібного діатонічного висхідного чи низхідного руху або форшлагу з декількох звуків. Тірати є яскравою ознакою арій буффонних героїв, тому їх використання для створення образу клоунади є

доречним. На думку автора музики, ці тирати мають відтворювати висунутий язик маленької героїні. Композитор пропонує чверть після кожної тирати виконувати *tenuto*.

Ще один музичний портрет цієї збірки – п'єса «Веселий домовойчик», яка змальовує музичний портрет сина композитора Михайлика у п'ятирічному віці. Жвавість хлопчика зображується не лише швидким темпом, але й певними технічними складностями: швидким перекиданням гармонічних інтервалів та акордів у лівій руці та перекиданням мелодичної лінії у різні регістри, постійними відхиленнями з тональності *d moll*, стрімким рухом шістнадцятими тривалостями тощо. Завдяки цим прийомам можна розвивати координацію рухів маленьких піаністів.

Однією з новацій О. Резцова є те, що досить часто у своїх методичних рекомендаціях до творів він вказує стильові та образні орієнтири своєї музики, спонукаючи як учнів, такі педагогів до розширення свого музичного досвіду. Так, лише у збірці «Жирав-пустун» композитор вказує, що прообразом п'єси «Веселий домовойчик» слугувало Скерцо з Сонати для фортепіано Ріхарда Штрауса, «Маршу мишенят» - Марш С. Прокоф'єва ор.12 тощо.

Розвивати фантазію й уяву піаністів-початківців допомагають п'єси збірки «Марш мишенят» та «Ельф під дощем». Так, коментуючи «Марш мишенят», композитор відсилає учнів до анімаційного фільму про Кота Леопольда, де одними з героїв є Сіре та Біле мишенятка. Твір формує

навички гри на *staccato* та чіткого виконання пунктирного ритму, які відображають злий та навіть дещо агресивний характер мишенят.

«Ельф під дощем» знайомить юних піаністів з основами джазового мислення, адже п'єса створена у стилі джазового вальсу. Композитор радить викладачу звернути особливу увагу на партію супроводу, яку слід виконувати штрихом *staccato* з дотриманням синкопованого ритму у лівій руці. Як і в мініатюрі «Веселий домовойчик», особливої уваги потребує робота над різноспрямованими стрибками в партіях обох рук. Для доведення точності цих стрибків до автоматизму О. Резцов радить працювати над ними окремо, та ще й у темпі, набагато швидшому, ніж темп п'єси. Таким чином буде досягнуто блискавичність і точність рухів. Також композитор пропонує наступний прийом: швидкий перенос руки на потрібну клавішу стрибка, але не натискати її, а просто ніби зависнути над клавішою, зафіксувати миттєво над нею руку. Таким чином, на думку автора п'єси, відпрацьовуються потрібні виконавські рухи.

До складу збірки «Жираф-пустун» увійшов також мініцикл п'єс для фортепіано у чотири руки «Циркова сюїта», який охоплює три твори – «Слони танцюють», «Дресировані собачки», «Вчений бегемот». Обидві партії однакової складності, тому їх можуть виконувати самі учні.

Прообразом ансамблю «Слони танцюють» стала п'єса І. Стравінського «Циркус-полька (для слоненя)». До всіх

творів цього циклу композитор пропонує своєрідний «сюжет». Так, автор констатує, що замість польки у нього вийшов важкий повільний канкан. Тему канкану, в основу якого покладено пунктирний ритм, проводить друга партія у лівій руці. О. Резцов вказує, що її треба виконувати «дуже голосно, м'яко і з відтягуванням, імітуючи валторну (як найбільш «слоновий» за звучанням інструмент)» [69, с.43]. Важливу роль у розвитку образів відіграє цезура у чотирнадцятому такті, «яка необхідна для мобілізації сил та координації дій усіх слонів, які одночасно за дресирувальника стають на задні лапи» [там само]. Два акорди *subito piano* у другій партії, за задумом композитора, зображають округлі та м'які животи слонів, які прикриті попонами.

Конкретною сюжетною сценкою постає ансамбль «Дресировані собачки». О. Резцов супроводжує музику програмою-сценарієм, яка фактично керує виконанням кожної ноти. Головні героїні твору – циркові собачки-болонки, одягнені у спіднички та жилетки. Перші три такти – вони стрімко вибігають на манеж. Починаючи з четвертого такту, за сигналом дресирувальниці вони швидко стають парами і починають танець (тт. 8-13). Такт чотирнадцятий – вони починають пустувати, а в наступному такті дресирувальниця погрожує їм пальцем. Тому вони знову починають танцювати (тт.16-21), але з двадцять третього такту і до кінця п'єси знову не слухаються дресирувальницю і тікають за куліси. У тт.24-25 звучать три акорди, що

зображають три вигуки дресирувальниці, на які собачки не реагують. Такий детальний сюжет дозволяє маленьким піаністам усвідомити засоби музичної виразності та краще розкрити музичні образи. Технічна складність ансамблю відповідає середнім класам мистецької школи.

Конкретний сюжет розгортається і в ансамблі «Вчений бегемот». Автор формулює програму твору наступним чином: «У першому такті він, тяжко ступаючи своїми товстими колоноподібними ногами, з'являється на манежі. Акорд з форшлагом, що таємниче зависає у високому регістрі, посилює екзотичність усього, що відбувається... У третьому такті бегемот потягується та позіхає (акорд з ферматами). У четвертому такті група мавпочок-пустунок передражнює його. Він, не звертаючи на них уваги, плавно занурюється у приготовлений для нього розкішний басейн та із задоволенням у ньому вовтузиться (тт.5-6). В басейні у нього народжуються ніжні почуття та він починає співати щось на кшталт знаменитої арії Чіо-Чіо-Сан з опери Пучіні (т.7). Мавпочки застигають від жаху (т.8). І надалі не звертаючи на них увагу, бегемот з достоїнством йде геть (т.9). Його велетенський зад з маленьким хвостиком застряг у проході і на ньому з'являється намальований крейдою мавпочкою-пустункою знак питання... (т.10)» [там само].

Досить незвичний розмір цієї п'єси – 10/4. Композитор жартівливо пояснює його тим, що у такти меншого розміру

туша бегемота просто не здатна поміститися. Тяжку ходу бегемота втілюють гостро дисонуючі акорди в обох партіях.

Для візуалізації образів цих двох ансамблевих творів доречним буде запропонувати учням створити ілюстрації до різних моментів п'єс. Якщо Г. Курков пропонує піаністам-початківця картинку для розмальовки, то О. Резцов, спонукаючи фантазію учнів, пропонує створити картинку у власній уяві, а педагог може запропонувати створити власні ілюстрації до музичних «сюжетів».

Цікавою для маленьких виконавців буде й остання п'єса міні-циклу «Троє поросят», адже її початок (перші сімнадцять тактів) створили доньки композитора Аля і Марійка. У цьому уривку презентуються образи поросят, у т.18 з'являється злий Вовк. На відміну від двох попередніх ансамблів, цей твір можна виконувати з учнями молодших класів, адже він технічно значно простіший.

Якщо збірка «Жираф-пустун» адресована, здебільше, учням молодших класів, то збірка «Паперовий кораблик» О. Резцова розрахована на учнів середніх і старших класів, а також на рівень піаністів у музичному коледжі. Її об'єднуючим чинником стала стильова спрямованість на романтичну музику з її емоційністю та експресивністю образів. Працюючи у класі над п'єсами збірки, можна не лише розв'язувати питання подолання технічних складностей, але й виховати розуміння особливостей музики різних історичних стилів. Зокрема, перша п'єса «Пісня», як вказує сам композитор,

постає як конгломерат стилів, вільна варіація на теми інвенцій Й.С. Баха, баркароли Р. Шумана, менуетів В.А. Моцарта і повільних частин концертів А. Вівальді. Педагогу треба вертати особливу увагу на широкі стрибки в мелодії та у контрапунктуючому голосі, які треба виконувати звязно. Для цього композитор пропонує самостійно підібрати зручну аплікатуру, навмисне не пропонуючи свій варіант, адже слід враховувати різницю у можливостях рук вихованця, рівня його технічних можливостей.

У п'єсі «Танок» композитор звертається до інтонацій болгарської народної музики, а довгий бас у партії лівої руки імітує прийоми гри на волинці.

Фортепіанні твори О. Резцова часто містять посилання на відомі музичні зразки, на що ми же неодноразово звертали увагу. Так, витoki мініатюри «Сильфіди» слід шукати у «Піснях без слів» Ф. Мендельсона-Бартольді, а сама вона ніби продовжує ідею «Дюймовочки» С. Слонимського. Тут також композитор використовує прийом гри у три руки (або ж двох клавіатур), який можна спостерігати також у фортепіанних творах К. Дебюссі. Перша та основна тематична фігура п'єси (до речі, створена донькою композитора Аліною у віці восьми років) є гарною вправою для розвитку рухливості четвертого і п'ятого пальців правої руки.

Саме для розвитку рухливості усієї правої руки була створена і мініатюра «Прогулянка», адже дорослим виконавцям її слід виконувати лише правою рукою. Для учнів

композитор пропонує варіант для двох рук. Наявність двох варіантів виконання спричинена об'єктивними чинниками, адже написав її композитор у період, коли лікував перелом лівої руки і сам міг грати лише правою рукою.

Романтична стилістика яскраво відчутна у «Маленькому романсі», в якому композитор використовує прийому цитування – перші чотири звуки мелодії запозичені з середньої частини Інтермецо Й. Брамса ор.119 №2 мі мінор. Щоб зрозуміти це, варто разом з учнем прослухати цей твір німецького романтика. Розширить музичний кругозір піаніста і прослуховування Вальсу Ф. Шопена №9 Ла бемоль мажор, адже на межі 21-22-го тактів можна почути його відгомін.

У збірці «Паперовий кораблик» містяться і твори крупної форми. Так, «Маленька чакона» написана у типовій для жанру формі варіацій. Композитор пропонує виконання цього варіаційного циклу у двох варіантах: як тему і вісім варіацій для учнів-початківців та як тему і дев'ять варіацій для учнів середніх і старших класів.

Назва маленького диптиху «Паперовий кораблик», який власне й дав назву усій збірці, потребує пояснення. Для композитора крихка паперова іграшка постає символом дитинства. «Сумні звуки першої частини покликані передати похмурі думки автора про роль творів мистецтва у нашому житті, які здаються некорисними. З паперового листочка, на якому написані ноти, можна змайструвати паперовий кораблик і відправити його у плавання якоюсь калюжею....

Закони життя і закони мистецтва знаходяться у різних вимірах. Проте, іноді буває, що кораблику поетичної мрії вдається пробитися у справжнє плавання, і він, яка бридке каченя в лебедя, перетворюється на величезний фрегат, що несе хороброго мандрівника у захмарні далі... Про це йдеться у другій частині п'єси» [71, с.62]. Така програма є зрозумілою для юних виконавців і дозволяє їм наблизитися до адекватного задуму композитора втілення музичного змісту. За технічною складністю диптих розрахований на учнів старших класів.

Слід також зазначити, що, надаючи своїм творам такого конкретного програмного тлумачення, О. Резцов не наполягає виключно на такому розумінні їх образів.

П'єси збірки «Чарівні двері» у навчально-виховному процесі мистецької школи можна використовувати трьома способами. По-перше, просто обирати для роботи окремі твори. По-друге, виконувати п'єси окремими мікроциклами, які мають єдиний сюжет-програму. Композитор пропонує наступні мікроцикли: 1) Чаклун. Кікімора. 2) Дюймовочка. Чаклун. Кікімора. 3) Чарівні двері. Дюймовочка. 4) Катя вправляється. Катя на балу. Катя виросла. 5) Вальс старого вчителя. Казка про золоту рибку. 6) Менует. Вальс. 7) Ноктюрн. Прощання. 8) Чарівні двері. Прощання.

Нарешті, можна виконувати усі п'єси збірки, як єдиний цикл з чотирнадцяти творів, але у чітко визначеній автором послідовності, адже тоді музику слід доповнити пантомімою

чотирьох дітей-акторів та створити цілу виставу. Зміст вистави композитор ретельно описує у методичних коментарях до збірки. Такий підхід дозволяє об'єднати в єдиній виставі учнів акторського і фортепіанного відділень мистецької школи і зробити яскраве видовище. Ми пропонуємо четвертий спосіб виконання п'єс збірки, який полягає у тому, що дорослий читець розповідає сюжет, а юні піаністи виконують усі твори збірки. У такий спосіб можна провести звітний концерт учнів одного класу або відділу.

Окрім творів, розрахованих на виконання учнями закладів спеціалізованої мистецької освіти, у доробку О. Резцова є й п'єси для концертного і навчального репертуару музичних коледжів. Зокрема, композитор створив цикл концертних етюдів, що значно розширює традиційний репертуар і доповнює його музикою сучасного стилю. Розвиваючи традиції, започатковані ще у середині ХІХ ст. Ф. Лістом, сучасний подільський композитор надає кожному етюд програмну назву, допомагаючи зрозуміти й втілити його художній образ («Інтермецо», «До нових берегів», «Метелик», «Тіні минулого», «Експромпт-ретро», «Уві сні», «Мрії біля лісового струмка», «Токатина» та ін.). «Наприклад, етюд «Мрії біля лісового струмка» – яскравий зразок цього жанру. У цьому спокійному творі композитору вдалося поєднати виразну, красиву мелодію та складні гармонії, які дають красивий колористичний ефект, що дуже вдало зображує переливи води. До того ж, все написано у зручній

фортепіанній фактурі, де немає некомфортних піаністичних рухів, пасажів, які б відволікали від створення потрібного образу» [62, с.200].

На розвиток мілкої техніки під час навчання у коледжі спрямований концертний етюд під назвою «Токатина», в якому традиційне для жанру моторне токатне начало отримує яскраву мелодичну лінію. Тут композитор у межах сучасного гармонічного мислення використовує традиції Ф. Шопена, який часто мелодизує фактуру. У О. Рєзцова мелодія часто виникає з репетицій та арпеджованих пасажів. Стрімкий рух, токатне начало створює відчуття сильної емоційної напруги або ж навіть картини бурі.

Присутні у доробку композитора й твори у формі сонатного циклу. Зокрема, «Новорічна сонатина», написана у традиційній для цього циклу тричастинній формі, може як увійти до педагогічного репертуару музичного коледжу, так і отримати концертне виконання. «Адже його технічна складність та фактурна зручність, розмір, доступність образного змісту – це саме те, що можуть досягнути на професійному рівні студенти музичного коледжу. Складається враження, що композитору у сучасному творі вдалося зробити певний «екскурс» у три епохи: кожна з частин є стилізацією класицизму, романтизму та сучасної музики. Настрій твору, музична тканина та піаністичні прийоми несуть своєрідні «посилання» чи «натяки» до кожної епохи, але сучасною гармонічною мовою. Так, перша частина з назвою «Стара

ліга» більш академічна та має прозору струнку фактуру. Друга – «Мрії біля каміну» – подібна до романтичного романсу, демонструє виразну мелодію у правій руці та арпеджований акомпанемент - у лівій. Третя частина «Сніг над містом» – досить віртуозна, з більш різноманітною фактурою, зображує хуртовину, передає святковий новорічний настрій» [там само, с.201].

Яскрава образність, наявність різного рівня складності, апеляція до різних стильових епох постають тими привабливими чинниками, які стимулюються викладачів-піаністів до залучення творів О. Резцова у педагогічний і концертний репертуар.

Фортепіанні твори для дітей Едуарда Бриліна

З власної педагогічної діяльності значною мірою походить і фортепіанна творчість Едуарда Бриліна (1962–2018), який був вихованцем фортепіанного відділу Вінницького музичного училища ім. М.Д. Леонтовича (на сьогодні – Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М.Д. Леонтовича, клас викладача Ніни Шпетної) та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, де його наставниками були А. Штогаренко (композиція) та М. Сильванський (фортепіано). Можливо, саме М. Сильванський сформував інтерес Е. Бриліна до фортепіанної музики для дітей, а А. Штогаренко – до українського фольклору й мелосу. «Використання народнопісенних інтонацій у поєднанні з

сучасними елементами музичного мовлення є характерними рисами оригінальної концепції авторського стилю Е. Бриліна» [10, с.188].

У творчому доробку подільського композитора – біля двохсот творів, значна частина яких використовується у репертуарі закладів спеціалізованої мистецької освіти. Для дітей різного віку митцем створено низку вокальних, скрипкових та фортепіанних збірок, зокрема «Оленка маленька», «Збірник пісень для школярів», «Юному віртуозу», «Сходинок до майстерності», «Акомпанемент та імпровізація». Для дитячої аудиторії призначено й музичну оперу-казку «Пригоди Барвінка та Ромашки» (на вірші Б.Чалого). Фортепіанна музика представлена також концертом для фортепіано з оркестром «Дума про Чорнобиль» та іншими творами.

Концерт для фортепіано з оркестром «Дума про Чорнобиль» та фортепіанна Токата були створені у ранній період творчості. Вже у цих творах проявляється специфіка самобутнього композиторського мислення Е.Бриліна, «характерною рисою якого стає прагнення до максималізму в застосуванні засобів музичної виразності з метою розкриття художнього образу твору. Особиста вправність у грі на фортепіано, блискуча техніка композитора обумовили віртуозний характер цих творів. Гранично швидкі темпи, велика кількість альтерацій, відхилень, модуляцій, переважання в динамічній шкалі нюансів ff, ffff, sff, тяжіння до

динамічної полярності (від ppp до ffff), поліритмія та зміна розміру – ось характерні риси, за якими музика раннього періоду творчості Е.Бриліна впізнавана з першої ноти» [10, с.189].

До фортепіанної музики педагогічного репертуару композитор звертається вже у зрілий період творчості, що співпав з викладацькою діяльністю у Вінницькому педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського. У 2013-2014 роках з друку вийшли дві частини збірки Е.Бриліна «Юному віртуозу», у 2015 році – Сонячне намисто» (обробки українських народних пісень для фортепіано), а у 2017 році – «Сходи до майстерності». Усі збірки розраховані на піаністів-початківців та учнів середніх класів і здатні розширити дидактичний репертуар закладів спеціалізованої мистецької освіти. «Усі ці збірники рясніють теплом, любов'ю до дітей, автор неначе перевтілюється, стає частиною дитячого світу, намагається сприяти розвитку художньо-образного мислення юних музикантів та зрештою, духовному зростанню підростаючого покоління» [10, с.191]. Примітною ознакою збірки «Юному віртуозу» є наявність у ньому, окрім п'єс та етюдів-п'єс, творів для ансамблевого виконання. «У передмові композитор зазначає, що позитивний результат навчання пов'язаний з обов'язковим виразним, яскравим і переконливим ілюструванням музичного твору педагогом, яке викликатиме в учнів емоційний відгук, заохочуватиме до висловлювань власної думки та прояву самостійної творчої

ініціативи. На думку автора, одним із надважливих видів музично-виконавської діяльності є ансамблева гра, яка сприяє розвитку вміння слухати себе й партнера, активізує процес формування навичок колективної співтворчості, єдності творчого співпереживання. Саме тому Е.Брилін пропонує для вивчення і виконання ансамблеві твори. В їхню основу покладені мелодії українських народних пісень. Ці ансамблі, безперечно, сприятимуть вихованню в дітей та юнацтва любові до вітчизняної музичної культури, дбайливого ставлення до народної творчості» [10, с.191]. При роботі над творами збірки формуються технічні навички піаніста, напрацьовуються необхідні прийоми «гри в роботі над різноманітними вправами, гамами, арпеджіо й етюдами. Цікаво, що кожен етюд має таку ж назву, як і вид техніки, розвитку якої він призначений. Пропонований музичний матеріал може використовуватися як у навчально-методичній, так і в концертно-виконавській діяльності» [Там само].

«Сходинки до майстерності» Е. Бриліна є навчально-репертуарним посібником, адресованим учням дошкільного і молодшого шкільного віку. Композитор вдало поєднує роботу над розв'язанням технічних завдань зі створенням яскравих музичних образів. У збірці також є твори для фортепіанного ансамблю та вправи, музична мова яких спирається на виразне мелодичне начало. «П'єси розміщуються в такому порядку, в якому відбувається постановка рук та знайомство юних піаністів з інструментом. Вже в першому творі

«Горобчик» можна навчати учнів виконанню багатьох завдань при постановці рук: дослуховування четвертої ноти в лівій руці виховує слуховий контроль, є першим знайомством із поліфонічністю музики; при виконанні стакато в правій руці маємо навчати учня контролю за свободою руки, красою звуку, оскільки виконання цього штриха може бути надто коротким або ж надто довгим, тобто будемо навчати учня відчуттям міри, що є важливим для музиканта» [11, с.61].

Наступна п'єса «Півник» покликана познайомити учня зі штрихом legato у поєднанні двох звуків. Поєднання штрихом legato трьох звуків передбачено у п'єсах «Гаївка» та «Заклички». Аналізуючи твори збірки з позицій їх дидактичного наповнення, Т. Грінченко слушно стверджує, що «кожна з п'єс, пропонованих для вивчення юним піаністам, активізує їхнє художньо–образне мислення, а також спонукає вчителя до пояснення учням елементів музичної мови: паралельне вивчення нот значно спроститься, якщо довести до розуміння дитини, що музична мова є таким же засобом спілкування, як і інші мови, тільки замість букв ми маємо ноти, замість слів мотиви; є у музиці фрази, речення і головне — як і в людському мовленні, в музичному одну із провідних ролей відіграє інтонування — закличні, питальні, стверджувальні та інші інтонації» [11, с.62].

У п'єсах «Заклички», «Відлуння», «Ручаї» Е.Брилін постійно використовує паралельний рух, типовий для народної пісенності. Завдяки цьому прийому учні засвоюють

правила голосоведення при виконанні паралельний терцій та секст.

Ансамблеві твори зі «Сходинок до майстерності» розраховані як на виконання двома учнями, так і разом з викладачем.

Особливість збірки є те, що композитор навмисне не виставляє для учнів аплікатуру, тим самим спонукаючи їх до пошуку різних аплікатурних варіантів. Звичайно, це повинно відбуватися під керівництвом і за допомогою викладача. «Такий підхід сприяє вихованню мобільності музичного мислення, утворенню ігрових ситуацій, під час яких вчитель може пропонувати учневі самостійно обирати аплікатуру, пояснювати важливість пальцевої послідовності (пропуск ноти — пропуск пальцю). В кінцевому варіанті викладач разом з учнем мають визначитися з аплікатурою, вивчити її і більше не змінювати під час виконання» » [11, с.63]. А ось у розділі з вправами «композитор самостійно визначається з аплікатурою, оскільки в інструктивному матеріалі вибір аплікатури має підкорюватися виконанню поставлених технічних завдань (вправа на підкладання першого пальцю, на розвиток четвертого і п'ятого пальців та інші)» [Там само].

Хоча розділ з вправами знаходиться у збірці останнім, їх вивчення має відбуватися паралельно з роботою над п'єсами. Варто також зазначити, що вправи «Поліритмія», «Акорди», «Перехрещення рук» та інші, «за будовою, формою, визначеними кульмінаціями їх можна віднести до п'єс, окрім

того, вони з легкістю вивчаються напам'ять, оскільки мають красиву мелодичну лінію, плавний паралельний рух, секвенційність, змістовну гармонію. Такий підхід до розвитку піаністичної техніки вкотре підкреслює важливість виховання юних музикантів думаючими, різносторонніми особистостями» [11, с.63].

Стислий огляд фортепіанних творів для дітей Е.Бриліна засвідчує їх корисність та можливість ефективного використання у педагогічному репертуарі на початковому етапі навчання піаніста.

ПІСЛЯМОВА

У пошуках шляхів удосконалення навчально-виховного процесу у закладах спеціалізованої мистецької освіти актуальними постають дві проблеми – опора на національні традиції та залучення до педагогічного репертуару зразків сучасної музики. Українські композитори-педагоги постійно поповнюють фортепіанну музику новими зразками для дітей та юнацтва.

Основу сучасного українського фортепіанного репертуару заклали М. Лисенко, Я. Степовий, Л. Ревуцький, В., В. Барвінський, Н. Нижанківський та інші митці, а продовжили І. Беркович, М. Степаненко, М. Скорик, В. Сильвестров, Б. Фільц та ін.

Вивчаючи фортепіанну творчість українських композиторів долисенківської і лисенківської доби як основу формування національного концертного і педагогічного репертуару, особливу увагу було звернено на фортепіанні твори Т. Безуглого, А. Коціпінського, В. Завадського, В. Заремби, які у ХІХ ст. жили й працювали на Поділлі. Яскравість музичних образів, опора на народнопісенні і танцювальні жанри, нескладність фактури, компактність форми дозволяють залучати їх твори у навчально-виховний процес з учнями середніх і старших класів закладів спеціалізованої мистецької освіти. Використання творів подільських композиторів сприятиме також патріотичному вихованню юних піаністів.

На розвиток фортепіанних жанрів української музики великий вплив мав М. Лисенко. Значна кількість його творів також може бути залучена до педагогічного репертуару у старших класах. А ось композитори полисенківської доби Я. Степовий, Ф. Якименко, С. Борткевич вже працювали саме над дитячим репертуаром. Особливо значимою стала творчість С. Борткевича, фортепіанні мініатюри якого характеризують значною різнобарвністю гармонічної мови, яскравою програмністю, простотою і доступністю образів, фактури і способу музичного мислення. Композитор постає продовжувачем класико-романтичних традицій української музики у новій системі гармонічного мислення. Фортепіанні п'єси С. Борткевича враховують усі особливості дитячого й юнацького сприймання, адже в їх створенні композитор спирався на власний педагогічний досвід.

Саме наприкінці XIX – першій третині XX ст. закладаються основи сучасної української фортепіанної музики, формуються підходи до опрацювання народнопісенного матеріалу. Українські композитори вказаного періоду опановують традиційним фортепіанними жанрами та сучасними композиторськими стилями, створюючи національне обличчя української фортепіанної музики. Окрім мініатюри, українці митці звертаються до творів малої і середньої форми. Особливу увагу митці приділяють жанру програмної романтичної сюїти, мелодичну

основу якого складає український фольклорний матеріал. Часто об'єднані у сюїтний цикл.

Необхідність аналізу фортепіанної музики композиторів Галичини була спричинена, в першу чергу, необхідністю її популяризації, адже довгий час вона була поза увагою як музичної критики, так виконавців і слухачів, і лише в останні десятиліття повертається у концертний та педагогічний репертуар. Фортепіанні твори С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, Р. Сімовича вирізняються яскравою національною спрямованістю та новаторським переосмисленням традицій романтизму. Так, стиль В. Барвінського демонструє гнучке поєднання народнопісенних джерел з принципами романтизму та колористичними надбаннями імпресіонізму. Яскравий мелодизм музики композитора, різноманітність образів, багатство фактурних рішень дозволяє широко впроваджувати твори композитора у процес виховання юних піаністів.

Свого відродження потребує дитяча фортепіанна музика Стефанії Туркевич. Її Варіації на українську тему і цикл п'єс для початківців з п'яти різнохарактерних мініатюр повинні посісти гідне місце у репертуарі музичних шкіл. Майстерність опрацювання композиторкою мелодики, наближеної до народних джерел, здатна формувати й естетичні смаки юних виконавців.

У результаті вивчення шляхів розвитку української фортепіанної музики другої половини ХХ ст. можна прийти до

висновку, що саме й цей час значно активізується створення саме педагогічного репертуару. З точки зору стилістичної характеристики музики цього періоду можна констатувати, що переважають тенденції до синтезу традицій українського фольклору зі принципами авангардної, естрадної та джазової музики. Це дозволило суттєво розширити жанрову палітру дитячої музики при збереженні опори на національні джерела.

Творчість сучасних українських композиторів у галузі художньо-дидактичного фортепіанного часто базується на їх власному педагогічному досвіді. Сучасні митці усвідомлюють необхідність формування у піаністів-початківців не лише базових технічних навичок, але й розвитку їх естетичних смаків, широкого музичного кругозору, готовності до сприймання й виконання музики різних стилів. У результаті аналізу фортепіанних творів М.Скорика, В. Бібика, Л. Грабовського, Г. Саська, І. Берковича, О. Білаша, М. Кармінського, В. Кирейка, Ж. Колодуб, Л. Колодуба, М. Сильванського, М. Степаненко, Б. Фільц, Ю. Щуровського, В. Скуратовського, Н. Боєвої, В. Мартинюк, О. Нежигая, І. Павлик, В. Маника та ін. можна відмітити низку спільних рис, до яких відносимо конкретну програмність, опору на популярні жанри класичної і сучасної музики; яскраву національну спрямованість, увагу до формування певних виконавських навичок, спрямованість на адаптацію музичного слуху до сучасного гармонічного мислення.

У педагогічному процесі важливим є й використання музики сучасних композиторів, чия творчість пов'язана з Подільським краєм. Тому вважаємо за необхідне використання у класі фортепіано творів Г. Куркова, О. Резцова та Е. Бриліна. Ці митці володіють значним виконавським та педагогічним досвідом, тому їх фортепіанні п'єси чітко спрямовані на розвиток певних виконавських навичок у поєднанні з формуванням уявлень про музичні жанри та стилі. Так, «Катрусин зошит» Г. Куркова створено з урахуванням особливостей дитячого сприймання та чітко визначеною дидактичною метою закладання базису піаністичної техніки на основі ладо-гармонічних і ритмічних властивостей сучасної музики.

Фортепіанні твори О. Резцова характеризуються яскравою образністю, наявністю різних ступенів складності, апеляцією до різних стильових епох. До творів його збірок автор подає методичні рекомендації, в яких вказано не лише на способи подолання технічних труднощів, але в яскравій та образній формі розкриває зміст кожної п'єси, часто пов'язуючи його з конкретними життєвими ситуаціями.

У межах змісту навчально-методичного посібника, звичайно, не є можливим охопити усе коло питань, пов'язаних із проблемою теоретико-методичних засад використання української фортепіанної музики в освітньому процесі мистецької школи. Подальшого дослідження потребує проблема виховного потенціалу творів сучасних композиторів

різних регіонів, детальнішого аналізу вимагають окремі художні зразки. Є необхідність до створення методичних рекомендації до збірок педагогічного репертуару та упорядкування їх матеріалу за принципом поступового руху від простого до складного. Отже, заявлена авторами тема потребує подальшого наукового осмислення й розробки окремих її аспектів.

Література

1. Андрієвська Т. Ісаак Беркович – композитор та педагог. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 49. С. 212–220.
2. Бедакова С. В. Художньо-естетичні здобутки “празької школи” в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття: автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2006. 20 с.
3. Бедакова С.В. Творчість українських композиторів «Празької школи» в контексті музично-теоретичної підготовки майбутніх вчителів дисциплін мистецького спрямування. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2016. Вип. 4 (86).
4. Верещагіна О.Є., Холодкова Л.П. Тернопіль: «Видавництво Астон, 2010. 301 с.
5. Верещагіна-Білявська О. Творча постать Антона Коціпінського та її вплив на формування музичного професіоналізму на Поділлі. *Українсько-польські мистецькі зв'язки: історія, сучасна практика та перспективи розвитку: матеріали міжнародної науково-практичної конференції. 29-30 листопада 2023 р. Вінниця, 2023. С. 11-17.*
6. Верещагіна-Білявська О. Є., Французжан О. В. Сучасна українська фортепіанна музика як складова педагогічного репертуару (на прикладі творчості композиторів Поділля). *Науковий часопис НПУ імені М.П. ДРАГОМАНОВА*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 28. Київ: Видавництво Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, 2022. С. 146-155.
7. Гав'юк-Шеремет О.Ю. Фортепіанна лисенкіана Олександра Козаренка. *Музикознавчий універсум: збірник статей*. Львів, 2018. С. 213-223
8. Глушкова С., Пужай Г. Фортепіанні твори сучасних українських композиторів в інструментальній підготовці вчителя музичного мистецтва. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2015. Вип. 10. С. 85-94.
9. Гнатів Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси. *М. Колесса. Вибрані фортепіанні твори*. К.: Муз. Україна, 1984. С.5-7
10. Грінченко Т.Д. Музично-педагогічна спадщина Едуарда Бриліна у вимірі потреб сучасної мистецької освіти. *Наукові*

- записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія.*- 2020.-№ 62.-С. 187-192.
11. Грінченко Т.Д. До питання оновлення педагогічного репертуару учнів музичних шкіл: «Сходинки до майстерності» Едуарда Бриліна. *Філософія культурно–мистецької освіти* : матеріали Всеукр. наук. конф., м. Київ, 24 бер. 2022 р. (24 черв. 2022 р.). Київ, 2022. С.60-64
 12. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя. *Матеріали до українського мистецтвознавства*: зб. наук. пр. / Редкол Г. Скрипник, С. Безклубенко, С. Грица та ін. Київ : ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2020. С. 19-21. URL: http://www.musicaukrainica.odessa.ua/_adovgalenko-ukravant.html
 13. Довгань П.В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Л., 2010. 208 с.
 14. Долженко О. Дитячий фортепіанний цикл Кармели Цепколенко “Color sounds” : специфіка художнього задуму та комбінаторні особливості драматургії. *Тези ІХ міжнар. наук.-практ. конф. [“Молоді музикознавці України”]*, (26–30 березня 2007 р.). К., 2007. С. 41–42.
 15. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). К., 1958. 134 с.
 16. Зінкевич О. Український авангард. *Музика*. 1992. № 4. С. 4–5.
 17. Калашникова А. І. Специфіка музичної мови у фортепіанній творчості В. О. Барвінського. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 143–144.
 18. Калашникова А. І. Вплив постмодернізму на творчість українських композиторів 50-х–60-х років ХХ сторіччя. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2015 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 83–84.
 19. Калашникова А. І. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.: дисертація ... кандидата мистецтвознавства (доктора філософії):

- 17.00.03. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2020. 225 с.
20. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів В. Барвінського. *В. Барвінський і українська музична культура*. Статті та матеріали / Редактор-упорядник О. Смоляк. Тернопіль, 1998. С.108-116
21. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ : Наукова думка, 1980. 314 с.
22. Кияновська Л. Творчість В. Барвінського і художні стилі ХХ століття. *В. Барвінський і українська музична культура*. Статті та матеріали / Редактор-упорядник О. Смоляк. Тернопіль, 1998. С.117-124
23. Кияновська Л.О. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.: Навчальний посібник. Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
24. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 90 с.
25. Кияновська Л. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 27. Львів, 2013. С. 26–37.
26. Кияновська Л., Пороховник Ю. “Празька школа” львівських композиторів та їхня роль у музичному житті краю. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2005. Вип. 5. С. 101-108.
27. Кіреєва В.Г., Логвиненко Н.І. Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Наука. Релігія. Суспільство*. № 1'2012. С. 92-96.
28. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ ст. *Українське музикознавство* / Голова ред. кол. Г.І. Ляшенко, ред. М. Головащенко. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 144-154.
29. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.
30. Кричинська О. В. Неокласичні тенденції у творчості Миколи Лисенка (на прикладі «Української сюїти для фортепіано ор. 2»). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* / під ред. Олександра Антонюка. 2012. Вип. №2 (15). С. 40-44.

31. Круліковська Т. П. Творчість польських композиторів Поділля XIX століття в контексті українсько-польських культурних взаємин: дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. Львів, 2023. 272 с.
32. Ланцута Л.В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 1998. 21 с.
33. Лігус О. М. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX - першої чверті XX ст. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. № 3. 119-128.
34. Лігус О.М. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія. Київ: Видавництво Ліра, 2017. 224 с.
35. Лігус О. М. Танцювальні жанри в українській фортепіанній творчості епохи романтизму: проблема жанрової еволюції. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 125–130.
36. Людкевич С. Василь Барвінський. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії*. К. : Українська музика, 1973. С. 198–206.
37. Маник Віталій. Навколосвітня подорож: Нотний збірник. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. 40 с.
38. Маник Віталій. Концертіно: Фортепіанні твори для дітей та юнацтва. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2021. 80 с.
39. Метельський Р. У Львові презентували творчий доробок першої української професійної композиторки Стефанії Туркевич. URL: <http://photolviv.in.ua/ulvoviprezentuvalytvorchyj-dorobokpershojiukrajinskojiprofesijnojikompozytorkystefaniji-turkevychvideo/>
40. Мозгальова Н. Г. Виховні можливості фортепіанної музики для дітей. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu/9/visnuk_23.pdf

41. Назарій Н. О. Фортепіанна балада в контексті еволюції жанру: дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2023. 2016 с.
42. Нижанківський Н. Твори для фортепіано: Українська фортепіанна музика [упор., ред. та післямова Т. Воробкевич]. Львів, 2019. 31 с.
43. Николаева Л. М. Образностилевое воздействие фольклора на жанр сонаты в украинской фортепианной музыки: дисс. ... канд. искусствоведения. К., 1983. 198 с.
44. Новосядла І. Фортепіанний репертуар для дітей у творчості композиторів українського зарубіжжя: національно-виховний та дидактично-пізнавальний аспект. *Вісник Прикарпатського Університету: Мистецтвознавство*. 2009. Вип. ХVХVІ. С. 115–124.
45. Новосядла І. С. Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець ХХ - початок ХХІ ст.): автореф. дис.... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. К., 2011. 20 с.
46. Новосядла І. Модель художньої гри у початковому музичному навчанні на прикладі фортепіанного циклу “Color sounds” Кармелли Цепколенко. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: зб. наук. праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* [заг. ред. та упор. А. Душного]. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати : Посвіт, 2017. Вип. 2. С. 76 – 81.
47. Олійник О.С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. К.: Наукова думка, 1977. 148 с.
48. Олійник О. Українська фортепіанна музика для дітей. К.: Наукова думка, 1979. 107 с.
49. Павлик І. Фортепіанні замальовки: навчальний посібник для учнів музичної школи. 1-3 класи. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2017. 32 с.
50. Павлишин С. Василь Барвінський. К.: Муз. Україна, 1990. 88 с.

51. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукиїнович. Львів: Бак, 2004. 160 с.
52. Парсаданова А.А. Художньо-дидактичний фортепіанний репертуар у творчості композиторів Придніпровського регіону. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей.* Вип. 12. Дніпро : ЛІРА, 2017. С. 20-36.
53. Пастеляк, Н. В. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства:17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 21 с.
54. Пастеляк Н. Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка: URL: http://www.drgene.ru/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_5/index.htm
55. Перепелиця М. Театралізація – основна складова музики К.С. Цепколенко для дітей. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство.* 2014. № 3. С. 33–41.
56. Плоткіна А. І. Творчі особистості сучасників-послідовників М. Лисенка в українській музичній культурі ХХ сторіччя (доробок в жанрі мініатюри). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків, 2009. № 10. С. 109–116.
57. Плоткіна А. І. Становлення жанру української інструментальної мініатюри доби «модерну». *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. Вип. 29. С. 248–258.
58. Плоткіна А. І. Сильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. Вип. 32. С. 273–280.
59. Плоткіна А. І. Взаємодія імпресіоністичних та романтичних тенденцій у творчості Ф. С. Якименка. *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди* : матеріали Міжнар. наук.-теорет. конф., 3–4 квіт. 2008 р. Харків, 2008. С. 10–11. 7
60. Плоткіна А. І. Джерела фортепіанного стилю Б. Лятошинського. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали Всеукр. наук.- теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2010 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. С. 209.
61. Поліщук А., Сабрі С. Твори для дітей Анастасії Комлікової. *Імідж сучасного педагога.* 2021. №2 (197). С. 87-90.

62. Портний Ю.Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі: дис. ... кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03. Харків, 2021. 297 с.
63. Програмні цикли для дітей у класі фортепіано: Навчально-методичний посібник / упоряд. Т. Грищенко. Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2018. 119 с.
64. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 351 с.
65. Ревенко Н. Вітчизняний фортепіанний репертуар як складова інструментальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2017, № 1 (65). С. 127-137.
66. Резцов О. Новогодня сонатина. Вінниця : Саміздат 2010.
67. Резцов О. Концертні Етюди. Ч. 1. Вінниця : Саміздат, 2012.
68. Резцов О. Большая сюита-фантазия си минор для фортепиано. Винница, 2016.
69. Резцов О. Жираф-озорник: Альбом пьес для фортепиано. Бишкек: б/и, 2005. 44 с.
70. Резцов О. Волшебная дверь: Альбом пьес для фортепиано. Бишкек: б/и, 2005. 28 с.
71. Резцов О. Бумажный кораблик: Альбом пьес для фортепиано. Бишкек: б/и, 2005. 63 с.
72. Рижова О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.03. Одеська держ. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
73. Стельмащук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03. Інс-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003. 216 с.
74. Степанченко Г. Я.С.Степовий і становлення української радянської музики. К.: Наук.думка, 1979. 115 с.
75. Тимощук О. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2011. 18 с.
76. Туркевич С. Фортепіанні твори / Упор., вст. ст. С. Павлишин. Львів, 2005. 113 с.

77. Українська фортепіанна музика. А. Коціпінський. М. Завадський / ред.-упоряд. М. Степаненко. Київ, 1973. 78 с.
78. Українська фортепіанна музика XIX століття. Вип. 1. / упоряд. Г. Курковський. Київ : Муз. Україна, 1973. 82 с.
79. Українська фортепіанна музика. Вип. 7 / ред-упоряд. М. Степаненко. Київ : Муз. Україна, 1978. 31 с.
80. Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки: навчально-методичний посібник / І Дікун, А. Михалюк, О. Коцурак. Бар: КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського», 2021. 129 с.
81. Фортепіанна мініатюра українських композиторів (друга половина XX – початок XXI століть) : навчально-методичний посібник / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль : Астон, 2013. 96 с.
82. Фортепіанна мініатюра українських композиторів (друга половина XX – початок XXI століть) : навчальний посібник / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль : Астон, 2014. 96 с.
83. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль : Астон, 2015. 96 с.
84. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. Випуск 4 / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль : Астон, 2016. 116 с.
85. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. Випуск 5 / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль : Астон, 2017. 96 с.
86. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. – Випуск 6 / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль : ФОП Осадца Ю. В., 2017. 132 с.
87. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність: навчально-методичний посібник. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 100 с.
88. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. 18 с.

89. Чабан Т. Сильові засади фортепіанної творчості Миколи Колесси (на прикладі Сонатини для фортепіано). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. №1. С. 133-140
90. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
91. Шатковська І. С. Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія*. 2014. Вип. 41. С. 457–461.
92. Шатковська І. С. Творчі постаті українсько-польських діячів А.Г.Коціпінського та В.І. Заремби в історії музичного життя Поділля ХІХ ст. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія*. 2006. Вип. 1. С. 233–461.
93. Щербініна О. М. Інтерпретація фортепіанної музики для дітей Г. Сасько «Мозаїка» : метод. рекомендації. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2018. 34 с.
94. Юзюк З. І. Естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей українських піаністів-педагогів ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2012. 16 с.

Додаток
Список фортепіанних творів подільських композиторів
польського походження XIX століття

АНТОН КОЦПІНСЬКИЙ

«Gandzia na fortepiano» («Гнів Гандзі цяці молодички»)

Deux polonaise op.70

Два полонези

МИХАЙЛО ЗАВАДСЬКИЙ

Valse op.14

Polka op. 20 № 1

Polichinelle-Polka op. 27

Перша Schoumka Ukrainienne op.24

Polka de Salon op. 40

Les Adieux. Valse op.41

6 мазурок для фортепіано op. 48

Schoumka Ukrainienne op. 52

Valse de Salon op. 59

Valse-impromptu op.70

Pierwsza ukraińska rapsodia op.71

Souvenir de Carlotta Patti. Polka de concert. op. 76

Szoumka Ukrainska (Burlacka) № 5 op.81

«Не шуми, луже» (транскрипція) op.100

«Козак» (жанровий етюд-стакато) op.101

Huitieme Szoumka burlesque op.120

Impromptu. Sur des airs russes favoris op.121

Druga ukraińska rapsodia op.146

Une fleur de Rose. Mazourka op.148

Вальс op.158

«Das leben ist ja nur ein traum» walzer op. 200

«Kalina» (Chant favori Ігнацій Коморовський). Транскрипція для фортепіано op. 231

Marche Nuptiale op. 280

Schoumka Ukrainienne de Concert op. 300

Lacrimoza op. 311

12 Schoumka Ukrainienne (№ 13 – 24). Серія II op. 326 – 338

Danser Ukrainien (czabaraszki) op. 339 (№ 7, № 10, № 13, № 15, № 18)

Themes Polonaises op. 363.

Valse brillante pour piano

Елегія

Елегія «На кладовищі»

«Les adieux de l' Ukraine»

«Langueur apres l' Ukraine»

«Podkoweczki dajcie ognia» (мазурка)

«Za Niemen het precz!»

«Черевиків немає» (пісня і шумка).

«Chant d'Ukraine». Думка

«Сонце низенько, вечір близенько». Думка

«Ой зійди, зійти ти зіронька вечірняя». Думка

Думка (e-moll)

«Стоїть гора високая», обробка народної пісні

«Повій вітре на Вкраїну», обробка народної пісні

«Реве та стогне Дніпр широкий», обробка народної пісні

«За горами гори»

«В кінці греблі шумлять верби», обробка народної пісні

«Чи я в лузі не калина була», обробка народної пісні

«Козак від їжджає, дівчинонька плаче», обробка народної пісні

«Гей же ви хлопці славні молодці» (запорізька пісня)

«Зібралися всі бурлаки», обробка народної пісні

«Де грім за горами», обробка народної пісні

ВІКТОР ЗЕНТАРСЬКИЙ

«Ad Astra» Wiazanka jubileuszowa op.91.

Мелодія (під враженням «Dziadow» А. Міцкевича) op.83

Полонез урочистий op.69

Скрипки святі (ф-на обробка пісні)

Тарантела неаполітано фантастична (Концертний етюд) op.22

Прелюдія G-dur op. 96

ВЛАДИСЛАВ ЗАРЕМБА

Елегія

Елегія «На кладовищі»

«Les adieux de l' Ukraine»

«Langueur apres l' Ukraine»

«Podkoweczki dajcie ognia» (мазурка)

«Za Niemen het precz!»

«Черевиків немає» (пісня і шумка).

«Chant d'Ukraine». Думка

«Сонце низенько, вечір близенько». Думка
«Ой зійди, зійти ти зіронька вечірняя». Думка
Думка (e-moll)
«Стоїть гора високая», обробка народної пісні
«Повій вітре на Україну», обробка народної пісні
«Реве та стогне Дніпр широкий», обробка народної пісні
«За горами гори»
«В кінці греблі шумлять верби», обробка народної пісні
«Чи я в лузі не калина була», обробка народної пісні
«Козак від'їжджає, дівчинонька плаче», обробка народної пісні
«Гей же ви хлопці славні молодці» (запорізька пісня)
«Зібралися всі бурлаки», обробка народної пісні
«Де грім за горами», обробка народної пісні
«Маленький Падеревський» («Mały Paderewsky») для фортепіано