

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Факультет культури і мистецтв  
Кафедра музичного мистецтва**

**ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: здобувачка 4 курсу 13-441 гр.

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Освітньо-професійної (наукової)

програми Музичне мистецтво

Бушманова Катерина Євгенівна

Керівник: кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка Чехуніна А.О.

Рецензент: доцентка

Центральноукраїнського державного  
університету ім. В. Винниченка

Шевцова О.Б.

Івано-Франківськ – 2023

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Розвиток фортепіанної музики в Україні ХІХ – початку ХХІ століть</b> .....	5
1.1. Українська фортепіанна музика як об’єкт музикознавчих досліджень.....	5
1.2. Шляхи історичного розвитку фортепіанної музики в Україні до ХХІ ст. ....	10
1.3. Фортепіанний цикл як жанрова парадигма творчості українських композиторів.....	15
<b>РОЗДІЛ 2. Жанрова специфіка фортепіанних циклів у творчості українських композиторів</b> .....	19
2.1. Поліфонічні фортепіанні цикли.....	19
2.2. Цикли фортепіанних мініатюр .....	26
2.3. Дитячі фортепіанні цикли .....	39
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	47
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	51
<b>ДОДАТКИ</b>	
Додаток А .....	56
Додаток Б .....	57

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Фортепіанні цикли займають значне місце у творчості українських композиторів. Така зацікавленість жанром понад два століття утворила досить об'ємний корпус музичного матеріалу, який вимагає ретельного дослідження і вивчення. Адже кожен цикл має свої художні завдання, сюжетно-образний зміст, індивідуальні стильові й мовні особливості.

Українській фортепіанній музиці приділено достатньо уваги в музикознавчих працях. Зокрема це дослідження Ю. Вахраньова [7], М. Дремлюги [12], А. Калашнікової [18], В. Клима [19], Л. Ланцути [21], О. Олійника [27], Н. Рябухи [29, 30], Л. Свірідовської [32], В. Тимофєєва [38], О. Тимошук [39], О. Фрайт [41, 42], та ін.. Проте саме жанр фортепіанного циклу позбавлений уваги науковців, що актуалізує проблематику даної роботи. Крім того, на сьогоднішній день з'явилося в доступі багато нотного матеріалу, який за певних причин був довгий час в забутті, що не давало можливості залучити його до наукового обігу. Зокрема це фортепіанні цикли С. Борткевича, В. Задерацького. Також виникають нові цикли, створені композиторами-сучасниками, які також ще не мали аналітичного розгляду, наприклад, цикли А. Кармазіна, М. Степаненка, В. Птушкіна. Все це обумовлює актуальність теми даної роботи **«Фортепіанний цикл у творчості українських композиторів XIX – початку XXI ст.»**.

**Мета дослідження** – визначити особливості жанру фортепіанного циклу у творчості українських композиторів XIX – початку XXI ст.

Відповідно до мети визначаються головні **завдання дослідження**:

- Вивчити основні напрямки дослідження української фортепіанної музики у науковому дискурсі, з'ясувати стан розробки даної проблематики;

- визначити шлях історичного розвитку фортепіанної музики в Україні до XXI ст.;
- розглянути фортепіанний цикл як жанрову парадигму в творчості українських композиторів;
- проаналізувати окремі фортепіанні цикли українських композиторів, зокрема ті, що не мали ще аналітичного розгляду в музикознавчій літературі;
- обґрунтувати жанрову специфіку українських фортепіанних циклів.

**Об’єктом дослідження** є фортепіанна творчість українських композиторів XIX – початку XXI ст.

**Предметом дослідження** є фортепіанний цикл з його самобутніми національними рефлексіями.

**Методи дослідження.** Основними методами даного дослідження є *історичний метод* – при розгляді шляхів історичного розвитку і становлення жанру фортепіанного циклу в контексті української фортепіанної музики, *аналітичний* – при аналізі конкретних фортепіанних циклів українських композиторів, *теоретичний* – при вивченні сутності досліджуваного жанру.

#### **Структура дослідження.**

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел і двох додатків. Загальний обсяг роботи складає 72 сторінки, з них 51 сторінка основного тексту. Список використаних джерел складає 48 позицій.

# РОЗДІЛ 1

## РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ

### ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

#### 1.1. Українська фортепіанна музика як об'єкт музикознавчих досліджень

Українська фортепіанна музика останнім часом все частіше привертає увагу науковців і розглядається в різних ракурсах. Та перші дослідження даної проблематики відносяться ще до першої половини ХХ століття. Щоправда, вони представляли собою переважно рецензії, стислі повідомлення і статті, котрі торкаються окремих аспектів. Серед таких можна назвати статті і рецензії С. Людкевича. Наприклад, «Про розвій та сучасне становисько так званої програмної музики» (1904 р., опубліковано в Ілюстрованому музичному календарі) [22, с.30-34], «Звуконаслідувальна музика. Звуконаслідування голосів звірів та птахів» [22, с.66-124], де композитор розглядає конкретні прийоми, що використовують європейські і українські митці у своїх фортепіанних творах в історичному розрізі: «Пташині образи нашого часу...не мають уже нічого спільного з етюдною манерою і є чисто музичними характеристичними п'єсами, повними ніжного настрою та відчуття щедрого багатства природи, яка до того ж виразно виявляє ознаки своєї батьківщини» [22, с.87]. На прикладі фортепіанних творів вітчизняних і західноєвропейських композиторів того часу С. Людкевич розкриває й деякі теоретичні питання, наприклад «Цілотонова система і спроби її використання для нової музичної виразовості» [22, с.182-197]: «Перейдем ...до аналізу вибраних найбільш замінних цілотонових появ у творчості наших і західних композиторів» [22, с.186]. Окремі фортепіанні твори М. Лисенка С. Людкевич розглядає у вступному слові до концерту «Камерно-інструментальні твори та опера «Хвилянка» М. В. Лисенка»

[22, с.384-386]: «З фортепіанних творів поміщено в програмі у нас ще маловідому фортепіанну сонату a-moll і відому фортепіанну сюїту g-moll. Фортепіанна соната у трьох частинах написана в пізнішій добі творчості Лисенка. Вона тематично і формально є ближчою до романтиків...» [22, с.384]. Оцінку фортепіанним творам Василя Барвінського С. Людкевич дає в рецензії «Концерт М. Маслюка, В. Барвінського і П. Чабанівної» [23, с.456-458]: «В. Барвінський запродукував на концерті тим разом шість своїх фортепіанних мініатюр на українські народні мотиви: «Заколісна пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка» і «Марш». Се справді ряд тонко шліфованих мініатюрних народних силуеток у коштовній емалевій оправі. Хоча вони (як се знаю приватно)первісно були задумані автором до більше популярного вжитку, то вони ні змістом, ні технічною формою зовсім не дешеві» [23, с.456].

Як бачимо, на той час ще не було будь-якої методології аналізу фортепіанних творів і спостереження мали переважно емпіричний характер. В 40-ві – 60-ті роки ХХ століття з'являються перші дослідження творчості композиторів загального плану, де розглядалася і їх фортепіанна творчість. Одним з найбільш ранніх є «Нарис історії української музики» А.Ольховського [28], який вперше було надруковано у 1941 році. На жаль на початку війни працю знищено. Та згодом автор, перебуваючи вже в еміграції, підготував нову редакцію, яка є неоціненною пам'яткою української музичної історіографії і в якій автор торкається фортепіанної творчості багатьох композиторів в межах їх творчих портретів в контексті певного історичного періоду.

В цьому ж ключі написана і праця В. Довженка «Нариси з історії української радянської музики» (1957 р.) [11], в котрих, розглядаючи історію розвитку української музики за періодами, музикознавець торкається і аналізує багатьох фортепіанних творів різних композиторів, зокрема М. Вілінського [11, с.179], К. Данькевича, П. Козицького [11,

с. 167], М. Коляди [11, с.180-181], В. Косенка [11, с. 99-101, 177-178], В. Костенка [11, с. 170], М. Лисенка [11, с. 57], Л. Ревуцького [11, с. 47] та ін..

В 1959 році видаються наукові праці музикознавця і фольклориста М. Грінченка, де значне місце посідають огляди творчості М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового в межах яких безумовно певну увагу приділено фортепіанній творчості цих композиторів [9].

В ці ж роки з'являється дисертаційне дослідження композитора, музикознавця – М. Дремлюги «Українська фортепіанна музика». Його вважають першою ґрунтовною працею в цьому напрямку, адже фортепіанна творчість тут виокремлюється, визначаються індивідуальні особливості фортепіанної творчості окремих композиторів, окреслюється жанрова система творів.

В 70-ті – 80-ті роки ХХ століття увага науковців зосереджується на окремих жанрах фортепіанних творів. Так, в дисертаційному дослідженні Ю. Вахраньова прослідковується розвиток фортепіанної мініатюри в творчості українських композиторів [7]. В Тимофєєв зосереджує увагу на історії розвитку в становлення українського радянського фортепіанного концерту [38].

Самобутністю відрізняється монографія В. Клима «Українська радянська фортепіанна музика» [19], в якій представлена еволюція фортепіанної творчості українських композиторів радянського періоду і розроблено жанрову класифікацію означених творів, типологію художньої форми, зроблено систематизацію, що ґрунтується на розумінні «фактору змісту як найважливішого в комплексі критеріїв жанру» [19, с.8], виходячи з генези художнього рішення – лірики, епосу, драми.

Новий підхід до розгляду українського фортепіанного мистецтва відмічається, починаючи з 90-х років ХХ століття, після проголошення незалежності нашої Держави. Це вже більш ґрунтовні наукові погляди на досліджувану проблему. Так, в дисертації Л. Ланцуги докладно

аналізується жанр фортепіанної сонати в творчості українських композиторів, його еволюція в процесі музично-історичного розвитку, визначаються основні типи сонатної драматургії в українській фортепіанній сонаті, переконливо окреслюються свідчення зрілості національного музичного стилю, прослідковується процес формування національного різновиду жанру [21].

Грунтовний аналіз фортепіанної мініатюри як феномену музичної культури представлено в працях Н. Рябухи, Л. Свірідовської, І. Таран. Головним надбанням досліджень Н. Рябухи є внутрішньо-жанрова типологія та класифікація української фортепіанної мініатюри [29, 30]. Л. Свірідовська розглядає історичні етапи розвитку фортепіанної мініатюри і підкреслює, що фортепіанну мініатюру «правомірно вважати не лише одним із жанрів музичного мистецтва в Україні, а й ... національним феноменом композиторської творчості» [32, с.20-21]. Цю ж думку заглиблює І. Таран, наголошуючи, що саме жанр фортепіанної мініатюри «...розкриває усталений взаємозв'язок між засобами музичної виразності та типами музичної експресії, що «вбудовується» в структуру української ментальності...» [36].

На питаннях програмності в українській фортепіанній музиці зосереджує увагу О. Фрайт, відмічаючи, що в програмності «проявились національні самобутні «специфічності», пов'язані з українським культурним «тезаурусом»» [41, с. 4]. Авторка підкреслює, що тлумачення програмності українськими композиторами «...відобразило істотні властивості національного музичного мислення, адекватні їх проявам в інших мистецьких сферах» [41, с. 22].

Серед останніх досліджень слід відмітити дисертацію А. Калашнікової, яка акцентує увагу на стильових особливостях української фортепіанної музики малих форм. Особливо цінним є те, що в полі зору авторки твори вітчизняних композиторів, композиторів-



постмодерністів, зокрема тих, творчість яких була забороненою у радянські часи (С. Борткевича, М. Рославця, В. Задерацького та ін.) [18].

Багато робіт різних років присвячені розгляду української фортепіанної музики для дітей. Науковці, викладачі обирають різноманітні аспекти цього питання: і педагогічні, і методичні, як, наприклад, в роботі Б. Мілича «Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва» [24], де автор аналізує українську фортепіанну музику для дітей композиторів ХХ століття, визначаючи цей доробок важливою складовою інструментальної музики. Подібний ракурс обирає й О. Олійник у своїй роботі «Перший український радянський фортепіанний репертуар», акцентуючи увагу на естетико-виховних можливостях дитячих фортепіанних п'єс [27].

На окрему увагу заслуговують роботи останніх десятиліть, що розкривають питання дитячої фортепіанної музики. Так, в роботі О. Фрайт «Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність», авторка робить комплексний аналіз дитячих фортепіанних творів композиторів ХІХ – ХХ століття, акцентуючи увагу на їх мовно-стильових особливостях [41]. Художньо-образна палітра дитячих фортепіанних творів розкрита в дисертаційному дослідженні О. Тимошук, де авторка також робить порівняльний аналіз дитячих циклів українських композиторів і їх композиторів-попередників, виявляючи інноваційні тенденції у створенні подібного матеріалу вітчизняними митцями [39].

Таким чином, розглянувши ряд музикознавчих досліджень різних років, присвячених темі української фортепіанної музики, відмітимо, що тема висвітлювалася досить широко і в різних аспектах, але при цьому дещо осторонь залишається такий культурний феномен в творчості українських композиторів жанр як фортепіанний цикл як. І особливо відчутною є недостатність аналітичних робіт у науковому осмисленні цього жанру.

## 1.2. Шляхи історичного розвитку фортепіанної музики в Україні до XXI ст.

Історія фортепіанної музики в Україні, яка зазнала розвитку згідно зі стадіальним процесом жанрового становлення, безпосередньо пов'язана із загальним розростом музичної культури. Для розуміння жанрово-стадіального виміру української фортепіанної музики звернімося до концепції О. Соломонової [33]. Вивчаючи жанрові процеси на прикладі опери, дослідниця зазначає: «Еволюція опери, з погляду динамічної концепції культури, є результатом постійної взаємодії протилежних тенденцій: з одного боку, це прагнення стабільності, яке сприяє формуванню певної жанрово-стилістичної норми, з іншого, – тенденція до розширення свободи і подолання канону» [33, с. 60]. Зрозуміло, що подібна тенденція має всеосяжний характер і стосується еволюції будь-якого жанру, включаючи фортепіанну музику. Отож, маємо підстави говорити про наявність у такій еволюції «чинника циклічності..., яка охоплює етапи стабілізації жанру і... визрівання вибухових процесів, що сприяють активному розвитку нових... форм» [33, с. 60].

Позаяк наведене спостереження має загальнометодологічний характер, адаптуємо його в досліджувану проблематику фортепіанної музики.

Не дивлячись на те, що відлік становлення класичного періоду існування української композиторської школи починається з творчої діяльності М. Лисенка, фортепіанні жанри, як і деякі інші, почали функціонувати і активно розвиватися на теренах України значно раніше, ще в першій половині XIX ст. Звичайно, відбувався цей процес під впливом європейських фортепіанних шкіл, зокрема польської, адже по волі історії багато польських композиторів проживали на українських землях. Частково це питання розглянуто було в роботі М. Дремлюги [12].

Так, в першій половині ХІХ століття поряд з іменами таких українських композиторів долисенківського періоду як І. Безуглий, М. Маркевич треба назвати поляків Й. Вітвицького, М. Завадського, які активно працювали у фортепіанному жанрі, розвиваючи його саме в Україні, спираючись на українські народні традиції. Так, в доробку Йосипа Вітвицького (1813-1866) панівне місце займав жанр варіацій, в основі яких був народнопісенний матеріал. Композитор проявив дуже тонке відчуття колориту української народної пісні, репрезентуючи її в різних фактурних варіаціях.

У творчій спадщині Михайла Завадського (1828-1887) близько п'ятиста фортепіанних творів. Переважає жанр фортепіанної, частіше танцювальної, мініатюри, яка також в своїй основі мала народнопісенний матеріал (українські, польські, чеські пісенно-танцювальні жанри). М. Завадського вважають засновником таких жанрів як думка, шумка, чабарашка в українській фортепіанній музиці. Також він перший започаткував жанр рапсодії.

Значним кроком в розвитку фортепіанної музики в Україні була творчість Владислава Заремби (1833-1902). Дитинство він провів у древньому Кам'янці, де відбулися і перші заняття музикою. Подальше творче життя було пов'язане з Житомиром та Києвом, де він виступав як виконавець (соліст і концертмейстер) і писав музичні твори. Більш відомим В. Заремба був як автор чудових пісень, більшість з яких на сьогоднішній день вважають народними, наприклад, «Дивлюсь я на небо», «Віють вітри», «Сонце низенько» та ін.. Але поряд з ними виділяються і фортепіанні твори, адже вони сповнені такої ж наспівності, мелодичної широти, як наприклад «Рече та стогне Дніпр широкий». М. Дремлюга в своїй роботі відмічає, що композитору «...не завжди вдається піднятися до рівня художніх образів використаних ним пісень, але фортепіанні композиції В. Заремби приваблюють щирістю, емоційністю, мелодизмом» [12, с.34].

Подальший етап розвитку української фортепіанної музики пов'язаний вже безпосередньо з творчістю фундатора української композиторської школи, блискучого піаніста – М. Лисенка (1842-1912), який вчився у консерваторії м. Лейпциг грі на фортепіано, органі, скрипці і, що цілком природньо, увібрав усі багатющі традиції західноєвропейської музики не тільки романтичної доби, а й попередніх епох. В його доробку близько 60 фортепіанних творів, де прослідковуються, звичайно, традиції західноєвропейської романтичної музики, адже там ця галузь мала великі здобутки в творчості Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста тощо. Але завдяки своєму талантові М. Лисенко зумів як продемонструвати “...послідовно-стилістичну вибірковість та розмежування стильових переваг...” [43, с. 24], романтичних традицій, так і асимілювати ці традиції на українській ниві, наділивши свої твори національними традиціями і в плані тематизму, і в плані ладогармонічної мови, фактури, метроритміки, способів розвитку матеріалу. Як відмічає Л. Корній: «Хоч фортепіанну музику в романтичному стилі писали й інші українські композитори – попередники й сучасники Лисенка, проте тільки в нього український романтичний стиль фортепіанної музики набув найбільш сформованого вигляду» [20, с.441].

Домінуючими у доробку М. Лисенка були фортепіанні мініатюри різного образного змісту. І єдиним прикладом циклізації п'єс є «Українська сюїта», в основу номерів якої покладено народнопісенний матеріал.

Пізніше романтичні традиції, започатковані Лисенком, знайшли своє продовження в творчості Я. Степового, В. Косенка, Л. Ревуцького. Також знаходять втілення в їх творчості неокласичні тенденції, закладені «Українською сюїтою» М. Лисенка. Саме в цей період з'являються перші фортепіанні цикли.

В 20-ті – 30-ті роки ХХ століття поряд з романтичними традиціями композитори активно опановують нові стильові тенденції, такі як імпресіонізм, експресіонізм, символізм (творчість Б. Лятошинського, В. Барвінського, І. Белзи).

В 40-ві – 50-ті роки українська фортепіанна творчість, які і інші жанрові форми, знаходилась під ідеологічним тиском, в результаті чого загальмувала свій розвиток. Твори стали як в жанровому так і в музичному плані однотипними. Перевага надається жанру фортепіанної сюїти з картинним типом співставлення номерів в середині циклу (М. Дремлюга «Весняна сюїта», І. Шамо «Класична сюїта» і т.п.).

Справжній стильовий вибух відбувся у фортепіанній творчості в 60-ті – 70-ті роки, в період Хрущовської відлиги. Нове відношення до фольклору спонукає до появи творів у стилі неофольклоризму (твори М. Скорика, Л. Дичко, Ю. Іщенко), поряд з цим продовжує існувати неокласицизм (М. Тіц). Широко у фортепіанних творах застосовуються новітні композиторські техніки, зокрема додекафонія, серійна техніка (В. Бібік, В. Сільвестров «Тріада для фортепіано», В. Годзяцький «Розриви площин», В. Загорцев «Градації»). В жанровому відношенні найбільше композиторів починають привертати саме циклічні твори. Це цикли прелюдій і фуг (В. Бібік «24 прелюдії і фути»), цикли мініатюр, як програмних (А. Штогаренко «Образи», В. Сільвестров «Дитяча музика»), так і без конкретного визначення програми (цикли етюдів (А. Штогаренко «Етюди-картини»), цикли прелюдій (М. Вериківський 14 прелюдій, М. Сільванський 24 прелюдії). Неоімпресіоністичні тенденції виявилися в циклах музичних акварелей (В. Кирейко «Акварелі», І. Шамо «Гуцульські акварелі»). Та треба відмітити, що всі модерністичні експерименти, запозичені з європейської музики, в творах названих композиторів, поєднувалися з традиціями української музичної культури.

У фортепіанних творах 80-х – 90-х років ХХ століття відмічається прагнення до синтезу на різних рівнях. Г. Ніколаї влучно пише, що це

відбувається як «...на рівні синестетичних взаємодій, так і на рівні з'єднання в загальній композиції різних видів мистецтв...» [26, с.126]. Мається на увазі і образотворче мистецтво (Л. Дичко «Карпатські фрески», К. Цепколенко «Color sounds»), і архітектура (Л. Дичко «Замки Лаури», «Алькасар...Дзвони Арагону», Б. Фільц «Київський триптих»), і література (Г. Сасько «Відгомін століть»), і, навіть, кінематографічне та театральне види мистецтв, які базуються на «...театрально-художній (катарсисна, сугестивна, естетична, комунікативна, перетворююча та інформаційна) функціях...» [47, с. 239] (О. Чернова «Космічні алюзії», С. Зажитько «Герстекер», С. Луцьов «Музика для слуху»).

Останнє двадцятиліття характеризується проявом постмодерністичних тенденцій в українській фортепіанній музиці. Головна ідея постмодернізму полягає у відновленні традицій і ідеалів, які були втрачені у зв'язку із захопленням авангардними тенденціями. Як відмічає Т. Терновська, «...розриваючи ...міцні кордони, постмодернізм створює свої часові межі, глобалізує ситуацію рівноправного діалогу культурно-історичних форм минулого й майбутнього, оголюючи природу своєї діалогічної сутності» [37, с.116]. В роботі О. Зінкевич постмодернізм визначається, в першу чергу, як гра та свобода. За її думкою, постмодернізм розширив простір для композиторської творчості, для творчого мислення – «...граючи на широких просторах різних культурних мов, наші бунтарі... виявили можливість мистецтва жити без встановлених канонів. Українська музика, що занадто довго перебувала на безсольовій соцреалістичній дієті, дуже потребувала постмодерністського транквілізатора» [15]. Яскравими прикладами є фортепіанні твори, написані композиторами в останнє двадцятиліття – цикли багателей В. Сільвестрова, цикл 24 постлюдії київського сучасного композитора А. Ляховича, фортепіанні п'єси сучасного харківського композитора Д. Малого та ін..

І тут дуже імпонує думка Г. Ніколаї стосовно того, що світоглядним позиціям естетики постмодернізму відповідає сам менталітет українців з притаманною їм відкритістю, щирістю, розумінням світу як «плюралістичного багатобарв'я, діалогічності у спілкуванні з художнім соціумом, мрійливістю та духом гіперболізації» [26, с.130].

Таким чином, можна підбити підсумок і відмітити, що українська фортепіанна музика мала тривалий шлях розвитку, протягом якого відбувалися певні еволюційні зміни в галузі образного змісту, жанрових пріоритетів, музичної мови тощо. І при цьому розвиток української фортепіанної музики завжди був пов'язаний з самобутніми рисами національної ментальності, творчої індивідуальності кожного композитора.

### **1.3. Фортепіанний цикл як жанрова парадигма творчості українських композиторів**

Перш ніж говорити про фортепіанний цикл як жанрову парадигму творчості українських композиторів, зупинимось на самому понятті «жанрова парадигма». Це категорія, яка передбачає дослідження жанру або різних жанрів в багатоаспектному розрізі – генеза, функціонування, динаміка розвитку, зв'язок з культурно-історичними процесами тощо. Адже, як відмічає О. Соломонова: «Жанр як феномен, що має довгу історію і всотує численні соціокультурні імпульси, - є одним із найоптимальніших способів збереження художньої інформації» [34, с.109]. Влучне визначення поняттю «жанрова парадигма», вивчаючи його з позиції філології, дає Н. Л. Юган: «Жанрова парадигма – це видозміни ... жанрів... в результаті їх динаміки й взаємозв'язків з різними явищами літературно-культурного процесу... В межах жанрової парадигми прослідковується «життя» жанрів, їх типологія, динаміка, взаємозв'язки з іншими жанрами та літературно-культурним комплексом» [46, с.45].

Фортепіанна творчість українських композиторів вступає в активну фазу свого розвитку в другій половині XIX століття, в той час, коли в Європі фортепіанна музика радикально оновлюється під впливом романтичних традицій. Ці оновлення стосуються образного змісту, музичної мови, жанрових пріоритетів. Провідною темою в теоретичних працях романтиків, де розглядають естетичні принципи даної епохи, стає тема демократизації фортепіанної музики. У зв'язку з цим важливості набуває питання програмності, тобто вербального визначення змісту у назві твору, або в епіграфі, або в розгорнутому літературному поясненні. Така увага до змістовного начала, до сюжетності спонукає композиторів звернутися до жанру фортепіанної мініатюри, яка «уособлює найменшу серед існуючих жанрову модель мистецтва, яка здатна відобразити цілісну картину світу» [36, с.125]. А для передачі більш складних «сюжетних колізій», композитори-романтики вдаються до об'єднання мініатюр у цикли.

Звичайно говорити про розвиток української фортепіанної музики, не враховуючи західноєвропейські процеси в цій галузі неможливо. Однак в даній роботі ми зосередимось саме на українському контексті розвитку феномену фортепіанного циклу, який, можна сказати, набуває парадигматичного характеру. Влучними в даному випадку вбачаються слова доктора мистецтвознавства, професора НМАУ ім. П.Чайковського Ольги Соломонової, які можна цілком віднести до українських композиторів, що «...сприймають світ і як особистість з неповторним психологічним кодом, і як носій соціокультурної реальності, що адаптує її у власній картині світу» [35, с.1].

Взагалі питання циклізації широко розглядаються в дослідженнях В. Бобровського, Є. Назайкінського, де наголошується на тому, що ідею циклу, його логіку komponування диктують мініатюри, які між собою мають контекстний зв'язок і саме цей зв'язок визначає специфіку фортепіанного циклу, у якого, за словами Є. Назайкінського, домінуючою



є «... циклічна специфіка, що ... виходить за межі жанрового змісту музики. Вона багато в чому заснована на особливому характері зв'язків між мініатюрами» [25, с.25].

В творчості українських композиторів від ХІХ до початку ХХІ століття різний характер зв'язків між мініатюрами визначає і різні типи фортепіанних циклів:

- Фортепіанні цикли «сюжетного плану», для яких притаманний послідовний розвиток подій, в результаті чого небажаний розрив між складовими;
- Фортепіанні цикли сюїтного типу;
- Фортепіанні цикли, де мініатюри мають певну самостійність і незалежність;
- Фортепіанні цикли, засновані на жанровій єдності складових частин;
- Фортепіанні цикли-концепції.

Звичайно така типологія не претендує на вичерпність, але охоплює в певній мірі сюжетно-смісловий рівень циклізації.

Але крім цього можна зробити й типологію на внутрішньо-структурному рівні, виходячи з жанрово-конструктивних особливостей складових циклу. Тут виділимо:

- Цикли мініатюр;
- Складні поліфонічні цикли, структурною одиницею яких виступає мікроцикл – прелюдія і fuga

Динаміка розвитку фортепіанного циклу в творчості українських композиторів перегукується із загальними тенденціями розвитку фортепіанної музики в Україні і, зокрема, жанру фортепіанної мініатюри, яка дуже тонко відчула на собі особливості етнопсихології, та її складової – національної приналежності, яка за думкою А. Чехуніної “... завжди є однією з основних словесно-змістовної конструкції опису будь-якого музичного явища” [45, с. 2]. Дуже влучним в даному випадку є

висловлювання Н. Рябухи, яка наголошує, що «...в дзеркалі жанру фортепіанної мініатюри відбилися особливості етнопсихології української душі: кордоцентризм, чутливість і сентиментальність, поетичність та ліризм, особлива задушевність ліричної емоції, прагнення до занурення у внутрішній світ, лірико-суб'єктивну сферу, а іноді віддалення від реальності, «відступ у себе», драматичність, неспокій та рухливість, що пов'язані з прагненням до внутрішнього самоствердження і «свободи»...» [29, с.22]. Фортепіанні цикли, які складаються саме з таких мініатюр, на нашу думку, також можуть характеризуватися даною тезою. Тобто процес історичного розвитку фортепіанного циклу на теренах України безпосередньо пов'язаний з національним менталітетом і архетипом української культури в цілому.

Отже, підводячи підсумок всьому вищесказаному, відмітимо, що українська фортепіанна музика це окрема галузь композиторської творчості, що продовжує привертати увагу вітчизняних науковців, які торкаються різних її аспектів – це й питання історичного розвитку (М. Дремлюга, М. Довженко, Л. Корній), й аналіз фортепіанної творчості окремих композиторів (М. Довженко, А. Ольховський, І. Таран), розгляд особливостей становлення окремих жанрів, зокрема українського фортепіанного концерту, фортепіанної мініатюри (Н. Рябуха, М. Тимофеев, О. Тимошук), визначення генези певних жанрів української фортепіанної музики (В. Клиш) тощо.

Протягом історичного розвитку української фортепіанної музики відбувалися певні еволюційні зміни як в галузі образного змісту, музичної мови, так і в галузі жанрово-стильових пріоритетів. В цьому процесі бере безпосередню участь і фортепіанний цикл, який ще не має достатнього наукового осмислення як культурний феномен української фортепіанної музики. Та при цьому фортепіанний цикл в контексті розвитку української музичної культури набуває парадигматичного характеру, що підкреслює його вагомість і необхідність ґрунтовного дослідження.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

В творчості українських композиторів представлено багато фортепіанних циклів різної жанрової спрямованості. Це і цикли прелюдій, прелюдій і фуг, етюдів, музичних моментів, програмних мініатюр, причому кожен з них є самобутнім і відрізняється оригінальністю втілення ідеї. Але в загальному плані всі цикли, як було озвучено у попередньому розділі, можна умовно розподілити на дві групи: поліфонічні фортепіанні цикли, цикли фортепіанних мініатюр. І окремо виділимо дитячі фортепіанні цикли, адже вони мають своє практичне призначення і своєрідність. Саме за такими групами і розглянемо окремі зразки фортепіанних циклів.

#### **2.1. Поліфонічні фортепіанні цикли**

Як відомо, композитори різних національних шкіл в певний історичний період цікавилися поліфонічними жанрами, створюючи яскраві художні зразки творів, зокрема для фортепіано. Так, світової відомості набули поліфонічні цикли Й. С. Баха «Добре темперований клавір», Р. Щедріна «Поліфонічний зошит», Д. Шостаковича «24 прелюдії та фуги» та ін. Багато зразків поліфонічних фортепіанних творів створили і українські митці. Це і великі, і малі цикли, наприклад, «24 прелюдії і фуги» А. Філіпенка, «24 прелюдії і фуги» В. Задерацького, «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка, «12 прелюдій і фуг» М. Скорика, «24 фуги» Є. Юцевича, «4 інвенції» Л. Грабовського, «12 фортепіанних прелюдій і фуг» О. Яковчука. І це далеко не повний перелік. Розглянемо кілька українських поліфонічних циклів і спробуємо виявити їх специфіку.

Звернемося до циклу «**24 прелюдії і фуги**» **В. Задерацького**. Доля цього композитора в радянські часи склалася дуже драматично. Як пише А. Калашнікова «...життєвий шлях композитора після 1920 року становив безперервну низку репресій: арешти, заслання, знищення всього доробку, ...заборона на публікації...» [18, с.90]. Не дивно, що його творчий доробок ще не має ґрунтовного вивчення в мистецтвознавстві.

Серед різноманітної за жанрової палітри творчості В. Задерацького одне з важливих місць належить фортепіанним циклам. І серед них цикл «24 прелюдії і фуги», який свідчить про професійне опанування композитором поліфонічною технікою. В композиторській практиці ХХ століття є приклади звернення до бахівської традиції створення поліфонічних циклів [44, с. 129], але саме в українській музиці це був перший подібний твір, який продовжив традицію Й. С. Баха, охопити всі 24 тональності квінтового кола.

Звернення до поліфонічного циклу не було випадковим для В. Задерацького, адже його викладачем з поліфонії в роки навчання в консерваторії був С. Танєєв, який всім своїм учням прививав неабияку любов до музики Й. С. Баха. Історія написання даного циклу маловідома. Він написаний у 1937-1939 роках, коли композитор перебував в ув'язненні в каторжному таборі на Колимі.

За образним змістом прелюдії і фуги циклу різноманітні: ліричні, епічні, драматичні, що відбилося на музично-виражальних засобах і фактурі прелюдій і фуг. При цьому центром втілення художньої ідеї є саме fuga. В порівнянні з фугами Й. Баха теми фуг В. Задерацького досить розгорнуті від 6 до 16 тактів. Наприклад, фуги F-dur, d-moll, Des-dur, b-moll мають шеститактові теми, у фузі gis-moll тема тринадцятитактова, а у фузі e-moll тема триває п'ятнадцять тактів. За типом інтонування теми переважно декламаційного характеру, часто композитор застосовує стрибки на гостро дисонуючі інтервали:

## В.Задерацький. Фуга G-dur

Allegro ♩ = 132

*mp marcato energico*

Рис.2.1.1

Як і у Й.С.Баха прелюдія і fuga утворюють так званий мікроцикл. Але об'єднує їх не тільки спільна тональність, а й тематизм. Для прикладу наведемо прелюдію і фугу е-молл:

## Прелюдія е-молл

## Фуга е-молл

Рис.2.2.2

В прелюдії ми бачимо два інтонаційних ядра. Це висхідний рух в партії правої руки «h-d-e-fis» та низхідний рух в партії лівої руки «с-h-ais». У фузі дещо змінені, але ті самі інтонаційні зерна: «h-dis-e-f» та низхідний рух «h-a-gis».

Та не тільки на рівні мікроциклу можна прослідкувати певну єдність. Композитор утворює обрізно-емоційну єдність і на рівні всього циклу, протягуючи тематичну арку між першою прелюдією циклу C-dur та останньою прелюдією циклу d-moll. Це свого роду дзвоновість, яка завжди для України була символом Соборності:

Прелюдія C-dur

Прелюдія d-moll

Фуга d-moll (останні такти)

Рис.2.2.3

При багатьох спільних моментах, які споріднюють цикл В. Задерацького з циклом Й. С. Баха, самобутністю виділяються гармонічна мова, яка відповідає сучасним тенденціям. Композитор використовує розширену тональність за рахунок мажоро-мінорних зв'язків, використання акордів нетерцової структури, співзвуч з побічними тонами, хроматизацією тощо. Однак при цьому в каденційних зонах завжди чітко відчувається ладотональна визначеність.

Окремо треба наголосити на тому, що в окремих прелюдях та фугах явно відбувається опора на народно-жанрову основу. Так, у фузі E-dur яскраво виражений танцювальний елемент, прелюдія a-moll, fis-moll та фуги e-moll, fis-moll спираються на широкі й наспівні інтонації ліричних пісень-романсів, у фузі gis-moll тема написана у дусі декламаційної розповіді епічних жанрів.

Отже, цикли «24 прелюдії і фуги» В. Задерацького є яскравим прикладом органічного поєднання європейських барочних традицій, сучасної гармонічної мови та народних елементів.

Не менш цікавим є **цикл прелюдій і фуг М. Скорика**, який досі не має достатнього розгляду в науковому просторі. Ідея його написання виникла у композитора в 80-ті роки ХХ століття часовий розрив між циклами, як бачимо, досить великий. Вона полягала у створенні 12 прелюдій і фуг у всіх мажорних тональностях. Перший зошит циклу (6 прелюдій і фуг) побачив світ дуже швидко (1986-1988 роки), а другий зошит, як відмічав сам композитор «не йшов». На жаль в 2020 році композитора не стало і другий зошит так і залишився незавершеним. Але навіть ці 6 прелюдій і фуг мають цінність для українського музичного мистецтва.

За задумом композитора прелюдії і фуги повинні були розташовуватись по хроматизмах, аналогічно до Й. С. Баха. Так як

написано тільки шість, то це C-dur, Des-dur, D-dur, Es-dur, E-dur та F-dur. Взагалі композитор створює цей цикл в класично-бароковій традиції. Тобто прелюдія має імпровізаційний характер, а fuga за своєю структурою струнка, зі строгою лінійністю розвитку голосів, композиційно виважена з традиційним тоніко-домінантовим співвідношенням теми, і відповіді в межах експозиційного розділу.

При цьому в ітонаційній та метроритмічній будові тем, які є дуже яскравими за художньо-образним змістом прослідковуються певні жанрові ознаки і опора на український мелос.

Також привертає увагу гармонічна мова циклу, несподівані введення дисонантних співзвуч, які утворюються в результаті накладання голосів один на один, що створює особливу енергетику. Ще однією характерною особливістю є граничне розведення голосів по регістрах, особливо в кульмінаційних зонах, що створює оригінальний барвистий сонорний ефект:

Фуга Des-dur, кульмінація

The image shows a musical score for the climax of a fugue in D minor. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a complex polyphonic texture with many notes, some beamed together, and a dynamic marking of 'rit.' (ritardando) at the end. The bass staff contains a simpler, more rhythmic line with notes and rests, also featuring a dynamic marking of 'rit.'. The overall effect is one of wide register spread and complex harmonic texture.

Рис.2.2.4

І тут, дивлячись на нотний приклад, ще раз звернемо увагу на те, що біля ключа композитор ні в одній з прелюдій і фуг не виставляє ключові знаки, підкреслюючи опору саме на дванадцятитонову гармонічну систему, але при цьому головною умовою М. Скорик для себе виставляє показ і збереження саме мажорного нахилу в кожному з мікроциклів.



Розглянемо для прикладу Прелюдію і фугу F-dur, яка користується найбільшою популярністю у піаністів. Характер прелюдії визначається авторською ремаркою *moderato capriccioso*. З перших тактів мелодична лінія вражає своїм широким діапазоном і ритмічною примхливістю та експресивністю. При цьому лінія басу дуже спокійно довгими тривалостями спускається по хроматизмах униз.

В 16-17 тактах з'являється нова енергійна фанфарна інтонація, підкреслена пунктирним ритмом та акцентами. Це перехід до середнього розділу прелюдії, загальна форма якої тричастинна. Середній розділ має розвивальний характер, тут продовжує розвиток експресивна мелодична лінія, яка відкривала перший розділ. Але тепер значно поживляється й мелодична лінія в партії лівої руки, що надає певного емоційного напруження. Між другим і третім розділом знову звучить фанфарна тема, але тепер вона більш розширена і впевнена за рахунок октавного подвоєння нот на основних долях такту. Після зупинки на VII ступені, який підкреслюється треллю, починається третій репризний розділ, який повертає нас до початкового образу. Але після 8 такту все переривається звучанням віртуозної каденції, яка завершується чотиритактовою кодою.

Фуга триголосна. Вона контрастує до прелюдії. Тема танцювального характеру. Вона невелика чотиритактова, але вміщує два тематичні елементи:

Фуга F-dur, тема

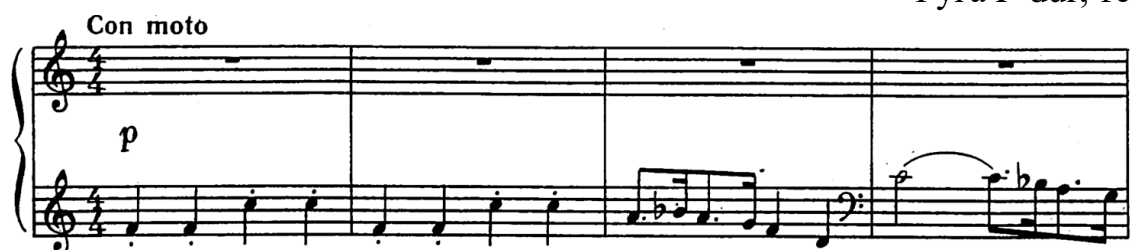


Рис. 2.2.5

Перший, як бачимо з нотного прикладу, на стакатто окреслює крайні контури тонічного тризвуку, а другий гамоподібний низхідний у

пунктирному ритмі. Відповідь традиційна тональна. Протискладання побудовано на інтонаціях другого елементу теми. Середній розділ фуги починається з проведення теми в a-moll в нижньому голосі. В середньому голосі в цей час звучить ліричний контрапункт, в якому мелодія піднімається в обсязі сексти. Композитор спеціально його значимість підкреслює позначкою тенуто.

З 59 такту починається підготовка генеральної кульмінації, де на фоні фігурованого органного пункту секвенційно проводиться перший елемент теми, поступово піднімаючись угору. В партії ж лівої руки навпаки пунктирна тема опускається на октаву вниз. Таким чином максимально розширюється діапазон, що, як вже було відмічено вище, було характерним у М. Скорика. В кульмінації, яка розпочинає останній епізод фуги, тричі звучить тема в щільній акордовій фактурі на фоні октавних низхідних рухів в партії лівої руки.

Отже, поліфонічний цикл М. Скорика відрізняється яскравою самобутністю та індивідуальністю. В ньому органічно поєднуються барокові традиції, сучасні гармонічні засоби, фольклорні елементи та джазові ритми.

## 2.2. Цикли фортепіанних мініатюр

Мініатюра – один з найпопулярніших жанрів української фортепіанної музики. Розквіт цього жанру почався ще в XIX століття і продовжується до сьогодні, адже цей жанр є дуже зручним для активних художніх, стильових і мовних пошуків композиторів.

Одним із самобутніх циклів фортепіанних мініатюр назвемо цикл «Відображення» **ор.16 Б. Лятошинського**, написаний у ранній період творчості (1925 рік) (Додаток А, №2). Тут виявилися експресіоністичні та символічні риси, які на той час полонили увагу композитора. Складається

цикл з семи п'єс, що чергуються за принципом контрасту, але при цьому об'єднані загальним програмним задумом. В кожній з п'єс загальний філософсько-експресивний дух відтворюється індивідуалізовано, що дуже тонко відмічено В. Клином – експресивність героїчного характеру в першій п'єсі, затамована ліричність вислову – в другій, екстатичність поривання – в третій, відчуття глибокого трагізму – в четвертому номері, елегантна вишуканість – в п'ятому, злісна насмішка – в шостій п'єсі і життєстверджуюче начало, образ людини-борця в останній – сьомій [19, с.234]. Це «відображення сучасного авторові світу думок та емоцій...» [19, с.235]. Розвиток та побудова матеріалу циклу засновується на поєднанні принципів монотематизму, започаткованих в творчості Ф. Ліста, та поліфонічних засобів. Інтонаційно-ритмічним зерном всього циклу є тематизм першої п'єси, який проникає в музичну тканину всіх наступних номерів (рис.2.2.1):

№1

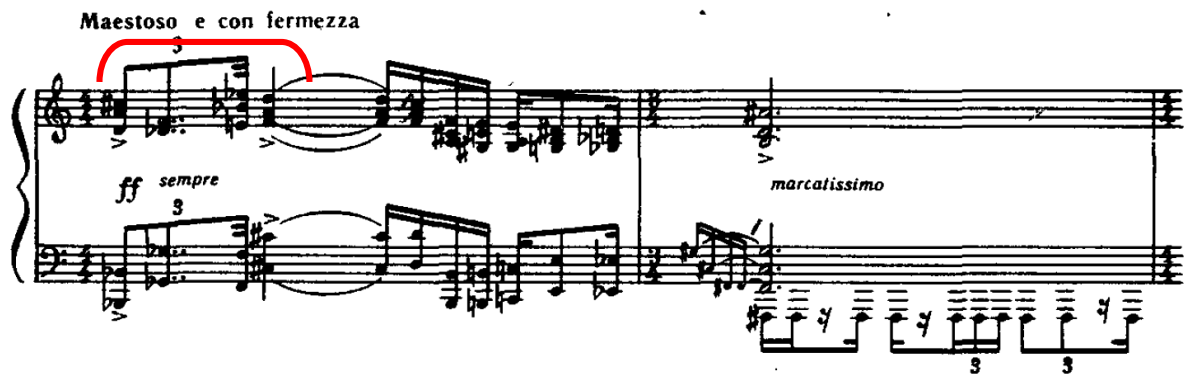


Рис.2.2.1

Перше інтонаційне ядро з гострим ритмічним малюнком є втіленням вольового, енергійного начала. Виразна декламаційність в нижньому голосі додає рішучості і твердості. Централізація ладу відсутня з самого початку, тому функцію організації музичної тканини бере на себе барвиста гармонія.

В другому номері, який за характером ліричний, мрійливий, змінюється тип мелодики, тип фактури, але дієвість зберігається за рахунок тріольності акомпанементу і гостроти лейтритму.

Третій номер експресивний, бурхливий. Пульсація шістнадцятими, декламаційність, насичена фактура і на цьому фоні – тематичне ядро (рис.2.2.2):

№3

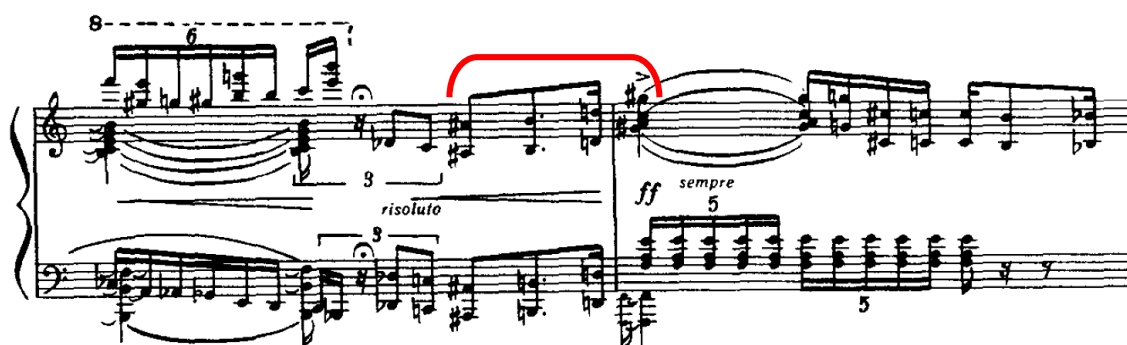


Рис.2.2.2

В четвертому номері – трагічний злам. Повільний темп, акордова фактура, ознаки жанру сарабанди утворюють стан безвиході. Тема-ядро тут набуває характеру пророчої ораторської декламаційності з дещо «розтягнуто-уповільненим» ритмом (рис.2.2.3):

№4



Рис.2.2.3

П'ята п'еса захоплює своєю ілюзорністю, яка утворюється гармонічною барвистістю. Тут, до речі, виникає образна, інтонаційна і фактурна паралель з середнім розділом другої п'еси.

Шоста – іронічність тут виникає шляхом застосування гострого штриха *staccato*.

І останній, сьомий номер – ніби об'єднує все, що відбувалося в попередніх шести. На фоні пульсації шістнадцятими лунають інтонації, які вже нам знайомі з попередніх частин, і, в першу чергу – це інтонаційне ядро, з якого цей матеріал проростав протягом всіх частин – своєрідний інтонаційний конгломерат з загальною мажорною фонічною забарвленістю.

№7

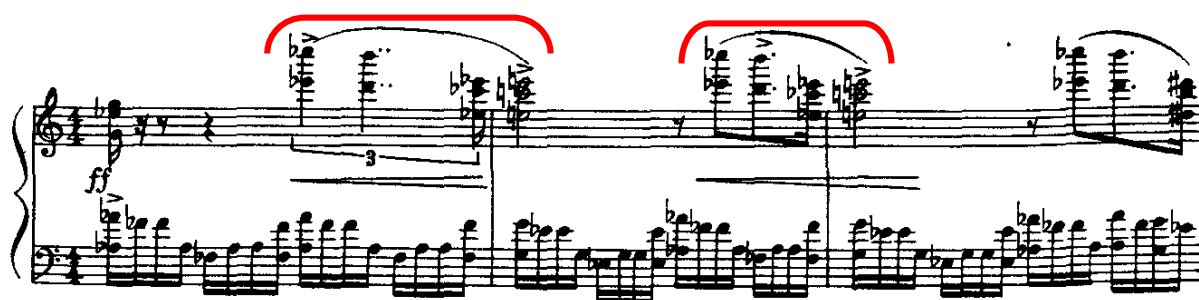


Рис.2.2.3

Чільне місце в українській фортепіанній музиці посідають фортепіанні цикли **Богдани Фільц** (1932-2021). Взагалі до фортепіанної творчості композиторка зверталася протягом всього творчого життя, сама була чудовою піаністкою. В її доробку особливою популярністю користуються такі цикли як «Десять новелет», «Київський триптих», «Музичні присвяти», «Візерунки», «Калейдоскоп настроїв» та ін. Розглянемо деякі з них. Так, особливою популярністю користується **цикл «Музичні присвяти»**, що складається з семи номерів: «Відлуння минулих літ», «Спомин», «Сумна пісня», «Меланхолійний вальс», «Ліричний прелюд», «Скерцо», «Елегія». Кожна з п'єс має присвяту тому чи іншому українському композитору, який залишив в свідомості композиторки певний слід і, відповідно, спогад. Але цікавість цих присвят в тому, що вони не просто вербальні, а в кожному номері Б. Фільц використовує цитату у вільному трактуванні з доробку певного

композитора. Як влучно відмічає М. Загайкевич, вони «...служують емоційно-образним «зерном», з якого виростає власна, суто індивідуальна авторська музична концепція» [14, с.87].

Перший номер «Відлуння минулих літ» присвячено талановитому композитору Денису Січинському. Тут Б. Фільц використовує окремі інтонації та виразні елементи з його солоспіву «Бабине літо» (рис.2.2.4):

Д.Січинський «Бабине літо»

4 *tr*

Б. Гей, ле - ти па-ву - ти - ня, па - ву - ти-ня ти я - сне.  
Hej, le - ty pa-vu - ty - nja, pa - vu - ty-nja ty ja - sne.

ф-но *p*

Detailed description: This musical score shows a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line starts with a trill (tr) on the first note. A red bracket highlights a melodic phrase in the vocal line. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Рис.2.2.4

Б.Фільц «Відлуння минулих літ»

*pp*

Detailed description: This musical score shows a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is written in a 6/8 time signature. A red bracket highlights a melodic phrase in the upper voice of the piano part. The dynamics are marked as pianissimo (pp). The accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Рис.2.2.5

Як бачимо з нотних прикладів, вокальна партія солоспіву і мелодична лінія п'єси дуже схожі, розмір, фактура ідентичні. Єдине, що змінює композиторка – ладовий нахил, її п'єса написана у паралельному A-dur, що надає відчуття світлості цьому спомину. Яскраво національний колорит передається гармонічними засобами, адже тут широко

застосовано мажоро-мінорні засоби (III низький, VI низький), що надає ще більшої мажорності й світлості звучанню (див. Додаток Б, прикл. №1).

Другу п'єсу циклу «Спомин» Б.Фільц присвячує своєму вчителю й наставнику С.Людкевичу. Інтенаційною основою номеру став ліричний романс композитора «Тайна», який в зміненому метро-ритмічному варіанті, на фоні тонічного органного пункту звучить ілюзорно, відтворюючи хвилюючі почуття від світлого спомину:

С.Людкевич «Тайна»

**Moderato molto, sentimentale** *mp*

V I V I I II I III

*p*

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The tempo is 'Moderato molto, sentimentale' and the dynamic is 'mp'. A red box highlights the interval sequence 'V I V I I II I III' in the vocal line. The piano part includes a dynamic marking 'p'.

Рис.2.2.6

Б.Фільц «Спомин»

**Lento teneramente**

V I VI I II I

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The tempo is 'Lento teneramente'. A red box highlights the interval sequence 'V I VI I II I' in the vocal line. The piano part includes an 8-measure rest in the vocal line and a dynamic marking 'p'.

Рис.2.2.7

«Сумна пісня» – спогади про В. Барвінського. Тут авторка використовує цитату з фортепіанного твору композитора «Думка». Причому відтворено не тільки інтонаційний контур мелодії, а й саму манеру викладення матеріалу, думний розповідальний характер, використання мелізматика. В партії лівої руки часте використання «пустої» квінти (див. Додаток Б, приклад №2).

В «Меланхолійному вальсі», який присвячено А. Кос-Анатольському яскраво чуються інтонації його відомої пісні на вірші І. Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», що В. Загайкевич називає «яскравим пізнавальним музичним знаком» [14, с.87]. При цьому композиторка занурює цей «музичний знак» у яскраво-барвисту сучасну гармонію, де особливого значення набуває гармонія альтерованої субдомінанти.

Так само лірично, задушевно звучить «Ліричний прелюд», присвячений Є. Козаку, де авторка використовує матеріал хорového твору композитора «Вівчарик».

Наступний же номер «Скерцо», присвячене М. Колесі, має зовсім інший характер. Це дуже енергійна п'єса, сповнена гумору, влучності, імпульсивності, притаманної гуцульським коломийкам. Дуже яскраво ладо-гармонічними, ритмічними засобами композиторка підкреслює колорит карпатського фольклору – органний пункт, гуцульський лад, синкопований ритм, і при цьому сучасні акордові побудови нетерцової структури.

І завершує цикл «Елегія», присвячена вчителю Б. Фільц по класу композиції Л. Ревуцькому. В основі п'єси інтонації з відомої «Пісні» для фортепіано українського композитора. Тут Б. Фільц зберігає навіть тональність першоджерела – g-moll, дуже тонко підмічає і відтворює основні інтонації, синкопу, рух паралельними квінтами тощо:



Л.Ревуцький



Б.Фільц

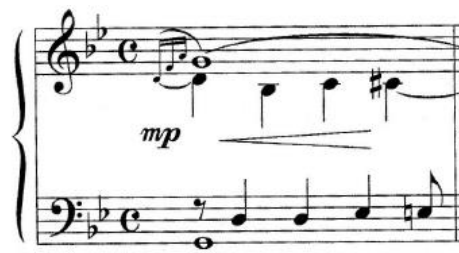


Рис.2.2.8

Отже, фортепіанний цикл «Музичні присвяти» Б. Фільц представляє собою ряд своєрідних ремінісценцій на музичні твори минулого. І саме цей задум-ідея є основним принципом циклізації, наскрізною ідеєю твору.

Не можна залишити поза увагою й **фортепіанний цикл Б. Фільц «Київський триптих»**, написаний до 1500 річчя Києва (1982 р.). Головним об'єднуючим мотивом тут стає мотив передзвону, який у кожній з трьох п'єс набуває певного символічного значення. Так, в першому номері «Ostinato» він наповнює музику «ароматом сивої

давнини», стає символом часового простору, заповнюючи динамічний діапазон від PPP до ff (див. Додаток Б, приклад №8). В другій частині передзвін символізує славетні драматичні сторінки в історії нашої столиці. Авторка влітає його у бурхливі токатні пасажі, відтворюючи середні і дрібні дзвони. Остання частина завершує цикл грандіозним, можна сказати оркестровим звучанням. Захоплюючи всі регістри фортепіано дзвін набуває міцного стверджувального звучання. Дуже влучно композиторка обирає двопланову октавно-акордову фактуру, де чітко розмежовано удар у дзвін і фонічне його відлуння:

Б.Фільц, «Київський триптих», №3 *Maestoso*

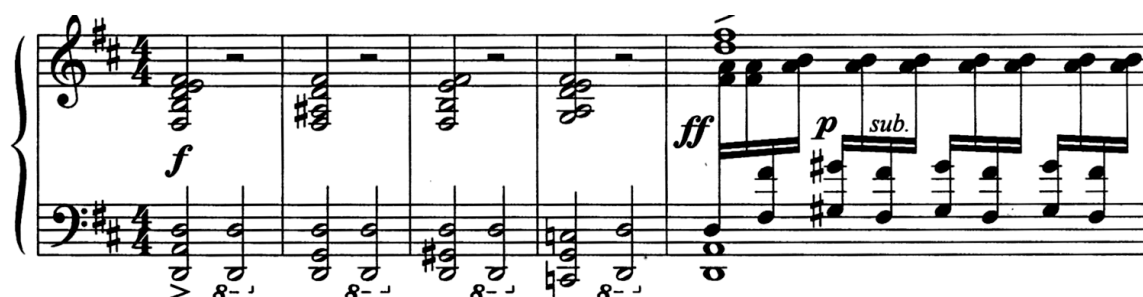


Рис. 2.2.9

Специфічним стилістичним рішенням відрізняється **фортепіанний цикл М. Степаненка «Образи»**. Він складається з 10 номерів, інтонаційною основою яких стали лаконічні поспівки народних ігор-лічилок та частівок, але вони функціонують в умовах додекафонної техніки. Відповідно характерною особливістю стає часте використання остинатності. Так, вже в першому номері в партії лівої руки відмічаємо остинатне повторення мотиву fis-ais восьмими тривалостями, на фоні якого звучать коротенькі хроматизовані поспівки, що перериваються паузами. Другий номер за характером контрастує до першого – це повільна розповідь. Починається вона чотиритактовим вступом – своєрідний пролог перед оповіданням, який завершується розкладеним арпеджіо із зупинкою на звуці ces. Тут можна навіть провести паралель із заплачками, що застосовувалися на початку кобзарських дум. Саме з

цього арпеджіо утворюється квартове співзвуччя, яке стане остинатним фоном, на якому кілька разів повторюється тема-серія. Завершується номер темою, що звучала у пролозі, утворюючи так звану тематичну арку (див. Додаток Б. Прикл. №3).

Дуже цікавою є шоста п'єса, в якій сама тема-серія виступає остинатною фігурою, адже саме на постійних її повтореннях (в різних трансформаціях) будується весь номер. Інтонаційне ядро викладається в перших трьох тактах і охоплює всі 12 шаблів: c-e-g-h-a-f-d-b-es-des-gis-fis:

М.Степаненко «Образи», №6



Рис.2.2.10

Вже наступні 4 такти представляють собою повторення теми-серії, але в акордовій фактурі. Перші чотири ноти зафіксовані у великому мажорному септакорді, наступні чотири ноти – у другому септакорді, і останні чотири ноти утворюють секундову вертикаль, поступово накладаючись одна на одну. І так до самого кінця тема-серія стає будівельним інтонаційним матеріалом всього цілого (Додаток Б, прикл. №4)

Останній, десятий номер, виконує роль завершення циклу, акумулюючи всі форми остинатних фігур, що зустрічалися протягом циклу.

Говорячи про цикли мініатюр, не можна обійти увагою цикли прелюдій, які, можна сказати, продовжують традицію Ф. Шопена. Таких прикладів в українській музиці чимало, наприклад, «24 прелюдії» В. Задерацького, «24 прелюдії» І. Карабиця, «24 прелюдії» І. Берковича, «24 прелюдії» М. Сільванського, «12 прелюдій» І. Шамо, «2 прелюдії на

теми українських народних пісень» ор.38, «5 прелюдій» ор.44 Б. Лятошинського, «5 прелюдій» В. Барвінського та ін. Як бачимо, тут є і великі цикли, і так звані мікро-цикли, які включають 2-5 номерів. Не дивлячись на відсутність програмної назви циклу, відсутність назв кожного окремого номера в циклі, завжди є і відчувається об'єднання прелюдій спільною ідеєю, певним авторським задумом.

Одним з найбільш відомих циклів є **«24 прелюдії» І. Карабиця (рік завершення циклу 1984)**. Він неодноразово ставав предметом розгляду в наукових працях, тому докладно зупинятися не будемо, але зробимо узагальнення. В плані образного змісту в циклі можна виділити п'ять художньо-емоційних сфер:

- Натхненна лірика (прелюдії №№ 1, 9, 15);
- Емоційна чуттєвість (прелюдії №№7, 16);
- Трагедійна суворість (прелюдії №№ 12, 18);
- Героїка, переможність (прелюдії №№5, 17, 19);
- Величність, піднесеність (прелюдії №№8, 11, 20)

Багатоплановість кожної сфери, їх взаємозв'язок між собою, поєднання ліній розвитку складають загальну драматургію циклу, його глибокий психологізм.

Загострення цих драматургічних ідей відбувається завдяки певним жанровим ознакам, які в окремих прелюдіях виражені дуже рельєфно. Наприклад, в прелюдії №18 прослідковують явно ознаки пассакалії, яка семантично пов'язана ще зі стародавніх часів з трагічними образами, характерний ритмічний малюнок танго знаходимо у прелюдії №22, в прелюдії №2 композитор вводить рух паралельними джазовими септакордами, в 13 прелюдії яскраво відчуваємо танцювальні народно-жанрові елементи.

Яскрава характерність прелюдій проявляється і в тематизмі, де широко використовуються народні інтонації, ладові, ритмічні особливості – альтерація IV, VI, VII, II ступенів, ладова перемінність,

ритмічна вільність. Особливо показовою в цьому плані є прелюдія №10, де відчувається явна опора на жанр української думи (див. Додаток Б, приклад №6).

Але звичайно більшу цікавість викликають нові цикли, які ще не мали аналітичного розгляду. Наприклад, цикл **5 прелюдій (2002 р.)** сучасного молодого композитора **Антон Кармазіна**. Написаний він був ще під час навчання композитора у НМАУ ім. П.Чайковського. Кожна з прелюдій цього циклу є самостійним твором, який може виконуватись окремо. Але композиторський задум полягав саме у створенні циклічної форми, де відбувається своєрідний «калейдоскоп настроїв».

Прелюдія №1 за характером мрійливо-примхлива. Мелодична лінія складається з коротких хвилеподібних поспівок, хроматизована, поліметрично поєднана з партією лівої руки.

Прелюдія №2 контрастує за своїм характером, це скерцо. Виставляючи авторську ремарку в нотному тексті, композитор спрямовує образне мислення слухача на сприймання твору як своєрідної репетиції оркестру. Виразного значення тут набуває багатопланова фактура, в якій ніби відбувається змагання різних груп оркестру у віртуозності.

Прелюдія №3 переносить нас до Італії, звучить запальна тарантела, з характерною беззупинною пульсацією восьмими у розмірі 6/8. Але наприкінці несподівано з'являються витримані акорди і арпеджований пасаж на фоні «пустого» звучання чистої квінти. Але стрімкий рух продовжується в наступній прелюдії №4, причому він підсилений сильним зростанням динаміки до ff, після чого відбувається спад до pp. Як відмічав сам автор, ці дві прелюдії є генеральною кульмінацією всього циклу.

Остання прелюдія №5 завершує цикл. За характером вона умиростворена, світла, близька до пісні-романсу. Вся мінливість, хвилювання знаходять тут заспокоєння і рівновагу (Додаток А, №1).

В межах розгляду циклів мініатюр звернемося і до циклів етюдів. В українській фортепіанній музиці цей жанр розвивався під впливом західноєвропейських романтичних традицій, коли даний жанр став художнім, а не конструктивним. Відразу відмітимо, що для української музичної культури виявилось нетиповим створення великих етюдних циклів. Це були об'єднання по 4-5 номерів, так звані «малі цикли». Як правило, головним принципом циклізації були чуттєво-психологічні стани. Наприклад, В. Косенко Етюди op.8, які вважаються першим циклом художніх романтичних етюдів в Україні, об'єднуючим моментом тут виступає ігрове начало; І. Белза Концертні етюди op.9, які певної сюжетної програми не мають, але мають жанрові назви (№1 «Ноктюрн», №2 «Інтермецо», №3 «Легенда», №4 «Осінь»). Найбільш показовими в образному відношенні стали **Етюди-картини А. Штогаренка**, в яких прослідковують спільні риси з іншими циклами мініатюр композитора, як, наприклад, «Образи» чи «Поєми». До циклу входить 5 етюдів, які є яскравими зразками музичного звукоживопису. Всі вони різні за характером, контрастують один до одного. Перший – це лірико-драматична поема, сповнена дисонуючих гармонічних вертикалей, другий – епічне оповідання, в якому ладова перемінність підкреслює народний характер. До нього близьким за характером є четвертий етюд-картина, в якому навіть чуються цитовані інтонації з другого, в результаті чого утворюється інтонаційна єдність циклу. Останній, п'ятий етюд-картина, виконує роль справжнього фіналу, який завершує цикл. Етюд сповнений енергії, світла. Маршовий характер ритміки надає мужності й активності (Додаток А №8).

Отже, проаналізувавши ряд циклів фортепіанних мініатюр, відмітимо, що вони є різними за образним наповненням і за структурою. Тут є й цикли програмних п'єс, де принципом циклізації стає узагальнено-образна ідея, причому програмність їх проявляється різними засобами – назву має тільки цикл, назву має кожна п'єса циклу, в деяких прикладах

навіть є епіграфи, які більш докладно розкривають змістовний рівень. Є це цикли прелюдій (великі і малі), в яких представлена багатопланова палітра художньо-емоційних сфер. І це цикли етюдів, в яких високий рівень віртуозно-технічного плану органічно поєднується з конкретним художнім задумом.

### **2.3. Дитячі фортепіанні цикли**

Дитяча фортепіанна музика набула актуальності наприкінці ХІХ століття. Саме тоді почали виникати перші твори, призначені для дітей, мається на увазі як для дитячого сприйняття, так і для дитячого виконання. Естетичне значення музики у дитячому вихованні, її вплив на формування національної приналежності, морально-духовних якостей та художнього смаку окреслював ще М. В. Лисенко, пізніше – його учні, композитори та педагоги М. Леонтович, Я Степовий, К. Стеценко. Їх погляди знаходять переконливе продовження й у сьогоденних наукових дослідженнях, в яких йдеться про те, що музичне мистецтво «...надихає та розширює пізнавальний та духовний розвиток особистості, зміцнює морально-етичні якості особистості, ... бере участь у формуванні цілісного світогляду...» [ 48, с. 307]. Першим же фортепіанним дитячим циклом можна вважати збірку Я. Степового «Перші кроки несміливого музиканта» (1910 рік). П'єси збірки міцно спиралися на фольклорні традиції. Але тут ще не прослідковуються певні принципи циклізації. Об'єднання можна сказати умовне, без художньо-образного обумовлення, лише за принципом зростання складності. В 1923 році М. Вілінський створює свій «Дитячий альбом». Через три роки світ побачив цикл п'єс «Бублики» Б. Яновського. Їх виникнення пов'язано перш за все з відкриттям перших дитячих музичних шкіл, спеціалізованих студій і гострою нестачею вітчизняного педагогічного репертуару.

Та справжнім відкриттям став **фортепіанний цикл В. Косенка «24 дитячі п'єси»**. Це 24 фортепіанні перлини, в яких представлено все багатство світу крізь призму дитячого сприйняття. Це:

- дитячі ігри та іграшки («За метеликом», «Скачалочка»);
- образи природи («На узліссі», «Пастораль», «Ранком у садочку», Дощик»);
- мандрівка країнами через різнонаціональні танці («Мазурка», «Вальс», «Полька»)
- світ дитячих почуттів («Не хочуть купити ведмедика», «Купили ведмедика»);
- національні образи і традиції («Українська народна пісня»)

За стильовими особливостями цикл перегукується з «Дитячим альбомом» П. Чайковського, «Альбомом для юнацтва» Р. Шумана. Але при цьому він відрізняється яскравою національною основою. Наведемо декілька прикладів.

Яскраво виражене народнопісенне начало прослідковується в п'єсах, що відтворюють пейзажні образи. Наприклад «Пастораль». М'який колорит, пентатонні звороти, волиночний бас (ч.5), підголоскова поліфонія близькі фольклорним джерелам:

«Пастораль»



Рис.2.3.1

В ліричній акварелі «На узліссі» В.Косенка народність підкреслюється трихордовими поспівками, варіантним розвитком мелодії, унісонним викладенням матеріалу на початку і наприкінці п'єси.



В п'єсі «За метеликом» відтворено дитячу веселу гру. Мелодика моторного типу, колоподібна, темп рухливий. Все це виявляє певну жанрову спорідненість з українськими веснянками. До того ж голоси рухаються паралельними терціями. Народне начало підкреслюється і зупинкою на чистій квінті наприкінці періоду:

«За метеликом»



Рис.2.3.2

Звичайно дуже яскраво національний елемент представлений в п'єсі «Українська народні пісня». Вона починається з унісонного вступу, який нагадує заплачку у думках. Ця ж заплачка звучить і наприкінці твору. Основна ж тема дуже наспівна, широкого дихання, оповита підголосками. Особливого значення у створенні національного колориту набуває ладогармонічна забарвленість – ладова перемінність, міноро-мажорні засоби тощо.

В цей же період з'явився ще один дитячий цикл, але він не набув ще яскравого висвітлення в наукових дослідженнях. Це **цикл «Фортепіанні твори для молоді» Н. Нижанківського (1935 р.)**, який композитор присвятив своїм рідним дітям та дітям найближчих друзів. Цикл задуманий як своєрідний музичний портрет кожної окремої дитини, презентуючи її характер, особисті уподобання через образні асоціації. Альбом включає п'ять п'єс:

- «Марш горобчиків», присвячений Лізі Нижанківській;
- «Староукраїнська пісня» - Степанові Ярославичу;

- «Коломийка» - Олегу Нижанківському;
- «Івасько грає на чельо» - Івасику Барвінському;
- «Гавот ляльки» - Ларисі Крушельницькій.

Всі номери яскраво образні з чітко вираженою сюжетною основою та драматургічною концепцією, яка спонукає до асоціативного мислення. Крім того, Н. Нижанківський поставив собі за мету в даному циклі наблизити дітей до розуміння стилів різних епох. Тобто кожна з п'єс має певні стильові ознаки. Так, «Староукраїнська пісня» створена в дусі бароко, «Гавот ляльки» - репрезентує зразок класичного галантного танцю, «Івасько грає на чельо» нагадує романтичну «пісню без слів», «Марш горобчиків» і «Коломийка» відтворюють сучасний світ. При цьому ті чи інші стильові ознаки відтворюються в номерах в яскраво вираженому національному контексті. Наприклад, в «Гавоті ляльки» прослідковуються ознаки козацького маршу, в «Коломийці» - ознаки козачка (див. Додаток Б, прикл.№5).

Отже, і в даному циклі ми відмітимо, що задум митця полягав у створенні дитячого фортепіанного альбому на українському національному ґрунті, в якому знайшли віддзеркалення настрої дітей, їх фантазії й почуття.

Більше сорока років розділяють цикли Н. Нижанківського і В. Косенка з **«Дитячим альбомом для фортепіано» М. Степаненка**, який був написаний в 1980 році. Але ці дитячі мініатюри також відразу набули популярності. І тут ми можемо побачити багато паралелей з циклом Косенка. По-перше, кожна п'єса також має програмну назву. І хоч за кількістю їх тільки 10, образний зміст циклів дуже близький. Наприклад, у В. Косенка «Танкова», у М. Степаненка «Ляльковий танець», у В. Косенка «Колискова пісня» – у М. Степаненка «Вечірня пісня», «Українська народна пісня» – «Український танець», «На узліссі» – «Перший пролісок» і т. п.. Можна сказати, що в обох циклах мініатюри між собою пов'язані єдиною тематикою, яку можна назвати «Світ

дитинства» де є місце іграм, різноманітним настроям, емоційним враженням тощо.

Паралелі виникають і в сенсі музичного втілення цих образів. Головним виражальним засобом виступає мелодія, яка завжди наспівна, рельєфна. Фактура всіх п'єс прозора, нескладна, відповідно до виконавських можливостей маленьких піаністів. В окремих п'єсах використовуються засоби звуконаслідування. Структура всіх номерів проста – період, або проста двочастинна чи тричастинна форма (Додаток А №6).

Більш детально розглянемо інший **фортепіанний цикл М. Степаненка «Про звірів» (1969 р.)**, який також користується великою популярністю і відрізняється самобутністю. Він складається з шести мініатюр («Бегемот», «Дельфін», «Черепашка», «Білочка», «Лисиця», «Мавпочки»), які контрастують між собою (Додаток А, №5). Відразу в уявленні згадується відомий «Карнавал тварин» К. Сен-Санса. Підбираючи певні виражальні засоби М. Степаненко, як і французький композитор, дуже влучно змальовує портрет і характер тієї чи іншої тваринки. При цьому він орієнтується на технічні можливості дітей і особливості дитячого сприйняття. Так, в першому номері композитор відтворює образ величезного Бегемота. Низький регістр, повільний темп Grave, чотиридольний розмір, рівномірне чергування чвертей – все це підкреслює велич і поважність великої тварини. А терпкість гармонічних сполучень – чергування зменшеної квінти та чистої квати – застерігають дітей, що з такою твариною необхідно поводитися обережно (Додаток А, приклад №5).

Контрастує до першого другий номер циклу «Дельфін». Широкі арпеджіо в акомпанементі відразу утворюють відчуття морського простору, в якому спокійно плаває тварина. В гармонічному плані композитор використовує плагальні звороти, чергуючи септакорди I та IV

ступенів. Загальна динаміка твору тиха, що надає образу внутрішнього спокою (Додаток А, №5).

Наступний номер «Черепашка» за характером перегукується з першим – повільний темп, акордова фактура. Але Черепашка має свою особливість, вона рухається дуже повільно. Композитор для передачі цієї одноманітної довготривалості рухів використовує остинатну фігурацію в партії лівої руки, яка незмінно звучить майже протягом всієї п'єси. І на цьому фоні терпко звучать дисонуючі гармонії (Додаток А, приклад №.5).

Зовсім інший характер відтворено в четвертому номері циклу. Перед нами з'являється Білочка, яка спритно перестрибує з гілки на гілку. І тут панівного значення набуває штрих *staccato* і дисонуюча мала секунда, яка «стрибає» з однієї октави в іншу. Динаміка першого речення більш гучна *mf*, друге ж речення звучить на піано, що утворює враження ніби Білочка віддаляється (Додаток А, приклад №5).

«Лисиця» в п'ятій мініатюрі привертає увагу своєю граційністю, хитрістю. Мелодична лінія неширокого діапазону, хвилеподібної будови звучить довго на тихих відтінках *p* і *pp*. Але раптом у десятому такті на *sf* виділяється нонакорд другого ступеня, який береться арпеджато. Певно композитор таким чином передає стрибок Лисиці, яка довго слідкувала за своєю здобиччю (Додаток А, приклад №5).

І завершує цикл п'єса «Мавпочки», яке можна назвати своєрідним мавп'ячим скерцо. Швидкий тембр, кварто-секундові гармонічні сполучення, гострий штрих, акцентування змальовують грайливих тваринок, які бавляться, стрибають, кривляються. Та крапку цих музичних портретів ставить остання секунда, яка, можна сказати є лейтгармонією циклу, адже в кожному номері вона відіграє свою характеристичну роль (Додаток А, приклад №5).

Таким чином, фортепіанний цикл М. Степаненка «Про звірів» є ще одним яскравим зразком дитячих українських циклів, який дуже рельєфно і влучно розкриває представлені образи. Головним принципом

циклізації виступає принцип контрасту, який проявляється на рівні виражальних засобів, але при цьому об'єднуючим моментом є інтонаційна єдність п'єс, де панівну роль відіграють інтервали секунди та терції, утворюючи прості мелодії неширокого діапазону, що відповідає традиціям дитячого фольклору.

Всі розглянуті вище цикли відносяться до ХХ століття. Та на початку ХХІ століття композиторів також продовжує цікавити ця тема. Яскравим в образному відношенні і цікавим для дитячого виконання є **фортепіанний цикл В. Птушкіна «П'ять маленьких замальовок»**, написаний у 2006 році. Харківський композитор, народний артист України, який, на жаль, в 2022 році пішов з життя, сам був чудовим піаністом і тому особливості фортепіано, його природні й технічні можливості добре знав і тонко відчував. Творчим кредо композитор була демократичність музичної мови, доступність. Саме тому він залишався на позиціях традиціоналізму всупереч новітнім авангардним течіям. Особливо трепетно В. Птушкін відносився до дитячої музики. «Любов до дітей та прагнення бути зрозумілим маленькому слухачеві й виконавцю спричинила виняткову яскравість образної сфери в музиці» [13].

Дитячий фортепіанний цикл «П'ять маленьких замальовок», відкривається п'єскою «Веселий дощик». Світлий настрій створюється відразу з перших тактів. Тихі краплинки утворюють низхідні арпеджовані рухи по звуках Ре мажорного тризвуку на staccato. Подальше гармонічне розгортання відбувається з опорою на мажоро-мінорні засоби, що сприяє ще більшому просвітленню, адже замість мінорного тризвуку VI ступеня композитор вводить мажорний тризвук VI низького ступеня (Додаток Б, прикл. №7).

В наступній п'єсі «Сумна розмова» настрій змінюється. Але мінорний лад ми відчуваємо не відразу (основна тональність a-moll). Перший мелодичний зворот – I – II – V – I – позбавлений ладової ідентифікації. Та вже в 2-3 тактах з'являється низхідний хроматичний рух

і мінорний III ступінь «с». Але сумною розмова триває не довго. Знову звучить гармонія однотерцового міноро-мажора, а саме мажорний тризвук V низького ступеня, який відразу зсувається на пів тона у гармонічну доміанту основної тональності, котра також є мажорною. А в передостанньому такті просвітлення надає барва мажорної мелодичної субдоміаннти. І в №1, і в №2 фактура легка і прозора.

Третій номер «Балалайка» знову вносить контраст, влучно змальовуючи звучання народного інструмента. Після чого нашу увагу привертає «Набридлива комаха» (№4). Одноманітне її дзижчання, утворюване повторюваним остинатним рухом шістнадцятих, змальовує дуже рельєфно, майже зорово образ набридливої комахи.

І завершує цикл «Балетна сценка», яка набуває справжніх театральних рис. Перед нами ніби постає маленька балерина, що виконує жете.

Отже, цикл В. Птушкіна – є зразком втілення яскравих дитячих образів з відчуттям захопленості, яку завжди мають діти, вивчаючи оточуючий світ. Невибагливі мелодії, прозора фактура, чітка метроритміка, квадратність структур поряд з рел'єфними образами відповідає особливостям дитячого сприйняття і мислення.

Таким чином, проаналізувавши окремі фортепіанні цикли українських композиторів, відмітимо, що у всіх групах циклів – поліфонічних, циклах мініатюр різного типу, дитячих циклах – при опорі на західноєвропейські традиції, яскраво відчувається глибинна національна основа на всіх рівнях – художньо-образному, жанровому, генетичному, рівні музичної виразності.

## ВИСНОВКИ

Зробивши дослідження даної теми, відповідно до поставленої мети і завдань, зробимо висновки.

1. Виходячи з аналізу певної бази досліджень, присвячених українській фортепіанній музиці, було з'ясовано, що ця тема давно знаходиться в полі уваги науковців, та сьогодні відмічається тенденція до розширення напрямків її розгляду. Так, перші дослідження представляли собою стислі огляди, рецензії переважно емпіричного характеру (С. Людкевич, А. Ольховський, В. Довженко). Першим ґрунтовним дослідженням стала дисертація М. Дремлюги, де вперше визначаються індивідуальні особливості фортепіанної творчості окремих композиторів. В. Клин піднімає питання жанрової класифікації. Та особлива активність і увага до української фортепіанної музики починається з 90-х років ХХ століття, після проголошення незалежності нашої Держави. Аналізуються окремі жанри, наприклад українська фортепіанна соната (Л. Ланцута), фортепіанні мініатюра (Н. Рябуха, Л. Свірідовська, І. Таран), розкриваються питання програмності (О. Фрайт). Окремою темою виступає дитяча музика як з педагогічної точки зору, так і з художньо-образної (Б. Міліч, О. Фрайт, В. Тимошук). При цьому фортепіанні цикли українських композиторів досі не були спеціальним предметом дослідження.
2. Розглядаючи історичні етапи розвитку української фортепіанної музики, відмітимо, що вони співпадають із загальним розвитком музичної культури в Україні і умовно поділяються на такі періоди:
  - 1 період – долисенківський – 1 пол. ХІХ ст. (М. Маркевич, Й. Вітвицький, М. Завадський);
  - 2 період – 2 пол. ХІХ – початок ХХ ст. – пов'язаний з творчою діяльністю М. Лисенка. Характеризується впливом традицій

західноєвропейського романтизму (М. Лисенко, Я. Степовий, В. Косенко);

- 3 період – 20-ті – 30-ті рр. ХХ ст. – опанування новими стильовими техніками (Б. Лятошинський, В. Барвінський, І. Белза);
- 4 період – 40-ві – 50-ті рр. ХХ ст. – «ідеологічний застій»;
- 5 період – 60-ті – 80-ті рр. ХХ ст. – стильовий вибух – неофольклоризм, неокласицизм, додекафонія (В. Бібик, М. Скорик, В. Сільвестров, В. Годзяцький, М. Степаненко);
- 6 період – кінець ХХ – поч. ХХІ ст. – постмодерністичні тенденції (В. Сільвестров, В. Птушкін, А. Ляхович)

Та на всіх історичних етапах розвиток фортепіанної музики був пов'язаний з самобутніми національними традиціями й індивідуальними рисами кожного композитора/

3. На такому історичному лоні активний розвиток мали українські фортепіанні цикли, які виникли під впливом західноєвропейських традицій, але в українському контексті набули парадигматичного характеру, маючи свою типологію, безпосередній зв'язок з національним менталітетом і архетипом української культури в цілому, що дає підставу називати фортепіанні цикли українських композиторів національним феноменом.

4. Проаналізувавши окремі фортепіанні цикли українських композиторів різних історичних періодів, відмітимо:

По-перше, далеко не всі вони мали аналітичний розгляд в музикознавчій літературі. Так, в даній роботі вперше проаналізовано цикли «Образи» та «Про звірів» М. Степаненка, «5 прелюдій» А. Кармазіна, «5 маленьких замальовок» В. Птушкіна. Зроблено більш детальний аналіз циклу «Музичні присвяти» Б. Фільц.

По-друге, кожен з проаналізованих циклів має свою національну самобутність і специфіку. Так, в поліфонічних циклах, наприклад, барочні традиції органічно поєднуються з жанровими і



інтонаційно-ритмічними елементами народної музики (фуги e-moll, fis-moll, gis-moll з циклу «24 прелюдії і фуги» В. Задерацького, fuga F-dur з циклу «12 прелюдій і фуг» М. Скорика). В циклах мініатюр, де композитори вдаються в результаті зручності жанру, до активних художніх і стильових пошуків, яскраво вводяться народні образи через, наприклад, цитати українських пісень (Б. Лятошинський «2 прелюдії на теми українських народних пісень» op.38, «Меланхолійний вальс» з циклу «Музичні присвяти Б. Фільц»). Також відмічаємо використання характерних ритмоформул, інтонаційних зворотів, принципів викладення й розвитку музичного матеріалу, наприклад, синкопований ритм, гуцульський лад, танцювальна народно-жанрова основа («Скерцо» з циклу «Музичні присвяти» Б. Фільц, Прелюдія №13 з циклу «24 прелюдії» І. Карабиця); думний розповідальний характер, декламаційність, імпровізаційність («Сумна пісня» з циклу «Музичні присвяти» Б. Фільц, Етюд-картина №2 А. Штогаренка, Прелюдія №10 з циклу «24 прелюдії» І. Карабиця, П'єса №3 з циклу «Відображення» Б. Лятошинського, №2 з циклу «Образи» М. Степаненка); ладова перемінність, альтерація II, IV, VII ступенів («Відлуння минулих літ» з циклу «Музичні присвяти» Б. Фільц, Прелюдія №5 з циклу «5 прелюдій» А. Кармазіна, Етюд-картина №4 А. Штогаренка); використання «бурдонної» чистої квінти як імітування звучання народного інструментарію («Елегія» з циклу «Музичні присвяти» Б. Фільц, Прелюдія №3 з циклу «5 прелюдій» А. Кармазіна).

Так само яскраво національна основа відчувається і в дитячих фортепіанних циклах «24 дитячі п'єси» В. Косенка, «Фортепіанні твори для молоді» Н. Нижанківського, «Дитячий альбом для фортепіано» М. Степаненка, «П'ять маленьких замальовок» В. Птушкіна.

5. І на останок відмітимо, що фортепіанні цикли українських композиторів міцно спираючись на західноєвропейські традиції ХІХ ст., вбираючи новітні стильові тенденції європейської музики ХХ ст., знайшли свою нішу у світовій музичній культурі, набувши самотніх національних рис через глибинний генетичний зв'язок з національною ментальністю, особливостями етнопсихології, що є генетичним кодом нації.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. В 2-х ч. Київ : Мистецтво, 1964. Ч.2. 310 с.
2. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ ст. : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. 232 с.
3. Берегова О.М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 музичне мистецтво. Київ, 2000. 20 с.
4. Белікова В. Музична мова Михайла Степаненка як чинник формування творчого потенціалу особистості. *Наукові записки БДПУ. Серія педагогічні науки*. Бердянськ : БДПУ, 2019. С.20-27
5. Бовсунівська Т.В. Феномен українського романтизму. Київ : Поліграфіст, 1997. 321 с.
6. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Київ : Музична Україна, 1972. 39 с.
7. Вахранёв Ю. Фортепианне пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов : дис...канд. искусствоведения. Киев, 1971. 286 с.
8. Гаран К.М. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*. С.24-31 URL : <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/159816/159071> (дата звернення : 19.02.2023)
9. Грінченко М.О. Вибране. / упор. та ред. М. Гордійчука. Київ. 1959. 531 с.
10. Довгаленко Н.С. Українська музика ХХ століття: нариси. Одеса : Астропринт, 2009. 120 с.
11. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. Київ. 1957. Ч.1. 237 с.
12. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ. 1958. 134 с.

13. Жуковська І.Л. Кастальське джерело традиції (пам'яті видатного українського композитора Володимира Птушкіна). URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37304/Zhukovska.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення : 05.02.2023)
14. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ-Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.
15. Зинкевич Е.С. Игры на окраине тысячелетия (о постмодернистской ипостаси украинской музыки). URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2525> (дата звернення : 17.02.2023)
16. Історія української дожовтневої музики / заг. ред. та упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1969. 587 с.
17. Історія української радянської музики. / ред. Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко, О. С. Зінкевич. Київ : Музична Україна, 1990. 296 с.
18. Калашнікова А.І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ століття: дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2020. 225 с.
19. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
20. Корній Л. Історія української музики. ХІХ ст. Підручник. Київ-Нью-Йорк : Видавництво М.П.Коць, 2001. Ч.3. 480 с.
21. Ланцута Л.В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 музичне мистецтво. Київ, 1998. URL: [https://ukrreferat.com/chapters/avtoref/ukrainska-fortepianna-sonata-teoriya-istoriya-suchasni-tendencii-avtoref-dis-kand-mistect\\_voznav-l-v-lancuta-nac-muz-akad-ukraini-im-p.html](https://ukrreferat.com/chapters/avtoref/ukrainska-fortepianna-sonata-teoriya-istoriya-suchasni-tendencii-avtoref-dis-kand-mistect_voznav-l-v-lancuta-nac-muz-akad-ukraini-im-p.html) (дата звернення : 19.02.2023)
22. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. / упор. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т.1. 496 с

23. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. / упор. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т.2. 816 с.
24. Милич Б. Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва. Київ, 1961. 104 с.
25. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. *Наука без границ. Сб. статей у 15-летню журналу «Musiqi dunyasi»*. Москва, 2015. С. 20-46
26. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. URL: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-74814748-3cd1-4e9a-83f1-bf3363249e96> (дата звернення : 17.02.2023)
27. Олійник О. Українська фортепіанна музика для дітей. Київ : Наукова думка, 1979. 104 с.
28. Ольховський Ю.А. Нарис історії української музики. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
29. Рябуха Н.О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків, 2004. 31 с.
30. Рябуха Н.О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації: навчальний посібник. Харків : Видавництво Бровін О.В., 2010. 258 с.
31. Принцип внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця ХІХ – ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2011. №5. С.176-179
32. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.) : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2007. 164 с.
33. Соломонова О.Б. Вторинність оперної традиції як чинник іронічної дескрипції культури / О. Б. Соломонова // Часопис Національної музичної

- академії України імені П. І. Чайковського. - 2013. - № 2. - С. 60 – 69. -  
Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2013\\_2\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_2_9)
34. Соломонова О.Б. Смысловой потенциал синтезийных процессов в танцевальной музыке (на примере витально-смеховых текстов). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : ХДУМ ім. І.Котляревського, 2012. №5. С.108-124. URL: <https://aspekty.kh.ua/aspekty5.pdf#page=108> (дата звернення : 19.02.2023)
35. Соломонова О.Б. Психокреативні аспекти викладання музично-теоретичних дисциплін (молодші діти). Методичні рекомендації. Київ : КДАМ, 2013ю 13 с.
36. Таран І.М. Феномен мініатюри в контексті сучасної фортепіанної музики. *Українська музична культур на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм*. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С.124-128
37. Терновская Т.Ю. Постмодернизм как культурно-исторический диалог. *Культура народов Причерноморья: научный журнал*. Симферополь, 2005. №57. Т.2. С.116-117
38. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Музична Україна, 1972. 160 с.
39. Тимощук О. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2011. 18 с.
40. Фортепіанні твори українських композиторів: навчальний посібник / упор. Гринчук І., Горбач О. Тернопіль : Астон, 2015. 96 с.
41. Фрайт О.В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 25 с.
42. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. Дрогобич, 2010. 94 с.

43. Чехунина А. Бахианство как интонационная идея романтизма в контексте музыкальной культуры XIX–XX столетий. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: культура, мистецтво, педагогіка. Вип 34. Харків : 2012. С.16-25. URL : <https://intermusic.kh.ua/vypusk34.pdf>
44. Чехунина А. А. Бахианство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX–XX веков : дисс. канд. искусствovedения. 17.00.03. Одесса, 2010. 178с.
45. Чехунина А. Феномен психологічної установки у визначені національно-стильової специфіки музики. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В.Нежданової “Музичне мистецтво і культура”. Вип.10. Одеса : “Друкарський дім”, 2009. С. 87-98. URL : <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13309/5.pdf?seque>
46. Юган Н.Л. особенности жанровой парадигмы литературного творчества В.И.Даля. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Київ, 2015. №14. С.44-47.
47. Student's Multilevel Artistic and Pedagogical Communication Mastering / Lymarenko, L, Hunko, N, Kornisheva, T, Pichkur, M, Shevtsova, O, Chekhunina, A // REVISTA ROMANEASCA PENTRU EDUCATIE MULTIDIMENSIONALA. – 2021, Volume 13, Issue 1, Page 235-260. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/13.1Sup1/394>
48. The Arts as a Means of Developing Emotional Intelligence in the Context of Neuropedagogy". BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience, 13 №4(2022), 306-320. <https://lumenpublishing.com/journals/index.php/brain/article/view/4645>  
DOI: <https://doi.org/10.18662/brain/13.4/390> (Zhanna Syrotkina, Larysa Bankul, Olena Bukhniieva, Ivan Boychev, Nataliia Gunko, Alina Chekhunina)

## ДОДАТОК А

## Відеододаток

1. Кармазін А. Прелюдія №5. Виконує автор. URL: <https://youtu.be/pAQWAu7khJo> (дата звернення : 18.02.2023)
2. Лятошинський Б. Цикл «Відоображення» URL: <https://youtu.be/FR2ywwzJSuMk> (дата звернення : 03.02.2023)
3. Птушкін В. Балетна сценка. Виконує Анна Греш. 3.00' URL: <https://youtu.be/00WkovVJZ7M> (дата звернення : 05.02.2023)
4. Степаненко М. Цикл «Образи». Виконує Аріна Щепакіна. URL: <https://youtu.be/qYWfeI3oSw0> (дата звернення 04.02.2023)
5. Степаненко М. Цикл «Про звірів». Відеоролік І.Корнєєвої. URL: [https://youtu.be/\\_OHbN-XAnf8](https://youtu.be/_OHbN-XAnf8) (дата звернення 04.02.2023)
6. Степаненко М. «Вечірня мелодія» з «Дитячого альбому для фортепіано». Виконує Ганна Сом. URL: <https://youtu.be/XmcHHeUMSTY> (дата звернення 04.02.2023)
7. Фільц Б. Цикл «Музичні присвяти» URL: <https://youtu.be/2btQBJr2sxxw> (дата звернення : 03.02.2023)
  - Відлуння минулих літ (Д.Січинському)
  - Спомин (С.Людкевичу),
  - Сумна пісня (В.Барвінському)
  - Меланхолійний вальс (А.Кос-Анатольському),
  - Ліричний прелюд (Є.Козаку),
  - Елегія (Л.Ревуцькому),
  - Скерцо (М.Колесі)
 Виконує М.Самотос
8. Штогаренко А. Етюди-картини №4, №5. Виконує Дмитро Загородянський. URL: <https://youtu.be/7Xb9fBhGWbs> (дата звернення : 18.02.2023)



## НОТНІ ЗРАЗКИ

## №1

## Б. Фільц. «Музичні присвяти». «Відлуння минулих літ»

*Присвята Денису Січинському*

*Andantino rubato*

*mp* *ten.* *ten.*

*p*

*poco a poco cresc.*

*f* *cantabile*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the final two measures. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the bass staff is marked *smorsando*. The second measure of the treble staff is marked *p dolce*.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature remains three sharps. The first measure of the bass staff is marked *pp*.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur. The bass clef staff has a more active accompaniment. The key signature is three sharps. The first measure of the bass staff is marked *mf*, and the second measure is marked *f*. Above the system, the instruction *poco piu animato* is written.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff has a complex accompaniment. The key signature is three sharps. The first measure of the bass staff is marked *ff*, the second *sf*, the third *mf*, and the fourth *mp*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff has a simple accompaniment. The key signature is three sharps. The first measure of the treble staff is marked *ten.* and the first measure of the bass staff is marked *pp*. Above the system, the instruction *Tempo I* is written. The second measure of the treble staff is marked *pp* and the third measure is marked *ten.*

ten.

ten.

rit. --- *pp*

*p*

morendo

## №2

## Б. Фільц «Музичні присвяти». Сумна пісня.

Присвята Василю Барвінському

**Andantino**

The score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked **Andantino**. The score includes several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are also handwritten performance instructions such as *p*, *p5*, *x p*, and *p x*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some triplet markings (e.g., 3 4 5, 2 3 4 4, 3 2 1, 3 2 1, 3 2 1). The bass line is primarily composed of chords and single notes, while the treble line contains the main melodic material. The piece concludes with a final chord in the bass line.

*f* 6 7

*cresc.* *a* *poco* *accelerando*

8- - - - -  
*f* *mp*

*p*

8- - - - -  
*dim.* *pp*

## №3

## М. Степаненко «Образы», №2

*Andante*

*p*

*con Ped.*

*a tempo*

*ppp*

*Ped.*

*rit.*

*a tempo*

*rit.*

*a tempo*

*rit.*

*mp*

*mp*

*Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

*8va*

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with the tempo marking 'a tempo' and the dynamic 'pp'. The bass line features a sequence of notes with a '5' indicating a fifth finger position. The second system includes dynamic markings 'm.d.' (mezzo-forte) and 'm.s.' (mezzo-piano), and a 'rit.' (ritardando) marking. The third system starts with 'a tempo' and 'ppp' (pianissimo), and includes a 'rit.' marking. Various performance instructions are present, including '8va' (octave) markings and 'Led.' (likely 'Led.' for 'Led.' or 'Led.'). The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins.

## №4

## М. Степаненко «Образы», №6

Rubato (♩=90 - 100)

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Rubato' with a quarter note equal to 90-100 beats per minute.

**System 1:** The right hand begins with a *p cresc.* dynamic, followed by a *f* dynamic with a slur, then *sf*, *sf*, *p* with an accent (>), and finally *mp legato*. The left hand starts with *con ped.* and ends with *pp*.

**System 2:** The right hand features *p* and *sf* dynamics, ending with *legato*. The left hand continues with *p* and *sf* dynamics.

**System 3:** The right hand has *sf* and *p* dynamics, ending with *cresc.*. The left hand has *sf* and *p* dynamics.

**System 4:** The right hand starts with *p*, followed by *cresc.*, *ff*, *sf*, and *f cresc.*. The left hand has *cresc.*, *ff*, *sf*, and *f cresc.* dynamics.

**System 5:** The right hand begins with *ff*, followed by *pp*, *p*, and *pp*. A *rit.* (ritardando) marking is present. The left hand has *ff*, *pp*, *p*, and *pp* dynamics. The system concludes with a double bar line.



## №5

## Н. Нижанківський «Коломийка»

*Allegretto*      *Олегові Нижанківському*

*mp*

*ped.*      ✱

*poco cresc.*

*ped.*      ✱      *simile*

*mp*

*poco cresc.*      *poco sost.*      *a tempo*

*mf ben ritmico*

*L'istesso tempo*

6

25

*f*

29

33

*mp* *come primo*

37

*più f*

41

*poco sost.*

45

*a tempo*

*p*

*Calando ma non rallentando*

\*7

## №6

## І.Карабиць «24 прелюдії». Прелюдія №10

Andante (rubato e recitando)

*pp molto espressivo*

The musical score consists of four systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system includes the tempo and dynamic markings. The second system features a five-fingered scale in the bass clef. The third system features a three-fingered scale in the bass clef. The fourth system features two three-fingered scales in the bass clef. The right hand of the grand staff plays chords and single notes throughout.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (5 and 3). The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. The right hand continues with chords, maintaining the *p* to *mp* dynamic range. The left hand features a more complex rhythmic pattern with slurs and fingerings (5, 5, 6). The key signature remains two sharps.

Third system of musical notation. The right hand continues with chords, with dynamics ranging from *p* to *mf*. The left hand has a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings (6, 7, 5, 3). The key signature remains two sharps.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with chords, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The left hand has a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings (9, 5). The key signature remains two sharps.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, showing a single treble clef staff with a melodic line. A dynamic marking *più f* is present.

Third system of musical notation, showing a single treble clef staff with a melodic line. Dynamic markings *ff* and *mf* are present.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *mp* is present.

Fifth system of musical notation, showing a single bass clef staff with a melodic line. The tempo is marked *tranquillo* and *rit.*. A dynamic marking *p* is present.

Tempo I

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *p* and *pp morendo* are present.

## №7

## В. Птушкін «Веселий дощик»

Animato, scherzando

*p* *mf*

The first system of the musical score is in 3/4 time, key of D major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

*p* *f*

The second system continues the piece, showing a dynamic shift from piano (*p*) to forte (*f*). The melodic line in the right hand becomes more active with sixteenth-note patterns.

ritenuto

dim.

The third system is marked *ritenuto* and *dim.* (diminuendo). The tempo slows down, and the volume decreases. The melodic line in the right hand features a series of descending notes.

Tempo 1

*p* *f*

The fourth system is marked *Tempo 1*. It returns to the original tempo and features a dynamic shift from piano (*p*) to forte (*f*). The piece concludes with a final chord in the right hand.

## №8

## Б.Фільц «Київський триптих». Ostinato

**Largo** **OSTINATO**

The score consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is marked **Largo** and **OSTINATO**. The first system starts with dynamics *pp* and *ppp*. The second system includes *poco a poco cresc.* and *tenuto*. The third system features dynamics *f* and *mp*. The fourth system is marked *cantabile*. The fifth system shows changes in time signature to 3/4 and 2/4.

*pp* *ppp*

*poco a poco cresc.* *tenuto*

*f* *mp* *f* *mp*

*cantabile*

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. The time signature is 4/4.

Second system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes. The time signature is 4/4. There are some rests in the lower staff.

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features chords and rests. The time signature is 4/4. Dynamics include *pp* and *ppp*. There are some rests in the lower staff.