

Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ "Донбаський державний педагогічний університет"
кафедра музики і хореографії

Програмні цикли для дітей **у класі фортепіано**

Навчально-методичний посібник

Слов'янськ
2018

*Рекомендовано Вченою радою
Донбаського державного педагогічного університету
(Протокол № 3 від 11 жовтня 2018 р.)*

Рецензенти:

Філоненко Л. П. – доктор філософії, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького Інституту музичного мистецтва ДДПУ імені І. Франка, член НТШ і НСКУ;

Гринчук І. П. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Програмні цикли для дітей у класі фортепіано: Навчально-методичний посібник / упоряд.: Т. Грищенко. – Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2018. – 119 с.

Навчально-методичний посібник укладено для студентів педагогічних спеціальностей відповідно до програми навчальної дисципліни «Музичний інструмент» (фортепіано) для підготовки фахівців освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр».

Подано коротку музикознавчу інформацію про розвиток жанру циклу мініатюр в європейській та українській музичній культурі. Методичні аспекти роботи в класі фортепіано представлені на прикладі включених до посібника фортепіанних програмних циклів для дітей українських композиторів кінця ХІХ – І половини ХХ ст. Запропоновано апробовані рекомендації щодо виконання окремих мініатюр та циклів у цілому, короткі відомості про творчість композиторів, перелік основної літератури.

Музикознавчий, методичний та нотний матеріал збагатить виконавський репертуар у класі фортепіано, педагогічний репертуар на заняттях з методики музичного виховання, у перебігу педагогічної практики.

Для студентів, викладачів навчальних закладів педагогічного та мистецького профілю, вчителів-практиків загальноосвітніх шкіл, спеціальних мистецьких закладів різних рівнів акредитації.

Зміст

Передмова.....	5
Цикл мініатюр як жанр фортепіанної літератури.....	6
Фортепіанні цикли мініатюр у творчості українських композиторів	20
Основні методичні підходи до вивчення різножанрових програмних мініатюр	32
Фортепіанні твори Ф. Якименка: культурологічні та методичні аспекти	40
<i>Якименко Ф. Три п'єси на українські теми</i>	
<i>Чуттєва ідилія</i>	<i>48</i>
<i>Біля колиски.....</i>	<i>50</i>
<i>Святкова</i>	<i>52</i>
Фортепіанні твори С. Борткевича: культурологічні та методичні аспекти	56
<i>Борткевич С. «З мого дитинства» ор. 14</i>	
<i>З наспівів няні.....</i>	<i>64</i>
<i>Темна кімната.....</i>	<i>67</i>
<i>Урок танцю.....</i>	<i>70</i>
<i>Перше кохання.....</i>	<i>74</i>
<i>Перший смуток</i>	<i>77</i>
<i>Коли стану дорослим.....</i>	<i>79</i>

Використання сучасних методик організації слухання та аналізу-інтерпретації музики школярами у процесі підготовки музиканта-педагога	83
Основна рекомендована література	94

Додатковий нотний матеріал

Борткевич С. «Маленький мандрівник» ор. 21

<i>Приготування до подорожі</i>	<i>98</i>
<i>На гринджолах</i>	<i>99</i>
<i>Прощання</i>	<i>101</i>
<i>Відпралення потягу.....</i>	<i>103</i>
<i>Через степ.....</i>	<i>105</i>
<i>В Польщі</i>	<i>106</i>
<i>Венеція (Пісня гондольєра).....</i>	<i>108</i>
<i>Неаполь(Канцона)</i>	<i>111</i>
<i>Франція (Французька народна пісня).....</i>	<i>113</i>
<i>Іспанія (Серенада).....</i>	<i>114</i>
<i>Англія (Шотландський ріл)</i>	<i>116</i>
<i>Давня Німеччина.....</i>	<i>118</i>
<i>Норвегія.....</i>	<i>119</i>

Передмова

Навчально-методичний посібник «Програмні цикли для дітей у класі фортепіано» укладено з метою ознайомлення студентів, майбутніх педагогів-музикантів, із історією розвитку жанру циклу мініатюр в європейській та вітчизняній музичній культурі, із методичними аспектами опанування зразків циклічних форм на прикладі програмних циклів для дітей українських композиторів кінця XIX – XX століть, які представляють різні композиторські стилі, різні типи циклів мініатюр, адресовані дітям різновікових груп.

Аналіз педагогічної мистецької практики засвідчує, що цикли «Три п'єси на українські теми» Ф. Якименка, «З мого дитинства» оп. 14, «Маленький мандрівник» оп. 21 С. Борткевича, які представляють фортепіанну творчість митців, пов'язаних із Харківщиною, згодом – із зарубіжжям, є маловідомими широкому сучасному виконавському загалу, однак, є цінним виконавським і педагогічним репертуаром не лише у класі фортепіано, але й на заняттях з методики музичного виховання, у проведенні педагогічної практики.

Музикознавчий, виконавсько-методичний аналіз названих вище циклів демонструє оригінальне авторське трактування окремих характерних мініатюр, контрастних побудов у середині циклів та логіки циклів загалом разом із врахуванням звукових технічних і художньо-виразових можливостей інструменту, вікових можливостей виконавців-піаністів.

Таким чином, цикли, представлені у навчально-методичному посібнику, доповнюють панораму становлення українського фортепіанного педагогічного репертуару у жанрі програмних циклів, створених для початкуючих виконавців, для слухацької аудиторії шкільного віку. Ці твори стануть цінним педагогічним репертуаром і для викладачів навчальних закладів мистецького профілю, вчителів-практиків загальноосвітніх шкіл, спеціальних мистецьких закладів.

Цикл мініатюр як жанр фортепіанної літератури

Циклічна форма – один з найбільш давніх традиційних зразків музичної форми, що складається з декількох частин, самостійних за формою, котрі контрастують за характером (насамперед – у темповому віношенні, у тональному плані і т.п.), але пов'язані єдністю ідейно-художнього задуму (Л. Мазель) [27]. Отже, циклічна форма передбачає певну логіку послідовності частин, об'єднання їх в єдине ціле та ін., висуває відповідні виконавські завдання.

Початки жанру сюїтного циклу пов'язані з епохою Бароко. Кристалізація жанру відбулася у творчості Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, створених ними танцювальних сюїтах [1; 19]. Від середини XVIII ст. жанр циклічної форми набуває поширення у творчості композиторів-клавесиністів, у представників віденського класицизму, проте розквіт жанру циклу мініатюр, як і мініатюри зокрема, припадає на добу Романтизму (Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст та ін.) [1; 6; 16; 19; 20].

У XX ст. до циклу мініатюр як жанру інструментальних творів зверталися європейські фортепіанні композитори-імпресіоністи К. Дебюссі, М. Равель, модерністи Б. Барток, О. Мессіан та ін., російські композитори М. Мусоргський, С. Рахманінов, О. Скрейбін, М. Метнер, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв та ряд інших [1; 19]. Ця музична форма знайшла різні інтерпретації і у творчості сучасних композиторів різних стильових напрямків [16; 17].

Серед українських композиторів до жанру циклу мініатюр звернулися, насамперед, М. Лисенко, В. Барвінський [21; 24; 37; 40], С. Людкевич [20; 24], Н. Нижанківський [3; 21; 24], В. Косенко [22; 24], М. Колесса [5; 8; 22; 24; 36], Л. Ревуцький [22; 24], Б. Лятошинський [2; 22; 24], М. Вериківський [4; 22; 24], А. Кос-Анатольський [7; 22; 24], В. Задерацький [22; 24], сучасні митці М. Скорик [20; 22; 24], Б. Фільц [14; 22; 24] та ін., представники плеяди молодих композиторів.

Проведемо короткий огляд становлення жанру циклу фортепіанних мініатюр. Зазначимо, що програмні мініатюри, відповідно до специфіки жанру, втілюють яскраво-образні характеристики чи динаміку їх розвитку, картини природи, жанрово-побутові сцени, ілюстрації до відомих мистецьких творів (живопис, скульптура, архітектура, література та ін.). Серед них слід виділити жанрово-побутові, як правило, танцювальні п'єси (полька, мазурка, вальс, полонез, лендлер та ін.), твори з певною жанровою основою-програмою (експромт, ноктюрн, прелюдія, «пісня без слів», «листок з альбому», музичний момент та ін.).

Одним із найбільш розповсюджених та давніх різновидів циклічних форм у фортепіанній літературі є сюїта, до якої зверталися композитори, починаючи від XVI ст. і до сьогодні [1; 19; 27].

Корені жанру сюїти сягають традиції зіставлення повільного танця-ходи парного розміру та жвавого «стрибкового» танцю (як правило, 3-дольного), що були відомими у східних країнах ще у VII – VIII ст. Утвердження сюїти в західноєвропейській музиці пов'язують з появою в середині XVI ст. пари танців – павани (величавого, повільного танцю на $\frac{2}{4}$) і гільярди (рухливого танцю з стрибками в тридольному розмірі). Згодом цей принцип стає визначальним для всіх танцювальних циклів [1; 19; 27].

До початку XVII ст. у творчості І. Гро, англійських вірджиналістів У. Берда, Дж. Булла, О. Гіббонса (збірка «Parthenia», 1611) прослідковується тенденція до відходу від прикладного трактування танцю. Визначальними у процесі становлення циклічних композицій стали твори Дж. Фрескобальді, зокрема його 6 канцон (Girolamo Frescobaldi. Sei canzoni per l'organo o il cembalo), І.-Я. Фробергера, котрий усталив у своїх сюїтах для клавесина чітку послідовність танцювальних частин: алеманда ($\frac{4}{4}$), куранта ($\frac{3}{4}$) і сарабанда ($\frac{3}{4}$), згодом – жига, котра контрастувала до попередніх номерів і була ефектним завершенням сюїти [1; 19; 27].

Чисельні сюїти кінця XVII – початку XVIII ст. для клавесина будувались, як правило, на цих традиційних 4-х танцях, проте могли

включати менует, гавот, буре, пасп'є, полонез, ригодон, мюзет, лур, сициліану, тамбурин, англєз і т.п.

Термін «сюїта», який закріпився у виконавців-лютністів у Франції, розповсюдився і у інших європейських країнах, отримавши нові назви: в Англії – lessons (Г. Перселл), в Італії – balletto чи (дещо пізніше) sonata da camera (А. Кореллі, А. Стефані), в Німеччині – Partie (І. Кунау) чи партита (Д. Букстехуде, Й.-С. Бах), у Франції – ordre (Ф. Куперен) та ін. [1; 19; 27].

Особливості італійської, французької та німецької сюїти переосмислив у своїй клавірній творчості Й.-С. Бах, котрий підніс жанр сюїти на вищий ступінь розвитку. В сюїтах Й.-С. Баха (6 англійських і 6 французьких сюїт, 6 партит, «Французька увертюра» для клавіра) завершується процес відхід танцювальної п'єси від її безпосереднього зв'язку з побутовими першоджерелами [1; 19; 27], відбувається процес «охудожнення» побутової музики задля відтворення узагальнено-художніх образів.

Отже, виразове значення бахівської сюїти вийшло за рамки танцювального циклу його попередників. У цих зразках уже прослідковуються деякі особливості гомофонно-гармонічного складу і характерної для нього формальної структури, закладено основи майбутнього сонатного циклу і складних за образним змістом романтичних сюїтних циклів. Так, в сюїтних циклах Г.-Ф. Генделя, крім обов'язкових танців, з'являються п'єси фугатного плану. Частина його 8 «Великих сюїт» можна трактувати як розгорнуті твори концертного характеру.

Програмна старовинна сюїта яскраво представлена у творчості французьких композиторів, зокрема, Ф. Куперена. Його 4 збірки клавесинних творів об'єднано в 27 сюїт, що складаються з поетичних мініатюрних п'єс, часто з програмно-характеристичними назвами.

До сюїт Ф. Куперена входили мініатюри різних жанрів: різноманітні танці (алеманда, куранта, сарабанда, жига та ін.), п'єси жанрово-побутового характеру («Женці», «Вітряки»), жіночі портрети («Кохана», «Анжеліка»,

«Флорентинка», «Іспанка»), портрети друзів і рідних («Гарньє», «Форкере»), поетичні замальовки («Сестра Моніка», «Ніжна Нанетта»), картини природи («Очерет»), карнавальні сцени, п'єси психологічного плану щодо характеру і настрою («Похмура», «Кокетство», «Сором'язливість»), образи птахів, комах («Зозуля», «Метелики», «Бджоли») та ін. [1; 19].

В епоху віденського класицизму сюїта втрачає домінуюче значення. Представники епохи (Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Л. Бетховен) звертаються до більш монументальних і драматичних жанрів – сонати, симфонії, опери, тому сюїта продовжується у вигляді кассаций, серенад та дивертисментів для інструментальних ансамблів чи оркестрів [1; 19; 27]. Приклади жанру циклу мініатюр знаходимо у творчості Л. ван Бетховена пізнього періоду, у циклах мініатюр ор. 33, 119, 126, названих «Багателями» (з французької – «дрібничка»), які проклали нові шляхи до розвитку фортепіанної мініатюри.

Новий етап становлення жанрів мініатюри та сюїтного циклу мініатюр пов'язаний із процесами розвитку програмного симфонізму в добу Романтизму.

Так, фортепіанна мініатюра займає важливе місце у творчості Ф. Шуберта, який створив широко популярні 8 «Експромтів» ор. 142 і ор. 90 та 6 «Музичних моментів» ор. 94. Цим творам притаманна широка образна сфера: від світлої лірики та пасторалі – до бурхливого драматизму.

У мініатюрах Ф. Шуберта дещо відчутний вплив «Багателей» Л. Бетховена щодо побудови, близькості до побутових жанрів, проте вони носять значно більш емоційно відкритий характер висловлювання, притаманний епосі Романтизму.

Серед характерних програмних мініатюр епохи раннього Романтизму слід назвати і зразки авторського жанру «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, які об'єднані у 8 зошитів по 6 п'єс. Загалом, мініатюри втілюють означену жанрову програмність, низка з них несуть узагальнено-програмний характер: «Мисливська пісня», «Весняна пісня», «Народна пісня», «Пісня

венеціанського гондольєра», «Похоронний марш», «Пісня за прядкою» та інші.

Видатний композитор-романтик Ф. Шопен представив високохудожні зразки фортепіанних мініатюр у різних жанрах: вальси, ноктюрни, експромти, етюд. Серед них унікальним є цикл 24 прелюдій оп. 24, об'єднаних за жанровим принципом, які стали новим кроком у розвитку жанру прелюду як самостійного художньо-цінного взірця [1; 16; 19].

Новий тип фортепіанної програмної сюїти як єдиного циклу окремих, але вже взаємно пов'язаних мініатюр, знаходимо у творчості Р. Шумана. Цикл невеликих характеристичних п'єс призвів до народження романтичної великої циклічної форми, до формування сюїти наскрізного типу. Отже, Шуманівські мініатюри можуть виконуватися циклічно або як самостійні твори («Фантастичні п'єси»), частіше – передбачене виконання циклу загалом («Крейслеріана», «Карнавал»), де цілісність досягається музично-композиційними зв'язками номерів і наскрізною будовою циклу.

В історії фортепіанного мистецтва програмні цикли мініатюр Р. Шумана стали не просто відродженням жанру сюїтного циклу, а відкрили якісно нову сторінку у його розвитку. Основою для пошуків композитора у сфері програмного сюїтного циклу стали вокальні та інструментальні цикли попередників (Ф. Шуберта та Ф. Мендельсона), однак, Р. Шуман, як тонкий музикант-психолог, переконливо втілює у фортепіанній музиці цілий спектр суперечливого внутрішнього світу людини, її взаємин з оточуючим світом [1; 19].

Від сюїт XVIII ст., зразків жанру наступних періодів твори Р. Шумана відрізняються підкресленою драматичністю композиції, використанням полярних контрастів. Типовою у цьому відношенні є композиція циклу «Фантастичні п'єси» (1837) із 8 мініатюр, де кожен окремий його епізод, тяжіє до максимального внутрішнього контрасту [1]. В «Крейслеріані» Р. Шуман передає різноманітну палітру почуттів художника-романтика, а в «Дитячих сценах» немов з теплотою дивиться очима дорослого на світ дітей.

Його п'єси лише частково наближені до фортепіанної творчості Ф. Шуберта та Ф. Мендельсона через прагнення до мініатюризації. Попри загально романтичну стилістику, для мініатюр Р. Шумана характерний відхід від яскравого «естрадно-салонного» стилю, притаманного фортепіанним творам композиторам покоління Ф. Шопена та Ф. Ліста. «Психологізація» мініатюр спонукала Р. Шумана до об'єднання невеликих «замальовок» у одне ціле, до створення оригінальних програмних циклів [1].

Своєрідний тип «музичного оповідання» був підготовлений пісенними циклами Ф. Шуберта, які поєднували розповідний характер та ліризм. Проте Р. Шуман пішов далі свого попередника у відображенні багатопланових життєвих вражень – це різноманітні відтінки внутрішнього світу, картини природи, забарвленні настроєм «оповідача», портретні замальовки, фантастичні сцени. Безперервна зміна фарб, світлотіньові ефекти, багатство колориту в цілому надають фортепіанній музиці Р. Шумана, і циклам зокрема, емоційної експресії, що ставить складні піаністичні завдання.

Особливо приваблювали композитора карнавальні образи. Р. Шуман розгортає перед слухачем калейдоскоп яскравих картинок та подій, які утворюють разом довершену «новелу» послідовним чергуванням окремих завершених п'єс, методом циклізації мініатюр.

Шуманівські цикли відрізняються не лише своєю внутрішньою контрастністю, не менш суттєвим є образно-інтонаційний зв'язок, котрий об'єднує п'єси в єдине ціле. У формоутворенні шуманівських циклів суттєву роль відіграють два прийоми: монотематизм та варіаційність. Прикладами характерного варіаційного циклу служать його «Симфонічні етюди» (1834), «Карнавал» (1835) із 20 мініатюр «сцен».

Отже, характерною ознакою усіх згаданих фортепіанних творів Р. Шумана є їх новий яскравий піаністичний стиль, що проявився у новому трактуванні фортепіанної звучності, у багатоелементній поліфонізованій

фактурі, яскравих тембрових ефектах, у педальному загостренні колористики музичної тканини та ін.

Розглядаючи розвиток фортепіанної мініатюри, об'єднаної у різноманітні види циклів, слід згадати коротко низку авторів – представників різних композиторських національних шкіл епохи Романтизму.

Так, фортепіанні мініатюри Й. Брамса представляють 2 типи: твори прикладного характеру, для домашнього музикування на фортепіано в 4 руки (Вальси ор. 39, Угорські танці, які дещо розвинули традиції мініатюр Ф. Шуберта) і більш розгорнуті «симфонізовані» взірці («Три інтермецо» ор. 117, 6 п'єс для фортепіано ор. 118, «7 Фантазій» ор. 116, 4 п'єси для фортепіано ор. 119 та ін.) [1].

До програмної фортепіанної мініатюри часто звертався Е. Гріг. Серед найбільш відомих прикладів – цикли «Поетичні картинки» (6 мініатюр), «Ліричні п'єси» (загалом 66). Вони опираються на взірці камерної фортепіанної музики Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, однак, повною мірою характеризують стилістику самого Е. Гріга, щирість, поетичність фортепіанного висловлювання, багатство, і водночас, і лаконізм художнього задуму і втілення. Кожен з 10 «Ліричних зошитів» є завершеним самостійним збірником, «альбомом замальовок». До жанру «програмної сюїти» можна віднести 3-ій зошит (лірико-пейзажні п'єси) і 5-ий («норвезька сюїта») [1].

Фортепіанна мініатюра різнобічно представлена і у творчості Ф. Ліста. Відомими циклічними збірками композитора є «Видіння» (3 п'єси, 1835), «Втіхи» (6 п'єс, 1849), «Поетичні та релігійні гармонії» (10 п'єс, 1845–1852), «Різдвяна ялинка» (12 п'єс, 1874–1876), «Угорські історичні портрети» (7 п'єс, 1870–1886), популярні «Роки подорожей» (9 п'єс, 1855; 7 п'єс, 1858; 7 п'єс, 1867–1877), присвячені Швейцарії та Італії [1].

Дослідники вказують, що крім поетичних епіграфів, цитат, витягів з літературних творів, у першому виданні циклів «Роки подорожей» були представлені також малюнки Р. Кречмера. Таким чином, закладалася «деталізована» авторська програма фортепіанного твору.

Усі вищеназвані цикли Ф. Ліста є типовими узагальнено-програмними чи програмно-жанровими циклічними утвореннями, де п'єси об'єднані спільною програмою, вираженою у назві циклу, чи, окрім загальної програми циклу, можуть мати свою програмну назву, яка визначає зміст та емоційно-образну сферу композиції.

Окремо варто назвати етюди Ф. Ліста, котрі виходять за рамки свого прикладного призначення, стають програмними п'єсами, багатими за широтою осмислення явищ внутрішнього і зовнішнього світів. Вони є розгорнутими поемами, в котрих знайшли втілення характерні образи, настроєві картини, героїчні образи та ін., про що свідчать і програмні назви: «Пейзаж» (№3), «Мазепа» (№4), «Блукаючі вогні» (№5), «Видіння» (№6), «Героїка» (№7), «Дике полювання» (№8), «Спогад» (№9), «Вечірні гармонії» (№11), «Завірюха» (№12) [1].

Здобутки згаданих вище фортепіанних циклів епохи Романтизму знайшли своє переосмислення у творчості композиторів початку ХХ ст., проте популярність цього жанру дещо зменшується.

Так, особливої популярності набувають сюїти, що являли собою послідовність музичних номерів до театральних постановок, балетів, опер: сюїти Е. Гріга з музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт», Ж. Бізе з музики до драми А. Доде «Арлезіанка», П. Чайковського з балетів «Лускунчик» та «Спляча красуня», М. Римського-Корсакова з опери «Казка про царя Салтана» (музичні переклади для фортепіано у 2 чи 4 руки або для 2-х фортепіано).

Якісно новий етап у розвитку програмної сюїти представлений у циклі «Картинки з виставки» М. Мусоргського, написаному під враженням творчості архітектора та художника В. Гартмана. Показовими є паралелі «Каринок» та вищезгаданого «Карнавалу» Р. Шумана: у самому принципі сюїтності, який відображає різномайття та калейдоскопічність життєвих образів і ситуацій, у використанні принципу програмності щодо окремих частин [1].

Кожна із 12 п'єс «Картинок» отримала авторську назву, котра визначила її характер та образний стрій: «Прогулянка», «Гном», «Старий замок», «Тюільрійський сад», «Бидло», «Балет невилуплених пташенят», «Два євреї», «Лімож. Ринок», «Катакомби», «З мертвими на мертвій мові», «Баба-Яга», «Богатирські ворота». Усі вони являють собою яскраві жанрові замальовки, в яких за допомогою відповідних композиторських виразових прийомів передається заданий програмною назвою певний характерний образ.

Зерно цілісності циклу полягає у тому, що тут поєднується одночасно і рондо, і сюїта. Цілісності композиції сюїти сприяють також тональні зв'язки суміжних п'єс, принцип контрастного чергування їх темпів, принцип зіставлення характерів (майже усі швидкі номери скерцозні, усі, окрім «Гному», мажорні, на противагу – усі повільні мінорні); збільшення масштабу п'єс до кінця, яке створює у слухача відчуття цілісності сюїти. Для музичної мови циклу притаманні ефектно-театральне використання регістрів фортепіано, блискуча майстерність в наслідуванні певних звукових характеристик, зображальність та психологічність [1].

Серед «знакових» циклів у фортепіанній літературі яскраво вирізняються «Пори року» П. Чайковського. Цикл складається з 12 п'єс – місяців року. Кожна п'єса циклу – своєрідна замальовка, яка має свою назву та епіграф із віршів російських поетів (всі заголовки були запропоновані видавцем і збережені композитором) і при цьому є самостійною та завершеною за характером. Музична мова циклу безпосередня й невимушена, вражає природністю розповіді, мелодійною виразністю, вишуканістю і тонкістю образів, багатством та «оркестровістю» фактури.

У циклі є п'єси, типові для жанру мініатюри («Пісня жайворонка» та ін.), проте в низці п'єс циклу складний психологічний зміст картини, людських переживань та ін. динамізують форму, «виводять» її за рамки мініатюри («Баркарола», «Осіньна пісня», «На трійці» та ін.).

У цей період розвитку програмних інструментальних творів виникає ряд нових жанрів. Так, цикл «казки» представлений у творчості М. Римського-Корсакова, який створив симфонічну «Казку» (1880), О. Танєєва, що включив «казку» в Концертну сюїту для скрипки з оркестром (1909). Цей жанр розвинули М. Метнер і С. Прокоф'єв у своїй фортепіанній музиці, хоча близькі епічні інструментальні жанри (балада, легенда) були відомі із західноєвропейської музики XIX ст. [1; 6].

Фортепіанні «Казки» у М. Метнера (10 циклів, 40 п'єс) мають різноманітну тематику: картинність («Казка ельфів» ор. 48 №2, Казка ор. 26 № 1), картини руху («Хід лицарів» ор. 14 № 2); звукообразність («Казка дзвони», ор. 20 № 2, «Казка пташок», ор. 54 № 1), характерна образність («Король Лір» ор. 35 № 4).

У контексті розвитку російської та європейської фортепіаної мініатюри не можна оминати творчість О. Скребіна та С. Рахманінова.

Так, фортепіаної мініатюри останнього часто об'єднані одним опусом, отже, могли задумуватися композитором як цикли. Ранні твори «П'єси-фантазії» ор. 3, «Салонні п'єси» ор. 10 не є циклами у повному розумінні жанру. Циклічна програмна тенденція більш прослідковується у Сюїтах для 2-х фортепіано ор. 5 (Баркарола, «І ніч, і любов...», «Сльози», «Світле свято») та ор. 17 (Вступ, Вальс, Романс, Тарантела), в циклі «6 музичних моментів» ор. 16, в Прелюдіях ор. 23 і ор. 32, в «Етюдах-картинах» ор. 33 (у перших редакціях – «Прелюдії-картини») і ор. 39.

Як зазначав композитор, часто ці твори задумувалися як програмні під враженням різноманітних творів мистецтва (картин, літературних сюжетів), життєвих ситуацій, краєвидів природи, однак сам С.Рахманінов ніколи не давав програмних назв (крім Сюїт для 2-х фортепіано) [1; 6].

О. Респігі у 1930 р. інструментував для симфонічного оркестру 5 етюдів-карти С. Рахманінова, у тому числі 1 етюд з ор. 33 і 4 етюди з ор. 39. Оркестрова партитура була видана в Берліні в 1931 р. під заголовком: «Cinq «EtudesTableaux» de S. Rachmaninoff. Orchestration de Ottorino Respighi», де

О. Респігі подав програмні заголовки, узгоджені з С. Рахманіновим («Ярмарок» «Море і чайки», «Червона Шапочка і Вовк», «Похоронний марш», «Ярмарок. Східний марш»).

У кінці ХІХ – початку ХХ ст. у симфонічній та фортепіанній музиці продовжує існувати різновид сюїти, пов'язаний з народно-танцювальними традиціями, однак, він набуває нових стильових ознак епохи. Так, своєрідне творче переосмислення старовинних танцювальних жанрів зроблено в фортепіанних сюїтах «Бергамаська сюїта» К. Дебюссі («Місячне сяйво», «Менует», «Пасп'є», 1890), «Могила Куперена» М. Равеля (прелюд, фуга, форлана, ригодон, менует, токато) [1; 6].

Найбільш показовою у розвитку сюїтного циклу стала творчість К. Дебюссі, його «Маленька сюїта» (в 4 руки; 1894); цикли «Прелюд, сарабанда і токато» (1901); «Естампи» (1903); «Образи» (1-й зошит – 1905; 2-й зошит – 1907); «Дитячий куток» (1908); 24 прелюди (1-й зошит – 1910; 2-й зошит – 1913); сюїта «Біле та чорне» (для 2-х фортепіано, 1915).

Новаторство композитора полягає у передачі колористичності фортепіанного звучання та тембральному звуковому розкритті музичного образу. К. Дебюссі, уникаючи дієвого розвитку музичного образу, розкриває його з різних сторін чисельними колористичними яскравими відтінками, що частково зближує музику композитора із сюїтними циклами Р. Шумана.

Ще однією спільною рисою фортепіанної творчості цих двох композиторів служить тяжіння К. Дебюссі до написання звукозображальних мініатюр та об'єднання їх у циклічні утворення [1; 9; 18; 26].

Цікавим зразком вільної побудови сюїтного циклу служить дитяча сюїта «Дитячий куток», де нескладні за формою та фактурою музичні п'єси передають яскраві дитячі образи, танці, зокрема, із використанням композитором джазових мотивів у п'єсі «Кек-уок» [1; 6].

«Бергамаська сюїта» та сюїта «Pour le piano» К. Дебюссі – своєрідна «данина» композиторам-клавесиністам епохи Бароко як поєднання принципів старовинної клавірної сюїти з новаторством імпресіоністичної

техніки і виразовості. Зокрема, «Бергамаська сюїта» базується на традиційних для старовинних сюїт танцях (Прелюдія, Менует, Пасп'є), проте композитор вводить цікаву «програмну» частину нетанцювального плану – «Місячне сяйво». Подібно, і Прелюдія, як традиційний вступ, насичена гармонічною мовою «нової» музики, а Менует характерний мінливим ритмом та ладовою нестійкістю.

Серед прикладів сюїтної музики цього періоду слід назвати цикли «Привиди ночі» (1908) та «Могила Куперена» (1917) М. Равеля. Перший цикл є зразком програмної сюїти і утворюється із 3-х п'єс: «Ундіна», «Шибениця» та «Скарбо», літературним джерелом яких стали фантастичні твори А. Бертрана. Загалом же для сюїтного жанру у творчості М. Равеля є характерною власне фантастична або казкова програмність (Сюїта в 4 руки «Матушка – гусыня»).

Іншим щодо тематизму сюїтного циклу став твір М. Равеля «Гробниця Куперена» як відгук на драматичні суспільні події 1914–1918 рр, як «данина поваги усій французькій музиці XVIII сторіччя» (за висловом самого композитора). У циклі М. Равель використав класичні танцювальні форми (менуует, ригодон, форлана), однак, психологічний задум, новітня гармонічна мова виводять твір за рамки «стилізації», ставлять серед знакових здобутків цього жанру [1; 6].

Один із останніх програмних циклів М. Равеля – «Благородні та сентиментальні вальси» (8 творів), – виступає, на думку музикознавців, як «стилізація простоти минулого» (вальси Ф. Шуберта), однак, вальсова ритміка поєднується вже з конструктивними гармоніями і стилістикою музичного мислення XX ст. Таким чином, «Благородні і сентиментальні вальси» М. Равеля виходять за межі розважальних п'єс, є віддзеркаленням тогочасної епохи.

Підведемо підсумки. Отже, до початку XX ст. у європейській фортепіанній музиці типовими стали цикли за зразком узагальнено-програмного чи програмно-жанрового утворення.

Творцями жанру програмної сюїти стали Ж. Бізе, М. Римський-Корсаков (в симфонічній музиці), М. Мусоргський та І. Бородин (у фортепіанній). До яскравих зразків програмної сюїти у фортепіанній творчості слід віднести: «Ліричні п'єси» у 10 зошитах Е. Гріга, «Поетичні картинки» А. Дворжака, цикли П. Чайковського («Дитячий альбом», «Пори року»), згадані вище цикли композиторів-імпресіоністів та ін.

Серед спільних ознак програмних циклів можна окреслити наступні: частини, як довершені характерні образи, визначені переважно програмною жанровою чи авторською назвою, можуть об'єднуватися логікою спільної програми, принципом динамізації чи контрасту, рідше – певними об'єднуючими факторами мелодизму, фактурної основи чи монотематично-варіаційного розвитку музичного матеріалу та ін.

Друга чверть та середина ХХ ст. не внесли кардинальних змін щодо розвитку сюїтного циклу у творчості європейських митців. Композитори продовжували використовувати кращі надбання програмних циклів попередніх періодів. Характерним стало звернення до зразків класичної пісенно-танцювальної сюїти чи залучення типових для неї танців у іншого роду циклічні утворення.

Відомими зразками цього періоду стали «Маленька сюїта» Ж. Оріка, сюїта А. Шонберга та ін., «Афоризми» для фортепіано Д. Шостаковича та ін. Зазначимо, що назва «Афоризми» була дана твору Б. Яворським, оскільки розміри мініатюр, на його думку, відповідали трактуванню афористичності як лаконічності висловлювання. «Афоризми» наслідують принципи фортепіанної мініатюри і циклу мініатюр ХІХ ст., де, як у мініатюрах Ф. Шопена або Р. Шумана, використані елементи різноманітних жанрів. У циклі також продовжується романтична тенденція інструменталізації вокальної мініатюри, однак відсутня «гнучка» романтична кантилена.

Важливим етапом у розвитку програмного циклу фортепіанних мініатюр стали твори С. Прокоф'єва. Серед фортепіанних циклів композитора відомі «Сарказми» ор. 17 (1912–1914), «Швидкоплинності»

ор. 22 (1915–1917), «Казки старої бабусі» ор. 31 (1918), «Речі в собі» ор. 45 (1928), «Думки» ор. 62 (1933–1934), «Дитяча музика» ор. 65 (1935) [1; 6].

До циклічного жанру звертався і О. Мессіан, одним з найвідоміших його творів є цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса». Кожна з його частин присвячена певній Біблійній темі. Композитор додає вступне слово, де стисло характеризує зміст кожної п'єси, а також (у деяких випадках) особливості її структури й використовуваних композиційних методів.

До різних форм сюїтного жанру зверталися також і композитори другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема, і вітчизняні.

Підсумовуючи проведений огляд, зазначимо, що сюїта від свого зародження і до сьогодні пройшла тривалий шлях. Особливою популярністю сюїти користувалися у творчості французьких клавесиністів та композиторів-романтиків.

Значний внесок у розвиток сюїтного циклу та формування його окремих типів внесли Й.-С. Бах (пісенно-танцювальний тип сюїти), Р. Шуман (розвиток програмного сюїтного циклу), М. Мусоргський, П. Чайковський. Сюїта дістала нове прочитання у творчості композиторів-імпресіоністів, митців середини та другої половини ХХ ст., сучасних митців, зокрема вітчизняних композиторів (про що йтиметься окремо).

Кожна епоха позначалися на формуванні музичної форми сюїти, яка від простого утворення послідовно розміщених танцювальних номерів, перетворилася на яскраву самобутню форму втілення калейдоскопічних образів життя, котрі неможливо так характерно та художньо зобразити в рамках якогось іншого жанру (сонати, симфонії та ін.).

Фортепіанні цикли мініатюр у творчості українських композиторів

Фортепіанна музика – яскрава сторінка в історії усієї музичної культури України. Музичні композиції вітчизняних творців активно залучаються до репертуару видатних виконавців, до навчальних програм спеціальної та загальної мистецької освіти.

Дослідження фортепіанної творчості українських композиторів (В. Клин [22], Л. Кияновська [20 – 21], О. Козаренко [23], Н. Кашкадамова [19], М. Степаненко, Н. Гуральник, Ю. Булка [3], Л. Філоненко та ін.) торкаються зокрема і питання розвитку сюїтного жанру.

Так, у дослідженнях фортепіанної літератури (Б. Яворський, О. Шреєр-Ткаченко, В. Клин) виокремлено декілька напрямків розвитку сюїтного циклу у фортепіанній творчості вітчизняних композиторів:

- ✓ пісенно-танцювальний;
- ✓ вільний (або мішаний) цикл;
- ✓ узагальнено-програмне об'єднання;
- ✓ програмно-жанрове об'єднання.

Простежимо основні віхи в історії розвитку сюїтного жанру в українській фортепіанній музиці, зокрема, на прикладі програмних циклів.

До перших зразків сюїтного циклу можна віднести попури А. Єдлічки (1844–1892) [30; 35] «Квітоньки України», написане на 22 теми народних пісень. Твору властива певна «строкатість», використання типізованих прийомів викладу, близьких тональностей, контрастність побудови (повільна пісня, за нею танцювальна, швидка і т.д.).

Основний внесок у розвиток вітчизняного сюїтного циклу, як і фортепіанної літератури загалом, вніс М. Лисенко. Його «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» ор. 2 (1869), на думку В. Клина, започаткувала у вітчизняній фортепіанній творчості розвиток сюїти пісенно-танцювального типу [22, с. 234].

Композитор переосмислив класичні клавірні, зокрема, музично-жанрові тенденції («Прелюдія», «Куранта», «Токата», «Сарабанда», «Гавот», «Скерцо»), використав типову побудову сюїтного циклу з певними видозмінами, зокрема, вмістивши між курантою та сарабандою стрімку токату, завершенням твору слугує не типова для класичних зразків жига, а скерцо.

Наведемо приклади циклів, «знакових» для певних типів сюїти:

✓ для картинно-програмного жанрового типу – «Сюїта з 10 програмних частин. На луках» ор. 3 В. Сокальського (1891);

✓ для вільного (мішаного) типу – «Українська сюїта» В. Барвінського (1915), «Пасакалія. Скерцо. Фуга» М. Колесси (1929);

✓ узагальнено-програмного типу – «Елегійна сюїта» ор. 6 М. Вілінського (1914–1918), «Відображення» ор. 16 Б.Лятошинського (1925) та ін.

Окреме місце в еволюції жанру сюїти посів цикл «Відображення» ор. 16 Б. Лятошинського (1925) [2; 30; 35] – один із найвизначніших творів радянської музики. Він складається із 7 безпрограмних частин, об'єднаних узагальнено-програмним задумом. Кожна з них яскраво індивідуалізовано відображує певні образи: експресивність героїчного характеру (I), приглушену ліричність вислову (II), екстатичне поривання (III), глибоку трагедійність відчужень (IV), психологічну витонченість (V), в'їдливу іронію (VI), імперативно-життєствердні сили людини-борця (VII) [22, с. 21].

«Відображення» – композиція, створена під безпосереднім впливом принципу монотематизму в дусі бетховенсько-лістівської традиції (В. Клин). Суть новаторства Б. Лятошинського визначає новизна відображень різних традицій та методів: творчо переломлений принцип лютневого мистецтва XV ст.; варіаційність як метод створення образів; взаємодія принципів поліфонічного розвитку матеріалу та монотематизму, що визначає циклоутворення та його форму [22].

Наприкінці 20-х років ХХ ст. традицію сюїти узагальнено-програмного типу продовжив В. Задерацький [30; 35]. Фортепіанний цикл «Мікроби лірики» (1928) – перша з сюїт композитора, котру утворюють 4 частини, образна природа яких зафіксована в авторських вказівках виконання: ніжно, співуче, простодушно, виразно.

Упродовж 30–60-х років ХХ ст. увага композиторів зверталася до картинно-програмного типу сюїти. Серед зразків такого типу сюїти – «Зоопарк» А. Філіпенка [30; 35] (1930-ті рр., рукопис загублений) як спроба загострено-гротескного зображення людського характеру, гіперболізації негативних рис.

Відродження інтересу до узагальнено-програмного типу жанру припадає на кінець 60-х – 70-ті рр. ХХ ст. Серед зразків такого типу – «Образи» А. Штогаренка (1970) [30; 35] з присвятою Б. Лятошинському. Цикл складається з 6 частин, побудованих на контрастному зіставленні психологічних станів.

Ще один приклад – 2 зошити «Образів» М. Степаненка (перший – 1968, другий – 1971 рр.; 5 номерів в кожному з наскрізною нумерацією). Особливістю циклу є введення в сюїту узагальнено-програмного типу додекафонної техніки. Циклу властиві мініатюрність частин, лаконізм фактурної конкретизації, часте використання остинатності. Інтонації частівки та гри-лічилки, функціональна і серійна техніка втілення узагальнено-програмних асоціацій – це те коло орієнтирів, які відбиваються в циклі.

Еволюція програмно-картинного типу сюїти розгалужена і відбувалася в кількох лініях жанрового наповнення.

Так, лінію втілення конкретних сюжетів образотворчого мистецтва в українській фортепіанній літературі представили:

- ✓ «Сюїта на теми малюнків О. Бердслея» І. Белзи (1929),
- ✓ «Фарфорові чашки» В. Задерацького (1932),
- ✓ «Картини російських живописців» І. Шамо (1959),
- ✓ «Російський лубок» О. Костіна (1979).

Сюїти на теми літературних творів з'явилися в українській фортепіанній музиці в період з кінця 1950-х років. Серед її зразків цього різновиду картинно-програмного типу сюїти:

- ✓ «Музичні малюнки за поемою М. Гоголя “Мертві душі”» М. Сільванського (1958–1961),
- ✓ цикл Ф. Надененка за поемою «Гайдамаки» (видані 2 п'єси, 1963),
- ✓ «Пригоди барона Мюнхаузена» М. Сільванського (1969),
- ✓ «Казка про попа та його робітника Балду» М. Сільванського (1970).

Згодом, у Ф. Надененка [30; 35] з'являється нова сюїтна тенденція, започаткована «Прелюдіями» ор. 38 Б. Лятошинського, яка полягає у подвійній конкретизації змісту кожної частини циклічного цілого: жанр-програма. Ця тенденція подвійної конкретизації розвинута М. Сільванським в сюїті на теми літературного твору («Пригоди барона Мюнхаузена»).

Як зазначає В. Клиш [22, с. 238], серед сюїт цього періоду виділяється окремий різновид, визначений як сукупність програмних п'єс («Зошит мініатюр» В. Задерацького з 5 частин: «Хмари», «Авто», «Марш-плакат», «Карусель», «Потаємне»). Відмінність цього різновиду полягає у тому, що сюїта не пов'язується сюжетом, персонажем, ситуацією з літературним або живописним твором, а є нерегламентованим поєднанням програмних асоціацій.

Підвидом цього типу є сюїти, об'єднувальним фактором яких постає наскрізна ідея програмності, зокрема, пов'язана із картинами природи:

- ✓ «Картинки Гуцульщини» М. Колесси (1934),
- ✓ «Закарпатська сюїта» І. Задора (1949),
- ✓ «Сюїта» А. Кос-Анатольського (1969) («Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо», «Весняний шум»), його ж «Буковинська сюїта» («Коломийка», «Елегія» («Над Прутом»), «Аркан»).

Серед «регіональних» циклів – «Східний альбом» В. Задерацького (1940). У 1950–1960-х роках т. зв. «альбоми» представлені циклами «В рідному місті» М. Сільванського (1954), який присвячений Харкову, «Київським альбомом» Ю. Іщенка (1965–1966) [30; 35].

Відображення драматичних і героїчних сторінок життя країни спонукало композиторів до створення циклів на історико-героїчну тематику, серед них: «Волинські акварелі» М. Вериківського (1943) [4; 9; 22; 24], сюїти «Фронт» та «Батьківщина» В. Задерацького (1944). Якщо у М. Вериківського цикл утворюють невеликі та лаконічні за формою і фактурою «замальовки», то у В. Задерацького – розгорнуті полотна, насичені драматичними, експресивними, епічно піднесеними образами.

Нові тенденції в доборі образних асоціацій представлені в сюїтах «Лісові картини» Г. Жуковського (1965), «Гуцульські акварелі» І. Шамо (1972), у якому, з одного боку, продовжується лінія регіональних циклів («Картинки Гуцульщини» М. Колесси), а з іншого – своєрідна група «акварельних» сюїт (крім «Волинських акварелей» М. Вериківського, – це «Акварелі» Ф. Надененка та «Акварелі» В. Кирейка (1966 – 1968) та ін.).

Спорідненим фактором для цих сюїт виступає прагнення композиторів об'єднати певний задум під «спільним знаком» техніки акварелі. Широке тлумачення І. Шамо техніки акварелі приводить до того, що звуко-живопис та звуко-зображальність стають централізуючою засадою укладання сюїтного циклу. До цього різновиду жанру близька сюїта В. Сечкіна «Музичні малюнки Чехословаччини» (1976–1977).

Розвиток різновиду пісенно-танцювальної сюїти, започаткованого у вітчизняній фортепіанній літературі М. Лисенком, продовжили композитори наступних періодів. Серед прикладів:

✓ «Сюїта на теми українських народних пісень» (1920, опублікована у 1964 р.) Я. Степового,

✓ «Українська сюїта» (Сюїта на теми українських народних пісень) ор. 60 (1948) М. Гозенпуда;

- ✓ «Українська сюїта» (1948) Ф. Богданова;
- ✓ «Українська сюїта» (1948) І. Шамо;
- ✓ «Українська танцювальна сюїта» ор. 8 А. Коломійця.

Переосмислюючи здобутки класичних зразків цього жанру (Й.-С. Баха та ін.) та традиції М. Лисенка, композитори представили самобутній тип жанру яскраво національного спрямування, адже головною ознакою таких сюїт є введення до них національних танців та інтонацій народних солоспівів.

В 1950-ті рр. розвиток пісенно-танцювального типу сюїти зумовив виникнення його різновидів на матеріалі пісень і танців народів світу, зокрема польських у «Танцювальних сюїтах» Т. Маєрського (1952) та Ф. Надененка (1959).

Наприкінці 1950-х – початку 1960-х рр. композитори знову звертаються до своєрідного «відродження» старовинних західноєвропейських танців та мініатюр класичного сюїтного циклу. Принцип вільного підходу до схеми класичної сюїти, започаткований ще в «Українській сюїті у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенком, був продовжений у таких циклах:

- ✓ «Сюїті у формі старовинних танців» (1958) Ф. Надененка,
- ✓ «Класичній сюїті» І. Шамо (1958),
- ✓ Партиті ор. 21 В. Сирохватова (1962).

У 1960-70-х роках в українській фортепіанній музиці поширюється тенденція створення фортепіанних циклів на матеріалі з власних балетів. Серед зразків цього типу:

- ✓ «Танці з балетів» М. Скорульського (1960),
- ✓ сюїта з балету «Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської (1965).

В українській фортепіанній літературі ХХ ст. представлені також зразки сюїт *вільного (мішаного)* типу, який полягає в принципово вільній комбінації жанрів. Він може вбирати в себе елементи або ознаки

узагальнено-програмного, картинно-програмного та пісенно-танцювального типів сюїти, а також усіх її різновидів.

Серед перших зразків вільного типу сюїти – «Українська сюїта» в 4-х частинах В. Барвінського (1915), де частини «Прелюдія», «Скерцо» та «Пісня» (характерні для жанрового складу в пісенно-танцювальному типі), завершуються нетиповим фіналом із 4-х варіацій і фуги.

Таке використання фуги в останніх частинах сюїти продовжив М. Колесса у своєму циклі «Пасакалія. Скерцо. Фуга» (1929), М. Тіц у двох «Поліфонічних сюїтах» (I – 1958; II – 1971) та інші композитори.

Серед модерних циклічних фортепіанних зразків в українській фортепіанній літературі середини ХХ ст. – «Маленька сюїта» Н. Нижанківського (1929), близька до зразків творчості Ф. Ліста та Ф. Шопена. Ю. Булка назвав цей цикл «жмутком виразних, образних мініатюр з вдалими, лаконічними звуковими портретами» [3, с. 19].

Інші принципи вільного типу сюїти були покладені в основу «Сюїти» ор. 4 Г. Таранова (1929). У цьому творі поєднались картинна програмність (№1), стилізація танцювальної форми (№4), узагальнена романтична образність (№3) та конкретизована характерність жанрів епосу та руху (№2 і №5).

Комплексне поєднання специфічних рис різних типів жанру було здійснено М. Дремлюгою у циклах «Зима» (1946), «Весняна сюїта» (1956), де поєднані риси картинно-програмного та узагальнено-програмного типів, присутні ознаки пісенно-танцювального типу (введення фольклорного жанру, інтонацій українських народних пісень).

У 1960–70-х рр. програмність фортепіанних мініатюр чи циклів частіше пов'язується з психологічним станом, а не із зображальною картинністю. У зразках цього типу фортепіанних циклів відбувається вперше впровадження серійної техніки, здійснене в «П'яти характерних п'єсах» Л. Грабовського (1962) та «Триаді» В. Сільвестрова (1962) [30; 35].

До яскравих зразків вільного типу сюїтного циклу слід віднести й інші твори В. Сільвестрова у цьому жанрі, серед них: «Дитяча музика №1» (1971), «Дитяча музика №2» (1972) та «Музика у старовинному стилі» (1973–1974).

Новаторське композиторське мислення представлене і у «Партиті для фортепіано №5» М. Скорика (1975), де провідним конструктивним принципом є стилістичний колаж (Л. Кияновська) [30, с. 66]. Тут поєднано «Прелюдію» (як алюзія до Й.-С. Баха), «Вальс» з відчутним колоритом музики М. Равеля, оздоблений барвами гармонії джазового типу, далі – контрастний «Хор», «Романс» (як алюзія до Д. Шостаковича).

Фортепіанна творчість вітчизняних композиторів останньої чверті ХХ ст. – початку ХХІ ст. демонструє використання програмно-жанрового та узагальнено-програмного об'єднання музичних п'єс в одне ціле. Основними темами сюїтних циклів стають образи минулого, літературні програми тощо. Яскравим прикладом можуть служити фортепіанні цикли Б. Фільц, зокрема «Музичні присвяти», «Київський триптих» [14; 23; 24] та ін.

Отже, можемо прослідкувати, що загальні тенденції розвитку сюїтного циклу в українській фортепіанній літературі виявилися у прагненні до збільшення масштабів музичних творів, драматизації їх образного змісту; до об'єднання окремих картин психологічних станів чи яскравих поетичних замальовок загальним композиторським задумом та ін.

Таким чином, в українській фортепіанній літературі представлено усі основні *жанрові типи*: узагальнено-програмний, програмно-картинний, пісенно-танцювальний, вільний (або мішаний). В еволюції типів жанру сформувалася тенденція внутрішньої розгалуженості кожного з них, особливо це проявилось у картинно-програмному та пісенно-танцювальному типах. Перший з них складається з трьох різновидів:

- ✓ цикли на теми або сюжети образотворчого мистецтва;
- ✓ цикли на тему чи сюжет літературного твору;
- ✓ циклічне утворення із сукупності програмних характерних п'єс (нерегламентоване поєднання програмних асоціацій, картини певного регіону

чи міста, героїчні сторінки історії, акварелі, образи природи, фантастичні образи з казок).

У процесі формування пісенно-танцювального типу склались його різновиди, основою яких стали:

- ✓ українські народні пісні;
- ✓ українські народні танці;
- ✓ танці та пісні народів світу;
- ✓ старовинні західноєвропейські танці та мініатюри класичного сюїтного циклу;
- ✓ танці з балетів.

Еволюція типів даного виду творів сформувала певний *жанрово-формуючий комплекс* сюїти. Він складається з наступних жанрів:

- ✓ лірики (пісня, мелодія, пастораль, романс, арія, колискова, серенада, ноктюрн, поема); епосу (дума, казка);
- ✓ моторного типу (марш; старовинний та сучасний танець: алеманда, куранта, сарабанда, жига, павана, пасакалья, менует, веснянка, козачок, аркан, коломийка, хоровод, краков'як, оберек, вальс, мазурка, полонез та ін.; віртуозні токати, етюд, скерцо, гумореска, бурлеска та ін.);
- ✓ допоміжної класифікації (прелюдія, інтродукція, інтерлюдія, інтермеццо, інтермедія, імпровізація, ескіз, канон, фуга);
- ✓ синтетичних жанрів (варіації та ін.).

Багата джерельна база зразків циклічного сюїтного жанру охоплює риси художнього досвіду усїєї багатовікової музичної культури – від добарокової та клавірної епохи (період оформлення та кристалізації жанру), романтичної доби (вихід сюїтності за межі суто пісенно-танцювального характеру), європейської, української класики – до новітніх досягнень вітчизняного та зарубіжного мистецтва ХХ ст.

Музикознавці стверджують, що українські композитори своєю фортепіанною творчістю, опираючись на кращі європейські аналоги, значно збагатили жанр сюїтного циклу, надали йому особливих індивідуальних

форм, наповнили своєрідним народним мелосом, гармонізацією та створили неповторні яскраві зразки сюїтного жанру.

Окремим напрямком розвитку жанру циклу мініатюр в фортепіанній, зокрема в українській, літературі стали програмні цикли для дітей, на аналізі яких зупинимося далі.

Серед найвідоміших зразків фортепіанної музики для дітей та юнацтва, які зайняли належне місце у виконавській та педагогічній практиці – програмні збірки та цикли «Зошит Анни-Магдалени Бах» Й.-С. Баха, «Дитячі сцени» і «Альбом для юнацтва» Р. Шумана, згадані вище дитячі альбоми Ж. Бізе, К. Дебюссі, П. Чайковського, С. Прокоф'єва та інших.

Загалом, цей напрямок фортепіанної педагогічної літератури пов'язаний з процесами та етапами становлення професійної композиторської школи в Україні, зокрема, розвитку жанру фортепіанної мініатюри, вже починаючи від ХІХ ст.

Серед перших циклів мініатюр для фортепіано дослідники називають наступні: цикл «Маленький Падеревський» В. Заремби, «Збірка дитячих фортепіанних творів з українських пісень» В. Присовського, «Фортепіанні п'єси» М. Соколовського та ін. Серед фахових українських композиторів, які серед перших звернулися до обробки зразків народної музики для дитячої аудиторії, – Я. Степовий, котрий створив цикли «Перші кроки несміливого музиканта» та «Збірник українських творів для фортепіано» (1914), Л. Ревуцький (для прикладу – «Три дитячі п'єси» (1929) та інші мініатюри) та ін. До створення програмних циклів та мініатюр для молоді зверталися Ф. Якименко (брат Я. Степового), С. Борткевича, композитори – уродженці Харкова, згодом – вимушені емігранти, творчість яких повертається сьогодні до виконавського і педагогічного репертуару [30; 35].

Вагоме місце у розвитку означеного жанру займають твори В. Косенка, зокрема його цикл «24 дитячі п'єси» (1936). Мініатюри, програма яких закладена у назві жанру, у авторській назві та ін., є близькими за фортепіанною стилістикою, доступністю для дитячого сприймання і

виконання до зразків дитячої музичної літератури П. Чайковського, Р. Шумана, К. Дебюссі.

На Західній Україні особливу увагу до фортепіанної творчості для дітей приділив В. Барвінський, який подібно до В. Косенка, вважається фундатором національної фортепіанної музики для дітей. У його спадщині – 4 збірки, адресовані дітям різного віку: «Наше сонечко грає на фортеп'яні» (для маленьких початківців, 1935), «Шість мініатюр на українські народні теми» (для дітей середнього і старшого віку, 1925), «Українські народні пісні для фортепіано» (для дітей середнього віку (1929), «Колядки та щедрівки» (для старших учнів, 1935).

Ідею створення національного педагогічного репертуару продовжив Н. Нижанківський, який залишив нам цінну у виконавському і педагогічному відношенні збірку дитячих п'єс «Фортеп'янні твори для молоді» (1935) із 5 мініатюр, присвячених дітям колег-музикантів. Серед них: яскраво образні «Марш горобчиків», «Староукраїнська пісня», «Івасько грає на чельо», «Гавот ляльки» [49].

У цей період до створення фортепіанної музики для дітей долучались також західноукраїнські митці Б. Кудрик, Р. Савицький, М. Фоменко та ін., які згодом вимушено емігрували.

До 1940–1950-х рр. відносимо низку фортепіанних циклів мініатюр для дітей, створених піаністами-виконавцями та педагогами, серед яких М. Скорульський («Дитячий альбом»), М. Любарський «Легкі п'єси для фортепіано», А. Штогаренко, М. Сільванський, Ю. Щуровський та ін. [30; 35].

У 1960-х рр. до цього жанру звертаються молоді на той час композитори В. Сільвестров, М. Скорик («З дитячого альбому», 1965), Є. Станкович, Ю. Рожавська та ін., стилістика яких знайомить дітей із новою гармонічною мовою, джазовими ритмами та ін.

У 70-80х рр. ХХ ст. у жанрі фортепіанної мініатюри для дітей творили Ж. Колодуб («Альбом для дітей»), М. Степаненко «Дитячий альбом»,

Б. Фільц, Л. Грабовський («Строкати аркуші»), В. Бібик «Музика для дітей» (1983) та ін. [30; 35].

Музикознавці зазначають, що на кінець ХХ ст. викристалізовується блок мініатюр джазового напрямку, зокрема, у творчості С. Бедусенка («Джаз-сюїта № 1», «Джаз-сюїта № 2»), Г. Саська (сюїта «Граю джаз»), Л. Юріної (цикл «Джаз-фієста»), О. Нежигая (сюїта «Музичний тиждень», збірка «Твори для фортепіано»), В. Птушкіна (збірка «Фортепіанна музика для дітей») та інших.

Популярними у сучасному педагогічному репертуарі є цикли фортепіанних мініатюр для дітей «Тетянчин альбом» О. Білаша [45], «Мозаїка» Г. Саська та ін., менш відомим – цікаві збірки «Далеке і близьке» І. Мацієвського, «Світ дитинства» і «Магічна музика» Я. Бобалік [48], «Дитячий альбом» І. Щербакова, «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва» М. Ластовецького, легкі переклади у збірках Б. Шиптура та ін.

Актуальними для педагогічної практики початкової музичної освіти залишаються програмні цикли для дітей В. Барвінського, Н. Нижанківського [50], В. Косенка, окремі фортепіанні програмні мініатюри та цикли Ю. Щуровського [46], М. Колесси [46], М. Скорика [46], О. Білаша [45], Б. Фільц [45], Ж. Колодуб [49] та ін. Багато цікавих зразків сучасного фортепіанного репертуару для дітей знаходимо у творчості Л. Шукайло [46], Я. Бобалік [48], В. Квасневського [45], С. Гримальськог [49], І. Гайденка [50] та інших.

Підсумуємо, що створення педагогічного репертуару для дітей та юнацтва – це актуальне і, водночас, відповідальне завдання, оскільки ці твори є не лише репертуаром для формування комплексу виконавських навичок, але й виховання музичних смаків, музично-естетичної культури загалом [29; 41 – 43].

Основні методичні підходи до вивчення різножанрових програмних мініатюр

Жанр мініатюри, як один із найбільш поширених і виконуваних жанрів інструментальної, зокрема фортепіанної, музики, включає у себе ряд підвидів: лірична, танцювальна, віртуозна, характерна та ін.

Зупинимось на аналізі найбільш поширених зразків фортепіанної мініатюри, зокрема, мініатюрою ліричного плану. Саме робота над ліричним фортепіанним матеріалом сприяє розвитку музикальності, художньо-виконавській ініціативі піаніста-початківця, особливо такого, котрий не володіє яскраво вираженою емоційною сприйнятливістю.

Працюючи над її зразками, стикаємося з проблемою інтонування, фразування, артикуляції кантилени. Одним із визначень «кантилени» (від лат. *cantus* – пісня) є «мелодійність музики та її виконання, здатність музиканта до зв'язно-наспівного звукоутворення».

У роботі із початківцями ми повинні концентруватися, насамперед, над гнучким проведенням мелодії як провідного голосу (фактурної лінії), що концентрує в собі художню думку та естетичну образність твору, підпорядковує собі інші компоненти фактури.

У відтворенні кантиленної мелодії на фортепіано основну увагу важливо зосередити на її «виспівуванні-проговоренні», тобто, виразному інтонуванні мелодії, прослухавши її будову, драматургію, виразову специфіку, обравши відповідне туше.

Піаністи-виконавці і педагоги підкреслюють, що багатство тембральної звучності мелодії (і фактури загалом) пов'язане з комплексним володінням туше і рухом всієї руки. Так, відомі висловлювання видатних піаністів (для прикладу – Г.Г. Нейгауза) щодо злиття піаністичних рухів руки з малюнком і лінією розвитку мелодії. У педагогічно-виконавському лексиконі терміни «дихання в русі», «дихаючі руки» вказують на природний зв'язок піаністичної моторики з «вокальним» відтворенням мелодії.

Після опанування базових прийомів при розучуванні кантиленної фактури, коло виконавських засобів стає чим далі різноманітнішим. Так, динамічне, агогічне, артикуляційне нюансування тісно пов'язане з педальним звучанням, тому при виконанні кантиленної фактури важливо осмислити і набути відповідних навичок педалізації у відповідності різних варіантів інтонування мелодії, темпо-динамічних і гармонічних аспектів і змін. Накопичення відповідних навичок виконання мініатюр кантиленного плану відбувається шляхом поступового опанування фактури все більш складного наповнення.

Загалом, у мініатюрах цього плану переважає гомофонно-гармонічний виклад, однак, у більш складних зразках прослідковуємо варіанти «поліфонізації», «тембрового оркестрування» фортепіанної фактури та ін.

Висвітливо характерні ознаки сприйняття художньо-образного змісту і виражальних елементів музичної мови, їх втілення у процесі виконання на прикладах п'єс кантиленного плану різного рівня складності.

На відміну від кантиленних п'єс, з характерною плавністю, пластичністю звуковедення, в п'єсах танцювального характеру спостерігаємо чітку синтаксичну розчленованість викладу, гостру ритмічну пульсацію, часті зміни артикуляції, яскраві динамічні зіставлення. Однією з типових ознак такої фактури є зв'язок технічних засобів з метро-ритмом, що впливає на засвоєння піаністом як ритму, так і рухових «моторних» навичок.

Таким чином, зазначимо, що художньо-дидактичне значення таких п'єс, як танці, марші, токати, різнопланові звукозображальні мініатюри, що пов'язані із пластичним рухом, полягає в органічному синтезі технічних і художньо-образних виконавських завдань.

У процесі розучування танцювальних зразків слід звернутися спершу до ознайомлення із історією танцю, його походження, подальшими видозмінами, специфікою виконання.

Найбільш популярними і затребуваними в педагогічній практиці є зразки народних та класичних танців, зокрема, вальсів.

Вальси, як правило, пишуться у тричастинній формі, де середні епізоди відтіняються зміною фактури, темпу, динаміки, тональності, відповідними контрастними виконавськими засобами (зміною артикуляції, педалізації та ін.). Пластичне виконання вальсової мелодії відбувається на фоні двох контрастних елементів супроводу: глибокому звучанні баса і легкості акордів на другій і третій долях. На відміну від рухливих вальсів, з характерною ритмічною стійкістю виконання супроводу, в повільних вальсах присутня динаміко-агогічна гнучкість інтонування мелодії.

Наведемо ще декілька прикладів п'єс танцювального характеру: «Іспанська леді», «Маркіз» з циклу «Маріонетки» С. Борткевича.

«Іспанська леді» – це двочастинна композиція, пристрасний, ніжний, відкритий характер якої передається завдяки мелізматичному оздобленню мелодії, «повзучим» хроматизмам у середньому голосі, постійній ритмо-формулі хабанери з пунктирним ритмом на 1-й долі у супроводі впродовж усієї п'єси.

Отже, виконавці повинні дізнатися, що хабанера – граціозний іспанський народний танець-пісня. Він виник на Кубі, згодом поширився в Іспанії, по всій Європі. Тепер цей танець більш відомий як «бакурда».

Розуміння історії та специфіки танцю, складу інструментальних груп, які супроводжували танець, дозволить виконавцеві створити яскраво образну інтерпретацію твору.

«Маркіз» – п'єса граціозно-галантного танцювального характеру, який передано завдяки помірному темпу, штриху *staccato*, тридольному розміру, притаманному старовинному французькому народному танцю менуету (фр. *Menuet* – «маленький крок»). Походить від повільного народного хороводного танцю провінції Пуату, за часів короля Людовика XIV менует став придворним танцем, згодом – входив як третя частина до сонатного циклу.

У творі використана як імітаційна, так і контрастна поліфонія, тому увагу виконавців слід зосередити на інтонуванні та нюансуванні теми на початку твору, на прослуховуванні горизонталі поліфонічної фактури.

Важливо дотриматися стильових ознак танцю.

Цікавим матеріалом для ознайомлення із фортепіанними мініатюрами танцювального типу є «Гавот ляльки», «Коломийка» з циклу «Фортепіанні твори для молоді» Н. Нижанківського.

«Гавот ляльки». Це стилізація під старовинний французький танець, який створився як народний, а з часом набув визнання як бальний, увійшов до класичного балету, замінивши менует. Цей жанр представлений і в інструментальній музиці (в сюїтах, циклах, як самостійний твір).

Традиційно характер гавоту світлий, витончений, темп помірний, розмір 2/2 або 4/4, форма тричастинна з контрастною середньою частиною більш пасторального плану (*musette*).

Ці традиційні ознаки гавоту митець вдало поєднує із особливостями національного мелосу. Фольклорні елементи проявляються тут у використанні ритмів танцю «козачок», у варіаційному розвитку мелодії, у насиченні її форшлагами, підголосками. Водночас, фортепіанний виклад «оживляється» несподіваними модуляційними зворотами, альтерацією.

«Коломийка»– традиційний жанр української фольклорної музики та хореографії, це «дворядкова співанка» характерної побудови та цезурування. Коломийками називають і короткі пісні, що можуть виступати як приспівки до танцю.

В народній музиці коломийки часто об'єднують у «в'язанки», які не обмежуються сталим змістом, залежать від уподобань співака та обставин виконання.

На прикладі цієї п'єси Н. Нижанківський знайомить піаністів-початківців з гуцульським народним танцем і мелосом, подаючи твір як інструментальну мініатюру.

Мініатюра має просту тричастинну будову, в якій крайні частини уособлюють грайливе «дівоче начало», середня частина наслідує стрімкий парубочий, чоловічий танець аркан. З народного мелосу автор запозичує характерні синкоповані танцювальні акценти, гармонічний мінор з підвищеними IV і VI ступенями мінорного ладу (т. зв. «гуцульський» лад в середній частині), у фортепіанній фактурі – імітування звучання ансамблю «троїстих музик». Цікавим є і завершальний восьмитакт з ефектом «завмирання», віддалення награвань, гірського відлуння.

Отже, підсумуємо, що при ознайомленні із цим типом мініатюр важливою є обізнаність щодо специфіки танцю, його історії та ін., оволодіння відповідним комплексом технічних виконавських навичок.

Виконання творів віртуозного плану вимагає більш зрілого піанізму, комплексу виконавських навичок, розуміння «механізмів» технології, де розкриття художньо-образного змісту мініатюри значною залежить від «піаністичних зручностей» – доцільно вибраних виконавських прийомів.

Розглянемо методичні аспекти вивчення мініатюр віртуозного плану відповідно до різних видів фортепіанної техніки.

Сфера дрібної техніки охоплює різні формули одноголосої пальцевої гри, до якої них належать фігурації з гамоподібних послідовностей, репетиційних фігур, мелізматичних групувань, довгих арпеджіо, коротких арпеджіо в оберненні, «ламаних» інтервалів (секунд, терцій, кварт і т. д. – до октав), техніка виконання яких одночасно передбачає володіння вібруючим, ротаційним рухом кисті і ліктя в поєднанні з активним пальцевим туше.

Увага викладача щодо розвитку моторики початкуючого піаніста повинна бути спрямована в наступних аспектах:

- швидкість і незалежність пальців, їх безпосередній зв'язок з вільними, пластичними, об'єднуючими рухами всієї руки;
- метрична точність і динамічна гнучкість звучання в фактурі віртуозних пасажів;

– чергування напруження і розслаблення м'язів як необхідна умова свободи рухливості і тембральності виконання;

– узгодження пружності кисті з ротаційними рухами всієї руки, що сприяє подоланню незручностей пальцевої гри і впливає на тембральну сторону звучання;

– злиття ритму піаністичних рухів з ритмічною пульсацією виконуваної музики;

– засвоєння піаністичних прийомів гри в тісному зв'язку з «синтаксичним» членуванням довгих пасажів;

– пластичний рух руки у відповідності до звуко-висотного напрямку мелодичного малюнку пасажів;

– координація піаністичних рухів в партіях обох рук у складних епізодах фактури.

Особливістю піаністичних рухів в процесі формування технічних умінь і навичок є їхнє постійне удосконалення, тобто проходить послідовне переростання великих рухів руки, пальців в більш зібрані, «економні», зовні не помітні, що сприяє зосередженості на художньо-звукових задачах.

В роботі над «піаністично незручними» фрагментами ефективним є використання різних варіантів зміни засобів гри: темпових, динамічних, ритмічних, артикуляційних.

Розглянемо застосування темпових варіантів в роботі над технікою.

Програвання тільки в повільному темпі технічно складних епізодів є малоефективним, оскільки втомлюється увага виконавця, не дозволяючи активно виявити слухом і руховим відчуттям кінцевий результат своєї роботи. Намагаючись чітко відтворити кожний звук, він не відчуває лінії цілісного руху.

Отже, у процесі роботи над віртуозним матеріалом необхідно поступово пришвидшувати темп, чергуючи з виконанням технічно складного матеріалу в середньому темпі (для слухового контролю моторики).

Інший аспект – використання можливості різноманітної динаміку як варіанту у роботі над технічними навичками. Так, гучна гра обмежує розвиток як звукових якостей техніки гри, так і слухового контролю в роботі над технічними деталями. В окремих випадках деяка «форсованість» динаміки в поєднанні з підкреслено чіткою артикуляцією в повільному темпі може бути рекомендована як метод досягнення чіткості і легкості при грі у швидких темпах.

Ще один аспект – включення артикуляційних варіантів у процес удосконалення технічних навичок. Найчастіше опрацювання технічно складних епізодів здійснюється на *non legato*, прийомом пальцевого *staccato*. Від заповільненого темпу і форсованої гучності слід поступово переходити до більш рухливого темпу, відчуючи самостійність пальцевих рухів при близькому торканні до клавіатури (туше).

Значний вплив на оволодіння віртуозними пасажами дає переосмислення, перегрупування нотного малюнку, що дозволяє швидше засвоїти складний нотний малюнок при метрично безперервному русі. Найбільш ефективним є злиття технічного членування з синтаксичним (ямбічно-хореїчна будова мотиву). Якщо будова мотиву ямбічна (затактна), перегрупування дозволить швидше переосмислити і вивчити пасаж.

У складній для піаністів-початківців техніці октавного викладу використання зручного піаністичного прийому найчастіше пов'язане з відчуттям членування октавних пасажів на більш короткі епізоди.

Велика техніка в репертуарі піаністів-початківців зустрічається не так часто. Її окремі елементи у вигляді акордів, октав, ламаних октав з'являються в процесі удосконалення піаністичного досвіду.

Відомо, що існує два способи вивчення акордів. Перший – «від клавіші», коли пальці спочатку розташовуються над потрібними клавішами, а потім коротким, енергійним поштовхом «втягується» акорд. Другий – «на клавіші», удар здійснюється зверху, без попередньої підготовки (постановки) пальців.

Отже, при роботі над віртуозними мініатюрами слід значну увагу приділити визначенню і опануванню окремих видів прийомів фортепіанної техніки чи їх поєднання у кожному конкретному творі.

Виходячи з вище викладеного щодо технічного розвитку учня і його роботи над п'єсами віртуозного плану можемо зробити наступні висновки:

- обираючи засоби подолання труднощів фортепіанного викладу необхідно керуватися двома взаємопов'язаними чинниками: уявлення звучання, формування піаністичного прийому;

- робота над звуковими якістьми техніки повинна проходити при залученні (чи видозміні) комплексу динамічних, ритмічних, темпових, артикуляційних засобів;

- принцип синтаксичного переосмислення і «перечленування» є важливою умовою прискорення подолання піаністичних труднощів;

- узгодження аплікатурних принципів з мелодико-інтонаційною і синтаксичною будовою пасажів – одна з передумов успіху в подоланні піаністичних труднощів;

- важливою умовою подолання технічних труднощів, особливо в фактурі рухливих фігур шістнадцятими нотами, є узгодженість піаністичних прийомів з ритмічною пульсацією, мелодичним диханням, артикуляційними штрихами.

Отже, робота над мініатюрами віртуозного плану – важлива складова виховання виконавської культури піаніста, яка цілісно поєднує її технічні та художньо-образні аспекти.

Фортепіанні твори Ф. Якименка: культурологічні та методичні аспекти

У плеяді українських митців, які в силу суспільно-історичних обставин змушені були емігрувати, творячи українське фортепіанне мистецтво в складних умовах діаспори, визначне місце належить Федору Степановичу Якименку (Акименку) (1876–1945). Він є братом іншого видатного українського композитора Якова Степового (Я. Якименка), чий творчий доробок більш знаний і популярний в Україні. Творча постать і спадщина Ф. Якименка, внаслідок згадуваних вище обставин, була тривалий час вилучена з контексту національного мистецько-духовного життя, і лише з часу незалежності України повертається у культурно-мистецький та освітній простір.

Сучасні музикознавці по-праву характеризують Ф. Якименка як видатного композитора, представника музичного неоромантизму ХХ сторіччя, блискучого піаніста і педагога, музичного критика та теоретика музики, автора першого україномовного підручника з гармонії («Практичний курс науки гармонії у двох частинах з задачникком»).

Ф. Якименко – один з перших вітчизняних композиторів дожовтневого періоду, який плідно працював у сфері створення українського фортепіанно-педагогічного репертуару, збагатив жанрову сферу інструментальної музики та урізноманітнив її стильову палітру.

Він народився 8 (20) лютого 1876 р. в інтелігентній, творчо і музично обдарованій родині в українському селі Піски поблизу Харкова. Музичну освіту він отримав спочатку у Петербурзькій Придворній співацькій капелі (1886–1895), далі – у консерваторії, де навчався гри на фортепіано у М. Балакирева та О. Ляпунова, композиції – у М. Римського-Корсакова та А. Лядова.

Після закінчення консерваторії Ф. Якименко був директором музичних шкіл у Тифлісі (1901–1903) та у Ніцці (1903–1906), гастролював як

піаніст, часто виступав у Франції та Швейцарії. Виконавську майстерність митець вдосконалював у О. Скрябіна (1906, Швейцарія), який значною мірою вплинув на його композиторську та виконавську творчість. У 1914 р. Ф. Якименка запросили викладати композицію і теорію музики до Санкт-Петербурзької консерваторії (працював до 1923 р.). У 1919–1923 рр. Ф. Якименко реалізував себе як педагог-піаніст Петроградської (серед його учнів – вдатний композитор ХХ ст. І. Стравінський) та Харківської консерваторій.

З 1923 р. Ф. Якименко змушений був емігрувати, жив у Парижі, згодом – у Празі, де впродовж 1923–1924 рр. займав посаду професора музичного відділу Українського вищого педагогічного інституту імені М. Драгоманова (серед найбільш відомих учнів цього періоду – М. Колесса, З. Лисько та ін.), вів концертно-піаністичну та диригентську діяльність. В 1926 році Ф. Якименко концертував і у Німеччині.

Вихований на творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, як педагог-музикант Ф. Якименко звертав увагу своїх студентів до творчості композиторів докласичної та класичної стильових епох, серед обов'язкових – «Добре темперований клавір» Й.-С. Баха, фортепіанні сонати Л. Бетховена. Так, М. Колесса згадує про роботу над Прелюдією і фугою D-dur № 5 Й.-С. Баха, фортепіанної сонати Л. Бетховена № 12, As-dur.

Дослідники вказують, що після переїзду у 1927 р. до Франції, митця було запрошено до Парижу на посаду професора по класу фортепіано до Нормальної Російської консерваторії, а з 1932 року – як віце-директора цього учбового закладу. Помер Ф. Якименко 3.01.1945 р. у Парижі, де і похований.

Творчий доробок композитора включає зразки різноманітних жанрів та складів виконавців, однак, найбільш численними є твори для фортепіано, серед яких зразки різних жанрів: сонати, сонати-фантазії, «Українська сюїта», прелюди, прелюдії, ескізи, балади, «Ідилічні танці», кілька зошитів програмних п'єс.

Помітне місце у фортепіанній творчості Ф. Якименка дожовтневого періоду займає технічний етюд та жанр прелюдії, згруповані у декілька циклів з великою кількістю номерів, що було, на думку музикознавця В. Клина, нетиповим для української фортепіанної музики того часу.

У творчому доробку митця є програмні твори великої та розгорнутої форми («Фантастична соната», поема «Уранія», присвячена К. Фламмаріону, «Фантастичне скерцо», сповнена романтичного пафосу «Фантазія»); фортепіанні ансамблі: «Весною в Альпах», «Руїни Римського форуму», «В Люксембурзькому саду», «Під склепіннями собору Паризької Богоматері» оп. 41, які були створені під впливом закордонних подорожей.

Загалом, для творчості Ф. Якименка характерне досконале володіння формою і знання композиторської техніки, «аристократично-вишукані» фортепіанні опуси, в яких композитор «...суміщає новизну з музичною благовихованістю», насичені цікавими колористичними та стилістичними знахідками. Ретельно відпрацьовані, сповнені настрою, мальовничості та фантазії фортепіанні твори Ф. Якименка майстерно втілюють миттєві художні враження композитора (О. Козачук).

Дослідники, зокрема, І. Савченко, зазначають, що стилю Ф. Якименка притаманна досконала композиторська техніка, витончений смак, елегантність і поетичність настрою. Музикознавці вказують, що музика композитора репрезентує ознаки романтичного (неоромантичного) напрямку, містить елементи «українського імпресіонізму» з характерними рисами гармонійної тональної амбівалентності, що трапляються й у деяких інших українських композиторів на початку ХХ ст., наприклад характерні для творів М. Леонтовича (І. Савченко).

Музикознавець О. Ковальська-Фрайт зазначає про символістські тенденції української фортепіанної музики перших десятиліть ХХ ст., співставляючи зразки творчості Ф. Якименка та Б. Лятошинського (цикл «Відображення»). Вона констатує про спільну для обох «містичну» глибину

образів, прихований змісту як ознаки тогочасного загальноєвропейського символістського мистецтва.

Модерні стилістичні ознаки тогочасної музики простежуються у творах знакових українських композиторів тієї епохи, зокрема, у Л. Ревуцького, В. Косенка, С. Людкевича, В. Барвінського, З. Лиська, Н. Нижанківського та ін., які перосмислювали ці ознаки на ґрунті національної традиції, народного мелосу і т.п.

З. Павлишин, В. Клиш та інші підкреслюють, що в силу складних соціокультурних та історико-політичних обставин тенденції символізму в музиці вилилися у менш помітній формі, ніж у тогочасній українській літературі. Як зауважує Т. Левая, загалом, композиторам цього напрямку притаманна схильність до поетичних текстів своїх сучасників та однодумців, до різного роду розширених назв, програм у вигляді коментарів чи пояснень.

Так, Ф. Якименко часто звертався до програмної тематики, зокрема, до програмної мініатюри, як окремої, так і поєднаної у понад 20 програмних циклів і збірок. Програмні назви до його фортепіанних творів можна структурувати, як такі, що втілюють:

- ✓ картинно-настрійний або картинно-пейзажний напрям (цикл «Зоряні мрії», твори «У вечірню сутінь», «На свіжому повітрі», «Весною в Альпах», «Садок спить»);

- ✓ прагнення до «синтезу мистецтв» (цикли «Сторінки фантастичної поезії», «Розповідь мрійливої душі» (ор. 39) з 12-ти мініатюр програмного типу, позначених впливом О. Скребіна, та ін.);

- ✓ близькість до таємничих, містично-легендарних заголовків композицій К. Дебюссі та М. Равеля (назви частин «Фантастичної сонати» та ін.);

- ✓ дитячу тематику (цикли «Ігри» ор. 34 («Гра в піжмурки», «Гра в схованки») та «П'ять прелюдій» ор. 23 («Фантастична казка», «Колискова», «Сон дитини», «Сон матері», «Пробудження»), «Дитячий альбом»).

Від періоду вимушеної еміграції, починаючи від 1924 р., Ф. Якименко пише твори, у яких прослідковується ностальгія за втраченою і далекою батьківщиною. Серед них: «Три п'єси на українські теми», цикл «Шість українських поем», «Картини України» («Tableaux ukrainians»), «Українська сюїта» та ін., у яких прослідковується національний інтонаційний комплекс з опорою на обрядовий фольклор та деякі характерні звороти хорової церковної музики.

Серед творів празького і паризького періодів творчості композитора значним інтересом до українських тем і сюжетів відзначені також наступні:

- ✓ Op. 71– 6 Pieces ukrainiennes, for piano 4 hands (Paris, 1925);
- ✓ Op. 81 – Premier Ballet symphonique // (Sur les collines de l'Ukraine) // pour grand orchestre (manuscript, sans date, French National Library. Revised May-June 1935, as with Op.84 below);
- ✓ Op. 90 – 7 Melodies (Ukrainian texts by Natalia Lik?) (manuscript);
- ✓ Op. 91– Romances and Songs (after Ukrainian poems) (Belaïeff, 1937).

Дослідники вказують на роль у цих творах народнопісенного начала, української духовної культури загалом. Ці зв'язки творчо переосмислені, виступають як асоціативний образ далекої втраченої Батьківщини у снах, мріях і споминах, тому відчутна і близькість до символістських принципів, породжених французьким символізмом в поезії та музиці.

Спогадів і свідчень сучасників про виконавську майстерність Якименка-піаніста не багато, однак, його концертно-виконавська діяльність широко і систематично висвітлювалась музичними фаховими критиками на сторінках «Русской Музыкальной Газеты». О. Козачук подає, що за свідченням Р. Геніки, М. Хлебнікова, С. Жука, М. Колесси та ін., які спілкувалися з митцем і неодноразово слухали його гру, Ф. Якименко був «чудовим», «хорошим» піаністом і безупинно працював над вдосконаленням свого виконавського рівня протягом усього творчого життя.

З рецензій можна довідатись, що його гру як піаніста-лірика відзначали вишуканість інтонування, чутливість артикуляції, тонка поетичність, високий рівень технічної майстерності, цікаві інтерпретації виконуваних творів та ін. Так, Ф. Якименко з успіхом першим знайомив публіку із своїм фортепіанними опусами, зокрема, із згадуваними вище програмними циклами «Розповідь мрійливої душі» (12 поетичних мініатюр) ор. 39; «Зоряні мрії» ор. 42; «Сторінки примхливої поезії» (9 ескізів) ор. 43.

У концертах Ф. Якименко виконував переважно свої твори, був найкращим інтерпретатором своїх опусів, тому наведені вище характеристики дозволяють сучасним виконавцям заглибитися у процес пошуку відповідних виконавських засобів при інтерпретуванні творів композитора.

Дослідниця О. Козачук пише, що фортепіанні опуси Ф. Якименка охоче включав до свого концертного репертуару тогочасні піаністи О. Горовиць (дядько всесвітньо ушлявленого піаніста В. Горовиця), Р. Геніка, О. Розанова-Нечаєва, С. Полоцька-Ємцова, С. Тарновський, Н. Лаврівська-Біленька.

Згодом їх включали до своїх концертних програм піаністи України і діаспори, серед них – лауреат Міжнародного конкурсу ім. М. Лонг і Ж. Тібо в Парижі (1983), Заслужений артист УРСР В. Винницький, М. Цісик, Ю. Осінчук (перша виконавиця у США «Шести українських мелодій» Ф. Якименка), Л. Жук, фортепіанний дует у складі Любові та Іриней Жуків, які з успіхом популяризували фортепіанну творчість українського митця у Канаді та ін.

Мініатюри Ф. Якименка входили до збірок серії «Український Педагогічний Репертуар», над упорядкуванням, редагуванням і підготовкою до друку якого працювали Г. Беклемішев, В. Золотарьов, Л. Ревуцький, Г. Курковський, В. Косенко. Серед них: «Маленьке скерцо» ор. 40 №3; «Багатель» ор. 48 №1; «Вечірня мелодія» ор. 48 №2; «Сільський пейзаж» ор.

39 №2; «Садок спить» ор. 39 №12; «Весняні мрії» ор. 48 №3; «В вечірню сутінь» ор. 39.

Згадані вище історико-культурологічні факти, перелічений фортепіанний репертуар повинні стати методичною основою для популяризації творів Ф. Якименка у виконавській концертній та виконавській практиці. Так, його фортепіанні твори для дітей можуть бути з успіхом використані як навчальний репертуарний матеріал у процесі навчання гри на музичному інструменті, як ілюстративний – у процесі організації слухання музики. Вони розширюють музичний світогляд юних виконавців, сприяють накопиченню їх слухового досвіду, розвитку і вдосконаленню музичного смаку.

Цінними є настанови самого Ф. Якименка, які він висловив у першому виданні свого 2-томного фортепіанного випуску щодо виконання своїх «тендітних створінь»: «Автор вважає за необхідне попередити артистів-виконавців, що ці твори потребують надзвичайно тонкого нюансування – шляхетності, смаку, а також можливої гармонії душі автора та виконавця. Подібне сполучення сприятиме найбільш точному відтворенню мрійливо-примхливих настроїв композитора» (за О. Козачук).

«Три п'єси на українські теми»

Цикл складається із 3 програмних п'єс, у яких використано елементи різних фольклорних жанрів [49].

«Чуттєва ідилія» – твір тричастинної побудови. Тужливий характер, використання інтонацій української народної історичної пісні «Козака несуть» наближає мініатюру до зразків думного епосу. У подальшому розвитку (*Piú mosso*) мелодія трансформується: змінюється розмір, збагачується фактура і динамічний план, супровід нагадує бандурні арпеджовані перебори, з'являються елементи речитативності. Усе в комплексі вибудовує яскраву кульмінацію твору.

Реприза динамічна, повторює початковий музичний матеріал у фактурно-ускладненому варіанті із використанням октавно-акордової техніки, арпеджіато, мелодія збагачена елементами підголосковості.

Фактура п'єси ставить перед виконавцем низку завдань, пов'язаних з «поліфонізацією» викладу, поліметрією, культурою октавно-акордової техніки, педалізації, відповідно до фактурних і гармонічних змін. Отже, твір розрахований на виконавців, котрі володіють належним рівнем піанізму.

«Біля колиски» – п'єса побудована на інтонаціях української народної колискової пісні «Котику сіренький». Мініатюрі притаманні елементи варіаційності, яка проявляється у фактурних змінах. Мелодія п'єси, відповідно до жанрової програми, спокійна, монотонно-заколисуюча, з незначними динамічними нюансами.

Піаністичні проблеми пов'язані з «оркеструванням» фактури. Так, мелодія, викладена у «віолончельному регістрі» у партії лівої руки, епізодами звучить на фоні октавних скачків, рухливих пасажів, арпеджіато, що вимагає гнучкого фразування, наспівного *legato*, глибокого туше, культури педалізації, відповідно, – пластичності піаністичного апарату. Переважаюча динаміка гучності *p*, *pp* передбачає використання лівої педалі як механізму зміни тембральності звучання.

«Святкова» – твір написаний на тему українського народного танцю гопака (від укр. «*гоп*» – вигуку під час виконання фігури танцю, притупування).

Гопак – це танець козаків-запорожців, який виконується соло або групами в швидкому темпі з використанням складних стрибків у розмірі 2/4. Пісенні та інструментальні супроводи гопака, як правило, яскравого, піднесеного, величного, героїчного характеру з елементами жартівливої гри-дійства. Вони побутують у народному музикуванні і як самостійні твори.

Означений вище характер «Святкової» виражений, зокрема, акцентами, *sf*, стрибками на широкі інтервали в партії лівої руки, динамікою гучності *f*, *ff*, октавно-акордовою фактурою, яка поступово ускладнюється.

Три п'єси на українські теми

I. Чуттєва ідилія

Ф. Якименко

Andante

p dolce *mf*

Measures 1-6: The piece begins in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with a long slur, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

7

p *pp*

Measures 7-13: The melodic line continues with a slur, and the left hand accompaniment features some rests. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*).

Piu mosso
(Moderato)

14

ped. ** ped.*

Measures 14-18: The tempo changes to Piu mosso (Moderato). The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment includes a *ped.* (pedal) marking and a ** ped.* marking.

19

con. ped. *mf*

Measures 19-24: The right hand features a complex, rapid melodic pattern. The left hand accompaniment includes a *con. ped.* (con sordina) marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

23 *f* *mf*
con. Leo.

26 *f* *dim.* *ritenuto*
*Leo. *Leo. *Leo. *Leo.*

29 *p*

34 *f* *p*

39 *p* *riten.* *dim.* *pp*
poco allargando

II. Біля колиски

Ф. Якименко

Largo con moto

pp dolce *p* *mf*

mf *p*

p

mf

8^{va} 8^{va}

5 8 11

3 3 3 3 3

13 *8va*

p

Musical score for measures 13-14. Treble clef has a dashed line for 8va. Dynamics: *p*.

15 *8va*

mf p *mf p*

Leg.

Musical score for measures 15-16. Treble clef has a dashed line for 8va. Dynamics: *mf p*, *mf p*. *Leg.*

17 *8va*

p *p*

Musical score for measures 17-18. Treble clef has a dashed line for 8va. Dynamics: *p*, *p*.

19 *8va*

pp *p* *pp* *mf* *pp* *p*

Musical score for measures 19-22. Treble clef has a dashed line for 8va. Dynamics: *pp*, *p*, *pp*, *mf*, *pp*, *p*.

III. Святкова

Ф. Якименко

Allegro moderato

The first system of the musical score is in 2/4 time and B-flat major. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final chord.

Allegro vivace

The second system starts at measure 6 and is marked *poco rit.* and *p*. The right hand has a more active melody with many sixteenth notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata.

The third system begins at measure 13 and is marked *a tempo*. It features a *poco rit.* section followed by a *p* dynamic section. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. The system ends with a fermata.

The fourth system starts at measure 20 and includes a *δva* (ritardando) section. The dynamics are *p*, *mf*, and *p*. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a simple accompaniment. The system ends with a fermata.

24 *mf* *8^{va}*

28 *(8^{va})* *f* *sf* *mf* *sf* *ff* *Poco meno mosso* *p* *f*

33

37 *f* *animando* *p* *cresc. poco a poco* *sf*

41

44

f

Measures 44-46: This system contains three measures. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present at the beginning.

47

gva-----

Measures 47-49: This system contains three measures. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand has a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *gva-----* is written above the right hand.

50

f *5* *ff* *gva-----*

Measures 50-54: This system contains five measures. The right hand has a rapid sixteenth-note passage starting with a slur and a fingering of 5. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* is at the start, and *ff* appears later. A *gva-----* marking is above the right hand.

55

Measures 55-59: This system contains five measures. The right hand features a series of chords and moving lines. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

59 *a tempo*
mf
poco a poco cresc.

62
f
animando

65 *8va*
ff

68 *8va*
ff poco allarg.
mf

72
f
ff
sf
sf
8va
8vb

Фортепіанні твори С. Борткевича: культурологічні та методичні аспекти

У сучасній педагогічній практиці посилюється увага до вивчення надбань вітчизняної культурної спадщини, зокрема музичної. У цьому контексті актуалізується увага до імен митців, незаслужено замовчених в Україні через ідеологічні аспекти. Серед них – ім'я С. Борткевича [30; 35]. Коротко представимо його творчий шлях і фортепіанну спадщину.

С. Борткевич, син польського поміщика та власника винокурного заводу в с. Благодатне, що поблизу м. Мерефи (сучасна Харківська область), народився 28.02.1877 р. в Харкові.

Музичним вихованням С. Борткевича на початковому етапі займалася мати (уроджена Софія Ушинська), яка вправно грала на фортепіано, була активною учасницею і очолювала місцеве відділення російського музичного товариства (РМТ). Завдяки її активності в Харкові було відкрито музичну школу і з'явився симфонічний оркестр. Біографи підкреслюють і вплив бабусі С. Борткевича – Терези Ушинської, яка komponувала невеликі фортепіанні твори.

Згодом він почав брати уроки гри на фортепіано у відомих харківських педагогів – директора музичної школи Іллі Слатіна, Альберта Бенша (випускника Петербурзької консерваторії). Впродовж 1896–1899 рр. С. Борткевич навчався у Санкт-Петербурзі на юридичному факультеті університету і одночасно в консерваторії по класу фортепіано у Карла Фан-Арка, по теорії музики у А. Лядова.

Через складні тогочасні суспільні чинники, що унеможливлювали навчання у С.-Петербурзі, С. Борткевич прийняв рішення продовжити музичну освіту в Лейпцизькій консерваторії. Тут він удосконалював техніку композиції в класі Саломона, гру на фортепіано – у Альфреда Райзенауера (одного з найкращих учнів Ф. Ліста). Після закінчення навчання (1902) С. Борткевич виступав як піаніст з концертами в Німеччині, Австро-

Угорщині, Італії, Росії, Франції, викладав у консерваторії Кліндворта-Шарвенка. У цей період С. Борткевич почав серйозно займатись композицією, його твори друкувалися в лейпцігському видавництві Даніеля Ратера (*D. Rahter Verlag*), зокрема, перші опуси фортепіанних творів (I-й фортепіанний концерт тв.1, який він згодом знищив, II-й фортепіанний концерт тв. 2, 4 п'єси для фортепіано тв. 3).

Перша світова війна змусила композитора повернутися до Харкова, де він займався активною педагогічною діяльністю (курси фортепіанної гри, класи Харківської консерваторії, відкритої Філармонічним товариством ім. М.А. Римського-Корсакова), багато концертував, ансамблював із чеським скрипалем Ф. Смітом (учнем О. Шевчика). Ця співдружність сприяла народженню ідеї концерту для скрипки з оркестром ор. 22 – одного з перших зразків цього жанру в українській музиці. В цей період було створено віолончельний концерт ор. 20, цикл «Маленький мандрівник» ор. 21, музику на поезію Поля Верлена для голосу і фортепіано ор. 23, 3 п'єси ор. 24.

Громадянська війна, несприйняття ідеї більшовизму стали вирішальними у намірі залишити Україну, тому у листопаді 1920 р. С. Борткевич разом з сім'єю емігрував спочатку до Константинополя, де почав викладати в Греко-російській консерваторії, а через півтора року – до Відня. С. Борткевич знову концертує, відновлює співпрацю з видавництвом Д. Ратера, його твори друкують і виконують.

Дослідники трактують міжвоєнні роки вершиною творчості композитора: з'являються симфонічні твори для оркестру (2 симфонії, 3-я не завершена), ліричне інтермеццо для скрипки з оркестром «Весна і пробудження Фавна» за картиною С. Ботічеллі (II скрипковий концерт), балетна сюїта «Тисяча і одна ніч», симфонічна поема «Отелло». Під час II світової війни композитор знову звертається до вокальної творчості.

Останні роки життя були складними для С. Борткевича, підтримкою була його діяльність з 1945 р. у Віденській консерваторії, призначена пенсія

від віденської громади з 1947 р. На початку 1952 р. стан здоров'я С. Борткевича погіршився, після перенесеної операції він помер 25.10.1952 р.

Аналізуючи композиторський стиль С. Борткевича, слід відзначити риси, типові для загально-романтичної традиції Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, впливи П. Чайковського, С. Рахманінова. Водночас, твори С. Борткевича відмічені яскравою образністю, виразністю і логікою музичного мислення, оригінальністю мелодій часто пісенного типу. Характерні домінування нисхідних інтонацій надають його музиці меланхолійного характеру. Підкреслимо, що він неодноразово звертається до українського фольклору, своєрідності мелосу, поетичності та неповторності його інтонаційного складу.

Фортепіанні цикли (музичний цикл – це кілька творів, об'єднаних загальним художнім задумом) є доволі популярним жанром, оскільки циклічні мініатюри легко сприймаються слухачами, їхня жанрова визначеність добре зосереджує увагу на розумінні форми.

Особливою увагою користуються програмні цикли завдяки зображальній і тембровій можливості фортепіано втілювати музичні ілюстрації, поєднуючи різнохарактерні контрастні образи: персонажі світу дитячих мрій і захоплень, улюблені дитячі іграшки, ілюстрації літературних творів. Широка палітра мелодико-інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних та фактурних засобів музичної виразності сприяють розкриттю авторського задуму кожної п'єси циклу.

Фортепіанний цикл «Маріонетки» ор. 54 було опубліковано у 1938 році у Лейпцігу видавництвом Н. Зімрока. Авторський підзаголовок «9 легких п'єс для фортепіано» свідчить, про те, що цикл був призначений для виконання юними музикантами. Програмні назви кожної мініатюри: «Російська селянська дівчина», «Козак», «Іспанська леді», «Тіролець», «Циган», «Маркіз», «Китасць», «Плюшевий ведмедик», «Динамічний Арлекін» – відображають колоритні образи маріонеток, з наголошенням на характерну для даного персонажу ознаку.

Враховуючи вікові особливості юних музикантів С. Борткевич у циклі звернувся до зрозумілої і цікавої дітям тематики – змалювання лялькових персонажів ярмаркових вистав.

Маріонетка (італ. – *marionetta*) – ця назва походить від назви невеликої фігури євангельської діви Марії в середньовічній ляльковій містерії (виставі), від персонажа-ляльки, що приводилась у рух за допомогою ниток, шнурів актора-ляльководи, схованого від глядача. Інша назва такої ляльки – фантоші. Появу маріонетки прийнято відносити до XVI століття.

Узагальнюючи огляд мініатюр циклу «Маріонетки», можемо констатувати, що вони написані в простій двочастинній, або простій тричастинній формі; втілюють конкретний програмний зміст, об'єднані спільною темою – «представленням портретів» представників різних країн через їх характерні стилістичні риси музичної культури. В піаністичному і художньому плані цикл доступний для виконання в молодших і середніх класах ДМШ.

«З мого дитинства» – фортепіанний цикл складається з 6 п'єс. Назва кожної з мініатюр відповідає певному періоду формування дитячого світосприйняття, його зростанню: «З наспівів няні», «Темна кімната», «Урок танцю», «Перше кохання», «Перший смуток», «Коли я стану дорослим».

«З наспівів няні». П'єса написана в тричастинній формі, у помірному темпі. Авторська ремарка *Andantino semplice* закладає узагальнену виконавську програму.

У крайніх частинах використана тема пісні «Віють вітри, віють буйні» авторства легендарної піснярки з Полтавщини Марусі Чурай. Цю мелодію М. Лисенко використав як вступну арію Наталки Полтавки у своїй однойменній опері. Характер ліричної пісні відтворено С. Борткевичем завдяки використанню помірному темпу, мелодизованого супроводу, щільної педалізації. При виконанні п'єси особливу увагу слід звернути на правильно підібрану аплікатуру, запізнюючу педаль, фразування широкого дихання, плавне наспівне *legato*.

До крайніх частин контрастує середній розділ *Allegretto grazioso*. Зміна темпу, розміру, тональності, артикуляції, динаміки, фактури загалом – всі ці засоби музичної виразності підпорядковані зміні характеру ліричної пісні на жартівливий танець «козачок» (український танець швидкого темпу, дводольного розміру, який виконується парами, солістами. Його награвання та танцювальні фігури мають багато спільного з гопаком, однак характер танцю більш легкий, рухливий).

Увагу виконавця у цьому епізоді повинні привернути чіткість ритму, штриха, вміла педалізація. У виконанні статичної репризи слід звернути увагу на динамічну палітру, ефект «стихання-заколисування».

«Темна кімната». Драматургія твору побудована на контрасті 2-х тем: яскравої, динамічної, зі стрімкою кульмінацією (*sff*, 6 т.) та «прохальної», з характерним затриманням затакту на першій долі, поєднанням повторюваних висхідних інтонацій «запитання» та нисхідних інтонацій «відповіді». Виклад тем різниться фактурними, артикуляційними, динамічними змінами, на що і рекомендуємо звернути особливу увагу при виконанні твору.

Ця мініатюра – яскрава музична замальовка дитячих пустощів, у якій засобами музичної виразності, зокрема завдяки багатству динаміки та артикуляції, темпових змін, частих фермат, передані різні емоційні стани: хвилювання, здивування, страх, напруженість, очікування несподіваного та ін.

Це ставить перед виконавцем відповідний комплекс технічних і художніх виконавських завдань.

«Урок танцю» написаний як примхливий вальс, чому відповідають тридольний розмір, характерний «акомпануючий» супровід, інтонації, близькі до вальсів епохи Романтизму.

Авторська ремарка *«con grazia»* акцентує увагу виконавця на точному виконанні штрихів, педалізації. Слід зосередити увагу і на епізодах «поліфонізації» фактури (43–45 тт.; 51–58 тт.; 62–66 тт.; 70–77 тт.), що вимагає горизонтального прослуховування голосоведення (особливо середніх голосів).

«Перше кохання». П'єса тричастинної побудови з виразною мелодикою мрійливо-схвильованого, рухливо-«польотного» характеру, якого надає темпоритм сициліани з характерними синкопами.

Втілення програмного задуму вимагає дотримання усіх ремарок автора щодо артикуляції, педалізації, динамічних нюансів, характеру (*Poco appassionato*). Уваги вимагає гнучке фразування як мелодичної лінії, так і супроводу, збагаченого елементами підголосковості. Глибоке туше, співуче *legato*, точне виконання всіх елементів фактури – головні чинники в процесі втілення виконавського задуму. У середній частині використана музична цитата з попередньої мініатюри («Урок танцю») – тема вальсу, яка немов переносить у спогади про хвилюючі минулі події.

«Перший смуток». Відповідно до авторської програмної назви, художнього задуму, ця мініатюра є продовженням і, одночасно, контрастом (*Andante doloroso*) до попередньої п'єси.

Емоції та елегійні почуття втілені у цій мініатюрі засобами виразної мелодії декламаційно-скорботного характеру, яку необхідно виконувати глибоким туше, оспівуючи кожную зміну руху, відчуваючи напруженість інтонаційних стрибків.

Фактура твору поліфонічна (переважно контрастна поліфонія), яка ставить перед виконавцем завдання прослуховування горизонтальної лінії ведення голосів. Варто звернути увагу на супровід, ритмічний синкопований малюнок якого залишається незмінним упродовж усього твору і має свою мелодичну лінію. Виконання кантилени вимагає культури артикуляції, щільної запізнюючої педалізації.

«Коли стану дорослим» завершує цикл і є своєрідною кульмінацією його фабули. Маршовість, чіткість, динамічність, акцентованість, *staccato*, переважаюча динаміка гучності *f*, *ff* створюють образ відважного юнака-воїна.

У творі використана музична цитата з мініатюри «Перше кохання», яка подана під авторською ремаркою «She will be my wife» («вона буде моєю дружиною»).

Виконання п'єси ставить низку виконавських завдань, зокрема, досконале володіння артикуляцією у чіткій ритмічній пульсації, спрямовує увагу виконавця на формування різноманітних образно-слухових уявлень.

Узагальнюючи огляд мініатюр циклу «З мого дитинства», можемо зробити висновки, що вони втілюють конкретний програмний зміст, об'єднані спільною фабулою, ефектом «автоцитування» мелодій частин.

Цикл «З мого дитинства» можна співставити з подібними фортепіанними циклами, в яких розкривається внутрішній світ дитини через сприйняття нею оточуючого середовища, росту самоусвідомлення («Альбом для юнацтва» Р. Шумана, «Дитячий альбом» П. Чайковського, «Дитячий куточок» К. Дебюссі).

Значний дидактичний і виховний потенціал несе також цикл **«Маленький мандрівник» ор. 21.**

Представлений цикл складається з 13 програмних п'єс, об'єднаних ідеєю «переживання вражень» від мандрівки. Назва кожної з мініатюр відповідає «етапам» приготування та власне самої мандрівки європейськими країнами (Польща, Італія (Венеція і Неаполь), Франція, Іспанія, Великобританія (власне Шотландія), Німеччина, Норвегія) [50].

У «підготовчому» міні-циклі представлені характерні контрастні п'єси. Серед них п'єси моторного характеру із елементами звуконаслідування для втілення палітри яскравих радісних, захоплених дитячих емоцій («Приготування до подорожі», «На гринджолах» (санчатах), «Відправлення потягу»).

Їм контрастують п'єси елегійного та споглядального характеру: «Прощання» (*Andantino dolente* із «квартетним» викладом, насиченим підголосками, із зміною метроритму, агогічними відхиленнями, розгорнутим динамічним планом) та «Через степ» (канон *Andante sostenuto*).

Власне «мандрівний» міні-цикл представлений характерними п'єсами, побудованими на самобутньому національному мелосі як танцювального («Польща» *Tempo di Mazurka*, «Шотландський ріл» (*Vivace*), «Норвегія» (*Allegretto*), так і пісенного плану: «Венеція» (Пісня гондольєра *Poco moto*), «Неаполь» (Канцона *Allergretto*), «Франція» (Французька народна пісня *Andantino con moto*), «Іспанія» (Серенада *Allegro*), «Давня Німеччина» (*Adagio*)).

Таким чином, простежується концепція «міні-циклу» в загальному циклі, яка побудована на контрастах зразків національного танцювального і вокального мелосу, на співставленні різних темпів та фактур.

Отож, проведений загальний огляд п'єс фортепіанних циклів С. Борткевича приводить до наступного висновку: лаконізм форми, доступність фортепіанної фактури у поєднанні з конкретністю образного змісту, класична гармонічна мова, жанрова визначеність мініатюр є підставою для розгляду цих творів як цінного репертуару для виконавсько-педагогічної практики в дитячих музичних закладах.

Оскільки культурні надбання композиторів західної діаспори довгий час були мало доступними, постає актуальне питання використання їх творів у навчально-педагогічному процесі, адже завдяки їх вивченню, популяризації можемо зберегти і примножити національні традиції, інтегрувати їх у світовий культурно-освітній простір.

З МОГО ДИТИНСТВА

З наспівів няні

С. Борткевич
Ор. 14 №1

Andantino semplice

dolce *espress.*

ped. *con. ped.*

p *cresc.*

p

ped. come sopra

6 11 16 21

Allegretto grazioso

26 *mf*

3 1 2 1

5 3 1

30

4

34

3 1 4 4 3 3

rit.

39

4 5 1 3

f

4

44

p *f* *p* *dim.* *rit.*

5 3

49 Andantino

dolce

(Ped. come sopra)

54

cresc.

59

pp

64

69

dim.

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Темна кімната

С. Борткевич
Оп. 14 №2

Allegro

5 4 2 1 5 3 3 4 4 4 1 4

pp *p* *cresc.* *f*

5 *cresc.* *sf* *pp* *a tempo* 4 5

10 *sf*

15 *sf* *p* *pp*

20 *cresc.* *f* *cresc.*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

25

sfz *p* *f* *pp* *rit.* *p* *p*

Leo. * Leo. * Leo. *

30 *a tempo*

p *sf* *sf* *sf* *sf* *ff* *mf* *pp*

cresc. *rit.*

Leo. * Leo. * Leo. * Leo. *

35 *Vivace*

pp *acceler.* *a tempo* *pp* *pp*

* Leo. *

40

sf *sf* *sf* *p* *sf*

45

sf *sf* *p* *sf* *sf*

Leo.

50

pp *p* *cresc.*

55

f *cresc.* *sfz* *p* *f*

60

a tempo

pp *rit.* *p* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

Vivace

65

rit. *mf* *pp* *pp* *accelerando* *rit.*

71 *sostenuto*

pp *ppp* *rit.* *p* *pp*

Урок танцю

С. Борткевич
оп. 14 № 3

Tempo di Valse

p con grazia

1 5 4 2 1

1 5 5 3 2 1

1 2 3 1 2

3 5 3 1 1 2

5 2 4 4 4

4 4 4

p

1 2 4 2

2 4 4

simile

*Ped.** *Ped.** *Ped.** *Ped.** *Ped.** *Ped.** *Ped.** *Ped.** *Ped.** *Ped.**

29

4

2

4

2

4

1

4

1

5

1

4

1

3

2

leg. * leg. * simile

35

5

5

1

5

2

1

2

1

2

2

2

2

2

2

legatiss.

pp grazioso

41

espress.

leg. *

48

p

leg. *

55

cresc.

leg. 4 * leg. * leg. 5 simile

2

4

61

p

cresc.

67

5 4 3

p

Detailed description: This system contains measures 67 through 73. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 3). The left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

74

a tempo

rit.

con. Sed.

Detailed description: This system contains measures 74 through 80. It includes a *rit.* (ritardando) marking and a tempo change to *a tempo*. The piece concludes with the instruction *con. Sed.* (conclude). The right hand has a melodic line with a final flourish, while the left hand has a simple accompaniment.

81

Detailed description: This system contains measures 81 through 86. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand has a corresponding accompaniment.

87

Detailed description: This system contains measures 87 through 92. The right hand features a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The left hand has a simple accompaniment.

93

Detailed description: This system contains measures 93 through 98. The right hand has a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The left hand has a simple accompaniment.

99

Detailed description: This system contains measures 99 through 104. The right hand has a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The left hand has a simple accompaniment.

105

111

117

124

131

137

Перше кохання

С. Борткевич
Ор. 14 № 4

Poco appassionato

mf
Red. *Red.* *Red.* *espress.* *Red.* *simile*

cresc. *sf* *espress.*

cresc. *sfz*

dim. *rit.* *sostenuto* *Tempo di Valse*
pp *pp*
legatiss.

p *rit.*

Moderato

23

pp *dolciss. con intimo sentimento*

28

33

38

Tempo I

p

42

cresc. *f*

46

f

Measures 46-48: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 46 has a forte (*f*) dynamic. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass clef.

49

cresc. *sffz* *dim.* *rit.*

Measures 49-52: Treble clef, key signature of three sharps. Dynamics include *cresc.*, *sffz*, *dim.*, and *rit.*. The music continues with melodic and harmonic development.

53

a tempo *p*

Measures 53-56: Treble clef, key signature of three sharps. Dynamics include *a tempo* and *p*. Measure 54 features a triplet in the bass clef with fingering 5 2 1 2 1. Measure 55 features a triplet in the bass clef with fingering 3 5 2 1.

57

calmando *dim.*

Measures 57-60: Treble clef, key signature of three sharps. Dynamics include *calmando* and *dim.*. The music shows a gradual deceleration and softening.

61

morendo *pp*

Measures 61-64: Treble clef, key signature of three sharps. Dynamics include *morendo* and *pp*. The piece concludes with a final chord marked with an asterisk (*). Fingering for the bass clef includes 5 2 1 5 and 2 1 5 2.

Перший смуток

С. Борткевич
оп. 14 № 5

Andantino doloroso

dolce espressivo

pp

simile

cresc.

f

13 *cresc.* *sfz*

16 *dolce, flebile* *p*

19

22 *mf* *p* *dim.*

25 *rit.* *pp*

Коли стану дорослим

С. Борткевич
ор. 14 № 6

Allegro deciso

4

f

sf

sf

ff

5 4 2 4 2

Leo.* Leo.* Leo.*

5

f

sf

sf

ff

Leo.* Leo.* Leo.*

9

f

1 3 2 4

12

1 4 2

15

dim.

2

3 4 3

18

cresc.

21

p

24

p

27

staccatiss.

p

fp

fp

31

dim.

p

35

pp

38

f

42

f

cresc.

ff con gravita

Leo. *

47

a tempo

f

sf

sf

ff

Leo.*

51

f

sf

sf

ff

Leo.*

dim. e molto rit.

Sostenuto

she will be my wife

55 dolce amoroso con. *And.*

Measures 55-58: Treble clef, 6/8 time. Treble staff has a melodic line with triplets and slurs. Bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *dolce amoroso* and *con. And.*

59 *mf* *pp* *f* *rit.*

Measures 59-62: Treble clef, 6/8 time. Treble staff has a melodic line with slurs and triplets. Bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf*, *pp*, *f*, and *rit.*

63 Allegro deciso *sf* *sf* *And.*

Measures 63-66: Treble clef, 4/4 time. Treble staff has a rhythmic melody with accents. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *And.*

67 *ff* *sub. p* *And.* * *And.* simile

Measures 67-70: Treble clef, 4/4 time. Treble staff has a rhythmic melody with accents. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*, *sub. p*, and *And.* with a *simile* marking.

71 *pp* *f* *ff*

Measures 71-74: Treble clef, 4/4 time. Treble staff has a rhythmic melody with accents. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*, *f*, and *ff*.

Використання сучасних методик організації слухання та аналізу-інтерпретації музики школярами у процесі підготовки музиканта-педагога

У процесі підготовки майбутнього музиканта-педагога важливим аспектом постає міждисциплінарна взаємодія, зокрема, між предметами виконавського циклу та фаховими методиками. Отже, актуалізується проблема екстраполяції набутого виконавського репертуару на завдання практичних занять з методики музичного виховання, майбутньої педагогічної практики. Таким чином, викладач-піаніст та студенти його класу повинні бути ознайомлені із сучасними методиками з організації слухання та аналізу музики школярами, розробленими та апробованими у сучасній мистецькій теорії та практиці [45, с. 84–93].

У методиці, запропонованій сучасними дослідницями О. Єр'оміною та І. Сердюк, одним із можливих шляхів переходу від інтуїтивного до обдуманого, більш витонченого і глибокого сприйняття музичного образу визначається метод *емоційно-змістовного аналізу*, спрямований на розкриття змісту твору в сукупності з його формою. Об'єктивні знання, допомагаючи збагатити художній досвід слухача, усвідомити роль знань про змістовний світ музики, історико-культурні чинники, які торкаються соціальних умов і проблем, що хвилюють суспільство та художника, водночас вивільняють глибинні шари світовідчуття суб'єкта. Оволодіння об'єктивним музичним змістом за методом емоційно-змістовного аналізу крізь призму власного досвіду і знань учня, як стверджують автори на основі проведення спостережень, сприяє подальшому розширенню ціннісних орієнтацій, поглибленню естетичного сприйняття школярів.

Так, педагоги пропонують схему емоційно-змістовного аналізу музичного твору, підкреслюючи значення й інших прийомів формування естетичного сприйняття, серед яких – проблемно-пошукові запитання та творчі завдання, учнівські спроби аналізу-інтерпретації втіленого у

музичному творі світовідчуття, аналіз особливостей інтонаційної побудови п'єси, словесна анотація до музичного твору.

Зіставлення музичних творів різних авторів допомагає простежити еволюцію стильових напрямів, розвиток емоційно-образної сфери музичного мистецтва в історичній ретроспективі. Цей принцип сприйняття музики, названий емоційно-еволюційним, має важливе значення для формування естетичного сприймання, оскільки історія музики – історія розвитку людських ідеалів, боротьби ідей.

Тому доцільно зосереджувати увагу учнів на простеженні еволюцій ідей, емоційних особливостей та засобів художньої виразності в музичному мистецтві: те, що народжується і є ледь помітним в одного композитора, в іншого вже виявляється повніше, а далі стає всеосяжним. За умови осмислення історичного розвитку емоційних елементів у творчості композиторів різних епох в учнів формується цілісна картина розвитку музичного мистецтва як втілення історично змінюваного єдиного духовного життя суспільства.

Для забезпечення окресленої вище мети вчителів музики потрібно враховувати і спиратися на життєвий та музично-слуховий досвід школярів, наблизити процес інтерпретації музичних творів до зрозумілого дитині світу ігор, переживань світу природи, казки, літературних сюжетів.

Цікаву новітню методику пропонує О. Ляшенко [45]. У ній акцентується увага на художньо-педагогічній інтерпретації музичних творів. Остання трактується як продукт художньо-творчої діяльності педагога, як своєрідна суб'єктивна інтегрована інтерпретація творів різних видів мистецтва (літератури, музики, живопису), котра збагачує музичний образ і дає змогу інтерпретатору повніше розкрити його зміст, стилістичні особливості композитора та виконавця, застосовувати різні педагогічні прийоми.

Етапами цього процесу автор визначає сприйняття, осмислення та відтворення продукту художньо-педагогічної дії; створення і досягнення

перспективних (далеких і близьких) цілей та завдань, пов'язаних з навчанням та вихованням учнів. Водночас художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору виступає комплексом різних інтерпретацій: музикознавчої, виконавської, художньо-образної, вербально-змістовної, візуально-асоціативної, інтегральної та акторської.

Автор пропонує змістове наповнення названих видів інтерпретації. Так, традиційній інтерпретації притаманна наступність методів: від простого опису через пояснення й трактування до наукового аналізу загалом; музикознавчій інтерпретації – характеристика культури конкретної історичної епохи, стилю, жанру музичного твору, життя й творчості композитора; художньо-образній інтерпретації – розкриття змісту, ідеї музичного твору з використанням пояснювального матеріалу, взятого з різних джерел, створення оповідання, орієнтованого на певну аудиторію слухачів.

Виконавська інтерпретація виконує завдання формування у свідомості учня цілісного музичного образу, вербально-змістовна – створення драматургічної концепції єдиного художнього образу музичного і літературного творів на основі добору літературного твору (джерела), співвідносного емоційній характеристиці музичного твору (задуму) або його понятійній, тематичній чи історичній основі, синтезу музичної думки з поетичною. Візуально-асоціативна інтерпретація передбачає поєднання інтерпретацій двох творів різних видів мистецтва (музики та живопису), відповідних за настроєм, стилем, жанром, аналіз твору живопису.

Складним типом інтерпретації виступає інтегральна, яка охоплює три види мистецтв їх оригінальним поєднанням у вербальній і виконавській інтерпретаціях на основі спільності стилю, жанру, образно-змістовного характеру, через визначення спільних естетичних понять. Вона включає елементи акторської майстерності, педагогічної техніки та педагогічного спілкування.

Проблемою специфіки сприймання музики ґрунтовно займається сучасний музикознавець С. Шип [45]. Одна з оригінальних ідей автора – інтеграція різних підходів до осмислення та словесної характеристики музичного змісту, серед яких звукоматеріальна, предметна, психологічна, сюжетна, культурологічна, симілятивно-образна інтерпретації, що відображають різні грані феномена музичної змістовності.

Так, *звукоматеріальна* інтерпретація ґрунтується на тому, що музика сприймається людиною передусім як звукова стихія в усьому різноманітті її матеріальних властивостей; *предметна* інтерпретація обумовлена властивістю звукового матеріалу та характеру звукоінтонаційного процесу викликати в уяві слухача образи певних об'єктів навколишнього світу.

Сутність *сюжетної* інтерпретації проявляється у можливості розкриття змісту музичного твору через створення уявної сюжетної розповіді. Тому найбільш відповідними для неї виступають твори із різною мірою програмності та із достатньо розвинутою драматургією. На відміну від сюжетної інтерпретації, *культурологічна* передбачає оцінку функції і значення музичного твору в житті суспільства, розкриття жанрових ознак твору в контексті культурних традицій відповідної епохи.

Психологічна інтерпретація музичної форми є одним із найпоширеніших у практиці підходів до осмислення творів музичного мистецтва, оскільки музика завжди несе в собі відображення індивідуальності свого творця, рис його психічного складу, досить часто і його конкретних життєвих переживань. Навіть якщо автор повідомляє програмним заголовком, скажімо, про наочно-предметний характер образності твору, завжди маємо достатні підстави сприймати музику як вираження почуттів та уявлень. Психолого-виражальні потенції музики містяться головно в її інтонаційних засобах: за допомогою безлічі тонких варіацій звуковисотної лінії, гучності, тембру, артикуляції музична інтонація здатна передавати безмежно багатий світ людської психіки. Так, у музиці знаходять відображення психічні стани: апатія, спокій, зосередженість,

схвильованість, збудження, роздратованість, екстаз; музичний образ, інтерпретований в аспекті психічного світу людини, може одержати особистісну типологічну характеристику, скажімо, на основі відомої типології темпераменту людини (що може відобразитися і у назві твору).

Симілятивно-образна інтерпретація спирається на глибинні зв'язки різних видів мистецтва, використання яких дозволяє розгорнути яскраву розповідь про зміст музичного твору. Цей вид інтерпретації вимагає від педагога широкої художньої ерудиції, тонкого відчуття у доборі художніх аналогів, уміння рельєфно підкреслювати власне музичну образність у процесі порівняння з творами інших видів мистецтва.

С. Шип підкреслює, що всі наведені аспекти осмислення музичних творів є різними гранями цілісного музичного образу, їх використання слугує, насамперед, учителям у створенні власної техніки інтерпретації музики.

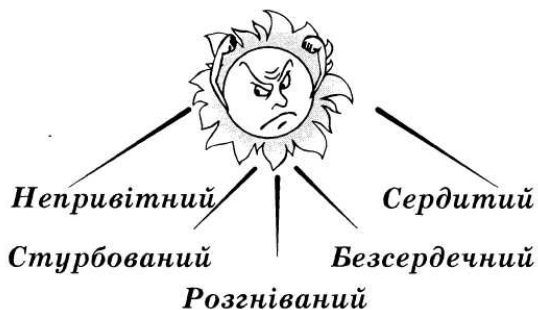
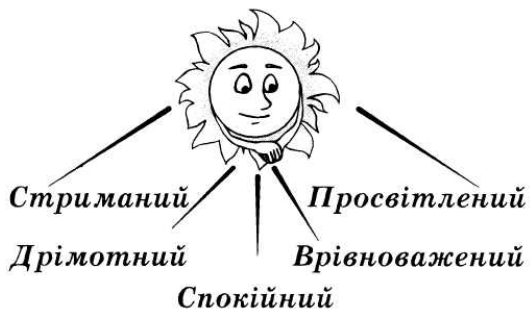
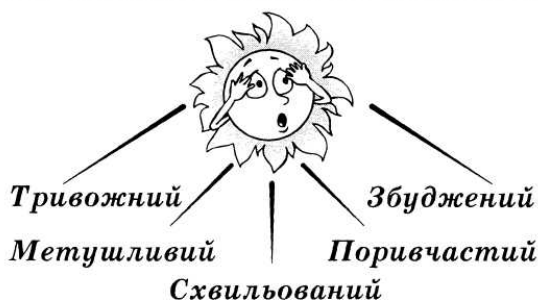
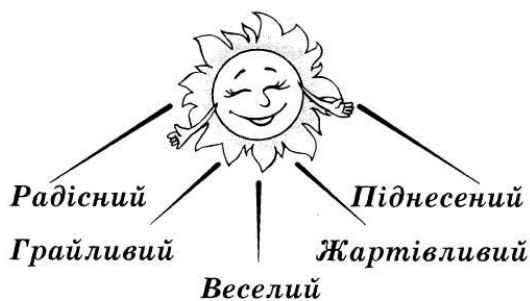
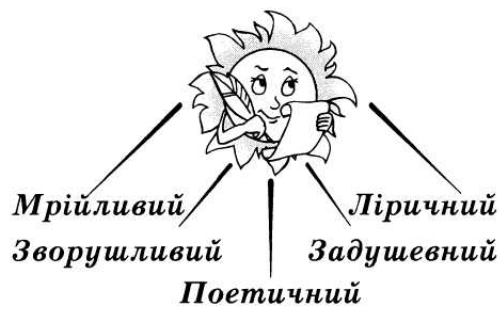
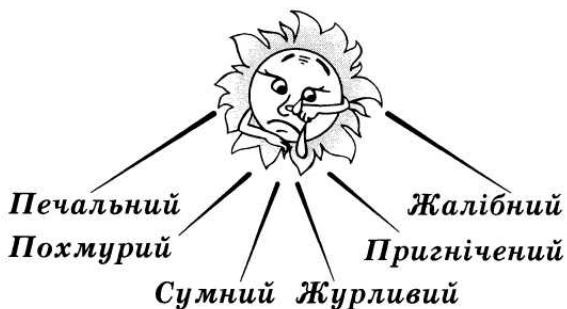
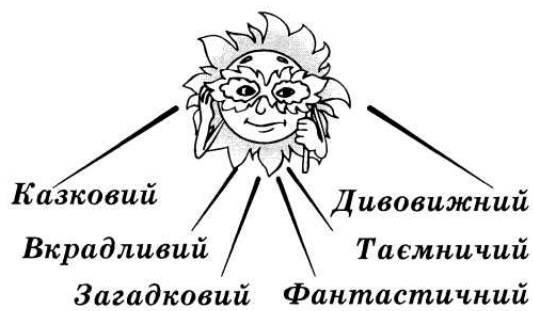
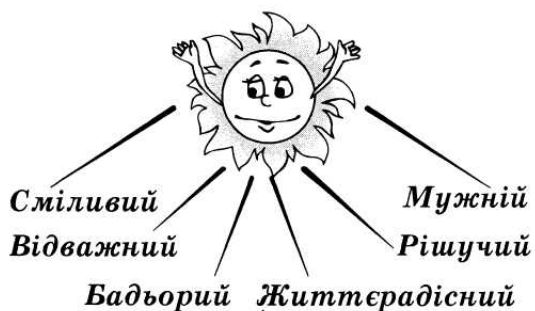
Зупинимось на представленні методики аналізу музичних творів школярами за І. Гринчук (аналіз-інтерпретація). У розробці методики базовими положеннями стали принципи організації особистісно орієнтованого навчання, зокрема пріоритетності виявлення суб'єктивного досвіду учнів. Головними завданнями методики є актуалізація музично-естетичного досвіду школярів, фасилітація процесу набуття ними відповідної музикознавчої компетентності, стимулювання потреби творчого самовираження учнів.

«Методичним зерном» стала форма «Слухацького щоденника», завдання рубрик якого розроблялися нами з урахуванням змісту і тематики чинних програм з музики. Означений комплект передбачає забезпечення системності, наступності процесу формування в учнів особистісного емоційно-ціннісного сприймання, аналізу-інтерпретації музики за наступними напрямками: опанування відповідних музично-теоретичних та музикознавчих понять; формування умінь диференційованої вербальної інтерпретації музичних образів; збагачення фонду суб'єктивних

міжсенсорних асоціацій; стимулювання потреби творчого самовираження учнів.

«Музикознавча пропедевтика» (термін Л. Масол) реалізується у рубриках посібника-зошита шляхом поступового оволодіння основними поняттями: творці та виконавці музики (1 клас), музичні засоби виразності, типи музики (2 клас), музичні форми (3 клас), національні музичні культури (4 клас). Закріпленню цих понять допомагають також вміщені у щоденнику контрольні запитання на зразок «Вкажи правильну відповідь», «Допиши визначення» тощо.

Наступні напрями діяльності спираються на використання інтегративного підходу, пов'язаного із синестетичною природою музичного сприймання, у поєднанні «звук – слово – колір (графічний обрис)». Так, першокласникам пропонується до певного музичного твору знайти (вирізати, наклеїти і розфарбувати) відповідне «сонечко настрою». Кількість «сонечок» поступово збільшується: сім – у другому класі, вісім – у третьому і четвертому. До «сонечок настрою» у посібниках-зошитах, починаючи із другого класу, додаються слова-«промінчики», які слугують збагаченню лексичного запасу школярів, вчать добирати вербальні характеристики настрою музичного образу. Так, від «спокійного сонечка» тягнуться промінці-визначення «дрімотний», «стриманий», «врівноважений», «просвітлений», від «казкового сонечка» – «вкрадливий», «загадковий», «таємничий», «дивовижний», «фантастичний».



Четвертокласники знайомляться з новим персонажем щоденника – Слухачиком, який допомагає учням характеризувати складніший рівень естетичного переживання – почуття, які викликає прослуханий музичний твір, опанувати естетично-етичний зміст музичних творів. Робота над заповненням згаданої рубрики вимагає підготовчого етапу – знайомства із Слухачиком, який «пояснює» позитивні та протилежні їм негативні почуття. Це персонаж, який «готує» четвертокласників до уроків музики в основній школі, закладає основи музичної рефлексії (самопізнання, самоаналізу),

вчить обґрунтовувати власні естетичні оцінки і судження. Цьому сприяють і завдання творчого рівня – пошуки власної назви до прослуханого твору.

Творчому самовиявленню учнів, глибокому проникненню у світ образів мистецтва сприяє робота над збагаченням фонду міжсенсорних асоціацій, зокрема шляхом створення школярами власних музично-художніх образів. Цей вид діяльності започатковується у першому класі. Так, першокласникам пропонується вибрати до певного музичного твору із ряду запропонованих малюнок, схожий за «емоційним знаком», знайти паралель: тональність (лад) у музиці – тон (колір) у малюнку, рух мелодії – обриси фігури. Поступово учні вчаться створювати власні музично-художні образи (малюнок чи «кольорову пляму») на основі відчуття певної спільності виразових засобів різних видів мистецтва («холодні – теплі» тони, «різкий – плавний» рух, різні контури і форми як еквіваленти тембру, темпу і динаміки в музиці), вияву полімодальності естетичного відчуття.

Третьюкласникам і четвертокласникам пропонуємо створені музично-художні образи вкладати в папку «Кольорові звуки», поступово привчаючи їх до самостійного пошуку і вибору відповідного «образотворчого еквівалента», репродукцій архітектурних споруд, зразків прикладного мистецтва як національної, так і світової культур.

Оформлення щоденника, кольорові вкладки несуть естетико-пізнавальне навантаження, сприяють емоційно-візуальному запам'ятовуванню музикознавчих категорій «образ», «жанр», «виконавець», «оркестр» (та його склад) тощо.

Автором апробовано також схеми аналізу-інтерпретації музики, адресовані учням основної школи (Таблиця «Слухацький щоденник» I, Таблиця «Слухацький щоденник» II).

«Слухачський щоденник» I

Назва твору	автор твору (епоха, національна композиторська школа)	жанр	форма	інтонаційно-емоційний зміст	відповідні музично-виразові засоби	власна назва твору
-------------	----------------------------------------------------------	------	-------	-----------------------------	------------------------------------	--------------------

«Слухачський щоденник» II

Автор, назва твору	емоції	почуття	естетичні категорії	власна назва твору	твори інших видів мистецтва, схожі за «емоційним знаком»
	які викликає прослуханий твір				

У роботі із цими варіантами «Слухачського щоденника» пропонується використовувати таблицю естетичних категорій.

Прекрасне	Комічне	Потворне
Красиве	Іронічне	Низьке
Витончене	Сатиричне	Жахливе
Поетичне	Гротескне	Печальне
Галантне	Саркастичне	Скорботне
Філігранне		Трагічне
Піднесене		
Героїчне		

Ще одним дидактичним матеріалом, який пропонує автор для занять з учнями середніх класів, є таблиці класифікації емоцій та естетичних почуттів (за Л. Кадциним) [45].

Емоції	
Схвалення	Розчарування
Задоволення	Незадоволення
Схвалення	Розчарування
Схвильованість	Засмучення
Зворушення	Шкодування
Захоплення	Прикрість
Насолода	Жалість
Пошана	Туга
Гордість	Образа

Почуття	
Добрі	Неприятні
М'якість	Недовіра
Добродушність	Відчуження
Доброзичливість	Ненависть
Дружелюбність	Відраза
Безкорисливість	Презирство
Щирість	Огида
Вдячності	Невдячності
Симпатія	Байдужість
Довіра	Іронія
Повага	Заздрість
Потяг	Ревність
Ніжність	Зловтішність
Обожнювання	
Любов	
Милосердя	Докори сумління
Уважність	Збентеження
Чуйність	Каяття

Жаль	Сором
Співчуття	Вина
Прощення	Ганьба
Справедливості	Обурення
Правдивість	Злоба
Чесність	Гнів
Істинність	Лють
Достойність	Помста
Благородство	
Обов'язку	Невірності
Відповідальність	Боягузтво
Свідомість	Підлесливість
Вірність	Обман
Відданість	Підлість
Фанатизм	

Основна рекомендовані література:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Уч. в 3-х ч. – 2-е изд., – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Белза І.Ф. Фортепіанні твори Б. Лятошинського // Б. Лятошинський. Твори для фортепіано. – К.: Музыка, 1972. – С. 5–6.
3. Булка Ю. Нестор Нижанківський. – К.: Музична Україна, 1972. – 86 с.
4. Вериківська О. Особливості фортепіанних творів М. Вериківського / О. Вериківська // Матеріали І-ї конференції Асоціації піаністів-педагогів України. – Харків, 13–16.12.1992. – К., 1993. – С. 141–145.
5. Волинський Й. Композитор Микола Колесса. – Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1954.
6. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. – 2-е изд. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
7. Гнатишин О. Інструментальна музика А. Кос-Анатольського. До історії створення / О. Гнатишин. // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка : Серія Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2003. – Вип. 2 (11). – С. 19 – 24.
8. Гнатів Т. Передмова до нотного видання // М. Колесса. Вибрані фортепіанні твори. – К.: Музична Україна, 1984. – С. 5–7.
9. Гринчук І., Грищенко Т. Стилїстика фортепіанних творів Михайла Вериківського (20 – 60-і роки ХХ столїття) / І. Гринчук, Т. Грищенко // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О.С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – № 1 (вип. 34). – С. 118 – 123.
10. Дремлюга М.В. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). – К.:Держ. Видавництво образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. – 167 с.
11. Друскин М. Клавирная музыка. – М., 1960. – 289 с.
12. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. – М.: Сов. композитор, 1973. – 271 с.

13. Зінкевич О. Камерно-інструментальна творчість // Історія української радянської музики. – К.: «Музична Україна», 1990. – 296 с.
14. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – К.–Тернопіль: АСТОН, 2003. – 144 с.
15. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-і роки) // Українське музикознавство. – К.: Муз. Україна, 1968. – № 3. – С.199–211.
16. Кандинський-Рибніков А. Епоха романтичного піанізма та сучасне виконавське мистецтво // Музичне виконавство та педагогіка. Збірник статей. – 1991. – С. 189–213.
17. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (Теоретичні та естетичні аспекти). – К. – Дрогобич, 2000. – 156 с.
18. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво Шопена: Науково-методичний нарис. – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 80 с.
19. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво викладання на клавішно-струнних інструментах / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 1998. – 300 с.
20. Кияновська Л. Мирослав Скорик. – Львів, 1998. – 181 с.
21. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 115 с.
22. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980. – 314 с.
23. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Вид-во НТШ, 2000.
24. Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. Корній, Б. Сюта. – К.: Муз. Україна, 2014. – 592 с.
25. Корыхалова Н. Інтерпретація музики. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
26. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: Автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1996. – 19 с.

27. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. – М. : Сов. комп., 1991. – 376 с.
28. Малинковская А. Специфика исполнительского анализа музыкального произведения // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: Сб. тр. МГПИ им. Гнесиных. – Вып. 68. – М., 1983. – С.88-104.
29. Масол Л. Загальна мистецька освіта : теорія і практика : монографія / Л. Масол. – К. : Промінь, 2006. – 432 с.
30. Митці України. Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К.: УЕ, 1992. – 848 с.
31. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : Статьи и фрагменты / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.
32. Молчко У. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського. – Дрогобич: КОЛО, 2001. – 68 с.
33. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. – К., 1994. – 156 с.
34. Музыкальное произведение: Сущность, аспекты анализа : сб. статей / Сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. – К. : Муз. Україна, 1988. – 122 с.
35. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. – К.: 2004. – 352 с.
36. Ніколаєва Л., Колесса К. Камерно-інструментальна творчість // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: Збірка статей. – Львів, 1996.
37. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. – Дрогобич: КОЛО, 2001. – 78 с.
38. Олексюк О. М., Ткач М. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – К. : Знання України, 2009. – 123 с.
39. Олійник О.С. Українська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наук. думка, 1979. – 107 с.
40. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990. – 132 с.

41. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. Падалка. – К. : Освіта України, 2010. – 274 с.
42. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання / О. Ростовський. – К.: ІЗМН, 1997. – 248 с.
43. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька : навч. пос. / О. Рудницька. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.
44. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980.
45. Фортепіанна мініатюра українських композиторів (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : навчально-методичний посібник / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : Астон, 2013. – 96 с.
46. Фортепіанна мініатюра українських композиторів (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : навчальний посібник / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : Астон, 2014. – 96 с.
47. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : Астон, 2015. – 96 с.
48. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. – Випуск 4 / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : Астон, 2016. – 116 с.
49. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. – Випуск 5 / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : Астон, 2017. – 96 с.
50. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. – Випуск 6 / упоряд. : І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль : ФОП Осадца Ю. В., 2017. – 132 с.

Маленький мандрівник

I. Приготування до подорожі

Allegretto giocoso

С. Борткевич

Musical score for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is Allegretto giocoso. The score features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with triplets and a four-measure phrase. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and a four-measure phrase. There are crescendo and decrescendo hairpins.

Musical score for measures 6-10. The score continues with piano (*p*) dynamics. The right hand has a melodic line with a four-measure phrase. The left hand has a rhythmic accompaniment with a four-measure phrase. There are crescendo and decrescendo hairpins.

Musical score for measures 11-15. The score continues with piano (*p*) dynamics. The right hand has a melodic line with a four-measure phrase. The left hand has a rhythmic accompaniment with a four-measure phrase. There is a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the left hand. There are crescendo and decrescendo hairpins.

Musical score for measures 16-20. The score continues with piano (*p*) dynamics. The right hand has a melodic line with a four-measure phrase. The left hand has a rhythmic accompaniment with a four-measure phrase. There are crescendo and decrescendo hairpins.

Musical score for measures 21-25. The score continues with piano (*p*) dynamics. The right hand has a melodic line with a four-measure phrase. The left hand has a rhythmic accompaniment with a four-measure phrase. There is a *piu p* dynamic marking in the left hand. The piece ends with a ritardando (*rit.*) and a pianissimo (*pp*) dynamic marking.

II. На гринджолах

Vivace С. Борткевич

p
staccato

4 1 3 3 5 2

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. The tempo is marked 'Vivace'. The music is in 2/4 time. The right hand features a staccato melody with a four-measure phrase starting on a quarter rest, followed by eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and staccato. Fingerings are indicated with numbers 4, 1, 3, 3, 5, and 2.

7 2 1

poco cresc. *sf* *sf*

ped. * *ped.* *

Detailed description: This system contains measures 7 through 13. The right hand continues with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes in measure 10. The left hand plays chords and eighth notes. Dynamics include *poco cresc.*, *sf*, and *ped.* with an asterisk. Fingerings 2 and 1 are shown.

14

sf *sf* *f*

ped. * *ped.* * *marc.* 2 2 2

Detailed description: This system contains measures 14 through 19. The right hand has a melodic line with accents and slurs. The left hand plays chords and eighth notes. Dynamics include *sf*, *f*, and *marc.* with a '2' below it. *ped.* with an asterisk is used in measures 14 and 15.

20

sf

2 3

Detailed description: This system contains measures 20 through 26. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand plays eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf*. Fingerings 2 and 3 are shown.

27

sf *sf*

ped. *

Detailed description: This system contains measures 27 through 32. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand plays chords and eighth notes. Dynamics include *sf* and *ped.* with an asterisk.

33

f

2

marc.

40

sf

sf

sf

Ped.

*

47

sf

p

Ped.

*

54

cresc.

sf

Ped.

*

60

sf

sf

sf

f

Ped.

*

66

Musical score for measures 66-72. Treble clef has chords with accidentals. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

73

piu f

Musical score for measures 73-79. Treble clef has chords. Bass clef has eighth notes with accents. Dynamic marking *piu f* is present.

80

sf

Musical score for measures 80-86. Treble clef has chords with accents. Bass clef has eighth notes with accents and "Ped." markings. Dynamic marking *sf* is present.

87

ff

Musical score for measures 87-93. Treble clef has chords with accents and slurs. Bass clef has sustained chords with "Ped." markings. Dynamic marking *ff* is present.

94

rit.

fff

Musical score for measures 94-100. Treble clef has chords with accents. Bass clef has sustained chords with "Ped." markings. Dynamic markings *rit.* and *fff* are present.

III. Прощання

С. Борткевич

Andantino dolente

p dolce

cresc. *mf* *dim.*

p *f a tempo*

dim. *p rit.* *pp*

a tempo *p* *rit.* *pp*

IV. Відправлення потягу

Andante

С. Борткевич

Стрілочник

Кондуктор

Локомотив

p *f* *sf* *mp* *p* *pp*

Red. * Red. *

5 *poco a poco accelerando sin al Presto*

p

10

poco a poco cresc.

14

18

1 4 2 1 3

22

26

Presto

5 4 2

f trem. ad libit.

30

ff

ped. *

V. Через степ

Andante sostenuto (Canon)
legato, espressivo

С. Борткевич

mf

mf
legato, espressivo

5

9

dim.

piu lento
pp

una corda pp

14

pp

VI. В Польщі

Tempo di Mazurka

С. Борткевич

The first system of the musical score, measures 1-6. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, starting with a piano (*p*) dynamic and the instruction *con grazia*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 3, 4, 2, 1, 3, 2, and 4 are indicated above the right hand staff.

The second system of the musical score, measures 7-12. The right hand continues the melodic development with slurs and triplets. The left hand accompaniment remains consistent. Measure numbers 1 and 3 are indicated above the right hand staff.

The third system of the musical score, measures 13-18. It includes a repeat sign in measure 16. The right hand has more complex rhythmic patterns with slurs and triplets. The left hand accompaniment features some chords with accents. Measure numbers 3, 5, 5, 4, 4, 2, and 2 are indicated above the right hand staff.

The fourth system of the musical score, measures 19-24. The right hand has a more active melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment includes some chords with accents. Measure numbers 4, 4, 1, 2, 1, 2, 5, and 2 are indicated above the right hand staff.

The fifth system of the musical score, measures 25-30. The right hand features a long, flowing melodic line with slurs and triplets, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. Measure number 5 is indicated above the right hand staff.

30

p

36

42

pp rit. ----- *a tempo* *p*

48

54

p. *p.* *p.* *dim.* *pp*

VII. Венеція (Пісня гондольєра)

С. Борткевич

Poco moto

pp ondeggiando

una corda 5 *legato*

p

tre corde

mf ben cantando

p

30

cresc.

f

36

dim.

42

pp

una corda legato

48

54

60

60

66

p da lontano

una corda

66

72

dim.

72

78

pp

78

84

ppp

morendo e rit.

84

VIII. Неаполь

(Канцона)

С. Борткевич

Allegretto

p

4

f

3 1

12

2 1 3 1 2 1 4 1 4 1

4

18

2 1 2 2 1 4 4 4

4

24

3
2
2
3
2

p

5 2

29

34

piu p

dim.

39

pp

IX. Франція (Французька народна пісня)

Andantino con moto

С. Борткевич

mf *espressivo*

7 *pp*

una corda

14 *mf*

tre corde

21 *dim.* *pp*

una corda

28 *p*

tre corde

35 *dim.* *rit.*

Х. Іспанія (Серенада)

Allegro

С. Борткевич

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning. The first system (measures 1-4) starts with a forte (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic change. The second system (measures 5-8) continues with the forte dynamic. The third system (measures 9-12) and fourth system (measures 13-16) also maintain the forte dynamic. The fifth system (measures 17-20) concludes the piece with a final chord. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

21 *f*

3 1 3 3

25

3

29

33 *a tempo*

rit. *f* *a tempo*

37

p *dim.* *pp*

XI. Англія
(Шотландський ріл)

Vivace

С. Борткевич

14

Musical score for measures 14-17. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

18

rit. *f a tempo*

Musical score for measures 18-21. Measure 18 begins with a *rit.* (ritardando) marking. Measure 19 starts with a *f a tempo* (forte, at tempo) marking. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a more active accompaniment with slurs and accents.

22

Musical score for measures 22-24. The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs, and the left hand provides a consistent accompaniment of eighth-note chords.

25

ff

Musical score for measures 25-28. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs, ending with a strong accent (>) in measure 28. The left hand has a steady accompaniment. A *ff* (fortissimo) marking is present in measure 28.

XII. Давня Німеччина

С. Борткевич

Adagio

dolce *espress.*

cresc. *p*

cresc. *espress.*

dim.

p *dim.* *pp*

ХІІІ. Норвегія

С. Борткевич

Allegretto

p con grazia

7

p

13

cresc.

19

p

25

pp *p*

31

rit.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegretto'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'con grazia'. The second system starts at measure 7 and includes a piano (*p*) dynamic. The third system starts at measure 13 and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system starts at measure 19 and includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system starts at measure 25 and includes piano-piano (*pp*) and piano (*p*) dynamics. The sixth system starts at measure 31 and includes a ritardando (*rit.*) marking. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic hairpins.

Навчально-методичне видання

**Програмні цикли для дітей
у класі фортепіано**

Нотний набір Олени Горбач

Редактор Олена Горбач

Комп'ютерна верстка Марії Логош

Підписано до друку 11.10.2018 р.

Формат 60x84 1/16. Ум. др. арк. 7,5.

Наклад 100 прим. Зам. № 1271.

Видавництво Б. І. Маторіна

84116, м. Слов'янськ, вул. Г. Батюка, 19.

Тел.: +38 06262 3-20-99; +38 050 518 88 99. E-mail: matorinb@ukr.net

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №3141, видане Державним комітетом телебачення та радіомовлення України від 24.03.2008 р.
