

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**ДИТЯЧА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА
Ж. КОЛОДУБ, В. ПТУШКІНА І О. ІВАНЬКА :
КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ**

Магістерська робота
ЧИЖИК ВАЛЕРІЇ ОЛЕКСАНДРІВНИ

Науковий керівник –
старший викладач кафедри теорії музики,
кандидат мистецтвознавства
Малий Дмитро Миколайович

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання
на відповідне джерело

ЧИЖИК В. О.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 4 |
| РОЗДІЛ 1. ДИТЯЧА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ЯК ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ФЕНОМЕН | |
| 1.1. Відтворення світу дитинства в музиці: питання естетики і поетики..... | 8 |
| 1.2. Фортепіанна музика для дітей і про дітей: історико-стилістичний екскурс..... | 10 |
| <i>Висновки до Розділу 1</i> | 13 |
| РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ | |
| 2.1. Національна дитяча фортепіанна музика: спадкоємність поколінь і тенденції українізації..... | 15 |
| 2.2. Типологія фортепіанних творів для дітей | 17 |
| <i>Висновки до Розділу 2</i> | 19 |
| РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ | |
| 3.1. Традиції і новації О. Іванька..... | 21 |
| 3.1.1. Дитячі фортепіанні твори: тематика, жанрові нахили..... | 23 |
| 3.1.2. Альбом фортепіанних п'єс (“Старий млин”, “Страшна казка”)..... | 26 |
| 3.2. Творчість В. Птушкіна і його вплив на музичну культуру Харківщини..... | 29 |
| 3.2.1. Авторський стиль композитора | 30 |
| 3.2.2. Фортепіанна музика для дітей: “Коломийка”, “По сторінках "Дитячого альбому””..... | 32 |
| 3.3. Дитячі твори Ж. Колодуб у контексті розвитку українського авангарду | |
| 3.3.1. Авангард у дитячій фортепіанній музиці..... | 36 |
| 3.3.2. “Акваріум пана Левка” (зошит 1)..... | 39 |

| | |
|---|----|
| <i>Висновки до Розділу 3</i> | 41 |
| ВИСНОВКИ | 42 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 46 |
| ДОДАТКИ | 52 |

ВСТУП

Актуальність теми. Дитяча фортепіанна музика – багатовимірне жанрово-стильове явище, яке завжди супроводжувало розвиток фортепіанного мистецтва видатні композитори-піаністи у своєму творчому доробку завжди приділяли увагу музиці для дітей. Це стосується не лише таких корифеїв фортепіанного мистецтва, як Й. С. Баха, Л. Моцарта, Р. Шумана, але й представників класичної (М. Лисенко, Л. Ревуцький, В. Косенко) і сучасної української музики, зокрема М. Скорика, В. Бібіка, М. Кармінського й обраних для магістерської праці О. Іванька, В. Птушкіна, та Ж. Колодуб, кожен з яких, є представником різних композиторських шкіл і власниками неповторних музичних стилів (неоромантичного, модерністського й авангардного).

Звернення композиторів України до дитячої фортепіанної музики зумовлено двома основними причинами:

- 1) Важливістю цієї складової у кожному індивідуальному фортепіанному стилі як творчому феномені, що охоплює різновікові аспекти;
- 2) Необхідністю створення якісного художньо-дидактичного матеріалу для навчання та виховання юних піаністів, у якому важливо відобразити риси національного українського стилю.

В українському музично-теоретичному мистецтві досі немає досить глибокого аналітичного дослідження творчого спадку українських композиторів у галузі дитячої фортепіанної музики. Зокрема, достатньо не з'ясовані основні риси художнього змісту цієї музики, її типологізації, не визначені риси національної музичної мови, характерність образного змісту тощо.

Отже, актуальність обраної для дослідження теми зумовлено наступними причинами:

- важливістю розвитку дитячої складової у сучасному українському музичному мистецтві;
- за тренуваністю наукових та методичних розробок у цій галузі з використанням, в якості матеріалу творів українських авторів;

- відсутністю достатньої кількості досліджень творчості обраних митців – представників нової генерації українських композиторів, у доробку яких, значне місце займає музика для юних піаністів.

Мета дослідження – виявити особливості композиторського стилю, письма і виконавської інтерпретації фортепіанної музики О. Іванька, В. Птушкіна і Ж. Колодуб. З реалізацією цієї мети пов'язано вирішення наступних дослідницьких завдань:

- узагальнити положення щодо естетики і поетики відтворення світу дитинства в музиці;
- запропонувати стислий історико-стилістичний екскурс до становлення і розвитку фортепіанної музики для дітей та про дітей в Україні;
- надати характеристику авторського стилю обраних митців у контексті їх фортепіанної складової;
- проаналізувати дитячі фортепіанні твори Ж. Колодуб, В. Птушкіна і О. Іванька в аспекті тематики і жанрових нахилів;
- розглянути в цілому жанровий і стилістичний зміст/структуру обраних для аналізу творів;

Об'єкт дослідження – жанрова стильова специфіка дитячої фортепіанної музики, **предмет** – її відтворення у стилях О. Іванька, В. Птушкіна і Ж. Колодуб.

Матеріал дослідження складають дитячі фортепіанні п'єси за стилістичними напрямками композиторів: О. Іванько – «Старий млин» і «Страшна казка» (неоромантизм), В. Птушкіна – «Коломийка» (модернізм) і Ж. Колодуб – «Акваріум пана Левка» (авангард).

Методи дослідження. У роботі використовується сукупність загальнонаукових і спеціальних музикознавчих підходів до явища, яке вивчається.

Серед них наступні **методи**:

- *історико-генетичний*, спрямований на розкриття генетичних витоків фортепіанної музики для дітей;
- *компаративний*, метою якого є порівняльні характеристики дитячої музики для фортепіано у творчості різних епох та авторів;

- *жанрового та стильового аналізів*, необхідні для розгляду особливостей змісту та форми творів, що аналізуються;
- *інтерпретаційний аналіз*, у якому виокремлюються засоби виконавського центру, представлені у фактурі та авторських ремарках, залучених до розгляду творів.

Теоретична база роботи включає праці та статі, зміст яких є дотичним до заявленої теми. Вони розподіляються за наступними «блоками»:

- *з теорії музичного жанру та стилю, зокрема їхній адаптації до дитячої фортепіанної музики* (А. Булкін [12], Д. Баязітова [5], А. Оджубейська [32], О. Тимошук [42], Є. Назайкінський [29]).
- *з теорії музичної форми, драматургії, тематизму, ладо-гармонії, поліфонії, ритму, фактури* (Б. Асаф'єв [3]).
- *з персоналіїв обраних композиторів* (Ж. Колодуб [21], О. Іванько [17], В. Птушкін [31]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження. Дана магістерська праця є першим досвідом комплексного розгляду дитячих фортепіанних п'єс О. Іванька, а також творів В. Птушкіна і Ж. Колодуб у контексті стилістичних напрямків дитячої фортепіанної музики (неоромантизм, модернізм, авангард). У ній *вперше*:

- надано характеристику авторського стилю О. Іванька, а також В. Птушкіна і Ж. Колодуб і її фортепіанної складової;
- охарактеризовано дитячі фортепіанні твори О. Іванька, В. Птушкіна і Ж. Колодуб в аспекті тематики і жанрових нахилів;
- розглянуто творчість композиторів О. Іванька, В. Птушкіна та вплив українського мелосу на їх творчість, а у Ж. Колодуб – вплив авангардної музичної естетики ХХ століття.

Отримали подальший розвиток:

- положення щодо особливостей дитячої музики як художнього феномену, а також відносно жанрів і форм фортепіанної музики для дітей та про дітей.

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Положення і висновки роботи можуть бути використані у подальших розробках тематики «світ дитинства» в музиці. Окремі висновки можуть бути врахованими у програмах дисциплін «Музична інтерпретація», «Історія української музики», «Історія та теорія фортепіанного виконавства», «Педагогічна практика» для бакалаврів і магістрів вищих музичних закладів України. Робота може бути корисною і для виконавців, які звертаються до обраного у ній репертуару, а також для навчальної практики по методиці викладання курсів дисциплін на фортепіанних кафедрах та відділеннях музичних училищ.

Структура роботи включає Вступ, три основних Розділи, Висновки до кожного з них, загальні Висновки, Список використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 63 сторінок, з них основного тексту – 42 сторінок. Список використаних джерел включає 51 позицію (5 сторінок).

РОЗДІЛ 1.

ДИТЯЧА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА

ЯК ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ФЕНОМЕН

1.1. Відтворення світу дитинства в музиці: загальні питання естетики та поетики

Характеризуючи дитячу музику як культурно-мистецький феномен, слід мати на увазі цілий комплекс питань, пов'язаних з психологією, педагогікою, естетикою, гуманітаристикою, іншими дисциплінами, в центрі яких стоїть образ людини та її буття. Світ дитинства взагалі був однією з передумов виникнення феномену гри, які розуміються у двох значеннях – загальному (Homo Ludens – людина, що грає) та більш конкретному, пов'язаному з музичною грою, тобто грою на музичних інструментах (Й. Хейзенга [44]).

Як зазначається у наявній літературі з приводу музики дитинства, зокрема, в роботі Є. Чорної [49, с. 4], серед підходів до вивчення цього феномену слід визначити наступні:

- *онтологічний*, пов'язаний з темою дитинства у мистецтві взагалі.

- *стильовий*, де розглядається відображення в «музиці дитинства» рівнів стильової ієрархії;

- *жанровий*, заснований на класифікації типових форм музики для дітей, її інтонаційної-лексичної специфіки. Цей аспект представлено і в роботах А. Булкіна [12], Д. Баязитової [5], А. Оджубейської [31], О. Тимошук [42]

- *стиле-видовий*, пов'язаний з особливостями «музики для дітей» і «музики про дітей» в інструментальних або вокально-інструментальних творах (роботи Б. Асаф'єва [3]).

Музику дитинства представлено у всіх трьох пластах творчості – фольклорному, академічному, «третьому» (класифікація В. Конен [22]). Поняття «гра», як основне у мистецтві, своїм походженням зобов'язано дитячій грі – *пайдіа*, про що казали ще Арістотель і Платон, висвітлюючи саму природу ігрової діяльності людини (за Й. Хейзінгою [44]).

У процесі розвитку ігрових форм мистецтва поняття гри набуло розгалуження, що відобразилося і на музичній творчості з її диференціацією на музику для дорослих та для дітей. Аналізуючи сферу дитячої музики, Б. Асаф'єв виділяє два її семантичні різновиди – музику для дітей та музику про дітей [3, с. 97]. Пояснюючи зміст цих понять, засновник інтонаційної теорії мав на увазі наступне:

- у першому випадку композитори створюють музику, яка є доступною не лише для дитячого сприйняття, але й для дитячого виконання; тут можуть фігурувати як спеціально написані твори дитячого репертуару, так і підбірки з нескладних п'єс, представлені у жанрах «дорослої» музики для різних інструментів чи голосу;

- в другому випадку мається на увазі відображення у музиці самого світу дитинства у тому його вигляді, який той чи інший композитор уявляє собі, користуючись особистими спогадами та тими зразками, які представлено у класиці; характерною особливістю цього різновиду є широко жанрова палітра, яка охоплює не лише мініатюри, як найтиповіший жанр музики для дітей, але й великі форми, включаючи такі масштабні, як опера, симфонія, концерт, соната.

Для характеристики музики для дітей необхідно розглянути її константну жанрову основу – музичну мініатюру, головною семантичною ознакою якої є принцип відображення «великого у малому» (Є. Назайкінський [28, с. 371]). В академічному музичному пласті, починаючи з епохи Бароко, представлено цілу низку мініатюр та їхніх циклів, поєднаних, як правило, або загальним жанровим ім'ям (багателі, бірюльки, листки з альбому тощо), або побудованих у вигляді програмних циклів-підбірок конкретизованого жанрового змісту (п'єси-картинки або п'єси-сценки).

Зразками подібних циклів виступають найрізноманітніші у стильовому відношенні твори – від «Нотного зошита Анни-Магдаліни» І. С. Баха, Альбому для юнацтва» Р. Шумана, пісень циклу «У дитячій» М. Мусоргського, «Дитячого альбому» П. Чайковського – до «Мікрокосмосу» Б. Бартока, Юнацьких фортепіанних концертів Д. Кабалевського, аналогічного за задумом Першого

концерту А. Караманова, його ж фортепіанного циклу для дітей «Вікно в музику», творів для дітей цілого ряду харківських композиторів – М. Кармінського, В. Бібіка, Л. Шукайло, В. Птушкіна, М. Стецюна, В. Гайденка і інших.

Історично так склалося, що основною сферою музики для дітей стала фортепіанна творчість, про що іде мова у наступному підрозділі дослідження.

1.2. Фортепіанна музика для дітей та про дітей: історико-стилістичний екскурс

Перш за все, слід охарактеризувати причини домінування фортепіано у музиці світу дитинства. Вони вбачаються у цілому комплексі історичних обставин, пов'язаних з удосконаленням практики суспільного музикування у її розгалуженні на професійну та аматорську сфери. Фортепіано (*piano-forte*), сконструйоване Б. Кристофорі ще у XVII столітті дуже швидко стало одним з інструментів, що домінували в обох цих сферах музикування.

Його основним призначенням було відтворення силами одного музиканта звучання хору або навіть оркестру, що дозволило Ф. Лісту назвати цей інструмент міні-оркестром. Винайдення механізму подвійної репетиції розширило віртуозні властивості піаністів, сприяло бурхливому розвитку концертної музики для фортепіано, розквіт якої припадає на стиль *brilliant*, започаткований І.-Н. Гуммелем на основі досягнень класиків віденської школи – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена.

Характерними особливостями цього стилю, поряд з віртуозними моментами, було звернення до образів, пов'язаних з демократичним музичним середовищем, що взагалі було ознакою романтичної доби. Таким чином відтворився зворотній зв'язок між двома сферами фортепіанного музикування – фаховим концертно-віртуозним і побутово-аматорським. До першої сфери активно залучалися побутові жанри – пісня, романс, танці фольклорного походження, а друга сфера оснащувалася типовими прийомами фортепіанної гри в їхній адаптації до певних категорій виконавців-аматорів, у тому числі і для дітей. Фортепіанна сюїта стає тоді невід'ємною частиною аристократичного побуту, що

викликало попит на музику, розраховану на дитячі виконання, а також на «дорослу музику», у якій відображувалася ностальгія авторів за світом дитинства.

Як вже відзначалося, панівним жанром у сфері дитячої фортепіанної музики стає цикл п'єс-мініатюр у двох його варіантах: 1) програмний альбом-зошит з певною художньою та дидактичною установкою; 2) опусного циклу з однотипних п'єс-мініатюр, які розкривають різні грані одного і того ж музичного образу. В обох випадках, звертаючись до дитячої фортепіанної музики, композитори, виконавці і слухачі сприймають її, керуючись парами антитез, які виділяються Є. Найзанкійським стосовно жанру мініатюри взагалі [28, с. 381]. А саме наступні опозиції:

- наявність у мініатюрі «майстерного, відточеного», поєднаного з «природним, невігадливим»;
- присутність у ній оригінального, «самостійного», але пов'язаного з певним контекстом (зокрема, з іншими мініатюрами того ж циклу);
- у зв'язку з цими двома опозиціями та на їх основі виникає третя – «закінчене за оформленням», але водночас «відкрите за змістом»;
- містяться у мініатюрі і єдність «художнього» та «прикладного», що у музиці відбивається через поєднання яскравої образності і певних технічних завдань для виконавця;
- музичній мініатюрі властиві також якості, що відображають перехід з «первинної» жанровості у «вторинну» (мініатюра у музиці має академічний статус, але базується на первинних жанрах – пісні, танцю, маршу, в їх національних різновидах);
- нарешті, мініатюрі властиве відображення художньої антитези «символічне, метафоричне» – «пряме, буквальне».

На підставі цих опозицій, які у той чи інший спосіб представлені у будь-яких музичних мініатюрах, вибудовується дослідницька «стратегія» вивчення зразків музичної мініатюри, яка передбачає три рівні жанровості [там само]:

1) узагальнено-художній, пов'язаний з естетичною тріадою «епос, лірика, драма», яка своїми елементами також може бути присутня у мініатюрі;

2) власне музичний, репрезентований первинними жанрами та їх вторинного, третинного тощо відображенні в опусних (моно жанрових) та програмних (полі жанрових) циклах мініатюр;

3) специфічний авторський, котрий визначається тісним зв'язком мініатюри з художнім почерком композитора, який прагне відійти від стереотипів;

Підходячи до конкретних зразків дитячої музики для фортепіано, слід мати на увазі всі вказані Є. Назайкінським рівні жанровості. Адже композитори, котрі пишуть музику для дітей чи навіть «про дітей», повинні враховувати, поряд з особливостями дитячої психології той обсяг музичного тезауруса (знань про музику та навичок у її відтворенні та сприйнятті), на якому знаходяться її потенційні слухачі і виконавці.

Для цього у більшості випадків авторам дитячої музики потрібна і педагогічна підготовка, певний досвід роботи з дітьми як викладача або лектора задля пролонгації своєї творчості.

Цим досвідом у сполученні з навичками композиторської творчості і виконавською майстерністю володіють обрані у праці митці – О. Іванько, В. Птушкін, Ж. Колодуб, дитяча фортепіанна музика яких, є предметом розгляду у третьому розділі дослідження.

Висновки до Розділу 1

Світ дитинства – феномен, який має цілу низку особливостей комплексного рівня і може розглядатися з позицій різних гуманітарних теорій. У музиці часопростір дитинства (Д. Фельдштейн) реалізується через категорію гри як одну з іпостасей Людини. *Homo Ludens* – людина, що грає – знаходить прояв на двох поняттєвих рівнях – загальному, онтологічному (будь-які форми ігрової діяльності) і, власне, музичному – гра на музичних інструментах.

Характерно, що поняття гри пов'язане саме з дитячою грою-забавкою, яка визначалася грецьким словом «*paidia*». За часів Античності вже стають відомими зразки дитячої музики, як фольклорної, так і створеної професійними музикантами. Це означає, що феномен музики дитинства має універсальне значення і розповсюджується на всі три пласти музичної культури – фольклорній, академічній і «третій» (згідно з В. Коненом) [22].

В академічній музичній практиці дитяча музика поступово ставала автоматизованим явищем, розгалуженим на два різновиди – «музику для дітей» та «музику про дітей» (за Б. Асаф'євим) [3].

У сучасному музикознавчому дискурсі виділяються декілька ліній до фізичних підходів до музики дитинства (Є. Чорна): 1) онтологічний (Д. Фельдштейн); 2) стильовий; 3) жанровий (А. Булкін, Д. Баязітова, А. Оджубейська, О. Тимощук); 4) стилевидовий (Б. Асаф'єв, Т. Адорно, О. Алексєєв).

Провідним жанром музики дитинства є мініатюра або цикл (сюїта), що зумовлено, по-перше – особливостями дитячого сприйняття, спрямованого на виявлення «великого через мале» (Є. Назайкінський – “Поетика музичної мініатюри”), по-друге – тяжіння до багатоманіття образів, які засвоюються дітьми в процесі їхньої життєвої та професійно-орієнтованої діяльності. Під останньою мається на увазі музична освіта, традиційним напрямом якої є спеціалізація на певному інструменті, з яких широко розповсюдженим досі є фортепіано. Зазначимо, що це не є випадковим. З часів своєї появи (Б. Кристофорі, XVII століття), а ще до того – у щипковому варіанті, цей інструмент у найбільшій мірі

відповідав умові практики суспільного музикування у її двох соціальних вимірів – професійному і аматорському. Сама ідея фортепіано (*piano-forte*) – створення інструменту-оркестру (за Ф. Лістом), який в руках одного виконавця здатен відтворити картину хорового, інструментального або змішаного багатоголосся.

Досягнення клавірних шкіл епохи Бароко (Й. Кунау, І. С. Бах, французькі клавесиністи), а також віденських класиків (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен) стали базою для романтичного фортепіанного стилю *brilliant* (І. Н. Гуммеля і його школа). Характерною особливістю романтичного піанізму Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона і інших представників епохи, було поєднання побутових демократичних жанрів з високими досягненнями музичної філософії, репрезентованими концептуальними творами великих майстрів минулого – від Ф. Куперена до Л. ван Бетховена.

Саме тоді виник і далі розвивався зворотній зв'язок між двома сферами фортепіанного музикування – професійної та аматорської. У першій з них адаптувалися жанри фольклорного і побутового походження, які діставали віртуозної блискучої обробки, а у другій використовувалися типові прийоми фортепіанної гри розраховані вже на більш-менш підготовлених аматорів. Окрім цього слід додати майже обов'язкове навчання дітей з аристократичних родин гри на фортепіано, що породжувало зростаючий попит на відповідний до цього дитячий та юнацький репертуар. Саме в межах цього попиту і виникали всесвітньовідомі «Пісня без слів» Ф. Мендельсона, «Альбом для юнацтва» і «Дитячі сцени» Р. Шумана, «Дитячий альбом» П. Чайковського і інші твори у цьому жанрі.

РОЗДІЛ 2.

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Національна дитяча фортепіанна музика: спадкоємність поколінь і тенденції українізації

Національна дитяча фортепіанна музика є важливою частиною української музичної культури. Вона демонструє світ дитинства кожного виконавця і учня, та дозволяє людям різних поколінь пізнати один одного та краще порозумітися.

Багатопоколінна спадщина національної дитячої фортепіанної музики виявляється в передачі від покоління до покоління традиційних музичних елементів, мелодичних структур, ритмів і символів української музичної культури. Багато композиторів і педагогів працюють над збереженням і передачею цих цінностей дітям через музичну освіту. Такі класики української музики, як М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Косенко, В. Птушкін, В. Бібік, а також композитори сьогодення – Л. Шукайло, О. Іванько, Ж. Колодуб, О. Польовий, О. Гоноболін, І. Францескевич, Л. Працюк, І. Гайденко, М. Стецюн, Д. Малий зробили великий внесок у розвиток сучасного дитячого фортепіанного репертуару.

Українська культура століттями зазнавала репресій і переслідувань, але завжди залишається живою. Український народ має такі культурні особливості, як: звичайність та традиційність, обрядовість і іноді містичність. В Україні у ХХ – ХХІ столітті дитяча фортепіанна музика стає самостійною, розвиненою і досить різноманітною галуззю мистецтва.

Українізація в музиці – це процес, коли українські музиканти та композитори активно використовують у своїй творчості елементи української культури, народні музичні мотиви, мову та культурні традиції у своїй творчості. Тобто, можуть бути застосовані такі прийоми, як: використання української мови в музичних композиціях, використання українських музичних інструментів,

традиційної української народної музики та символізму, а також тематику, пов'язану з українською історією, культурою та соціальними питаннями.

Завдяки використанню митцями та виконавцями українських народних елементів в поєднанні з сучасними стилями та жанрами виникає нове звучання всім давно знайомих мелодій, що зацікавлює молоді покоління та популяризує українську музику не лише на теренах України, а й далеко поза її межами. Саме тому українська музика є невіддільною частиною світової музичної культури.

Процес українізації музики є важливим не тільки з етнічних і культурних аспектів, а й з політичних і соціальних питань. Українські музиканти можуть через музику виражати свою ідентичність, підтримувати український національний рух та боротися за незалежність.

Важливою тенденцією українізації національної дитячої фортепіанної музики є сучасні українські композитори, які пишуть музику спеціально для дітей. Вони використовують українські народні мелодії, ритми та гармонії, сюжети та інші риси характерні для української культури, зберігаючи при цьому традиції та дух українського народу у своїх творах. Завдяки викладу національного фольклору з інноваційними елементами композиторам вдається зацікавити та зробити легким вивчення власної спадщини для дітей.

Розвиток української багатонаціональної музики – складний процес, що включає пошуки композитором нових форм, інтонацій, емоційних переживань і стилістичних напрямків.

Цей пошук потребує застосування сучасних методів дослідження, що базуються на філософських, естетичних, психолого-педагогічних теоріях. Ці методи дають змогу підвищити динаміку аналітичного мислення та конструктивне опрацювання результатів рецензування, аналізу педагогічних досягнень та визнання в галузі. Критичне розуміння історичних змін і визнання освіти та знань на гуманітарному рівні є важливими. Він передбачає перехід до типу саморегуляції з розвиненим мисленням, здатністю оцінювати інформацію та набуті знання. У цьому контексті важливу роль відіграє авторитет самоінтелекту, оскільки людина має володіти здатністю оцінювати і пізнавати себе, незалежно від

зовнішнього авторитету. Багатонаціональна музика України має багату культурну спадщину та традиції, а розвиток нових музичних форм і стилів вимагає глибокого розуміння цих традицій. Філософські, естетичні, психологічні та педагогічні теорії можуть бути основою для аналізу та розуміння цих традицій, а також для розвитку нових ідей і творчих напрямків у музиці.

Музично-естетичне виховання відіграє важливу роль у роботі на національному рівні. Коли учні виховуються на національному фольклорі, їм легше дізнатися про їхню спадщину та історію, такі твори інколи легше зрозуміти та вивчити. Багато українських композиторів вдаються у своїй творчості до обробок українських пісень, художніх образів з фольклору і використанню традиційного мелосу. Загалом український дитячий репертуар багатий на традиційні фольклорні образи у різних формах, стилях і жанрах.

У музичну освіту початкової школи впроваджується концепція різнобічного мистецького розвитку молоді, творче мислення якої формується шляхом комплексного використання засобів музики, ритму, образотворчого мистецтва. Мета вчителя – розкрити творчий потенціал, розвинути музикальні здібності, навчити «відчувати» музику через розповіді та ігрову діяльність, виражати образи, звуки, слова, кольори через виконання.

2.2. Типологія фортепіанних творів для дітей

Сучасні українські композитори мають у своїй творчості багато різних жанрів музики, що робить можливим для виконавців з самого малечку розвиватися всебічно. Завдяки різноплановим творам можна пізнати і навчитися виконувати музику різних напрямів, епох, жанрів і типів. Звертаючись до типології фортепіанних творів, можна виділити таку основну класифікацію:

1. *Етюди* – жанр, який має освітню або технічну мету. Вони розвивають навички психомоторики, координацію і технічну майстерність.
2. *Мініатюри* – короткі музичні твори, які виражають певний настрій або емоцію. Вони можуть мати просту мелодію і нескладну гармонію, призначені для дітей.

3. *Варіації* (на народні мелодії) – жанр, який базується на відомих авторських і народних мелодіях. Композитори створюють різноманітні варіації на ці мелодії, інтерпретуючи, розширюючи та додаючи нові ідеї.
4. *Сюїта* – композиція, що складається з декількох частин, котрі мають різні характери і тематику. Сюїти можуть включати різноманітні музичні стилі та жанри.
5. *Програмна музика (музичні оповіді)* – твори, у яких розповідається певна історія, мають сюжетну лінію. Їх художній зміст може проявлятися через ілюстративність і використання спеціальних музичних прийомів (ефектів), щоб передати події і настрій.

В Україні період розвитку національної фортепіанної музики для дітей був пов'язаний із розвитком професійної фортепіанної музики. Українські композитори зробили значний внесок у розвиток фортепіанної освіти дітей, створюючи все більше творів для педагогічного фортепіанного репертуару особливо у жанрі мініатюри.

Завдяки цьому, сучасний учень-піаніст має змогу вивчати музику різних типів і жанрів, а викладач може обирати, що найбільше підходить для того або іншого учня, згідно з їх творчими здібностей і уподобань.

Важливим для учня-піаніста є вивчення творів у різних стилях і жанрах. Це сприяє всебічному розвитку і знаходженню свого стиля виконання. Як, наприклад, вивчення етюдів розвиває технічну складову (моторику) виконавців, мініатюри навчають передавати ідею через технічні засоби виразності (а також емоції через музику), а програмна музика (музичні оповіді) сприяє розкриттю вміння розповідати історію без слів, втілюючи символи та образи за допомогою засобів музичної виразності.

За останні десятиліття з'явилося достатня кількість публікацій, монографій, мистецтвознавчих нотатків і наукові дослідження сучасних музикознавців (А. Булкін [11], Є. Чорна [48,49], Л. Кияновська [20], Д. Малий [25]). З'явився матеріал присвячений тлумаченню значень, сутності і музичному духу творів

українських композиторів для дітей і публікації з дослідження деяких питань, пов'язаних із національним репертуаром України середини ХХ – початку ХХІ ст.

Висновки до Розділу 2

Україна має багатий спадок у сфері фортепіанної музики. Українські композитори (М. Лисенко, В. Косенко, В. Барвінський) створили безліч прекрасних творів для фортепіано, які охоплюють різні стилі, жанри.

Фортепіанна музика для дітей в Україні є важливою частиною музичного виховання та розвитку дітей. Україна має багаті традиції музичної та фортепіанної освіти, і багато відомих українських композиторів і виконавців активно сприяли розвитку дитячої фортепіанної музики. Музичні школи та дитячі садки України дають дітям можливість навчатися грі на фортепіано з раннього віку. Уроки фортепіано для дітей охоплюють різні музичні стилі, включаючи техніку фортепіано, нотне читання, теорію музики, історію музики та виконання різних музичних стилів.

В Україні проводяться конкурси та спеціальні заходи, спрямовані на розвиток та популяризацію фортепіанної музики серед дітей. Ці заходи дають можливість молодим музикантам продемонструвати свої таланти та вміння, а також поспілкуватися з однодумцями та відданими музикантами.

Українські композитори також створюють музичні твори для дітей, різних стилів і жанрів. Це дозволяє дітям розширити свій музичний досвід і проявити свою творчість через виконання таких композицій. Загалом в Україні активно розвивається дитяча фортепіанна музика, яка дає дітям можливість розвивати свої музикальні здібності, творчі здібності та музичний смак.

Музикознавці (Г. Ігнатченко, І. Драч) публікують матеріали, що дають змогу викладачам та студентам краще розуміти структуру української музики. Типологія творів значно полегшує роботу над різними критеріями творчості. Україна має багатий музичний спадок, і українські композитори продовжують радувати нас своїми творами, спрямованими на дитячу аудиторію.

Українські композитори плекали традиційність та національні особливості у своїй творчості навіть під час складних політичних ситуацій навколо, що дає нам можливість пізнавати свою культуру задля подальшого розвитку. Вивчення творів українських композиторів є дуже важливим для учня. Завдяки різноплановості та різнотиповості доробок композиторів можна розвиватися всебічно та кожен може знайти свій індивідуальний напрям.

РОЗДІЛ 3.

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ

3.1. Традиції і новації О. Іванька.

Щоб зрозуміти витoki творчих здобутків О. Іванька, потрібно проаналізувати життєвий шлях композитора.

Народився в місті Челябінську 18 червня 1955 року, в сім'ї військовослужбовця. З 1961 р. проживає в місті Бахмач, Чернігівської області. З 1962 по 1970 р. навчався в Бахмацькій середній школі № 5. У 1964 році вступив до музичної школи по класу баяна. Після закінчення школи з 1970 по 1973 р. – студент Ніжинського училища культури. У 1973 проходив строкову службу у Київському вищому танковому училищі, де був зарахований до штату духового оркестру як музиканта – валторніст. У 1976 р. вступив на другий курс Чернігівського музичного училища імені Л. М. Ревуцького, займався за фахом (баян) та диригування в класі заслуженого працівника культури України А. А. Стриги.

У 1979 році закінчив музичне училище з відзнакою. Працюючи викладачем Бахмацької районної школи мистецтв, продовжував навчання з 1979 по 1984 рр. у Харківському Національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського у професорів Л. М. Горенко (по класу баяна) і В.Ф. Савіних (по класу диригування). У 1984 році закінчив ВНЗ і отримав диплом з відзнакою за спеціальністю: педагог, диригент оркестру народних інструментів, концертний виконавець.

З 1998 р. – директор Бахмацької школи мистецтв (а з 2000 по 2002 рр. Працював завідувачем відділу культури Бахмацької районної адміністрації). Заслужений працівник культури України (2005 р.). Перу композитора належать оркестрові, хорові та вокальні твори, твори для камерного оркестру, твори для фортепіано, баяна, акордеона, скрипки, гітари, домри, цимбал. Композитор є автором десяти видань педагогічного репертуару для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів культури та мистецтв.

Багато хто з його учнів стали лауреатами конкурсів, студентами музичних училищ і консерваторій. За роки педагогічної діяльності підготував до вступу у вищі мистецькі навчальні заклади понад 40 осіб, його випускники працюють не тільки в Україні, а й за її межами.

Крім педагогічної та композиторської діяльності багато часу приділяє створеному ним оркестру викладачів школи мистецтв «Дивограй», який неодноразово виступав на обласних сценах та на сцені Палацу «Україна» в м.Києві. Перейдемо до дослідження фортепіанної творчості композитора.

Композиторський стиль як феноменологічне явище відображає дух епохи, в яку живе композитор, і найголовніше картину світу творчості митця. Композитор в своїх творах відобразив свою тонку душу надзвичайний ліризм.

Кожний педагог із свого музично-педагогічного досвіду і тривалих практичних спостережень знає, наскільки важливим є якісний високохудожній матеріал. Вибираючи програму, він переглядає величезну кількість нотної літератури, прагне знайти щось нове, цікаве і корисне для свого учня, долучаючи його до прекрасного світу мистецтва.

Збірка «Альбом фортепіанних п'єс» [17], до якого увійшли твори та обробки О.Іванька, безперечно, знайде коло своїх шанувальників і стане необхідним в роботі викладачів шкіл естетичного виховання та допоможе розширити їх репертуарний кругозір, сприятиме розвитку художнього смаку учнів, їх образному мисленню, вмінню виконувати музичний твір, розуміючи його. Їх зміст збагатить емоційний світ дитини і перетворить буденні заняття музикою в справжнє захоплення.

Ім'я О. Іванька, вже достатньо відоме не тільки в Україні, але й поза її межами. Бувши блискучим музикантом і педагогом з багаторічним стажем, композитор тонко відчуває потреби юних музикантів, а саме – їм в першу чергу присвячені твори, пройняті самобутністю, сповнені ліризму і романтичного настрою. Музичні образи багатогранні, мелодії добре запам'ятовуються, а написані п'єски для самих маленьких – це справжні перлини, що виблискують і переливаються – лаконічні, відточені, сповнені любові до дітей.

Необхідно зазначити, що в творчості автора важливе місце посідає Українська народна пісня, в якій композитор знаходить нові можливості розкрити своє світосприйняття, на її основі виникають індивідуальні творчі концепції, втілені, як в невеликих фортепіанних мініатюрах, так і в складніших розгорнутих творах, які вимагають від юних виконавців і вже певної професійної майстерності.

Твори О. Іванька добре знає музична спільнота України, вони виконуються на конкурсах усіх рівнів – від обласного до міжнародних, вони є підручниками для учнів та студентів музичних навчальних закладів. Творчість композитора є дуже різноманітною, звернемо увагу саме на фортепіанну складову: Альбом фортепіанних п'єс, Музична абетка (фортепіанні мініатюри), Зимова казка (Сюїта для фортепіано), П'єси для фортепіано, Прелюдії для фортепіано, Варіації для фортепіано, Сонатини для фортепіано, Легкі п'єси для фортепіано, Збірник «Дивограй», Твори для фортепіано в чотири і шість рук, Дитяча сюїта для фортепіано, Сюїта в старовинному стилі для фортепіано, Зимові акварелі (Сюїта для фортепіано), П'єси в чотири і шість рук, Твори для двох фортепіано в чотири і вісім рук, Твори для фортепіано з оркестром (клавір).

Олександр Петрович має творчу родину: дружина, дві доньки й онуки, які присвятили себе музиці, вони є головним натхненням композитора для створення нових творів: Вальс «Сашенька», «Полька для Маркуші», «Веселі мультики Захарчика». Зазначимо також, що композитор знаходить натхнення в людях як яскравих особистостях, їх досягненнях та індивідуальній відмінності.

3.1.1. Дитячі фортепіанні твори: тематика, жанрові нахили

Досліджуючи творчість О.Іванька, стає зрозуміло, що вагому частину займають дитячі фортепіанні твори. Великим надбанням є дитяча музична збірка «Дивограй», в якій зібрані п'єси для наймолодших піаністів. Розглянемо детальніше збірку, щоб зрозуміти тематику та жанрові нахили. Збірка поділена на п'ять розділів, кожен має свій зміст та назву.

Розділ перший. Перші кроки.

Саме на цьому етапі від викладача залежить, чи стане він дитині другом, провідником у великому світі мистецтва, поринувши в музику, будучи відданою їй все життя.

Зважаючи на вікові особливості маленьких учнів-початківців увага у цей період спрямована на живе спілкування з дитиною мовою музики, доповнене яскравою асоціативною уявою. Тому запропоновані в першому розділі збірника «Дивограй» легкі п'єски подаються з текстом рідною мовою, таким чином, елементи виразного інтонування виховуються вже з перших уроків.

Майже всі зібрані в розділі примовки, дитячі пісеньки та українські народні пісні можна віднести до жанру пісень-казок, бо саме казка наймогутніший елемент впливу на психіку дитини, з її неповторним світом образної стихії і казкових сюжетів, таких зрозумілих і близьких маленьким учням Пісні – казки про тварин, пташок, пісні – сміховинки, небилиці, невичерпні джерела народної фантазії, через нехитрі ритми й, рими несуть справді золоті зерна всього того кращого, що віками засівалось в українській народній творчості. Початкові п'єски з розділу «Перші кроки» розташовані з урахуванням поетапного знайомства з клавіатурою, нотними знаками у межах першої – другої октави, вивчення нот в скрипичному ключі й таких понять, як розмір, такт, нотні стани для правої та лівої рук. Наспівуючи нескладні пісні з текстом, діти краще їх запам'ятовують і більш охоче займаються в перший період знайомства з інструментом.

Розділ другий. Граємо вдвох.

З назви розділу зрозуміло, що мова піде про фортепіанні ансамблі. Останнім часом в програмах шкіл естетичного виховання ансамблевій грі приділяється багато уваги, ансамбль став одним з повноправних обов'язкових уроків шкільної програми, і це дуже доречно, особливо на початковому етапі розвитку юного піаніста.

Г. Нейгауз вважав, що музична обдарованість учня особливо виявляється в почутті ритму, він завжди порівнював ритм музичного твору з пульсом живого

організму. Саме гра в ансамблі є чудовим засобом виховання почуття ритму і слухового контролю. Матеріал розділу «Граємо вдвох» підібраний таким чином, щоб зробити можливим гру в чотири руки вже на ранньому етапі навчання.

В тих випадках, коли складність другої партії є невеликою, бажано доручити виконання твору двом учням, так чи так, при ансамблевій грі дитина отримує задоволення. Необхідність весь час контролювати обидві партії уважно дослухаючись до загальної звукової палітри, відчувати їх співвідношення, – все це сприяє розвитку творчої ініціативи учня, надає відчуття успіху і піднесення.

Розділ третій. Музична абетка.

Музична абетка – це свого роду книжка в книжці. Тридцять невеличких дитячих п'єс, об'єднаних в цикл за порядком головних літер, з яких починаються їх назви, – такі собі замальовки з повсякденного дитячого життя: пейзажі (“Осінь”, “Зимовий пейзаж”, “Альборада”), перші враження, що хвилюють (“Юльчині канікули”, “Цікава подорож”, “Ліричний настрій”), улюблені казкові персонажі (“Жар-птиця”, “Бім бом”, “Гуси-лебеді”), незвичайні пригоди (“Чорненький котик заблукав”, “Йоржі в прозорій воді”, “Їжачок”), і багато іншого, що так хвилює дитячу уяву.

Розділ четвертий. Дитяча сюїта.

Важко перебільшити значення фортепіанних ансамблів в процесі навчання учня-піаніста. В ансамблевій грі відбувається складний творчий процес взаємоспілкування, зумовлений характерною особливістю – розподілом тематичного матеріалу між партіями. Необхідність возз'єднання в одне художнє ціле всього музичного матеріалу загострює у ансамблістів відчуття контакту.

Збереження єдиної емоційно-образної лінії в ансамблевому творі досягається цілковитою узгодженістю в застосуванні засобів виразності і координацією при виконанні того або іншого авторського позначення в тексті. Виконання в ансамблі потребує, перш за все, ритмічні точності, без чого спільна гра неможлива.

В п'ятому розділі пропонується Дитяча сюїта для фортепіано в чотири руки Іванька, твори якої можна виконувати як в цілому, так і окремі її номери. В сюїті вісім ансамблів, в деяких з номерів партії не однакові за складністю, тому їх виконання доступне учням з різним рівнем підготовки.

Розділ п'ятий. Барви народних мелодій.

П'ятий розділ збірки будується на варіаціях. А саме на варіаціях на народні теми. Всі вони невеликі за розміром, адаптовані для учнів різного віку шкіл естетичного виховання. До кожної народної мелодії додається текст, який допомагає зрозуміти зміст пісні.

Отже, проаналізувавши збірку дитячих п'єс «Дивограй» Олександра Петровича Іванька, можемо викреслити наступне: Композитор приділяє багато уваги формуванню виконавського мислення учнів. Кожен твір є ілюстративним, мелодійним і легким для вивчення. Велику увагу автор приділяє Українській народній пісні і символізму. Також спирається на дитячий психологізм, і пише твори цікаві, зручні, повчальні, що розвивають і зрозумілі навіть для наймолодших учнів-піаністів.

3.1.2. Альбом фортепіанних п'єс (“Старий млин”, “Страшна казка”)

Перейдемо до історико-генетичного аналізу збірки – циклу «Альбом фортепіанних п'єс». Автор присвячує збірку своїм донькам – Ірині та Олені. Кожен твір просякнутий самобутністю автора. П'єси спрямовані на розвиток емоційності, мелодійності, технічності та уяви виконавця, тому різняться між собою жанрами. Але в зміст кожної п'єси збірки вкладена ілюстративність, що робить твори доступними і зрозумілими для виконавця.

Збірка складається з 24 п'єс, які вибудовані по наростанню складності. Форми творів в циклі також різняться: присутні як і тричастинні форми, так і одночастинні.

Жанрова складова творів – різноманітна, композитор використовував блюз – «Блакитні полиски», баркаролу – «Над озером», сонатне алегро – «Страшна

казка». Психологічна складова збірки дуже важлива, бо кожен твір – це особлива історія з життя. Наприклад, в п'єсі «Клавесин», автор намагається максимально передати звучання інструменту того часу, шляхом педалізації.

«Хлопчаки образили» – розповідають нам свою, не дуже приємну, але таку не рідку історію в житті кожної дитини. Або жартівлива «Гумореска», яка одразу робить настрій кращим, шляхом своїх гармоній і зворотів. Такі твори, як «Карпатські ватри», «Відлуння в горах», «Веснянка» просякнуті українською мелодикою і символікою, що показує нам захоплення автора українською піснею, а п'єса «Роздум» спочатку мала назву «Тарасова могила».

Автор передає сум від втрати траурними інтонаціями, тяжкість підіймання на гору октавними ходами, та смиренність з невинним кінцевими акордами. До збірки увійшов уривок з концерту №7 як окрема, самостійна п'єса «Смарагдова скринька», де автор показує всю красу і зміст твору через мелізми і різноманітні ритмічні малюнки.

Знання та володіння композитором техніки гри на фортепіано, принципів мислення та засобів виразності інструмента впливає на зручність та логічність їх виконання. Розташування пасажів в творі «Капричіо», прихована мелодія та поліритмія в п'єсі «Пряля», на перший погляд, можуть здаватися не дуже легкими, але при вивченні учні швидко починають орієнтуватися в технічній стороні виконання.

«Старий млин» (жанрова замальовка)

«Старий млин» є першою п'єсою в циклі, перейдемо до композиційного та семантичного аналізу твору [див.: Додаток А].

П'єса написана у тричастинній формі, що являє собою невелику складність для юних виконавців. Темп Allegretto дає можливість розкрити зміст твору. Засоби виконавського центру, які представляє нам композитор в своїх ремарках є дуже важливими для правильного тлумачення п'єси. Автор використовує прийом альбертієвого басу, що дуже гарно символізує великі вітряки млина протягом

всього твору. Фразування є досить протяжним, тож інтонування мелодії фрази також іноді є нелегким для учнів.

Композитор застосовує прийом повторення мелодії на октаву вище, щоб дозволити виконавцю послухати декілька варіантів проведення головної теми, а ремарка автора щодо використання педалі допомагає плавно провести її. Саме виконання теми і альбертієвого басу допомагає розвинути внутрішній слух, навчитись правильно відокремлювати ліву і праву руки, а плавність проведення теми навчить базовим навичкам гри кантилени.

Динамічні відтінки є достатньо зрозумілими. Перша частина починається з *piano*, то розвиваючи *crescendo*, то знову через *diminuendo* повертається до *piano*, що весь час підтримує слухача в очікуванні кульмінації. Середня частина п'єси є доволі енергійною, малюючи нові образи та історії в уяві виконавця. Тут автор дає можливість почути *mezzo forte*, роблячи тему, яка захоплює і кульмінаційною. Композитор використовує той же прийом, що і з головною темою: повторення на октаву вище, наштотуючи слухача на думку, що відбувається певний діалог між героями.

Закінчується п'єса з відповідним заповільненням і затиханням на тонічному щаблі, тим самим поставивши крапку всієї історії: все ж таки, вітряки старого млина зупинились.

«Страшна казка» (мініатюрна поема)

Твір «Страшна казка» є кінцевою п'єсою циклу, тобто найскладнішою. Назва твору говорить сама за себе, попередньо налаштовуючи слухача на певні емоції. Нерідко твір порівнювали з Баладами Шопена, бо твори схожі за своєю масштабністю і величністю [див.: Додаток В].

П'єса написана у формі сонатного алегро. Головна партія в тональності мі-мінор, триває чотирнадцять тактів, з п'ятнадцятого по двадцять-другий такт включно. Сполучна партія, яка плавно переходить до побічної партії написана в тональності до дієз мінор, що являє собою тональність глибокої домінанти, або

потрійної домінанти (*e-h-fis-cis*). З двадцять третього по тридцять другий такт – побічна партія, яка переходить до розробки (заключної партії).

Тональний план твору наступний: *cis-moll, Es-dur, d-moll, es-moll, F-dur, f-moll, h-moll, Fis-dur*. Каденція є найтрагічнішим місцем всього твору, закінчується в тональності ре мажор і приводить нас до репризи.

Розглянувши тональний план твору, стає зрозуміло, що п'еса дуже різноманітна. Твір поглинає своєю історією з перших нот, як слухача, так і виконавця. Завдяки несподіваним зворотам композитор наштовхує кожного на запитання: «А що ж далі?» і не дозволяє розслабитися до самої останньої ноти. Виконавська складова не є легкою, адже п'еса багата на пасажі, мелізми, і нюанси, з якими може впоратися далеко не кожен учень.

Мініатюрна поема дає нам змогу побувати в цій казці, яка переносить нас і на поле бою, і в загадкові події, і, навіть, дає змогу насолодитись діалогами двох закоханих.

Після трагічної каденції йде реприза, таким чином, автор дає нам можливість згадати, з чого все почалось, ще раз пережити ті емоції, зробити висновки, щоб дійти до логічного завершення і поставити крапку. Кода – неначе останній подих перед фіналом: інтонування мелодій, гармонія, темпо-ритмові нюанси, все тримає в захваті і слухачів і виконавців, аж допоки композитор не поставить дві остаточні крапки головними акордами, ніби говорячи: «Все. Історія закінчилась»

3.2. Творчість В. Птушкіна і його вплив на музичну культуру Харківщини

Аналізуючи дитячу фортепіанну музику неможливо не звернутися до творчості корифея української музики – Володимира Птушкіна (1949 – 2022). Володимир Михайлович Птушкін народився 29 січня 1949 року у Луганську, в сім'ї скрипаля і педагога Михайла Марковича Цукермана. Навчався в Харківському Національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського.

З 1962 по 1972 працював концертмейстером у вище названому університеті. У 1972 році закінчив його по класу фортепіано, а у 1973 – композиції. З 1972 по 2002 працював музичним керівником в Харківському драматичному театрі.

Від 1992 року став викладачем Харківському університету мистецтв на кафедрах композиції і спеціального фортепіано (з 2007 року).

У 2009 році отримав звання Народний артист України. В. М. Птушкін – лауреат багатьох нагород, у тому числі – Всеукраїнського конкурсу імені В. Косенка, лауреат Муніципальної премії. Був членом спілки композиторів. З 2010 по 2022 роки – завідувач кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Творчість Володимира Михайловича відома не тільки на всіх теренах України, а й далеко за її межами (Франція, Польща, Італія, Китай і ін.). В його доробку є різноманітні музичні жанри, такі як: реквієм, інструментальні концерти (фортепіанний, віолончельний, скрипковий), камерні і хорові твори, вокальні цикли. Також великою популярністю користуються твори для дітей, музика для спектаклів, ансамблі – сюїти і дитячі збірки.

Володимир Михайлович займався не лише композиторською діяльністю. Композитор виступав як соліст і концертмейстер, сам брав участь у виконанні власних творів. Фортепіанні твори є дуже популярним на всеукраїнських і міжнародних конкурсах у різних містах світу.

3.2.1. Авторський стиль композитора

Музика Володимира Михайловича є дуже близькою і зрозумілою для її виконавців та слухачів. Його творчості притаманна традиційність, яку композитор поєднував з новітніми течіями та стилями, що дає музиці звучати достатньо нетипово.

Відтак, музиці В. М. Птушкіна притаманні:

– *широкий семантичний спектр* – від трагедійних образів і станів духовного просвітлення – “Український реквієм” (пам’яті жертв трагедій ХХ ст.: Голодомор 33-го року, Бабин Яр, Чорнобиль), Моносимфонія “Сповідь”, Духовна

кантата “Salve Regina”, до іронії та гротеску – “Тоголь сюїта” для фортепіано з оркестром, Concerto-buffo для скрипки і фортепіано з оркестром та інші;

– **виразний і яскравий тематизм** – характерна, самобутня тема, що запам’ятовується, з особливими індивідуальними ознаками, без натяку на марнославство, непередбачувана і водночас зрозуміла; логіка розвитку музичного задуму, яка ґрунтується на класичних моделях побудови тематичного конфлікту та його розвитку; Закони драматургії, які регулюють розвиток музики і самі яскраві особливості теми, утворюють очевидний зв’язок з театром і драматичним мистецтвом. Митець все життя працював у театральних жанрах, створював музичні сцени, а також був автором багатьох зразків театральної музики, створивши музику до понад 40 українських театральних вистав;

– **збалансованість і врівноваженість** у викладі матеріалу - як у вертикальних вимірах (рівновага у співвідношенні ділянок щільних фактур і прозорості), і горизонтальних вимірах (розвиток музичної концепції завжди пов’язаний з природним плином музичного часу). Місце досягнення піку музичного успіху, що відбувається, як правило, за традиційними моделями: час високої інтенсивності збігається з золотим перетином, або з чітким «знаком оклику» в кінці.

– **чіткість та зрозумілість** образів у більшості творів композитора закономірно викликали інтерес і увагу композитора до створення дитячої музики. Любов до дітей, бажання бути зрозумілим юним слухачем і виконавцем створили в музиці В. Птушкіна виняткову яскравість образної сфери. У підсумку ми маємо багатий дитячий музичний арсенал в обох сенсах – як музика про дітей (для дитячого сприйняття) так і музики для дітей (в якій молоді музиканти працюють над виконанням)

Користується популярністю і фортепіанна ансамблева творчість композитора, а тісний зв’язок композитора з класичною спадщиною втілюється особливо в його любові до ігрового діалогу з творами композиторів-класиків: транскрипції, жартівливі парафрази, різноманітні стилістичні варіації – все це можна знайти в його творчості.

Особливої уваги заслуговує манера його гри, як піаніста. Зауважимо, що славетна концертна діяльність Володимира Михайловича тривала до останнього часу. У його концертних програмах ми знаходимо не лише неперевершену інтерпретацію власних творів, а й шедеври попередніх епох, у тому числі й музику Л. ван Бетховена.

Слід зазначити, що у його виконанні простежується така ж сама легкість образу, внутрішня гармонія, логічність композиції, як і в його композиціях.

3.2.2. Фортепіанна музика для дітей: “Коломийка”

Коломийка — один із найпопулярніших і найхарактерніших видів української пісні і танцю. Він глибоко вкорінений в українській культурі та відіграв важливу роль у формуванні музичної та соціальної ідентичності країни.

Коломийка – це швидкий і енергійний танок гірських районів Західної України, особливо Гуцульщини, Бойківщини і Галича. Цей стиль поєднує музичні елементи (музичні інструменти, ритмічні структури) з танцювальними рухами, які передають енергію, радість і музику.

Головною ознакою жанру коломийки є чотирнадцять складів з обов’язковою цезурою після восьмого складу і гуцульський лад.

Коломийська музика має бадьорість і ритмічність. Основним музичним інструментом коломийки є скрипка, а також інші музичні інструменти: баян, бандура, ліра, трембіта, цимбали. Типова коломийка має швидкий склад, зі зміною ритмічної фази під час виконання. Також коломийка є важливою частиною народної хореографічної спадщини України. Він супроводжується красивими танцювальними рухами, включаючи сольні танці, групові танці та обертання.

Коломийка – це дух нації і дух українського народу, який допомагає об’єднати людей для танцю і співу. Коломийка є частиною урочистостей, свят, весіль, народних зібрань тощо.

У своїй **Коломийці** для фортепіано В. М. Птушкін надав вже знайомому кожному українцю танцю абсолютно нове звучання. На перший погляд, фактура твору здається нелегкою для виконання, але попри пасажі і складну ритміку, все

виявляється досить зручним. Мелодія весь час розташована у партії правої руки, а ліва виконує роль акомпанементу з зручним розташуванням звуків і моноритмікою. У Коломийці використовується контрастна динаміка, яка викликає ефект несподіваності і загадковості. Відносно гучний початок змінюється на *piano* в середині, а після основної теми на *forte*, з'являється *subito piano*. Кульмінація викладається у динаміці трьох *forte*.

Попри те, що твір написаний у ля-мінорі, завдяки безлічі альтерованих шаблів, неакордових звуків, Коломийка набула містичності у звучанні і загадковості. Але все ж таки збереглися традиційні образи та символи. Таким модерністським звучанням автор зробив твір схожим на обрядовий танок.

“По сторінках "Дитячого альбому””

«По сторінках “Дитячого альбому”» – сюїта для фортепіанного дуету, яку В. М. Птушкін створив шляхом вільної транскрипції творів з «Дитячого альбому» П. І. Чайковського¹.

Сюїта складається з п'яти номерів (“Гра в коники”, “Старовинна французька пісенька”, “Баба Яга”, “Німецька пісенька”, “*Нянина казка*”). Можна свідчити про те, чому композитор обрав саме ці номери, а саме – образний контраст, який у музичній мові увиразнюється на рівні ладо-тональності, мелодики і тембро-динаміки (темпи).

У своїй сюїті В. Птушкін не дає назву творам, використавши лише нумерацію, що дозволяє учням і виконавцям самим впізнати який саме твір з збірки П. Ч. Кожна частина має риси індивідуального композиторського письма композитора – гротескового, іронічного, що у музичній мові увиразнюється через

¹ Збірка містить 24 мініатюри для фортепіано, яка була створена в 1878 році. Аналізуючи збірку, відзначимо декілька ключових моментів: кожна п'єса має яскраву і легку для запам'ятовування мелодію. П. Чайковський вдало використовує прості музичні фрази, які дуже привабливі для дітей. В п'єси “Альбому” є характерними – від веселих і жвавих до сумних і мрійливих, що дозволяє дітям виражати різні почуття через музику. Попри те, що п'єси, на перший погляд, не здаються важкими для виконання, але навіть найлегші п'єси потребують величезних піаністичних навичок! Вони розвивають техніку, музичне мислення і відчуття у молодих музикантів.

гармонію кварто-квітного типу, альтераціями, синкопованим і подекуди недиференційованим ритмом, контрастною динамікою.

1. Перший номер є транскрипцією «*Гри в коники*».

У першоджерелі ця п'єса викладається інтервалами в лівій та правій руці (акордова фактура), виконується у швидкому темпі з акцентованим ритмом, що надає їй жвавості і енергії. Основою жанру твору є *perpetuum mobile* – нескінчений рух у всіх чотирьох голосах фактури, яка поділяється на короткі музичні фрази, що повторюються і розвиваються протягом п'єси. В. Птушкін інтерпретує його з іншої сторони, додаючи вступ і контрапунктуючі лінії. Обидві фортепіанні партії є рівноправними. Композитор надав п'єсі більш насиченого та нетипового звучання, завдяки збагаченню фактури іншою гармонією, підголосками, урізноманітнивши динаміку і штрихи.

2. Другим номером композитор обирає «*Старовинну французьку пісеньку*», завдяки чому створюється контраст з першою.

Першоджерело відзначається простотою і елегантністю. Мелодійна лінія широкого дихання, поділена на короткі фрази. Виконується у помірному темпі, що додає їй спокою та меланхолійного настрою. Вона створює враження витонченості і ностальгії. Використовуються різноманітна артикуляція (*legato*, *staccato*, *non legato*) і фразування (коротка/довга ліга), щоб підкреслити ліричність та деталізацію мелодії. Це надає п'єсі структурованості та виразності.

В. Птушкін надає цій п'єсі блюзового звучання, шляхом використання типових для цього напряму ритмічних малюнків та гармоній (пунктири в проведенні основної теми та джазові гармонії та ритми в акомпанементі). Композитор створює ніжні переходи між акордами, що додає додаткової кольорової палітри композиції. Твір перестав звучати сумно та меланхолійно та набув звучання сучасного ліризму. Музика має своєрідну граційність та шарм. Завдяки Володимирі Михайловичу, «Старовинна французька пісенька» показала зовсім інші образи (прогулянка по вечірньому місту після легкого дощу, світло

вуличних ліхтариків та романтичний настрій) та зазвучала ніби саундтреком до кінофільму, ще більше зацікавлюючи виконавців та слухачів.

3. Третя п'єса сюїти є майстерною інтерпретацією «Баби Яги». Ця музика створює враження хитрощів та чаклунства, які пов'язані з цим персонажем. П'єса характеризується яскраво вираженим ритмом, який підкреслює жвавість та енергію мелодії. Композитор використовує швидкі темпові зміни, акценти та перебіги, щоб надати п'єсі динамічного характеру. Використовуються дисонанси та несподівані гармонічні зміни, щоб створити враження магічної та незвичайної атмосфери. В. Птушкін зберігає характер Баби Яги, але швидшим темпом та більшою кількістю дисонансів додає їй ще більш ворожий настрій. Композитор експериментує з тембрами і регістрами фортепіано, щоб підкреслити загадковість образу. Звучання теми в верхньому регістрі додає ще більшої містичності. Музична тканина п'єси має неочікувані мелодичні і гармонічні звороти, що додають їй виразності і характеру.

4. Четвертим номером є «Німецька пісенька». У першоджерелі, ця п'єса є прикладом інтерпретації німецької музично-культури спадщини. Твір має виразну, мелодійну лінію, яка характеризується гармонійним розвитком теми. Мелодія натхненна німецькою романтичною традицією, а також має елементи народної музики. П'єса виконується в помірному темпі з скерцозним, грайливим характером. Композитор використовує гармонічні звороти, що характерні для німецької музики.

Володимир Михайлович відтворив перше проведення головної теми октавами в верхньому регістрі правої руки, дублюючи мелодію в лівій, динамізуючи тему. Таким чином автор надає музиці більш величного звучання. В. Птушкін використовував різноманітні динамічні зміни, щоб передати різноманітність емоцій у музиці. Використаються стандартні акордові послідовності, але з альтераціями, відхиленнями і модуляціями, щоб створити

виразність та відчуття розвитку музичної форми. "Німецька пісенька" може викликати різні емоції, такі як легкість, ніжність, меланхолію або радість.

5. Остання п'єса циклу «*Нянина казка*» передає настрій та образи з дитячої казки, створюючи в музиці фантастичну та ліричну атмосферу. Мелодійна лінія п'єси має легкі, капризні та плавні фрази, що додають їй ліричності та ніжності. Використовується повторення мотивів та розвиток мелодії. У композиції використовуються досить стандартні акордові послідовності, але з альтераціями акордів домінантової функції.

У В. Птушкіна твір трактується з іншої звуко-просторової сторони: прозорі гармонії, що звучать світліше, використання іншої, відмінної від першоджерела динаміки та штрихів (від тихих до гучних мелодичних зворотів, щоб надати п'єсі мінливості і більшої виразності). Це допомагає передати характер, пов'язаний з казковими образами. Відмінний від першоджерела темп (*moderato*), В. Птушкін надає позначку "*vivace molto*". Ритмічні елементи додають жвавості та енергії до музичного виконання і дають змогу слухачеві прослухати більш історію, що захоплює. У композитора п'єса має казковий характер, створюючи враження фантастичного світу. Музика може викликати в слухача почуття захоплення, дитячої наївності і радості.

3.3. Дитячі твори Ж. Колодуб у контексті розвитку українського авангарду

3.3.1. Авангард у дитячій фортепіанній музиці

Щоб проаналізувати авангард в дитячій фортепіанній музиці треба дізнатися про його джерела. Авангард — напрям мистецтва, що виник у ХХ столітті, на відміну від класичних стилів мистецтва, які були попередниками авангарду. Головною його ідеєю є створення нетипової техніки письма, а також зламати традиції класико-романтичної епохи в мистецтві і створити новий напрямок.

В авангарді художники та митці використовують незвичні матеріали, форми та методи для відображення дійсності та дослідження меж сприйняття та

відтворення мистецтва. Основними характеристиками авангарду є експериментаторство, нестандартність, новаторство та свобода самовираження.

Авангард присутній у різних галузях мистецтва, зокрема в живописі, скульптурі, архітектурі, літературі, музиці тощо. Він постійно еволюціонував протягом ХХ століття та впливав на розвиток інших напрямків мистецтва.

Авангардна фортепіанна музика для дітей передбачає експериментальне використання нетрадиційних технік і звуків для створення нових музичних інструментів. Це може включати експериментування зі структурою та формою музики, а також використання незвичних ритмів, гармоній, мелодій і тембрів.

Авангардиський стиль у дитячій фортепіанній музиці використовували різноманітні композитори, які вирішили порушити правила традиційного музичного напрямку (А. Веберн, Дж. Крам, Дж. Кейдж, Г. Лахенман). А відомий французький композитор Олів'є Мессіан, наприклад, створив кілька складних для сприйняття фортепіанних п'єс, які можуть грати як дорослі музиканти, так і діти з високим рівнем майстерності («Чотири ритмічні етюди»).

Авангардні підходи до фортепіанної музики для дітей можуть сприяти розвитку дитячої творчості та музичних навичок, стимулювати їхню уяву та самовираження. Вони можуть допомогти розширити горизонти розуміння музики та сприяти відкриттю нових звуків і виразних можливостей.

Варто зазначити, що при виборі авангардної музики для дітей необхідно враховувати їхній вік та рівень музикальних здібностей. Деякі авангардні композиції можуть бути важкими для виконання та розуміння дітьми молодшого віку, тому важливо підібрати матеріал, який відповідає їхнім можливостям і розвитку.

Україна має невелику, але досить видатну історію в галузі музичного авангарду. Багато композиторів сьогодення у контексті фортепіанної музики (як для дітей, так і для професійних музикантів), використовують різні техніки письма (додекафонія, сонористика, алеаторика, до яких належать й розширені прийоми гри на фортепіано) – надбання естетики музики ХХ століття: В. Сильвестров, Ж. Колодуб, О. Безбородько, З. Алмаші, О. Щетинський та інші.

Жанна Юхимівна Колодуб зробила авангард доступним та зрозумілим для учнів різного віку, зацікавлюючи образністю та символізмом усіх виконавців.

Жанна Колодуб народилася в 1930 році у місті Вінниця в родині скрипаля і альтистки.

Навчалася у Київському музичному училищі імені Р. М. Глієра, з 1949 по 1954 рр. — у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (нині — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), де почала писати музику і продовжила професійну діяльність.

З 1952 по 1968 рр. — концертмейстер, у 1966 р. — викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано. Жанри композиторки різноманітні: балети, мюзикли, музика для вистав у драматичному театрі, симфонічні твори, камерно-інструментальні, хорові, акустична музика, а також інструментальна з оркестром. Також в її доробку є твори для духових інструментів: концерти, сольні твори, ансамблі різного складу. Важливе місце займає музика для дітей та молоді: балети, музичні вистави, пісні та інструментальна музика. Жанна Колодуб створює концертно-педагогічний репертуар на всіх рівнях підготовки та освіти для виконавців різних інструментів, оркестрів, а також твори для конкурсів. Творчість композиторки відома за межами України. Досвідчений педагог, Жанна Юхимівна півстоліття викладає в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Творчий клас викладачки закінчили понад 200 студентів, серед яких чимало народних майстрів та заслужених митців, лауреатів українських та міжнародних конкурсів. Жанна Колодуб зробила великий внесок у музичну науку, досліджуючи питання професійно-педагогічного і естетичного виховання.

Громадський діяч Жанна Юхимівна очолює журі багатьох всеукраїнських та місцевих конкурсів, входить до наглядової ради Українського культурного фонду. Голова комісії з музично-естетичного виховання дітей та підлітків Національної спілки композиторів України. Лауреат першої премії міжнародного конкурсу «Сурми-96» як композитор і піаніст, лауреат Міжнародного конкурсу композиторів Мар'яна та Іванни Коць (2005). Має військові нагороди. Лауреат Золотої премії

АМУ (2010), лауреат премій імені М. Лисенка і В. Косенка, премії «Золота фортуна» Міжнародної академії рейтингу якості та популярності.

3.3.2. “Акваріум пана Левка” (зошит 1)

Ж. Колодуб створила три зошити фортепіанної збірки “Акваріум пана Левка”², твори у якій є вираженням нетипового мислення – сонорно-колеристичного. У збірці використовуються деякі алеаторно-сонористичні прийоми звукотворення (ребра-*accelerando*, кластери), атональність, поліладовість, серійна техніка. Стосовно мислення мисткині Т. Волощук пише: “Нове розуміння простору і часу, фактури, звуковисотності, увага як до феномену звука взагалі, так і до його фізичних, акустичних, семантичних параметрів особливо притаманні музичній культурі останніх десятиліть” [... с. 117].

“Гуппі”

Першою п’єсою в збірці “Акваріум пана Левка” є “Гуппі”. Вже назвою авторка готує нас до того, про що буде розповідь. Образ маленької рибки гуппі композиторка передала безліччю висхідних та низхідних пасажів – ніби маленька рибка швидко плаває за течією на глибині океану. Ритміка твору не є складною, що дозволить виконавцю втілити у свою інтерпретацію легкість та вправність Гуппі. Про авангардистський напрям свідчить лад – атональність, хроматизована музична тканина, гармонічні співвідношення, мелодика, ритм, які є нетиповими для учня-піаніста. В кінці першої сторінки твору є авторська ремарка – “Бажано виконувати при зеленому підсвітленні. Ж.К.” [27], чим композиторка додає ще більше атмосфери океану та подорожі маленької рибки Гуппі.

“Склярії”

З кожною п’єсою авторка відкриває нам все більше нових морських жителів. Обравши для склярій темп *Adagio* Жанна Юхимівна, підкреслює образ прозорих

² Перший зошит: "Гуппі", "Склярії", "Суматранський барбус", "Сомик каліхт"; другий зошит: "Неонова рибка", "Золоті рибки", "Гурамі", "Кардинали", "Даніо реріо"; третій – "Пецілія", "Ляліус", "Риба диск" і "Півники".

рибок, які неначе нишком крадучись ховаються від хижака. Але в кінцевій частині темп змінюється на *Allegro molto*, наштотуючи слухача на думку про зображення сцени погоні риби однієї за одною. Також, експериментуючи зі звуками та звучанням, композиторка залучає виконавців до іншої, нетипової естетики виконання і сприйняття музики.

“Суматранський барбус”

Ця п'єса побудована на діалозі лівої і правої рук, ніби відбувається сцена певної суперечки між героями п'єси. У творі достатньо багато пасажів, таких як хід шістнадцятих вгору та вниз, неначе ліва рука віддзеркалює праву, тремоло на одній ноті, перекликання мелодичних і гармонічних інтервалів з лівої в праву руку. Але попри це, композиторка вміло використовує мислення позицією руки, що дозволяє зручно виконати і мають на меті вдосконалення учнями своїх технічних навичок, і у процесі вивчення твору навчитися виконувати технічні прийоми різної складності. У коді твору, використовуються такі темпові позначки, як *morendo* і динамічні відтінки – *pianissimo*, *dolce*, що ілюструє заспокоєння героя твору.

“Сомик каліхт”

З першої ноти цієї п'єси композиторка дає зрозуміти характер та настрій своєї майбутньої розповіді – трель і позначення *tempo rubato* на перші три такти на одній ноті, а також динамічні відтінки *sf* і різке *p* налаштовують слухача на щось цікаве і несподіване. В кульмінації п'єси, авторка віддає основний тематизм лівій руці, а правій – функції педалі (довгі ноти). Цей твір завершує перший зошит (ілюстрування лише половини населення акваріума).

Своїм циклом “Акваріум пана Левка” Жанна Юхимівна ніби дає біологічну характеристику кожної рибки через музику. Кожна п'єса відповідає характеру своєї назви, в якій авторка також використовувала латинські назви як справжній зоологічний дослідник. Через образність, символізм і КОЛОРИСТИЧНЕ мислення, уява виконавця та слухача може побудувати собі безліч різних сценаріїв

та картин, ніби заглянувши в акваріум пана Левка та познайомившись з кожною рибкою.

Висновки до Розділу 3

В цьому розділі ми проаналізували фортепіанні твори композиторів різних напрямів.

Фортепіанні твори О. Іванька відрізняються яскравим мелодизмом, самотністю, образною виразністю, віртуозністю, оркестровим мисленням, цікавою фактурою та стилістичною різноманітністю, вимагають певної професійної майстерності. Вони пройшли випробування в педагогічній і виконавській практиці, неодноразово звучали на всеукраїнських та міжнародних конкурсах, з зацікавленістю сприймаються педагогами та молодими виконавцями.

Автор добре розуміється в дитячій психології, адже його збірки спрямовані на розвиток та заохочення до творчих пошуків як і музикантів початківців, так і сформованих виконавців.

В. Птушкін є новатором в багатьох сферах. Завдяки його творчості учень має змогу навчитися образності, класичному виконанню творів та яскравому тематизму. Доступність викладу багатообразного матеріалу дуже зацікавлює виконавців та дослідників і надає музиці самотності та легкості. Композитор надавав традиційним символам та мотивам друге дихання: багатьом знайома коломийка звучала по-новому і зацікавлювала своєю несподіваністю.

Ж. Колодуб розкрила і зробила зрозумілим авангардистський напрямок навіть для наймолодших. Використовуючи у своїй творчості експериментальні техніки композиторка все ще зберігала традиційні правила чим розширила сприйняття форми музики. Завдяки творчості Жанни Юхимівни, виконавець може навчитися різній ритміці, образності, гармонічності. Мелодії та тембри постали в зовсім інших формах, чим зацікавлюють та надихають учнів.

ВИСНОВКИ

Дитяча фортепіанна музика займає важливе місце в музичній культурі, т.я. сприяє вихованню молодого покоління як на рівні моторики і логіки, так й з сторони всебічного розвитку людини. Вона призначена розвивати музикальні здібності, сприяти самостійному створенню музики, надихати на творчість, виховує любов до природи і Батьківщини.

1. Так, дослідження дитячої фортепіанної музики дозволило *узагальнити положення щодо естетики і поетики відтворення світу дитинства в музиці*. Жанр дитячої фортепіанної музики охоплює різні стилі і напрями: від барокко і класицизму до романтизму, неофольклоризму і навіть авангарду. Композитори, які спеціалізуються на дитячій фортепіанній музиці, використовують музичні прийоми, які підходять до психофізичних здібностей дітей і доступному сприйняттю: використання позиційного мислення, простих ритмічних сполучень, виразних мелодичних ліній. Цей жанр містить як жваві, яскраві композиції, які виховують психомоторику, так й ліричні, спокійні мелодії, що допомагають вслухатися у звучання, розвивають просторове мислення, емоційну сприйнятливність. При навчанні важливо враховувати, що твори для дітей мають різні рівні складності. Може бути використана на різних етапах розвитку, починаючи від мелодій одноголосного типу для початківців до різноманітних типів фактур.

2. У процесі дослідження вдалося надати *характеристику авторського стилю обраних митців у контексті їх фортепіанної складової; охарактеризувати дитячі фортепіанні твори Ж. Колодуб, В. Птушкіна і О. Іванька в аспекті тематики і жанрових нахилів; розглянути в цілому жанровий і стилістичний зміст/структуру обраних для аналізу творів, а також досягти мети дослідження:*

Особливості композиторського стилю письма і виконавської інтерпретації фортепіанної музики О. Іванька, В. Птушкіна і Ж. Колодуб.

Звернувшись до теми дитячої фортепіанної музики в Україні, були обрані такі композитори, як О. Іванько, В. Птушкін та Ж. Колодуб – представники різних

напрямів у музиці (неоромантизм, модернізм, авангард – відповідно) і різних композиторських шкіл (О. Іванько, В. Птушкін – харківська, Ж. Колодуб – київська).

О. Іванько – один з провідних композиторів Полісся. Значну частину його творчості займають твори саме для дітей, охоплює широкий спектр різних жанрів музичного мистецтва: вокальні, камерні (твори для скрипки, духових, народних інструментів), оркестрові твори. Проаналізувавши фортепіанну збірку «Дивограй», «Альбом фортепіанних п'єс» та твори «Старий млин» й «Страшна казка», можна стверджувати, що композитор розуміє технологію гри на фортепіано, використовує фактуру, яка є дотичною до технічних можливостей дітей різного віку. Твори містять певну ідею, струнку форми і різноманітні прийоми гри, що, своєю чергою, впливають на розвиток піанізму.

Розглянувши, зміст та структуру збірки-циклу «Альбом фортепіанних п'єс» як зразок відтворення жанру дитячої фортепіанної мініатюри з боку виконавства та композиторського написання, стає зрозуміло, що автор багато уваги приділяє змісту, який несуть його твори, зручному виконанню, розвитку завдяки виконуванню п'єс, та навчанню і відкриттю чогось нового для виконавців.

Завдяки написанню цієї роботи нам вдалося виявити низку нагальних питань, які стосуються важливих тем в роботі, як і викладачів та виконавців, так і студентів та музикантів – початківців, такі як: візуалізація твору, який виконуємо відіграє важливу роль в інтерпретації твору; відтворення світу дитинства в музиці допомагає учням-початківцям навчатися легко, весело та цікаво; на прикладах аналізу творів «Старий Млин» та «Страшна казка» вдалося зрозуміти побудову, зміст та авторський стиль О. Іванька; та ін.

Жанрово-стильовий аналіз творів О. Іванька допоміг виявити характерні риси його композиторського стилю:

- яскравий, виразний мелодизм і нетипова гармонія;
- самобутність, що увиразнюється у музичній мові;
- стилістична різноманітність;
- символізм і патріотизм.

В. Птушкін – композитор, який працював у багатьох жанрах, включаючи і дитячу музику. Його модерністський стиль вніс в цей жанр багато нового, що стосується сфери образів, використання гармонії кварто-квітного типу, альтерацій, нетипових фактурних рішень. Саме в його творчості розкривається поняття музики “для дітей” та “про дітей”.

На прикладах аналізу творів “Коломийка” і циклу “По сторінках "Дитячого альбому”” для фортепіанного дуету вдалося проаналізувати стиль і напрям в якому писав автор. “Коломийка” В. Птушкіна є яскравим зразком використання українського мелосу у парадигмі модерністського, авторського стилю композитора, а звернення до “Дитячого альбому” відкрило можливості до нетипової композиторської інтерпретації: переосмислення фактури, ритмічної складової, гармонії і навіть стилю. Важливо підкреслити, що цикл не є легким для виконання, потребує професійних навичок, що свідчить про те, що його можна віднести до дитячої музики лише опосередковано. Таким чином, характерними рисами композитора є :

- переосмислення традиції;
- модерністське світовідчуття, що увиразнюється у використанні колористичних гармонічних сполучень (зокрема кварто-квінтових типу), альтерацій, нетипових фактурних рішень (з частою їх зміною);
- театральність, яка проявляється у використанні жанру фортепіанного дуету (більшість театральної музики перекладено саме для дуету), мелодики гротескного і іронічного типу, розширеної тональності;
- широкий семантичний спектр.

Ж. Колодуб є представником київської композиторської школи. Її творчість – особливий феномен, в якому вона водночас, використовує новітні музичні течії, вміло поєднуючи з класичними традиціями, зберігає тісний зв’язок естетичного з світсько-романтичним.

Її “Акваріум пана Левка” для фортепіано є зразком авангарду у дитячій музиці. Композиторка використовує сонористичні і алеаторичні прийоми гри,

серійну техніку, відкриту музичну форму не квадратної будови, завдяки чому у молоді піяністи здобувають абсолютно новий слуховий досвід і навички гри.

3. Дитинство кожної людини у багатьох випадках починається з музики: звук, слово, колискова, поспівки, смішинки. Щоб відкрити для дитини двері у світ мистецтва, потрібно заохотити, запалати вогонь у душі дитини шляхом поступового, нефорсованого розвитку, на своїй Батьківщині – прищеплення музично-духовної спадщини класиків українського мистецтва (М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Косенко), а у сучасних реаліях розвитку фортепіанного виконавства – безпосереднє залучення репертуару кінця ХХ–ХХІ століть (В. Бібік, Л. Шукайло, О. Польовий, О. Гоноболін, І. Францескевич, Л. Працюк, І. Гайденко, М. Стецюн, Д. Малий), а також й обраних у праці митців – О. Іванька, В. Птушкіна і Ж. Колодуб.

Кожен з них збагатив фортепіанне дитяче мистецтво нетиповими зразками використання виразових можливостей фортепіано, що дозволяє визначити типологію напрямків сучасної дитячої творчості: 1. Неоромантизм (неокласицизм); 2. Модернізм (також з елементами неофольктуру); 3. Авангард.

Це свідчить про: 1. Різні композиторські школи; 2. Самобутнє світовідчуття кожного митця; 3. Нетипове композиторське мислення і мовлення. І як результат: дотичний до сьогодення розвиток не тільки фортепіанного мистецтва і навичок виконавства, але й інтелектуальної і патріотичної особистості, а також українізацію у вітчизняній музиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева С. Наша Жанна Колодуб. Розповіді про музику. 1993. Вип. 5. Київ: Музична Україна. С. 89–103
2. Александровна Н.Г Семантика «духовного» у творчості сучасних композиторів Актуальні проблеми духовності: Зб. наукових доповідей та реферативних викладів, повідомлень II Всеукраїнської конференції у Кривому Розі. Вип. 2. Київ - Кривий Ріг, 1997. С. 224-232
3. Асаф'єв Б. Музыка про дітей та для дітей. Обр. праці. М., 1955. Т. 4. С.97-108.
4. Ахрімівич Л., Гордійчук М. Лисенко. М. К.: Музична Україна, 1992. с. 256
5. Баязитова Д. І Інтонаційна лексика у змісті творів дитячого фортепіанного репертуару : дис.канд. мистецтвознавець. : 17.00.02. Уфа, 2008. 308 с.
6. Березовчук Л.М. Музичний жанр як система функцій (психологічні та семіотичні аспекти). *Аспекти теоретичного музикознавства* : сб. наук. пр. [від. ред. та сост. Ю. В. Кудряшов]. Л., 1989. С. 95-122.
7. Бех І. Д. Особистісно зорієнтоване виховання. Науково-методичний посібник. К. с. 204, 1998.
8. Бобіна І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна. Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців. Харків, 2001. С. 14–18.
9. Бобровський В. програмний симфонізм Шостаковича. *Музика та сучасність* : сб. ст. [сост. Т. А. Лебедева]. М., 1965. Вип. 3. С. 32-68.
10. Булка Ю. Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1997. 60 с.
11. Булкін А. І Особливості музичної драматургії та поетики «Дитячого альбому» П. І. Чайковського. Київ. музикознавство : зб. ст. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Київ. держ. Вище уч-ще ім. Р. М. Глієра. К., 2004. Вип. 16. С. 169-182.

12. Булкін А. І Фортепіанний дитячий альбом: до проблеми жанрової інтерпретації; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 16 с.
13. Волощук Т. Фортепіанний цикл Ж. Колодуб "Акваріум пана Левка" (до питання засвоєння учнями ДМШ сучасних засобів музичної виразності). *Матеріали Міжнародної науково-творчої конференції "Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність"*. Одеса–Київ–Варшава. К. : НАКККіМ, 2012. 116-119 с.
14. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі. Тернопіль.: Навчальна книга-Богдан, 2003.
15. Дауноравічене Г. Деякі аспекти жанрової ситуації сучасної музики. *Laudamus* : сб. ст. до 60-річчя Ю. Н. Холопова. Моск. держ. консерваторія імені П. І. Чайковського; [сост. В. С. Ценова, М.Л.Сторожко]. М., 1992. С. 99-106.
16. Ігнатченко Г. И О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере приведенных украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02. муз. искусство; Ин-т искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. Київ, 1984. 24 с.
17. Іванько О.П. Авторський сайт. URL: <http://ivankomusic.com/> Дата звернення: 08.05.2021.
18. Інюточкіна Н.В. Виконавські особливості вокального циклу "Кумедні картинки" В. Птушкіна. Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 1996. вип. 3. С. 73–75.
19. Кабалевський Д. Б. Як розповісти дітям про музику? Изд. 2-е. М. : Відч. композитор, 1982. 216 с.
20. Кияновська Л.О. До питання про сприйняття програмного твору. *Укр. музикознавство* : (респуб. міжвід. наук.-метод. зб.). [ред. кол.: Котляревський І. А. та ін.]. К., 1987. Вип. 22. С. 15-22.
21. Колодуб, Ж. Музична Абетка : зб. пісень для дітей дошк. і мол. шк. в.; сл. нар.; худож. Л. Г. Гончарова. – К.: Муз. Україна, 1991. – 71 с. : ноти.

22. Конен В.Д., Фейнберг Е. Из истории русской музыкальной культуры. Памяти А. И. Кандинского. Научные труды Московской консерватории. Сб. 35. М., 2002.
23. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. док. мистецтвознавства. Харків, 2019. 41 с.
24. Кравцов Т. С. Широким шляхом творчого зростання Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 9. Харків, 2002. С. 5-10.
25. Малий Д.М. Специфіка дистанційного викладання фортепіано, теоретичних дисциплін і композиції: досвід практика. Онлайн-вебінар «Метаморфози методик викладання музично-теоретичних дисциплін та їх дослідження в історичній та сучасній перспективі». 15-26 жовтня 2022 р. ХНУМ імені І. П. Котляревського. URL:
https://photos.onedrive.com/share/BF0EBB031149D715!382801?cid=BF0EBB031149D715&authkey=!AFYXP93_j19tlnM&ithint=video&e=JoYEGO
26. Мозгальова Н. Г. Виховні можливості фортепіанної музики для дітей.. URL:
https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu/9/visnuk_23.pdf.
27. Москаленко В. Г. Про художню функцію фактури в музиці. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. К., 2000. Вип. 7. С. 56-65.
28. Назайкінський Є. В. Поетика музичної мініатюри. *Історія в музиці* : обр. досл. [ред. О. В. Лосева]. М., 2009. С. 371-391.
29. Назайкінський Є. В. Стил ь та жанр в музиці : навч. Посібник. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
36. Немировська І. А. Феномен дитинства у творчості вітчизняних композиторів другої половини ХІХ першої половини ХХ століть [Електронний ресурс] : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.02. Магніторськ, 2011. 488 с. Режим доступу:
www.dissercat.com/.../fenomen-detstva-v-tvorchestve-otechestvennykh-kompozitorov-v-toroj-poloviny-xix-prevoi-polovi.
30. Правдюк О.А. Українська музична фольклористика. К., 1978;

31. Птушкін Володимир Михайлович . Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського URL: [Птушкін Володимир Михайлович | Харківський національний університет мистецтв \(num.kharkiv.ua\)](http://num.kharkiv.ua)
32. Оджубейская А. Е. Украинская советская фортепианная музыка для детей и юношество 1970-1980-х годов (генезис, тенденции, развитие): автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 «Муз. искусство» К., 1990. 16 с.
33. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: Монографія ; видання 2-ге, перероблене та доповнене. Київ : Освіта України, 2021. 320 с.
34. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання. К. : ІЗМН, 1997. с. 234.
35. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна і мистецька. К., 2002.
36. Руденко Н. І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки. К., КДВМУ 2001, 253 с.
37. Рябов І. Синтез романтичних, барокових та національних рис у циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. *Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття*: науковий збірник матеріалів І Науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. — К., 2020. — С. 66-72
38. Рябов І. Постмодернізм та фортепіанне виконавство: гра, симуляція та полістилістика. *The world of science and innovation. Proceedings of the 9th International scientific and practical conference. Cognum Publishing House. London, United Kingdom. 2021. P. 611—622*
39. Сулим, Р. Жанна Колодуб: Просто я люблю професію свою. День. 2010. 13 січ. (№2).
40. Сухленко И. Ю. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность. *Аспекти історичного музикознавства* : збірник наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 209. Харків. С. 169-180.

41. Сулім Р. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості Суми. Еллада, 2017. 619 с.,
42. Тимощук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 муз. мистецтво; Одеськ. держ. муз. академ. ім. А. В. Нежданової Одеса, 2001. 18 с.
43. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
44. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Е. Харитоновича. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
45. Цепух І. О. Формування технічної майстерності піаніста : метод. Рек. К., 2009. 60 с.
46. Цепух І. О. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості романтичного постмодернізму. URL: [PDF view of the file 16.pdf \(baltijapublishing.lv\)](#)
47. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття). Теоретичні питання культури, освіти та виховання : Зб. наук. пр. Вип. 20. К. : КНЛУ, 2002. С. 186-191.
48. Чорна Є. Система жанрів дитячої музики: “константи” та “змінні”. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. № 38.
49. Чорна Є. Феномен “дитячості” у творчості А. Караманова: відродження та актуалізація традицій. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка. № 25.
50. Чорна Є. Фортепіанна музика для дітей як відображення «дорослих» тенденцій в еволюції фортепіанного мистецтва. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2016, № 4.
51. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 муз. искусство; Київ. гос. консерваторія імені П. І. Чайковського. К., 1984. 23 с.

52. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. Посібник. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
53. Эпштейн М.Н. Игра в жизни и в искусстве. *Современная драматургия*. 1982. № 2. С. 244-255.

ДОДАТКИ

Додаток А

3

Моїм донькам Ірині та Олені
Альбом фортепіанних п'єс
Старий млин

Моим дочерям Ирине и Елене
Альбом фортепианных пьес
Старая мельница

1

О.Іванько

А.Іванько

Allegretto

Piano

p

legato

legato * *legato* * *legato* * *legato* * *legato* * *legato* * *legato* * *legato* *

legato * *legato* * *legato* * *simile*

legato * *legato* * *legato* * *legato* *

p

simile

legato * *legato* * *legato*

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first two measures. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and rests. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a 3/4 time signature change.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a change in time signature from 3/4 to 4/4, followed by a *mf* dynamic marking and a *ped* (pedal) marking with an asterisk.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a *ped* marking with an asterisk, followed by *ped. simile*.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is placed above the first measure of the lower staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff continues the eighth-note accompaniment.

The third system features two staves. The upper staff has a melodic line with a long slur, and the lower staff continues the eighth-note accompaniment.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. A time signature change to 3/4 is indicated at the end of the system.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a long slur. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. A ritardando (*rit.*) marking is placed above the second measure of the lower staff. The system concludes with a double bar line.

Страшна казка

24

Страшная сказка

Allegro

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time, and consists of four systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The first system includes dynamics *mp* and *con pedal*, and a fingering instruction *#5 m.d. 8^{sub-1}*. The second system features dynamics *p*, *mf*, *f*, and *m.s.*, along with a fingering instruction *#5 m.d.*. The third system is marked *marcato* and includes dynamics *sf*, *m.s.*, and *m.d.*. The fourth system continues the piece with various articulations and dynamics. The score includes numerous slurs, accents, and fingering markings throughout.

А.Иванько. Альбом фортепианных пьес.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and common time. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *m.d.* is present in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. It includes dynamic markings *m.s.* and *m.d.* in both hands, indicating mezzo-soprano and mezzo-forte dynamics.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a dynamic marking *subito p* (suddenly piano). The system concludes with a 2/4 time signature change and a common time signature.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a dynamic marking *f* (forte). The system concludes with a 2/4 time signature change and a common time signature.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a dynamic marking *sf* (sforzando). The system concludes with a common time signature.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music features a melodic line in the upper staff with a long slur over measures 1 and 2, and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The time signature is 4/4.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with a slur over measures 3 and 4. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The word *legato* is written below the lower staff. The time signature is 4/4.

The third system shows a change in dynamics. The upper staff has a melodic line with a slur over measures 5 and 6. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is written below the lower staff. The time signature is 4/4.

The fourth system features a change in time signature. The upper staff has a melodic line with a slur over measures 7 and 8. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The time signature changes from 4/4 to 3/4.

The fifth system continues with a change in dynamics and articulation. The upper staff has a melodic line with a slur over measures 9 and 10. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is written below the lower staff, and the word *marcato* is written above the upper staff. The time signature is 3/4.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Second system of musical notation. The right hand has a few notes with a slur. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and a common time signature 'C'.

Third system of musical notation. The right hand has a *legato* marking and plays a series of chords. The left hand has a *mp* marking and plays eighth-note accompaniment with slurs.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with chords. The left hand has a *pp* marking and plays eighth-note accompaniment with slurs. The system ends with a treble clef change to 3/4 time.

Fifth system of musical notation. The right hand has a *ff* marking and plays eighth-note accompaniment with slurs. The left hand has a *poco dim.* marking and plays eighth-note accompaniment with slurs. The system ends with a double bar line and a common time signature 'C'.

80

Musical notation for measures 80-81. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, followed by eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and single notes.

Musical notation for measures 82-83. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, followed by eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and single notes. The word *morendo* is written above the first measure.

Musical notation for measures 84-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, followed by eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with eighth-note patterns. The word *dolce* is written above the first measure, and *mp* is written below the first measure. The word *legato* is written below the first measure.

Musical notation for measures 86-87. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, followed by eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with eighth-note patterns. The number 3 is written above the first measure.

Musical notation for measures 88-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, followed by eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with eighth-note patterns. The number 3 is written above the first measure. The word *8va* is written above the first measure.

System 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by a crescendo (*cresc.*) leading to a triplet of sixteenth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

System 2: Continuation of the previous system. The right hand continues with a triplet of sixteenth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The system concludes with a change in time signature to 3/4.

System 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The right hand starts with a triplet of eighth notes, followed by a *dolce* section with a slur over a series of notes. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *p* and *legato*.

System 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The right hand features a triplet of eighth notes and a slur. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *mf* and *p*.

System 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The right hand begins with a slur and a triplet of eighth notes. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *p*.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of continuous eighth-note patterns in both hands, with a triplet of eighth notes in the treble clef.

Second system of musical notation. The bass clef part continues with eighth-note patterns and includes a triplet. The treble clef part features chords and a triplet. The instruction *accelerando* is written in the center.

Third system of musical notation. The bass clef part features a complex rhythmic pattern with multiple triplets. The treble clef part has chords and a triplet. The instruction *ff p* is written at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The treble clef part begins with a *molto srescendo* instruction and includes a *8va* marking. The system concludes with the instruction *a tempo*. The bass clef part includes the instruction *dolce* and a dynamic marking *p*.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a dynamic marking *p*. The bass clef part continues with a melodic line.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur over the first two notes and a fermata over the second. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a piano accompaniment with a *molto crescendo* instruction. The system concludes with a fermata over a chord.

Third system of musical notation. The upper staff has a complex melodic line with many slurs. The lower staff features a piano accompaniment with a *f* dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with slurs and *m.d.* markings. The lower staff features a piano accompaniment with slurs, *m.s.* markings, and triplets. The system ends with a fermata over a chord.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a piano accompaniment with a *f* dynamic marking. The lower staff contains a melodic line with slurs.

The musical score is divided into several systems. The first system consists of two staves with a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (p) dynamic marking. The second system also has two staves with a grand staff and includes *8va* markings above the treble clef and *8va* markings below the bass clef. The third system features a grand staff with *m.d.* (mezzo-dolce) and *m.s.* (mezzo-sordido) markings, and a *ritenuto* instruction. Below this system, the text "Cadenza" and "Andante doloroso" is written. The fourth system has two staves with a grand staff, *molto rubato*, and *pp* (pianissimo) markings. The fifth system has two staves with a grand staff and *ten.* (tenuissimo) markings. The score concludes with a 2/4 time signature.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music includes quarter notes and rests. Dynamic markings include *ritento* and *a tempo*.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music includes quarter notes, eighth notes, and rests. Dynamic markings include *8vb* and *m.d.*

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music includes quarter notes, eighth notes, and rests. Dynamic markings include *m.d.* and *m.s.*

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music includes quarter notes, eighth notes, and rests. Dynamic markings include *m.s.* and *m.d.*

musical score for piano, measures 86-91. The score is in G major and 2/4 time. It features five systems of two staves each. Dynamics include *m.f.*, *m.s.*, *m.d.*, and *f*. Performance markings include accents, slurs, and a *subito p* instruction. The key signature changes to F major at the end of the page.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a long slur over the first two measures. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *sf* (sforzando) in the second measure.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand has a dynamic marking of *legato* in the second measure.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady bass line.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a dynamic marking of *p* (piano) in the first measure. The system ends with a 3/4 time signature change.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady bass line.

marcato

ff

p

mf

accelerando

p

ff

m.d. *m.s.*

Detailed description: This page of a musical score for piano is divided into five systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with a slur and the instruction 'marcato'. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the accompaniment and introduces a fortissimo (*ff*) dynamic in the right hand. The third system features a piano (*p*) dynamic in the left hand and a long slur spanning across the system. The fourth system is marked mezzo-forte (*mf*) and contains a complex, rapid melodic passage in the right hand. The fifth system starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'accelerando'. It concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and markings for 'm.d.' (mezza dolce) and 'm.s.' (mezza sostenuto).