

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА
ЕТНОЛОГІЇ ІМ.М.Т.РИЛЬСЬКОГО

УДК 786.2 (477) (043)

ФРАЙТ Оксана Володимирівна

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПУ ПРОГРАМНОСТІ В
УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ**

17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2000



Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського Національної Академії Наук України (відділ музикознавства).

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Загайкевич Марія Петрівна,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М.Т.Рильського НАН України,
провідний науковий співробітник-консультант
відділу музикознавства, м. Київ.

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Деменко Борис Вадимович,
Київський національний університет культури і мистецтв,
кафедра теорії музики, фортепіано і музичного виховання.

кандидат мистецтвознавства, доцент
Козаренко Олександр Володимирович,
Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка,
проректор з наукової роботи.

Провідна установа: Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського, кафедра історії української
музики, м. Київ.

Захист дисертації відбудеться "8" лютого 2001 р. о 10 год. 00 хв.
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д. 26.227.01. в Інституті
мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН
України за адресою: 01001, Київ – 1, вул. Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту
мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН
України (01001, Київ – 1, вул. Грушевського, 4).

Автореферат розісланий "5" січня 2001 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради Микитенко Микитенко О.О.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Тема обраного дисертаційного дослідження може видатися в контексті сьгоднішніх проблем мистецтвознавчої науки не надто актуальною, а враховуючи суперечливе відношення до програмності протягом останнього сторіччя, - навіть децю застарілою. Недовіра до певної текстової "прив'язаності" музичного змісту, до конкретно визначеної обумовленості звукових образів є до деякої міри виправданою. Адже питання програмності свого часу під впливом естетики соціалістичного реалізму було представлено надмірно прямолінійно і нав'язливо.

Втім, проблема зв'язку слова та музики в інструментальних жанрах, в тому числі, у фортепіанному, значно цікавіша і багатогранніша, ніж видається на перший погляд. Численні історичні стилі та напрями досить інтенсивно звертались до програмних вказівок, особливо у переломні моменти, прагнучи за їх допомогою пояснити незвичну образність та новаторські засоби виразності, котрі без словесного уточнення могли б залишитись не зовсім зрозумілими для слухачів. Менша увага з боку дослідників приділялась програмності в українській інструментальній музиці. І це зрозуміло. Даний вид творчості в національному доробку займав не таке важливе місце, як вокальний та хоровий. Найпоширеніші форми побутування української народної і професійної музики ХІХ - початку ХХ століття - не інструментальні, а передусім вокально-хорові, починаючи від однієї з найбагатших у світі пісенної спадщини, церковної хорової творчості, від партесного концерту - до найбільш різнопланових композицій, що виникали як інтерпретація поетичного слова видатних митців.

Однак, в процесі становлення і формування українського фортепіанного мистецтва викристалізувались його визначальні риси, в яких програмності належала далеко не другорядна роль. Її початок поклав репертуар, заснований на фольклорних зразках, де зміст програмних понять переважно складали пісенні образи-символи. Поступово, із засвоєнням європейських піаністичних здобутків, із поетицією жанрів та утвердженням ідеї синтезу мистецтв, привнесеними романтичним мистецтвом, інтерес до програмності зростає, розширюється її образно-тематичний потенціал (відображення емоційної палітри, змалювання оточуючого світу, відтворення образів супутніх мистецтв). Породжені фольклорною традицією та романтичною естетикою засади конкретизації переплітались із різнорідними стильовими парадигмами, були відкритими для трансформацій. Вони знайшли своє продовження і в сучасній композиторській творчості. Тому використання естетико-психологічних можливостей програмного пояснення у фортепіанній музиці саме для української культури має важливе значення і видається перспективним напрямком музикознавчого дослідження. Адже висвітлення цього питання, крім вузькоспеціалізованого ракурсу, виявляє характерні риси стилетворення в українській камерно-інструментальній

музиці. Поряд із складеними в європейських традиціях закономірностями програмного мислення у ній проявились національні самобутні “специфічності” (З.Лисько), пов’язані з українським культурним “тезаурусом” (М.Попович). В цьому аспекті дослідження феномену програмності в українській фортепіанній спадщині набуває особливої актуальності.

Українські музикознавці розробляли питання генези програмності (С.Людкевич), її загальні положення (К.Майбурова), окреслювали суттєві та специфічні ознаки принципу програмності (А.Муха), розглядали функції програмності в музично-історичному процесі на світових зразках симфонічної та камерно-інструментальної творчості (Л.Кияновська).

Програмна фортепіанна музика українських авторів ще не була предметом комплексного цілісного дослідження. Хоча певні аспекти цієї проблеми зачіпалися в сучасній музикознавчій літературі. Так, в монографії В.Клина “Українська радянська фортепіанна музика” характеризуються деякі зразки і типи програмної музики з погляду їх жанрової приналежності. На матеріалі української радянської фортепіанної музики (20-80-і роки ХХ ст.) розкривається організація ієрархічної системи програмних функцій у дисертації Н.Хінкулової “Проблема програмності в функціональному аспекті”. У працях С.Павлишин про В.Барвінського, Ю.Булки про Н.Нижанківського, О.Олійник про В.Косенка та ін. аналізуються окремі програмні фортепіанні твори даних композиторів. Тимчасом програмний жанр в українській фортепіанній творчості, що розгорталася і продовжує розгортатися досить інтенсивно, посідає істотне місце. Отже, потреба в цілісному осмисленні та визначенні особливостей втілення програмної тематики у процесі розвитку вітчизняної фортепіанної музики не викликає сумніву. Актуальність проблематики та недостатній рівень її дослідженості зумовили вибір теми дисертаційної роботи: “Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці”.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана у відповідності з провідною тематикою досліджень відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, присвяченою історії української музики. Дана робота пов’язана із науковими розробками, передбаченими в планах наукової роботи Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка, а саме: є частиною комплексної теми музично-педагогічного факультету - “проблеми музичної україністики в контексті сучасної культурної політики: аспекти гуманізації національної освіти”.

Об’єкт дослідження. Дискурс програмності в музично-історичному розвитку.

Предмет дослідження. Українська програмна фортепіанна творчість ХІХ-ХХ століть у зв’язках з народною пісенністю, літературою та європейськими мистецькими процесами.

Методи дослідження.

- аналітичний метод. Застосований для розбору творів і характеристики їх образно-емоційної природи.

- історико-стильовий метод. Дозволяє прослідкувати основні віхи еволюції програмності, варіювання її модусів, зумовлене змінами стильових напрямків.

- дидактичний метод. Пов'язаний з навчально-виховним процесом через функціональне призначення програмних творів.

- типологічний метод. Завдяки йому узагальнюються та класифікуються основні образно-тематичні сфери програмності, а також способи їх впровадження.

Мета дослідження: обґрунтування засад програмності в українській фортепіанній літературі, які базуються на інтерпретації принципів програмності у зарубіжному і вітчизняному музикознавстві; визначення специфіки програмних джерел на різних історичних етапах та характеру програмності великих концертних опусів, окремих п'єс і циклів, фортепіанних мініатюр для дітей.

Проблематика дисертації зумовила такі завдання:

- дати загальний огляд програмності в європейському інструментальному мистецтві та її місце в українській фортепіанній музиці;

- обумовити вплив національного фольклору на зародження та формування програмного жанру в українській фортепіанній творчості;

- здійснити аналіз показових творів, котрі виявляють специфіку програмності в українській фортепіанній музиці;

- висвітлити збагачення програмної тематики та розширення музичних засобів виразності, інспіроване проникненням новітніх тенденцій та модерних ідей у творчість українських композиторів;

- визначити особливості формування, еволюції та сучасний стан втілення програмних принципів в українській фортепіанній музиці.

Обґрунтовуючи теоретичну концепцію дисертації, автор спиралась на спеціальні дослідження програмної музики та музично-психологічні праці С.Назайкінського, В.Медушевського, А.Мухи, М.Арановського, М.Блінової, Ю.Хохлова, Ю.Кремльова, Б.Теплова, Е.Курта, Р.Якобсона та інших. В них розглядаються проблеми функціонування програмного жанру в різні епохи та в різних національних культурах, аналізується специфіка художнього мислення, що зумовлює форми і рівні співіснування словесного і музичного компонентів. Окрім того, враховані дослідження, присвячені загальним проблемам музичних стилів, їх естетичним засадам та властивостям системи виразових засобів (О.Козаренко, О.Кушнірук, С.Павлишин, М.Михайлов, Л.Раабен, С.Яроцінський). Окремої уваги заслуговують роботи, що піднімають проблеми психології музичного сприйняття, питання

особливостей функціонування музики в соціальному середовищі (О.Костюк, І.Ляшенко), а також фахова література, присвячена фортепіанному мистецтву (Н.Кашкадамова, А.Алексєєв, Л.Гаккель).

Разом з тим, з огляду на деякі методично-педагогічні аспекти запропонованого дисертаційного дослідження, автор зверталась також до праць з музичної педагогіки і методики, серед яких слід виділити роботи українських вчених-педагогів Г.Падалки, О.Рудницької, О.Ростовського тощо. Хоча вони не стосуються безпосередньо проблеми програмності у фортепіанній музиці, але в цілому спрямовують увагу на дидактичні цілі і методи музичного виховання, отже, накреслюють шляхи оптимального застосування програмних пояснень в педагогічному процесі.

Наукова новизна одержаних результатів полягає:

- у цілісному комплексному підході до розкриття образно-емоційної природи програмності у фортепіанному доробку українських композиторів;

- вперше впроваджено в науковий обіг поняття фольклорної програмності, що, хоча і відома на емпіричному рівні, проте не була об'єктом теоретичного дослідження. Цей тип програмності достатньо характерний для образно-художньої сфери фортепіанної творчості українських авторів;

- в обґрунтуванні актуальності застосування принципу програмності у вітчизняній інструментальній музиці, що зумовлюється рядом специфічних факторів, зокрема, природою української мистецької традиції, певними ознаками національної ментальності;

- у вивченні поставленої проблеми на основі програмної музики для фортепіано українських композиторів XIX-XX сторіч включно із маловідомими творами, аналіз яких здійснено вперше.

Практичне значення одержаних результатів. Дослідження безпосередньо пов'язується з практикою роботи автора в Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І.Франка, проявляється в апробації нових методів музичного виховання учнів та студентів через емоційно-образну систему музики із врахуванням національних пріоритетів культури. Матеріали роботи можуть бути використані при написанні навчальних посібників, розробці лекційних курсів, присвячених історії вітчизняного фортепіанного мистецтва, а також у практиці викладачів фортепіано. Аналіз маловідомих творів може сприяти їх популяризації у навчально-педагогічній діяльності та виконавстві.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України. Результати дослідження виголошувались і обговорювались на міжнародній науково-теоретичній конференції, присвяченій 150-річчю від дня народження Миколи Лисенка (Львів, 1992), на міжвузівській науково-методичній конференції "Творче використання народної пісні і музики в процесі музичного

виховання школярів” (Луцьк, 1992), Четвертій українсько-польській науковій конференції “Musica Galiciana”: “Музична культура Галичини в контексті українсько-польських взаємин” (Дрогобич, 1998).

Публікації. За темою дослідження опубліковано чотири статті.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку основних використаних джерел (160 найменувань). Обсяг дисертації - 178 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми та її зв'язок з науковими програмами, планами, темами, сформульовано предмет, мету і завдання роботи, визначено її наукову новизну і практичне значення, а також вказано на апробацію результатів дослідження.

У **першому розділі** “Гене́за програмності, кристалізація її засад в українській фортепіанній музиці через призму європейського музичного досвіду” - на основі аналізу наукової літератури подається характеристика історико-естетичних передумов втілення програмності, її теоретичних концепцій в західноєвропейській, російській та українській інструментальній музиці.

Найперше визначається поняття “програмна музика” на основі досліджень критиків і композиторів минулого та сучасності. Проблема програмності була й залишається однією із суттєвих проблем музикознавства. З опорою на використані джерела виводиться ієрархія координації програмного і музичного рівнів у фортепіанних творах українських композиторів, починаючи від звукозображального чи звуконаслідувального, попри картинно-цілісний, що передбачає відображення одного об'єкта в його багатолікості - аж до сюжетного, тобто, до відтворення логіки подій або ж загальної динаміки розгортання колізій першоджерела.

В українській музиці протягом двох сторіч активного розвитку склалися різноманітні типи програмності. І все ж переважає тяжіння до осмислення тематизму та інструментальної драматургії через призму пісенних, поетичних і літературних образів. Це викликано тим, що центральним жанром національної культури довгий час була пісня, яка зі своїми стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент професійного художнього мислення в українське мистецтво. Тому новим у класифікації є ще один тип програмності, котрий у відомих теоретичних джерелах не називається. Це “фольклорний” тип, з якого, власне, зародилась програмність в українській фортепіанній музиці. Визначення такого типу програмності може видатися дискусійним, проте він має право на існування з декількох причин: по-перше,

використання мотиву відомої народної, а ширше - взагалі поширеної в певному середовищі пісні - завжди несе образно-семантичне значення. По-друге, коли назва будь-якої популярної пісні поміщається як заголовок інструментального твору, ще більше посилюється конкретизація композиторського задуму. Такі композиції відповідають всім вимогам програмної музики, незважаючи на відносну специфічність програмного образу. Значна кількість фортепіанних творів, пов'язаних із фольклором, включаючи здобутки сучасних композиторів, свідчить про невгасаючий інтерес до народних джерел, їх актуальність у художньому світогляді нації.

Безперечно, що побутуючі "на слуху" мелодії були обмежені хронологічно та етнічно, з плином часу вони частково втрачали свою злободенність і "пізнавальність". Проте деякі з них "переростали" локальну мотивацію і отримували усталене семантичне навантаження.

Багатоманітність звернення до програмних джерел зумовила необхідність поєднання хронологічно-стильового і регіонального принципів класифікації творів. Не завжди саме стильові орієнтири були визначальними, проте, такі поняття, як "епоха сентименталізму і аматорства", "романтична доба" видаються істотними для розуміння сутності програмних тлумачень. З іншого боку, в ХХ ст. стильові віяння змінюються так інтенсивно, що неправомірно було б визначати якийсь більший період часу, окреслюючи його під знаком одного стилю. Разом з тим, виділяються в окремі підрозділи найбільш яскраві індивідуальні композиторські досягнення - Лисенка, Лятошинського, Косенка, Барвінського - які заслуговують з точки зору втілення програми більш докладного тлумачення. Врешті, регіональний принцип - східно- і західноукраїнська творчість - теж застосовується, особливо стосовно ХІХ сторіччя та першої третини ХХ віку, коли умови розвитку та спрямування культури Східної і Західної України були радикально відмінними і через те вимагають окремого підходу до їх висвітлення.

Зважаючи на значну кількість програмних фортепіанних творів, доцільно зупинитись на найбільш показових для типологічної концепції. Особливо детально розглядаються зразки, які виявляють специфіку застосування принципу програмності, властиву саме українським композиторам.

Вже в період становлення національної інструментальної музики побутували симфонії на українські теми, а також численні клавірні та скрипкові транскрипції пісень і танців. Перший серйозний етап української клавірної творчості розвивав стильові тенденції сентименталізму. Тяжіння до програмності тут виражене досить однозначно, адже воно було обумовлене побутовою прикладною "прив'язаністю". Серед представників камерного сентиментального напрямку згадуються, насамперед, П.Любович (попури "Улюблені руські пісні"), Й.Витвицький (пісня без слів "Сльоза", варіації на українську популярну пісню "Чумак"), О.Лізогуб (варіаційні цикли на теми народних пісень "Не ходи, Гризю", "Ой у полі"), А.Єдлічка (фантазія

“Спогад про Полтаву”), М.Завадський (“Спогад про Київ”, “Українські танці ельфів”), В.Заремба (“Прощання з Україною”). Цей напівавторський, доволі салонний за образним світом репертуар започаткував розвиток програмних тенденцій в інструментальному жанрі, позначений прямолінійністю, навіть надмірністю сентиментального змісту, безпосереднім виявом емоцій.

Другий етап розвитку української фортепіанної музики варто визначити подвійним терміном як сентиментально-романтичний. Він свідчить про адаптацію в національній музичній культурі нових музично-виразових прийомів і засад естетики, представлених романтичним світовідчуттям. До авторів належать: П. і В.Сокальські, Я.Лопатинський, Д.Січинський, І.Воробкевич. Їх трактування засад програмності не було однозначним. У творах сентиментально-романтичного напрямку відбувається зміна художнього трактування фольклору як інтонаційного першоджерела та пісенної основи. Ця зміна була пов'язана із переорієнтацією етико-духовних цінностей, а також стильової спрямованості. Індивідуалізованість романтичного мислення відіграла важливу роль в еволюції програмної творчості українських митців. У романтиків тому й рідше зустрічається точне цитування, що вони уникають прямолінійності трактування фольклорного першоджерела. Останнє поступається дещо іншим засадам: а) варіантному цитуванню (В.Сокальський, “На луках”); б) стилізації (Січинський, пісня без слів “Мої спомини”), в) синтезу контрастних жанрово-стилістичних параметрів (гавот і жартівлива пісня у Лисенка).

Микола Лисенко є виразним і цільним романтиком, для якого імпульси романтизму криються не лише в європейській школі Шумана, Мендельсона, Шопена, Брамса, але передусім в національних джерелах ліричної пісні-романсу та й всього багатого фольклорного спадку. Програмні заголовки для нього були не просто даниною моді, а внутрішньою поетичною необхідністю, тим ключем, який відкриває глибинний задум митця, напрямок його художнього пошуку. Композитор часто намагався пояснити зміст своїх творів через попередні програмні алюзії та символи, викладені чисто в романтичному дусі, хоч не раз звертався і до улюблених романтиками жанрів інструментальних мініатюр, не вдаючись до додаткової конкретизації змісту.

У фортепіанній творчості Лисенка можна визначити дві групи програмних творів. Перша - картини втілення настроїв, переживань, вражень, тобто п'єси, в яких акцентуються суб'єктивні позиції художника у сприйнятті зовнішнього світу. “Признання”, “Момент розпачу” та “Момент зачарування”, “Враження від радісного дня”, “Сумний спів”, елегія “Журба”, вальс “Розлука”, “Мрія. На солодкім меду”, “Мрії. Образки минулого” зберігають єдиний провідний настрій, збагачуючись лише тонким нюансуванням, наростаннями і спадами. Для цієї серії фортепіанних п'єс характерне узагальнення народнопісенних інтонацій у поєднанні з авторською мелодикою.

Друга група - специфічна для творчості Лисенка та української культури в цілому. Тут йдеться про твори на основі українських народних пісень, котрі відносяться до фольклорного типу програмності. Використовуючи автентичні мелодії (“Українська сюїта в формі старовинних танців на основі народних пісень” ор.2, окремі обробки народних пісень) композитор свідомо намагається відійти від надто вузького, в етнографічному сенсі трактованого фольклорного першоджерела: його завданням є донести до слухача не стільки традиційно існуючий у масовій свідомості художній зміст пісні, а власне уявлення про неї. Тому в більшості таких творів Лисенка відбувається свідоме зімкнення українських і західноєвропейських, а також різних за часом походження компонентів.

Підсумовуючи початкові етапи формування вітчизняної аматорської та професійної фортепіанної музики можна ствердити, що порівняно з європейською вона відзначалась переважаючою фольклорною програмністю. Однак, слід враховувати, що ця програмність витікає з особливих позицій фортепіанного жанру в тогочасній національній культурі, зумовлених пануванням камерних домашніх форм музикування, відсутністю професійної школи на Україні, а навіть виконанням певного соціального замовлення – виховання інтересу до своєї культурної спадщини. Доробок М.В.Лисенка ознаменував принципово новий щабель у розвитку української фортепіанної музики. Композитор зумів гнучко об’єднати українську мистецьку традицію з досягненнями доби романтизму, що панував впродовж другої половини ХІХ ст. у численних європейських композиторських школах. Навіть таке часткове і не надто характерне для художнього світогляду Лисенка явище, як програмність, свідчить про самобутність трактування ним і романтичних впливів, і національно-пісенних джерел, підкреслює його яскраву творчу індивідуальність.

У другому розділі - “Панорама української фортепіанної програмної музики першої половини ХХ ст. в світлі новітніх течій та стилів” - значна увага приділена програмній творчості провідних представників львівської композиторської школи даного періоду (С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського, М.Колесси). Також розглядається втілення програмних принципів у фортепіанній творчості В.Косенка, Л.Ревуцького та особлива символістична природа програмного мислення Ф.Якименка і Б.Лятошинського.

Аналіз фортепіанних творів Станіслава Людкевича - а їх є досить значна кількість! - дозволяє говорити про переважаючу постромантичну стильову тенденцію в його творчості. До програмних опусів композитора належать - “Пісня до схід сонця”, “Заколисна пісня”, “Тихий вечір”, “Нічна пісня” (“Гармонія сфер”), елегія на тему пісні “Там, де Чорногора”, балада на тему пісні “А із ночі із вечора”, скерцо “Квочка”, парафраза української народної пісні “Ой, що ж бо то та й за ворон”, “Пересторога матері”, “Сирітка”, “Кізочка з колядою”. Кожен з них репрезентує своєрідний підхід

до програмної назви і дає зразки розмаїтого співвідношення словесного компоненту і музики.

У творчості Василя Барвінського вибір програмних тем і образів мав досить багато імпульсів і прототипів. Передусім важливу роль відіграла в цьому процесі народна пісня. Її змістовна насиченість та інтонаційна символіка майстерно перетвілювались композитором у поєднанні з принципами провідних стилів західноєвропейських шкіл. Найбільш відповідною творчій натурі митця була романтична стилістика. Водночас, ті новачі художнього мислення, котрі привносять зі собою імпресіонізм та символізм, теж захоплюють композитора і впливають не лише на систему музичної виразовості, але й на трактування програмних ідей і задумів. Виразність колористичних нюансів, чутливість до найтонших відтінків настроїв і емоцій свідчать про цей вплив. Більша частина програмних опусів Барвінського пов'язана з фольклорною програмністю. Це Сюїта на українські теми, фортепіанні обробки колядок і щедрівок, Шість мініатюр на українські народні теми, п'єси для наймолодших. Цикл "Любов" репрезентує інший, узагальнено-сюжетний тип програмності.

Серед фортепіанних творів, що складають вагому частину творчої спадщини Нестора Нижанківського, програмними є: Маленька сюїта "Листи до неї", п'єси "Спомин", "Відповідь на картку з Мадриду" та цикл дитячих мініатюр. Названі композиції демонструють водночас і оригінальне самобутнє мислення композитора і його чутливе сприйняття провідних художніх тенденцій свого часу.

На окрему увагу заслуговують програмні фортепіанні твори молодшого сучасника Людкевича і Барвінського – Миколи Колесси. Він написав для фортепіано не так вже й багато творів, більшість з яких є програмними: цикл мініатюр "Дрібнички", сонатину "Слідами Довбуша", сюїту "Картини Гуцульщини", Фантастичний прелюд, п'єси для дітей, Осінній прелюд, прелюди "Гуцульський", "Про Довбуша". Як видно, здебільшого автор прагне конкретизувати свій задум через пояснення різного рівня, найперше – жанрового, але й не раз додає словесні уточнення, використовуючи їх винахідливо і розмаїто.

Розглядаючи програмну творчість названих композиторів, необхідно відокремити фортепіанні п'єси дидактичного характеру, оскільки вони позначені індивідуальними рисами як програмного задуму, так і композиторського вирішення. Збірка В.Барвінського "Наше сонечко грає на фортепіано", фортепіанні твори для молоді Н.Нижанківського, окремі п'єси С.Людкевича та М.Колесси - особливо цінна сторінка української культури першої половини ХХ століття. Заслуговує уваги чітко окреслене художньо-естетичне спрямування цієї ділянки творчості - відповідно до дитячої психології і світосприйняття не лише розкрити всю багатоманітність світу музики, але насамперед виховати любов до рідної пісні, до традицій свого народу. Звернення авторів до народнопісенних зразків сприймається закономірно - як наслідок продовження національних традицій (дитячі опери

М.Лисенка, В.Сокальського, збірники дитячих пісень ряду композиторів) і як засвоєння прогресивних тенденцій нового європейського мистецтва. Адже саме в цей час з'являються п'єси для дітей на фольклорній основі в композиторській практиці Б.Бартока, К.Орфа, Л.Яначека тощо.

Фортепіанна спадщина українського композитора Ф.Якименка є маловідомою- у зв'язку з рядом обставин він був майже зовсім вилучений з національного духовного життя. До програмної тематики Якименко звертався часто й охоче. Його численні фортепіанні дикли мініатюр ("Сторінки фантастичної поезії", "Зоряні сні", "Повість мрійливої душі") були нав'язані символістичною поезією та естетикою О.Скрябіна. Фортепіанна поема "Уранія" є типовою для художнього мислення композитора. Вона привертає увагу цікавим синтезом національних інтонаційних джерел і типових імпресіоністичних ефектів гармонії та фактури.

В загальному контексті пошуків нових сфер змісту у фортепіанній музиці вагоме місце посідає один із найцікавіших українських митців ХХ століття Борис Лятошинський. Програмних творів у нього небагато, проте, розглядаючи дану проблему, неможливо обминути його цикл "Відображення", який представляє зовсім нову сторінку в українській музиці і може трактуватись як видатний зразок українського музичного символізму.

Яскравим послідовником ідей романтичного мистецтва у фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. був прекрасний піаніст, педагог і композитор Віктор Косенко. Схильність до програмності обумовлювалась у його творчості декількома факторами. З одного боку, Косенко з його тяжінням до романтичних переживань, тонких відтінків різноманітних людських почуттів, не міг пройти повз програмну конкретизацію змісту в суб'єктивно-чуттєвих за образним змістом творах. Це поеми і етюди, програма яких вичерпується одним титульним словом, проте вельми символічним і вагомим, що узагальнює певну філософську чи естетичну сферу. З іншого боку, як композитор-педагог, він відчував потребу "дидактичної програмності". У своїх численних творах для дітей автор продовжує традиції Р.Шумана, П.Чайковського. Фортепіанні мініатюри позначені різноманітністю тем, образів, ситуацій, які дитина може конкретизувати через музичний зміст. На відміну від дитячих альбомів Бартока, Яначека і Прокоф'єва, де особлива увага приділяється вихованню нових критеріїв сприйняття дисонансу, "емансипованої" тональності, перемінного ритму, поліметрії та поліритмії, тобто на розуміння сучасної музики, Косенко зберігає чисто романтичну орієнтацію.

Натомість Л.Ревуцький своїм трактуванням народно-пісенного матеріалу в п'єсах для наймолодших видається ближчим до Барвінського з його продуманим спрямуванням на виховання слухача і виконавця нового покоління, аніж до романтично настроєного Косенка, замиленого витонченою грою різних настроїв і емоцій.

Отже, стильові пошуки згаданих композиторів, усталення нових критеріїв програмної творчості відбувалися вельми різноманітно, в тому особливому естетичному ключі, притаманному першій половині ХХ століття, котрий передбачав органічний синтез суперечливих, а іноді навіть протилежних тенденцій, свого роду “гармонійну еkleктику”, тобто строкате поєднання різних стильових напрямків. Це свідчить про широке коло художніх зацікавлень українських композиторів даного періоду. Прикметно, що ці тенденції в однаковій мірі торкнулись як “дорослих”, так і “дитячих” фортепіанних творів.

Формулювання **третього розділу - “Шевченківська тематика у фортепіанній музиці українських композиторів”** - може видатись некоректним стосовно покладеної в основу дослідження хронологічної періодизації програмної фортепіанної музики українських композиторів. Адже цей розділ ґрунтується не на огляді фортепіанного доробку певного періоду, а на програмно-тематичній основі - присвячується втіленню шевченківської тематики. Відокремлення названого тематичного кола зумовлюється значенням творчості Т.Шевченка, котра в українському національному світогляді стала своєрідним “етичним кодом”, філософською першоосновою, на яку орієнтується в тій чи іншій мірі не лише літературний процес, а й будь-яка інша сфера духовного життя народу. До того ж зіставлення творів, об'єднаних зверненням до одного літературного джерела, дозволяє простежити своєрідні індивідуальні ознаки трансформації програмного прообразу в інструментальній музиці.

Українські композитори періодично звертались у фортепіанній творчості до особистості Шевченка та його поетичних образів. Про це свідчить сам список творів: Полонез “На смерть Шевченка” В.Пашенка (1861), “Жалібний марш на смерть Т.Шевченка” Т.Безуглого (вид.1865), “Жалібний марш” (до 27-их роковин смерті Т.Шевченка) М.Лисенка (1888), три п'єси з циклу “На луках” В.Сокальського (1891), “Прелюдія” пам'яті Т.Г.Шевченка Я.Степового (1912), цикл п'єс Ф.Надененка за шевченківською поемою “Гайдамаки” (1963), поема “Будинок-музей Т.Г.Шевченка” Ю.Іщенко з циклу “Київський альбом” (1966) та ін.

Найвагомішими досягненнями фортепіанної шевченкіани є композиції, котрі виникли під безпосереднім впливом поезій Кобзаря й передають їх дух, найбільш співзвучний настроям і відчуттям сучасних композиторів. Це Три прелюдії тв.38 Б.Лятошинського (1943) та цикл новел “Тарасові думи” І.Шамо (1960). У них виразно проступає значення індивідуально-стильового фактора в музичному тлумаченні віршів, яким зумовлюється той чи інший аспект композиторського розкриття поетичної ідеї. Так, глибоко особистим підходом позначені різні авторські інтерпретації Шевченкових рядків “Сонце заходить, гори чорніють” Б.Лятошинським та І.Шамо. В прелюдіях Б.Лятошинського поетичні образи Шевченка послужили імпульсом для створення могутнього драматичного циклу, а в новелах І.Шамо вони позначені більш виразним нахилом до лірично-суб'єктивної стихії.

Фортепіанні композиції обидвох авторів за мотивами поезій Тараса Шевченка привертають увагу як характерні приклади шляхів образного збагачення форм і жанрів композиторської діяльності. Художні вартості та особливості Шевченкових віршів зумовили активну взаємодію поезії та музики у єдиному художньому організмі, розкрили нові можливості літературно-сюжетного тилу програмності в інструментальних творах.

Останній, четвертий розділ - **“Програмні тенденції фортепіанної творчості українських композиторів 50-х – 80х років”** - дає стислий огляд новітніх напрямків у застосуванні принципу програмності.

У п'ятдесяті - шістдесяті роки тенденції розвитку фортепіанної програмної музики частково ще відзначалися певною консервативністю, схильністю до збереження традицій. Зокрема, великого поширення у програмній фортепіанній творчості українських композиторів набувають картинні цикли, пов'язані з образами природи (сюїти Д.Задора, В.Гомоляки, А.Кос-Анатольського, Г.Жуковського), відображенням картин міста (М.Сильванський, Ю.Іщенко), інспіровані зразками класичного малярства (І.Шамо), а також цикли сюжетного типу, засновані на літературних джерелах (М.Сильванський, Ф.Надененко, В.Варицький). Вже самим вибором програми вони передбачали звернення до романтичних засобів виразності, до традиційної мови.

Серед них заслуговує уваги сюїта І.Шамо **“Картини російських живописців”**. Вона складається з шести п'єс, написаних на сюжети картин відомих російських живописців кінця XIX – початку XX ст. І.Голікова, І.Левітана, А.Рилова, М.Нестерова, Б.Кустодієва. Композитор трактує картинну програмність в романтичному ключі: використання ефектних колористично-фактурних прийомів вказує на призначення музики для широкої демократичної аудиторії.

До картинності – але зовсім іншого, виразно пейзажного плану, навіяної природою рідних Карпат, схиляється відомий львівський композитор Анатолій Кос-Анатольський. Він написав декілька досить популярних у педагогічному репертуарі фортепіанних п'єс, до яких додав мальовничі назви. Вони є характерними зразками картинної програмності, синтезуючої фольклорні джерела і картинний задум. Такі риси виразно помітні в Сюїті для фортепіано **“Сині гори”, “Полонина”, “Місячне плесо”, “Весняний шум”**), в п'єсі **“Гомін Верховини”**.

У шістдесятих роках, в умовах зміни художніх орієнтирів українська композиторська школа представляє нове покоління митців (Мирослав Скорик, Євген Станкович, Леся Дичко, Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Валентин Бібик та інші), що сформувались на сучасних естетичних потребах та ідеалах. Вже перші фортепіанні опуси М.Скорика кінця 50-х - початку 60-х років демонструють нахил до програмного мислення. Три фортепіанні п'єси – **“Спів у горах”, “Пісня бойка”** (з сюїти **“В Карпатах”**), **“У лісі”** - є одними з перших зразків сонорно-

імпресіоністичного трактування програмності в українській музиці. Програмність у раних фортепіанних творах стала важливим імпульсом для усвідомлення композитором символічно-образних можливостей фольклорних джерел.

Оригінальний підхід до програмного задуму показує Леся Дичко в “Українських писанках”. Назва твору відіграє роль не лише картинно-колеристичного орієнтиру в барвистому звучанні. Ці мініатюри справді насичені розмаїтістю зображення, підкреслюють ідею візерунку. Водночас можна помітити в циклі, до якого авторка додає жанрове розшифрування: “сім поліфонічних варіацій”, також вибагливе конструктивне рішення, підказане ідеєю геометричного розпису писанок. Сама тема, що з’являється на початку в одноголосому викладі, є подібною до замкнутого колоподібного орнаменту та асоціюється з його симетричним повторенням на писанках. Л. Дичко глибоко проникає в магію писанок – адже художні розписи часто мали приховане символічне значення, а не лише естетичне походження.

Окреме місце в еволюції фортепіанних альбомів для дітей посідають цикли Валентина Сильвестрова - “Дитяча музика №1” і “Дитяча музика №2”, написані на початку 70-х років. У них поряд з типовим набором жанрів “чистої музики” (марш, коліскова, скерцо, ноктюрн), представлені наділені зображальною конкретикою “Дзвіночки”, “Озеро”, “Ранковий птах”, “Вдячність”, “Подив”, Фантастична сонатина (“Дракон і птах”). Сюди входять традиційна “Казка”, безпретензійна “Ранкова пісенька” та “Старовинна мелодія” у незвичному характері середньовічної пісні трубадура. Оновлює цей склад і “Сучасний танець” із свосрідними синкопованими ритмами та інтонаціями. Проте і п’єси, в яких відчувається “пам’ять жанру” (В. Медушевський), і нові, нетривіальні, об’єднує те, що вони позначені певними особливостями письма композитора, віднесеними дослідниками до “музики тиші”. Цикли В. Сильвестрова демонструють розширення обріїв програмної тематики й водночас особисте осмислення традиційно складених типів. Композитор насичує фортепіанні п’єси новачіями, які стосуються і змісту, і способу висловлювання.

Учениця С. Людкевича Богдана Фільц продовжує традиції львівської композиторської школи, зокрема, щодо трактування програмного задуму і перевтілення фольклорних джерел у камерно-інструментальних жанрах. Композиторка надає перевагу узагальненому типу програмності. Частіше можна говорити про жанрову метафору або про підкреслення національної природи інтонації в цілому ряді її фортепіанних опусів. В першу чергу, це - Весняне рондо, Три візерунки, десять “Закарпатських новелет”, а також цикл “Київський триптих”, написаний до святкування 1500-ліття століці. Цикл має програмний задум, підказаний присвятою, проте він доволі своєрідний. Авторка не вдається до докладного ілюстративного типу програми і навіть уникає однозначних словесних окреслень, які б наголошували позамузичну природу, сутність можливих асоціацій. Зате останні знаходять своє символічне вираження через жанрово-інтонаційну конкретизацію:

дзвоновість і токатність перших двох частин (Остинато, Токата) та урочистість фіналу (Maestoso). Твір можна в цілому вважати близьким до кола “нової фольклорної хвилі” з її ідеєю модерної архаїки.

В тому контексті не можна обійти увагою циклу Г.Саська “Відгомін століть”, який складається з восьми п’єс. Він був написаний 1982 року і так само, як і цикл Б.Фільц, присвячений 1500-літтю Києва. Для конкретизації образного задуму композитор обирає подвійний ракурс втілення програми у циклі. З одного боку - назви апелюють до історичних місць Києва, і недаремно перше видання ілюстроване картинами, фрагментами фресок. Отже, програмність є картинною. З іншого боку, до кожної п’єси додається цитата з історичних джерел (“Повість временных лет”, “Киево-Печерський патерик”), яка передбачає ще й сюжетну залежність музичних номерів.

Отже, програмний зміст в фортепіанних творах українських композиторів покоління 60-х–70-х років відступає в значній мірі від створених попередньою епохою стереотипів і віддає перевагу не фольклорно-пісенній, а театральній-сюжетній, символічній образності. Навіть звичні фольклорні асоціації подаються значно більш опосередковано – як в опусах Скорика, або поміщаються у символічно-картинний, театральній-декоративний контекст (сюїти Б.Фільц та Г.Саська, цикл Л.Дичко). Інтелектуалізація трактування програмного начала співпала з пошуками митців-шістдесятників, що і в літературі, і в малярстві за традиційними фольклорними моделями намагалися розкрити цілком сучасний зміст, апробувати модерні прийоми письма.

У **висновках** узагальнюються основні естетико-теоретичні положення, викладені в дисертації, і коротко розглядається панорама сучасної фортепіанної музики, котра охоплює останнє десятиріччя. Здійснена спроба класифікації типів і визначення особливостей програмності в українській фортепіанній творчості від витоків аж до 90-х років ХХ сторіччя, тобто, впродовж більш як двохсотлітнього періоду розвитку, вказує на значне місце програмного жанру. Тлумачення програмності українськими композиторами відобразило істотні властивості національного музичного мислення, адекватні їх проявам в інших мистецьких сферах.

Фортепіанні обробки українських народних пісень були першопоштовхом до становлення програмності. Вони зумовили життєздатність поєднання народнопісенних образів і символів з численними індивідуальними стильовими трансформаціями на різних хронологічних відтинках еволюції української інструментальної музики. Поступово в образно-тематичну сферу проникали й інші позиції, породжені життєвими реаліями, новітніми художніми напрямками, розвитком літератури і мистецтва. Так, окреме місце зайняла програмна шевченкіана, оскільки поезія Шевченка виступає в українській культурі як символ національної самосвідомості. Повз її вплив не пройшов практично ні один український митець, в якому б напрямку він не працював. Крім того, в якості програмних прообразів виступають інші важливі для кожного українця символи,

такі як Київ, Карпати, козаччина, ритуально-святкові атрибути, що мають національний колорит (писанки, колядки), легендарні герої (Довбуш), історичні місця та особи (Золоті ворота, Аскольдова могила). Власне, поєднання всезагально-національного з особистим, суб'єктивним і складає одну із особливостей програмної тематики в українській фортепіанній музиці.

Іншою особливістю, властивою більшості українських композиторів, була схильність до модифікації нових віянь західноєвропейського мистецтва, але не як прямого наслідування, а завжди на національній основі. Так створювався органічний синтез фольклорного начала і нових орієнтирів, породжених провідними європейськими культурами, який виразно проступає на зламі XIX і XX століть (творчість М.Лисенка, Л.Людкевича).

Прикметною ознакою української композиторської школи, починаючи від початку XX сторіччя стало й прагнення митців перенести на національний ґрунт знаки стилів попередніх епох, "модерне" застосування барокових, класичних, романтичних, як і конкретно-індивідуальних елементів у винахідливій і незвичній взаємодії. В цьому контексті найперше згадуються Б.Лятошинський, В.Барвінський, почасти Л.Ревуцький, Н.Нижанківський, котрі стали своєрідними "предтечами" українського модерну в музиці, а також вирізняється М.Колесса, мистецькі здобутки якого можна порівняти з шляхом творчого пошуку Б.Бартока. Ця властивість художнього світогляду породила особливий ракурс програмності в доробку згаданих композиторів.

В сучасній фортепіанній творчості багатовекторність стильових асоціацій, новаторське трактування як фольклорно-інтонаційної основи, так і окремих виразових елементів переважно мисляться авторами з урахуванням духовних запитів та психології слухача і в тому плані відбиваються в програмних назвах. Часто вони мають біблійно-, фольклорно- або літературно-символічну назву, іноді спираються на романтичні рефлексії.

Очевидно, що тенденція до літературно-словесного глумачення задуму музичного твору не лише не згортається, а, навпаки, набуває більшої універсальності. Стрімкий плин життя і безліч вражень вимагають від композиторів для розшифрування свого наміру сягати до певного конкретного пояснення. І тут програмність постає практично невичерпним "банком ідей", які постачаються всією багатоманітністю буття та діяльності людини.

Результати дослідження відображені в наступних працях:

1. Програмність у фортепіанній творчості львівських композиторів 20-х - 30-х років XX століття // Українське музикознавство. - Вип. 26.- К., 1991. - С.59-74.

2. Фольклорні мотиви в музичних творах для дітей // Народна творчість і етнографія. - 1993. - № 4. - С. 67-70.

3. Засади програмності у фортепіанних творах Миколи Лисенка. - Наукові записки Тернопільського держпедуніверситету. - Серія "Мистецтвознавство". - № 2. - Тернопіль, 1999. - С.57-60.
4. Колискова біля витоків духовності // Бойки. - №1-12,1999.- С.234-237.
5. Фортепіанні твори українських композиторів за мотивами поезії Т.Г.Шевченка - Тези доповідей науково-практичної конференції "Т.Г.Шевченко і Поділля", присвяченої 175-річчю від дня народження Т.Г.Шевченка. - Кам'янець-Подільський, 1989. - С. 167-169.
6. Передумови становлення програмного жанру в українській фортепіанній музиці, її зв'язок з українською пісенністю, літературою та західноєвропейською культурою. - Тези доповідей науково-практичної конференції "Розвиток науки і культури в західних областях УРСР"- Ч.1.- Тернопіль, 1989.- С. 94-95.
7. Трансформація фольклору у фортепіанних творах галицьких композиторів для дітей. - Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції "Творче використання народної пісні і музики в процесі музичного виховання школярів". - Луцьк, 1992. - С. 43-44.

Фрайт О. В.

Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці. Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - музичне мистецтво. - Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. - Київ, 2000.

В дисертації вперше в контексті європейських традицій розглядається проблема еволюції програмності в українській фортепіанній музиці. Визначається специфіка програмного мислення українських композиторів від початку XIX століття до сьогодення. Самобутні національні особливості виразно проявились у фольклорному типі програмності, який зародився в надрах найдавніших зразків клавірної музики. Звернення українських авторів XX століття до фольклорних джерел свідчить про їх актуальність у художньому світогляді нації.

В українській фортепіанній музиці знайшли своє вираження також інші типи програмності, в тому числі, звукообразальний, картинний, сюжетний тощо. Зміна стилєвих напрямків суттєво впливала на розширення програмної тематики, на способи та засоби її втілення. Творчі здобутки останніх десятиліть у фортепіанному жанрі підтверджують інтерес сучасних українських композиторів до найрізноманітніших позамузичних паралелей і асоціацій.

Ключові слова: фортепіанна музика, типи програмності, фольклорний тип, звукообразність, романтизм, постромантичні стилі, втілення образу.

Фрайт О. В.

Особенности воплощения принципа программности в украинской фортепианной музыке. Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 - музыкальное искусство. - Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т.Рыльского НАН Украины. - Киев, 2000.

В диссертации впервые в контексте европейских традиций рассматривается проблема эволюции программности в украинской фортепианной музыке. Определяется специфика программного мышления украинских композиторов от начала XIX столетия до наших дней. Самобытные национальные особенности выразительно проявились в фольклорном типе программности, который возник в недрах самых давних образцов клавирной музыки. Обращение украинских авторов XX столетия к фольклорным источникам свидетельствует об их актуальности в художественном мировоззрении нации.

В украинской фортепианной музыке нашли свое выражение также другие типы программности, в том числе, звукоподражательный, картинный, сюжетный. Смена стилевых направлений существенно влияла на расширение программной тематики, на способы и средства ее воплощения. Творческие достижения последних десятилетий в фортепианном жанре подтверждают интерес современных украинских композиторов к самым разнообразным внемузыкальным параллелям и ассоциациям.

Ключевые слова: фортепианная музыка, типы программности, фольклорный тип, звукообразность, романтизм, постромантические стили, воплощение образа.

Frait O. V.

Peculiarities of the personification of the programme's principle in the Ukrainian piano music. Manuscript.

Thesis for a Doctor's degree in Art Studies by speciality 17.00.03 - Musik Art. - Rylskiy Institute of Art studies, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine. - Kyiv, 2000.

In the thesis the problem of evolution of the programme Ukrainian piano music within the context of the European traditions of programme genre is conformed. During more than 200 years of the development of the Ukrainian piano art various types of programme music were formed. They are: soundimitationly, picturesque, plot types. From the beginning of the appearance of the conception of Ukrainian piano music to the period of the 20th - 30th of the XXth century the comprehension of themes

and instrumental forms through songs and poetic images preferred. It was caused by the fact that the song with its firm metaphors, specific characters and topics turns came into Ukrainian art as an element of the professional artistic mentality. That is why the folklore type is introduced, from which the programme Ukrainian music began to exist. Numerous examples of it (rapsodies, transcriptions, suites, variations) are met during all the history of the Ukrainian piano music to our days.

On early stages this type of programme music was showed straightforwardly: song melody was exactly transferred on the instrument with simple accompaniment and a couplet form of the original. These pieces were of great importance in appearance of Ukrainian piano music. A great deal of transcriptions of popular songs to the piano can be find in legacy of Trutovskiy, Lizohub, Danilevskiy, Ljubovych, Yedlichka and others. These compositions made up the original foudation, on which manysided and diverse piano repertoire was formed later. They marked the intonation circle, from which composers of next generations got information, combining the song melodies with European music innovations.

The creative work of Mykola Lyssenko is a completely new stage in the development of Ukrainian piano music. The composer connected the Ukrainian art tradition with romanticism epoch's achievements of the second half of the XIXth century. Lyssenko often explained contents of his piano compositions through preceding programme symbols in romantic spirit. He used the synthesis of folklore song's base and western European style with programme topics, typical for romanticism (generally - emotinal, picturesque, genre scenes). Another group of his piano compositions on the folklore motifs belongs to the folk type of programme music.

The following stages of programme music were developed in connection with different stylistic orientations, which had an influence on the ways and means of personification of the programme images. In the first half of the XXth century - the time of the intensive changes of art directions - the most bright composers such as Barvinskiy, Kolessa, Kosenko, Liatoshynskiy - showed an individual creative approach to the programme music. The significant compositions of these authors display the specific signs of their programme thinking.

Separate attention in the thesis is paid to the programme pieces of the children's repertoire. Programme music lets to reproduce the figurative content the most brightly. This is necessary for the children perception. Whelming majority of the piano pieces for children is transcriptions of the folklore song examples.

Lately the contemporary Ukrainian composers have written a lot of programme compositions for the piano.

Impetuous speed of life and numerous impressions demand to appeal to concrete explanation to interpret the main idea of the composition.

Programme's principle in the Ukrainian piano music has proved its proliferation and importance for the confirmation of the hight aesthetics parameters and continues being used by contemporary authors in this direction.

Key Words: piano music, types of programme music, folklore type, soundimitation, romanticism, postromantic styles, personification of image.

452150

АВ 47.594

МИСТ