

Наталя РЕВЕНКО,

orcid.org/0000-0003-1788-3914

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва

Навчально-наукового педагогічного інституту імені В. О. Сухомлинського

Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова

(Миколаїв, Україна) *nmirey69@gmail.com*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано фортепіанну творчість українських композиторів ХХ століття на основі комплексного поєднання культурологічного, мистецтвознавчого, музично-теоретичного рівнів аналізу. Розглянуто трансформацію образу фортепіано як одного з мистецьких універсумів представлення картини світу.

Наголошено, що образ фортепіано увійшов у національну художню свідомість та самосвідомість вітчизняних композиторів усталеною моделлю традиційно-романтичного типу мислення. У першій третині ХХ століття художні ідеї щодо розуміння природи інструменту, започатковані фортепіанною спадщиною М. Лисенка, отримали подальший розвиток в творчості його послідовників, збагатившись, зокрема, експресивно-психологічними рисами. Доведено, що з 60-х років ХХ століття в композиторській практиці з'явилися нові можливості створення образу фортепіано на національному ґрунті, що було пов'язано з появою різноманітних «нео»-тенденцій і з намаганням українських митців поєднати у своїй творчості провідні досягнення світової сучасної музики з вітчизняними традиціями. Визначено стилістичні сфери, в яких тенденції оновлення в осмисленні образу фортепіано у період 60-х – початку 80-х років позначились найбільш яскраво. Серед них – мелодико-поліфонічний, лінійно-контрапунктний, токатно-лінійний та змішаний типи письма. 80-ті – 90-ті роки ХХ століття збагатили образ фортепіано стилістикою та лексикою сакральної музики, мінімалістської, «tape music», використанням нетрадиційних засобів звукоутворення, застосуванням елементів інструментального театру.

Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві визначено параметри, за якими у зазначений період відбувалась трансформація образу фортепіано. Акцентовано, що цей процес здійснювався поступово, історично зумовленими етапами, в залежності від збагачення образно-тематичної сфери, національно-жанрових, індивідуально-стильових особливостей, що розвивались в контексті загальної еволюції художнього мислення.

Ключові слова: творчість українських композиторів, образ фортепіано, параметри трансформації.

Natalia REVENKO,

orcid.org/0000-0003-1788-3914

Candidate of Art History, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Musical Art

V. O. Sukhomlynsky Educational and Scientific Pedagogical Institute

of Admiral Makarov National University of Shipbuilding

(Mykolaiv, Ukraine) *nmirey69@gmail.com*

TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF THE PIANO IN THE WORK OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 20TH CENTURY

The article analyzes the piano work of Ukrainian composers of the 20th century based on a complex combination of cultural, art history, and music-theoretical levels of analysis. The transformation of the image of the piano as one of the artistic universes of presenting the picture of the world is considered.

It is emphasized that the image of the piano entered the national artistic consciousness and self-consciousness of domestic composers as an established model of the traditional-romantic type of thinking. In the first third of the 20th century, artistic ideas regarding the understanding of the nature of the instrument, initiated by the piano heritage of M. Lysenko, received further development in the work of his followers, enriched, in particular, by expressive-psychological features. It is proven that since the 60s of the 20th century, new opportunities for creating the image of the piano on national soil have appeared in the composer's practice, which was associated with the emergence of various "neo" trends and with the efforts of Ukrainian artists to combine in their work the leading achievements of world modern music with domestic traditions. The stylistic areas in which the trends of renewal in the understanding of the image of the piano in the period of the 60s – early 80s were most clearly manifested are determined. Among them are melodic-polyphonic, linear-contrapuntal, toccata-linear, and mixed types of writing. The 80s–90s of the twentieth century enriched the image of the piano with the stylistics and vocabulary of sacred music, minimalist, "tape music," the use of non-traditional means of sound production, the use of elements of instrumental theater.

For the first time in domestic art history, the parameters according to which the transformation of the image of the piano took place in the specified period have been determined. It is emphasized that this process was carried out gradually, in historically determined stages, depending on the enrichment of the figurative-thematic sphere, national-genre, individual-stylistic features that developed in the context of the general evolution of artistic thinking.

Key words: creativity of Ukrainian composers, the image of the piano, parameters of transformation.

Постановка проблеми. Фортепіанна музика українських композиторів, як складова національної культури, завжди привертала увагу мистецтвознавців. У національному художньому доробку вона постає як потужна сфера мистецтва, що має власну історію, визначена в системі культурних цінностей. Історичне збагачення української фортепіанної музики у минулому столітті відбувалося шляхом оновлення й розширення її жанрового складу, накопичення усвідомлення та узагальнення національно-самобутніх образів і засобів виразності.

Одночасно з розвитком української фортепіанної музики з кінця XIX століття відбувались зміни у поглядах композиторів на звукову природу інструмента – фортепіано. Рецепція образу фортепіано в українській музичній культурі протягом всього XX століття збагачувалась новими розуміннями можливостей інструменту, відображала процеси стильових змін у музичному мисленні.

Актуальність даної роботи полягає у необхідності аналізу фортепіанної творчості українських композиторів XX століття з метою визначення параметрів, за якими відбувалась трансформація образу фортепіано на національному ґрунті.

Аналіз досліджень. Теоретичному осмисленню фортепіанної творчості українських композиторів XX століття присвячено ряд праць у культурологічній та музикознавчій науковій літературі. Такими є дослідження М. Гордійчука, М. Дремлюги, В. Довженка, М. Загайкевич, К. Івахової, З. Йовенко, М. Калашник, В. Клима, Л. Ланцуги, Л. Ніколаєвої, О. Олійник, С. Павлишин, О. Пономаренко, Н. Ревенко, Н. Рябухи, М. Севериної, О. Фрайт, Н. Хінкулової та інших. Актуальними у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві стають роботи, що висвітлюють питання музичної мови, тексту, їх художньо-виконавської герменевтики (О. Козаренко, О. Котляревська, І. Пяковський, М. Северинова, В. Москаленко, Л. Шаповалова, Я. Якуб'як). Деякі з мистецтвознавців звертаються у власних дослідженнях до визначення понять «звуковий образ інструменту», «образ фортепіано». Вітчизняна дослідниця Н. Рябуха намагається осмислити різновиди звукообразу фортепіано як артефакту культури. Мистецтвознавиця розглядає трансформацію звукового образу інструменту в контексті звукового образу світу в основному на прикладі творчості зарубіжних авторів, аналізуючи також і деякі фортепіанні твори вітчизняних митців – Б. Лятошинського та В. Сильвестрова. Дослідниця Н. Ревенко прослідковує риси оновлення образу фортепіано в творчості українських композиторів певного істо-

ричного періоду, а саме – 80-х – 90-х років XX століття.

Мета статті – визначити параметри трансформації образу фортепіано в творчості українських композиторів XX століття.

Виклад основного матеріалу. У науковій культурологічній та мистецтвознавчій літературі при аналізі композиторської творчості, в тому числі і фортепіанної, вітчизняні та зарубіжні дослідники використовують ряд близьких за значенням понять: «звуковий образ», «звуковий образ інструменту» (А. Копленд, Н. Рябуха), «образ фортепіано» (Н. Ревенко).

Американський композитор і педагог А. Копленд у циклі лекцій «Music and imagination» («Музика та уява») під поняттям «звуковий образ» розуміє «... слухове уявлення, що зароджується у підсвідомості виконавця або композитора, мислена картина (попереднє осмислення) саме «природи» звуків, що будуть ними покликані до життя» (Copland, 1952: 21). Не менш важливим є зауваження А. Копленда про те, що термін «звуковий образ» застосовується як стосовно конкретного твору, так і для характеристики нових акустичних можливостей сучасного фортепіано. Окрім того, автор тісно пов'язує різні етапи еволюції інструменту та відповідну творчість композиторів тих чи інших періодів.

Українська мистецтвознавиця Н. Рябуха пропонує розглядати звуковий образ фортепіано як художньо-акустичну концепцію інструмента, що «...скерована на єдність звуковідчуття композитора та інтерпретатора через розкриття темброво-акустичного потенціалу інструмента та індивідуального виконавського стилю» (Рябуха, 2017: 201). Також дослідниця пропонує класифікацію звукового образу фортепіано на основі відповідності основним історико-стильовим музичним епохам. Н. Рябуха виділяє класицистський, романтичний, постромантичний і авангардний звукові образи інструменту (Рябуха, 2017: 200).

Н. Ревенко визначає стилістичні та жанрові сфери у фортепіанній творчості композиторів 80-х – 90-х років XX століття, в яких відбувалося оновлення образу фортепіано, акцентує на пошуку неординарних форм виконавського вираження (Ревенко, 2004).

Ми пропонуємо тлумачити поняття «образ фортепіано» як загальностильову, синтетичну категорію історико-типологічного змісту, яку можна виявити через жанрову систему, стильові особливості, виконавську манеру – як тип звукоутворення.

Образ фортепіано увійшов у національну художню свідомість українських композиторів

усталеною моделлю традиційно-романтичного типу мислення. Він довів життєвість своєї парадигми на теренах вітчизняної культури протягом майже 150 років. Епоха М. Лисенка та його сучасників дала не тільки потужні імпульси, а й закріпила провідні напрямки фортепіанної культури: яскраву концертність (від «лістівського» розуміння інструмента як оркестру), з одного боку, і салонну камерність (від «лейпцизько-мендельсонівської» школи), з іншого. Образ фортепіано в лисенківській спадщині сприймався скоріше як інтимно-лірична сповідь романтика, ніж як патетичний вигук борця. Навіть фольклорні тенденції фортепіанного доробку композитора («Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» та інші твори) набували не стільки жанрового, скільки лірико-психологічного відтінку. Художні ідеї М. Лисенка в розумінні образу інструмента – звукової палітри, фактури, засобів звукоутворення, методів обробки матеріалу – знаходять подальший розвиток у творчості В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, збагачуючись новим відтінком – ностальгічною тугою.

В першій третині XX століття, поряд з усталеним романтичним баченням «природи» інструменту (В. Барвінський, І. Віленський, В. Косенко, М. Колеса, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Я. Степовий) фортепіанна музика почала збагачуватися експресивно-психологічними рисами, що передбачало пошуки нових яскравих можливостей фортепіано-рояля. Так, у деяких творах І. Белзи та Б. Лятошинського знайшли втілення імпресіоністичні та експресіоністичні тенденції з відповідними пошуками у тембрально-регістровій сфері.

У 40-ві – 50-ті роки XX століття романтизований образ фортепіано розумівся композиторами як єдино можливий тип музично-інструментального втілення. Про це свідчить поява жанрово-однотипних творів, таких, як «програмна сюїта» (твори М. Дремлюги, М. Сильванського, А. Коломийця, І. Шамо).

Різноманітні естетичні впливи, яких зазнає українська музика у 60-х – 70-х роках XX століття, знаходять відображення у фортепіанній спадщині українських митців, а поява нових тенденцій та напрямків – «неофольклоризму», «неокласицизму», різноманітних виявів «неоімпресіонізму» – відкриває нові можливості для створення образу фортепіано на національному ґрунті. Серед стилістичних сфер, у яких тенденції оновлення образу інструмента позначились найяскравіше, можна назвати мелодико-поліфонічний тип письма. З активізацією ритмічної основи й токатно-ударних властивостей інструмента набу-

ває поширення й так званий «токатний комплекс». У зазначений період токатність характеризується інтенсивними пошуками в галузі тембросонорних засобів. Багато авторів звертаються у зв'язку з цим до загострення регістрово-тембрових контрастів, напруженої гри сонорних опозиційних планів: щільність-розрядженість, об'ємність – лінійність й т. ін. («Гуцульська токата» А. Кос-Анатольського, токати Ю. Іщенка, О. Красотова, М. Скорика, Ю. Шамо, В. Філіпенка) (Клин, 1980).

В 70-х роках у фортепіанній творчості українських композиторів вельми поширився лінеарно-колористичний тип письма. У ньому взаємозв'язок мелодичних ліній або фактурних планів поєднується з їх просторово-тембровою диференціацією, лінія ущільнюється колористично-фонічною акординою, у сонорну пляму «збирається» мелодична фігурація (твори В. Бібіка, Л. Грабовського, В. Сильвестрова).

Фортепіанна творчість українських композиторів періоду останнього двадцятиріччя XX століття не тільки зберегла свої провідні стильові та жанрові риси у трактуванні образу інструмента, але й збагатилася новими. В цей час традиційно-романтичне тлумачення інструмента знаходить втілення у творах Ю. Іщенка («Поетичні настрої»), Б. Стронька («Присвята Шопену», «Етюд»), Г. Мартиненко («Українські ноктюрни», цикл ноктюрнів «Пори року»), Б. Фільц («Закарпатські новелети», «Три п'єси на теми лемківських народних пісень»).

Токатно-ударне бачення природи інструменту виявляється в творах різних стильових напрямків: джазовому (Г. Сасько – «Граю джаз», Л. Юріна – «Jazz Fiesta»), неофольклорному (О. Таганов – «Краски», «Народні картинки», Б. Фільц – «Київський триптих», Л. Шукайло – «Toccata-campana», Г. Сасько – «Відгомін століть»), необарочному (О. Яковчук – «12 прелюдій та фуг», М. Скорик – «Прелюдії та фуги», В. Птушкін – «Інвенції»), неокласичному (О. Некрасов – «Прелюдії», О. Нежигай – «Соната»).

Так, у віртуозній п'єсі «Toccata-campana» (1994) харківська композиторка Л. Шукайло поєднує традиції фортепіанної токатності і дзвоновості. Акордово-октавна фактура у крайніх частинах п'єси втілює неперевершену красу дзвонів, що уособлюють символ волі і ораторського звернення до людства. Мотив передзвону – як музичний знак віддаленої епохи – вплетений у стрімкий, динамічний плин віртуозних токатних фігурацій та пасажів у другій п'єсі циклу «Київський триптих» (1982) Б. Фільц, що має назву «Toccata. Vivace». Токатно-ударне бачення природи інструменту використано

для відтворення бурхливих, драматичних сторінок з історії міста Києва. Токатний тип руху присутній у заключній третій частині «Концертного триптиху для фортепіано» (1996) харківського композитора В. Птушкіна. Токата стає смисловим центром і в іншому творі композитора – «Інтродукції і токати» (1991). Динамізм розвитку у токаті, що вривається в спокійну і неквапливу інтродукцію, втілений на фактурному, динамічному, темброво-колеристичному, темповому та інтонаційному рівнях. Донецький композитор О. Некрасов в підзаголовку до п'єси «Опришки» з «Гуцульській сюїті» (1985) – експромт-токата – акцентує на рівнорівневих жанрових ознаках – процесі творчості (експромт) і виконавсько-технічних завданнях (токата). За задумом автора, моменти експромту повинні явно сповільнювати музичне дійство, а токатні – швидко надолужувати і стискати художній час у п'єсі. В. Борисов у п'єсі «Дивний танок» з циклу «Шість характерних п'єс для фортепіано» (1981) трактує жанр токати відповідно до традицій композиторів XIX століття: у витриманій техніці *martellato*. Контраст між тематичними та розробковими розділами даної п'єси пов'язаний із втіленням жанрових відтінків токатності. Елементи скерцозної танцювальності, які створюють атмосферу народного музикування, змінюються моментами «чистої токатності», із застосуванням репетиційної техніки. Токата постає знаковим жанром у фортепіанній музиці київського композитора Г. Саська. У п'єсах «Бабин торжок» і «Свято на Всеволодовім пагорбі» із циклу «Відгомін століть» (1982), що написані у жанрі токати, фольклорний образ фортепіано втілюється імітацією гри на народних інструментах (цимбали, трембіти, ударні), народно-пісненими закличками («гей», «ой»).

Остінатність, як один із проявів токатно-ударного бачення природи інструменту, широко використовується українськими композиторами у творах різних стилів та напрямків. Зокрема, остінатність застосовується для посилення динаміко-колеристичних функцій у третій п'єсі з циклу «Алькасар...Дзвони Арагону...» (крайні розділи) та у першому номері з циклу «Замки Луари» київської авторки Л. Дичко. У композиції В. Рунчака «Номо Ludens II» для фортепіано в деяких скерцозних епізодах використано остінатну ударно-мартеллатну фактурну формулу у співставленні з розділами ліричного характеру. Таким чином композитор немов би «моделює» різні афекти гротескного і ліричного у даному творі.

Бачення фортепіано як інструмента з розвинутою імпресіоністично-кольоровою палітрою

позначається на окремих опусах Г. Саська. Так, звукоживопис та звукозображальність стають провідною стильовою ознакою фортепіанного циклу «Весняні барви» (1986) Г. Саська. Використання композитором у п'єсах «Бузковий сад», «Сріблястий дощ» репетиційної техніки з короткими форшлагами, варіювання ритмоформул у вільному темповому розгортанні у п'єсі «Цвіте сакура», одноманітність мелодійного і ритмічного малюнків на тлі частого чергування метрів у п'єсі «Білі тіні хмарин» свідчить про імпресіоністичне бачення автором природи інструменту.

Протягом останніх десятиліть XX століття в українській фортепіанній культурі з'являється новий аспект у розумінні образу інструмента, пов'язаний з розширенням його жанрової системи. Він здійснюється за рахунок опрацювання композиторами духовно-релігійної тематики та відповідної інтонаційної семантики. Стилістика таких творів спирається на принципи моделювання сакральних жанрів, переважно вітчизняної традиції (розспівів, хоралів, псалмодії тощо), на жанрову природу клавішно-ударного інструмента. Твори цього спрямування побудовані на інтонаційності, що не має аналогів у національній спадщині: формується новий тип мелодизму на основі фортепіанної інтерпретації вербальних образів. При цьому підсилюється значення усталених риторичних ритмоформул, відомих з ренесансно-барокової доби. Старовинні розспіви (знаменний, київський та інші) інтерпретуються засобами темперованої системи, що розширює розуміння традицій клавішно-ударного інструмента (твори «Хвалите ім'я Господнє», «Моління про чашу» О. Щетинського, «Відгомін століть» Г. Саська, частково «Дві молитви-медитації» М. Шуха).

Нові тенденції трактування фортепіано, започатковані американською композиторською школою, зокрема, розширення фортепіанної ідіоматики, активне освоєння внутрішнього звуко-тембрового простору роялю (фортепіано), в останнє двадцятиріччя минулого століття увійшли і в композиторську практику вітчизняних авторів. Мова йде про прийоми звукоутворення, введені у фортепіанне виконавство американцями Г. Коуеллом – «струнний рояль» (*string piano*) та Дж. Крамом – «поширений» рояль, майже завжди акустично підсилений (творчість С. Зажитька, Л. Самодаєвої, В. Рунчака, К. Цепколенко). Так, у фортепіанному циклі С. Зажитька «Доторкання» відтворення звуку (удар, клацання, щипок, тертя по струнах) або кількох звуків (швидка гра пальцями або нігтями обох рук по струнах, ковзання долонею по струнах), що об'єднуються в певні

ритмо-інтонаційні групи і створюють композицію цілого, спрямоване на породження у слухачів певних аналогій з китайським мистецтвом каліграфії. Гра в струнах роялю у композиції «Homo Ludens II» В. Рунчака асоціюється зі звучанням арфи.

У зазначений період вітчизняні автори авангардного напрямку починають впроваджувати у фортепіанні твори «конкретні звуки» (шум). Наприклад, С. Зажитко у деяких творах трактує рояль як ударну установку: виконавець грає не тільки всередині інструменту, але й понад та під ним (композиція «Ось так!»).

Фортепіанна творчість українських композиторів в цей час збагачується використанням елементів інструментального театру. У таких творах виникає ефект театральної вистави, де «події» музики неначе розігруються на уявних підмостках. У композиції «Герстекер» С. Зажитка крім виконавця-піаніста присутній персонаж-актор, якому доручена комічна роль: він намагається записати на ноти все, що робить виконавець за роялем (у роялі, під роялем), але не встигає за ходом музики. Л. Юріна у п'єсі «Регтайм» з циклу «Jazz Fiesta» в нотному тексті позначає плескання в долоні (театральний жест), які мають точно визначені метроритмічні параметри та доволі органічно сприймаються в загальному контексті твору. У «Музиці для слуху» – «Вінок сонат» (4 сонати) за восьмим сонетом В. Шекспіра – композитор С. Луньов впроваджує літературний текст, який декламується виконавцем водночас з грою на інструменті.

Можна констатувати, що у 80-ті – 90-ті роки XX образ фортепіано починає сприйматися як суттєва складова системи цінностей національної культурної традиції, що віддзеркалює шляхи духовних і творчих пошуків. Він визначається національною кантиленністю (В. Сильвестров, Л. Дичко, О. Некрасов), яка на сучасній стадії розвитку фортепіанного жанру збагачується втіленням психологічно-рефлексивного світу, в діапазоні від збудженої експресії, епатажу, навіть абсурдності (деякі твори К. Цепколенко, В. Рунчака, С. Зажитка), до медитативних просторів сакрально-духовного (твори О. Щетинського, М. Шука) та мінімалістського походження (творчість О. Гугеля, В. Польової). Національний образ фортепіано відзначений також поліфонічністю підголоскового типу (твори Л. Дичко, Г. Саська, О. Яковчука, М. Скорика), поетикою дзвону (опуси Л. Дичко, Г. Саська, О. Щетинського, Б. Фільц, Л. Шукайло), імітаціями звучань українських народних інструментів при «грі» в струнах роялю (твори В. Рунчака, К. Цепколенко).

Висновки. В процесі аналізу фортепіанної творчості українських композиторів XX століття було виявлено основні параметри трансформації образу фортепіано: стильовий, образно-тематичний, жанровий, формотворчий, техніко-стилістичний.

Доведено, що традиційно-романтичне бачення природи інструменту в першій третині XX століття у творах деяких композиторів доповнювалося експресивно-психологічними рисами за рахунок впливу імпресіоністичних та експресіоністичних тенденцій. Опрацювання на національному ґрунті різноманітних «нео»-стилів відкрило для композиторів нові можливості розуміння образу фортепіано. Використовуючи неокласичні, барочні «моделі», вдаючись до неофольклорних принципів роботи з музичним матеріалом, застосовуючи неоромантичні та неоімпресіоністичні тенденції, вітчизняні композитори відштовхувалися від особливостей природи звукоутворення на інструменті, темброво-колеристичних можливостей регістрів, засобів артикуляції, внаслідок чого провідними в їх творах постали токатний, мелодико-поліфонічний, колеристичний та мішаний типи музично-інструментального письма.

Образно-тематичний параметр позначився на свободі вибору тем, на застосуванні елементів інструментального театру тощо. Використання «ігрової» тематики у творах композиторів авангардного спрямування дозволило по-новому побачити образ інструменту, трактувати його в залежності від змістовної наповненості композицій.

Переосмислення жанрів, їх парадоксальне трактування розширило фортепіанну ідіоматику, сприяло активному освоєнню внутрішнього звуко-тембрового простору роялю, що позначилося на застосуванні його як ударної установки і як струнного інструменту. Використання жанрів сакральної музики – різновидів знаменного розспіву, григоріанського хоралу, псалмодій також сприяло новому погляду на жанрову природу клавішно-ударного інструменту та вплинуло на інтонаційну семантику творів.

Формотворчий параметр проявився у деструкції традиційних класичних форм, що було викликано появою нової філософії музичної творчості.

Техніко-стилістичний параметр був пов'язаний як із використанням традиційних, так і з виникненням нових технік композицій (серійність, алеаторика, сонорика), тональних систем (модальність, політональність), технічних прийомів (ротація, контрротація), нетрадиційних засобів звукоутворення (кластер, гра в струнах інструменту). Серед художньо-технічних засобів звуковидобування у другій половині XX століття отримали поширення

токатність, остінатність, ударно-мартеллатна техніка письма, які співіснували поряд з кантиленною манерою гри.

Отриманні дані щодо трансформації образу фортепіано в творчості українських композиторів ХХ століття можуть стати ґрунтом для подальших

досліджень, по-перше, у напрямку виконавських інтерпретацій розглянутих у статті фортепіанних творів, по-друге, в аспекті педагогічної роботи над спадщиною вітчизняних митців, а також сприятиме структуруванню та осмисленню шляхів розвитку фортепіанної музики у ХХІ столітті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ : Наукова думка, 1980. 313 с.
2. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01. Київ, 2004. 20 с.
3. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... докт. мистецтв. : 26.00.01. Харків : Харківська державна академія культури, 2017. 456 с.
4. Copland A. Music and imagination. Cambridge : Harvard University Press, 1952. 116 p.

REFERENCES

1. Klyn, V. L. (1980) Ukrainska radianska fortepianna muzyka (1917-1977). [Ukrainian soviet piano music (1917-1977)] Kyiv : Naukova dumka. 313 p. [in Ukrainian].
2. Revenko, N. V. (2004). Fortepianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv u konteksti rozvytku muzychnoi kultury Ukrainy (80-90-ti roky XX stolittia) [Piano works of Ukrainian composers in the context of the development of musical culture of Ukraine (80-90s of the 20th century)]: Extended abstract of Candidate thesis: 17.00.01. Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].
3. Riabukha, N. O. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: onto-sonolohichnyi pidkhid [Transformation of the sound-image of the world on the piano culture: onto-sonological approach]. Doctoral dissertation: 26.00.01. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. 456 p. [in Ukrainian].
4. Copland, A. (1952). Music and imagination. Cambridge : Harvard University Press. 116 p.