

ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО ТА ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

У статті висвітлюються проблеми єдності циклів фортепіанних мініатюр в українській музиці другої половини ХХ століття на прикладі творів Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова. Також прослідковуються зв'язки між стилем композитора, виразовими засобами та формотворенням на мікро- й макрорівнях.

Ключові слова: *цикл, стиль, виразові засоби, постмодернізм, додекафонний ряд.*

Кожна епоха вносить щось нове в історичному, соціальному, мистецькому, культурному планах. Музичне мистецтво є невід'ємною частиною цих процесів і розвивається за такими ж законами. Це стосується не тільки таких категорій, як простір і час, але й техніки письма, виразових засобів (мелодики, гармонії, ритму, фактури). Вищезгадані фактори, безумовно, віддзеркалилися на особливостях стилю, жанру та форми. Використання класичних структур зазнавало в композиторів другої половини ХХ століття крайньої індивідуалізації. Беручи за основу традиційну форму-схему, композитори кожен твір komponували як нову індивідуальну форму згідно з особистим задумом та вирішенням. “Відмова романтизму від типізованих структур і синтаксичних зв'язків класицизму, законів “абсолютної музики”, від складених на її основі ієрархії виразових засобів у ХХ ст. обернувся признанням множинності моделей. ... Прагнення до поліфонізації, вбачання множинності поєднувалось з орієнтацією на граничну індивідуалізацію” [6, с.110–111].

Суттєві зміни спостерігаємо й стосовно музичного синтаксису. Залежно від світогляду композитора, його творчих орієнтирів та спрямувань вирішувалися проблеми нового синтаксису. Для багатьох постмодерністів творчість “... означала створення або відновлення власної мови” [6, с.111].

Відомою є позиція Штокхаузена: “ніяких повторів, ніяких змін, ніякого розвитку, ніякого контрасту... Наш світ – наша мова – наша граматики” [цит. за: 6, с.111].

Питанням висвітлення цих проблем присвячені наукові праці таких відомих сучасних музикознавців, як М.Лобанова [6], В.Задерацький [2], С.Павлишин [8; 9], Л.Кияновська [3], О.Козаренко [4; 5], Н.Гуляницька [1], Б.Сюта [10; 11; 12]. Однак питанням єдності циклічних побудов, зокрема циклам фортепіанних мініатюр, приділено недостатньо уваги.

Мета пропонованого дослідження – визначити самотутні стильові особливості кожного композитора, навіть кожного твору, універсальне та неповторне в комплексі виразових засобів, нові підходи до формотворення, нові концепції стосовно організації єдності циклічних творів, зокрема циклів фортепіанних мініатюр.

На теренах українського музичного простору перші зразки постмодернізму з'явилися у творчості Л.Грабовського, В.Сильвестрова, далі розвинулися у композиціях В.Балея, М.Кузана, В.Бібка, В.Губаренка, І.Карабиця, Є.Станковича. Зміни естетико-філософських та світоглядних концепцій композиторів знайшли відбиток і в знаходженні нових виразових засобів і, відповідно, відобразилися у нових підходах до формотворення. Ці фактори не могли не вплинути на створення нових концепцій стосовно організації єдності циклічних творів, зокрема циклів фортепіанних мініатюр. Твори вищезазначених композиторів відзначалися “... новими підходами до організації звукового матеріалу, новими принципами організації мистецького часу та простору творів, періодичною практикою звернення авторів до ресурсів так званої експериментальної музики (як складової “нової”). ... Серіалізм чи сонорика, алеаторика чи електронна музика – всі ці явища викликали до життя нове бачення цілісності й способів її формування (відкриті твори, вільні форми тощо)” [12, с.39].

Прикладами таких творів можуть служити “Маленька камерна музика №1 для п'ятнадцяти солюючих струнних інструментів, “Concerto misterioso” для дев'яти інструментів Л.Грабовського, “Медитації” для віолончелі та камерного оркестру В.Сильвестрова; а також твори для фортепіано, що стануть предметом нашого дослідження: “Чотири двоголосні інвенції” Л.Грабовського, “Тріада” В.Сильвестрова.

Саме з початку шістдесятих в українській музиці, а точніше, “... з 1958–1959-х років починають обережно з'являтися твори, що віддзеркалюють індивідуальні творчі прагнення та концепції, а часто й нові творчі орієнтири та естетичні наставлення авторів. І хоча пошуки оновлення традиційних способів організації творчої цілісності, а також нові їх способи почали ма-

теріалізуватися лише за кілька років, сягнувши найбільших висот щойно з кінця 1960-х рр., перші показові щодо цього твори були оприлюднені негайно” [12, с.18].

Цікавими прикладами (не тільки у фортепіанній літературі) переосмислення ролі всіх складових музичного твору (виразових засобів, архітектонічних моделей) у процесі його організації як художньої цілісності є твори представників українського авангарду 60-х років.

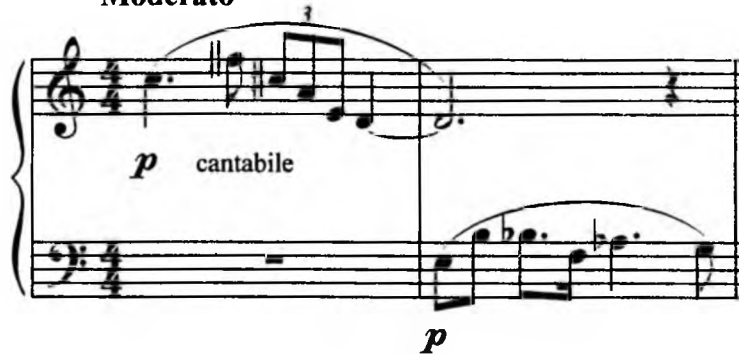
Зокрема, це “Чотири українські пісні” ор. 6 для хору з оркестром Л.Грабовського. У творі відбувається трансформація зразків народно-пісенної творчості і використання її в поєднанні з особливостями індивідуального творчого почерку. Тут немає цитування фольклорного матеріалу. Автор “вкраплює у тканину твору змодельовані ним мелодико-гармонічні та ритмічні одиниці, що “допомагають” слухачеві розпізнати національний характер музики” [12, с.19].

Слід також відзначити, що об’єднувальним чинником циклу виступають не особливості жанру, оскільки однозначно його визначити не вдається, “це щось середнє між кантатою, вокально-симфонічною поемою та сюїтним циклом”, за визначенням музикознавця Б.Сюти. Для організації єдності форми композитор застосував наскрізний принцип розвитку, неточне повторення матеріалу вступу, що створює аркоподібний ефект обрамлення, методи темброво-коліристичної драматургії. Отже, “Чотири українські пісні” – зразок відродження в українській музиці ХХ століття барокового принципу – так званого “змішаного жанру”.

Прикладом пошуку нової організації єдності циклу є “Чотири двоголосні інвенції” для фортепіано (1964) Леоніда Грабовського. Основою техніки тут виступає додекафонія. “Метод композиції на основі дванадцяти тонів, у співвідношенні один до одного”, – таку лаконічну дефініцію одній з арсеналу технік музики цього періоду дав А.Шенберг” [цит. за 1, с.194]. “Чотири двоголосні інвенції” був першим “оприлюдненим” додекафонним твором Л.Грабовського.

В основі циклу “Чотири двоголосні інвенції” лежать додекафонні ряди (у кожній інвенції інший). Уважно проаналізувавши серію кожної інвенції, ми знаходимо певну систему й закономірності. Так, серія першої та третьої інвенцій – це тема (I інвенція) та її обернення (III інвенція); таке ж співвідношення прослідковуємо в другій та четвертій інвенціях. Першим звуком кожної серії та, водночас, віссю симетрії служить звук “с”.

Л.Грабовський. I інвенція (1–2 тт.)
Moderato



Вслуховуючись у додекафонний ряд кожної інвенції, відзначаємо досить чітко виявлене тонуко-домінантове співвідношення першого початкового та заключних звуків серії (ясно видно в I та IV інвенціях, у II та III – доміантові звуки є 11-м та 10-м у серії). Стосовно похідних проведень у кожній інвенції, то найчастіше використовується проведення серії в оберненні. “З одної головної думки розвиваються всі наступні – ось найміцніший зв’язок”, – писав А.Веберн. [цит за: 1, с.196].

Такий принцип розвитку серії спостерігаємо на рівні кожної інвенції.

Отже, у компонуванні серії, її використанні та найрізноманітніших трансформаціях спостерігаємо логіку й певні закономірності, що підпорядковані в цих моментах раціоналістичному мисленню. Про це явище Б.Таут висловлювався так: “Жодна деталь не існує сама по собі, усе повинно задумуватися, щоб служити необхідною частиною цілого. Усе, що добре функціонує, добре виглядає” [цит. за 1, с.194].

Поєднання чотирьох інвенцій в єдиний цикл досягається контрастним протиставленням різнохарактерних мініатюр. Використання двох серій у I та II інвенціях та проведення їх в обер-

ненні у двох наступних (III та IV) поглиблює контраст між частинами. Водночас, контрастне чергування різних за характером та відмінними “темами”-серіями частин служить і традиційним об’єднувальним фактором.

Л.Грабовський. II інвенція (1–2 тт.)

Poco allegretto



Отже, єдність циклу досягається використанням серій в оберненні (I та III і, відповідно, II та IV), у побудові кожної інвенції, а також спільною віссю симетрії – звуком “с”.

Величезного значення в серійній музиці набула фактура. Вона виявилася “тим засобом, завдяки якому представлялася можливість здійснювати принцип – завжди одне й те ж і разом із тим різне” [1, с.209]. Звідси – одним із визначальних об’єднувальних факторів виступають традиційні поліфонічні принципи розвитку.

Упродовж усього твору (цілого циклу та кожної інвенції) ми не знаходимо точного повторення додекафонного ряду, а лише його різноманітні перетворення. Композитор використовує традиційні принципи організації фактури, а також “імплантує” нові виразові засоби в апробовані двочастинні (I, III, IV інвенції) та тричастинні (II інвенція) побудови. Сама назва “Чотири двоголосні інвенції” вже передбачає поліфонічний фактурний виклад.

Так, наспівно-лірична тема-ряд I інвенції з ритмічно-регістровими змінами, в оберненні, у зменшенні (аугментації) проводиться повністю 17 разів. Двочастинність побудови визначаємо за чітко вираженою ритмічною варіантною повторністю (третій звук серії) у кульмінаційній точці твору (11-й т.).

Л. Грабовський. I інвенція (11–12 тт.)



Танцювальні риси другої інвенції створюються метро-ритмічною організацією та регістровими переключками характерної інтонаційно-ритмічної фігури, а кульмінація ж припадає на точку золотого січення (13:9) розробкової серединної побудови. Серія з переважно ритмічними змінами проводиться 18 разів, причому з єдиним “ідентичним” повторенням октавою нижче на початку репризи.

Теми-ряди III (серія проходить 23 рази) та IV (серія також проходить 23 рази) інвенцій є, відповідно, серіями в оберненні, з незначними варіантними змінами I та II інвенцій. (Важливо зауважити, що серія із четвертої інвенції лягла в основу ще одного циклу для фортепіано “П’ять характерних п’єс” (1962). Тут на основі єдиної серії митець komponує п’ять різножанрових, контрастних за характером номерів, що об’єднуються в цикл за сюїтним принципом).

Отже, “Чотири двохголосні інвенції” – це зразок нового рівня поліфонічного письма, в якому все ж присутні основні закони поліфонії: наявність “теми-серії” та її зміна шляхом ритмічного, інтонаційного та реєстрового варіювання; проведення “серії” в оберненні (другі частини I та II інвенцій, окремі проведення теми в IV інвенції), стретне (друга частина I інвенції) та ракохідне проведення.

Серія як закон для написання твору сприймається й розуміється кожним композитором дуже індивідуально. Так, у компонуванні кожної інвенції циклу Леонід Грабовський майстерно вирішує проблему співвідношення загальних “програмних” законів використання додекафонного ряду з індивідуальними особливостями авторського письма. Єдність циклу ґрунтується на основі використання однієї техніки – додекафонної. Хоч у традиційному розумінні серія не є темою, у даному випадку (і в аналогічних) вона виконує тематичні функції, а також створює інтонаційну єдність звукового матеріалу та відображає логіку взаємозв’язків між окремими звуками музичної тканини. “Тематичні” зв’язки реалізується не лише при основному структурному викладі, але й на іншому рівні – шляхом співвідношення рядів і його похідних форм (обернення, збільшення, зменшення).

Цікавими прикладами нових способів організації єдності циклів є ряд творів Грабовського, написаних у другій половині 60-х років, де “апробуються співвідношення звуку, часу і структури для створення довершеного цілого” [12, с.30]. Це “Гомеоморфії №№ 1 і 2” для фортепіано (1968–1969 рр.), “Гомеоморфія № 3” для 2-х фортепіано (1968-1969 рр.), “Гомеоморфія № 4” для великого симфонічного оркестру (1970 р). Новаторським зразком організації єдності циклу є “Маленька камерна музика № 1” для 15 сольних струнних (1966 р.), де ці принципи прослідковуються на рівні жанру (арпеджіо – баркарола, хорал, ритурнелі), стилістики (органічне поєднання серійності, алеаторичності. Одночасно спостерігаємо жанрову та стильову різноманітність у межах циклу.

Цікаві зразки постмодернізму представлені композиціями раннього періоду творчості Валентина Сильвестрова. Виходячи зі стильової неоднозначності (творчість композитор сам поділяє на шість стильових періодів) мистецького доробку митця, спостерігаємо в його творах найрізноманітніші способи організації цілісності, також різні принципи об’єднання циклів. Уже в середині та другій половині 60-х років композитор “розробив свій оригінальний спосіб організації художньої цілісності, базований на домінуванні драматургічних принципів і використанні цілком довільних (обумовлених лише драматургічною необхідністю) трансформацій музичних жанрів, форм, частин обраних форм. Усі, навіть найдрібніші деталі, прискіпливо опрацьовуються з погляду їх місця і функції в єдиному художньому цілому, що є мистецьким аналогом безмежного звучання Всесвіту і Природи” [12, с.31].

Музикознавець С.С.Павлишин у монографії “Валентин Сильвестров” висловлює думку стосовно цього періоду про існування “нового” типу форми – “надформи, сонорного поля. Йдеться про зникнення точної інтонації, ліричної музики, яка уособлює все людське, і насправді не її загибель, а злиття з “космічною” – сонорною звуковою масою” [8, с.19].

Таким чином, продемонстровано єдність циклу в поемній композиції “Гімн” для симфонічного оркестру (1967). Її складовими є сімнадцять сегментів, що розкривають різні грані пісенно-дифірамічного образу (тут відбувається й поєднання серіальної та сонористичної композиторської техніки).

Прикладами нової організації циклічних композицій для фортепіано є “П’ять п’єс” (1962), “Тріада” (1962), “Музика в старовинному стилі для фортепіано” (1973), “Дитяча музика” № 1 та № 2 (1973). Оскільки творам шістдесятих та сімдесятих років притаманні різні стильові риси, то й об’єднувальні параметри циклів фортепіанних мініатюр є різними.

“Тріада” відноситься до другого етапу творчості¹, який характеризується поєднанням серійної техніки з ліричністю настроїв: “... композитор послідовно застосовує тут серійну техніку, саме в цей час ліричність проступає в нього як дуже важлива риса почерку. Власне з серійністю вона створює індивідуально окреслене ціле” [8, с.8].

¹ За основу беремо періодизацію, висвітлену на сторінках монографії С.Павлишин “В.Сильвестров” (1989). Поділ на такі періоди запропонував В.Сильвестров: “Сам композитор поділяє свою творчість на шість періодів” [с.7].

Три основні розділи циклу “Тріада” – “Знаки”, “Серенада”, “Музика сріблястих тонів”, у свою чергу, поділяються на частини: перший – на сім, два наступні – відповідно, три кожен. Отже, тут циклічний твір виступає як макроцикл, що поділяється на доволі самостійні й завершені частини – мікроцикли.

У першому мікроциклі “Знаки” композитор створює відчуття неокресленості, незавершеності, недововленості (ніби поставлене запитання). У музичному вираженні це паузи, зупинки, витримані акорди, складно візерунковий ритм. Задум втілений у семи частинах, що чергуються за принципом темпових контрастів, а структура кожної з частин визначається фактурними, динамічними й агогічними змінами. Основою, “будівельним матеріалом” кожної із частин є різні гемітонні групи, що творять хроматичний мікролад (при розгляді – це три-чотири звуки в тісному розташуванні)¹. Сильвестров компонує гемітонні групи, що проявляють себе в акордах та мелодиці.

“Знаки”. № 1.

Allegretto ♩ = 126



Фактурний тип викладу базується на пуангилістичній техніці із дзеркальним (дещо неточним) використанням принципу симетрії. Такі ж засоби музичної виразності застосовує А.Веберн у “5 п’єсах” оп. 5 № 5.

У “Серенаді” при використанні гемітонних груп композитор створює лірично-пісенні твори (1-ша та 2-га частини).

Третя, остання, частина мікроциклу токатна, але й тут присутні наспівні мелодичні звороти. Як слушно відзначає С.С.Павлишин, “Серенада в цілому є узагальненням жанровості. Перший номер – Allegro – має фактуру типу Веберна – Булеза, тільки дуже проспівану. У наступному Andantino мелодійність виходить на перший план. ... Номер третій (“як токката”)” [8, с.49].

“Серенада”. № 3.

Vivace ♩ = 184



¹ “Гемітоніка – важливий вид ацентричної хроматини ХХ ст. У першій половині століття у закінченому, чистому вигляді, вона була властива стилю Веберна, а в інших композиторів синтезувалась з іншими звуковисотними системами, у другій половині століття стала загальною композиторською нормою, як підсистема – властива для всієї музики ХХ століття” (Холопова, с.418).

Третя частина – “Музика сріблястих тонів” – служить ніби обрамленням циклу. Лірична пісенність тут поєднується з експресивнішим напруженішим настроєм. І водночас поряд із цим можна також провести паралелі на рівні мелодико-інтонаційних зв’язків та організації засобів музичної виразності: такі ж зупинки руху, паузи, складна метро-ритмічна організація. “Композитор хотів би, щоб у цьому творі як найважливіші чути було мелодизм, ліричність нового типу” [8, с.49].

Незважаючи на те, що композитор використовує сучасні, новаторські для ХХ століття техніки та засоби музичної виразності, у творі превалює співучість. Сам В.Сильвестров підкреслює цей фактор і “... навіть вважає “Тріаду” квінтесенцією мелодійності у своїй творчості... в даному випадку вона є специфічною і водночас важливою, бо з’єднує витончену, але дуже розкидану фактуру” [8, с.49].

Зазначимо також певні особливості формотворення та організації цього циклічного твору. Оскільки кожна частина “Тріади” має програмну назву, то прослідковуємо логіку втілення композитором певної філософської ідеї буття. З музичної точки зору фактором об’єднання служить використання одного з важливих видів ацентричної хроматики ХХ століття – гемітоніки. Поєднання різних систем гемітонних груп, що проявляються й у горизонталі, й у вертикалі, прояви фактурного пуантилізму поєднуються з наспівною пісенністю, що домінантною лінією проходить через увесь цикл.

“Тріада” є прикладом формування такого типу організації циклічних творів, яка відображає композиційну логіку об’єднання твору на різних рівнях, де циклічний твір виступає як макрокцикл, що, у свою чергу, розділяється на частини та підчастини – мікроцикли, які знову ж складаються з окремих номерів, що різняться лише темповими контрастами.

Отже, створюючи свій індивідуальний стиль, кожен із композиторів поєднував традиції, переважно в плані архітектоніки, з новаторськими виразовими засобами, що в даний період проявлялось у використанні нових технік. Застосовуючи формотворчі моделі, що викристалізувалися в попередні епохи, композитори створили такий принцип організації цілісності, в якому ряд фортепіанних мініатюр об’єднується на кількох рівнях: увесь цикл виступає як макрокцикл, який, у свою чергу, поділяється на дрібніші утворення – мікроцикли, що також складаються з менших побудов – мініатюр (а також масштабніших творів).

Принцип циклізації, що розвивався протягом попередніх століть, знайшов своє застосування й розвиток у ХХ столітті. Критеріями об’єднання служать запозичена з попередньої епохи програмність, а також інші найрізноманітніші фактори – спільність образного задуму, опус, єдність чи плюральність технік або жанрів тощо.

Необхідно також звернути увагу на вплив та взаємопроникнення в цілісну будову циклів архітектонічних структур, що виникли й викристалізувались у попередні епохи. Саме поняття циклізації мініатюр (або крупніших творів) уже передбачає деяку спільність з іншими циклічними формами, що й спостерігаємо в проаналізованих творах.

1. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 254 с.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма / В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – 541 с.
3. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер’єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського) / Л. Кияновська // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Центр музичної Україністики. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 159–169.
4. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму / О. Козаренко // Тернопільський педуніверситет ім. В. Гнатюка. Наукові записки. – Тернопіль : Астон, 1999. – Вип. 1. – С. 9–16. – (Серія “Мистецтвознавство”).
5. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова / О. Козаренко // Syntagmatism : збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів : Сполом, 2000. – С. 80–86.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 215 с.
7. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский. – Режим доступа : <http://harmony/musigi-dunea.az/harmony/RUS/>.
8. Павлишин С. В. Сильвестров / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1989. – 84 с.
9. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия / С. Павлишин. – Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. – С. 222.

10. Сюта Б. Деякі питання індивідуально-стильової специфіки музичної драматургії українських композиторів 1970–1980-х років (Камерно-вокальні твори) / Б. Сюта // Записки Наукового Товариства імені Шевченка : праці музикознавчої комісії. – Львів : [б. в.], 1996. – Т. ССXXXII. – С. 179–193.
11. Сюта Богдан. Культурно-стильова полілогічність музичних текстів постмодернізму як чинник організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років / Богдан Сюта // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К. : НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – 2004. – Вип. 5. – С. 95–102.
12. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття / Б. Сюта. – К. : НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. – 118 с.

В статтє рассматриваются проблемы единства циклов фортепианных миниатюр в украинской музыке второй половины ХХ века на примере произведений Леонида Грабовского и Валентина Сильвестрова. Также определены связи между стилем композитора, выразительными средствами и формообразованием на микро- и макроуровнях.

Ключевые слова: цикл, стиль, выразительные средства, постмодернизм, додекафонный ряд.

The article focuses on the problems of unity of piano miniatures' cycles in Ukrainian music in the second half of XXth century, taking as the examples Leonid Grabovskiy's and Valentuna Syljvestrov's works. The author traces relations between the composer's style, the expressions means and the forms creation on the micro- and macro- levels.

Key words: cycle, the miniature, the style, the expressions means, the postmodernism, the predecafon row.

УДК 786.2: 781.972

ББК 85.315.42

Ірина Новосядла

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ ЯК ОСНОВНИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ФОРТЕПІАННОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ДІТЕЙ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ II ПОЛОВИНИ ХХ ст.

У статті розглядаються фортепіанні твори композиторів української діаспори для дітей, зокрема Р.Савицького, І.Соневицького, М.Кравців-Барабаш, З.Лиська, В.Безкоровайного, Я.Барнича, М.Фоменка, В.Грудина, С.Лукіянович-Туркевич, В.Витвицького, А.Рудницького, Ю.Олійника. Підкреслюється їх виховне значення, а також дидактична цінність з огляду на використання в сучасному педагогічному репертуарі.

Ключові слова: музика для дітей, фортепіанний педагогічний репертуар, українське зарубіжжя, музичне виховання, дидактика, національна музична мова.

Основним завданням початкової музичної освіти має бути не тільки розвиток професійно-виконавських здібностей дитини, але й формування особистості в її національній визначеності, що неможливе без прилучення до культурної спадщини, до збереження її надбань.

У зв'язку із цим постає питання внесення коректив у зміст навчального процесу музичної школи, який має орієнтуватися, насамперед, на плекання національних музичних традицій. Доречно буде згадати слова Станіслава Людкевича, якими він закликає фахівців до вироблення й практичного застосування плану "...рідного музичного навчання всіма можливими засобами..., бо кожне спізнення цієї праці робить її труднішою..." [8, с.298]. У своїх працях із музичної педагогіки С.Людкевич підкреслював, що навчання музики повинно спиратися на народнопісенні зразки, високопрофесійну методіку й культурні традиції народу. Саме тому до сучасного педагогічного репертуару необхідно залучати твори, котрі віддзеркалюють ментальність нації, не тільки розвивають фахові навички і є добрим дидактичним матеріалом, але й допомагають художньо пізнати, музично пережити відповідний пласт національної культури.

Таким прикладом можуть слугувати фортепіанні твори для дітей композиторів українського зарубіжжя. Використовуючи в основі своїх творів український народнопісенний матеріал, митці продовжили традиції національної музичної школи, закладені М.Лисенком та С.Людкевичем, і, водночас, перейняли позитивний досвід західноєвропейських композиторів та педагогів ХХ ст. – Б.Бартока, З.Кодая, К.Орфа, котрі також розглядали народну пісню як основу розвитку національної музичної культури й важливий дидактичний засіб музичного виховання дітей. Фортепіанна педагогічна література українського зарубіжжя не лише забезпечувала нав-