



УДК 780.616.432.071.1 (477) : 78.071.2

DOI 10.34064/khnum2-1905

**Білокур С. Н.**

ORCID 0000-0002-8082-9032

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

### **Жанрово-стилістичний комплекс «Трьох п'єс у До-мажорі» для фортепіано М. Кармінського: композиторські та виконавські аспекти**

**АНОТАЦІЯ ■ Білокур С. Н. Жанрово-стилістичний комплекс «Трьох п'єс у До-мажорі» для фортепіано М. Кармінського: композиторські та виконавські аспекти. ■** Статтю присвячено розгляду особливостей композиторського та виконавського відтворення стилістики жанру дитячої фортепіанної мініатюри і циклу таких мініатюр. Як приклад, обрано твір М. Кармінського – композитора, у творчості якого тема дитинства є однією з ключових. Охарактеризовано основні причини, що спонукали М. Кармінського до написання дитячих фортепіанних мініатюр, зв'язок інструментального та вокального компонентів у рамках творів, написаних для дітей або про дітей. Розкрито аспекти поєднання композиторської техніки письма з виконавськими завданнями, виявлено характерні риси піаністичної техніки і особливостей фактурно-гармонічних формул, які містяться в п'єсах циклу, що аналізується. Відзначена також оригінальність підходу М. Кармінського до дитячої фортепіанної музики, яку він мислив не як адаптацію до можливостей юних піаністів, а як початок шляху до професійного «дорослого» музикування. Намічено перспективи подальшого вивчення заявленої проблематики з огляду на актуальність аналізу композиторських та виконавських досягнень представників харківської фортепіанної школи, які приділяють велику увагу творчості для дітей. ■ **Ключові слова:** *дитяча музика, фортепіанна мініатюра, цикл фортепіанних мініатюр, авторський стиль М. Кармінського, цикл «Три п'єси у До-мажорі».*



**АННОТАЦИЯ ■ Белокур С. Н. Жанрово-стилистический комплекс «Трёх пьес в До мажоре» для фортепиано М. Карминского: композиторские и исполнительские аспекты. ■** Статья посвящена рассмотрению особенностей композиторского и исполнительского претворения стилистики жанра детской фортепианной миниатюры и цикла таких миниатюр. Как пример, избрано сочинение М. Карминского – композитора, в творчестве которого тема детства является одной из ключевых. Охарактеризованы основные причины, побудившие М. Карминского к написанию детских фортепианных миниатюр, связь инструментального и вокального компонентов в рамках произведений, созданных для детей и о детях. Раскрыты аспекты соединения композиторской техники письма с исполнительскими задачами, выявлены характерные черты пианистической техники и особенностей фактурно-гармонических формул, содержащихся в пьесах анализируемого цикла. Отмечена также оригинальность подхода М. Карминского к детской фортепианной музыке, которую он мыслил не как адаптацию к возможностям юных пианистов, а как начало пути к профессиональному «взрослому» музицированию. Намечены перспективы дальнейшего изучения заявленной проблематики с учётом актуальности анализа композиторских и исполнительских достижений представителей харьковской фортепианной школы, уделяющих большое внимание творчеству для детей. ■ **Ключевые слова:** *детская музыка, фортепианная миниатюра, цикл фортепианных миниатюр, авторский стиль М. Карминского, цикл «Три пьесы в До-мажоре».*

**ABSTRACT ■ Bilokur Svitlana. Genre and stylistic complex of “Three Pieces in C Major” for piano by M. Karminskyi: compositional and performing aspects.**

■ **Background.** In modern musicology, the issues of composer creativity for children are far from enough covered. This applies to both Ukrainian and foreign musicological literature. Aesthetic issues prevail in studies of children’s piano music, while the issues of composer and performing techniques related to the interpretation of such works become the object of study only occasionally. Still there aren’t special works devoted to piano music for children of Kharkiv authors, and information about this music is dispersed in publications of review or monographic plan, for example, such as the brochure by K. Heivandova (1981) about M. Karminskyi. This article proposes the consideration of the cycle (triptych)



of children's piano miniatures by Mark Karminskyi as a representative of the Kharkiv school from the point of view of the unity of composer and performing aspects and the specifics of their connection.

**The purpose** of the article is to identify the features of embodiment the genre of children's piano miniature in M. Karminskyi's composer interpretation using the example of "Three Pieces in C Major". **The main objective** of the study is to consider the genre stylistics of the pieces, reflected through the means of thematism, texture and harmony.

**In a methodological aspect**, the article contains elements of a new scientific approach to the study of texture-harmonic complex as the main indicator of the style of children's piano music, including in the aforementioned work of M. Karminskyi. From a **practical** point of view, the study can be of help to performers who turn both to the triptych of M. Karminskyi and to other works in the genre of children's piano miniatures.

**The results of the study.** Piano miniatures, including children's ones, obey the laws of poetics of this genre, in which, according to E. Nazaikinskyi (2003), the principle of reflection of "big in small" is the main one. Among the other features of this genre, as the main one, we single out the desire of miniatures to unite into groups, cycles of a special kind in which the principle of "identity of the modus and the genre" operates (E. Nazaikinskyi, 2003, p. 372). This means the music pieces of same type follow each other without highlighting any special functions in the form-making. In children's piano miniatures, such a grouping is normative. However, they also have their own specifics: the contrast, based on which any musical cycle is built, should be combined with the same type of pieces by genre signs and the presence of certain connecting moments, except for a common genre name. For example, the designation "Pieces" typical for cycles of children's miniatures may have program subheadings aimed at deciphering the emotional and figurative content, which is especially important for children's perception.

In the cycle "Three Pieces in C Major" by M. Karminsky, almost all typical signs of children's piano miniatures are presented. As a master, in whose work the theme of childhood and youth was one of the leading ones, M. Karminskyi worked intensively in the genres corresponding to her. These were songs and song collections, as well as three children's piano cycles – the programmatic "Children's Album", "Three Pieces in C Major" (discussed here), as well as the cycle "27 plays in a triple meter".

In constructing a cycle of three plays, united by the key in C Major, the figurative and emotional content of each of the numbers is the main thing for the composer. The pieces have programmatic names: No. 1 – “Carelessness”; No. 2 – “Playfulness”; No. 3 – “Fervor”. These names actually correspond to the three main modes-states that are characteristic of the children’s psyche and behavioral reactions. Their reflection in the thematic complex, texture and form of each of the plays puts before the composer the task of harmonizing imagery with the writing technique.

It seems that the method of realizing this task for M. Karminskyi is, first of all, the texture in its close connection with harmony – “texture-harmonic complex” (G. Ignatchenko, 1984). The textural-harmonic formulas used by the composer in each of the triptych’s numbers reflect not only their emotional and figurative content, but also belong to various “stylistic inclinations” (according to E. Nazaikinsky, 2003) that are accessible to children’s perception. First, this refers to the unifying moment – the key of C Major, which is presented differently in each of the plays, and these differences are directed towards complication. The same can be said about the texture, as well as the form of the parts of the triptych. With the external similarity and even the same type of compositional solutions (the basis of all the plays is a three-part model of the ABA type, but with different intonation content), individual numbers, as well as sections within them, differ in the features of textured techniques. This is connected, not least, with didactic tasks set by the author that gradually becoming more complicated.

The composer sequentially acquaints young pianists with the features of the piano texture, using and combining elements of traditional homophony, various types of sub-voice polyphonic writing, contrasting and imitation polyphonic combinations. Such, at first glance, the “kaleidoscope” texture is ordered, however, by the criterion of ease of performing, which the author takes care of, even taking into account the peculiarities of children’s stretching of fingers in verticals: intervals and chords.

**Conclusions.** The analysis of the plays of the cycle presented in the article proves that it is an original work intended, on the one hand, for performance by young pianists; on the other hand, M. Karminskyi’s triptych reflects the general tendencies of “adult” pianism in the genre of piano miniatures and the cycle of miniatures. According to the style of “Three Pieces in C Major”, they belong to the neoclassical trend, as evidenced by a complex of expressive means: tonality,



harmony, texture, and performing attributes – dynamics, articulation, agogics. M. Karminskyi interprets C Major as the “starting point” of various modal and tonal transformations, from the major-minor variable modus in the first play to showing the twelve-tones version of this tonality in the finale piece. There is a similar tendency in the field of texture in the cycle: from stylization of “minuet” homophony in the first piece to polyphony on the constant bass in the second and “stratum” polyphonicity in the finale. The composer acquaints young musicians with the texture and harmony means of piano music from different eras, which makes this cycle a peculiar short textbook of pianistic formulas in their artistic-figurative embodiment.

**Prospects for further research** on this topic lie in the coverage of a larger-scale material relating to children’s piano music, not only M. Karminskyi, but also other composers of the Kharkiv school. We can also add the performing aspect: after all, children’s piano music is always updated in interpretations, often with an eye to a concrete performer or performers. ■ **Key words:** children’s music, piano miniature, genre, cycle of piano miniatures, author’s style of M. Karminskyi, “Three Pieces in C Major”, children’s piano cycle.



**Постановка проблеми, зв’язок дослідження з науковими і практичними завданнями.** У сучасній музикології питання композиторської творчості для дітей висвітлені далеко не достатньо. Це стосується як української, так і зарубіжної музикознавчої літератури, де тематика «музики для дітей або про дітей» (за Б. Асаф’євим, 1955) розкривається лише у зв’язку з аналізом конкретних прикладів. У даній статті запропоновано ще один такий приклад, але його розгляд мислиться в рамках особливого дослідницького завдання – показати єдність композиторського та виконавського аспектів і специфіку їхнього зв’язку в циклі (триптиху) дитячих фортепіанних мініатюр Марка Кармінського як представника харківської школи.

Стаття містить елементи нового наукового підходу до вивчення фактурно-гармонічного комплексу як головного показника стилістики дитячої фортепіанної музики, в тому числі в згадуваному творі М. Кармінського. З практичної точки зору проведено дослідження

може бути підмогою для виконавців, які звертаються як до даного триптиху, так і до інших творів М. Кармінського в жанрі дитячої фортепіанної мініатюри.

**Аналіз останніх публікацій.** У дослідженнях дитячої фортепіанної музики переважає естетична проблематика, тоді як питання композиторської та виконавської техніки, що пов'язані з інтерпретацією подібних творів, лише зрідка стають об'єктом вивчення. Зразками подібних досліджень можуть бути роботи Д. Баязитової (Баязитова, Д., 2008) щодо інтонаційної лексики дитячого фортепіанного репертуару, А. Булкіна (2005) про дитячий фортепіанний альбом, А. Оджубейської (Оджубейская, А., 1990) про українську фортепіанну музику 1970–1980 років для дітей, Є. Чорної (2014) про дитячу фортепіанну музику А. Караманова. Спеціальних робіт, які присвячені фортепіанній музиці для дітей харківських авторів, до теперішнього часу немає, а відомості про цю музику розосереджені у виданнях оглядового або монографічного плану, наприклад, таких, як брошура К. Гейвандової (1981) про М. Кармінського.

**Мета статті** – виявити особливості втілення М. Кармінським жанру дитячої фортепіанної мініатюри на прикладі «Трьох п'єс в До-мажорі». Основним завданням дослідження є розгляд жанрової стилістики п'єс, відображеної через засоби тематизму, фактури і гармонії.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Фортепіанна мініатюра, в тому числі і дитяча, підпорядковується законам поезики даного жанру, в якому основним, за Є. Назайкінським (2003), виступає принцип відображення «великого в малому». Характеризуючи фортепіанні мініатюри, серед яких від часів Л. ван Бетховена основу становлять багателі (та споріднені з ними різновиди), слід виділити й інші особливості цього жанру. Головна з них – прагнення мініатюр до об'єднання в групи, цикли особливого роду, в яких діє принцип «ідентичності модусу і жанру» (згідно Є. Назайкінському, 2003: 372), що означає однотипність номерів, котрі слідуєть один за одним без виділення будь-яких особливих функцій у формоутворенні, що завжди спостерігається в сюїті або сонаті. Подібні цикли близькі так званим «опусним» циклам, назви яких зазвичай такі, як, наприклад,



«Три характерні п'єси», «П'ять багателей», «Три вальси» і т. ін. У дитячих фортепіанних мініатюрах подібне групування є нормативним. Однак в них є і своя специфіка: контраст, на основі якого будується будь-який музичний цикл, повинен поєднуватися з однотипністю номерів за жанровими ознаками та наявністю деяких сполучних моментів, окрім загального жанрового імені.

Найбільш типовим для циклів дитячих мініатюр є позначення «п'єси». Ця «нейтральна» за жанровістю назва може містити певні нюанси. Номери можуть позначатися не тільки як «характерні п'єси», але й мати свої власні програмні підзаголовки, спрямовані на розшифровку емоційно-образного змісту, що є особливо важливим для дитячого сприйняття.

У розглянутому далі циклі «Три п'єси в До-мажорі» М. Кармінського представлені практично всі типові ознаки дитячої фортепіанної мініатюри. Будучи майстром, у творчості якого тема дитинства і юнацтва була однією з провідних, М. Кармінський інтенсивно працював у відповідних їй жанрах. Це були пісні і пісенні збірки, а також три дитячі фортепіанні цикли – програмний «Дитячий альбом», «Три п'єси в До-мажорі», що розглядаються тут, а також цикл «27 п'єс в тридольному ритмі».

У побудові циклу з трьох п'єс, об'єднаних тональністю До-мажор, головним для композитора виявляється образно-емоційний зміст кожного з номерів. П'єси мають програмні назви: № 1 – «Безтурботність»; № 2 – «Грайливість»; № 3 – «Завзяття». Ці назви фактично відповідають трьом основним модусам-станам, які є характерними для дитячої психіки і поведінкових реакцій. Питання – як їх можливо відобразити в тематичному комплексі, фактурі і формі кожного з номерів – висуває перед композитором завдання узгодження техніки письма та образності п'єс.

Як видається, способом реалізації цього завдання для М. Кармінського виступає, в першу чергу, фактура в її тісному зв'язку з гармонією (фактурно-гармонічний комплекс, за Г. Ігнатченком (Ігнатченко, Г., 1984). Фактурно-гармонічні формули, що використовуються композитором в кожному з номерів триптиха, відображають не тільки їх емоційно-образний зміст, а й належать до різних «стиліс-



тичних нахилів» (за Є. Назайкинським, 2003), які доступні дитячому сприйняттю. Перш за все, це відноситься до об'єднуючого моменту – тональності До-мажор, яка в кожній з п'єс представлена по-різному, причому ці відмінності спрямовані в бік ускладнення. Це ж можна сказати й про фактуру, а також форми частин триптиха. При зовнішній схожості і навіть однотипності композиційних рішень (в основі всіх п'єс лежить модель тричастинної форми типу АВА, але з різним інтонаційним наповненням), окремі номери і розділи всередині них відрізняються особливостями фактурних прийомів, що пов'язане, не в останню чергу, із дидактичними завданнями, які поставлені автором та розв'язуються за принципом ускладнення.

Композитор послідовно знайомить юних піаністів з особливостями фортепіанного фактурного викладу, використовуючи і комбінуючи елементи традиційної гомофонії, різні види підголосково-поліфонічного письма, контрастні та імітаційні поліфонічні поєднання. Такий, на перший погляд, фактурний «калейдоскоп» впорядковується, проте, за критерієм зручності виконання, про що завжди дбає автор, враховуючи навіть особливості дитячої пальцевої розтяжки у вертикалях – інтервалах і акордах.

Перша з п'єс – «Безтурботність» (Andantino, розмір  $\frac{3}{4}$ , жанрова стилістика танцю, гомофонно-гармонічна фактура, трьох-п'яти-частинна форма з виписаними повторами розділів) – складається з декількох секцій, що контрастують фактурно і тонально. Перша з них являє собою класичний період повторної будови квадратної структури (8+8 тактів). За фактурою дану побудову стилізовано під класичний менует, в якому партії обох рук піаніста представлені через акордику. Звертає на себе увагу навмисне підкреслення автором класичних гармонічних схем (I–V–VI), які дещо оживлюються введенням III ступеня в кадансі першого речення і великого септакорду IV ступеня в заключному кадансі періоду.

Другий період (середній розділ форми) структурно аналогічний першому. Зміни стосуються ладо-гармонічних фарб (паралельно-змінний лад з устоями ля-мінору і До-мажору), а також фактури («зворотна» фактура, де мелодичний рельєф розміщено у нижньому голосі, а гармонічний супровід – у верхньому). Слід зазначити, що подібні





фактурні зміни характерні для багатьох романтичних фортепіанних мініатюр, зокрема, дитячих, про що свідчать багато п'єс з «Альбому для юнацтва» Р. Шумана і «Дитячого альбому» П. Чайковського. Поряд з досягненням різноманітності у викладі тематичного матеріалу, такі фактурні перетворення мають і дидактичне значення, що для М. Кармінського в даному циклі було вельми істотним. Адже на основі подібних варіантів викладу у юних піаністів виробляються навички вільного володіння технікою обох рук, пристосованих для різних фактурних функцій – як мелодико-тематичних, так і фонових, акомпануючих.

Подальший розвиток матеріалу в п'єсі «Безтурботність» демонструє ще один варіант фактурно-гармонічного викладу, в якому розвиток будується на основі діатонічних секвенцій, що складаються по вертикалі з двох елементів – фігураційного пласта восьмими у верхньому голосі і гамаподібного руху четвертними в нижньому. У дидактичному плані це – показ двох видів вправ, типових для навчання фортепіанної гри і широко представлених в етюдах, на що і орієнтувався композитор в цьому розділі форми першого номера.

У репрізі повторюється матеріал перших двох періодів п'єси з їх підкресленою діатонічністю і простотою фактурних рішень, що створює істотний контраст наступному номеру, позначеному підзаголовком «Грайливість».

Друга п'єса відрізняється новими рисами образного змісту, які реалізовано за допомогою відповідних виразно-конструктивних засобів (темп *Allegro vivace*, розмір 4/4, вільно трактована проста тричасинна форма, модуляційність в гармонії, чергування різних типів фактурного викладу). Головний об'єднуючий момент циклу – тональність До-мажор – тут виступає у вигляді розширеного лада, тоніка якого показана як акорд лише на початку і наприкінці форми. Ладо-гармонічне ускладнення в цій п'єсі частково компенсується використанням квадратних структур та повторної будови речень у періодах. Це дозволяє юним виконавцям не збиватися із запропонованого початкового темпу, зберігаючи його впродовж всієї п'єси. Що ж стосується тональності, то в цій п'єсі вона представлена через три тональні центри – до, ля, мі. У вертикалях переважають дисонанси, а гармонічні звороти



найчастіше не є кварто-квінтовими (композитор віддає перевагу секундовим і терцевим зв'язкам ступенів, які, до того ж, хроматично модифікуються).

Якщо перший період п'єси «Грайливість» засновувався на грі гармоній, то другий розділ форми привносить додаткові фарби – фактурні, які корелюють із жанровістю твору. Це – своєрідний «ляльковий» марш, представлений в низькому регістрі інструменту через багаторазове повторення ударної («барабанної») ритмоформули, яка проводиться в далекій тональності – мі-бемоль-мінор, а потім – в паралельному їй Соль-бемоль-мажорі (півтонові заміни відповідних ступенів ключового До-мажору). Гармонічний каданс, характерний для першого періоду і репризи форми, в середньому розділі відсутній: розвиток будується на основі секвенції, тобто за принципом мелодико-гармонічної модуляції, де досягнуті тональні «точки» немов поглинаються органним пунктом на домінанті тональності мі-бемоль-мінор. Після невеликої зв'язки-розробки починається реприза форми, появу якої ознаменовано органним пунктом тоніки До-мажору. Реприза за структурою є дзеркальною, а за фактурою і гармонією – динамічною. Спочатку проводиться тема «маршу», яка звучить секундою вище – у фа-мінорі, і лише слідом – повтор початкового періоду, що обрамляє п'єсу. Характерна деталь: заключну тоніку До-мажору показано без терцевого тону, чим підкреслено представлену в цій п'єсі розширену тональність, яку можна позначити не «C-dur», а «in C», подібно до «Ludus tonalis» П. Хіндеміта.

Третя п'єса, «Завзяття» (Animato, репризна тричастинна форма з контрастною серединою), вирізняється помірним використанням внутрішніх контрастів – як фактурних, так і тональних. У ній представлена жанрова стилістика *regretum mobile*, типова для етюдів і токати. Вона вказує на фінальну функцію даного номера, яка дозволяє виявити в триптиху риси сюїти, де перша частина – експозиція стабільного, стійкого типу; друга частина – свого роду розробка з контрастним жанровим епізодом; третя частина – швидкий фінал, заснований на загальних формах руху. Музика фіналу повністю відповідає його назві; настроїв твору, як і в попередніх п'єсах, переданий фактурними і ладо-гармонічними засобами.



Перший розділ форми (перший період) являє собою структурний моноліт, який не поділяється на речення або навіть фрази. Невипадково в якості розміру даної п'єси композитор обирає 1/2, де одиницею виміру виступає такт. Токатний рух не призводить до кадансу, а немов тимчасово припиняється, щоб відновитися на новому рівні в середньому розділі композиції. Другий період форми вирізняється відсутністю квадратності (як і перший), а також підкресленою тональною нестійкістю. В ньому представлені дві основні тональності – Мі-мажор і ре-мінор, у межах яких спостерігається інтенсивне ладове перефарбовування ступенів.

Повернення центрального До-мажору – тональності, найменування якої винесено в назву циклу, – здійснюється поступово. Цей тональний центр немов «вивільняється» від попередніх тональних «пут» для того, щоб постати в генеральній кульмінації форми циклу у вигляді хроматичного лада, показаного послідовністю звуків нижнього шару викладу, де кожен з них навмисно акцентується (свого роду тонально-ладове резюме).

Реприза фіналу є точним повтором експозиції з її токатним рухом. Єдина зміна, яка тут відбувається, стосується динаміки: весь розділ будується на *crescendo* в межах від *mezzo f* до *ff*. У кількох тактах коди виникають ремінісценції паралельно-змінного ладу з тоніками «До» і «ля» з першого номера триптиха.

**Висновки.** Даний цикл являє собою оригінальний твір, призначений, з одного боку, для виконання юними піаністами, з іншого боку, такий, що відображає загальні тенденції «дорослого» піанізму в жанрі фортепіанної мініатюри і циклу мініатюр. За стилістикою «Три п'єси в До-мажорі» відносяться до неокласичного напрямку, про що свідчить ладо-гармонічно-фактурний комплекс, що включає і виконавську атрибутику – динаміку, артикуляцію, агогіку. М. Кармінський трактує тональність До-мажор як «точку відліку» різних ладо-тональних перетворень, починаючи від паралельно-змінного ладу в першій п'єсі, ладових «переливів» у другій, і закінчуючи показом дванадцятитонового варіанту цієї тональності в фіналі. В області фактури в циклі діє аналогічна тенденція: від стилізації менуетної гомофонії в першій п'єсі – до поліфонії на



остинатних басах в другій і «пластовій» багатозвучності в фіналі. Композитор знайомить юних музикантів з фактурно-гармонічними засобами фортепіанної музики різних епох, що робить цей цикл своєрідною стислою хрестоматією піаністичних формул в їх художньо-образному втіленні.

**Перспективи подальших досліджень** означеної теми полягають в охопленні більш масштабного матеріалу, що стосується дитячої фортепіанної музики не тільки М. Кармінського, а й інших композиторів харківської школи. До цього можна додати й виконавський аспект: адже дитяча фортепіанна музика в сучасних умовах завжди актуалізується в інтерпретаціях, причому часто в розрахунок на конкретного виконавця або виконавців.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. В. (1955). Русская музыка о детях и для детей. *Асаф'єв Б. В. Избранные труды. (Тт. 1–7).* Т. 4. Москва: Издательство Академии наук СССР, 97–108.
- Баязитова, Д. И. (2008). *Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара.* (Дис. ... канд. искусствоведения). Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова. Уфа, 308.
- Булкін, А. І. (2005). *Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 16.
- Гейвандова, К. Н. (1981). *Марк Кармінський.* Київ: Музична Україна, 44. (Творчі портрети українських композиторів).
- Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских композиторов).* (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Институт искусствознания, фольклора и этнографии имени М. Т. Рылского. Киев, 17.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке.* Москва: ВЛАДОС, 248.
- Назайкинский, Е. В. (2009). Поэтика музыкальной миниатюры. *Е. В. Назайкинский. История в музыке. Избранные исследования.* Москва: НИЦ «Московская консерватория», 371–391.



- Одзубейская, А. Е. (1990). *Украинская советская фортепианная музыка для детей и юношества 1970–1980-х годов (генезис, тенденции, развитие)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киев, 16.
- Тиц, М. Д. (1962). *Про тематичну і композиційну структуру музичних творів*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 261.
- Чорна, Є. Б. (2014). *Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 15.

## REFERENCES

- Asafiev, B. V. (1955). Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian music about children and for children]. *Asafiev B. V. Izbrannyye trudy – Selected Works. (Vols. 1–7)*. Vol. 4. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 97–108 [in Russian].
- Bayazitova, D. I. (2008). *Intonatsionnaya leksika v sodержanii proizvedeniy detskogo fortepiannogo repertuara [Intonational vocabulary in the contents of the works of the children's piano repertoire]*. (Candidate dissertation in Art Studies). Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. Ufa, 308 [in Russian].
- Bulkin, A. I. (2005). *Fortepianni dytiachyi albom: shliakhy stanovlennia, poetyka zhanru [Piano children's album: ways of formation, poetics of the genre]*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 16 [in Ukrainian].
- Chorna, Ye. B. (2014). *Dytiacha fortepianna muzyka u konteksti avtorskoho styliu A. Karamanova [Children's piano music in the context of A. Karamanov's authorial style]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 15 [in Ukrainian].
- Heivandova, K. N. (1981). *Mark Karminskiyi*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 44. (Tvorchy portrety ukraïnskykh kompozytoriv – Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].
- Ignatchenko, G. I. (1984). *O dinamicheskikh protsessakh v muzykalnoy fature (na primere proizvedeniy ukraïnskikh sovetskikh kompozitorov) [About the dynamic processes in the musical texture (on the example of the works*



- of *Ukrainian Soviet composers*]. (Extended abstract of Candidate thesis). Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography named after M. T. Rylskyi. Kiev, 17 [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: VLADOS, 248 [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. V. (2009). Poetika muzykalnoy miniatyury [Poetics of musical miniatures]. *Ye. V. Nazaykinskiy. Istoriya v muzyke. Izbrannyye issledovaniya – History in music. Selected Studies*. Moscow: Research Center «Moskovskaya konservatoriya», 371–391 [in Russian].
- Odzhubeykaya, A. Ye. (1990). *Ukrainskaya sovetskaya fortepiannaya muzyka dlya detey i yunoshstva 1970–1980-kh godov (genezis, tendentsii, razvitie) [Ukrainian Soviet piano music for children and youth of the 1970–1980s (genesis, trends, development)]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kiev, 16 [in Russian].
- Tits, M. D. (1962). *Pro tematychnu i kompozytsiinu strukturu muzychnykh tvoriv [About the thematic and compositional structure of musical works]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSSR, 261 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.11.2019 р.