

Віталій Вишинський

Circles

# Фортепіанні твори

Навчально-репертуарний  
посібник для студентів ВНЗ

Київ  
LAT&K  
2016

УДК 780.8.087.4:780.616.432(075.8)  
ББК 85.315.3я73  
В55

Схвалено до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка  
(Протокол № 5 від 26. 05. 2016 р.)

**Автор:** *Вишинський В.В.*, доцент кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства

**Текст післямови:** *Ягодзинська І.О.*, старший викладач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства

**Рецензенти:**

*Щербаков І.В.*, голова Національної Спілки композиторів України, голова Правління НСКУ, Заслужений діяч мистецтв України, лауреат державної премії імені Т. Шевченка  
*Тишко С.В.*, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

**Дизайн обкладинки:** *Шишков В.В.*

*Автор висловлює щиру подяку за фінансову підтримку видання:  
Д. Ареф'єву, О. Безбородьку, О. Боднару, Ю. Ваш, Б. Верещагіній, І. Вишинській,  
М. Вишневецькій, Є. Геплюку, Т. Глушук, С. Головащенко, О. Гурович, О. Дедовій,  
Д. Кузьменку, П. Лисому, О. Притулі, П. Сасько, А. Ситницькій,  
О. Чаплінській, Д. Чоні, О. Шміляк.*

**Вишинський Віталій**

В55 Circles. Фортепіанні твори : навч.-репертуар. посіб. для студ. ВНЗ / Віталій Вишинський. — К.: LAT&K, 2016. — 84 с.

**ISMN 979-0-9007137-0-4**

Посібник складають авторські фортепіанні твори, адресовані викладачам, студентам вищих мистецьких і педагогічних навчальних закладів, виконавцям і всім, хто цікавиться українським фортепіанним мистецтвом. Твори посібника можуть слугувати матеріалом навчальних дисциплін «Основний музичний інструмент (фортепіано)», «Додатковий музичний інструмент (фортепіано)», «Основи композиції», «Сучасна музика», «Аналіз музичних творів», «Поліфонія».

**УДК 780.8.087.4:780.616.432(075.8)**  
**ББК 85.315.3я73**

**ISMN 979-0-9007137-0-4**

© В.Вишинський, 2016  
© В.Шишков, 2016

## ПЕРЕДМОВА

Фортепіано, без сумніву, завжди було й залишається одним із найпопулярніших інструментів серед охочих опанувати музичне мистецтво. Навіть більше — навчання гри на фортепіано є обов'язковим для музикантів музично-теоретичних спеціальностей, виконавців на струнно-смичкових, духових і народних інструментах, вокалістів, хорових та симфонічних диригентів. Як бачимо, фортепіано є доволі потужним інтегративним чинником у розмаїтті музичних спеціальностей, і його значення складно переоцінити. Тож великої ваги й актуальності набуває питання відповідного навчально-методичного фортепіанного репертуару (насамперед для таких дисциплін як основний музичний інструмент<sup>1</sup> та додатковий музичний інструмент<sup>2</sup>).

Зазвичай матеріалом, який широко використовують у музичній навчальній практиці, є високохудожні твори західноєвропейського музичного мистецтва, створені композиторами різних історико-художніх епох: бароко, класицизму, романтизму (першочергово) та ХХ століття (дещо меншою мірою). Окремою вимогою у формуванні фахових та загальних компетентностей, зокрема збереження національних духовних традицій, є використання в музично-освітньому процесі творів вітчизняних композиторів. Утім частка української музики, як це не прикро визнавати, є невеликою. Водночас позитивом здається те, що найактивніше до навчально-репертуарного плану включають твори українських композиторів другої половини ХХ століття, як-от В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович, Г. Сасько, Ю. Іщенко, Л. Колодуб та ін.

У сукупності весь цей матеріал здатний виконати в повному обсязі головну умову, яку зазвичай висувають до навчального репертуару: різножанровість, художня різноплановість, стильова різноманітність творів. Так, успішна формула всебічного розвитку майбутнього музиканта-виконавця передбачає вивчення поліфонічних творів, великої та середньої форм, творів, спрямованих на розвиток різних видів техніки (етюдів, віртуозних композицій малої форми). Проте яким би напрацьованим і перевіреном не був навчальний репертуарний список, сучасна музична практика вносить свої корективи. І одним із важливих питань є оновлення репертуару, його осучаснення шляхом активного опанування студентами нової музики «молодого» ХХІ століття. Цим положенням і визначено практичну мету цього посібника, його затребуваність та актуальність. Адже особливістю пропонованого посібника є те, що він повністю укладений із оригінальних композицій, які були неодноразово виконані в концертах фестивалів сучасної музики в Україні, а також є регулярно використовуваними в освітньому процесі вищих музичних навчальних закладів.

Зазначимо також, що матеріали посібника стануть у пригоді не лише викладачам навчальних дисциплін «Основний музичний інструмент (фортепіано)» та «Додатковий музичний інструмент (фортепіано)», а й викладачам лекційних курсів «Основи композиції», «Сучасна музика», «Аналіз музичних творів», «Поліфонія»<sup>3</sup>. Зрештою, твори,

---

<sup>1</sup> Див., наприклад: Економова О. Основний музичний інструмент (фортепіано) : робоча програма навчальної дисципліни [Електронний ресурс] / О. Економова. — Режим доступу : <http://elibrary.kubg.edu.ua/11516/>

Куришев С. Основний музичний інструмент (фортепіано) : робоча програма навчальної дисципліни [Електронний ресурс] / С. Куришев. — Режим доступу : <http://elibrary.kubg.edu.ua/5135/>

<sup>2</sup> Див., наприклад: Економова О. Додатковий музичний інструмент : робоча програма навчальної дисципліни [Електронний ресурс] / О. Економова. — Режим доступу : <http://elibrary.kubg.edu.ua/5138/>

Кирилюк Г. Додатковий музичний інструмент (фортепіано) : робоча програма навчальної дисципліни [Електронний ресурс] / Г. Кирилюк, З. Міщенко. — Режим доступу : <http://elibrary.kubg.edu.ua/12668/>

<sup>3</sup> Див.: Вишинський В. Основи композиції : робоча програма навчальної дисципліни / В. Вишинський — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. — 23 с.

подані в посібнику, можуть стати об'єктом наукових досліджень. Як буде зазначено далі, окремі розвідки в цьому напрямі вже здійснено.

Відкриває збірку невелика лірична п'єса *Колискова*. Створена вона у 2002 році, незначної редакції зазнала у 2014 році. Ця мініатюра є творчим осмисленням усіма улюбленого жанру дитячого фольклору — колискової. Так, нескладно помітити близькість інтонацій *Коліскової* українським народно-пісенним інтонаціям; використання у творі таких характерних для організації народної музики композиційних прийомів як підголоскова поліфонія, варіантність музичного розгортання тощо. Отриманий досвід у художньому осмисленні вітчизняного фольклору згодом допоміг у створенні інших композицій схожого спрямування, зокрема вокального циклу на вірші Тараса Шевченка та українські народні тексти «Три українські колискові», який вийшов друком у 2014 році у збірці «Пісні вечірньої зорі»<sup>1</sup>.

*Коліскова* не містить надмірних технічних труднощів, тому може бути використана як навчальний матеріал на молодших курсах музичних училищ, коледжів, вищих мистецьких і педагогічних навчальних закладів. П'єса може стати у пригоді також учителям музичного мистецтва в загальноосвітніх навчальних закладах як матеріал для слухання. У полегшеній редакції твір було видано у спеціалізованому журналі «Музичний керівник»<sup>2</sup>.

Поліфонічний розділ збірки містить два твори — *Фуга та постлюдія* й *Circles (Кола)*.

Твір *Фуга та постлюдія* був створений у 2003 році. Першим виконавцем був автор; у різні часи твір виконували Олег Безбородько, Марія Рябоконева, Йован Стаматович та ін. *Фугу та постлюдію* неодноразово виконували в концертах та на державних іспитах студенти Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

Традиційно подібні цикли склалися із прелюдії та фуги. Натомість пропонується мікроцикл починається з фуги, за якою слідує п'єса у вільному викладі, близька до прелюдії, яка через своє розташування у творі має назву *Постлюдія*. Утім ця назва є не лише жанровим визначенням чи маркером, а і своєрідним апелюванням до музичної естетики українського композитора Валентина Сильвестрова та деяких його роздумів щодо цього поняття — одного з головних у його творчості. Розмірковуючи над формою прелюдії та фуги, композитор зрештою зазначає, що після епохи романтизму, коли, на його думку, фугу уявляли як життя, виникла потреба у постлюдії як відповіді на нього: «Постлюдія — це відповідь на текст, музичний чи історичний. Це — відголос»<sup>3</sup>.

Зовсім інакшим є ще один поліфонічний твір посібника *Circles (Кола)*, створений у 2009 році. Першим його виконавцем був Олег Безбородько, пізніше твір виконав на державному іспиті студент Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Олександр Рукомойніков.

*Circles* були неодноразово виконані на різних фестивалях сучасного мистецтва в Україні, зокрема у сольному концерті Олега Безбородька «Подвійний відблиск», що відбувся у рамках фестивалю *Gogol Fest — 2014*.

За формою цей твір наближається до прелюдії та фуги. Важливою його рисою є віртуозність фортепіанного викладу, тож до виконавця висуваються великі вимоги. Так, в

---

Вишинський В. Сучасна музика : робоча програма навчальної дисципліни [Електронний ресурс] / В. Вишинський — Режим доступу : <http://elibrary.kubg.edu.ua/5138/>

Ходоровська І. Аналіз музичний творів : робоча програма навчальної дисципліни [Електронний ресурс] / І. Ходоровська — Режим доступу : <http://elibrary.kubg.edu.ua/8228/>

Ходоровська І. Поліфонія : робоча програма навчальної дисципліни [Електронний ресурс] / І. Ходоровська — Режим доступу : <http://elibrary.kubg.edu.ua/8232/>

<sup>1</sup> Див.: Вишинський В. Пісні вечірньої Зорі. Камерно-вокальні твори. До 150-річчя від дня народження Бориса Грінченка та 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка : навч.-репертуар. посіб. для студ. ВНЗ / В. Вишинський. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. — 40 с.

<sup>2</sup> Вишинський В. Колискова / В. Вишинський // Музичний керівник. — 2014. — № 12. — С. 38–39.

<sup>3</sup> Сильвестров В. Дождається музики. Лекції-беседи. По матеріалам встреч, організованих Сергеем Пилотиковым / Валентин Сильвестров. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. — С. 143.

умовній прелюдії розроблено фактурний прийом «пальцева педаль», а також широко застосовано прийом «накладання рук». Своєю чергою, у фузі використано різноманітні прийоми віртуозної фортепіанної гри для імітації руху великих і малих шестерень якогось складного механізму. Твір може бути рекомендований для виконання вже досвідченим піаністам, і він неодмінно посіде гідне місце в їхньому репертуарі.

Ще одним підкреслено віртуозним твором цієї збірки є *Кітч-музика*, створена у 2001 році й уперше виконана автором. Відтак твір часто виконували студенти Національної музичної академії України в концертах і державних іспитах із фортепіанного виконавства. П'єса стала репертуарною в Олега Безбородька та Олексія Шмурака, які виконували її на фестивалях сучасної музики в Україні та за кордоном.

Терміном «кітч» зазвичай позначають ті чи ті явища масової культури. Він є нерідко синонімом псевдомистецтва, у якому головна увага зосереджена на яскравому зовнішньому вигляді, ефектності, легкій доступності. Ідея кітчу в цій п'єсі розкривається насамперед у виконавській віртуозності, яка «впадає у вухо» під час прослуховування, є викликом виконавцеві, але водночас забезпечує успіх на естраді. Утім за зовнішньою віртуозністю прихована композиційна складність твору — використання додекафонної техніки. Виконавський блиск частково призводить до ефекту «зниження» елітарності цієї техніки, але головним є інше — у другій половині ХХ століття додекафонія стала фактично *locus communis*, тобто сама перетворилася на кітч.

Отже, п'єса потребує від виконавця чималої технічної вправності та розуміння основ додекафонної техніки композиції. Твір містить три частини, в основі кожної з яких лежить послідовність (серія) із дванадцяти звуків: *f, ges, e, b, es, as, d, a, h, des, c, g*. Зазначимо, що «класична» додекафонія не передбачає створення структур, де простежувалася б ладотональна логіка. Але в серії, на основі якої створена *Кітч-музика*, доволі відчутними є два тонових центри — звуки *f* та *c*, що можуть бути трактовані як своєрідні тоніка й домінанта. Наближення до ладотональної організації вбачається і в самій послідовності звуків, де звуки *ges* та *e* стають начебто ввідними звуками до *f*, а звуки *h* та *des*, відповідно, — до звука *c*. Останній звук *g* підсилює враження, що серія закінчується домінантою ладу *f*, нагадуючи розширений *f-moll*. Тож цю серію можна уявити як своєрідний лад із певним взаємозв'язком звуків. Проте подальша робота із нею вибудована за принципами додекафонної техніки письма.

Твір *П'ять багателей* був створений у 2007 році. Він був задуманий саме як цикл, єдності якого сприяла інтонаційна спорідненість частин, їх контрастне зіставлення, психологізація образів тощо. Утім багателі можуть бути виконані й порізно, адже у кожній з них утілено один образ, вичерпано один емоційний стан. Ці чинники сприяють створенню у слухача відчуття завершеності, певної герметичності кожної окремої п'єси циклу.

Як відомо, слово «багатель» (від фр. *bagatelle*) означає «дрібничка». Цим словом композитори позначали невелику за розмірами п'єсу, елегантну і граційну за характером, нескладну для виконання, без надмірного смислового (ідейного) навантаження. Проте у ХХ і ХХІ століттях багатель із малої несерйозної дрібнички перетворилася на змістовне, сповнене глибоких переживань музичне висловлювання. Незмінними залишились лише лаконічність викладу та меншою чи більшою мірою технічна нескладність.

Цикл *П'ять багателей* уперше був виконаний Олегом Безбородьком, пізніше його зіграв також Юрій Глущенко. Твір був детально проаналізований у статті київської дослідниці та піаністки Наталії Борисенко, яка зазначила, що у ньому «оригінально поєднані елементи постромантизму й експресіонізму, в опусі присутні переважно витончені ліричні та лірико-драматичні образи». Дослідниця виказує упевненість, що твір збагатить навчально-методичний репертуар у розділі вивчення сучасної фортепіанної мініатюри<sup>1</sup>. Зазначимо, що

---

<sup>1</sup> Борисенко Н. Особливості фортепіанного стилю в багателях сучасних українських композиторів / Н. Борисенко // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. статей ; [упор. Т. Гуменюк, С. Тишко]. — К., 2010. — Вип. 34. — С. 303.

цикл потребуватиме від виконавця ґрунтовної технічної оснащеності. Саме тому рекомендуємо його студентам старших курсів вищих мистецьких і педагогічних навчальних закладів — магістрам і спеціалістам, або здобувачам післядипломної освіти у виконавській асистентурі-стажуванні при вищих мистецьких навчальних закладах.

Завершує навчально-репертуарний посібник твір великої форми — *Концерт для фортепіано з оркестром*, який був створений у 2007 році й уперше виконаний Олегом Безбородьком та Державним естрадно-симфонічним оркестром України під орудою Миколи Лисенка на випускному іспиті автора. Через кілька років *Концерт* був виконаний повторно іншими виконавцями: піаністкою Маріанною Соломко та Державним естрадно-симфонічним оркестром України під орудою Наталії Пономарчук на державному іспиті піаністки.

*Концерт* став об'єктом дослідження магістерської роботи Оксани Тихоліз, виконаної на кафедрі спеціального фортепіано №1 Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського; науковий керівник — професор Л.С. Неболюбова<sup>1</sup>.

Загалом у творі втілено класико-романтичну модель концерту, в якій реалізовано ідею змагання соліста й оркестру. Певна незвичність є у структурі *Концерту*: вона одночасно вибудована на засадах сонатної форми та фуги. Але найважливішим для розуміння *Концерту* є наявна у ньому стильова гра. Провідна ідея цієї гри — стильове зіткнення. Зауважимо, що під стилем розуміємо не лише конкретну систему музично-виразових засобів, а й сполучені з нею ідеали, шукання, прагнення певного культурно-історичного періоду або, як у випадку *Концерту*, — певної творчої особистості<sup>2</sup>. Так, у творі «зіткнулися» стилі С. Рахманінова, О. Скребіна, Д. Шостаковича, А. Берга, А. Караманова, а в ширшому сенсі протиставлені звуко-ідеали ХІХ та ХХ століть.

*Концерт* містить характерні прийоми віртуозного письма: подвійні ноти у швидкому темпі, октавні пасажі, *martellato* тощо. Утім найголовнішою вимогою для піаніста є інтелектуальна зрілість, чимала загальна музична ерудиція, широкий світогляд. Окрім того, виконання потребуватиме міцної технічної оснащеності, досвіду ансамблевої гри, акумулювання усіх фахових компетентностей. Як засвідчив досвід, цей твір може стати ефектним завершенням навчання у вищих мистецьких і педагогічних навчальних закладах.

Насамкінець висловлюю подяку всім моїм учителям з фортепіанного виконавства: Ларисі Анатоліївні Бондаренко — моїй першій вчительці; Наталії Федорівні Бодашко, у якої я навчався в Житомирському музичному училищі імені В.С. Косенка; Михайлові Борисовичу Степаненку, у класі якого я продовжив навчання гри на фортепіано, коли вже став студентом композиторського факультету Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

Окреме слово подяки висловлюю Олегові Безбородьку — першому виконавцеві практично всіх моїх фортепіанних творів, митцеві, який блискуче володіє не лише мистецтвом гри на інструменті, а й набагато більшим — *мистецтвом бути почутим*.

**Віталій Вишинський,**  
композитор, кандидат мистецтвознавства

---

<sup>1</sup> Див.: Тихоліз О.В. Базовые художественные традиции и специфика их преломления в творчестве молодого киевского композитора Виталия Вышинского (на примере концерта fis-moll) : дипломная работа ... магистра муз.искусства : 8.02020401 / Тихоліз Оксана Валериевна ; Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. — К., 2015. — 57 с.

<sup>2</sup> Таке розуміння поняття «стиль» виводимо з визначення, яке запропонував у своїх дослідженнях С.В. Тишко (див.: Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков / Сергей Тышко. — К. : ЭП «Музинформ», 1993. — 120 с.).

# Колискова

**Moderato** *mp*

*p* *molto dolce*

*con Ped.*

7

11

15

19

*mp* *pp*

rit. e dim. ..... *pp* a tempo come prima

23

*pp*

8

29

*p* *pp*

8



33

8

37

*poco rit.*

8

41

*pp a tempo*

*ppp*

8

# Фуга та постлюдія

## Фуга

Moderato

*poco scerzando*  
*mp*

5

8

11  
*mf*

14 *f* poco a poco dim...

Musical score for measures 14-16. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 14 starts with a forte (*f*) dynamic. The music features wide intervals and slurs. The instruction "poco a poco dim..." is written across measures 14 and 15. Measure 16 continues the melodic line.

17 *pp* *rit.* *a tempo*

Musical score for measures 17-19. Measure 17 begins with a piano-piano (*pp*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. A first ending bracket labeled "8" spans measures 17 and 18. Measure 19 returns to the original tempo (*a tempo*) and features a crescendo leading to a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

20 *mf* *mp*

Musical score for measures 20-22. Measure 20 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A first ending bracket labeled "8" spans measures 20 and 21. Measure 22 concludes with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

23

Musical score for measures 23-25. The music continues with various melodic and harmonic textures in both staves.

26 *ff*

Musical score for measures 26-28. Measure 26 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features wide intervals and slurs. Measure 28 ends with a first ending bracket labeled "VI".

# Постлюдія

**Lento assai**

*cantabile*

1

*p*

*mp*

*con ped.*

5

9

*rit.*

*a tempo*

*poco animato*

13

*mp*

3

Meno mosso

29

rit. f

8

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melodic line in the right hand with a slur over measures 29-32 and a dynamic marking of *f* at the end. The left hand provides a harmonic accompaniment with a slur over measures 29-32. A dashed line with the number 8 is positioned above the staff.

33

*molto rubato*

*p* *ppp* *mf*

2/4 4/4

8

Detailed description: This system contains measures 33 through 35. The music is in G major. Measure 33 is in 4/4 time, while measures 34 and 35 are in 2/4 time. The right hand has a melodic line with dynamics *p*, *ppp*, and *mf*. The left hand has a harmonic accompaniment. A dashed line with the number 8 is positioned above the staff.

36

*ff*

*Lea.*

8

Detailed description: This system contains measures 36 through 38. The music is in G major. Measure 36 is in 4/4 time, while measures 37 and 38 are in 2/4 time. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The left hand has a harmonic accompaniment. A dashed line with the number 8 is positioned above the staff.

Sostenuto

39

*mp* *poco a poco dim...*

*Lea.*

3

Detailed description: This system contains measures 39 through 42. The music is in G major. Measure 39 is in 4/4 time, while measures 40, 41, and 42 are in 2/4 time. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a *poco a poco dim...* instruction. The left hand has a harmonic accompaniment. A dashed line with the number 8 is positioned above the staff.

43

*rit.* *pp* *ppp*

8

Detailed description: This system contains measures 43 through 46. The music is in G major. Measure 43 is in 4/4 time, while measures 44, 45, and 46 are in 2/4 time. The right hand has a melodic line with dynamics *pp* and *ppp*. The left hand has a harmonic accompaniment. A dashed line with the number 8 is positioned above the staff.

15

*p*

*pp*

*tre corde*

20

24

*p*

*mp*

*Leo.*

38

*mf*

This system contains measures 38 and 39. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with slurs and ties. The dynamic marking is *mf*.

39

*ff*

This system contains measures 39 and 40. The right hand continues with triplet patterns and slurs. The left hand accompaniment is consistent. The dynamic marking is *ff*.

41

*con forza fff*

*rit.*

*come primo a tempo*

*p*

*legatissimo p*

*senza Ped. una corde ad libitum*

This system contains measures 41, 42, and 43. Measure 41 starts with a double bar line and the instruction *con forza fff*. Measure 42 includes a *rit.* marking and a hairpin. Measure 43 begins with *come primo a tempo*, a dynamic of *p*, and the instruction *legatissimo p*. At the bottom, it specifies *senza Ped. una corde ad libitum*.

58

58

*f* *mp* *mf*

Measures 58-62: This system contains five measures. The top staff features a melodic line with various rhythmic values and dynamic markings. The bottom staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. The key signature has two flats, and the time signature changes from 2/4 to 3/4, 4/4, 2/4, 5/4, and 3/4.

63

63

*subito p* *mf* *f*

Measures 63-67: This system contains five measures. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a more active accompaniment. Dynamics include *subito p*, *mf*, and *f*. The key signature remains two flats, and the time signature changes from 3/4 to 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 3/4.

68

68

Measures 68-71: This system contains four measures. The top staff continues the melodic line. The bottom staff provides a steady accompaniment. The key signature remains two flats, and the time signature changes from 3/4 to 4/4, 2/4, 5/4, and 2/4.

72

72

Measures 72-75: This system contains four measures. The top staff continues the melodic line. The bottom staff provides a steady accompaniment. The key signature remains two flats, and the time signature changes from 2/4 to 3/4, 4/4, 3/4, and 5/4.



90

*f*

Measures 90-91: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 90 contains a series of chords and eighth notes, with a dynamic marking of *f*. Measure 91 continues the melodic line with eighth notes. A large slur encompasses the entire passage.

92

*mp*  
*p*  
*mp*

Measures 92-96: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 92 starts with a dynamic marking of *mp*. The passage features a complex rhythmic pattern with changing time signatures (3/4, 4/4, 2/4, 3/4, 2/4) and a dynamic marking of *p* in the bass line. A large slur covers the entire section.

97

*mp*  
*p*

Measures 97-101: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 97 begins with a dynamic marking of *mp*. The passage includes a variety of rhythmic values and a dynamic marking of *p* in the bass line. A large slur covers the entire section.

102

Measures 102-106: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 102 starts with a dynamic marking of *mp*. The passage features a complex rhythmic pattern with changing time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4) and a dynamic marking of *p* in the bass line. A large slur covers the entire section.

120

*p* *cresc* *f*

123

127

131

*ff* *p*

150

*mf*

153

*rit.*

$\text{♩} = 95$

*mf*

156

*rit.*

*p*

159

*pp*

18

*mf*

22

*cresc. poco a poco*

*mf*

25

*sf*

*ff*

28

*con forza*

*mf*

*ff*

31

*fff*

||

**Allegro ma non tanto**

The musical score is written for piano in 2/2 time. It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand starting with a forte (*f*) dynamic, which then softens to mezzo-piano (*mp*). The left hand has rests until measure 4, where it begins with a mezzo-piano (*mp*) accompaniment. The second system (measures 5-8) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand, which then softens. The left hand continues with a steady accompaniment. The third system (measures 9-12) shows the right hand melody continuing with various dynamics and articulations, while the left hand accompaniment remains consistent. The fourth system (measures 13-16) features a forte (*f*) dynamic in the right hand, with a more active bass line in the left hand. The fifth system (measures 17-20) is marked fortissimo (*ff*) and features a more complex, rhythmic accompaniment in both hands.

41

Musical score for measures 41-44. The piece is in B-flat major. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 41 and 42, and another slur over measures 43 and 44. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

45

Musical score for measures 45-48. The right hand has a melodic line with a slur over measures 45 and 46, and another slur over measures 47 and 48. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

49

Musical score for measures 49-52. The key signature changes to C major. The right hand has a melodic line with a slur over measures 49 and 50, and another slur over measures 51 and 52. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

53

Musical score for measures 53-56. The right hand has a melodic line with slurs and accents, starting with a *mf* dynamic. The left hand has a bass line with slurs and accents.

57

Musical score for measures 57-60. The right hand has a melodic line with slurs and accents, starting with a *f* dynamic. The left hand has a bass line with slurs and accents.

74

*ff*

Musical score for measures 74-75. The system consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains complex chordal textures with many accidentals (flats and naturals) and dynamic markings including *ff*, *>*, and *<*. The lower staff is a bass clef staff with a simpler accompaniment of quarter and eighth notes.

76 *come primo*

*p*

Musical score for measures 76-77. The system consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings including *p*. The lower staff is a bass clef staff with a simple accompaniment of quarter notes.

78

*pp* *cresc.*

Musical score for measures 78-79. The system consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings including *pp* and *cresc.*. The lower staff is a bass clef staff with a simple accompaniment of quarter notes.

80

*mf*

Musical score for measures 80-81. The system consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings including *mf*. The lower staff is a bass clef staff with a simple accompaniment of quarter notes.

82

Musical score for measures 82-83. The system consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings. The lower staff is a bass clef staff with a simple accompaniment of quarter notes.

94

Musical score for measures 94-95. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

96

Musical score for measures 96-97. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The dynamic marking *ff* is present at the beginning.

98

Musical score for measures 98-99. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The dynamic marking *ffz* is present. The word *lunga* is written above the final note of the upper staff.

100

Musical score for measures 100-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The dynamic marking *con forza* is present in measure 100, and *mf* is present in measure 101.

103

Musical score for measures 103-105. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The dynamic marking *p* is present in measure 103, and *f* is present in measure 104.



115

*piu ff*  
con ped.

This system contains measures 115 and 116. Measure 115 features a piano introduction with a forte dynamic (*ff*) and a pedaling instruction (*con ped.*). The right hand has a melodic line with a slur over measures 115 and 116, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

117

*poco a poco rit.*

This system contains measures 117, 118, and 119. Measure 117 has an 8-measure rest in the right hand. The tempo marking *poco a poco rit.* is present. The right hand has a melodic line with a slur over measures 117 and 118, and the left hand continues with eighth notes. The system ends with a change in time signature from 4/4 to 2/4.

120

*molto rit*      **Meno mosso ( tempo di Andante )**

*p*

This system contains measures 120, 121, and 122. Measure 120 has a 4-measure rest in the right hand. The tempo marking *molto rit* is present, followed by **Meno mosso ( tempo di Andante )**. The dynamic *p* is indicated. The right hand has a melodic line with a slur over measures 120 and 121, and the left hand continues with eighth notes. The system ends with a change in time signature from 2/4 to 4/4.

123

*poco a poco accel.* .....

This system contains measures 123 and 124. The tempo marking *poco a poco accel.* is present. The right hand has a melodic line with a slur over measures 123 and 124, and the left hand continues with eighth notes.

125

**sempre cresc.**

This system contains measures 125 and 126. The dynamic marking **sempre cresc.** is present. The right hand has a melodic line with a slur over measures 125 and 126, and the left hand continues with eighth notes.

# П'ять багателей

|

**Lento** *p* *rit.* *a tempo*

7 *poco rit* *a tempo* *mp* *p*

12 *poco rit* *f* *a tempo* *mp* *rit.* *poco animato*

17 *a tempo* *rit.* *ff* *risoluto* *p*

8

8

3

3 3 3 3 7 7 3

5

6 3 6

6

7 7 7 7 3 3 5

8

*mf* 6 7 3

16 *mp*

*f*

*pesante*

20

*fff*

23

*Gliss.*

*fff*

*mp*

27

*mp*

4

Musical notation for measures 4-6. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat.

7

*mf*

Musical notation for measures 7-9. The right hand continues the melodic line. The left hand features a more complex accompaniment with some chromaticism and accents. The key signature changes to two flats.

10

*poco rit . . .* *a tempo*

*f* *pp*

*poco Ped.*

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 starts with a forte (*f*) dynamic and a 'poco rit.' marking. Measure 11 begins with a piano (*pp*) dynamic and an 'a tempo' marking. The left hand has a 'poco Ped.' marking. The key signature has two flats.

13

*p*

Musical notation for measures 13-14. The right hand plays chords and short melodic fragments. The left hand plays chords and a descending line. The key signature has two flats.

15

*mp*

Musical notation for measures 15-17. The right hand features a melodic line with eighth notes and a fermata over the final note. The left hand plays chords and a descending line. The key signature has two flats.

27 *sf* *mf* *sf*

29 *sfz* *subito p*

31 *f* *ff* *marcato fff*

34 *con forza* *risoluto ffff*

8

16 *mp* *rit.*

*fff* *mp* *p* *pp*

*fff*

8

20 *a tempo* *rit.* *a tempo*

*mf* *mf* *mp*

*f*

8

23

*p* *mf* *mp* *mp*

8

*a tempo*

5

*rit.* *a tempo* *poco a poco accel.*

9

*mp*

*poco rit* *poco piu mosso* *rit.*

13

*p delicatezza*

*a tempo* *rit.*

17

8

*mf*



# Концерт для фортепiано з оркестром

**Andante**

**1**

Piano II

*p* *rit.* *a tempo* *mp*

**2**

P - no II

14 *p* *poco rit.* *a tempo* *mp* *p* *mp*

**3**

P - no II

25 *mp* *mf* *f* *mf* *rit.* *sempre tenuto*

**4**

P - no I

35 *a tempo* *poco animato* *rubato* *piu f* *rit.* *mp* *a tempo* *molto espressivo* *sostenuto* *con Leo.*

**4**

P - no II

35 *a tempo* *f* **5**

7

53

P - no I

*p*

*a tempo dolce sempre legato*

P - no II

7

*mp*

*p*



56

P - no I

*mp*

*p*

P - no II

56

P - no I

62

8

*ff*

3

P - no II

62

8

*f*

P - no I

64

8

*rit.*

P - no II

64

*rit.*

P - no I

73

8<sup>va</sup> 3

mf

8<sup>va</sup> 3

P - no II

73

8<sup>va</sup> 3

mf

||

P - no I

77

*animato con moto*

8<sup>va</sup> 3

mp

3

P - no II

77

P - no I

84

*ff*

*mf*

8

3

3

3

P - no II

84

P - no I

86

*mf*

*poco rit.*

*rit.*

8

3

3

3

P - no II

86

14

*a tempo*

P - no I

14

*a tempo*

P - no II



P - no I

P - no II

secco

119

P - no I

*mf* *ff* *cresc.* *piu ff* *dim.*

P - no II

123

17

P - no I

*p* *sempre legato* *leggiero* *poco dolce*

P - no II

123

17

P - no I

*mp* *mistico*

P - no II

126

P - no I

*mp*

P - no II

19

P - no I

Musical score for P - no I, measures 135-148. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many triplets. A large slur covers measures 135-148. Dynamics include *ff* and *f*. There are accents (>) and a fermata over measure 148.

19

P - no II

Musical score for P - no II, measures 135-148. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many triplets. A large slur covers measures 135-148. Dynamics include *ff* and *f*. The instruction *sempre tenuto* is present. There is a fermata over measure 148.



P - no I

Musical score for P - no I, measures 138-148. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many triplets. A large slur covers measures 138-148. Dynamics include *cresc.* and *f*. There are accents (>) and a fermata over measure 148.

P - no II

Musical score for P - no II, measures 138-148. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many triplets. A large slur covers measures 138-148. Dynamics include *f*. There is a fermata over measure 148.



146

P - no I

8<sup>va</sup>

3 3 *cresc.* 3

3 3

3

8<sup>va</sup>

3

146

P - no II

21

Lento pesante

149

P - no I

rit.

molto rit.

*fff*

8<sup>va</sup>

3

3

8<sup>va</sup>

21

Lento pesante

149

P - no II

*ff*

*p*

*p*

161

P - no II

*f*

23

165

P - no II

*f*

*ff*

8

170

P - no I

*rubato*

*rit.*

*con forza*

*ff*

3

vd

170

P - no II

*mf*

*ff*

*sostenuto*

3

191

Pesante

*ff*

*a tempo* *poco animato*

*rit.*

*sempre tenuto*

P - no 1



194

*poco animato*

*Molto pesante* *poco con moto*

*sostenuto*

*con forza*

P - no 1

209

P - no I

*ff*

*mp*

3

8

209

P - no II

**||**

**poco a poco meno mosso**

214

P - no I

*p*

*poco rit.*

*mf*

*poco sostenuto*

8

**||**

219

P - no I

*p*

*rit.*

*dim.*

*dolce*

*sostenuto*

*delicatezza*

*p*

*mistico*

**27**

**Andante**

219

P - no II

*p*

*con ped*

**27**

**Andante**

## ПІСЛЯМОВА

Розмова з композитором про його творчість — момент хвилюючий. Надто якщо композитор є твоїм сучасником; якщо він, хоча б з огляду на свій вік, — на початку шляху. Тут немає і не може бути готових визначень (завжди є ризик, що вони обернуться якимось стилістичним штампом), позаяк і предмет розмови, і сам шлях є живою матерією, що формується тут і зараз із актуальної реальності.

Що ж спрямовує та організовує рух цієї матерії? У випадку Віталія Вишинського, як на мене, можна казати про своєрідну внутрішню константу, що визначає його спосіб художнього бачення і, як наслідок, написання музики. Наділений гострою думкою та тонким чуттям, Віталій — інтелектуал, для якого гра є улюбленим способом оперувати ідеями. Завдяки цьому в композиції він постає одночасно інвентором та інтерпретатором: звукових явищ, художніх артефактів, а часом і власне процесу мислення. З однаковою легкістю він грає стильовими кліше, технічними прийомами і смислами, вибудовуючи кожен новий опус як самодостатню, чітко і жорстко організовану систему перехресних посилань: між текстом і контекстом, власним і слухацьким досвідом, звуком і словом.

До речі, про слово. Те, як Віталій говорить про музику (свою чи інших), щоразу дивовижно складається в художню форму, яка за вираженістю й емоційною насиченістю не поступається його власним творам. Віднедавна слово про музику стало невід'ємною частиною його творчої діяльності, не менш значимою, аніж композиція. Тож розмову з композитором я вирішила розпочати з головного: з його самовизначення.

**Ірина Ягодзинська:** *Викладач вишу, науковець, лектор, популяризатор академічної музики — твоя багатоаспектна діяльність справляє враження. Утім ти повсякчас наголошуєш, що насамперед ти — композитор. Природно виникає запитання: що для тебе означає бути композитором?*

**Віталій Вишинський:** Декілька років тому я справді багато розмірковував над тим, що означає бути композитором. Чи вичерпується цей вид діяльності лише написанням музики? Чи є виконання власної музики обов'язковою умовою визнання тебе композитором тобою самим та іншими? Згодом я дійшов думки, що композитор — це насамперед самовідчуття, яке визначає і твій спосіб існування, і поведінку, і спосіб думати. Це категорія світогляду, якщо коротко. Проте важливо, що за такого розуміння кількість музики, яку ти пишеш, і швидкість її створення не є показниками ані її якості, ані твоєї приналежності до професії. Так, композитор генерує ідеї, у певний спосіб втілює їх у звуках і тиші. Але якщо ти припинив на деякий час робити те, що зазвичай очікують від композитора, — тобто якщо ти не пишеш музики, — це жодним чином не скасовує твого буття композитора, не означає, що ти тепер ним не є. І в історії музики таких прикладів можна знайти безліч. Тому особисто для мене бути композитором — це передусім позиція.

**І. Я.:** *Ризикну стверджувати, що питомою складовою твоєї позиції є творчий перфекціонізм. Твою музику вирізняє значний інтелектуальний модус, тяжіння до довершеності структур, у ній важливий момент інвенторства, концептуальної гри, навіть в оформленні нотного тексту або ремарках для виконавців. Це вже можна вважати ознакою стилю...*

**В. В.:** Мабуть, це загальна ознака сучасної композиторської реальності. Зараз дуже складно написати музичний твір без огляду на історичний контекст. Кожен новий твір має чимось відрізнятися як від попередніх творів того ж автора, так і від музики, що його оточує: звучаннями, ідеями, зовнішніми формальними ознаками. Необхідно знайти оригінальний стрижень, на який би накручувалася музична композиція, — тож композитор просто приречений проявляти інвенційність. Але вигадкування є не метою, лише засобом, хоча часто спостерігаємо протилежне. Сфери пошуку необхідного інвенційного начала можуть бути різними. Хтось орієнтується виключно на звукову матерію та музичні структури як такі. Для інших велике значення мають позамузичні або надмузичні явища — література, живопис, кіно тощо.

**І. Я.:** *З якої ідеї тоді виникла фортепіанна п'єса Circles? Це щось з абстрактного живопису чи виключно музичні імпульси?*

**В. В.:** Але ж ідея ніколи не буває одна: їх зазвичай декілька, навіть коли йдеться про дуже маленький твір. А ще цікаво, що ідею, яка центрує увесь твір, часто знаходиш уже в процесі написання. Щодо *Circles*, то первинним імпульсом до створення була звукова аура та окремі ритмічні знахідки Олів'є Мессіана<sup>1</sup>, зокрема у його фортепіанному циклі *Двадцять поглядів на немовля Ісуса*. Так, перша п'єса у *Circles*, що в цьому мікроциклі має функцію прелюдії, дуже подібна за ритмічною пластикою до однієї з п'єс мессіанівського циклу. А композиційна ідея *Circles* з'явилася вже під час роботи над твором — це образ рухомих кіл механізму, структуру якого визначають шестерні різного діаметру, які рухаються зі змінною швидкістю. Вона стала «точкою збирання» усієї композиції, завдяки чому дві п'єси циклу є одним цілим. Ще однією рушійною силою було прагнення написати віртуозний твір у формі фуги, за мірою виконавської складності близький до фуги з відомої *Сонати для фортепіано* Семюеля Барбера<sup>2</sup>. Цікаво, що якраз у той час у гуртожитку, де я мешкав, поверхом вище студентка-піаністка вчила фугу Барбера, що створювало ситуацію своєрідного змагання. Зрештою, значущою для мене виявилася фактурна ідея — досягти особливого ефекту витриманих звуків без використання правої педалі, що я і втілював на початку твору за допомогою прийому пальцевої педалі. Усе це в купі з бажанням написати яскраву музику в американському екстенсивному характері (загалом погратися з музичною інтровертністю в першій частині та екстравертністю у другій) визначило метаідею твору — втілити у звуках різний тип руху як такого. Усі ці ідеї були важливі для мене під час підготовчої роботи та написання твору: вони справді стимулювали створення музики. Звісно, для виконавця знання цього підтексту може не мати жодного значення: на нього впливають інші чинники, перед ним постають інші цілі та завдання. Хоча я вважаю, що піаністу ця інформація також потрібна. Адже якщо звертати увагу, грубо кажучи, лише на аплікатуру та октавні стрибки, — то навіть тоді взагалі будь-які знання, що виходять за межі виконавської техніки?

**І. Я.:** *Ми говоримо про механіку творчого процесу, його конструктивні чинники. Але ж твоя музика не позбавлена емоційності, чуттєвості. Як необхідність бути оригінальним співвідноситься з цією складовою музичної творчості? Що частіше стає для тебе стимулом до написання музики — певний концепт чи емоція?*

---

<sup>1</sup> Олів'є Мессіан (*Olivier-Eugène-Charles-Prosper Messiaen*, 1908–1992) — французький композитор, органіст, музичний теоретик, педагог, а також орнітолог.

<sup>2</sup> Семюель Барбер (*Samuel Osborne Barber II*, 1910–1981) — один із найпопулярніших американських композиторів XX століття.

**В. В.:** Щоразу по-різному. Щодо емоційних імпульсів — мабуть, найпоказовішою є історія написання *Концерту для фортепіано з оркестром*. Ще до того, як безпосередньо над ним розпочалася робота, я мав дуже стійке передчуття його майбутнього звучання, загального емоційного модусу, точніше пафосу. Утім жодної конкретики стосовно структури, композиційних рішень чи жанрової моделі ще не було. Тільки загальне передчування розлогого пізньоромантичного звучання, яке й спрямувало мій пошук художньо-виразових засобів. У процесі написання часто виникали завдання суто прагматичного змісту чи раціонального характеру. Так, за порадою Олега Безбородька — першого виконавця *Концерту*, — я майже повністю переробив фортепіанну партію, оскільки вона на той час була недостатньо віртуозною. Уже після цього виникла необхідність переписати кілька епізодів, зробити їх нову оркестровку. Усе це робота малоемоційна, але така, що потребує довгого і спокійного обдумування. Тепер, коли я дивлюся на *Концерт*, то бачу, що він композиційно, як то кажуть, «добре спаяний», що всі елементи міцно приладнані одне до одного — а починалося все із сильного емоційного переживання звукового образу. Можливо, саме тому мені нескладно було писати *Концерт*. А от інший твір — *Серенада для дев'яти інструментів* (2009) — почався із раціонального імпульсу: я спочатку придумав ритмічну структуру та стратегію фактурного розгортання, яку методично втілював у першому розділі.

**І. Я.:** *Повернімося ще ненадовго до Концерту. У ньому ти, здається, уперше зачіпаєш тему часу як фізичної та метафізичної субстанції. У декількох пізніших творах вона стає наскрізною, навіть визначальною...*

**В. В.:** Справді, у фінальних тактах *Концерту* з'являється натяк на звучання годинника як символу ходи часу, але тут ідеться радше про час історичний, історико-культурний. Спробую пояснити. Мені здається, що коли ми застосовуємо категорію часу до музичного мистецтва, то досить часто підміняємо поняття, певною мірою спрощуємо — заміщуємо звичним словом те, що насправді маємо на увазі. Тобто говоримо про музичний час, коли доречніше говорити про інше — музичний рух. Своєю чергою, музичний рух можна уявити як структуру, що є результатом складної взаємодії усього комплексу художньо-виразальних засобів. І саме від характеру і типу цієї взаємодії зрештою залежить те, яким буде наше сприйняття і розуміння плину музичного часу. У своїй творчості я намагаюся запропонувати своє бачення проблеми музичного руху (зокрема у згаданій раніше п'єсі *Circles*), а разом і проблеми музичного часу, яка тут є похідною. Повертаючись до *Концерту*, зазначу, що у ньому час — тобто певний тип, характер музичного руху — діє як складова (чи радше ознака) стилю конкретного композитора або епохи. Отже, первинною ідеєю тут все-таки є стильова гра.

**І. Я.:** *Якими ідеями ти надихався, коли розмірковував про час і рух? Чи вплинула на твої пошуки, скажімо, концепція Карлхайнца Штокхаузена<sup>1</sup>?*

**В. В.:** Як не дивно, мене надихала власна наукова діяльність. Коли я працював над дисертацією, виникла потреба в особливій дослідницькій «оптиці», крізь яку я міг би розглянути та зіставити симфонічну творчість Густава Малера<sup>2</sup> і Дмитра Шостаковича<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Карлхайнц Штокхаузен (*Karlheinz Stockhausen*, 1928–2007) — німецький композитор, диригент, музичний теоретик, один із лідерів другого авангарду.

<sup>2</sup> Густав Малер (*Gustav Mahler*, 1860–1911) — австрійський композитор та диригент кінця XIX – початку XX століття.

<sup>3</sup> Дмитро Шостакович (*Дмитрий Шостакович*, 1906–1975) — радянський композитор, піаніст, музично-громадський діяч.

Такою «оптикою» в моїй роботі стала категорія руху, що своєю чергою спричинила певну зацікавленість категорією часу. Але вся моя увага тоді була більше зосереджена на питаннях, пов'язаних із рухом, тому спеціальні музично-часові концепції я розглядав дещо вибірково і побічно. Враження і думки від дослідницької роботи у проєкції на музичне мистецтво зрештою згенерували певні ідеї, які я й намагався втілити у своїх творах паралельно з написанням дисертації. Тут хотів би підкреслити, що ідеєю руху творчість цього періоду не обмежується (як я вже казав, ніколи не буває лише однієї ідеї). Зокрема, тоді мене також цікавив звук та його властивості... Думаю, що кожен композитор має час від часу звертатися до таких базових категорій музики, як-от звук чи ритм, переосмислювати їх, відкривати наново, аби зрештою зрозуміти, з якою матерією він має справу.

**І. Я.:** *Що дає це розуміння композитору? Можливо, воно є визначальним для його творчої ідентичності?*

**В. В.:** Напевно, так. Осмислюючи певні музичні категорії чи явища, композитор віднаходить силу, що діє між ними, і відчуття цієї сили дає йому змогу згенерувати щось нове, щось неповторне та цікаве. Якщо науковець констатує та формалізує факти, які спостерігає, то мета композитора — вивільнити прихований потенціал з факту реальності. Відчуті у звичних речах, у тих чи тих буденних явищах живу творчу енергію, а потім звуковими засобами спрямувати її у геть інший вимір. Реалізувати відчуті можливості — ось це, мабуть, і є композиція.

Розмову вела **Ірина Ягодзинська**,  
кандидат мистецтвознавства, музикознавець, лектор



## ЗМІСТ

<i>Передмова</i> .....	3
КОЛИСКОВА .....	7
ФУГА ТА ПОСТЛЮДІЯ.....	10
CIRCLES .....	16
КІТЧ-МУЗИКА .....	28
П'ЯТЬ БАГАТЕЛЕЙ.....	41
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ .....	55
<i>Післямова</i> .....	79

*Навчальне нотне видання*

**Віталій Вишинський**

## **CIRCLES. ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ**

Навчально-репертуарний посібник для студентів ВНЗ

Друкується в авторській редакції.

За зміст і якість поданих матеріалів відповідає автор.

Редактори — Т. Пляченко, Н. Вишинська

Комп'ютерний набір тексту та нот — В. Вишинський

**Попередження!** Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в Інтернеті без письмового дозволу автора. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.

Підп. до друку 25.07.2016. Формат 60x84/16. Папір офсет.  
Гарнітура «AGForeignerMediumC». Ум. друк. арк. 9,77.  
Тираж 100 пр. Зам. № 16.07.25-4.

ПВТП «LAT&K»

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 181 від 15.09.2000 р.

Надруковано Print Quick

Тел.: 235-75-28, 235-00-09