

78.03(477)
Б43

Валентина Бєлікова

РОДЗИНКИ ТВОРЧОСТІ
КОМПОЗИТОРІВ **У**КРАЇНИ

Кривий Ріг
Видавець Роман Козлов
2020

Валентина Белікова

РОДЗИНКИ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ

БІБЛІОТЕКА
Кривий Ріг

Видавець Роман Козлов
2020

УДК 78.03(477)+37.026
Б43

Рецензент:

Глініцька Наталія Степанівна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри інструментально-виконавських дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Бєлікова В. В.

Б43 Родзинки творчості українських композиторів / Валентина Венедиктівна Бєлікова. – Кривий Ріг : Видавець Роман Козлов, 2020. – 157 с.

ISBN 978-617-7643-67-7

Книга вміщує роздуми автора про розвиток українського музичного мистецтва періоду другої половини XX ст. та початку XXI ст. Матеріал збірки висвітлює вплив музичного мистецтва на формування естетичного смаку, музичних здібностей, національного менталітету в контексті сучасного полікультурного простору. Збірка може бути корисною студентам, магістрам вищих музичних навчальних закладів, всім хто цікавиться розвитком сучасної української музичної культури.

УДК 78.03(477)+37.026

ISBN 978-617-7643-67-7

©Бєлікова В. В., 2020

*Все навколо зеленіє,
Річка ллється і шумить,
Тихо, тихо вітер віє
І з травою гомонить.*

Олександр Олесь

*Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
А матері вечерять ждуть.*

Тарас Шевченко

*Сім'я вечерея коло хати,
Вечірня зіронька встає,
Дочка вечерять подає,
А мати хоче научати
Так соловейко не дає.*

Тарас Шевченко

Зоре моя вечірняя,
Зійди над горою,
Поговорим тихесенько
В неволі з тобою.

Тарас Шевченко

Берізки по коліна у воді
Ані шелесту, ані бризочки,
Ні далекого шуму коліс.
Лиш гусей лебедина низочка
Очинає струни беріз.

Ліна Костенко

Ніч яка місячна, зоряна, ясная!
Видно, хоч голки збирай.
Вийди, кохана, працюю зморена,
Хоч на хвилиночку в гай.
Сядемо вкупі ми тут під калиною –
І над панами я пан!
Глянь, моя рибонько, – срібною хвилею
Стелеться полем туман.
Ти не лякайся, що змерзнеш, лебедонько,
Тепло – ні вітру, ні хмар:
Я пригорну тебе до свого серденька,
А воно палке, як жар.

Михайло Старицький

ЗМІСТ

Від автора	6
Висвітлення загальної характеристики музичної мови Богдани Фільці	9
Богдана Фільці. Хоровий цикл для дітей «Від зими до зими».....	17
Фольклорна лексика у творах Богдани Фільці (на матеріалі циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень»)	25
«Музичні фрески» Богдани Фільці як чинник розвитку творчо- потенційних сил особистості	34
Особливості музично-образної драматургії фортепіанних циклів Богдани Фільці.....	41
Проблеми викладання курсу «Історія української музики» у вищій школі.....	53
Періодизація розвитку української музикальної культури	61
Ще раз про періодизацію розвитку української музичної культури	74
Музично-творчий процес і система технічних засобів комунікації	82
Професійна підготовка майбутнього спеціаліста XXI століття.....	93
Музика Олександра Нежигая в учбовому процесі.....	104
Педагогічні принципи Г. Г. Нейгауза як основа сучасної музично-педагогічної майстерності.....	112
Інтерпретація музичної мови Олега Польового як поштовх до розвитку творчого потенціалу виконавця	121
Музична мова творів Михайла Степаненка як чинник формування творчого потенціалу особистості	130
Українська музична культура в контексті сучасного полікультурного простору	139
Корифеї української музичної культури	148

ВІД АВТОРА

Шановний друже! Ви відкрили книгу, що є своєрідним свідком 50-річної подорожі по дорогам і стежинкам мандрювання української музичної культури.

А починаючи з далекого 1945 року авторка цих слів стала дійсним свідком формування та розвитку музичної культури України після воєнних років ХХ століття та періоду сучасного ХХІ століття.

Історія розвитку музичної культури українського народу надзвичайно цікава. Вона відтворює важливі події воєнних років українського народу, яскраві прояви людської духовної сили, висвітлює величезну силу взаємообміну й взаєморозуміння між народами різних країн і континентів.

Пропонована Вам книга є метою познайомити читачів з вибраними науковими статтями доцентки КДПУ, кандидатки музикознавства, заслуженої працівниці культури України Белікової Валентини Венедиктівни.

Після закінчення свого навчання, гадаю, кожний день багатьох людей Кривого Рога пов'язаний із бажанням віддати свої знання і вміння новій генерації людей, щоб Кривий Ріг став містом розкриття потенційних можливостей кожної людини, яка хоче жити активно, цікаво, реалізуючи свої різноманітні творчі задуми.

Сучасний Кривий Ріг – це місто виняткове за своїм значенням. Воно приваблює як надзвичайними ландшафтами залізрудних розкопів, так і, головне, своїми роботящими й талановитими мешканцями.

50-ті роки минулого століття були періодом повернення багатьох людей у рідне повоєнне місто, яке необхідно було відбудувати після страшних воєнних років.

Будувати треба було багато і швидко. Батьки відводили своїх дітей у дитячі садочки на цілий тиждень. А самі тижнями працювали на відбудові житлових будинків для тих, хто після закінчення війни повертався в Україну з далекої півночі, Дагестану та Казахстану.

З Дагестану повернулась і моя родина. Перед самою війною батьки закінчили Криворізький державний педагогічний інститут. А після повернення у рідне місто почали працювати у середніх школах. Батько проводив уроки з української мови й літератури, а мама проходила уроки з математики.

У кінці 50-х років та на початку 1960 років уже були збудовані загальноосвітні середні та музичні школи, а у 1963 році вже двоє дівчат стали студентками Київської державної ордену Леніна консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського).

У роки навчання в консерваторії по-особливому навчаєшся слухати і любити українську музику. Сприяли цьому і безкоштовні відвідування Київського оперного театру, музичної філармонії, Великого залу Київської консерваторії.

Та найбільше тяжіння до музичного мистецтва виявляли викладачі консерваторії. У ті роки в консерваторії працювали такі відомі в країні педагоги-музиканти, співаки-виконавці, як: Б. Лятошинський, Ю. Мейтус, Є. Мірошніченко, П. Муравський, Т. Некрасова, О. Тимошенко, В. Топілін, А. Штогаренко та інші.

Після лекційних та практичних занять студенти заходили до бібліотеки, замовляли ноти, клавіри опер, партитури симфоній, платівки і до вечора прослуховували замовлені музичні твори.

Я шукала в бібліотеці музичні твори для дітей. Моє замовлення почув Левко Миколайович Ревуцький і порадив мені звернутися у відділ музикознавства ІМФЕ ім. М. Рильського.

Кожного тижня відомі музикознавці Києва збиралися у відділі й обговорювали важливі питання, які стосувалися різних музичних творів. Саме у відділі я й познайомилася з Богданою Михайлівною Фільц, з такими талановитими композиторами й музикознавцями, як: А. І. Муха, В. В. Кузик, М. П. Загайкевич, О. М. Немкович, А. П. Калениченко, А. К. Терещенко.

Згодом Антон Іванович Муха став моїм керівником у період підготовки до захисту кандидатської дисертації на присудження вченого ступеня кандидата мистецтвознавства (1991 р.).

А Богдана Михайлівна Фільц стала першою композиторкою, яка дала згоду на підготовку і видання біографічної книги про її життя і музичну творчість «Оптимізм високого мистецтва» (2002 р.).

Пропонована збірка вміщує роздуми про розвиток музичної творчості сучасних українських композиторів періоду другої половини ХХ століття та перших років ХХІ століття.

Враховуючи те, що я вже понад 50 років читаю провідну навчальну дисципліну на факультеті мистецтв «Історію української музики», у збірку увійшли дві статті присвячені періодизації розвитку

української музичної культури, а також розвитку української музичної культури в контексті сучасного полікультурного простору.

Кожна стаття має свою поетичну «цитату», яка, гадаю, певним чином відповідає музичній творчості композиторів, про музичні твори яких надруковані статті (Б. Фільц, О. Нежигая, О. Польового, Г. Саська, М. Степаненка, про музично-педагогічну діяльність Г. Нейгауза).

Кожна стаття має свою адресу, в якому видавництві була опублікована стаття, а саме в містах України: Бердяску, Дніпро, Дрогобич, Київ, Кривий Ріг, Кропивницький, Хмельницький; за кордоном – Німеччина, Чехія.

Закінчує збірку стаття, що присвячена творчій діяльності доктора мистецтвознавства, професора Антона Івановича Мухи – людини, яка слугує прикладом у підготовці музикантів-науковців, музикантів-педагогів, загін яких з кожним роком збільшується й збільшується.

Підсумовуючи, висловлюю слова щирої подяки моїм колегам по кафедрі, особливі слова вдячності і поваги керівництву університету, науковій частині, деканату, працівникам бібліотеки за допомогу у створенні необхідних умов для проведення наукової діяльності, ефективної музично-педагогічної та громадської діяльності в місті та інших регіонах країни.

Белікова Валентина Венетидктивна

Наукові статті В. В. Белікової – кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки КДПУ, заслуженого працівника культури України – заслуговують значної уваги.

Адже звернення авторки до дитячої музики українських композиторів є значною допомогою у підготовці високопрофесійних вчителів музики для сучасної школи.

Знайомство дітей з утвореними в маленьких музичних п'єсах образами улюблених казкових героїв розвиває їх музичні здібності, творчі можливості, наповнює їх життя ауурою цікавої і красивої музики.

****Гліницька Наталія Степанівна***

ВИСВІТЛЕННЯ ЗАГАЛЬНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ МУЗИЧНОЇ МОВИ БОГДАНИ ФІЛЬЦ

Надруковано: Всеукраїнський науково-практичний журнал «Директор школи, ліцею, гімназії». – Спеціальний тематичний випуск «Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору». – №5. – Кн. 2. – Том III(81). – К.: Гнозис, 2018. – 548 с. [С. 404-412].

*Тихо у полі... Ні співу, ні шуму,
Думає поле глибокою думу,
Спокоєм душу свою напуває,
Колос зелений зерном напиває.
Тихо... Ні співу, ні шуму
Думає думу, думає думу.*

Олександр Олесь

XX століття залишило людству такі яскраві й важливі події, без урахування яких неможливо зрозуміти як загальний рух світової цивілізації, так і розвиток окремої особистості за межами її особистого життя.

Зазначимо, що на межі XX-XXI століття українська культура почала цікавити вчених різних наукових галузей (філологів, істориків, культурологів, мистецтвознавців та ін.) з точки зору цілісної, багатопрофільної системи, яка впливає на формування духовного світу українського народу. Зазначений період характеризується значною зацікавленістю вчених до формування різноманітних процесів розвитку духовного світу особистості, становлення й розвитку її свідомості, формування загальних рис ментальності українського народу тощо.

Особливу увагу серед цих процесів привертає культурно-логічне осмислення особистості як центральної субстанції людського середовища.

Основними напрямками розвитку української національної культури і музичної також на наш погляд є:

– по-перше: інтенсифікація таких важливих процесів духовного та національного відродження особистості, які значно впливають на духовний світ особистості XXI століття;

– по-друге: посилення загально-цивілізаційного руху світового

культурно-інформаційного простору, який охоплює перш за все такі наукові сфери як культура, мистецтво, освіта;

– по-третє: активне проведення науково-практичних семінарів та конференцій на яких розглядалися б питання соціально-культурних процесів українського суспільства, методології, змісту та стану сучасної вищої освіти.

Нові напрямки діяльності мали певне місце на науково-практичних конференціях, які проводились у Києві, Кропивницькому, Кривому Розі (періоду розвитку 2000 та 2008 років).

Значна увага на конференціях приділялася і використанню технічних засобів комунікації, де музично-творчий процес розглядався не окремо від розвитку загальної культури сучасних молодих людей, а в її контексті. Саме на таких конференціях був з'ясований той факт, що музичні здобутки сучасних композиторів потребують свого поширення у сьогоденному навчанні та щоденному побуті.

Звісно, що вивчення загального руху української культури як такої довгий час було предметом досліджень відомих науковців-істориків (М. Заковича, І. Зязюна, А. Канарського, М. Поповича, С. Черепанової та ін.). У контексті мистецтвознавчих та музикознавчих наукових досліджень такі розвитки ще й досі не отримали свого остаточного й усталеного висновку, що зумовлює актуальність обраної нами теми дослідження.

До світу музичного мистецтва, яке формує музичну культуру особистості, можна увійти маючи спеціальну музичну підготовку. Сьогочасний стан музичної культури сучасного суспільства дуже турбує усіх працівників музичної освіти і примушує останніх з особливою увагою висвітлювати ті грані музичної культури, що впливають на свідомість людини, формують її ціннісні орієнтири, художні потреби, високі моральні якості та естетичні смаки [2].

На межі нового тисячоліття осмислення, усвідомлення й вивчення специфічних особливостей музичної мови певного композитора набуває великої значущості. Адже кожен композитор, завдяки особливостям свого музичного вислову, утворює такі стильоутворюючі музичні форми, які з часом уже сприймаються як давно знайомі й довгоочікувані явища. Їх значущість зумовлена новими духовними потребами, що виникають у процесі виявлення нових потенційних сил суспільства, у середовищі якого перебуває

сам композитор.

Мета представленої статті полягає у визначенні загальної характеристики музичної творчості Богдани Михайлівни Фільц, музичні здобутки якої охоплюють різні роки ХХ-ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Огляд наукових доробок провідних українських науковців-освітян, дозволяє засвідчити той факт, що сучасні науковці-теоретики як і науковці-практики (О. Олексюк, Г. Падалка, А. Растригіна, Т. Стратан-Артишкова, В. Черкасов, О. Щолокова та інші) все частіше висловлюють думку про збереження творчих (музичних) надбань, що були накопичені у попередні роки ХХ століття. Адже звісно, що освіта й музична культура завжди були і є важливими факторами у прогресивному розвитку людської цивілізації.

Необхідно підкреслити і той момент, що кожний історичний період розвитку української культури мав не тільки позитивне для суспільства значення, а сприймався як довгоочікуване явище. Мова йде про перше видання твору І. Котляревського «Енеїда», появу трьох збірок українських народних пісень («Малоросійські пісні», «Українські народні пісні» та «Збірник українських пісень»), що були видані вченим-природознавцем, істориком і фольклористом М. Максимовичем. Безумовно такі факти мали величезне значення для становлення загальної української культури та й розвитку музичної культури країни періоду першої половини ХХ століття.

Сьогодні вже кожна людина має збагнути, що освіта як спосіб розвитку особистості є одним із активних засобів «утвердження більш глибокої й гармонійної форми розвитку людського потенціалу, яка дозволить боротися з убогістю, відчуженням, неграмотністю, пригніченням і війною», зазначає С. Лисаков [6].

У контексті останньої думки і мети представленої статті зупинимося на музичній творчості відомої сучасної композиторки, Лауреата Державної премії ім. М. В. Лисенка, Лауреата конкурсу композиторів «Духовні псалми», Лауреата премії ім. В. Косенка, Дипломанта й стипендіата Фонду інтелектуальної співпраці «Україна – ХХІ століття», Кавалера Ордена Великомучениці Варвари, кандидата музикознавства Богдани Михайлівни Фільц, музична творчість якої майстерно поєднала в собі накопичені досягнення західноєвропейського музичного мистецтва з традиціями українських композиторів-класиків (М. Лисенка, С. Людкевича,

Л. Ревуцького, М. Колеси) та особливостями суто національного закарпатського регіону.

Сьогодні на творчій полиці Б. Фільц оркестрові, фортепіанні, вокальні й хорові твори (понад 400), призначені для дітей та юнацтва. Твори композиторки добре відомі серед музикантів-професіоналів та любителів музики, користуються широкою популярністю в нашій країні та за її межами. Їх виконують на самих престижних Міжнародних музичних святах-форумах, фестивалях і конкурсах в Австралії, містах Великої Британії, Білорусі, Болгарії, Естонії, Латвії. Славнозвісні музиканти та юні виконавці виконують їх у своїх концертних програмах. Музичні твори записані на аудіокасетах та компакт-дисках складають унікальний музичний фонд у бібліотеках Національної радіокомпанії України, музичних студіях далекої Канади та США.

Так сталося, що розвиток сьогоденної музичної культури зумовлює постійне тяжіння до значних трансформаційних зрушень, які акумулюють численні музично-творчі утворення, що з'явилися у творчих здобутках композиторів попередніх часів. Маються на увазі різноманітні, різностильові, різнохарактерні, різнооб'ємні твори, що накопичуючись складають світову музичну ауру. З часом вони набувають статус усталеного художнього явища світового рівня. Наприклад, хорові Партесні концерти у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя.

На жаль про життєвий та творчий шлях Б. Фільц написано не так уже й багато. Та не дивлячись на це, не можна не згадати музикознавчі роботи доктора мистецтвознавства, професора М. П. Загайкевич [5], доробки й статті до 80-річчя мисткині на пошану композиторки, кандидата музикознавства, доцента КДПУ В. Белікової [2, 3], численні статті відомої в Україні мистецтвознавиці, доктора філософії (з мистецтвознавства) відповідно параметрів Болонської системи, шановної старшої наукової співробітниці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України В. В. Кузик [8].

Продовжуючи давні традиції українських музикантів готувати й розміщувати музичні анотації й відгуки до нових музичних видань, можна з впевненістю сказати, що музичні збірники підготовлені й надруковані Богданою Михайлівною у період років ХХІ століття (2004, 2010, 2011, 2015, 2016, 2017 та ін.) отримали високі позитивні відгуки відомих музикознавців, композиторів (Г. Га-

врилєць), докторів музикознавства (С. Павлишин, О. Смоляк), доцентів й викладачів Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (П. Гушоватий, Дз. Василик, А. Доскоч, І. Маєчко, О. Німилович, Л. Філоненко), Заслуженої артистки України (О. Рапіта), кандидатів музикознавства, членів Національної спілки композиторів України (Ю. Булка, І. Сікорська, О. Шевчук).

Зазначимо, що останні нотні збірники активно передруковуються юними виконавцями, студентами музичних коледжів, музичних студій та ДМШ і шкіл мистецтв для вивчення музичних творів зі своїми викладачами.

Продовжуючи славні традиції започатковані фундатором української класичної музики М. В. Лисенком, Б. Фільц утворила оперу-казку для дітей «Лісова школа» (2017), в якій діти співають і танцюють як самостійні дійові особи опери.

З метою визначення загальної характеристики музичної творчості Б. Фільц, звернемося до фортепіанних творів композиторки, які користуються великою популярністю серед викладачів та учнів (студентів)-виконавців.

Підкреслимо, що майже кожен фортепіанний твір композиторки має свою назву. Останнє свідчить про те, що фортепіанні твори Фільц належать до програмної музики.

Як відомо, програмна музика досягла свого значного розквіту в епоху Романтизму і найчастіше використовується музикантами-викладачами у виконавській та педагогічній практиці. Адже кожна назва твору має великий поштовх до формування та розвитку музично-слухових уявлень, що робить ці музичні твори більш зрозумілими й цікавішими як для молодих виконавців, так і їх слухачів. Наприклад: назви творів «Гра в м'ячик», «Давня казка», «Забута лялька», «Мальована сопілочка», «Пісня для бабусі» та ін., які надруковані у збірці «Фортепіанні твори для дітей» (Дрогобич, 2011). Продовжуючи аналізувати назви нових музичних творів композиторки, необхідно підкреслити їх значущість у використанні останніх для музичної дисципліни «Основний музичний інструмент» (фортепіано), що викладається на факультеті мистецтв у педагогічних університетах. Мова йде про збірку «Музичні фрески для фортепіано» (Дрогобич, 2015). Кожна мініатюра циклу має від 24 до 42 тактів, що свідчить про утворення п'єс невеликих за своїм об'ємом. Музична форма їх має форму періоду або простої двочастинної фо-

рми. Музичний контекст кожної фрески розвивається чітко, вимальовуючи конкретний музичний образ (В. Грабовського, М. Крушельницької або юної Оленки).

Подальший аналіз музичних текстів кожної фрески розкриває авторське застосування арпеджованих акордів. Так, у п'єсі «Світанкова фреска» – тт. 12, 15, 16; у п'єсі «Надвечірня фреска» – т. 32; у мініатюрі «Різдвяна фреска» композиторка використовує арпеджовані акорди від 17-го до 24-го такту. Динамічна лінія в цих тактах мініатюри досягає своєї напруги від *f* до *ff*, яке раптово приводить до *subp*.

Зазначимо, що фортепіанні твори Б. Фільц, що належать до програмної музики, набули свого особливого поширення завдяки активному використанню інтонацій карпатського пісенного фольклору.

У цілому фортепіанні твори Фільц складають яскраву сторінку в розвитку української інструментальної музики 60-70 років ХХ століття. Музичні тексти фортепіанних мініатюр насичуються фольклорним матеріалом, який опрацьовувався композиційними прийомами, притаманними рокам періоду Романтизму (наприклад, вищевикладений аналіз музичних текстів з арпеджованими акордами, які можна порівняти із звучанням бандурного звуковидобування).

Цікавим на, наш погляд, є знайомство з однією із циклічних композицій Б. Фільц 1982 року – «Київський триптих». Твір присвячений авторкою до 1500-річчя Києва. Першим виконавцем та редактором фортепіанного циклу стала відома піаніста, професор Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові Марія Крушельницька, якій було присвячено музичну фреску «Фіалкова фреска-спогад» – мініатюра з циклу «Музичні фрески для фортепіано» (Дрогобич, 2015).

«Київський триптих» складається з трьох частин – *Ostinato*, *Toccata*, *Maestoso*. Між усіма частинами простежується особлива єдність інструментального циклу.

Головним поєднуючим камертоном циклу є назва – «Київський триптих», що вказує на основну ідею усього циклу. Оспівування в музиці любові до рідної України – її землі, природи, людей.

Перша частина циклу – *Ostinato. Largo* – асоціюється з утворенням образу дзвонів, які з давніх часів були символом об'єднуючого початку усієї української держави.

Неповторну красу звучання дзвонів та переддзвонів як вагомої

частини культурного й духовного життя слов'янського народу відтворювали композитори різних часів (С. Рахманінов, С. Прокоф'єв, П. Чайковський та ін.).

Для відтворення звучання дзвонів Б. Фільц застосовує поєднання в єдине ціле інтервали чистої кварта та квінти, м'які ритмовані зрушення – синкопи, що є характерною ознакою для музичного письма Фільц.

Для образного розгортання драматургії циклу композиторка майстерно застосовує звучання різного колокольного дзвону (великого й малого дзвону) із поєднанням мелодичної лінії із стародавнього наспіву. Композиторка використовує поспівку, побудовану на автентичному мотиві лаврського розспіву XVIII століття. Мелодична лінія *Ostinato* з'являється то у вигляді одноголосної поспівки, то у вигляді двоголосного музичного вислову, завдяки чому відтворюється образ мужнього і непереможного Києва (тт. 13-32).

У музичному тексті «Київський триптих» авторка поєднує різноманітні засоби музичної виразності, які презентують виконавську техніку піаніста. Поряд з арпеджованими акордами композиторка велику увагу приділяє розвитку динамічної лінії, метроритмічному малюнку п'єси. Починаючи зі звучання на тр злет динаміки досягає до *f*. Таке хвилеподібне звучання є характерним для фортепіанної музики епохи Романтизму, до симфонічної музики П. Чайковського.

Фактура викладання наступних частин перегукується з фактурою вислову попередньої частини п'єси – *Toccata*. А чітко ритмізоване гуркотіння 16-тих нот сприймається як організована багатирська сила, що готова піднятися на захист щасливої долі свого народу.

Кульмінація III-ї частини – *Maestoso* сприймається як загальна кульмінація усього триптиху. Вона досягається динамічними наростаннями музичного тексту, темповими зрушеннями.

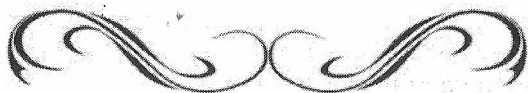
Особливу увагу привертає до себе акордова вертикаль музичного тексту, у середині якої розгортається головна мелодична лінія (що нагадує концертні твори С. Рахманінова).

Висновки та перспективи подальших розвідок напруму. Вищевикладений аналіз фортепіанних творів Б. Фільц дає можливість виокремити певні засоби музичної виразності, особливості фортепіанної виконавської майстерності. Арпеджовані акорди, синкопована ритміка, хвилеподібні динамічні злети, використання автентичної поспівки – все разом сприяє утворенню особистого музичного

образу в процесі інтерпретації музичної мови Б. Фільц. Як підкреслював у свій час відомий італійський композитор, піаніст та музичних педагог, «чим більше засобів має в своєму розпорядженні художник, тим більше він знайде для них застосування».

Література

1. Белікова В. В. Її музика – наше життя, наше багатство : [Монографія] / В. В. Белікова : МОНМС України. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2013. – 52 с.
2. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва / В. В. Белікова. – Кривий Ріг : КДПУ, ІВІ, 2002. – 140 с.
3. Белікова В. В. Музична культура – фактор єдності народу України : [Хрестоматія] / В. В. Белікова. – Кропивницький : Центрально-український державний педагогічний університет ім. В. Винниченка, 2017. – 64 с.
4. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве / Ф. Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 1. – Москва : Госмузиздат, 1962. – 175 с.
5. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник / М. А. Давидов. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.
6. Загайкевич М. П. Богдана Фільц / М. П. Загайкевич. – Творчі портрети. – Київ-Тернопіль : Астон, 2003. – 144 с.
7. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки : [Збірник наукових праць]. – Вип. 2. – Бердянськ : БДПУ, 2018. – 306 с.
8. Кузик В. В. Композитор Богдана Фільц / В. В. Кузик. – Буклет до 80-річчя мисткині. – Київ, 2013. – 16 с.
9. Виступи на відкритті міжнародного конкурсу «Vivat musica!» // Нова Каховка. – 2003, 2004 травень.
10. Фільц Б. М. Лісова школа : опера-казка : [Навчальний посібник] / Лібрето Т. Савченської-Латик / Редактор-упорядник, вступна стаття О. Німилевич. – Дрогобич : Посвіт, 2017. – 48 с.
11. Фільц Богдана. Музичні фрески. Для фортепіано : [Навчальний посібник] / Редактор-упорядник, вступна стаття О. Німилевич. – Дрогобич : Посвіт, 2015. – 16 с.
12. Фільц Богдана. Фортепіанні цикли. – Тернопіль : Астон, 2002. – 84 с.



**БОГДАНА ФІЛЬЦ. ХОРОВИЙ ЦИКЛ ДЛЯ ДІТЕЙ
«ВІД ЗИМИ ДО ЗИМИ»**

*Тече вода із-за гаю
Та попід горою
Хлюпочуться качаточки
Поміж собою.
А качечка випливає
З качуром за ними
Ловить ряску, розмовляє
З дітками своїми.*

Тарас Шевченко

Композиторський дар Богдани Михайлівни Фільц щедро виявився в галузі вокально-хорової музики, призначеної для дітей та юнацтва. Хорові композиції Фільц мають велику популярність і вже давно увійшли до концертних програм Великого дитячого хору Держтелерадіо України, відомих в країні хорових колективів «Щедрик», «Дударик», «Дзвіночок», багатьох хорових колективів дитячих музичних шкіл, музичних коледжів нашої країни та країн зарубіжжя. Так, Латвійський хор хлопчиків спеціального музичного училища ім. Е. Дарзиня ще у 1979 році записав на фірмі «Мелодія» сувенірну платівку з виконанням її хорової пісні «Люблю землю свою» у супроводі органу у Домському соборі (латинський текст Я. Ереншрейтера).

Потяг до виконання музичних творів Фільц пояснюється глибоко психологічним розумінням композиторкою закономірностей дитячого музичного сприйняття, емоційною відвертістю музичного висловлювання, умінням викласти мелодію просто, ясно, зрозуміло і красиво.

Зазначимо, що дитячі хори Фільц з'явилися в період консерваторського навчання і з кожним роком зацікавленість вокально-хоровою музикою призначеною для виконання дитячими колективами в творчій діяльності музиканта зростала.

Останнє пояснювалося тим, що починаючи з 1961 року, коли Богдана Михайлівна стала членом Спілки композиторів України, її творча діяльність на довгий час була пов'язана з комісією з есте-

тичного виховання молоді. Вона постійно була членом журі дитячих музичних фестивалів, де виступали хорові колективи, керівники яких часто замовляли поповнити їх концертний репертуар новими музичними творами. Такі замовлення служили вагомим імпульсом для розвитку композиторської творчості. З іншого боку, зростав досвід митця створювати цікаві музичні образи за допомогою стислих музично-виражальних засобів. Яскрава мелодика, чітка і нескладна структура викладання музичного матеріалу, активне використання пісенних та танцювальних жанрів народного музичного фольклору, зображальність вислову (навіть з елементами ілюстративності) виступають основними ознаками дитячих хорових творів композиторки.

Характеризуючи музичну мову хорових творів Богдани Фільц, А. Рудницький зазначав, що «музична мова композиторки обмежена і конвенціональна, але своїми обмеженими музичними засобами вона користується зі смаком і мистецькою ощадністю» [4, с. 185].

Хорові твори Фільц призначені для дитячого віку (їх більше 300 зразків) складені у таких авторських збірках композиторки:

- «Від льоду до льоду» (1965);
- «Смерічка» (1975);
- «Любимо землю свою» (1977);
- «Від зими до зими» (1983);
- «Весняний дзвін» (1987);
- «Жива криниця» (1998);
- «Срібні струни» (1999);
- «Світе тихий» (2000).

Свої композиції композиторка об'єднує у вокально-хорові цикли, піднімаючи музичні образи окремих мініатюр до значущих художньо-естетичних узагальнень.

З музикою Богдани Фільц можна помандрувати в країну дитячих мрій, бабусиних казок або пограти в давно улюблені дитячі іграшки. Романтична наснаженість музичної тканини, творче засвоєння фольклорних інтонацій (переважно рідного карпатського регіону), своєрідність ритмічної основи музичної мови роблять хорові мініатюри композиторки неповторними музичними малюнками.

Композиторка завжди вимогливо ставиться до поетичної основи своїх хорових творів. Серед авторів текстів її хорових п'єс вагоме мі-

ще займають класики української літератури: Тарас Шевченко («Зацвіла в долині червона калина»), Леся Українка («На зеленому горбочку»), Олександр Олесь («Вітер носиться, літає»), видатні поети сучасності – Володимир Сосюра («Любіть Україну»), Дмитро Павличко («Сонце, хлопчик і обруч» (канон)), Ліна Костенко (хорові цикли «Весняні сценки», «Осінні сюжети»), Микола Сингаївський («Жива кресниця») та інші.

Бажаючи відтворити якомога повніше світ дитини з її іграшками, веселими святами, першими яскравими враженнями від зустрічі з образами Природи – Сонцем, Вітром, Дощем, Снігом, Богдана Михайлівна створює цикл пісень на слова Олександра Олеся «Від льоду до льоду» (присвячений синові Олесю). Та майже через 20 років у 1983 році композиторка доповнює цей цикл новими хоровими мініатюрами і видає цикл під назвою «Від зими до зими». Зупинимось на ньому.

Цикл відкриває хор «Ялинка» – новорічна пісенька-оповідання про зустріч у лісі хлопчика й Зайчика, який не дозволяє зрубати ялинку. Мініатюра побудована у формі музичного періоду. Музична тканина мініатюри розвивається за принципом зіставлення. Цікава ритмічна побудова мелодичної лінії. У першій частині куплету вона викладена половинними, четвертними, вісімками – нотами, завдяки довжині яких авторка відтворює оповідальний тон героя, про його мрію поїхати до лісу. У другій частині куплету мелодія розвивається переважно шістнадцятими нотами, що допомагає відчути квапливий настрій музичного образу.

Метро-ритмічна організація мелодичної лінії привертає увагу вживанням композиторкою синкопованої фігурації в кадансових зворотах. Синкопована фігурація у даному випадку, коли вся п'єса утворена у квадратному чотиридольному розмірі, сприймається як особливий засіб музичної виразності (так характерний для музичної мови творчості Фільц). Синкопована фігурація інтенсифікує загальний рух пісні, надає мініатюрі пружної імпульсивності та сприяє утворенню веселого задиркуватого образу маленького Зайченяти. Двотактовий вступ до появи співочої лінії сприяє утворенню загального оптимістичного характеру усієї п'єси. Як підкреслює доктор мистецтвознавства М. П. Загайкевич, «виростає він із особливостей гуцульського фольклору» [2, с. 88].

Наступна п'єса – «Снігурі» – стає яскравим прикладом тонкої інтерпретації живописних образів поетичних віршів О. Олеся. Перед

слухачами виникає «зримий» поетичний образ веселої зграї пташенят, що «на сніг упали і розквітли, як квітки».

Хорова мініатюра «Снігурі» відрізняється вдалим поєднанням звукообразності, яка допомагає відтворити образ зимової білої ковдри з відповідною емоційною наснагою, що пов'язана з образом веселої зграї птахів. Композиторка застосовує швидкий темп, мелодичні послівки вузького діапазону в межах терції, що є характерним для українського музичного фольклору пісень зимового циклу – колядок, щедрівок, одноманітний ритмічний малюнок.

Цікавою знахідкою композиторки є застосування в мініатюрі прийому хорового відлуння (кінець музичної фрази кожного разу повторюється іншими голосами). Останнє утворює особливий звуковий простір і, водночас, викликає асоціації із зображенням голосистих жаро-грудних снігурів, які ведуть між собою веселу і дружню розмову.

Хорова партія мініатюри складається з трьох голосів і має свою «солістку» – партію сопрано. Загальний рух мелодичної лінії розвивається вісімками, а у п'ятому такті затримується на другій долі такту звучанням довгої половинної ноти з крапкою (знову синкопа) – тривалістю, що продовжує звучати в наступному такті. У середній частині твору на словах «заспівали, задзвеніли, мов заграли кобзарі», метро-ритмічний малюнок сопранової та альтової партії розвивається в єдиному русі (тт. 10-12).

Динаміка в цьому епізоді спадає від *f* до *p*, утворюючи враження великого бажання усього пташиного хору прослухати і почути, як же то «заграли кобзарі». Цікавою в цьому фрагменті є фортепіанна партія. Вона викладена арпеджованими акордами, виконання яких відтворює звучання переборів кобзи (тт. 11-13). Застосовані композиторкою засоби музичної виразності яскраво підкреслюють музично-образний зміст твору.

Наступна хорова мініатюра «Холодно зараз в лісах і лугах». На відміну від двох попередніх п'єс музична тканина її розвивається у тридольному розмірі.

Хорова партія твору наповнена унісонними та інтервальними звучаннями в терцію і сексту. В динамічній лінії переважає звучання на *tr*. Незважаючи на обмеженість застосування виразальних засобів музичного вислову, хорова мініатюра приваблює природністю розвитку вокальної партії, що виявляється у певній «заокругленості» мелодичних фраз, їх глибокому та широкому ліризмі.

Розділ зимових пісень хорового циклу закінчує пісня «Капус-

тонька». Це єдиний твір усього циклу, який передбачає виконання його *акателла* і написаний композиторкою в дусі народних хоро-вих пісень.

Починається мініатюра заспівом партії сопрано, перший інтервал якої є (Ч4) кварта, як характерний для утворення українських дум, історичних та протяжливих пісень.

Метро-ритмічна структура хорової мініатюри «Капустонька» повертає слухача до чотиридольного розміру. Вона має чітку і симетричну основу. У мелодичній тканині переважають четвертні ноти, тільки у першому і сімнадцятому тактах мелодична лінія збагачується вісімками. Кожна чотиритактова фраза закінчується довгою половиною нотою з крапкою, нібито підсумовує попереднє звучання розвитку кожної мелодичної фрази.

Усі куплети завершуються унісонним октавним звучанням, що є типовим для фольклорного хорового співу. Закінчується мініатюра не тонічним звуком *фа*, а квінтовым звуком *до*. Складається враження, що композиторка намагається поєднати пісні зимового розділу з піснями наступного весняного розділу. І це композиторці вдалося.

Наступний хор «Скоро сонечко пригріє» утворений авторкою в тональності *C-dur*. Тепер звук *до* слугує основним тонічним звуком, що і зближує хор «Капустонька» з хором «Скоро сонечко пригріє».

Дана хорова мініатюра утворена у дводольному розмірі. Музична тканина у тт. 4, 14, 24 та 28 містить синкоповані ритмічні фігурації. Загальний настрій п'єси відрізняється грайливістю і легкістю. особливий колорит інструментальному супроводу надають арпеджовані акорди у тт. 1, 2, 5, 6, 8, 20, 21, 22, 25, 26, 28.

Наступна пісня «Все навколо зеленіє» теж відноситься до весняного періоду і оспівує цікаву весняну природу, коли кожна тварина й кожна рослина збуджується і наповнюється новим повнокровним життям.

Метро-ритмічний малюнок музичної тканини наповнений м'якими акцентами на першу, другу, третю, четверту долю такту, що яскраво відтворює бажання дитини вибігти і погуляти в садочку. певну зображальність вносять інтонаційні звороти в мелодичній лінії, де прослуховуються мотиви, що імітують голос зозулі.

Зображальні елементи притаманні й двом наступним хоровим мініатюрам циклу Богдани Фільц, це хорова п'єса «Дощик» та «Маленький пастушок». Названі п'єси відносяться до літнього роз-

ділу циклу і мають споріднені темпи. Хор «Дощик» виконується в темпі «Помірно», а хор «Маленький пастушок» звучить в темпі «Не дуже швидко».

Мелодія кожного куплету хору «Дощик» виконується на *staccato*, що разом із стакатним фортепіанним супроводом виразно імітує звук дощових краплин. Вузкий діапазон мелодичної лінії, коливальний рух терцових інтервалів, чотиридольний розмір – все разом нагадує слухачеві дитячі ігрові пісні-веснянки (наприклад «Іди, іди дощику»).

У хорі «Маленький пастушок» елемент зображальності звучить на останніх строфах кожного куплету (на словах «гиля, гиля, гиля, гиля!» (тт. 14, 15)). Цікавим є й той момент, що мелодична лінія у вступі та в тт. 14, 15 співпадає, що робить хор закінченим і цілісним.

Наступний хор «Два хлопчики». Сюжетно-дійовий характер його пов'язаний із розповіддю хлопчиків про рибалку. Хор «Два хлопчики» перегукується з першою мініатюрою збірки «Ялинка». Музична тканина розвивається за принципом зіставлення двох мелодичних фраз. Грайливий, навіть жартівливий настрій п'єси досягається завдяки використанню «затриманої» четвертої долі такту (тт. 2, 3, 4).

Порівнюючи дві хорові п'єси «Ялинка» і «Два хлопчики», можна виявити спільні засоби музичної виразності: два хори написані в тональності *C-dur*, чотиридольний розмір, музична образність хорів розвивається за принципом зіставлення музичних фраз. Динамічна лінія досить гнучка і розгортається від звучання *mp* до *f*, своєрідно підкреслюючи змістовну та емоційну кульмінацію твору.

Наступну п'єсу «Тихо в полі» (нею закінчується літній розділ всього циклу) доцільно зачислити до жанру ліричної мініатюри. розмірений коливальний рух у тридольному розмірі наповнює музику даної хорової мініатюри особливою теплотою і елегантною задушевністю.

Музична тканина хору напрочуд прозора, м'яка динамічна лінія розвивається в межах такого динамічного розвитку: *pp*, *mp*, *p*. Хроматизована мелодика в кінці твору розчинюється в тихому звучанні фортепіанного акомпанементу. Незважаючи на досить обмежені засоби музичної виразності, що застосовуються авторкою у хоровій мініатюрі «Тихо в полі», композиторка утворює дивну атмосферу

тасмничого спокою, мрійливості та глибокого задуму.

Осінній розділ хорового циклу «Від зими до зими» відкривається хоровою мініатюрою «Вітер». Зображальний елемент його яскраво підкреслює та інтерпретує візуальність художнього образу вірша О. Олеся. Фортепіанна партія в хорі несе основне навантаження музичного висловлювання та емоційного настрою, викликаного теплою осінньою порою року.

За хором «Вітер» звучить пісня «Сумно і весело», у якій образи природи і людини оспівуються композиторкою через одухотворення пейзажної лірики О. Олеся.

Метро-ритмічна структура хору «Сумно і весело» викладена авторкою у розмірі 6/8 і розвивається за принципом внутрішнього зіставлення: мелодії розповідального і лірико-схвильованого характеру. Музична палітра хору наповнена екстатичним настроєм, викликаним враженнями від заспокоєної природи і появи першого пухнастого снігу.

Закінчується хоровий цикл піснею «Над колискою». відштовхуючись від поетичного образу вірша О. Олеся, Богдана Фільц утворює обрах молодої жінки-матері, яка, сидючи біля колиски, наспівує своєму дитинчатку ніжну колискову пісню.

Спокійний, повільний розвиток мелодичної тканини у верхньому голосі рухається на фоні розложистих акордів тонічної і домінантової функцій у супроводі фортепіано (звучить домінанта із зниженою терцією по натуральному ля-мінору і розспівування звуку «А», що виконується двома нижніми голосами). У тт. 13-20 музичного тексту аналізованого хору, три голоси співають свої партії на звуці «А». вслуховуючись у чарівне озвучення звуку «А» (мініатюра виконується дитячим хоровим колективом), відчуваєш щось магічне, що притягує з великою енергійною силою. Це той випадок і миттєвість, коли слів не потрібно. Звучить саме найдорожче – музика, яка ллється від самої душі, лине від самого серця Матері.

У розглянутому хоровому циклі Богдани Михайлівни Фільц «Від зими до зими» у повній мірі виявилася спорідненість індивідуального почерку композиторки з елементами українського музичного фольклору. Враховуючи особливості емоційного сприйняття дітей через призму витонченої краси природи, композиторка утворює відточені музичні образи наповнені душевною теплотою та щирістю, схвильованістю та тонкою лірикою – рисами, так харак-

терними для музики епохи Романтизму.

У хорових мініатюрах циклу приваблює вишуканий колорит гармонійної мови: мелодичні зіставлення, використання кварто-квінтових співзвучностей на різних ступенях конкретного ладу. влучно застосовуються елементи зображальності (форшлагги, трелі, акценти), чітка квадратна структура, м'яка динамічна лінія, гнучка метро-ритмічна організація усєї музичної тканини хорового циклу. яскрава мелодика, логічність музичної структури як кожної окремої мініатюри, так і усього циклу робить хорові твори Богдани Михайлівни Фільц життєвими, художньо-переконливими, доступними і для виконання, і для сприйняття.

Література

1. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва // В. В. Белікова. – Кривий Ріг: КДПУ, ІВІ, 2002. – 140 с.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / М. П. Загайкевич. – Київ, Тернопіль: АСТОН, 2003. – 144 с.
3. Людкевич С. Відгук на композиції Б. Фільц / С. П. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор. З. Штундер. – Т. 2. – Львів: Дивосвіт, 2000. – С. 631.
4. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен: Дніпрова хвиля. – 406 с.
5. Богдана Фільц. Від зими до зими. Збірка пісень на слова О. Олеса для дітей середнього шкільного віку. – Київ: Музична Україна, 1983. – 36 с.



ФОЛЬКЛОРНА ЛЕКСИКА У ТВОРАХ БОГДАНИ ФІЛЬЦ (НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛУ «ТРИ П'ЕСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»)

Надруковано: Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавства. – №1(1). – 2005. – 112 с. [С. 27-31].

*Любіть Україну, як сонце любить,
Як вітер, і трави, і води
В годину щасливу і радісну,
Любіть у годину негоди.*

Володимир Сосюра

У сучасному українському музикознавстві до останнього часу актуальною залишається тема «фольклор і композитор». Вона зумовлена тим, що з часу становлення професійної композиторської творчості (у класичному розумінні цього терміну) фольклор завжди був і, без сумніву, буде тією джерельною базою, яка постійно живить як композиторів-професіоналів і аматорів, так і професійних музикантів-виконавців. Адже в такій багатющій музичній енциклопедії, якою є музичний фольклор, завжди можна знайти і виокремити вишукану музичну інтонацію, яка буде відповідати уподобанням сьогоденних слухачів.

Переглядаючи кращі твори українських композиторів, можна ствердити, що з кожним роком все чіткіше і яскравіше відбивається головна особливість сучасного музично-творчого процесу – проблема творчого поєднання фольклорних традицій і професійного композиторського мистецтва.

Найбільш репрезентативною ця проблема (маємо на увазі «фольклор і композитор») виявилася у XVIII ст., коли в європейській композиторській антології появилися імена творців українського бароко М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Дилецького, музика яких органічно «заземлена» у традиційну творчу стихію. Все це дало значний поштовх для глибокого проникнення у фольклорні джерела фундатору українського професійного музичного мистецтва М. Лисенку, який своєю творчістю подав приклад еколо-

гії традиційних мелоінтонацій і репрезентації їх в авторській творчості. Такого роду засадничий підхід був сповідуваний наступними поколіннями композиторів-професіоналів відповідно до своїх жанрово-виконавських уподобань. Достатньо нагадати жанрово-творчі спрямування композиторів М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, а також їхніх гідних спадкоємців М. Скорика, Л. Дичко, Ю. Іщенко, Б. Фільц, Г. Гаврилець та ін.

В українському музикознавстві проблеми «фольклор і композитор» торкалися відомі вчені-музикознавці З. Василенко, М. Гордійчук, О. Шреєр-Ткаченко, М. Білинська, С. Павлишин та ін., але вони звертали увагу переважно на цитатний принцип використання фольклору в композиторській творчості, а елементи фольклорної стилістики та лексики були поза їхньою увагою. Лише останнім часом провідні українські музикознавці М. Загайкевич та Л. Корній загострили увагу на цих процесах, особливо в аспекті висвітлення творчих засад того чи іншого композитора та власне заглиблення їх у фольклорну стихію. З цього приводу М. Загайкевич, аналізуючи симфонічну та камерно-інструментальну музику Б. Фільц, зазначала: «Адже саме цей жанр, що утвердився в романтичній музиці, знаменував активний розвиток народно-національної стильової течії, різко повернув композиторів обличчям до фольклору» [1, 91], а Л. Корній підкреслює, що «національна специфіка музичної мови композитора проявилася не тільки в цитатній похідності деяких мелодичних зворотів з українськими народними піснями, піснями-романсами, духовними кантами, але й у створенні композитором наспівного стилю з опорою на українські музичні джерела та в характері музики в цілому, позначеної яскравою національною своєрідністю» [3, 93].

Мета статті – висвітлити творчий процес композиторки Б. Фільц, що стосується способів «переплавлення», фольклорного мелосу або його складових у фортепіанній творчості (за основу аналізу взяті фортепіанні цикли «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» та «Десять закарпатських новелет»). З даної мети випливають наступні завдання, а саме: зацентувати увагу на стилеутворюючих засобах, якими користується композиторка в процесі самого творення, а також виокремити фольклорні лексичні елементи та їхні складові, які застосовує Б. Фільц у процесі «орнаментування» своїх композицій.

Треба зауважити, що вищезазначені фортепіанні цикли Б. Фільц мають значну художню та педагогічну цінність у навчальному репертуарі, особливо при підготовці майбутнього музиканта-педагога, а також музиканта-пропагандиста української сучасної фортепіанної літератури. Адже в сучасній вищій музичній школі важливого значення набуває всебічний підхід до вивчення та засвоєння національної музичної культури, зокрема її сучасних здобутків, бо формування та становлення національно-орієнтованого музиканта-педагога, а також і музиканта-виконавця передбачає забезпечення його високим рівнем інтелектуального та творчого потенціалу, збагаченого сучасними композиторськими творами.

Треба зауважити, що фортепіанний цикл «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» був написаний Б. Фільц у 1956-1959 рр., тобто в той час, коли вона була ще студенткою, навчаючись на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка у видатного композитора та педагога С. Людкевича. Основу цих п'єс складав лемківський традиційний пісенний мелос. Зокрема, перша п'єса побудована на стилізованому під лемківську народну парубоцьку пісню матеріалі, що за своїм колоритом споріднений з пастушими ліричними награваннями. Останні виконують функцію трансплантованої лейттеми, яка час від часу пронизує музичну канву всієї п'єси. За спостереженнями дослідниці творчості Б. Фільц М. Загайкевич, тут «... арпеджовані пасажі, агогічні перепади служать виразним обрамленням для експонування проникливо-мелодичної і ритмічно примхливої стилізованої народнопісенної теми, вияскравлення її романтично схвильованого характеру» [1, 76]. Тут особливо помітне обрамлення вокальної партії інструментальним супроводом, що побудований на принципі наслідування цимбального акомпанементу, що має арпеджовані гармонічні акорди та варіаційно розроблені мелодичні ходи. Неповторний лемківський колорит тут також творить і ритміка, особливо через синкоповані поєднання, що надають мелодиці екзальтованості, незаперечної напористості.

Показовою у першій п'єсі циклу є лігатура, яка творить суцільне серіаційне поєднання, надаючи твору постійної наспівності та відповідної жанрової репрезентабельності.

Треба зазначити, що ліричний колорит яскраво доповнюють і формотворчі елементи, які представлені простою тричастинністю, наближеною до фольклорних принципів формотворення. Якщо пе-

рша частина, що представлена трирядковим періодом (такий принцип властивий для суто пісенного формування), є в композиційному плані експонуючою (тут відчутні елементи парубочого музикування, адже мелодія виходить за межі оліготоніки), то друга (середня) частина більша за обсягом і експресивно насичена. Такого роду констатацію підтверджують арпеджовані фігурації в лівій руці та підголоскові аплікації в правій.

Третя частина лише візуально нагадує першу. Тут мелодія збагачена мелізматичним орнаментуванням на фоні кварто-квінтових басових фігур, базованих на тріольних конфігураціях. У цій частині композиторка часто використовує гармонічні арпеджіато, які більше впливають на загальну ліризацію твору, а в кінцевому результаті і романтизують його, зокрема через використання в кодї 6/8 розміру.

Різнобарвною у першій п'єсі циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» Б. Фільц є і динамічна шкала, яка своїми непередбачуваними зіставленнями значно романтизує твір, робить його емоційно насиченим. Особливо це відчутно у 14-17 тактах, де протягом невеличкого відтинку твору динаміка розгортається до III і, таким чином, відтворює сильний емоційний сплеск. Такого роду динамічна амплітуда реалізується на фоні арпеджованих акордів у лівій руці. Сама кульмінація твору припадає на 26 такт (майже на кінець композиції). Власне, у цьому такті використаний арпеджований акорд одночасно у правій та лівій руках, який надзвичайно загострює увагу слухача і націлює його на романтичне сприйняття твору.

Зауважимо, що вдалий вибір Б.Фільц засобів музичної виразності посприяв вияскравленню логічного розвитку музичної думки протягом всієї першої частини циклу. А це дає підстави констатувати, що власна авторська мелодія, яка лише спорадично забарвлена пісненими інтонаціями, настільки вдало стилізована, що її, без сумніву, можна зарахувати до арсеналу традиційної народної музичної культури всього лемківського регіону.

Близьким до традиційних є й діапазон мелодичних поспівок, які використовує композиторка протягом всього музичного твору. Він переважно обертається навколо квінти-сексти (лише деколи сягає октави). Такий спосіб стилістичної організації споріднює мелодіку даного твору із традиційним мелосом Закарпаття.

Спорідненою з традиційним лемківським мелосом виступає й метроритмічна організація музичного матеріалу, яка реалізується зіставленням цілого ряду перемінних розмірів – 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, що є

часто вживаними у закарпатському фольклорі. Такого роду метрика робить лемківський фольклор своєрідним і неповторним та відрізняє його від інших (зокрема низинних) етнографічних груп.

Друга п'єса циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» побудована на інтонаціях танцювальної лемківської пісні «Бодай та корчмичка горі з димом пошла», словесний текст якої зафіксував нелегкі соціально-побутові умови життя гірських жителів Закарпаття.

Дана п'єса, на наш погляд, напрочуд наближена до природних принципів формування. Зокрема, її композиція складається зі вступу та простої тричастинної форми, яка найчастіше зустрічається у традиційному інструментальному музикуванні карпатського регіону, особливо в програмній музиці (музиці для слухання).

За своєю образною настроєністю вступ ніби готує слухача до тієї події, яка задекларована у творі. У ньому насамперед відчувається підготовка трієстих музикантів до самої гри, сам спосіб настроювання народних інструментів, без яких не обходяться народні гуляння в корчмі. Тут переважає октавно-унісонна фактура, що образно порівнюється з грою популярних на Лемківщині народних інструментів – скрипки, цимбал та басолі і разом з тим зберігає інтонаційні елементи самої пісні.

Перша частина цієї форми ніби наслідує чотириголосу гармонічну фактуру лемківської народної пісні, що насичена простими зіставленнями гармонічних функцій і не виходить за межі пісенної чотирирядковості. Треба зауважити, що на початку цієї побудови зроблена композитором ремарка «cantabile», яка передусім пов'язана зі смисловим навантаженням словесного тексту (тут корчма представлена як символ навіювання смутку і витримана до кінця цієї побудови).

Наступна (друга) частина цієї п'єси, що пов'язана з першою тритактовою синкопованою зв'язкою, насичена «збуреною» фортепіанною фактурою, постійним акцентуванням синкопованих кадансових зворотів. Супровід основного мотиву позначений постійними форшлагами та гармонічними арпеджуваннями у лівій руці, а опісля використовуються повнофактурні арпеджовані фіоритури, які наслідують експресивний характер цимбального награвання. Останній прийом супроводжує музичну тканину п'єси до кінця її другої частини (добавляються лише гармонічні акорди у правій руці).

Остання (третя) частина аналізованої п'єси, що майже точно повторює першу, повертає слухача у початкову стихію танцювальної

пісенності Лемківщини. Зв'язуючим елементом між другим та третьою частинами є початковий уступ, що позбавлений лише ритмічної гостроти та октавної епічності, її фактура знову нагадує чотириголосий традиційний розспів, що близько споріднений із закарпатським чоловічим виконавством. Символічний образ корчми позначений лігатурами, які меланхолізують загальний танцювальний характер п'єси.

Зауважимо, що динаміка цієї частини розвивається в межах *p* та доповнюється наспівним характером (*cantabile*). Такого роду нашарування фактично споріднює танцювальну пісню із журливими рекрутськими піснями.

Дещо своєрідною як для танцювальної пісні є і метро-ритмічна структура другої п'єси циклу. Адже вона позначена постійними чергуваннями три- та чотиридольного розмірів (лише у 27-28 тактах він переходить у дводольний). Така метро-ритмічна конфігурація робить пісню нарочите стрімкою, мелодико-експресивною і відрізняє її від загальноукраїнської танцювальної пісенності зі стабільно мірними ознаками.

Як і в багатьох хоровах композиціях Б. Фільц (маємо на увазі хорові мініатюри «Весняний дзвін», «Вітер», «Снігурі» та ін.), у музичній тканині другої п'єси відчуваються елементи зображальності (це яскраво відчутно в 17-20 тактах у лівій руці), що вносять у загальний колорит п'єси настрій напруженого очікування. Аналогічного імпульсу додає і розгортання динамічної лінії, що розвивається в межах від *pp* до *ff* (аналогічні динамічні зрушення властиві і 17-21 тактам). Зображальність також відчутно прочитується у 5 та 43 тактах, які сповнені триголосими октавними співзвуччями із пропущеними терцовими тонами. Це, власне, той ефект, завдяки якому розкривається образний знак корчми, яка як соціальна інституція спричиняє зло для людини.

Третя п'єса, що є завершальною в циклі «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» Б. Фільц, позначена підзаголовком «Весільна». Вона побудована на мотиві з відомої лемківської традиційної пісні «Здалека сме приїхали», що представляє групу танцювально-жартівливих весільних пісень із запальною та іскристою мелодикою, яка споріднена з найуживанішим у танцювальній пісенності двосегментним восьмискладником, де другий сегмент синкоповано авгментований.

Зазначимо, що дана п'єса асоціативно імітує власне танцювальний фрагмент весільного дійства. Основним структуротворчим елементом у даній п'єсі є остинатна синкопована фігурація, яка образно імітує гру лемківської троїстої музики, в якій акомпонує роль відіграють цимбали. Однак ця ритмо-інтонаційна структура однаковою мірою обіграє як квінтово-секстові інтервали, так і квартові (перші відтворюють знак-образ народного інструмента цимбал, а другі – гру двох скрипок). Ці фігурації, що розгортаються у жваво-вогнистому темпі, час від часу «аплікуються» пісенною мелодією, яка яскраво увиразнює загальний танцювальний характер. До речі, композиторка в цих епізодах використовує ремарку «Moderato cantabile», яка на цьому фоні репрезентує «ліричний дівочий спів» [2, 6]. У наступному епізоді основна тема трансформується у помірньо-меланхолійний (*andante melancholico*) характер і таким чином дає підстави стверджувати, що у весільному обряді присутні різні емоційні епізоди: радісні та сумні (останні «сигналізують» про перехід молоді в інший соціальний статус і перевагу сімейних обов'язків над безтурботними дівочими).

Музичний матеріал «Весільної» п'єси на відміну від попередніх представлений чітким мет-ро-ритмічним викладом (стабільним дводольним метром та чітким пунктирно-синкопованим ритмом). Все це дає підстави сприймати дану п'єсу в максимальному наближенні (маємо на увазі в ситуативному плані) до танцювально-весільного фрагмента.

Третя п'єса в контексті цілого фортепіанного циклу є завершальною і більш узагальнюючою. Вона, як і перша частина, написана в тональності A-dur та супроводжується переважно динамікою ff, що в цілому вселяє надію та впевненість у подальше щасливе подружнє життя. Як бачимо, через тональне зіставлення весь цикл сприймається цілісно і репрезентативно.

У середній частині третьої мініатюри (тт. 27-98), без сумніву, домінує образна лексика, що пов'язана з весільним шармом. Адже тут трансплантовані мотиви, які навіюють як відчуття радості з приводу подружнього життя, так і смуток за батьківським домом. Як бачимо, в музичному тексті органічно вплетені ті засоби, які найбільше впливають із романтичних засад композиторського мислення. Це використання тріольних аплікацій (тт. 78-94), чергування тріольних та дуольних поєднань, використання мелізматики: форшлагів (тт. 79-83), мордентів (тт. 89, 93), арпеджованих акордів (тт. 90-91), однойменного мажору та мінору тощо.

Цікаве продовження композиторкою фольклорних традицій виявилось у фортепіанному циклі «Десять закарпатських новелет».

Усі п'єси циклу об'єднуються однією наскрізною ідеєю, пов'язаною з оспівуванням одухотвореної краси карпатських гір та життєвого побуту місцевих людей.

Даючи загальну характеристику фортепіанному циклу, слід підкреслити, що його структура побудована за принципом контрастного зіставлення. Особливою ознакою циклу є поєднання різноманітних за змістом та настроєм фортепіанних мініатюр, музична тканина яких розвивається на основі однотипного інтонаційного матеріалу закарпатських наспівів. Відомо, що для закарпатських мелодій характерним є: вузький діапазон мелодичної лінії, чітка метро-ритмічна організація руху з синкопованими зворотами, явно виражений нахил до вживання особливої «терпкої» гармонії, лідійського ладу. Всі ці особливості мають широке поле для розвитку творчої фантазії виконавця.

Фортепіанні п'єси циклу «Десять закарпатських новелет» мають класичну структуру формоутворення. Композитор часто звертається до простої тричастинної музичної форми, в якій достатньо повно відтворені картини буйного життя людей карпатської місцевості.

В мелодичній основі п'єс можна почути і інтонації оригінальних народних пісень. Так, мелодика першої п'єси, яку можна сприймати епіграфом до всього циклу, розвивається на основі української народної пісні «День, день, білий день». Мелодична лінія другої мініатюри, що має загальний сумовито-задушевний характер, базується на основі інтонацій ніжної колискової пісні «Бескидом ішла». Мелодичний розвиток третьої мініатюри контрастує до мелодики попередньої п'єси і наповнений грайливими, граціозними інтонаціями скерцо. У четвертій п'єсі звучить чіткий ритмічний малюнок з синкопованими акордовими будовами, дрібними пасажами, а мелодична лінія в своїй основі має інтонації жартівливої народної пісні «Ой, спала я на сні».

Особливою задушевністю позначена Новелета № 7. Тут можна почути типові для українських пісень-романсів інтонаційні звороти, кадансові синкопи (що так характерні для закарпатських наспівів). Використання м'якої підголоскової фактури в музичній тканині сьомої мініатюри надає музиці теплого і, водночас, експресивно-ліричного звучання. В ній виявилися специфічні риси кантиленних музичних тем Б. Фільц. Ця п'єса вже давно живе самостійним життям, бо закінченість та лаконічність її формоутворення дають змогу

виконувати Новелету як у контексті усього фортепіанного циклу, так і окремо від нього.

Наступна Новелета гостро контрастує до сьомої п'єси. Восьма мініатюра асоціюється з розмашистим, динамічним українським чоловічим танцем типу Аркан і, певною мірою, перегукується з першою Новелетою.

Заключна мініатюра – Новелета № 10 – це втілення жвавого руху, моторики, настрою радісного збудження. Інтонації грайливої української народної пісні «Я тому не винна» розгортаються в мелодичній лінії п'єси дуже яскраво і колоритно.

У запропонованій читачам роботі не ставилась задача зробити детальний аналіз фортепіанного циклу Б. М. Фільц «Десять закарпатських новелет». Наша мета була пов'язана з висвітленням фольклорної основи мелодичної лінії інструментальних п'єс циклу.

Фортепіанний цикл Б. М. Фільц «Десять закарпатських новелет» демонструє високу професійну майстерність композитора до різноманітного образного перетворення українського народного мелосу і на його основі утворення чудових пейзажних картин, жанрових та фантастичних сцен.

Усе вищезазначене дає підстави стверджувати, що Б. Фільц як композитор має свої бачення та підходи до використання фольклору у своїй творчості. Вона використовує фольклор, як і її вчителі (С. Людкевич та Л. Ревуцький) на рівні тематичного зерна, яке в процесі викладу музичного матеріалу реалізується лише в окремих лексичних формах: на рівні метро-ритмічних та інтонаційних вкраплень, способів традиційного формування, ладо-звукорядних ланок, виконавських прийомів тощо. Все це дає можливість органічно наблизити твір до фольклорної стихії, трактувати його на образному рівні як фрагмент-знак того чи іншого обрядового чи жанрового дійства і визначити його творця як неординарну творчу особистість.

Проблема «фольклор і композитор» у творчості Б.Фільц – це лише перші спроби, які торують шлях для подальших заглиблень у творчу лабораторію композиторки.

Література

1. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – Київ-Тернопіль: Астон, 2003.
2. Загайкевич М. Фортепіанна творчість Богдани Фільц // Богдана Фільц. Фортепіанні цикли. – Тернопіль: Астон, 2002.
3. Корній Л. Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 11. – Київ, 2000.

«МУЗИЧНІ ФРЕСКИ» БОГДАНИ ФІЛЬЦ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ТВОРЧО-ПОТЕНЦІЙНИХ СИЛ ОСОБИСТОСТІ

Подана на друк, Кропивницький 2020.

*Життя – це і усмішка, і сльози ці солоні,
І кров, і барикади, і музика Бізе.*

Ліна Костенко

На межі ХХ-ХХІ століть гуманістичні та демократичні тенденції розвитку українського суспільства суттєво загострили питання професійного формування майбутніх фахівців вищої школи.

Значні трансформації у економічному, соціальному, політичному житті українського народу формують нові світоглядні погляди сучасної молоді, активізують їх пошуки в удосконаленні системи сучасного навчання у вищій школі.

Орієнтуючись на потреби сучасного українського суспільства уже кожний молодий фахівець приходить до висновку – сьогодні кожна людина повинна бути спеціалістом високого профілю, а для цього кожному спеціалісту необхідно розвивати свої творчо потенційні сили. Тільки знання допоможуть йому бути конкурентоспроможним спеціалістом високої якості.

Знайомство з науковою літературою з обраної теми свідчить про те, що у багатьох вчених відсутня єдина платформа поглядів на усвідомлення «творчого потенціалу особистості» як у визначеності сутності самого поняття, так і до процесу висвітлення механізму розвитку творчого потенціалу майбутнього спеціаліста.

Важливим є розробка проблеми творчості в роботах В. Андрєєва, Л. Виготського, М. Гончаренка, В. Моляко, Я. Пономарьова, В. Рибалка, С. Рубінштейна та інших.

Висвітленню творчої особистості присвячені доробки Д. Богоявленської, Н. Кузьміної, Д. Клейн, А. Маслоу, К. Роджерса та інших.

Враховуючи те, що метою пропонованого дослідження є підготовка майбутнього фахівця музично-педагогічної освіти, підкреслимо, що фахівець музично-педагогічної освіти повинен бути спеціалістом високої якості з музичних дисциплін. Мати значні знання

з розвитку українського музичного мистецтва. останнє зумовило мету представленої наукової роботи – висвітити значущість української фортепіанної музики Богдани Фільц на прикладі інструментального циклу композиторки «Музичні фрески».

У 2015 році Дрогобицьким видавництвом «Посвіт» була видана наступна збірка фортепіанних мініатюр відомої української композиторки, музикознавця Богдани Фільц.

Богдана Михайлівна Фільц є заслужений діяч мистецтв України (1999), лауреат Премії ім. М. Лисенка (1993), лауреат Премії ім. В. Косенка (2003), лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми III тисячоліття» (2001), постійний стипендіат фонду «Україна XXI століття» (2000), кавалер ордену Святої Великомучениці Варвари, член Національної спілки композиторів України від 1961 року, член Правління Музичного фонду України, член творчих комісій НСКУ, а саме: музикознавчої, естетичного виховання, приймальної комісії Київської НСКУ. Богдана Михайлівна часто працює як член журі різних Всеукраїнських та міжнародних конкурсів: юних композиторів у Києві, хорових дитячих колективів «Весняні дзвіночки» (Рівне), голова журі міжнародного конкурсу академічного мистецтва юних «Vivat musica» (Нова Каховка), міжнародного фестивалю дитячої та юнацької хорової творчості «Співає Київ весняний», фестивалю духовної музики на базі дитячої хорової школи «Зоринка» (Тернопіль). Мисткиня – авторка понад 180 наукових друкованих праць, з яких – вісім монографій, понад 200 статей в енциклопедіях, розділів в Історії української музики у шести томах, численних статей у книгах, наукових збірниках, журналах тощо.

Зазначимо, що кожна збірка композиторки є яскравим довгоочікуваним музичним висловом у функціонуючій українській фортепіанній літературі і слугує бути свідком часів минулих і сьогоденних.

Будучи людиною надзвичайної комунікації, високої культури, відвертості й відкритої щедрості, Богдана Михайлівна завжди висловлювала музичною мовою свої враження від спілкування з молодими музикантами.

Фортепіанний цикл «Музичні фрески» є блискучим свідченням спілкування композиторки з музичними діячами, з якими їй доводилося контактувати під час проведення музичних фестивалів, конкурсів, телефонних розмов, навіть у процесі обговорення своїх музичних творів.

Висвітлюючи розвиток жанрової різноманітності інструментальної музики періоду останніх років минулого століття (мініатюр, прелюдій, ескізів, фресків), Марина Рудик підкреслює той факт, що у творчості сучасних музикантів України доволі часто з'являються музичні опуси, назви яких пов'язані зі словом «фрески». Наприклад В. Бібик («Три фрески для камерного оркестру», 1992), Л. Дичко («Фрески за картинами Катерини Білокур» для скрипки й органу та «Закарпатські фрески» для органу, 1986), Б. Фільц («Музичні фрески для фортепіано», 2015) та інші.

Так, сталося, що починаючи з 90-х років минулого століття концертна практика виконавців-піаністів значно припинилася. філармонії скоротили свою діяльність. Гастрольні подорожі виконавців-інструменталістів стали великою рідкістю. Популярна Романтична музика (фортепіанні твори Ф. Ліста, С. Рахманінова, Ф. Шопена) майже не виконувалася. У концертному житті відчувалася певна розгубленість. Композитори почали активно «відшукувати» нові утворення у своїх музичних скарбничках.

З'явилися твори-спогади про минуле дитинство (наприклад Олег Польовий «У маминого каміна»), фортепіанні п'єси, в яких проявилися враження від цікавих творчих подорожей (наприклад, збірка яскравих фортепіанних п'єс О. Польового під назвою «Французская тетрадь»). Сучасні українські композитори звернулися до стародавніх музичних форм, впевнено висвітлюючи й оновлюючи їх сьогоденним змістом. Наприклад, фортепіанна сюїта О. Нежигая «Будні юного музиканта, або життя, яке воно є».

З особливою активністю українські композитори сучасності звертаються до утворення ансамблевої фортепіанної музики. Наприклад, дві п'єси для чотирьох рук О. Нежигая «Меланхолічний вальс» та «Граємо джаз». Його ж стильова обробка для восьми рук української народної пісні «Несе Галя воду». Як підкреслює проректор з навчальної роботи Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства С. Хананаєв, «фортепіанна творчість О. Нежигая – результат «лабораторних» експериментів з використанням різних технічних засобів, де композитор органічно поєднує традиційний інтонаційний словник з джазовими метроритмічними прийомами «мікстовістю» жанрової основи, музичною семантикою театральності, асимілює різні стилістичні елементи інших музичних культур» [4, с. 4 обкладинки].

Розглядаючи функціонування сучасної української фортепіанної музики, необхідно підкреслити той факт, що не дивлячись на складні економічні й соціальні життєві умови нинішнього існування українського суспільства, діячі музичного мистецтва звертають особливу увагу на утворення музики спеціально для дітей, що демонструє велику відповідальність українських мистців за естетичний і духовний розвиток юних музикантів. Композитори утворюють музику з тонким відчуттям дитячого смаку, усвідомлення та їхнього світосприйняття.

Повертаючись до аналізу музичної творчості Б. М. Фільц, доцільно приєднатися до думки відомої музикознавиці Марії Петрівни Загайкевич про те, що «є в фортепіанному доробку Богдани Фільц твори, що привертають увагу своїм незвичайним задумом та жанровим визначенням» [3, с. 86-87].

Ці слова повністю належать і до збірки Богдани Михайлівни «Музичні фрески». П'ять фортепіанних п'єс циклу були утворені у різні періоди років – від 2002 до 2013 р. нового ХХІ століття [1].

Пройшов час і музичні фрески композиторки поступово увійшли в музичне життя юних музикантів. Їх почали вивчати у старших класах ДМШ, студенти музичних коледжів і факультетів мистецтв сучасних педагогічних університетів.

П'ять фортепіанних п'єс, що увійшли до циклу Богдани Михайлівни «Музичні фрески» мають класичні структурні схеми добре відомих двочастинних та тричастинних музичних форм. Кожна фреска наповнена неповторним образним змістом. Кожна мініатюра присвячена конкретній людині, образ якої залишив у композиторки особливі почуття та яскраві спогади.

Перша п'єса циклу «Світанкова фреска» (для Оленки) (2002 р.) починається м'яким звучанням *mp*, мелодична лінія якої неначе розгойдується на *rubato*, доводячи розвиток першого речення до певної «вимушеної» змістовної зупинки з ферматою. Та мелодична зупинка була недовгою. На звучанні *mf* та *piu mosso* композиторка проводить новий «подих» основної мелодичної лінії, своєрідно завершуючи музичний період, що яскраво підводить до очікуваної середньої частини (*a tempo, cresc., accel.*).

Середня частина мініатюри сприймається не як кульмінація – перемога попереднього емоційного руху. Середня частина завершується у тт. 15-16 на динамічному затишному звучанні *pp*. септакорди у арпеджованому викладі в партії правої руки мають постій-

ну підтримку однотактовими гамоподібними поспівками в партії лівої руки. Середня частина завершується септакордами (т. 16), що звучать у правій та лівій руках на *pp*.

Друга п'єса «Надвечірня фреска» присвячена Володимиру Грабовському – музикознавцю, культурологу, активному пропагандисту музичної творчості Богдани Михайлівни Фільц (починаючи з 1982 року), викладачу Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського.

Аналізуючи другу мініатюру циклу, необхідно підкреслити те, що «Надвечірня фреска» продовжує утворювати композиторською п'єсою у стилі Романтичної музики. Як зазначає доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, член Національної спілки композиторів України Олександра Німілович, фреска «нагадує лірико-драматичні народні пісні з хвилеподібним розгортанням тематичної лінії» [1, с. 5].

Розвиток середньої частини другої фрески, як і в попередній п'єсі, приводить слухача до динаміки *pp* (т. 32). Низхідні чотиритактові секундові поспівки (тт. 26-31) заспокоюють загальний рух твору, надаючи глибокого осмислення музичному образу «Надвечірньої фрески».

Наступна третя мініатюра циклу «Фіалкова фреска-спогад» має дві редакції. Перша була утворена у 2008 році, друга з'явилася у 2014 році. «Фіалкова фреска-спогад» присвячена відомій в країні українській виконавиці фортепіанних творів Богдани Фільц Марії Крушельницькій.

З визнаною піаністкою у Богдани Михайлівни багато спільного. Перш за все, музичні утворення композиторки. Мова йде про редагування та перше виконання М. Крушельницькою етапного твору Богдани Фільц – «Київський триптих», присвяченого 1500-літтю столиці України (1982 рік).

Музична палітра «Фіалкової фрески-спогаду» має своєрідне викладання усїєї музичної тканини твору. Мелодична лінія п'єси має наспівний характер, викладена тріолями, що застосовуються майже у кожному такті правої руки. Середня частина мініатюри (*piu mosso, marcato*) звучить упевнено, стверджуючи велич і рішучість, що наповнюють весь кульмінаційний епізод, який плавно переходить у репризу (тт. 14-21). Складається враження про те, що композиторка стверджує думку про музичну мову, яка є однією із основних засобів комунікації у суспільстві.

Четверта мініатюра циклу «Різдвяна фреска» (2013) є однією із самих «мрійливих» музичних висловлювань композиторки. Адже у Різдвяні свята кожна людина сподівається на щось надзвичайне й особливе. Фреска присвячена автору цих слів.

У розвитку мелодичної лінії фрески можна почути знайому синкопу (т. 2). А в середній частині твору звучить особливо емоційний настрій.

Минув рік! Кожна людина у новому році планує нові успіхи і досягнення. Починаючи з т. 17 і до т. 25 динамічне насичення наповнюється *f* і *ff* – звучанням яке стверджує Добро, Мир і Щастя на землі. Гадаємо така думка може з'явитися у кожної людини якщо вона прийде у Києво-Печерську Лавру кожного дня о 12-й годині подню. Саме в цей час Велика Дзвінниця розносить по Києву «спів» великих і маленьких дзвіночків про щасливий добробут усіх людей.

Цікавим є і той момент, що цей фрагмент фрески є особливим утворенням, що перегукується з «*Ostinato*» – першою частиною «Київського триптиху», утвореного до 1500-річчя столиці України, що символізує епіцентр української держави.

П'ята мініатюра циклу – «Весняна фреска» (2015) присвячена доценту Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, члену Національної спілки композиторів України, редактору-упоряднику багатьох творів української композиторки, активної прихильниці її музичної творчості, Олександрі Німилович.

Кожна фреска циклу має свою образну драматургію, що окреслена обраною композиторкою структурою музичного тексту. особливості музичної мови сконцентровані на відтворенні авторкою конкретної особистості, яка стала «праобразом» музичної присвяти певної фрески.

Застосування у першій та п'ятій мініатюрах однакового темпу в музичних творах (*Allegretto*) підкреслює змістовну закінченість фортепіанного утворення як цілісного інструментального циклу.

Фортепіанний цикл «Музичні фрески» є прикладом оспівування тих музичних вражень мисткині, що залишились від зустрічі з людьми минулих років, стали її друзями й добрими знайомими, з якими Богдані Михайлівні довелося працювати на ниві українського музичного мистецтва.

Підводячи підсумки огляду «Музичних фресок» Богдани Фільц, виділимо загальні особливості музичної мови творів компо-

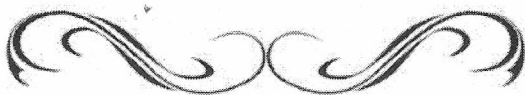
зиторки, що впливають і розвивають творчо-потенційні сили майбутнього спеціаліста, а саме:

- застосування традиційних форм музичного вислову (двочастинні та тричастинні музичні форми);
- вживання форшлагів, м'яких синкопованих ритмічних зрушень;
- використання звукових зіставлень полярних регістрів;
- поєднання гамфонно-гармонічної та поліфонічної фактур викладання музичного матеріалу;
- підкреслення динамічною лінією хвилеподібний розвиток музичних фраз твору тощо.

Національний характер музичної мови творів Богдани Фільц виявляється в усьому комплексі виражальних засобів фортепіанного циклу композиторки, що дає основу для активного використання циклу в навчальному процесі різних ступенів музичних закладів.

Література:

1. Богдана Фільц. Музичні фрески для фортепіано: [Навчальний посібник] / Редактор-упорядник, вст. Ст. О. Німилевич. – Дрогобич: Посвіт, 2015. – 16 с.
2. Грабовський В. Богдана Фільц у краю Франковім / Володимир Грабовський // Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц / Редактор-упорядник В. Кузик. – Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2010. – Вип. 5. – С. 84.
3. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / Марія Загайкевич. – Київ-Тернопіль: Астон, 2003. – С. 86-87.
4. Нежигай О. Твори для фортепіано / О. М. Нежигай // Твори для фортепіано. – Вип. 2. – Дніпропетровськ, 2012. – 64 с.



ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ОБРАЗНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ БОГДАНИ ФІЛЬЦ

Надруковано: Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №1(10). – 2003. – 102 с. [С. 22-29].

До мого фортепіано

Мій давній друже!

Мушу я з тобою розстатися на довго...

Жаль мені! З тобою звикла я ділитися журбою,

Нести думки веселі і сумні

З тобою я ділилася журбою

Нести думки веселі і сумні.

Розстасьмося на довго ми з тобою!

Зостанешся ти в самоті німій,

А я не матиму де дітися з журбою...

Прощай же, давній, любий друже мій.

Леся Українка

Українська фортепіанна музика в контексті світової інструментальної музики уже давно завоювала міцні позиції. У кращих творах видатних українських композиторів вдало поєдналися прогресивні досягнення західноєвропейського музичного мистецтва з традиціями суто національного характеру. В основі професійної фортепіанної літератури українських авторів лежить зв'язок з народною музичною творчістю. Тому в самих найпопулярніших творах українських митців відбивається одна з основних особливостей музично-творчого процесу сучасності – продовження накопичення фольклорних традицій національного музичного мистецтва.

Поступово набираючи сили як самостійна гілка української музичної творчості, фортепіанна музика чудово поєднала завдання естетичного виховання й виконавського навчання. Уже сьогодні відома велика кількість творів справжніх майстрів музичної творчості для дітей та юнацтва. Це передусім різноманітні жанри фортепіанної музики Л. Ревуцького, В. Косенко, І. Шамо, В. Корейка, М. Скорика, Ж. Колодуб, В. Подвала та інших.

Виховні можливості української фортепіанної літератури випливають з кола її музичних образів та емоційних настроїв. Побудована на широкому розмаїтті пісенно-танцювальних народних мелодій, українська фортепіанна музика відтворюючи героїчні історичні картини минулого Батьківщини, куточки рідної української природи здатна формувати і виховувати високі моральні якості людини, її різноманітні духовні потреби. Саме тому підвищений емоційний тон музичних творів для дітей та юнацтва межує з ліричними, м'якими тонами, утворюючи багату музичну палітру фортепіанної музики сьогодення.

Так сталося, що теоретичну платформу та аналіз розвитку фортепіанної музики для дітей та юнацтва, здійснювали переважно викладачі-піаністи. А в 1979 році у видавництві «Наукова думка» була видана монографія О. С. Олійник «Українська радянська фортепіанна музика для дітей», у якій досліджується образна сфера, жанрові особливості українського фортепіанного репертуару, висвітлюються його характерні риси. Для обґрунтування своїх теоретичних досліджень автор монографії використовує твори Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Подвали, І. Берковича, Ю. Щуровського та інших.

Пройшов час, і бурхливий розвиток вітчизняного музично-виконавського мистецтва висунув потребу висвітлити досягнення сучасних українських композиторів, які увійшли в рідні краєвиди музичних надбань світової фортепіанної музики.

Мета даної роботи полягає у розкритті особливостей музично-образної драматургії інструментальної музики Б. Фільц, на основі її фортепіанних циклів. Мета запропонованої роботи виникла не випадково. Враховуючи те, що музичні твори талановитого сучасного українського композитора Богдани Михайлівни Фільц з кожним роком набувають все більшої і більшої популярності природно з'явилась потреба теоретичного осмислення та обґрунтування популярності такого існуючого феномену української музичної культури, як творчість Б. М. Фільц.

Ураховуючи те, що музична спадщина композитора не отримала ще достатньо повного наукового висвітлення, автор роботи у своїх висновках спирався на оригінальний нотний матеріал музичних творів композитора.

В українському музичному мистецтві творчість Богдани Михайлівни Фільц припадає на період другої половини ХХ століття,

порубіжжя ХХ та ХХІ століття, перші роки ХХІ століття і тому не дивно, що в ній яскраво відбилися особливості цього складного і насиченого періоду. Музичні твори композитора дають матеріал для вивчення музично-творчих процесів пов'язаних з розвитком основних художньо-естетичних напрямків та стилів даної епохи, дії спадкоємності між творчими поколіннями, а також виникненням нових ідей та задумів, що відбивають суспільне буття сьогодення.

Творчість Б. Фільц належить до тих музичних феноменів, у яких майстерно поєднуються традицій риси з тенденціями, що створюють основу музичного мислення від часів сьгоднішніх до часів наступних.

Значний інтерес для нас в рамках заявленої теми становить інструментальна музика Фільц, а точніше фортепіанні цикли композиторки: «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень», «Десять закарпатських новелет», «Київський триптих», «Музичний калейдоскоп», «Музичні присвяти» та ін.

Даючи загальну характеристику фортепіанним творам Б. Фільц, слід підкреслити, що переважна більшість їх належить до програмної музики. звісно, що програмна музика досягла свого розквіту в епоху Романтизму й найчастіше зустрічається у виконавській та педагогічній практиці (мається на увазі музично-педагогічна діяльність в ДМШ і в СЗШ). Кожна назва твору дає великий поштовх до розвитку музично-слухових уявлень, що робить ці музичні твори більш зрозумілими, а значить і набагато цікавішими як для виконавців, так і для слухачів.

Зазначимо, що програмність, яка концентрується в конкретній назві музичного твору, можна розглядати як найбільш загальну основу для його виконавської інтерпретації. А якщо назва дається не одній п'єсі, а декілька мініатюрам (інструментальний цикл складається з $-x$ і більше п'єс), то й виконавська програма певного циклу може мати на увазі відтворення декількох емоційних станів або «об'єктивних явищ». До цього додаємо, що інтерпретація кожної мініатюри повинна здійснюватися в контексті всього інструментального циклу, утворюючи цілісну музичну композицію.

У зв'язку з тим, що кожна інтерпретація музичного твору перш за все передбачає прочитання виконавцем, з точки зору програмності, музично-виконавських засобів виразності запропонованих автором музичного тексту, на прикладах названих циклів про-

стежимо і виявимо головні стрижні музичної тканини творів Б. Фільц, за допомогою яких розгортається головний задум згаданих циклів композитора.

Фортепіанні п'єси Б. Фільц, що належать до програмної музики, набули свого особливого визначення завдяки активному використанню інтонацій карпатського пісенного фольклору, широкому залученню виражальних засобів інструментальної музики постромантичного періоду.

Зазначені особливості яскраво виявилися в «Трьох п'єсах для фортепіано на теми українських народних пісень» (1956-1959 рр.). В основу їх музичної тканини покладені лірико-побутові наспіви лемків – групи народів західноукраїнського регіону. Так, у другій пісні фортепіанного циклу *Andante risoluto* мелодична лінія будується на основі лемківської пісні «Бодай бо карчмичка горі з димом пошла», яка вносить жанровий танцювальний характер з відтінком елегійності в загальний емоційний розвиток музичного циклу. Звідси виникає і масивна акордово-октавна інструментальна фактура, акцентування синкоп в кадансових зворотах, хиткість метроритмічної структури. Мініатюра написана у простій тричастинній формі, закінчення якої відтворює образи народних піснярів-кобзарів. Лемківська пісенна тематика продовжується авторкою в її «Лемківських варіаціях» (1972 р.), які розглядаються як своєрідний музичний цикл. Драматургічна концепція його (всього чотири варіації) базується на основі оригінальної авторської теми енергійного, вольового і, водночас, задушевного характеру.

Кожна варіація розвиває певний настроєвий відтінок головної теми. У першій варіації, що проноситься в темпі *Vivace gracioso* підкреслюється грайливість музичного образу. У другій варіації – *Risoluto* – відтворюються та озвучуються героїчні, мужні мотиви. У третій варіації – *Lento Tranquillo* – виникає спокійний, розповідальний, а точніше споглядальний характер, що по асоціації виникає пейзаж застиглих, вічнозелених величавих Карпат, окутаних густим сивим туманом. У четвертій варіації – *Allegro ritmico* – розкривається енергійний характер головної теми твору.

Цікаве продовження композиторкою фольклорних традицій виявилось у фортепіанному циклі «Десять закарпатських новелет» (1962 р.). Усі п'єси циклу об'єднуються наскрізною образною темою-ідеєю, пов'язаною з оспівуванням одухотвореної краси карпатських гір та життєвого побуту їх людей.

Драматургічна концепція твору, яка лаконічно і, водночас, досить повно концентрується у назві циклу, сама по собі містить елементи програмності, відбиваючи картини пейзажного, так би мовити, об'єктивного образу та внутрішнього, емоційного стану особистості характерного для суто суб'єктивного образу.

Структура фортепіанного циклу побудована за принципом контрастного зіставлення. Особливою ознакою його є поєднання різноманітних за внутрішнім змістом та емоційним настроєм мініатюр, музична тканина яких розвивається на основі однотипного інтонаційного матеріалу – закарпатських наспівів, що мають досить подібні інтонаційно-ритмічні властивості. Їм характерні: вузький діапазон мелодичної лінії, чітка метро-ритмічна організація її, застосування синкопованих зворотів, явно виражений нахил до вживання терпких гармоній лідійського ладу. Названі засоби музичної виразності мають широке поле для розвитку творчої фантазії композитора та виконавців її п'єс.

Фортепіанні п'єси, що увійшли до циклу «Десять закарпатських новелет» мають класичну структуру формоутворення. Композиторка дуже часто звертається до простої тричастинної музичної форми, у якій вдало відтворені та озвучені картини буйного карпатського життя. У мелодичній основі новелет можна почути інтонації оригінальних народних пісень. Наприклад: оригінальна українська народна пісня «День, день, білий день» звучить в першій п'єсі. У другій мініатюрі циклу звучать інтонації задушевної колискової пісні «Бескидом ішла». В основу четвертої новелети авторкою використана задержувата жартівлива народна пісня «Ой спала я на сні».

Кожна п'єса циклу відрізняється щирістю музичного вислову, особливою теплотою та задушевністю. Музично-образний зміст новелет досить різноманітний. Починаючи з вольової мужньої мелодії першої новелети, сумовито-задумливої, витриманої у витончених, пастельних тонах другої новелети перед слухачами відтворюються образи монологічно-стриманого плану або енергійного, віртуозного характеру, охопленого різноманітними емоційними відтінками, чи ніжно ліричними образами з напрочуд дивною. Кантиленною музичною темою.

Задумливо-сумовитим настроєм позначена Сьома новелета. Саме в ній виявилися специфічні риси кантиленних музичних тем Богдани Фільц. Мініатюра написана в темпів *Andante doloroso* з ви-

користанням основної ля мінорної тональності, збільшеної секунди, яка з'являється в наслідок введення підвищеної IV ступені в мажорі (лідійська кварта), підголоскової фактури – надають музиці напруженого, з відтінком мрійливості, звучання. Сьома новелета вже давно живе самостійним життям. Закінченість та лаконічність формотворення мініатюри дає можливість їй бути виконаною як у контексті всього циклу, так і окремо.

П'єси лірико-схвильованого характеру контрастують в циклі з мініатюрами вольового, мужнього характеру. Так, розвиток музичної теми Новелети №8 асоціюється зі звучанням розмашистого українського чоловічого танцю Аркан. А в музичній мові дев'ятої новелети домінують по-імпресіоністичному розливчасті витончені музичні фарби м'якої гармонійної основи. Використання хроматизованої мелодичної лінії, поєднання в мініатюрі різноманітних типів ритмічного викладання музичної тканини (дуолів та тріолів) створюють надзвичайний колорит та особливу мрійливість музичному образу п'єси. Новелета №9 відрізняється відчуттям фантастичності та непередбаченим розвиток її музичного образу.

Закінчується цикл мініатюрою, в мелодичну основу якої композиторка вводить грайливі посліви жартівливої мелодії «Я тому не винна».

Таким чином, інструментальний цикл «Десять закарпатських новелет» – показовий твір в арсеналі фортепіанної музики Б. Фільц. У ньому виявилися кращі традиції української композиторської школи. В своєму циклі композиторка відтворює яскраві пейзажні картини, жанрові музичні сцени, демонструє своє професійне мистецтво глибокого переосмислення народних українських мелодій для створення різноманітних емоційних почуттів та музичних образів.

У цілому, фортепіанна музична Б. М. Фільц складає яскраву сторінку в сучасній українській музиці. Вона репрезентує стильовий напрямок, котрий став майже головним у розвитку національної інструментальної музики 60-70 років ХХ століття. Мова йде про насичення фортепіанних п'єс фольклорним матеріалом, який опрацьовувався композиційними засобами притаманними періодам неоромантизму та імпресіонізму. В цьому відношенні цікавим, на наш погляд, є один із останніх циклів, який з'явився на творчій полиці автора у 1982 році – «Київський триптих». Твір присвячений святкуванню 1500-річчя Києва. Першим виконавцем твору стала відома

піаністка, професор Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка у Львові Марія Крушельницька. Три мініатюри складають єдиний фортепіанний цикл, ідейно-тематична основа якого пронизує усю драматургію твору.

З першого знайомства з циклом «Київський триптих» його мініатюри можуть сприйматися як окремі незалежні одна від одної фортепіанні п'єси. Та в процесі опрацювання музичного матеріалу простежується особлива єдність циклу. Головним камертоном його цільності є назва – «Київський триптих», – що передусім вказує на виявлення в циклі основної ідеї всієї творчості композиторки, пов'язаної з оспівуванням в музиці любові до рідної України – її землі, природи, людей. Драматургічна гнучкість циклу дозволила автору уміло використати сучасні (особливо гармонійні) засоби музичної виразності для створення самих різноманітних відтінків музичних образів триптиху.

Перша частина циклу – *Ostinato Largo* – асоціюється з утворенням образу Дзвонів, які з стародавніх часів були символом могутності та великого об'єднуючого початку усієї Київської держави. За життєвими традиціями Київської Русі саме церковним передзвоном скликався народ на майдані біля церкви під час великих всенародних свят або в годину важких випробувань країни для прийняття важливих державних повідомлень та рішень.

Неповторну красу звучання дзвонів та переддзвонів – невід'ємної частини культурного та духовного життя слов'янського народу – відтворювали композитори різних часів (С. Рахманінов, С. Прокоф'єв та ін.). Б. М. Фільц створює образ дзвонів з великим

відчуттям національної ментальності поєднаним із специфічними особливостями індивідуального почерку композиторки.

Авторка вдало застосовує полярні звукові регістри, поєднання в єдине гармонійне сполучення інтервалів чистої квати та квінти, м'які римовані зрушення – синкопи, що взагалі характерні для музичної мови Фільц.

Вільне розгортання образної драматургії циклу сприяло широкому застосуванню особливої «живописної» мікро драматургії, в контексті якої природно сполучаються акордові звороти та мелодична лінія стародавнього наспіву. Для створення музичного образу величавого і гордого міста на Дніпрі – Києва, композиторка використовує поспівку, побудовану на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття. Виникаючи поступово то у вигляді одноголосної поспівши, то у вигляді двоголосного (секстового) вислову, мелодична лінія відтворює зосереджений, збагачений багатоголосним життєвим досвідом, образ мужнього і непереможного Києва.

Друга п'єса триптиху – Тоската *Vivace* – виступає повним контрастом до попередньої мініатюри циклу. Контраст виявляється у сполученні різних засобів музичної виразності: у темпі, у фактурі викладання музичного матеріалу, у тональному та динамічному планах. Тоската відіграє особливу роль в загальній структурі та розвитку всієї образної драматургії циклу. Тут вчасно нагадати назву твору – «Київський триптих», будова якого відбиває добре відому поширену в музичному мистецтві тричастинну структуру. Авторка творчо застосовує її. Замість традиційного сполучення темпів *Allegro-Andante-Allegro* Б. Фільц використовує *Largo-Vivace-Largo*

maestoso. Гадаємо це не випадково. З перших тактів побудова циклу спрямована на утворення образу стародавнього та могутнього міста на Дніпрі – Києва. Власне всі засоби музичної виразності підкорюються головній ідеї циклу. Так, загальний розвиток музичної тканини другої мініатюри здійснюється завдяки хвилеподібного принципу викладання музичних фраз, мелодична лінія яких постійно поповнюється полутоновими зрушеннями. Якщо в першій мініатюрі циклу утворюється образ вічно величавого і внутрішньо спокійного Києва, то в другій п'єсі композитору вдалося відтворити багатосюжетні драматичні сторінки київського літопису, його історичні події, які наповнені героїкою трудових звершень та військових перемог, наукових та культурних досягнень.

У циклі вдало та майстерно поєднуються досить контрастні засоби музичної виразності та виконавської техніки піаніста. Так, поряд з арпеджованими акордами (тт. 14, 16, 29, 36, 38), які, охоплюючи своїм звучанням діапазон двох октав, нагадують заспіви стародавніх українських народних дум і, саме тому, передбачають їх виконання повнозвучним та соковитим звуком, автор використовує акордову техніку так характерну для музичного мислення та фортепіанного виконавства епохи Романтизму.

Конкретне змістовне значення набувають такі засоби музичної виразності, як динамічна лінія твору, тональний план та метроритмічний малюнок п'єси. Так, динамічне розгортання гнучко дотримується розвитку музичних фраз. Починаючи зі звучання на *mp* злет динаміки звучання досягає до *f*, а друга хвиля музичного розвитку від звучання на *p* досягає *sf* (тт. 14, 16). Складається враження поєднання кожної нової хвилі із загальним бурхливим потоком музичного вислову, що доносить до слухача нові та важливі історичні факти з життя українського народу. Далі в темповому зрушенні на *accelerando* «музична злива» готує слухача до сприймання середньої частини мініатюри. Змінюється вся фактура викладання музичної тканини. Квадратна будова шістнадцятих нот змінюється тріолями. Складається відчуття необхідності для композитора раптового відхилення від загальної музичної розповіді з метою відтворити в музичній тканині середньої частини емоційний стан людини, на долю якої випало перенести страшні та важкі випробування. Драматизація розвитку музичної образності посилюється появою пульсуючих акцентів на відносно сильних долях такту (тт. 15, 17, 18), що само по собі вносить велике динамічне напруження.

У середній частині другої мініатюри циклу (тт. 19-29) композиторка демонструє чудову звукову знахідку, майстерно продовжуючи відтворювати лінію Дзвонів, яка починає своє звучання ще з перших тактів *Ostinato*. Та якщо в першій мініатюрі твору тема Дзвонів відтворюється акордовими сполученнями на протязі всієї п'єси, то в *Toccata* тема Дзвонів витончено вплітається в звукове мереживо всієї музичної тканини другої мініатюри. По-перше, тема Дзвонів досить чітко прослуховується в партії лівої руки, де розложистими інтервалами м.6, м.7, зм.7 та зб.7 відтворюються, так би мовити, дзвони середньої величини. По-друге, у сполученні з одноманітною мелодичною і ритмічною лінією, що звучить в партії правої руки, яка розвиваючись шістнадцятими тріолями в межах в.7, в.6 та зм.5, сама по собі відтворює звучання маленьких дзвіночків, авторка майстерно здійснює накладання своєрідного звучання різних за величиною груп дзвонів і в музичній тканині п'єси дійсно виникає звучання повної церковної дзвіниці з великими, середніми та маленькими дзвіночками.

a tempo

The musical score is presented in three systems. Each system contains two staves: the upper staff is for the right hand and the lower staff is for the left hand. The key signature is three flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first system includes the dynamic marking *p sempre* and the instruction *senza Ped.* (without pedal). The right hand part consists of a continuous sequence of sixteenth-note triplets. The left hand part features a more rhythmic accompaniment with intervals of a sixth, seventh, and seventh-inversion.

Гадаємо, певну змістовну значимість в драматургії Тоссата відіграє 51 такт – цілий такт звучить пауза на дві чверті, яка, на наш погляд, повертає свідомість кожного до рідної батьківської оселі... до болю співочої теми Дзвонів та переддзвонів, чим закінчується вся друга мініатюра.

Третя п'єса циклу *Maestoso* сприймається певним підсумком розвитку всього музичного матеріалу, всієї авторської думки, що закладена композиторкою у фортепіанний цикл. Загальний тем її *Largo maestoso* і в цьому відношенні вона перегукується з першою мініатюрою *Ostinato*. Навіть в перших чотирьох тактах заключної п'єси слухачу неважко почути тему Дзвонів, яка аналогічно в *Ostinato* теж викладається акордовою фактурою. Тільки тепер головна тема циклу відтворюється композиторкою в низькому регістрі і звучить більш впевнено і гордо, стверджуючи велич й силу Києва та всього українського народу.

Фактура викладання музичного матеріалу *Maestoso* перегукується із фактурою вислову другої п'єси – *Toccata*. Уже починаючи з п'ятого такту несуться цілі каскади шістнадцятих, виконання яких вимагає від піаніста володіння складними технічними прийомами та гнучким нюансуванням. Майже в кожному такті динамічна лінія розгортається хвилеподібно, починаючи від *p* або *mp* і досягає *f*. Чітко ритмізоване гуркотіння шістнадцятих сприймається як спланована і організована богатирська поступ – сила, що завжди готова піднятися на захист щасливої долі свого народу.

Кульмінація *Maestoso* сприймається як загальна кульмінація триптиху. Вона досягається не тільки динамічними наростаннями музичного матеріалу, а й темповими зрушеннями. Темпові зміни досягаються завдяки майстерному та влучному використанню авторкою *accelerando* та зміни фактури викладання музичного тексту п'єси. Так, групування шістнадцятих нот, які змінюються групованими 32-ми (тт. 12, 14, 27) значно посилюють і прискорюють загальне кульмінаційне висловлювання.

Особливу увагу привертає до себе акордова вертикаль музичного тексту, в середні якої як раз і розгортається сюжетна розповідь. Акцентуація кожного акорду підкреслює певну функціональну значимість музичного вислову, який в останніх тактах п'єси набуває свого остаточного визначення.

Не дивлячись на дисонуюче звучання, змістовна інтонація музичної мови твору сприймається легко і розвивається природно в середині акордових сполучень (акорди звучать цілий такт).

У всіх трьох мініатюрах циклу великого значення набуває мотив Дзвонів та передзвонів. Виконуючи функцію своєрідного наскрізного лейтмотиву всього «Київського триптиху», тема Дзвонів та передзвонів допомагає оспівуванню найдавнішого і вічно молодого міста на Дніпрі – Києва.

Фортепіанний цикл Б. Фільц «Київський триптих» належить не тільки до етапних творів композиторки, а й до визначних творів сучасної української інструментальної музики. Продовжуючи славні традиції провідних музикантів України – М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, М. Колеси та інших, фортепіанна музика Б. Фільц посідає значне місце у загальному доробку композиторів країни. Велику роль в цьому відіграє національний характер музики, який виявляється в усьому комплексі виражальних засобів музичної мови композиторки. Саме своєрідний національний менталітет її музики надає творам Богдани Фільц неповторного і самобутнього характеру. Особлива щирість емоційного вислову, яскрава образність її фортепіанних творів ставить їх у ряд високомистецьких композицій європейського рівня.

Виконання фортепіанних творів Б. М. Фільц в період, коли на Україні розпочався активний процес відродження національного музичного мистецтва, знаменно само по собі. Бо музика, яка йде від самого серця здатна впливати на самі найтонші струни людської душі і завжди буде найкращим подарунком як для виконавців, так і для слухачів.

Вивчення особливостей музичної мови талановитого сучасного українського композитора Б. М. Фільц тільки-но почалося і чекає свого продовження в наступних теоретичних дослідженнях.



ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ» У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Надруковано: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.– Вип. 35. Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі. Збірник статей. – К., 2004. – 292 с. [С. 11-19].

Золоті, прекрасні мрії

Не забутні дивні сни, ви справдились!

Сонце гріє, сонце нашої весни.

Сходять трави, сходять квіти, розливаються пісні.

Найсвятіші заповіді славлять сурми голосні.

Олександр Олесь

Серед різноманітних проблем сьогодення, які постають перед вищою школою, є проблема удосконалення вітчизняної системи освіти, направленої на підготовку високоосвіченої, професійно спрямованої особистості майбутнього вчителя. І це зрозуміло, бо сьогодні вже кожний усвідомлює, що освіта – це основа висококваліфікованого спеціаліста будь-якої діяльності. А нашому суспільству потрібні спеціалісти найвищого рангу.

Головне, концептуальне завдання сучасної системи освіти сформульоване в Національній Програмі «Освіта. Україна – XXI ст.». У ній відводиться головне місце визначенню критеріїв, якісній підготовці педагогічних кадрів.

Згадана Програма має великий суто просвітницький акцент і спрямована на розвиток як творчих здібностей майбутнього вчителя, так і його художнього мислення. Виходячи із названої Програми, завдання викладача вищої школи прямим чином направлене на вирішення проблеми національного виховання, що на вищій рівень піднімає питання патріотичного виховання, формування духовної культури молоді.

Духовна культура майбутнього вчителя не може сформуватися у вузі тільки завдяки особистості педагога (так! Це важливий момент) або змісту конкретної дисципліни. Вона має виростати та розвиватися з самого дитинства. Тому проблема формування духовної культури

ри особистості є проблемою наступності у складному процесі виховання та навчання.

Природно, що такі зміни у реформуванні сучасної української школи на засадах гуманізації та гуманітаризації, національної спрямованості освіти і виховання ставлять перед працівниками вищої школи нові завдання, що пов'язані з методологічним переозброєнням музикознавчих курсів, формуванням нового змісту таких музичних дисциплін, як «Історія музики», а точніше «Історія української музики».

Мета даної роботи полягає у висвітленні деяких особливостей викладання курсу «Історія української музики» на музично-педагогічних факультетах педуніверситетів.

Відомо, що «Історія української музики» належить до найважливіших дисциплін історико-теоретичного циклу. Вона відіграє важливу роль у загальному комплексі підготовки вчителя музики. Її вагомість зростає у період, коли перед вузівською педагогікою ставляться все нові й нові задачі, спрямовані на підвищення якості підготовки молодого вчителя.

Звісно, що виховання любові до музики, високого музичного смаку, розуміння витворів людського генія в галузі музичного мистецтва – все це досягається насамперед багаторазовим вслуховуванням у самі музичні твори. Але поряд з цим значну роль у музичному вихованні покликані відіграти доступно і цікаво написані книги про музику, навчальні посібники, підручники, хрестоматії.

У 1964 році відомим українськими музикознавцями (Л. Архімович, Т. Карешева, Т. Шеффер, О. Шреер-Ткаченко) були складені «Нариси з історії української музики» у двох частинах. Вказані нариси були однією з перших спроб підсумовувати наявну в той час літературу з історії української музики, ознайомити студентську молодь з історичним процесом та умовами розвитку української національної музичної культури. Дві частини нарисів мали такі теми: «Українська народна пісня», «Українська професійна музика до кінця XVIII сторіччя», «Українська професійна музика XIX сторіччя» (I ч.); «Українська радянська музика» (II ч.), де розглядався розвиток музичної культури в Україні в період XX століття. Як позначено у статті «Від авторів» до I частини, «розгляд української радянської музики доведено до Третьої декади української літератури і мистецтва в Москві (1960 р.)» [1, 4]. А завершу-

ються нариси загальним оглядом досягнень українського музичного мистецтва у світлі рішень історичного XXII з'їзду КПРС [1, 4].

У 1980 р. у московському видавництві «Музика» був надрукований та виданий навчальний посібник з історії української музики (російською мовою), який суттєво не відрізнявся від нарисів.

У другій половині 80-х років минулого століття провідні музикознавці (Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, О. Г. Костюк, О. С. Олійник, А. І. Муха, Л. О. Пархоменко, О. А. Павлюк, А. К. Терещенко, О. В. Шевчук, Б. М. Фільц та інші) Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (тепер Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України) розпочали роботу на 6-томним виданням «Історії української музики». Кожна книга цього фундаментального дослідження розкриває розвиток українського музичного мистецтва в контексті із становленням та розвитком української літератури, українського драматичного та оперного театрів.

У період з 1996 року по 2001 рік доктор музикознавства, професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Лідія Корній видає підручник для вищих музичних навчальних закладів з історії української музики.

У підручнику Л. Корній, порівняно з навчальним посібником «Історія української музики» (за редакцією О. Я. Шреєр-Ткаченко), вводяться нові музичні твори. Музична творчість композиторів розглядається за жанровим принципом, в контексті музично-стильової еволюції конкретного художнього напрямку (Бароко, Романтизму тощо). Історія українського музичного мистецтва, за висловом Л. Корній «розглядається на тлі історичних та загальнокультурних процесів» [5, 3].

У 2000 р. авторським колективом львівських музикантів (Д. Білавич, Л. Кияновська, Р. Мисько-Пасічник, Г. Стернюк, Л. Ярославич) видається «Українська музична література» (Тернопіль: СМП «АСТОН»), яка адресована викладачам та студентам середніх навчальних музичних закладів. У ній висвітлюється життя та творча діяльність західноукраїнських композиторів – представників Перемишльської композиторської школи, зроблена спроба характеристики релігійних творів Вербицького та Лаврівського [див. 6].

Зрозуміло, що вузівський курс «Історія української музики» передбачає широкий історичний аспект у розкритті конкретних

явищ музичної культури, а саме: вивчення творчості видатних композиторів України, діяльності відомих музикантів-виконавців, чия праця спрямована на пропаганду хорової, оркестрової, вокальної, інструментальної музики у нас в країні та поза її межами; особливостей музичного життя сьогодення з урахуванням існуючих жанрів сучасної естрадної музики; музичних творів для дітей та юнацтва, які обов'язково знадобляться молодим вчителям у їхній педагогічній роботі.

Знайомлячись із новою літературою, спрямованою на удосконалення педагогічної майстерності вчителів музики, удосконалюючи та узагальнюючи більш ніж 30-річний досвід особистої роботи у вищій школі, обмірковуючи стан викладання курсу «Історія української музики» на музично-педагогічному факультеті, визначаємо наступне.

Викладання «Історії української музики» на музично-педагогічному факультеті Криворізького державного педагогічного університету здійснюється з урахуванням спеціалізації культурологічного напрямку, тобто в контексті світової художньої культури. Саме тому, викладаючи стан існування музичного мистецтва, наприклад епохи Відродження (XV-XVII ст.ст.), зупиняємося на ідейному стрижні загальної культури епохи як такої – гуманізмі, – розкриваючи його основний зміст, що пов'язаний з показом людини – всебічно розвиненої особистості. Основний наголос робимо на відображенні у мистецтві людини з новим внутрішньо-духовним змістом. А новий зміст художніх творів вимагав від митців значних пошуків у галузі нових музичних форм. Так відомо, що в цей період у живописі значного поширення набувають портрет та пейзаж; в музиці з'являються мадригали, балади та інші музичні форми.

Крім цього, тематика курсу «Історія української музики» поповнюється матеріалом, який висвітлює творчість видатних українських композиторів сьогодення. Відібраний матеріал певним чином пов'язується з іншими дисциплінами, що викладаються студентам на музично-педагогічному факультеті (наприклад, з основним інструментом). Розкриємо цю думку докладніше.

Останні теми курсу «Історія української музики» пов'язані з музикою вітчизняних композиторів (Б. Фільц, М. Степаненка та інших), твори яких призначені для дітей та юнацтва і можуть бути використаними як в класі основного інструменту, так і в середній школі в період проведення педагогічної практики.

Як і класичні твори минулого, інструментальні п'єси сучасних композиторів органічно поєднують завдання музичної естетики та виконавської майстерності. У галузі дитячої фортепіанної музики ця риса найбільш цінна. Піаністична зручність, конкретна визначеність виконавських завдань, художньо досконала музична форма, майстерно підібрані засоби музичної виразності роблять ці твори дійсно «музичними чарівностями», здатними впливати на найтонші струни людської душі. В цьому контексті зупинимося на фортепіанному циклі відомого українського композитора М. Б. Степаненка «Образи».

Фортепіанний цикл М. Степаненка «Образи» був написаний композитором у 1967 р. і належить до яскравих сторінок сучасної інструментальної музики. Десять мініатюр циклу мають тільки загальну назву – «Образи», – та в процесі вивчення їх музичного тексту виникає бажання дати назву кожній п'єсі.

За своїм характером інструментальний цикл Степаненка продовжує кращі традиції української, російської, західноєвропейської фортепіанної школи. Тому, даючи загальну характеристику циклу, можна сказати, що музична тканина його наповнена різноманітними музичними образами: то гумористичними, то витончено мрійливими, то саркастичними, то схвильовано ліричними. Одна з складових задач, яка стоїть перед виконавцем вказаного циклу полягає у об'єднанні 10 мініатюр різного емоційного плану єдиним сюжетним задумом. Ми зупинимося на перших трьох мініатюрах циклу.

Як свідчить практика виконання музичного твору, головною задачею для виконавця є передача останнім музичного образу, створеного і зафіксованого автором в музичному тексті.

Музичний образ конкретного музичного твору належить до духовних утворень композитора. Він живе спочатку в уявленні автора, з'являється «на світ» у вигляді зафіксованих на папері нотних знаків, а виконавцю необхідно «прочитати та озвучити їх по-своєму», вносячи свої особисті корективи.

Робота над відтворенням та передачею музичного образу твору копітка, складна, але дуже цікава. Вона потребує добре розвинених уявлень виконавця, великого слухового досвіду та його високої художньої культури.

Сьогодні не можна розкрити «життя» музичного образу тільки на основі добре розвинутої інтуїції виконавця. Глибоке пізнання, «вживання» в зміст та емоційний стан композиторського музичного

образу допоможе виконавцю зробити аналіз виконуваного твору, всіх засобів його музичної виразності. Саме такий аналіз ми намагаємося здійснити відносно відібраних трьох мініатюр циклу.

Відкриває цикл п'єса, що написана в тональності *C-dur* в темпі *Allegro*. В процесі роботи над нею виникла та сформувалася її назва – «Шабаш нечистої сили в різдвяну ніч». Аналізуючи музичний текст п'єси, підкреслимо основні засоби музичної виразності, які були застосовані композитором для відтворення її музичного твору:

- активнодиючий темп, що безперервно рухається вперед (постійне звучання вісімок у лівій руці в 1-й та 3-й частинах мініатюри);

- метро ритмічна структура мелодичної лінії чудово поєднує непередбачені акценти, тріолі, паузи на сильних та відносно сильних долях такту (все разом нагадує розвиток музичної тканини творів С. Прокоф'єва);

- динамічна лінія, розвиваючись хвилеподібно, підтримує загальний темповий рух. Одна звукова хвиля накопчується на попередню. І в таких звукових хвилях дуже часто використовуються динамічні контрасти (різке *sf* та несподіване *p*). Різкі звукові зміни можна порівняти з проявами яскравих блискавок у темряві, що, саме по собі, нагадує боротьбу протилежних сил – «добра» і «зла»;

- музична форма п'єси має три частинну форму. В середній частині її (тт. 16-37) боротьба протилежних сил досягає певного висновку. Та у 3-й частині основна тема твору звучить на октаву нижче і виникає думка – побороти «зло» не так-то й легко. Використання в останніх тактах витриманих звуків мі та до в правій руці можна розглядати як відтінок розгубленості перед появою нових труднощів.

Якщо музика першої мініатюри наповнена бурхливим рухом та активністю, то музика другої п'єси, що розвивається в тональності *es-moll* в темпі *Andante* асоціюється з хвилинами задуму, глибокого мовчання. Дійсно, інколи людині треба зупинитися, добре помислити і спитати себе: як жити далі?

Подібний емоційний стан виникає від сприйняття витриманих на весь такт нот, які мають свій подальший розвиток на другій долі наступного такту у фігураціях з 16-х нот, які звучать на *rit*. Під час вивчення цієї п'єси вникло бажання назвати її «Сумно».

«Карання душі» – так варто назвати третій номер циклу, який звучить в тональності *cis-moll* в темпі *Mesto* (у перекладі – похмуро, тужливо, скорботно). Розгортання музичного матеріалу третьої

п'єси натякає виконавцю на великі душевні страждання. Глибинний підтекст поєднує все: і втрату рідного, і щирість кохання, і непередбачений жах, і душевний сумнів, і безнадійність чекання, і незаслужений обман...

Якщо в попередніх п'єсах головним виразником музичної мови є мелодика, то в третій мініатюрі одним з основних засобів музичного вислову можна вважати гармонію. Починаючи з 6-го і до 16-го такту кожна мелодична фраза насичується ускладненим акордовим звучанням на фоні розгортаючого тріольного рокоту в басовій лінії.

З кожною новою фразою сили «зла» досягають вищого злету. Та в момент кульмінації (тт. 13-16) на арену боротьби виступають сили розсудливості, справедливості, доброзичливості, чистоти і довіри. Мажорні проміння допомагають людині витримати все. Повернення в останніх тактах (тт. 16-22) до головної мелодичної теми звучить без загрожування, а як безповоротне минуле.

Саме в такому аспекті ми намагаємося знайомити студентів з творами сучасних українських композиторів.

І все ж таки хотілося б зупинитися на тих проблемах, які ще заважають проводити лекційні заняття з «Історії української музики» у вищій школі на більш високому професійному рівні.

По-перше, це відсутність учбових посібників з історії української музики, цілеспрямовано призначених для майбутніх учителів загальноосвітніх шкіл. На наш погляд, кожна тема лекційного заняття повинна мати педагогічний напрямок. Викладач може це зробити, якщо він має конкретний фактологічний матеріал.

По-друге, відсутність хрестоматій з історії української музики з необхідним музичним матеріалом програмного призначення. Ще у 1974 році у видавництві «Музична Україна» була надрукована і видана «Хрестоматія української дожовтневої музики» (ч. I), яка підготовлена була О. Я. Шреєр-Ткаченко. Подібного учбового посібника з музичним матеріалом, що відображає розвиток музичної культури XIX-XX століть не існує.

По-третє, відсутність у продажу державно-торгівельної мережі аудіо касет, відеокасет, компакт-дисків із записами української класичної та сучасної музики, музичних спектаклів, які можна було б використовувати на лекційно-практичних заняттях у вузі.

І останнє. Вища школа готує особливий шар нашого суспільства – інтелігенцію, до якої завжди висувалися високі запити культури

рологічного та професійного характеру. Обмірковувати освітянські проблеми неможливо без урахування існуючих соціальних процесів. Зараз уже не є таємницею той факт, що в силу економічних ускладнень у нашій країні, і як їхнього результату, відтоку за кордон інтелігенції різноманітної профорієнтації, останнє привело до значного пониження інтелектуального рівня нашого суспільства.

З урахуванням цих моментів будь-які напрямки гуманітарної освіти в Україні повинні сьогодні здійснюватися в аспекті просвітницької діяльності. А це вимагає від викладачів вищої школи найактивнішого комплексного використання всіх прогресивних засобів і методів, спрямованих на те, щоб кожна зустріч зі студентами сприяла підвищенню їхнього змістовного рівня життя й відкривала для них нові та цікаві сторінки науки, мистецтва та культури.

Література

1. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з Істрії української музики. Ч. I та II. – К.: Мистецтво, 1964. – 309 с.
2. Белікова В. В. Деякі особливості викладання курсу «Історія української музики» на музично-педагогічних факультетах педуніверситетів / Збірник наукових праць. Педагогічні науки. Випуск 30. – Херсон: МОН України. Херсонський державний педагогічний університет, 2002. – С. 63-66.
3. Белікова В. В. Музично-виконавська діяльність студента у відтворенні музичного образу // Викладання і виховання в початкових класах національної школи. Навчальний посібник / Упорядкування і загальна редакція О. О. Любар і Д. Т. Федоренка. – Кривий Ріг, 1999. – С. 75-79.
4. Історія української музики / АН УРСР, Інститут мистецтва, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. 2. – Друга половина XIX ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. Редкол. тому: Т. П. Булат (відп. ред.) та ін. – 1989. – 464 с.
5. Корній Л. Історія української музики.
– Частина перша (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – Київ-Харків-Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1996. – 314 с.
– Частина друга (друга половина XVIII ст.). – Київ-Харків-Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. – 387 с.
– Частина третя (XIX ст.). – Київ-Харків-Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. – 479 с.
6. Музичне мистецтво України у XIX столітті. Навчальний посібник. Частина друга. Книга перша / Авторський колектив під керівництвом Л. В. Яросевич. – Тернопіль: СМП «АСТОН», 2002. – 148 с.



ПЕРИОДИЗАЦИЯ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Надруковано: European applied sciences. – №8. – 2014. [С. 4-9].

*Ішли віки, мінялись люди.
Адреси змінював Парнас.
Було все так, як вже не буде,
Як вже при них, а не при нас.*

Ліна Костенко

Осознание сущности содержания, функциональной направленности украинской музыкальной культуры, определение ее роли в национальном развитии украинского народа обусловили рассмотрение последней в контексте хронологического развития общей культуры в Украине.

Изучение и установление периодизации украинской культуры как таковой долгое время было предметом исследований и научных поисков исследований и научный поисков исторической науки (Немировская Л. З., Попович М. В.).

Предметом научных исследований музыковедческого направления, осмысление периодизации развития украинской музыкальной культуры определялось главным образом активным функционированием конкретного музыкального инструмента в определенной стране, получившего большую популярность в музыкальной практике определенного временного периода. Например, фортепиано в России – работы Алексеева А., Бражникова М., Grover D.; скрипки в Италии – работы Раабена Л., Ямпольского И., Melrus E. и др.

Огромный вклад в контексте сказанного сделан и современным украинским музыковедом Кашкадамовой Н. Б., монография [5] которой посвящена актуальным проблемам фортепианного исполнительского искусства, истории редактирования нотных изданий, интерпретации музыкальных сочинений, а также формирования и развития фортепианной педагогики, существования фортепианных школ в различных странах мира (Австрии, Англии, Германии, Польши, России, Украины, Франции, Чехии и других стран).

Только во второй половине XX столетия ведущие музыковеды Украины, России и других стран (Брук М. С., Розеншильд К. К. и другие) рассматривают развитие музыкального искусства с учетом конкретных исторических событий, которые так или иначе способствовали возникновению и развитию огромного и интересного пласта общей культуры общества – украинской музыкальной культуры.

В учебниках и учебных пособиях 80-90-х годов (Советская музыкальная литература. – М.: Музыка, 1977; История украинской музыки / Сост. и ред. А. Я. Шреер-Ткаченко. – М.: Музыка, 1981) появляются отдельные главы, в которых рассматриваются исторические предпосылки, основные этапы развития советской музыкальной культуры, включая и украинскую музыкальную культуру.

Однако, как отмечает Риттих М. в предисловии к четвертому изданию книги «Советская музыкальная литература» значительные явления советской музыки (и украинской в том числе – Б. В.) не могли еще получить своего полного освещения в те годы.

Необходимо было время. Так как процесс осмысления истории развития какого-либо явления и особенно культуры предполагает не только процесс изучения ее формирования, развития и изменения, «но и, по мнению Д. Лихачева, есть процесс сохранения прошлого, процесс открытия нового в старом».

В годы первого десятилетия XXI столетия (2006-2007 гг.) отечественная украинистика пополнилась фундаментальными исследованиями современных украинских музыковедов Е. Немкович «Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін» и Л. Кияновской «Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.: Навчальний посібник».

Содержание обеих книг в определенном смысле соприкасается с интересующим нас вопросом, а точнее раскрытием основных этапов развития украинской музыкальной культуры, что является целью предлагаемой читателю статьи.

Кияновская Л. Рассматривает историю развития музыкальной культуры на примере одного из значительно развитых регионов Западной Украины – Галичины периода ХІХ-ХХ ст. Учитывая многообразие контактов украинского народа Галицкого региона с народами-соседями – немцами, поляками, чехами и др., автор анализирует межнациональный культурный обмен, исследует стилевую эволюцию музыкально-творческого процесса как с точки зрения

композиторского творчества, так и с точки зрения практики музыкально-исполнительского искусства в регионе.

Подчеркнем, что в своих теоретических суждениях музыковед опирается на общеэстетические тенденции изучения становления искусства как определенного явления предназначенного человеческой деятельности, которые получили свое определение в виде конкретных художественных направлений (например, Классицизм, Романтизм, Модернизм и др.).

Е. Немкович избирает более обобщенный подход в изучении развития Украинской музыкальной культуры периода XIX-XX ст., использует достижения исследований отечественной музыкальной науки. Автор рассматривает различные грани современной музыкальной мысли, а именно: научно-исследовательскую, педагогическую, критико-публицистическую, музыкально-акустическую, музыкально-эстетическую, фольклористическую и иные, делая акцент на триединстве научных исследований – эмпирическом, теоретическом и метатеоретическом; раскрывает внутреннюю логику эволюции музыкальной науки, рождение новых аспектов развития музыкальной мысли, что в очередной раз свидетельствует о целостной саморазвивающейся системе мощной музыкальной науки как таковой.

Рассматривая внутреннюю логику эволюции закономерностей, основных тенденций развития украинской культуры XX столетия, Немкович одновременно отмечает отсутствие единой классификации знаний о музыкальном искусстве, подчеркивает, что «єдиної правильної в сі часи класифікації музикознавства не існує й існувати не може». По мнению автора монографии «не існує і єдиної періодизації української музичної культури в цілому». Последнее в очередной раз свидетельствует об особой актуальности выбора данной темы предлагаемой нами статьи.

Понятно, что определенная неполнота и неустойчивость научных знаний (в том числе и музыкальных) была обусловлена прежде всего историей развития украинской государственности, которая только в течении предыдущего XX века имела различные социальные, экономические и политические сдвиги. Указанные переменные сдвиги влияли на формирование и развитие украинской культуры как целостной сложной системы так необходимой для прогрессивного развития человеческого общества Украины и всего мирового содружества.

Учитывая все вышеизложенное подчеркнем, что цель данной работы предусматривает раскрыть основные этапы формирования украинской музыкальной культуры в контексте функционирования целостной системы украинской культуры как таковой.

Освещение намеченной цели работы даже в состоянии очертания необходимо сделать с учетом следующих моментов:

– во-первых, необходимо рассматривать украинскую культуру (музыкальную так же) как целостное явление деятельности украинского народа, который проживает как в Украине, так и за ее пределами;

– во-вторых, целостное культурное явление нужно изучать как такое, которое включает в себя объективную оценку различных (порой противоположных) течений и художественных направлений;

– в-третьих, неравномерность развития всех отраслей научной мысли, отсутствие одновременного прогресса всех видов художественного творчества не может быть почвой для предоставления преимущества одной или другой составляющей культуры;

– в-четвертых, целостный подход к изучению периодизации музыкальной культуры предусматривает учет ее всплесков и спадов, которые существовали в течении всех периодов развития последней.

Изложение основного материала. Первый период украинской музыкальной культуры можно называть периодом ее формирования. Временной промежуток его охватывает эпоху ранней стадии существования человечества (раннего палеолита) до принятия Украиной христианства. Постепенно расширяя сферу своей деятельности в последующие эпохи (мезолита, неолита), человеческое общество от самых простых форм своей жизнедеятельности приобретает опыт более усовершенствованных ее проявлений (земледелие и скотоводство).

По мнению некоторых современных ученых археологов, историков (М. Суслопарова, Ю. Шилова и других), большое влияние на формирование украинской культуры как таковой оставили племена трипольской культуры (IV-III тыс. до н. э.), для жизнедеятельности которых свойственным было изготовление керамики, высокий уровень организации производственной и духовной культуры. Некоторые ученые видят в трипольцах праукраинцев. Но эта мысль еще не нашла своего полного научного подтверждения.

В эпоху бронзы и раннего железа были найдены доказательства стремительного прогресса человеческой среды. В этот период прежде всего происходит первое разделение человеческого труда: скотоводство отделяется от земледелия.

В эпоху первого тысячелетия новой эры в Украине происходят такие исторические события, которые ставили страну в один ряд с другими высокоразвитыми странами Европы и мира.

Во-первых, возникает город Киев, который издавна называли «матерью городов русских». В X-XI веках Киев уже превращается в один из наиболее развитых культурных центров. Здесь развивается письменность, наука, образование. Киево-Печерский монастырь становится центром древнерусского летописания. Именно здесь возникает первая известная в отечественной истории печатная летопись «Повесть временных лет». А Князем Ярославом Мудрым уже была заложена большая библиотека.

В жизни княжеского двора, в церковно-религиозном обряде, в народном быту значительное место занимала музыка. Последнее подтверждается фресками Киевского Софийского собора (XI ст.). На одной из них изображен солист-скрипач и большая группа исполнителей, которые играли на разных музыкальных инструментах.

Мощным подтверждением существования музыкальной жизни на ранних стадиях формирования украинского общества служат исследования, связанные с открытием Мезинского поселения в Украине. Большая группа украинских ученых (академик И. Пидопличко, кандидат биологических наук В. Бибикова и другие) вместе с русскими исследователями (Г. Коробковой, В. Гладилиным и др.) доказали, что найденные кости мамонта в с. Мезин Черниговской области относятся к наиболее интересным археологическим достопримечательностям периода Палеолита. Анализ найденных многочисленных костей мамонта, свидетельствовал об их назначении и применении в достаточно полном активном действии.

Ученые разных научных дисциплин (археологи, историки, медики, судебные эксперты, искусствоведы и другие) в своих рассуждениях пришли к выводу, что найденные многочисленные кости мамонта (бедро, лопатки, две челюсти и проч.) являются комплексом предметов музыкального назначения. Звукоизвлечение на разных костях мамонта использовалось в определенных народных обрядах и имело свое целевое назначение.

Во-вторых, расширяются государственные границы страны в результате военных походов русских князей.

В-третьих, осуществляется чрезвычайный подъем культуры в результате общения с хазарами, половцами, Византией.

В-четвертых, общество страны принимает христианство.

Второй период развития украинской культуры в науковедческой литературе называют периодом княжеских стычек. Основой такого названия было существование Киевской Руси и Галицко-Волынского княжества.

Отмечая могущество государства Киевской Руси как раннефеодальной империи, отметим, что прогрессивный расцвет культуры в государстве сопровождался то значительными успехами, то драматичными спадами.

Основной причиной такого положения вещей было непонимание народов Украины роли и значения национального единства в общественной жизни. Как отмечают ученые, начиная со времени Киевской Руси в украинском обществе не хватало высших национальных слоев, господствующей и интеллектуальной элиты, которая бы могла объединить общество около государственной власти. На протяжении истории развития украинского государства общество то омонголивалось, то полонизировалось, то подвергалось насилию русской власти.

На развитии украинской культуры негативно отразились как татаро-монгольское нашествие XIII-XIV ст., так и создание в более поздние времена по принципу азиатской деспотии Русского централизованного государства. Названные причины повлияли на трагедийные события в Украине, которые были связаны с разрушением культурных центров, уничтожением духовной элиты, потерей национальной государственности, деформированием культурно-творческих процессов в стране.

Но несмотря на эти события украинская культура все-таки стала возрождаться, становиться более оригинальной и всеобъемлющей. Можно сказать, что через подъемы и спады в Украине постепенно происходил культурно-творческий прогресс украинской культуры.

Третий период развития украинской культуры требует обращение к историческому* прошлому украинского государства в период литовско-польской эпохи. Известно, что после конца татаро-монгольского нашествия украинские земли перешли к Великому

княжеству Литовскому, которое много чего позаимствовало от предыдущей власти относительно административного устройства. Но, несмотря на это, в период литовско-польской эпохи в Украине происходит подъем национально-освободительной борьбы и возрождение украинской культуры, формирование предпосылок всенародной освободительной войны в Украине (в 1648 г.), создание культурных ценностей, которые стали основой для последующего развития украинской культуры (музыкальной также) на мировом уровне.

В этом контексте необходимо сказать и о распространении гуманистических идей в стране, об активизации творческих контактов с представителями ренессансной культуры, о деятельности церковных православных братств.

Известно, что в конце XVI ст. в Украине действовала широкая сеть братских школ (религиозно-национальных организаций), которые существовали при церквях. Эти братства привлекали в свои ряды все новых, и новых членов («братчиків з міщанства, козацтва, селянства»). Основная цель братских школ была направлена на организацию прогрессивного движения против порабощения украинского населения феодальной Польшей.

Такие братства были организованы во Львове (1439 г.), затем в Перемышле, Остроге и в других украинских городах. В деятельности братских школ большое внимание уделялось письменности, образованию. Последнее способствовало зарождению в стране книгопечатания. Так, первая типография во Львове была открыта в 1572 г. Иваном Федоровым. Позднее, в 1575 г. такое же предприятие было открыто в Остроге.

Учитывая цель данной работы, отметим, что в братских школах наряду с общепринятыми дисциплинами большое внимание уделялось искусству пения по нотам в церковных хоровых коллективах, которыми руководили опытные хоровые регенты.

Со временем некоторые школы были реорганизованы в коллегииумы. Например, Киевское братство было реорганизовано в братскую школу при Киево-Печерском монастыре, что послужило основой для начала деятельности Киево-Могилянского коллегииума (1632 г.). В 1701 г. названный коллегииум был переименован в «Академию для наук свободных».

Именно в этом первом учебном заведении Украины получили высокое образование и культуру многие украинские и русские уче-

ные, писатели, композиторы. Важным было и оживление общественно-политической жизни в городах Надднепрянщины, активизация деятельности запорожского казачества. В этот период за Киевом уже была закреплена роль ведущего культурного центра в Украине.

Четвертый период развития украинской культуры был связан с казацко-гетманской эпохой. Он также был наполнен сложными и драматичными событиями. В этот период Украина присоединилась к царской России. В стране существовало политическое расчленение украинских земель, что негативно повлияло на развитие общей украинской культуры. Достаточно напомнить, что с 1660 года Правобережные земли Украины опять перешли под власть Речи Посполитой. Разные регионы Украины находились в составе других иностранных государств. Так, Галичина была в составе Польши, Северная Буковина – Молдавского княжества, Закарпатье – Венгрии, Слобожанщина и Юг Украины – России. Подчинение украинских земель другим странам мешало кристаллизации и выделения черт сугубо национальной украинской культуры и оформлению ее в целостное художественное явление мирового уровня.

Нельзя не сказать и о тогдашней общественно-политической ситуации в Украине. Западная Европа в то время выдвинула перед украинским обществом очень сложные требования, которые предопределялись эволюционными процессами феодального общества и ростом нового капиталистического уклада. Последнее связывалось с формированием соответствующих рыночных отношений, развитием ремесла, промышленности и тому подобное. Все это требовало существования подготовленных специалистов в разных отраслях производства, которые помогали экономическим и социальным сдвигам в Украине.

Несмотря на такие сложные ситуации в стране, развитие украинской культуры можно рассматривать как процесс усвоения, наследования традиций культуры Киевской Руси и зарождения новых оригинальных приобретений, органично связанных с духовной жизнью украинского народа. Речь идет о содержательной насыщенности культурно-творческих процессов, которые уже наполнены были идеями гуманизма, Ренессанса, Барокко, Просветительства, Классицизма. Раскроем полнее высказанную мысль.

Украинская культура периода IX – первой половины XV веков в культурологической, исторической, искусствоведческой

научной литературе рассматривается как культура средневекового типа. Как отмечает доктор искусствоведения Л. Корний, трудно установить начало его существования в часовом измерении. Опираясь на Большой толковый словарь современного украинского языка. Средневековье является исторической эпохой, которая охватывает время от гибели Римской рабовладельческой империи (конец V ст.) к началу капитализма (середина XVII ст.). Что касается существования Средневековья в Украине, то этот этап развития страны целесообразно совмещать с христианской культурой Киевской Руси.

Для украинской культуры как таковой (для музыкальной также) особенности Средневековья успешно совмещались с тенденциями Ренессансной культуры и в течение еще длинного периода проникали в последующее развитие целостной системы художественной культуры страны.

Идейно-философской основой культуры эпохи Средневековья было христианское учение «родителей церкви». Религиозное мышление влияло на все виды искусства. Музыкальное искусство того периода было связано с духовной музыкой и восхваляло божественную красоту. Музыкальные произведения эпохи Средневековья имели анонимный характер. Как и литературные произведения, музыкальные произведения в тот период существовали в рукописном виде. Их часто переписывали, в их текст вносили определенные изменения. Именно поэтому произведения давних исторических эпох носили коллективный характер.

Для музыкального искусства эпохи Средневековья характерным было использование монодического церковного пения с гимнографичным текстом. Практическое назначение музыкального искусства определялось и закреплялось за социальными группами. Выделялось церковно-монастырская, княжеская, сельская среда. Но кроме названного распределения музыкальное искусство имело свои составляющие: народное творчество, духовную и городскую музыку. За таким распределением распределялось и музыкальное искусство, которое уже в те времена имело свое определенное назначение.

Давая общую характеристику развитию народного музыкального творчества подчеркнем, что в его основе лежат украинские народные песни, которые оставили глубокий след в формировании и развитии целостной системы музыкальной культуры Украины.

Они имели и имеют значительное влияние на развитие и кристаллизацию самобытных стилевых признаков и неповторимой красоты украинского музыкального языка.

Основные виды и жанры украинского народнопесенного творчества сложились уже к концу XVIII ст. В них правдиво и ярко отображена вся история развития украинского народа. Наиболее полно сохранились народные песни, которые входили в традиционные праздники годового земледельческого круга, а именно встреча Нового года, прихода Весны, уборки урожая и тому подобное.

Народные песни календарного цикла имеют разнообразную тематическую направленность и при этом отмечаются определенными общими особенностями. Для многих песен характерным является зависимость ритма мелодии от ритмичного строения текста, многократная повторность коротких мелодичных попевок, использование «зазывных» интонаций на слоге («ой», «гей»).

Постепенно существующие календарные песни менялись, что привело к появлению ярких мелодий с более развитой ритмичной основой, ладово-интонационным обогащением отдельных звуков строя (например: IV, VI, VIII ступенями в минорном ладе).

Украинское народнопесенное творчество, кроме произведений календарного цикла имеет песни связанные с определенными обрядовыми событиями. К таким песням принадлежат народные плачи и причитания, которые создавались на смерть определенного члена семьи; рекрутские плачи с особенной заостренностью текстов о социальной несправедливости и тяжелой жизни украинского народа.

История исполнительского искусства донесла до наших времен сведения о том, что народные плачи и причитания исполнялись в древности мужчинами и женщинами вместе. Впоследствии стали выделяться наиболее способные исполнители музыкально-поэтической импровизации, среди которых появились профессионалы-голосильщицы, искусство пения которых пользовалось большим почетом среди народа.

Мастерство исполнения народных плачей и причитаний, их интонационные особенности всегда интересовали украинских композиторов профессиональной музыки. Так, Н. Лысенко использовал интонации причитаний в опере «Тарас Бульба», С. Гулак-Артемовский в опере «Запорожец за Дунаем»; А. Штогаренко – в

концерте-сюите «Партизанские картины», Л. Дичко – в хоровой кантате «Красная калина».

Среди песен бытового назначения выделяются песни сугубо лирического жанра. Например, колыбельные песни. Еще во времена язычества пению над колыбелью отводилось огромное значение как оберегу: считалось, что языковые интонации, «магические» слова могут оградить младенца от болезней и несчастий. Особенности колыбельных песен были мастерски использованы как композиторами дооктябрьского периода, так и музыкантами настоящего времени. Например, в опере М. Аркаса «Екатерина», в кантате-симфонии А. Штогаренко «Украино моя».

К особенному жанру народнопесенного творчества украинского народа относятся думы, которые возникли в период освободительных войн. Своим патриотическим содержанием, особенностью развития мелодичной линии, приемами музыкального исполнения, украинские думы продолжили лучшие традиции героического эпоса Киевской Руси.

Известно, что до XIX века думы специально почти не записывались. Эту работу стал осуществлять в 70-х годах основатель украинской профессиональной музыки Н. Лысенко. Он записал несколько дум от певца-кобзаря Остапа Вересая. Позже образ кобзаря был замечательно воспроизведен композитором в его опере «Тарас Бульба». Строй и мелодико-ритмические особенности украинских дум были ярко воспроизведены Н. Лысенко и в инструментальной музыке композитора. Например, во Второй рапсодии для фортепиано «Думка-шумка».

Объем предлагаемой читателю работы не позволяет высветить все существующие жанры народно-песенного творчества, которые были сформированы к XVIII веку. Цель работы другая. Но, несмотря на это, думаем, будет целесообразным назвать украинские народные музыкальные инструменты, возникновение которых своими корнями и появлением достигают времен Киевской Руси.

Необходимо сказать и то, что именно благодаря игре на украинских народных музыкальных инструментах было заложено формирование и развитие наиболее интересной ветви украинской музыкальной культуры как таковой – музыкально исполнительское искусство в Украине.

История существования украинского музыкального инструментария свидетельствует о появлении разнообразных народных музы-

кальных инструментов таких как: духовые (волынка, жалейка, свирель, трембита, и тому подобное), струнные (бандура, басоля, лира, скрипка, цимбалы и тому подобное), ударные и шумовые (ложки деревянные, накри, и другие).

Кроме сказанного, необходимо добавить и то, что уже в XVI веке народные музыканты-исполнители объединялись в цеха – в Киеве, Харькове, Прилуках, Чернигове. А в начале XVII века (в 1627 г.) возникают «капеллии», при которых существовали специальные школы, где готовили музыкантов-литавристов и горнистов для военных оркестров.

Говоря об образовании музыкального инструментария в периоды формирования украинской музыкальной культуры, следует отметить, что среди первых музыкальных инструментов особенной гордостью и почетом в музыкальной жизни украинского народа пользовалась кобза-бандура, которая и сегодня служит своеобразной визитной карточкой украинской музыкальной культуры как такой.

Выводы и перспективы последующих исследований в данном направлении. Подытоживая, можно сделать такой вывод. Формирование музыкальной культуры Украины, начиная с ранних этапов существования украинской государственности, к эпохе Средневековья достигло своего высокого уровня.

Музыкальная культура развивалась в таких основных направлениях: народнопесенная, духовная и городская музыка. Последующее развитие профессиональной музыки было продолжено в отраслях церковной и городской музыки. В конце XV – в начале XVII ст. сформировались почти все основные музыкальные жанры народнопесенного творчества. Они стали основой для зарождения гуманистических тенденций и появления новых признаков нового музыкального мышления, которые нашли свое отражение в лучших образцах музыкального творчества ведущих украинских композиторов XIX-XX ст. и сегодняшнего дня.

Последующий анализ культурных музыкально-творческих процессов в Украине даст возможность раскрыть следующие этапы становления музыкальной культуры в стране как целостной сложной системы прогрессивного развития общества.

Литература

1. Архімович Л. Нариси з історії Української музики. – Ч. 1. / Л. Архімович, Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шпрес-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – 309 с.
2. Бибииков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека / С. Н. Бибииков. – К.: Наукова думка, 1981. – 108 с.
3. Белікова В. В. Історія української музики: [навчальний посібник] / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг: МОНМС України; Видавничий дім, 2011. – 372 с.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Укладач і головний редактор В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
5. Зеленев Л. А. Принципы систематизации эстетических категорий // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе / Л. А. Зеленев. – Днепропетровск, 1978.
6. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ століття: Підручник / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с.
7. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст. : [навчальний посібник] / Л. О. Кияновська. – Чернівці: Книги-ХХІ, 2007. – 424 с.
8. Корній Л. Історія української музики. – Ч.І. (Від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст.) / Л. Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1996. – 314 с.
9. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – Л., 1971.
10. Маца И. Л. Проблемы художественной культуры XX века / И. Л. Маца. – М., 1969.
11. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: БСЭ, 1991. – 672 с.
12. Немировская Л. З. Культурология. История и теория культуры / Л. З. Немировская. – М., 1992.
13. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : [монографія] / О. М. Немкович. – К., 2006. – 534 с.
14. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К., 1998.
15. Фільц Б. М. Музичні цеха в Україні (ХVІ-ХІХ ст.) // Українське музикознавство. – Вип.17. / Богдана Михайлівна Фільц. – К., 1982. – С. 33-45.



ЩЕ РАЗ ПРО ПЕРІОДИЗАЦІЮ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Надруковано: ІМІДЖ сучасного педагога. На шляху до євроінтеграційних змін. Всеукраїнський науково-практичний освітньо-популярний журнал. – №2(151). – 2015. – С. 47-50. [С. 47-50].

*В епоху спорту і синтетики
Людей велика ряснота.
Нехай тендітні пальці етики
Торкнуть вам серце і вуста.*

Ліна Костенко

На межі ХХ-ХХІ століть, коли в Україні відбуваються соціальні, економічні та політичні перетворення, наша національна культура (музична також) почала розглядатися й аналізуватися сучасними науковцями різних напрямів (філософами, істориками, естетиками, культурологами, мистецтвознавцями) як складна і цілісна система, що здатна відтворити духовний світ українського народу. Враховуючи останнє, періодизацію розвитку української музичної культури доцільно розглядати в контексті функціонування цілісної системи української культури як такої.

Звісно, що вивчення періодизації української культури як такої довгий час було предметом дослідження науковців історичної науки (М. М. Закович, І. А. Зязюн, А. С. Канарський, М. В. Попович та інші).

У контексті мистецтвознавчих, музикознавчих, музично-педагогічних наукових досліджень такі розвідки ще й досі не отримали свого остаточного й усталеного висновку. Достатньо нагадати роздуми сучасного музикознавця О. М. Немковича [7], що зумовлюють актуальність обраної нами теми та вибір підходів у вирішенні поставлених задач. Гадаємо, останнє має свою рацію. Воно пов'язане з історичним існуванням української державності, яка тільки протягом ХХ століття мала неоднозначні соціальні, економічні та політичні зміни. Вказані змінні зрушення впливали на формування й розвиток української культури (музичної культури також) як цілісної складної системи так необхідної для прогресу

сивного розвитку людської спільноти України і всього світового співтовариства.

Враховуюче сказане, мета пропонованої роботи передбачає розкрити основний художній напрямок, що був поширений у ХХ ст. та творчість видатних українських композиторів, які визначили етапний розвиток національної музичної культури V періоду формування української музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Історія розвитку світової музичної думки свідчить про те, що до кінця ХХ століття спроби розглядати стан та розвиток музичної культури здійснювалися головним чином під впливом популярності певного музичного інструмента в музичній практиці тієї або іншої конкретної країни. Наприклад: існування скрипки в Італії (дослідження Раабена Л., Ямпольського І., Melrus E. та інших); фортепіано в Росії (дослідження Алексеева О., Бражнікова М., Grover D. та інших). Значний вклад в контексті останнього зроблений сучасною українською вченою-музикознавцем Кашкадамовою Н. Б., монографія [3] якої присвячена актуальним проблемам фортепіанного виконавства, історії мистецтва редагування нотних видань, інтерпретації музичних творів, формуванню фортепіанної педагогіки та існуванню фортепіанних шкіл у різних країнах світу – Австрії, Англії, Німеччині, Польщі, Росії, України та інших країн.

У другій половині ХХ ст. провідні музикознавці України та Росії (Брук М. С., Резеншильд К. К. та інші) змінюють свої підходи до вивчення проблем музичного мистецтва. Так у навчальних посібниках, що були видані у період 80-90-х років ХХ століття (наприклад: *История украинской музыки / Сост. и ред. А. Я. Шреер-Ткаченко.* – М.: Музыка, 1981) вже з'являються спеціальні розділи, в яких розглядаються історичні передумови формування основних етапів розвитку музичної культури. Але, як підкреслює Ріттіх М. у передмові до четвертого видання книги «Совесткая музыкальная литература» (М.: Музыка, 1977), деякі значущі явища розвитку радянської музики (і української також – Б. В.) ще не могли отримати свого повного висвітлення в літературі.

Повинен був пройти певний час. Адже процес осмислення історії розвитку будь-якого явища (особливо історії культури) передбачає не тільки процес вивчення її формування, розвитку та зміни, але і, як на думку Д. Ліхачова, «есть процесс сохранения прошлого, процесс открытия нового в старом» [6].

У 2006-2007 рр. XXI ст. вітчизняна україністика поповнилася фундаментальними дослідженнями сучасних музикознавців. Мова йде про монографію О. Немкович «Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін» [7] та книгу Л. Кияновської «Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.» [5].

Зміст обох книг стикається з питаннями, які цікавлять автора цих сторінок. Л. Кияновська розглядає історію розвитку музичного культури України на прикладі одного з розвинутих регіонів Західної України – Галичини періоду ХІХ-ХХ ст. Автор книги аналізує міжрегіональні та міжнаціональні культурні взаємини, досліджує еволюцію музично-творчого процесу з точки зору практики музично-виконавського мистецтва в регіоні.

О. Немкович обирає більш узагальнений метод вивчення розвитку української музичної культури періоду ХІХ-ХХ ст., застосовує досягнення вітчизняної музичної і загальної культури. Авторка розглядає різні грані сучасної музичної думки: науково-дослідницьку, педагогічну, критико-публіцистичну, музично-естетичну, фольклористичну та інші, робить акцент на поєднанні емпіричної, теоретичної характеристики наукових досліджень; розкриває внутрішню логіку еволюції музичної науки, появу нових аспектів розвитку музичної думки. Останнє свідчить про наявність в цілісній складній мета системі наукових знань самодостатньої наукової сфери, що може функціонувати як самостійна наукова галузь, що здатна відтворити духовний світ українського народу.

Розглядаючи внутрішню логіку еволюції закономірностей та основних тенденцій розвитку української культури ХХ ст., О. Немкович відзначає відсутність єдиної класифікації знань про розвиток музичного мистецтва, підкреслимо, що «єдиної правильної в усі часи класифікації музикознавства не існує й існувати не може» [7, с. 14]. На думку автора монографії «не існує єдиної періодизації музикознавчої науки, як і періодизації національної культури в цілому» [7, с. 15]. Останнє ще раз підкреслює особливу актуальність обраної нами теми дослідження.

Кожний період існування людської спільноти конкретної держави, континенту, а тим більше світового співтовариства набуває статус історичного тому, що з'являються такі ознаки суттєвості та життєдіяльності людства, котрі з позицій часового осмислення й аналізу змінюються, ліквідуються, руйнуються, а інколи просто перероджуються в якісно нові, досі не бачені явища. Останні виника-

ють в процесі формування нових соціально-економічних відносин, що висувуються потребами більшості населення.

Причини їх виникнення різні, та річ не в тім. На наш погляд, змінні процеси в суспільстві зумовлені діалектикою розвитку, а точніше кажучи діалектикою саморозвитку людської свідомості.

До явищ світового рівня належать художні напрямки, що мають свої винятково-стильові ознаки. Явищем світової значущості є художній напрямок Романтизм, що виник на межі XVIII-XIX ст., охопив ряд країн світу, проявився у різних видах художньої творчості й активно існував в українському музичному мистецтві XX ст. і продовжує існувати в сьогоденні – періоді XXI століття.

Не розкриваючи історію виникнення Романтизму, його ідейної основи та суспільно-історичного нахилу (мета пропонованої роботи інша) підкреслимо, що виникнення Романтизму пов'язане з еволюцією художнього мислення та образної (у даному випадку музичної) системи.

Світ людини з її внутрішніми суперечностями стає головним для змісту романтичного мистецтва. Заглибленість у внутрішній світ людини привела романтиків до оспівування суб'єктивно-ліричного початку як такого, що й визначило психологічну спрямованість романтичного мистецтва.

У музичному мистецтві епохи Романтизму виник новий тип героя – героя-борця, а також узагальнений образ – образ народу як спільноти, яка бореться за національне визволення. В епоху Романтизму сформувався і новий тип митця, який вдало поєднав художню творчість із громадською діяльністю. Митець став символом нації. Можна припустити, що саме в епоху Романтизму була усвідомлена думка про те, що кожна національна культура певної країни є самобутнім культурним явищем і одночасно складовою частиною світового культурного набання.

У музичному мистецтві епохи Романтизму з'являються нові музичні жанри: балади, лірико-епічні поеми, п'єси романтично-драматичного характеру з незвичайною тематикою і значним психологічним накалом. Все разом вплинуло на появу нових засобів музичної виразності. Нарешті виникають певні стильові напрямки, що поширювалися композиторськими школами та підтверджувалися творчістю визначних композиторів та музикантів-виконавців. Музична спадщина та активна творча діяльність таких визнаних у всьому світі українських композиторів як: М. Лисенко, М. Леонто-

вич, С. Людкевич, К. Стеценко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко, В. Кирейко впевнено підтверджують цю думку.

Висвітлення стану розвитку української музичної творчості ХХ століття (V-го періоду формування української музичної культури) передбачає розкрити діяльність прославлених музикантів, творчість яких заклала основи формування та функціонування головних гілок української музичної культури як складної, цілісної наукової системи.

До таких митців перш за все належать М. В. Лисенко та С. П. Людкевич. Розкриємо цю думку. Звісно, що в сучасному українському музикознавстві ім'я Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912 рр.) ототожнюється з ім'ям основоположника української класичної музики, фундатора національної композиторської школи. Вражають масштаби різнобічної творчої діяльності Лисенка. Він був талановитим і плідним композитором, блискучим піаністом, чудовим диригентом, уважним педагогом, допитливим фольклористом, який започаткував розвиток української музичної фольклористики та наукової україністики.

Багатогранна діяльність митця була зумовлена історичними обставинами тієї доби, коли жив і працював композитор. Як представник української еліти, Лисенко не міг обмежитися лише композиторською творчістю та виконавством. Життєвим кредо митця було служіння своїй Батьківщині.

М. Лисенко брав активну участь у різних громадських інституціях: Київській Старій громаді, Південно-Західному відділі Російського географічного товариства, Літературно-артистичному товаристві «Боян», «Українському клубі» та інш.

Пізнання М. Лисенка як громадянина-патріота дає можливість краще зрозуміти сутність Лисенкової музики, яка стала важливою складовою частиною національно-культурного надбання.

Захоплення творчою діяльністю Лисенка протягом останнього десятиріччя свідчить про «справжній прорив» [4, с. 40] у пізнанні діяльності великого митця. Достатньо нагадати, що від 2002 року працівниками Національної парламентської бібліотеки України та Меморіального музею-садиби Миколи Лисенка зібрано понад 300 великих іменних досліджень.

У списку музично-творчої спадщини композитора є: музично-сценічні твори, кантати, хоріві твори на тексти Т. Шевченка та інших авторів, солоспіви, вокальні ансамблі, обробки народних пі-

сень, обрядові пісні, інструментальні твори, камерно-інструментальні ансамблі, інструментальні соло, транскрипції, фольклорні наукові праці, літературно-критичні розвідки.

Зробити огляд усіх жанрів музичної спадщини Лисенка у представленій роботі неможливо (мета роботи інша). Зупинимося лише (стисло) на оперній музиці композитора, яка була постійно в центрі творчих інтересів музиканта.

У музичній творчості Лисенка вперше певною мірою сформувалася модель національної опери та її жанрові різновиди: історико-героїчна народна драма («Тарас Бульба»), лірико-комічна опера («Різдв'яна ніч»), лірико-фантастична опера («Утоплена»), три дитячі опери («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»), опера-пародія («Андріатіада»), комічна опера («Енеїда»), камерна опера («Ноктюрни»), лірична опера («Наталка Полтавка»). Новим видом оперного жанру в українському музичному мистецтві стали дитячі опери Лисенка. У створенні оперних творів важливу роль відіграли: використання національної мови, національних сюжетів, пов'язаних з народним побутом, створення національних характерів, яскрава музична мова, що побудована на народному фольклорі.

У музикознавчих працях Лисенка («Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень, виконуваних Остапом Вересаєм», «Думи про Хмельницького та Барабоша», «Народні музичні інструменти на Україні») автор встановив ряд нових об'єктивних законів будови музичної творчості українського народу.

Висвітлюючи значущість та величність творчого обдарування М. В. Лисенка, його дієвий внесок у розвиток української і світової музичної культури можна сміливо застосувати термін «вперше». Належним чином сюди можна зарахувати організацію та проведення Лисенком всесвітньо відомих хорових гастролей, що мали непересічне значення для розвитку української музичної культури в країні. Адже такі концерти-подорожі підвищували вагомість української хорової музики в контексті національного музичного мистецтва як з точки зору її музично-культурологічної, просвітницької спрямованості, так і з точки зору розвитку музично-педагогічного спрямування хорового мистецтва як такого.

У контексті останнього вислову природно буде додати й відкриття (вперше) в 1904 році в Києві Музично-драматичної школи

Лисенка, де виховували молодих музикантів та драматичних акторів, дбайливо формуючи їх творче та професійне середовище. Сказане своєрідно підтверджує і розвиває думку відомого українського музикознавця А. Калениченка про те, що Лисенко «є одним із фундаторів національного українського музичного шкільництва» [2, с. 38]. Крім цього Лисенко започаткував у вітчизняній україністиці спеціальний напрямок етномузикології – органологічний, пов'язаний із вивченням українських музичних інструментів. Нарешті в творчості М. В. Лисенка остаточно сформувався український музичний Романтизм, що відповідає притаманному художньо-естетичному напрямку – Романтизму – всесвітнього рівня.

Станислав Пилипович Людкевич (1879-1979 рр.) – лауреат Шевченківської премії, народний артист СРСР, Герой соціалістичної праці, український композитор, займає особливе місце в історії розвитку вітчизняної музичної культури. Його ім'я добре відоме як ім'я педагога, диригента, музичного критика, збирача та дослідника національного фольклору, активного організатора музичного життя у Львові та багатьох міст Західної України.

С. П. Людкевич працював у всіх музичних жанрах, крім балету. На його творчій полиці є опери, ораторії, кантати, симфонії, симфонічні поеми, увертюри, скрипковий та фортепіанний концерти, тріо, квартет і квінтет, ряд п'єс для фортепіано та скрипки, романси та обробки народних пісень.

Творчі інтереси Людкевича безмежні. Його цікавить все: і музикознавство, і виконавство, і фольклористика. У кращих творах композитора висока професійна майстерність зливається з мудрою простотою, що й робить їх життєвими і сучасними.

Даючи загальну характеристику музичної спадщини С. Людкевича, можна визначити головну ідею творчості композитора: боротьба за свободу народу, якій присвячена його кантата-симфонія для мішаного хору і оркестру «Кавказ».

У С. Людкевича музичних творів настільки багато, що важко перелічить його основні та кращі твори. Проте, найважливіше для нас – це ідейні й художні якості його спадщини. Два моменти визначають величезну вартість творчості композитора: глибина тематичного задуму музичного твору та своєрідне, індивідуальне його здійснення.

С. П. Людкевич – романтик у найкращому розумінні цього слова. Формуючи свій стиль, композитор використав досягнення сві-

тової музичної культури, поєднав їх з українськими народними ризами західноукраїнського регіону.

Висновки. Підводячи підсумки навіть такого часткового огляду розвитку української музичної творчості ХХ століття – V-го періоду формування української музичної культури як такої, можна відзначити, що видатні українські композитори зберігали і одночасно активно поповнювали художню скарбницю золотого фонду світового музичного мистецтва.

Музична мова багатьох творів композиторів даного періоду, свідчить про поширення романтичних традицій в музичному мистецтві ХХ століття. Поряд з цим українська музична культура ХХ ст. вже була на порозі переходу до якісно нового рівня у своєму розвитку.

Аналіз музичних творів композиторів, творчість яких розвивалася у другій половині ХХ ст. та перших роках ХХІ ст. дасть змогу виявити особливості використання музичних традицій, що отримали своє поширення та популярність у попередні ХІХ-ХХ століття.

Література

1. Белікова В. В. Історія української музики: [навчальний посібник] / Валентина Венедиктівна Белікова; МОНМС України. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2011. – 372 с.
2. Калениченко А. П. Лисенко у світовій музичній культурі / Анатолій Павлович Калениченко // Музика. – №1. – 2013. – С. 36-39.
3. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ століття: [підручник] / Наталія Борисівна Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с.
4. Колпиця М. Д. Усе ще невідомий Лисенко / Маріанна Давидівна Копиця // Музика. – №1. – 2013. – С. 40-41.
5. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.: [навчальний посібник] / Любов Олександрівна Кияновська. – Чернівці: Книги-ХХІ, 2007. – 424 с.
6. Ляхачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Сергеевич Ляхачев. – Л., 1971.
7. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін: [монографія] / Олена Миколаївна Немкович. – К., 2006. – 534 с.



МУЗИЧНО-ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС І СИСТЕМА ТЕХНІЧНИХ ЗАСОБІВ КОМУНІКАЦІЇ

Надруковано: Діалог культур: Україна у світовому контексті: Філософія освіти. Збірник наукових праць. – Львів: Сполом, 2002. – Вип. 8. – 384 с. [С. 224-234].

*Вночі за вовчими ярами
Зайці давали телеграми.
І прочитала так сосна:
«Чекайте квітами Весна».*

Ліна Костенко

Остання чверть ХХ століття увійшла в історію людства як складний період розвитку суспільства. В цей період надзвичайно загостреними стали питання протиріч та конфліктів як певної ознаки росту нової культури. В центрі уваги науковців-істориків, соціологів, мистецтвознавців з новою силою постають проблеми культурологічного напрямку, в яких музично-творчий процес розглядається в контексті загальної культури як такої.

Проблема співвідношення музично-творчого процесу, до якого належить і музичне виконавство, та технічних засобів комунікації є суттєвою і актуальною в наш час, оскільки вивчення її допомагає розкрити ряд найважливіших питань музикознавства, як загального характеру, наприклад, взаємовідношення музичного мистецтва і широких верств суспільства, так і більш конкретного порядку, наприклад, деякі особливості музичного виконавства і модифікації його форм в умовах використання технічних засобів тощо.

Певними кроками в цьому напрямку слід вважати дослідження відомих філософів (Борев В. Ю., Вартанов О. С., Гончаренко М. В., Мазепа В. І., Мейлах Б. С., Лисий І. Я.) та мистецтвознавців (Коган Г. М., Корихалова Н. П., Тарновський А. А., Юровський О. Я.). Представники філософських наук піднімали питання, переважно, загального характеру. Наприклад: «Вплив ЗМК на класичні види мистецтва» або «Науково-технічна революція і суспільні функції мистецтва». Мистецтвознавці ставили і розглядали питання більш конкретного порядку: музичне виконання і технічні засоби фіксації музики або про існування та специфіку кіно образу тощо.

Мета даної роботи пов'язана з розкриттям співвідношення музично-творчого процесу та сучасних технічних засобів комунікації у різноманітних сферах творчої (художньої) діяльності людини.

Логіка дослідження підказує, що висновки загального характеру потребують якомога більшого урахування досліджень часткового порядку для його найповнішого та найоб'єктивнішого узагальнення.

Починаючи з 60-х років ХХ століття музично-творчий процес на сцені відчуває значний вплив сучасної техніки звукозапису та комунікації. Цей вплив позначився, з одного боку, на значному звукопосиленні, вип'ячуванні всіляких шорсткостей та нерівностей – «бруд» звуковедення: хрип, стогін, фальцетне звуковидобування з допомогою потужних технічних засобів стали спроможними конкурувати з міцними оперними голосами. Більше того, завдяки використанню сучасних технічних засобів, їх специфічним можливостям мікшувати та препарувати звук звичайне інтонування звуку (голосом чи музичним інструментом) здатне значно змінюватися, деформуватися, набувати неприродного призвуку, інколи звучати в іншому регістрі, перетворюватися в тремоло, відповідати луноподібному звучанню тощо.

З іншого боку, звукозаписуюча плівка, що пройшла висококваліфіковану звукорежисерську обробку, здатна відтворити «хрип» як дзвінке звучання, «стогін» – як мелодичне, наспівне звучання. Усі ці елементи сприяють появі нового особливого стилю у музично-виконавському мистецтві, який з кожним роком все більше набуває самостійного характеру.

Вказані особливості значно проявилися в сучасній естрадній музиці, яка щоденно лунає в ефірі радіо- та телепрограм.

Якщо музиканти-виконавці професійної класичної музики доповнюють свої концертні програми високохудожніми творами образотворчого мистецтва (наприклад, С. Ріхтер), досягаючи високої мети відтворення підвищених людських почуттів через символізуючі їх чистоту звукової інтонації, благородну нюансировку, витончене трактування ритміки та агогіки, то виконавці сучасної естрадної поп-музики доповнюють свої виступи танцювальними колективами, дія яких досить часто нагадує фізичні вправи з аеробіки або шейпінгу, що сприяє загальному ритмічному руху музичного твору, але далеко не завжди сприяє поглибленій, художній інтерпретації нотного тексту та композиторського задуму.

На сучасній концертній сцені закріпилась вільна поведінка музикантів, особливий стиль зачісок та одягу, які відрізняються екстравагантністю та разючістю. Усі ці зміни у музично-творчому процесі потребують свого осмислення, ними не можна нехтувати, бо вони в певній мірі відбивають загальний культурний рівень та реальне музичне життя останньої чверті ХХ століття. Реальність музичного життя є, з однієї сторони, відбиттям різноманітної музичної культури сьогодення. А з іншої сторони – є підтвердженням зростаючої ролі музичного виконавства в культурній аурі сучасного суспільства. В цій ситуації відповідальність виконавця підвищується як перед автором інтерпретуемого твору, так і перед слухачем, музична свідомість якого постійно потребує нового, неординарного тлумачення композиторської творчості.

Усвідомлюючи та узагальнюючи складні соціокультурні процеси музичного сьогодення, Т. Чередниченко у статті «Композиція и інтерпретація: три среза проблеми» приходять до висновку, що сучасна музична культура, як ніколи раніше, увібрала та відбиває певні манери виконавства, які мають поширення «в практиці архаїчних культур, а також сучасних позасвропейських традицій» [4, 58]. Мова ведеться про запозичення багатьох елементів із майстерності виконання циганських романсів, які користувалися великою популярністю в європейській музичній культурі ХІХ століття та певних рис виконання джазових та передджазових жанрів.

Дійсно, у виконанні вокальних та інструментальних циганських та латиноамериканських творів є багато спільного. Про це свідчить наявність таких елементів техніки музичного виконання як детонування, глісандування, розспівування та повторювання окремих слів та складів, використання спонтанного ритмічного руху, що наближує виконання до музичної імпровізації. Наявність таких «вільних» рис у манері виконання циганських творів, гадаємо, відбивала спосіб та суть життя самих циган, що відрізнялося свавіллям. Навіть поведінка співачок-циганок при виконанні пісні не завжди співпадає із змістом вимовляемих слів.

Розглядаючи стан розвитку музичного виконавства у другій половині ХХ століття, необхідно виділити такі моменти. На сучасній естраді «вільність» виконання набуває характерної особливості. У різних виконавців вона виявляється по-своєму. Деякі співаки-виконавці (наприклад, С. Ротару) під час виконання пісні спускається зі сцени в зал до слухачів, чим досягається додаткове емоцій-

не зараження слухацької аудиторії. Інші виконавці (наприклад, В. Леонт'єв, Л. Вайкуле) під час пауз або звучання інструментальних фрагментів підключаються до танцювального ансамблю.

Певний вплив на формування даної особливості, на нашу думку, учинив латиноамериканський спів менестрельної естради та ритмічна непередбаченість фортепіанного регтайму. Бажання зруйнувати впорядкованість (у ритміці, інтонуванні, в динаміці тощо) привело до введення зовсім непередбачених акцентів, внутрішньофразових пауз, темпових відхилень, синкоп тощо. Саме вплив блюзу (починаючи з 50-х років) підштовхнув появу на сцені звукового «бруду», витоки якого, за думкою В. Конен, можна відшукати у погано настроєних музичних інструментах, звучанням яких були наповнені зали ресторанів та кафе. Виконавець блюзового вокального твору виспівував не стільки музичні звуки, скільки словесні склади. Саме від такого співу-вимовлювання, гадаємо, у аматорів-музикантів і виконавців сучасної естрадної пісні з'явилося особливе протягування приголосних звуків (В. Висоцький), детонування, голосове тремоло (Т. Гварцетелі). Такі звукові «ідеали» в сучасному вокально-естрадному виконанні з'явилися, на нашу думку, як особливе протиставлення традиційному високопрофесійному виконавському мистецтву.

Аналізуючи якість виконання музичного твору на платівці або касеті, слід відзначити ще одну особливість даного музично-творчого процесу – точність музичного виконання.

Підкреслюючи точність як дуже цінну якість музичного виконання в звукозапису, не можна не підкреслити те, як негативно впливає вона (точність) на момент відтворення художньої сторони твору. В результаті використання звукозаписуючої апаратури виконавець не розкривається як творча індивідуальність, бо, на думку Г. Когана, технічній точності «приноситься в жертву творча свобода інтерпретації» [1, 49] авторського тексту. В результаті використання технічних засобів звукозапису в практиці музиканта-виконавця (запис на грамплатівку чи магнітофонну стрічку) в традиційних концертних виступах стало нерідко з'являтися «нейтральне» виконання, яке відрізняється високим професіоналізмом, але позбавлене особистого, художнього самовираження виконавця. Як справедливо відзначив в свій час Г. Коган, «сучасні концерти в більшості своїй захоплюють виконавством..., перевершують в точності і міцності гри, але творча уява, художня фан-

тазія їхня скуті...» [2, 364]. У цьому випадку слухач зустрічається не з виконавцем-художником та інтерпретатором, а з простим репродуцентом нотного тексту. Значення і сила музично-виконавського мистецтва лежить значно глибше, ніж тільки у простій передачі авторського тексту.

Нові спроби застосування технічних засобів в музичному виконавстві викликали враження загубленого особистого начала, яке до цього завжди асоціювалося з художньою неповторністю, властивою тільки високому музично-виконавському мистецтву. Це, з одного боку, викликало прагнення певної частини слухачів обмежити своє спілкування з традиційними видами музичної творчості. Але, з другого боку, відзначається зростання уваги до тих видів творчості, де використання технічних засобів не перекреслює, а допомагає спілкуванню виконавця і слухача, тобто подає всі сторони творчого процесу яскраво і виразно. Саме тому концерти видатних майстрів виконавського мистецтва, які транслюються по телебаченню, отримують все більшого визнання та популярності.

Особливої уваги заслуговує вивчення проблем співвідношення виконавського мистецтва і телебачення. Виконання музичного твору на телебаченні реалізується через показ музиканта-виконавця, його особи на екрані (особливо великим планом), а не абстраговано, як це має місце при сприйнятті радіопередач.

Безпосередність як жанрова особливість ряду телевізійних передач, визначила якісний характер телетрансляцій, пов'язаних і з музичним виконавством. В умовах телевізійних трансляцій музично-творчого процесу особливою значення набуває персоніфікація, як атрибутивна ознака музичної передачі по телеканалі. Розглянемо цей тезис детальніше.

Специфіка телебачення дозволяє передавати повідомлення в інформаційній формі, наближуючи багатомільйонну аудиторію слухачів до хвилюючого процесу народження слова, звуку. Справедливо відзначає О. Юровський, підкреслюючи те, що «персоніфіковане телевізійне повідомлення є обумовлена сучасною технікою нова форма ораторського мистецтва» [7, 119]. Це повною мірою відноситься і до музично-виконавського мистецтва, бо виникають умови, що сприяють наближенню слухача до творчості музиканта-виконавця. Тобто з'являється можливість контакту сприймаючого з особою, яка з'являється в телекадрі.

Особливість будь-якого телевізійного повідомлення визначається специфікою його сприйняття, яке за своєю суттю має особисто-індивідуальний характер. За своїм призначенням телебачення є камерним видом творчості, що вимагає перш за все акцентування особистого, суб'єктивного моменту і в його передачах, і в їх сприйнятті. Персоніфікація дозволяє посилити елемент суб'єктивності в усіх видах телевізійних передач, в тому числі пов'язаних з музично-виконавською творчістю. Достатньо пригадати, який інтерес і значення набували передачі, що проводив І. Андронніков по телебаченню. За своєю специфікою та суттю вони стали художньо-публіцистичними нарисами. Саме в особі Андроннікова глядачі і слухачі побачили вдале сполучення автора і виконавця в телепередачах.

Аналізуючи трансляцію телепередач з участю І. Андроннікова та враховуючи його висловлювання під час осмислення своїх передач, доречним було б сказати, що можливість звернутися до глядачів і постійно «відчувати їхнє бачення» складає специфічну перевагу телеканалу комунікації. На думку І. Андроннікова, телеаудиторією керують специфічні закони сприйняття та двобічного зв'язку між виконавцем та слухачем. І все ж таки при всій своїй масовості аудиторія телеглядачів внутрішньо роз'єднана, бо кожний глядач дивиться телепередачу окремо, незалежно від іншого. Можна сказати, що закони психології колективного сприйняття тут не функціонують. Зібрати таку роз'єднану аудиторію в єдиний «організм» допомагають виконавцю індивідуальний досвід концертних виступів, володіння концертною аудиторією. «Якщо я відчуваю, що мені вдалося викликати в собі ті ж емоції, яких я зазнаю, спілкуючись з залом глядачів, – значить контакт налагоджено і з того боку,» – відзначає І. Андронніков [6, 48]. Таким чином, і на телебаченні процес музичного виконання здійснюється на високому рівні завдяки рельєфному вияву творчих емоцій виконавця.

Продовжуючи розгляд процесу виконання музичних творів в телепередачах, відзначимо, що персоніфікація як характерна риса виконавського мистецтва проявляється тут особливо яскраво, бо процес сприймання музичної п'єси здійснюється, головним чином, через особистість виконавця. Завдяки особливостям телеканалу (крупний план) на перший план висувається особа самого музиканта. Обмежений рамками телеекрана від всього навколишнього, в телекадр великим планом потрапляє виконавець, зображення якого

набирає самостійного значення для сприймаючого. Глядач, як і слухач концертного залу, стає свідком творчого перевтілення, саморозкриття особистості виконавця. Тому музичне виконання як вид творчої діяльності слухач телепередачі сприймає через особистість музиканта-виконавця на відміну від сприйняття виконання по радіо або на концертній естраді, де впливає перш за все сама музика, а через неї – виконавець (дуже часто через далеку відстань у великому залі не завжди добре видно обличчя самого виконавця). Таким чином, телекамера може розкрити і показати процес творчого висловлювання художника-інтерпретатора і його ставлення до музичного твору. Ці особливості знайшли своє застосування при створенні телефільмів, прикладом якого є, зокрема, робота режисера Н. Баранцевої «Грає Еміль Гігельс». Підтвердженням сказаному може бути також і фільм-концерт «Святослав Ріхтер грає Шумана», знятий під час Міжнародного музичного фестивалю «Грудневі вечори», який проходив в Музеї образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна (Творче об'єднання «Екран», 1996 рік). Трансляція по телебаченню святкового концерту на честь ювілею Королеви Англіїської із Лондона. Музичне свято проходило біля Buckingham Palace за участю Лондонського симфонічного оркестру Бі-Бі-Сі, Великого хору аквінтистів, диригента Ендрю Девіса, прославленого російського віолончеліста М. Ростроповича, італійських співаків та інших артистів. Концерт проходив на відкритому повітрі, зал слухачів вмістив 12 тисяч чоловік. Зрозуміло, що в такому залі обличчя виконавців погано було видно слухачам. Щоб покращити умови сприйняття кожного концертного номера, улаштувальники музичного вечора обладнали зал величезними телеекранами, завдяки яким слухачі, суттєво наблизившись до співаків, диригента, скрипалів та віолончелістів, могли простежити за особистісним ставленням виконавців до виконуваних ними музичних творів (грудень, 2002 рік). Отже, персоніфікація відтворення і персоніфікація сприйняття виступають одними з головних особливостей мистецтва музичного виконання, яке транслюється по телебаченню.

Враховуючи прагнення певної групи музикантів розширити гаулуз своєї діяльності, завдяки зв'язку з іншими видами художньої творчості та технічної діяльності, не можна не відмітити при цьому появу такого компонента музично-творчої діяльності як режисерське начало. Про це справедливо говорять автори, обмірковуючи різні

аспекти теми «особистість виконавця», яка періодично порушується спеціальною пресою.

Особливості творчої діяльності сучасних музикантів-виконавців, діючих в нових історичних умовах, пов'язаних з використанням найрізноманітніших засобів фіксації музики, сприяють не тільки розкриттю нових граней творчості виконавця, а й утвердженню нових функцій музично-виконавського мистецтва. І такі чутливі художники, як С. Ріхтер та Г. Гульд (не дивлячись на їхні індивідуальні відмінності) не могли не відреагувати на цей факт по-своєму. Так, у С.Ріхтера останнє проявилось в пошуках проведення нових форм концертів. В останні роки його виконавської діяльності все більше посилювалось значення «художніх композицій» (наприклад, концерти «Грудневі вечори»). Намагаючись перетворити фортепіанний вечір в хвилююче творче дійство, щоб найповніше розкрити внутрішній зміст музичного твору, особливості виконавського мистецтва, його комунікативну сторону, С.Ріхтер на музичних фестивалях «Грудневі вечори» організовував експозиційний показ творів живопису. Це сприяло народженню певного «глядацького» образу, який відвідувач міг співставити з музичним матеріалом, що звучить водночас. В результаті у слухача формується і виникає не тільки образ музичного твору, а значно ширше – художній образ епохи, того часу, того періоду, тієї культури.

Глен Гульд, враховуючи нові потреби слухачів і нові можливості фіксації звуку, повністю присвятив свою творчість звукозапису. Використовуючи в виконавській творчості «монтаж» – специфічну особливість кіномистецтва, телебачення та звукозапису на магнітофонній стрічці, Г. Гульд здійснював звукозапис музичного твору високої, навіть неперевершеної якості.

Режисерське начало реалізується в музичному виконавстві по-різному. Продовжуючи традиції А. Рубінштейна, окремі виконавці працюють над складанням тематичних програм своїх концертів, присвячують свою виконавську майстерність творчості конкретного композитора. Наприклад, відомо, що піаніст В. Софроніцький присвячував своє мистецтво переважно фортепіанній творчості О. Скрябіна. Про цілеспрямований творчий характер діяльності музикантів-виконавців свідчать і такі факти, як наприклад: виконання і запис на грамплатівку всіх Прелюдій і фуг Д. Д. Шостаковича піаністкою Т. Ніколаєвою; п'яти концертів для фортепіано з оркестром С.С.Прокоф'єва піаністом В.Крайневим та диригентом Д. Кита-

енком; виконання всіх симфоній П. І. Чайковського під керуванням диригента Є. Светланова; виконання написаних симфонічних творів А. Шнітке під диригуванням Г. Рождественського.

Інші музиканти виявляють режисерське начало в іншому аспекті. Цікавим, на наш погляд, в цьому відношенні був досвід основоположника української класичної музики М. В. Лисенка, який виступав в одному музичному вечорі в ролі композитора, піаніста, диригента та акомпаніатора.

В рамках поставлених задач вважаємо доцільним вказати ще на дві особливості музичного виконавства, які визначилися в результаті застосування досягнень науково-технічного прогресу. Перша особливість пов'язана з прагненням до театралізації процесу виконання музичного твору, для чого в музично-творчому процесі використовуються додаткові технічні засоби, такі як світломузика. В наш час така практика отримала розповсюдження в жанрах естрадної музики. В жанрах симфонічної музики таким прикладом є концертне виконання «Поєми екстазу» О. Скрябіна з використанням кольоромузики. Крім цього, сучасні композитори пропонують у своїх творах далеко не традиційні засоби виконання, як наприклад, застосування голосової імітації ударних інструментів та певних фізичних дій в хорі В. Мужчила «Прощай, ХХ век». Але вказані особливості розвитку музично-творчого процесу потребують самостійного поглибленого вивчення і не є задачею нашої роботи.

Друга особливість характеризується інтерпретацією музичних творів за допомогою використання різних видів художньої творчості або запозичення специфічних засобів художнього вираження із інших видів мистецтва. Іншими словами, мова йдеться про те, що в сучасному музично-творчому процесі тенденція інтеграції набирає особливого значення. Крім цього слід підкреслити, що науково-технічний прогрес, проникаючи в часові види мистецтва, сприяє народженню таких жанрів художньої творчості, в яких виконання як процесуальне творче явище набирає форму складної структури, складеної із самостійних взаємопов'язаних видів виконавської творчості.

Музично-творчій процес під впливом науково-технічного прогресу піднімається на новий більш високий ступінь розвитку, відображаючи і відтворюючи діалектику і гармонійну єдність індивідуальної і колективної творчості, подаючи новий вид творчого синтезу.

Простежуючи розвиток музичного виконавства за допомогою різноманітних технічних засобів, можна відзначити два його основних напрямки. Один напрямок пов'язаний з прагненням музикантів-виконавців вийти на великі концертні сцени, палаци спорту, стадіони і цим наблизитися до широкої масової аудиторії. Інший напрямок відзначений максимальним наближенням музичного виконавства до слухача з підкресленням індивідуально-інтимного характеру творчості. Взаємодія цих напрямків особливо відчутна в наші дні, коли глядачі стають свідками великих музичних фестивалів – масових вистав на відкритому повітрі та слухачами музичних телепередач.

Технічні засоби комунікації дозволяють з'єднати ці два напрямки в єдину форму, де масштабність, загальнозначимість музичного виконання поєднується з індивідуально-інтимним характером сприйняття. Про це свідчать постійні зустрічі з різними жанрами музично-виконавського мистецтва (оперним, оркестровим, камерним, естрадним тощо) в стінах наших квартир завдяки можливостям сучасних технічних засобів (радіо, телебачення, магнітофони, музичні центри тощо). Телебачення здійснило тут особливу послугу, поєднуючи публічність виконання та інтимність сприйняття, успішно розв'язуючи проблему зближення музичного виконавства з багатомільйонною аудиторією слухачів. Можна сказати, що технічні засоби звукозапису та зв'язку не знижують, а підвищують вимоги до культурного рівня слухацької аудиторії, до її творчої та соціальної активності.

Отже, вивчення співвідношення музичного виконавства та технічних засобів комунікації на сучасному етапі дає змогу зробити певні висновки. Розвиток та функціонування сучасного музично-виконавського мистецтва в контексті художньої культури взагалі неможливі без застосування технічних засобів фіксації та трансляції звуку. Враховуючи те, що технічні засоби фіксації звуку та масової комунікації самі по собі використовують у своїй системі елементи виражальних можливостей мови різноманітніших видів мистецтва, таких як наприклад звук, графіка, живопис, кіно, театр тощо, музично-виконавське мистецтво, крім своїх традиційних рис, набуває нових характерних якостей. Так, поряд з творчо-процесуальним характером музичного виконавства, його варіантною множинністю, неповторністю, артистизмом та демократизацією виникли нові особливості, характерні для сучасного музично-

виконавського мистецтва, це – інтеграція, персоніфікація та театралізація творчості, точність та значущість режисерського начала.

Використання різноманітних технічних засобів звукозапису та комунікації у музично-творчому процесі розширило зали слухацької аудиторії, сприяло поліпшуванню умов сприйняття та відтворення музичних творів.

Застосування технічних засобів фіксації при виконанні музичних творів сприяє переорієнтації музиканта від установки на унікальне прилюдне виконання в концертному залі до установки «виконання-творіння» в безлюдних студіях звукозапису, яке складається із декілька записів. В результаті такої творчої роботи виникає запис високої професійної майстерності.

Під впливом науково-технічного прогресу виконавство набуває нового виду творчого синтезу. З допомогою технічної звукозаписуючої апаратури сучасне виконавство розвивається двома основними напрямками. Один напрямок пов'язаний з виступами виконавців на великих концертних сценах (відкритих майданчиках, стадіонах). Другий напрямок позначений індивідуально-інтимним характером творчості, де персоніфікація як особлива риса творчості висувається на перший план. Таке науково-технічне досягнення як телебачення здійснює велику послугу, поєднуючи масові концертні зали з кожним бажаючим слухати. Завдяки таким можливостям зростає потреба у підвищенні культурного, мистецького рівня виконавця та творчої активності слухацької аудиторії.

Подальше дослідження поставленої проблеми природно підводить науковців до вивчення різноманітних нюансів процесу написання музичних творів за допомогою синтезаторів.

Література

1. Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 2. – М.: Сов. композитор, 1972. – 266 с.
2. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974. – С. 344-365.
3. Конен В. Рождение джаза. – М., 1984.
4. Музыкальное исполнение и современность: Сб. статей / Сост. М. А. Смирнов. – М.: Музыка, 1988. – 319 с.
5. Музыкальное исполнительство. Вып 7. – М.: Музыка, 1972. – 351 с.
6. Откровения телевидения / Сост. ред. и вступ. ст. А. Слободина. Авт.: Н. Гаврилова, Н. Жегин, А. Мақаров и др. Худ. А. Троянкер. Фото А. Дорофеева. – М.: Искусство, 1976. – 271 с.
7. Юровский А. Я. Телевидение – поиски и решения: Очерки истории и теории сов. телевизион. журналистики. – М.: Искусство, 1975. – 184 с.

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО СПЕЦІАЛІСТА ХХІ СТОЛІТТЯ

Надруковано: Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки: Збірник наукових праць. – Вип. 2. – Бердянськ: БДПУ, 2018. – 306 с. [С. 245-255].

*Це дощ – як душ.
Цей день такий ласкавий.
Сади цвітуть.
В березах бродить сік.
Це солов'їна опера, Ла Скала!
Чорнобиль. Зона.
Двадцять перший вік.*

Ліна Костенко

На межі ХХ – початку ХХІ століття у сучасному суспільстві проявились такі світоглядні погляди, які сьогодні визначають подальший розвиток політичного, економічного, соціально-культурного життя народу України та усієї прогресивної світової спільноти.

Епохальні події ХХ століття вплинули на розвиток різних країн світу і України також. Передусім: протиріччя, що виявилися у політичному та економічному процесах розвитку народів різних країн; страшні воєнні події 1939-1945 років; повоєнні відбудови зруйнованих земель; утворення грандіозних корпоративних об'єднань в межах однієї країни та декількох держав; надзвичайні дослідження науковців-екологів, що пов'язані з майбутнім виживанням людства і усього живого на планеті; активна технізація сьогоденного виробництва тощо вживають перед нинішніми освітянами головне питання – якісне професійне формування майбутніх спеціалістів вищої школи.

Зазначимо, що питання стану й професійної підготовки майбутніх спеціалістів дуже активно обговорюються українськими освітянами-науковцями на науково-практичних конференціях різного рівня. Тільки за останній навчальний рік в країні були проведені такі конференції, як: XI Міжнародна науково-практична конференція у Миколаєві (10-11 листопада 2017 р.); IV Міжнародна науково-практична конференція у Сумах (07 грудня 2017 р.); II Міжнародна

науково-практична конференція у Кропивницькому (13-14 грудня 2017 р.); IV Міжнародна науково-практична конференція у Кропивницькому (17-19 квітня 2018 р.); I Всеукраїнська науково-практична конференція у Кривому Розі (16 листопада 2017 р.); IV Всеукраїнська науково-практична конференція у Хмельницькому (26 квітня 2018 р.).

Українські науковці, спілкуючись із науковцями Польщі разом з Державною вищою Професійною школою м. Коніні 15 червня 2018 р. провели науково-практичну конференцію у Дрогобичі. А у співдружності з Австрійськими колегами-освітянами 19-20 квітня 2018 р. був проведений III-й Міжнародний науковий конгрес молодих вчених Європи і Азії (Відень-Київ). Не випадково доктор педагогічних наук В. Іванов зазначав, що в період обговорення освітнянської проблеми в країні здійснюється «народження нового типу культури і загального прогресу», в якому значення творчого освітнянського процесу «залежить від діяльності та духовності людини будь-якої професії» [Іванов, 2006: 20], що на наш погляд є одним із найважливіших пріоритетів людського середовища XXI століття.

Окреслена таким чином ситуація обговорення питання професійної підготовки майбутніх спеціалістів отримала підтримку не тільки у освітян України, а й у науковців західноєвропейських регіонів.

Аналіз останніх досліджень. Огляд наукових доробок провідних українських науковців-освітян дозволяє засвідчити, що проблема підготовки майбутніх спеціалістів активно розробляється в роки другої половини XX ст. та наступні роки XXI ст. (Бузова О., Лимаренко Л., Ляшенко О., Олексюк О., Растригіна А., Рудницька О., Соколова О., Стратан Т., Щолокова О. та інші).

Знайомство з відбіраною літературою дає можливість підкреслити той факт, що аспекти обговорення даної проблеми різноманітні. Це зумовлено, з одного боку, актуальністю висунутої проблеми, а з іншого боку, величезною вагомістю цілісної освітнянської системи так необхідної в контексті загальної наукової класифікації як такої.

Мета пропонованої статті полягає у висвітленні різноманітних наукових підходів професійної підготовки майбутнього спеціаліста, розвитку його потенційних творчих можливостей в процесі усього періоду навчання у ВНЗ.

Осмилюючи різні підходи у процесі підготовки майбутніх спеціалістів, підкреслимо, що І. П'ятницька-Позднякова значну увагу приділяє інтеграції знань при вивченні навчальної дисципліни «Художня культура».

Дійсно, названа навчальна дисципліна викладається на останніх курсах навчання студентів мистецьких факультетів і слугує певним підсумком підготовки молодого спеціаліста для виконання своїх педагогічних обов'язків. Можна сказати, що інтегративні процеси в цьому випадку пов'язані із використанням отриманих раніше знань в контексті вимог самої «Художньої культури» як дисципліни культурологічного спрямування.

Застосування процесів інтеграції у педагогічній діяльності пропонує і кандидат педагогічних наук О. Белікова, яка розглядає компетентність майбутнього спеціаліста одним із найважливіших факторів успішної роботи музичного вихователя у групі з дошкільнятами.

На думку О. Белікової, компетентність майбутнього спеціаліста у музичному вихованні дошкільнят має такі складові, як:

- музикознавча обізнаність, що ґрунтується на умінні аналізувати музичні твори;
- методична складова, що підкреслює знання й вміння аналізувати різні методичні програми (Е. Ж. Далькроза, Д. Кабалевського, З. Кодая, К. Орфа та сучасних українських авторів);
- виконавська діяльність, яка розглядається крізь призму вміння спеціаліста викликати зацікавленість дітей до різних видів музичної діяльності;
- музично-інформаційна можливість, яка містить загальні знання про музику з метою розширення музично-орієнтаційного горизонту дитини тощо [Белікова О., 2017: 78].

Як підкреслює науковець, перелічені складові компетенції спеціаліста (подані навіть у такому об'ємі) дають можливість майбутньому вихователю застосовувати отримані знання про різноманітні мистецькі напрямки для утворення нових цікавих методичних заходів (музичну розповідь, музичну гру, міні музичні танцювальні номери тощо) [Белікова О., 2017:78].

На нашу думку певну увагу для підготовки майбутніх спеціалістів можна приділити і на молодших курсах. Розглянемо цю тезу.

Для студентів I курсу мистецького факультету КДПУ пропонується дисципліна з історико-теоретичного циклу «Історія українсь-

кої музики». Звісно, що вона має колосальну значущість у підготовці як загальної культури молодої людини, так і для спеціальної профілюючої підготовки.

У контексті історичного та культурологічного аспектів історія музики (як українська, так і західноєвропейська та російська, що вивчається на I-III курсах) має величезне значення.

Особливою актуальності, на наш погляд, заслуговує тема з циклу історії української музики, що висвітлює творчість сучасних українських композиторів призначених для дітей та юнацтва. Наша позиція зумовлена тим, що на межі XX та XXI століть значна увага музикантів (композиторів, співаків, виконавців-інструменталістів) приділяється музичному фольклору.

Звісно, що на відстані часу історичні події, справжній фактологічний матеріал (яким і є музичні етнографічні зразки) отримує оновлене звучання і сприймається на значному емоційному відчуженні. Про це свідчать нотні тексти О. Нежигая, М. Скорика, Є. Станковича, Б. Фільц та інших авторів [Белікова В., 2006].

Продовжуючи осмислювати підготовку майбутніх спеціалістів у сьогоденному бутті, вважаємо цікавим і науково виправданим є поєднання у єдиний освітянський простір студентів двох педагогічних напрямків: психолого-педагогічної і мистецької освіти у стінах Бердянського державного педагогічного університету. Адже музичне мистецтво завжди було і залишається й сьогодні одним із значущих навчальних дисциплін в системі гуманітарної художньо-естетичної освіти.

Підкреслимо, що психолого-педагогічні аспекти осмислення конкретної думки використовуються і в музичній практиці. Наприклад, у процесі інтерпретації (лат. *interpretatio* – роз'янення, тлумачення) [МЭС, 1990: 214] нотного тексту або при обговоренні музичного виконання.

Повертаючись до усвідомлення існуючого в Бердянському університеті факту поєднання двох факторів цілісного освітянського простору, можна сказати, що останнє продиктовано часом, розвитком цілісної освітянської системи як такої.

Прикладом для поєднання двох видів художньої діяльності є творча діяльність таких відомих митців як О. Скрябіна та М. Чюрльоніса, які поєднували у своїх творах музичні інтонації та живописні замальовки. На межі XX-XXI століть такі поєднання слугують яскравими проявами самобутніх утворень, що активно застосову-

ються на музичних фестивалях міжнародного рівня (наприклад, музичне та дизайнерське оформлення музичного свята «Слов'янський базар – 2018» у Вітебську).

Крім цього, давно звичним стало і життя сучасних дитячих музичних шкіл, в навчальному процесі яких давно застосовують такі навчальні дисципліни, як «образотворче мистецтво», «хореографія» і навіть «іноземна мова».

Ураховуючи вищевикладений матеріал, досвід роботи (50 років) зі студентами музично-педагогічного та мистецького факультетів КДПУ, знайомство із освітньо-виховною роботою у Греції, Фінляндії, країнах Прибалтії можна сказати, що музично-виховна робота у ДМШ та закладах вищої освіти (коледжах, університетах) певним чином крокує вгору, але успіхи її ще не можна вважати задовільними тому, що «ідея залучення дітей та молоді до світу краси ще не набула достатнього усвідомлення серед (самих – В. Б.) працівників освіти» [Бутенко, 2006: 48].

Не змін, а довгоочікуваного оновлення потребує фактологічний музичний матеріал. Наприклад: компакт-диски із звітними концертами дитячих хорових колективів та вокально-інструментальних ансамблів; DVD, які екранізують спектаклі лялькових театрів (Запорізького, Криворізького тощо) з казковими сюжетами.

Студентська молодь, вивчаючи музику сучасних українських композиторів призначених для дітей та юнацтва ще не має можливості прослухати і одночасно подивитись на DVD дитячу оперу Б. Фільц «Лісова школа». А опера вже звучить!

Така ситуація ще раз підтверджує: не зміни, а довгоочікуване оновлення потребує фактологічний музичний матеріал (пісенний, інструментальний). До такої думки приходять і професор, член-кореспондент АПН України В. Бутенко, підкреслюючи те, що «сфера освіти, навчання і виховання... потребує свого суттєвого оновлення» [Бутенко, 2006: 45].

Зазначимо, що успішність підготовки майбутнього молодого спеціаліста мистецького спрямування (наприклад, музиканта) буде досягнута при використанні необхідного музичного багажу, кількісна обмеженість якого була зумовлена історичними періодами в Україні 2008-2018 років.

Та незважаючи на це вважаємо за необхідне запропонувати назви нотного матеріалу, який знадобиться молодому спеціалісту в його роботі:

муз. Босвої Н. Музичні вітання. П'єси для фортепіано. Дитячий альбом.

муз. Бриліної Е. Б. Оленка маленька. Пісні для дітей в супроводі фортепіано. – Вінниця: Нова книга, 2010. – 80 с.

муз. Гончарук О. Произведения для фортепиано. – Кременная: 2009. – 41 с.; Детский мир. Фортепианные пьесы для детей. – Кременная: 2010. – 10 с.

муз. Мартинюк В. Хорові твори для мішаного хору (Яблунева солов'їна, Молюсь за Україну, Радуйся, земле). – Дніпропетровськ: 2001. – 20 с.

муз. Нежигая О. Твори для фортепіано. Випуск 3. – Дніпро: Ліра, 2017. – 38 с.; Твори для фортепіано. Вип. 2. – Дніпропетровськ, 2012. – 64 с.

муз. Польового О. Іграшки. – Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2014. – 36 с.

Твори запропонованих авторів можуть бути застосовані як в процесі слухання музики в середній школі, так і в коледжі та на факультеті мистецтв.

Проблему професійної підготовки майбутніх фахівців обмірковує доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Херсонського державного університету Л. І. Лимаренко.

У сьогоденному бутті, коли відбуваються значні процеси становлення нового суспільства в Україні та за її межами, професія культуролога стає все більше необхідною і актуальною.

У Херсонському державному університеті мають місце дисципліни для самостійного вибору студентів, більшість з яких обирають саме дисципліни театрального циклу. Визначення такого навчального профілю не випадкове. Звісно, що розвиток історії театрального мистецтва засвідчує про те, що мистецтво театру завжди користувалося великим попитом. Адже візуальне сприйняття театральної гри актора, його словесний вислів з певним особистим відчуттям значно впливає на театрального глядача, допомагає останньому усвідомити свою сутність, знайти відповіді на важливі життєві питання.

Як відзначає В. Бокань, культурологія – це дисципліна, яка «об'єднує культурно-мистецькі дисципліни... надає можливість студентам цілісно осягнути культурологічне сприйняття світу і діяльності світу» [Бокань, 2000].

Дійсно, культурологія як навчальна дисципліна спрямовує майбутнього спеціаліста на особистісну культуротворчу орієнтацію в сьогоденному житті, на осмислення всієї сукупності культурних цінностей людства, на взаємопорозуміння і ведення цікавого діалогу з представниками театральної сцени народів інших країн.

Висвітлюючи мету пропонованої статті, Лимаренко приходиться до висновку про те, що «мистецтво театру ставить у центр уваги власне особистість студента – майбутнього культуролога», який «вміє креативно розв'язувати складні соціокультурні протиріччя, може визначати цілі й цінності свого життя» [Лимаренко, 2017], що робить його лідером у суспільному та театральному житті.

Зазначимо, що звернення до аспекту культурологічного спрямування в рамках заявленої теми («Професійна підготовка майбутніх культурологів засобами театрального мистецтва») зумовлена тим, що національна культура сьогодні розглядається та сприймається як своєрідний символ соціальних змін в суспільстві. У цьому напрямку працюють і державні установи Національної Академії наук України (Інститут історії, Інститут мистецтвознавства, етнології і фольклористики ім. М. П. Рильського тощо), відомі в Україні вчені М. Гончаренко, І. Дзюба, П. Толочко та інші.

Розглядаючи удосконалення мистецького освітнього простору у ВНЗ, проблему професійної підготовки майбутнього спеціаліста, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центрально-українського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка А. М. Растригіна підкреслює, що мистецька професійна освіта є однією з найважливіших галузей цілісної освітнянської системи, завдяки якій здійснюється розвиток «інноваційно-творчого потенціалу фахівця, від особистісної соціальної й професійної самоактуалізації та самореалізації якого в значній мірі залежить духовно-культурне становлення та життєтворчість майбутнього спеціаліста» [Растригіна, 2018: 33].

У контексті означеної мети представленої статті, Растригіна висвітлює використання різного роду цифрових технологій для навчання, професійної діяльності, що «передбачає інформаційну грамотність, комунікацію» – все, що потрібно для спілкування з іншою особою, для «досягнення особистих соціальних чи професійних цілей тощо» [Растригіна, 2018].

Осмилюючи спеціальність «вчитель музичного мистецтва», яка згідно кваліфікаційної характеристики спрямована на вчителя загальноосвітньої школи та спираючись на думку Б. Неменського, Растригіна підкреслює, що «вирішення завдань підготовки компетентного у мистецькій галузі фахівця без наявності у нього інноваційних фахово спрямованих компетенцій, розвиток яких поза художньо-творчою діяльністю у тому числі іншому виді мистецтва неможливий» [Растригіна, 2018: 35]. Адже, як підкреслює Неменський, вчителю музики загальноосвітньої школи крім «науковості» у процесі досягнення висунутої ним мети уроку, необхідно передбачити «ще і художність, як другий, рівнозначний дидактичний принцип загальної дидактики..., тоді з'явиться як один з основних рівноправних методів пізнання, шлях освоєння змісту через проживання – шлях мистецтв» [Неменський, 1999: 17-26].

На думку Растригіної, однією з форм оновлення підготовки майбутнього спеціаліста мистецького спрямування є звернення до новітніх технологій (digital art) – що розглядається (спираючись на Красильникова), як «художньо-творча діяльність, в основу якої покладено використання інформаційних технологій й результатом якого є мистецький твір у цифровій формі» [Красильников].

Звісно, що у сьогоденній художній практиці пов'язаної з використанням новітніх технологій, активно розвиваються: електронна музика, живопис, графіка, дизайн тощо. Прикладом до сказаного слугує музична творчість білоруського гітариста В. Дідюлі. Виконувані ним композиції поєднують у собі традиції виконання інструментальної гітарної музики із сучасними обробками інтонацій музичного фольклору, що викликає осучаснення музичних утворень музиканта, уважне вслуховування у використання фольклорних зразків музики народів інших країн (результат гастрольних концертів).

Продовжуючи висвітлювати погляди українських вчених про сучасну фахову підготовку майбутніх спеціалістів, звернемо увагу читача на статтю доктора педагогічних наук, професора, завідувача кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін Центрально-українського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка «Модель формування наукової компетентності майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки» представленої Володимиром Федоровичем Черкасовим.

Мета статті вченого полягає у висвітленні «моделі формування наукової компетентності майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки» [Черкасов, 2018: 48].

Згідно науково-теоретичним вимогам до підготовки статей наукового змісту осмислення і висвітлення означеної мети науковець починає уточненням основних дефініцій свого дослідження: «модель», «наукова компетентність», «фахова підготовка».

Черкасов осмислює дефініцію «модель» з точки хору філософської науки і розглядає її як систему знань «про іншу систему, уявлення будь-якого реального процесу, явища або концепції» [Черкасов, 2018: 48].

«Наукову компетентність» науковець означає як «якість вчителя, який володіє методикою науково-педагогічних досліджень». «Фахову підготовку» вчений розглядає як «опанування студентами вищих навчальних закладів мистецького спрямування змістом, професійно-орієнтованих дисциплін та основами наукових досліджень» [Черкасов, 2018: 48].

На наш погляд, розгляд моделі як квінтесенції наукового підходу до пізнання будь-якого явища заслуговує особливої уваги. Адже з'ясування та усвідомлення моделі як комплексу структурних компонентів є надзвичайно важливим процесом. Таке порозуміння моделі дозволяє при необхідності виокремити певну структурну одиницю і вивчити її окремо. Потім, врешті-решт, поєднати усі структурні компоненти в єдине ціле для з'ясування, наприклад, загально значущої властивості досліджуваного явища.

Черкасов визначає три блоки, які відображають зміст самої моделі. Перший – методологічно-цільовий блок фіксує мету, наукові підходи, основні принципи, що забезпечують методологічну основу досліджуваної проблеми.

Другий – змістовно-процесуальний блок визначає суб'єктів наукової діяльності (викладача, студентів, реципієнта тощо). До другого блоку вчений приєднує і методи наукового дослідження, куди входять як традиційні (аналіз, сума результатів дослідження) так і новітні засоби дослідження, що застосовуються для досягнення високих показників у навчанні. Науковець допускає використання елементів акробатики, напівакробатики, вправи спортивно-гімнастичного стилю, а також спеціальні натреновані рухи для роботи конкретної групи м'язів, що є необхідними для студентів хореографічного відділення.

Третій – оцінно-результативний блок – містить критерії, рівні, підкреслює кінцевий результат дослідження. Вчений виокремлює критерії дослідження, підкреслює мотиваційно-ціннісний, когнітивно-інтелектуальний та практико-діяльнісний підходи. Критерії дослідження відіграють значну роль у розвитку пізнавального інтересу, що впливає на формування наукової компетентності спеціаліста як такої. Останнє уможлиблює запровадження необхідних організаційних умов, серед яких створення творчо-освітнього середовища є вкрай необхідним моментом [Черкасов, 2018] для студентів інших факультетів університету.

Висновки та подальші перспективи дослідження в зазначеному напрямку. Огляд відібраних наукових доробок українських вчених-викладачів свідчить про те, що якісна підготовка майбутніх спеціалістів у сучасний мистецько-освітній простір є надзвичайно серйозною й актуальною проблемою сьогодення. Вона стоїть у центрі уваги науковців різних наукових напрямків, що пов'язані із викладанням таких навчальних дисциплін, як «Художня культура», «Культурологія», «Методика підготовки музичного виховання», «Історія української музики» тощо. Вчені піднімають питання загально-теоретичного значення, завдяки чому здійснюється можливість побудови ідеальних умов для формування особистості високої культури епохи третього тисячоліття.

Література

1. Белікова В. В. Оновлення змісту навчальної дисципліни «Історія української музики» / Валентина Венедиктівна Белікова. – Науковий вісник Миколаївського державного університету: Збірник наукових праць. Випуск 12. Педагогічні науки: У 3-х т. – Миколаїв: МДУ, 2006. – Т. 3. – 262 с.
2. Белікова О. А. Професійна компетентність вихователя у музичному вихованні дошкільників / Олена Аркадіївна Белікова – Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Випуск 155. – Серія: Педагогічні науки. – Кропивницький: КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. – 306 с.
3. Бокань В. Культурологія: навчальний посібник / Володимир Андрійович Бокань. – Київ: МАУП, 2000. – 136 с.
4. Бутенко В. Г. Художньо-естетична освіта молоді та шляхи її модернізації / В. Г. Бутенко. – Науковий вісник Миколаївського державного університету: Збірник наукових праць. Випуск 12. Педагогічні науки: У 3-х т. – Миколаїв: МДУ, 2006. – Т. 3. – 262 с.
5. Іванов В. Ф. Освіта третього тисячоліття як процес / В. Ф. Іванов. – Науковий вісник Миколаївського державного університету: Збірник наукових праць. Випуск 12. Педагогічні науки: У 3-х т. – Миколаїв: МДУ, 2006. – Т. 3. – 262 с.
6. Красильников И. С. Цифровое искусство в теории и практике художественного образования / И. М. Красильников // Педагогика. – 2012. – №5. – С. 58-69.

7. Лимаренко Л. І. Професійна підготовка майбутніх культурологів засобами театрального мистецтва / Лідія Іванівна Лимаренко – Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Випуск 155. – Серія: Педагогічні науки. – Кропивницький: КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. – 306 с.

8. Масол Л. М. Культурологічні та психолого-педагогічні детермінанти інтеграції змісту дисциплін художньо-естетичного циклу / Людмила Михайлівна Масол. – Науковий вісник Миколаївського державного університету: Збірник наукових праць. Випуск 12. Педагогічні науки: У 3-х т. – Миколаїв: МДУ, 2006. – Т. 3. – 262 с.

9. Музыкальный энциклопедический словарь / Глав. ред. Г. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

10. Неменский Б. М. Пути очеловечивания школы / Б. М. Неменский // Новое педагогическое мышление / Под ред. А. В. Петровского. – Москва, 1999. – С. 17-26.

11. П'ятницька-Позднякова І. С. Інтеграційні процеси в освітньому просторі мистецької освіти / І. С. П'ятницька-Позднякова. – Науковий вісник Миколаївського державного університету: Збірник наукових праць. Випуск 12. Педагогічні науки: У 3-х т. – Миколаїв: МДУ, 2006. – Т. 3. – 262 с.

12. Растрігіна А. М. Інтеграція цифрових технологій у мистецькій освітній простір ВНЗ / Алла Миколаївна Растрігіна Іванов В. Ф. Освіта третього тисячоліття як процес / В. Ф. Іванов. – Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Випуск 155. – Серія: Педагогічні науки. – Кропивницький: КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. – 306 с.

13. Український орфографічний словник. Орфографічний словник української мови. – Вид. 3., перероб. і доп. – Київ: Довіра, 2002. – 1006 с.

14. Черкасов В. Ф. Модель формування наукової компетентності майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки / Володимир Федорович Черкасов. – Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Випуск 155. – Серія: Педагогічні науки. – Кропивницький: КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. – 306 с.



МУЗИКА ОЛЕКСАНДРА НЕЖИГАЯ В УЧБОВОМУ ПРОЦЕСІ

Надруковано: Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал. – №4(63). – Квітень 2010. – Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка. – С. 47-50. [С. 47-50].

*Цей день – як душ. Цей день такий ласкавий.
Сади цвітуть. В березах бродить сік.*

Це солов'їна опера, Ла Скала!

Чорнобиль. Зона. Двадцять перший вік.

Ліна Костенко

Музична освіта сьогодення, як невід'ємна частина загальної освіти, переживає певні трансформації. Значні зміни всесвітньо-соціального порядку, що виявляються у підвищенні інтелектуалізації людського середовища (порівняно з минулими історичними періодами) у постійному зростанні обсягу науково-технічної бази, у появі новітніх інформаційних технологій тощо сприяють інтенсивному зростанню загального рівня культурної освіченості суспільства і в свою чергу слугують формуванню «у громадян соціально-художнього світогляду» як такого [1, 45]. Останнє вимагає від освітян винаходити нові механізми у забезпеченості якості художньої освіти (і музичної зокрема).

Питання підготовки спеціалістів високого рівня в галузі музичної освіти набуває сьогодні особливої гостроти оскільки освіченість в різних видах мистецтва свідчить не тільки про рівень культури конкретної особи, а й визначає «стан вітчизняної культури» [5, 45] в цілому. Розвинений стан культури забезпечує можливість зберігати, накопичувати, інтерпретувати художні надбання та традиції з урахуванням нових наукових досягнень в тому числі й теперішніх.

Осмислення розвитку та стану сучасної освіти дозволяє говорити про те, що очікувані зміни визначаються насамперед найсуттєвішим – вимогами до змісту та методології викладання всіх видів художньої творчості, що у сукупності складають самостійну гілку – мистецьку освіту. Не випадково провідні педагоги (В. Андрущенко, О. Барно, В. Буряк, І. Зязюн, Л. Масол, С. Ничкало, О. Хлебнікова та інші), розглядаючи різні аспекти підвищення ефективності сучасної педагогічної освіти, піднімають питання формування інтеле-

ктуальних умінь студента, поєднання його емоційних та пізнавальних можливостей, утворення відповідної мотиваційної ситуації, що забезпечувала б власну навчальну діяльність студента.

У контексті головної мети представленої роботи, що полягає у висвітленні надбань сучасного українського музичного мистецтва призначеного для дитячого віку та використання їх в учбовому процесі, цікавим є обговорення випереджального методу педагогічної освіти запропонованого В. Буряком. Вболівання за стан сьогоденної педагогічної освіти змусили вченого висловити думку про те, що «за рівнем освіти сьогоднішній масовий учитель дуже поступається іншим категоріям спеціалістів з вищою освітою» [1, 29]. Певною мірою це відноситься і до вчителів музики (середньої спеціальної ланки освіти) і до вчителів художньої культури (вищого підрозділу педагогічної освіти). Зумовлено це, на наш погляд, тим, що з одного боку, авторитет та значущість вчителя мистецьких дисциплін не сприймається на рівні вчителя математики чи фізики. А з іншого боку «професійне педагогічне середовище із таким становищем змирилося» [там же].

Якщо в першій половині ХХ ст. головною метою педагогічної освіти було виховання гармонічно розвиненої людини, що в перші роки ХХІ ст., коли в країні гостро постає потреба суттєвих соціально-економічних, політичних та духовно-культурних перетворень, перед освітянами постають задачі гуманітаризації та гуманізації сучасної освіти. Остання вимагає підняти на значно вищий рівень дисципліни культурологічного спрямування, що, гадаємо, приведе до підвищення статусу вчителя музичного мистецтва та художньо-естетичного циклу.

Уже сьогодні можна говорити про певні здобутки вітчизняної вищої школи. У навчальний процес ряду українських педагогічних університетів (Дрогобицького, Київського, Криворізького, Одеського, Харківського, Херсонського, Тернопільського та інших) введено такі навчальні дисципліни, як «Українська та зарубіжна культура», здійснюється підготовка вчителя за спеціалізацією «Художня культура».

Відповідно останньої дисципліни досліджуються проблеми формування особистості засобами інтегрованих мистецьких курсів. Провідні вчені країни разом із відомими музикантами та мистцями образотворчого мистецтва (Б. Фільц, Е. Белкіна, С. Ничкало, О. Федорчук та інші), театрального та кіномистецтва (О. Комаровська,

О. Онищенко) розробили посібник для вчителів художньої культури (К., 2001), програми «Художня культура України» для 5-11 класів (керівник Л. Масол) та «Художня культура світу» для 10-11 класів (автор Н. Миропольська) загальноосвітніх навчальних закладів (К., 2005), де червоною стрічкою проходить думка про особистісний розвиток учня [1].

Зміст посібника та програм містить необхідний навчальний матеріал з різних видів мистецтва, висвітлює їх розвиток, характеризує той або інший художній напрямок, розкриває жанрову спрямованість творчості конкретного митця тощо.

Заслуговує уваги прагнення авторів програм показати національні надбання та сучасні тенденції розвитку українського музичного мистецтва, що стикається з темою даної пропонованої статті.

Враховуючи орієнтований характер музичних творів, що можуть замінюватися, на думку авторів програм, в межах 10% самими вчителями у процесі викладання різних музичних тем, вважаємо доцільним використати сюїту «Будні юного музиканта або життя, яке воно є» утворену відомим сучасним українським композитором, головою Дніпропетровського відділення Спілки композиторів України Олександром Нежигай. Спробуємо охарактеризувати та проаналізувати деякі фортепіанні мініатюри названого інструментального циклу.

Фортепіанна сюїта «Будні юного музиканта або життя, як воно є» складається з 9 мініатюр:

- | | |
|--------------------------|----------------------|
| 1. <i>Доброго ранку.</i> | 6. <i>Прохання</i> |
| 2. <i>Після уроків.</i> | 7. <i>Відчай.</i> |
| 3. <i>Сумнів.</i> | 8. <i>Втіха.</i> |
| 4. <i>Впевненість.</i> | 9. <i>Подолання.</i> |
| 5. <i>Бешкетник.</i> | |

Назва сюїти свідчить про наявність певної програми, закладеної композитором у весь цикл. Назва кожної мініатюри, на наш погляд, підкреслює скоріш психологічний та емоційний стан дитини, ніж відтворює ті події, з якими їй доводиться стикатися протягом всієї доби. Достатньо нагадати такі назви, як: «Сумнів», «Впевненість», «Відчай», «Втіха».

Даючи загальну характеристику інструментальної сюїти О. Нежигай, підкреслимо, що продовжуючи кращі традиції композиторів-романтиків попередніх епох, автор сюїти знайомить юних музикантів з найбільш поширеними музичними образами, що найчас-

тіше відтворюються в дитячих циклах. До речі трансформація образу дитинства як такого в творчості О. Нежигай, з одного боку, може бути пов'язана з відтворенням індивідуальності дитини як особливої, неповторної особистості (що закладено в основній задачі сучасної педагогічної науки). З іншого боку, з можливими, а інколи і неможливими очікуваннями та бажаннями, що взагалі характерні для фантазії дитячого віку.

Крім цього, в музиці сюїти рішуче простежується зв'язок поколінь та минулих епох з сьогоденням. Останнє стосується використання автором особливостей музичної мови різних стильових напрямків.

Враховуючи можливість застосування запропонованої сюїти в рамках навчальних дисциплін «Основний музичний інструмент», «Педагогічна практика» та взагалі в подальшій педагогічній діяльності вчителя, спробуємо здійснити такий аналіз теоретичний твору, який би допоміг і виконавцю і слухачам відтворити у своїй фантазії музичний образ з цікавим і доступним для дитини її духовно-емоційним світом.

Перша мініатюра фортепіанної сюїти Нежигай «Будні юного музиканта, або життя, як воно є» має назву «Доброго ранку». Даючи всім п'єсам циклу необхідний емоційний настрій, вона розвивається у спокійному темпі ($\text{♩}=84$) чотиридольного розміру в межах простої двочастинної форми.

Інтонаційний план її в самому загальному визначенні розвивається на зіставленні двох мажорних тональностей: C-dur та As-dur. Зауважимо, що тональність As-dur по відношенню до тональності C-dur можна розглядати як тональність, що побудована на VI низькому ступені основної тональності (тобто тональності C-dur). Саме тому її поява в загальному контексті звучання сприймається з відтінком зіставлення, а не протиставлення (хоча C-dur немає ні одного знака альтерації, а As-dur має чотири бемолі).

Перші десять тактів містять два речення і сприймаються як одна з мінімальних за об'ємом музичних форм – форма періоду.

У тональності As-dur розвивається друга частина твору (тт.: П-18). За своєю будовою вона теж може сприйматися як період. Останні чотири такти знову повертають слухача до первинної (C-dur) тональності, якою і закінчується вся п'єса.

Музична тканина твору викладена у гомофонно-гармонічному стилі. Її прикрасою є мелодична лінія. Починаючи

свій рух з нот дрібної довжини (з 16-ток), вона формує у виконавця та слухача відповідний музичний образ, необхідний емоційний настрій. Загостримо увагу читача на формуванні та розвитку музичного образу п'єси.

Добрий ранок у кожної людини асоціюється з чистим блакитним небом, веселим безтурботним настроєм, теплим ранковим сонечком, що пестить кожну травинку, тваринку та комашку. Воно ласкаво заглядає у віконце, приємно торкається обличчя і без слів шепоче: «Люба, прокидайся!».

Дівчинка відкрила оченята, потягнулася (синкопи у мелодичній лінії в 1, 3, 4 тактах), посміхнулася, зазирнула у віконце. А там... теплий вітерець разом із розкішним земним листям тополі, чепурної берізки та низько схилястими гілками верби тихесенько наспівує свою співанку, мотив якої то піднімається вгору (наче хоче злетіти в небо), то спускається вниз і зупиняється на підвіконні біля дівчинки (тт.: 11-16). І з'являється велике бажання підхопити цю пісню, заспівати разом. Музика захоплює повністю, звучить все голосніше і голосніше. Але у 17-18 тактах загальний рух п'єси заспокоюється. На звуці ре-бекар другої октави з ферматою спів зупиняється... Треба збиратися і бігти до школи.

Для утворення і відтворення такого музичного образу автор наповнює гармонічну основу п'єси акордами, переважно, тонічної та домінантової функцій. Акордові сполучення субдомінантової функції композитор використовує рідко. Але акорди й септакорди VI ступеню з підвищеним терцовим тоном (наприклад: тт.: 8, 20) або септакорди побудовані на VII ступені мають своє значне поширення. Інколи, як цікаву звукову родзинку, автор застосовує збільшений акорд – акорд, що складається з двох великих терцій, наприклад: соль – сі, сі – ре-дієз (т.: 1), звучання якого вносить відтінок м'якого загострення і загадковості. Якщо розкласти всі звуки першого такту п'єси, що відносяться до третьої та четвертої його долей по терціям від домінантового звука соль, то буде утворений нонакорд без звучання четвертого септового звуку (фа), що додає загальному звучанню своєрідного гармонічного забарвлення.

Музичний образ другої мініатюри, що має назву «Після уроків» розвивається у грайливому характері. Його відтворення може бути пов'язане із відвідуванням після шкільних занять спортивної секції, грою в баскетбол, зустрічю з друзями в аквапарку або в зоопарку.

Нотний текст п'єси має три періоди, що пов'язані між собою інтонаційним та ритмічним розвитком музичних фраз. Метро-ритмічна основа мініатюри має дводольний (2/4) розмір.

Мелодична лінія п'єси на відміну від мелодичної лінії попередньої мініатюри, починає свій рух у низхідному регістрі малої октави і проводиться в басовому ключі в лівій руці. Вона починає свій рух вісімками на стакато в звучанні малої октави. Її розвиток перегукується з терціями, розташованими в партії правої руки, що своєрідно влітаються в розвиток основної мелодичної лінії п'єси. Композитор майстерно використовує в ній протилежні засоби музичної виразності, а саме: *staccato* та *legato*. Якщо в лівій руці мелодія звучить на *staccato*, то в правій руці автор застосовує *legato* і навпаки (наприклад, тт.: 1, 2, 3, 4 та далі по тексту).

Інтонаційне зерно або субмотив мелодичної лінії утворюється з основних звуків до-мажорного акорду (до – мі – соль). Воно повторюється декілька разів, підкреслюючи наступний початок музичної думки. Постійне звучання інтонаційного зерна в одному й тому ж регістрі робить субмотив мелодичної лінії легкозасвоюваним та легкопізнаним. А використання його в останніх тактах мініатюри (тт.: 28, 29, 30) забезпечує завершеність музичного вислову.

Цікавим, на наш погляд, є динамічний розвиток музичного матеріалу цієї мініатюри. Її динамічний рух можна назвати «розвиток на одному диханні», що розвивається в межах звучання від *mf* до ствердженого *ff*. Навіть музичний фрагмент, що проводиться секвенціями починаючи з сімнадцятого такту (по два такти) складає враження нового динамічного подиху. Останнє зумовлено застосуванням *legato* на *f* в низькому регістрі, що вдало відтворює новий подих емоційного зростання.

Гармонічна основа твору будується на основних акордах (Т, S, D) до-мажору. Але крім цього автор застосовує збільшений (тт.: 1, 2, 9, 10, 28, 29) та зменшений (т.: 13) акорди.

Загальна грайливість веселого настрою з темповою позначкою $\text{♩} = 100$ та єдиний динамічний рух вимагають від виконавця великої внутрішньої енергії та цілеспрямованості для відтворення необхідного музичного образу даної п'єси.

Наступна п'єса має назву «Сумнів». Це одна з тих мініатюр, що присвячена відтворенню емоційного настрою дитини. П'єса утворена в тональності ре-мінор (*d-moll*). Метро-ритмічна основа її має незмінний тридольний (3/4) розмір. Музичну форму мініатюри мо-

жна розглядати як просту двочастинну, що має розповсюдження в багатьох творах призначених для дитячого віку.

Перша частина п'єси має два періоди по 8 тактів. Основу їх музичної тканини складає інтонаційна поспівка, що звучить на початку всієї мініатюри. За об'ємом вона вкладається у два такти (тт.: 1, 2) і незмінно повторюється в наступних тактах (тт.: 9, 10).

Мелодична лінія другого речення першого періоду (тт.: 5-8) розвивається за принципом оспівування тонічного та домінантового звуків ре-мінорної тональності. Цікаво, що загальний рух мелодії розвивається у низхідному та висхідному напрямках, завдяки чому яскраво стверджуються основні ладові звуки (тоніка, субдомінанта, домінанта). Якщо в першому реченні підкреслюється тонічний акорд (тт.: 1, 3), то в другому реченні відчувається тяжіння до домінантового акорду (тт.: 7, 8). Навіть останні такти першого та другого періодів закінчуються звучанням домінантової функції (D) основної ре-мінорної тональності. Зазначимо, що підкреслення домінантової функції взагалі є характерною ознакою українського музичного мелосу.

Друга частина мініатюри (тт.: 17-33-38) може сприйматися як спогад про щось дивне і дуже-дуже присмне, осмислення якого викликає певний сумнів. Починаючи з 17 по 24 такти звучить вальс. Після *rit.* музичний матеріал його розвивається у первинному темпі (*a tempo*).

Якщо окремо пограти мелодичну лінію вальсу, то одразу ж можна почути дві секвенції (тт.: 17-20 та тт.: 21-24), що рухаються у низхідному русі. Гармонічна кінцівка цього епізоду знову підкреслює домінантову функцію основної тональності п'єси (ля – до-дієз – мі – соль). Зауважимо проте, що звук соль у D7 акорді звучить з підвищенням на півтона (не соль, а соль-дієз), завдяки чому автор наступного разу посилює значимість домінантової функції.

Особливу увагу привертає до себе побудова мелодичної лінії. Її інтонаційний розвиток будується на субмотиві (ля – сі-бемоль – ля), що в нотному тексті вживається сім разів (тт.: 1, 3, 9, 11, 25, 27, 33). Взагалі мелодична лінія, як інтонаційна поспівка та її субмотив містить в собі головний змістовний вислів твору. Тут можна почути емоційний сумнів, пов'язаний із надією у майбутньому або сумнів, що може сприйматися як певна оцінка скоєної дії.

Мініатюра «Сумнів» має кінцівку (тт.: 34-38), де знову акцентується домінантовий звук ля. Але його гармонічне забарвлення

має то доміантовий, то тонічний колір, яким і закінчується пропонований твір.

Межі даної статті не дозволяють, хоча б у такому обсязі, виконати аналіз усіх дев'яти мініатюр сюїти. Але й проаналізовані п'єси дають можливість зробити певні висновки. А саме: знайомство з музичною мовою фортепіанної сюїти «Будні юного музиканта або життя, як воно є» Олександра Нежигай дає всі підстави для використання її в учбовому процесі як вищої школи (у дисциплінах «Основний музичний інструмент», дисциплін теоретичного циклу («Гармонія», «Сольфеджіо») та в період проходження студентами педагогічної практики), так і в системі середньої ланки музичної освіти.

Теоретичний аналіз творів сюїти допоможе виконавцям глибше зануритись в особливості музичної мови композитора, прослідкувати формування мелодичної лінії твору, його ритмічний та динамічний рух, визначити основні принципи розвитку музичного матеріалу як цілісного музичного твору. Все разом дає виконавцю необхідні орієнтири для інтерпретаційного тлумачення музичної образності фортепіанних циклів О. Нежигай.

Література

1. Буряк В. К. Підвищення ефективності педагогічної освіти як найважливіший чинник розвитку суспільства / Педагогіка вищої та середньої школи: Збірник наукових праць / Головний редактор проф. Буряк В. К. – Кривий Ріг: КДПУ, 2009. – Вип. 25. – 596 с.
2. Нежигай О. М. Твори для фортепіано – 1-8 класи ДМШ / Олександр Миколайович Нежигай. – Дніпропетровськ, 2009. – 40 с.
3. Нічкало С. А., Масол Л. М., Комаровська О. А. Художня культура України (від найдавніших часів до початку ХХ ст.): Посібник для вчителів / Редактор-упорядник і відповідальний за випуск Е. В. Белкіна. – К.: КМУВ, 2001. – 124 с.
4. Програми для загальноосвітніх навчальних закладів. Художньо-естетичний цикл, 5-11 класи. – К.: МОНУ, 2005. – 233 с.
5. Хлебнікова О. Проблеми підготовки науково-педагогічних кадрів у системі вищої музичної освіти / Науковий вісник «Музична освіта в Україні»: теорія і практика / Збірник статей. – Вип. 29. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003.



ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ Г. Г. НЕЙГАУЗА ЯК ОСНОВА СУЧАСНОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Надруковано: Актуальні питання мистецької педагогіки: Збірник наукових праць / Гол. ред. І. М. Шарабура. – Хмельницький: ФОП Стрихар А. М., 2018. – Вип. 8. – 88 с. [С. 8-13].

*Життя ішло, минуло той перон,
Гукала тиша рупором вокзальним.
Багато слів написано пером.
Несказане лишилось несказаним.*

Ліна Костенко

XX століття залишило людству епохальні події і явища, урахування яких дає можливість усвідомити життєвий рух людини за межі її особистого життя у світ загальної духовної культури суспільства. Такою загальною цілісною духовною культурою є всесвітня система музичної культури, що віддзеркалює ряд музично-творчих процесів, серед яких процес виконання музичного твору займає особливе місце. Завдяки унікальному процесу одухотвореного виконання композиторського творіння музичне мистецтво розвиває духовний світ особистості (як виконавця, так і слухача), її естетичні смаки, художні потреби й музичні здібності. Адже музичний твір композитора буде відомий людству тільки після того, як музичний текст буде озвучений саме завдяки музичному виконанню. Невипадково, доктор педагогічних наук О. Олексюк підкреслює, що людство дедалі більше усвідомлює, що освіті, зокрема мистецької освіті посиљна воістину історична роль упередження незворотних деформацій в духовній сфері суспільства в цілому і, найголовніше, у неперервному збагаченні морально-естетичних ідеалів особистості [10, с. 164-166].

Аналіз наукових досліджень. Огляд наукових доробок провідних українських науковців-освітян, дозволяє засвідчити той факт, що науковці (як теоретики, так і практики: О. Олексюк, Г. Падалка, А. Растрігіна, Т. Стратан-Артишкова, В. Черкасов, О. Щолокова та ін.) все частіше висловлюють думку про збереження тих творчих знахідок, що були накопичені у попередні роки XX століття.

Звісно, що освіта завжди відігравала важливу роль у прогресивному розвитку людської цивілізації. Сьогодні кожна людина по-

винна зрозуміти, що освіта є одним із засобів «утвердження більш глибокої й гармонійної форми розвитку людського потенціалу, яка дозволить боротися з убогістю, відчуженням, неграмотністю, пригнобленням і війною», зазначає С. Лисаков [6, с. 153].

Метою пропонованої статті є – визначення основних педагогічних принципів Г. Г. Нейгауза, що слугують основою для розвитку сучасної музично-педагогічної майстерності особистості.

Виклад основного матеріалу дослідження. В історії розвитку української музичної культури Київ відіграв визначну роль. У роки першої половини ХХ століття у Києві збиралася інтелігенція, яка за своїм покликанням мріяла про утворення в Україні, і зокрема у Києві, високопрофесійного музично-творчого центру. Композитори, відомі музиканти-викладачі, інструменталісти-виконавці, визначні хормейстери й майстри вокально-хорової справи, театральні митці та видатні музично-громадські діячі збиралися й міркували про становлення, розвиток і пропаганду національної музичної культури.

Зазначимо, що історико-культурний контекст розвитку української музичної культури ХХ століття був зумовлений епохою Романтизму, який швидким темпом охопив країни Західної та Східної Європи. Новітні прогресивні тенденції проникали й поширювалися в Україні, де соціальні та культурно-творчі процеси розвивалися паралельно.

Звісно, що у цей період в українському суспільстві почали активно проявлятися процеси національного відродження свідомості українців. Останнє виявлялося у дослідженні історичного минулого й традицій українського народу, української мови, що почала розглядатися як визначне художнє явище.

Підкреслимо, що кожний історичний період розвитку країни мав ряд не просто позитивних, а й довгоочікуваних проявів. Так, знаменним у розвитку української культури було перше видання «Енеїди» І. Котляревського; трьох збірок українських народних пісень («Малоросійські пісні», «Українські народні пісні», «Збірник українських пісень»), що були видані вченим-природознавцем, істориком та фольклористом М. Максимовичем. Необхідно сказати і про активну музично-етнографічну діяльність подружжя П. Марковича та М. Вілінської (відомої за псевдонімом Марко Вовчок), які відкрили нові грані української музичної етнології.

Особливим поштовхом для формування музично-професійної освіти у Києві стало повернення М. Лисенка до Києва після закінчення свого навчання у Лейпцігській консерваторії. Навчаючись у

відомих на той час музикантів-педагогів Е. Вензеля, К. Рейнеке, І. Мошелеса, теоретика Р. Пауля, М. Лисенко опанував великою кількістю фортепіанних творів західноєвропейських композиторів. А здобуті фундаментальні знання з композиції дали можливість молодому музиканту утворити для І-ї частини ІV-го фортепіанного концерту Л. Бетховена яскраву каденцію і в такому вигляді виконати відомий твір композитора на випускному екзамені.

Значний вплив на розвиток Лисенка як на музиканта мала загальна музична атмосфера міста. У Лейпцігському театрі Лисенко прослухав опери В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, К. Вебера, Дж. Мейєрбера, мотети Й. Баха, «Stabat Mater» Дж. Перголезі, познайомився з музикою Р. Вагнера, Ш. Гуно, Ф. Ліста, Р. Шумана та інших видатних композиторів-романтиків.

Такі культурні події на шляху становлення української музичної культури, що здійснювалися в останні роки ХІХ століття стали міцною базою для її подальшого розвивання і надійною основою для формування високо-професійної музичної освіти у Києві.

Намагаючись як можна повніше розкрити зазначену мету пропонуваного дослідження, спробуємо висвітлити значущість музично-педагогічної діяльності Г. Г. Нейгауза, який був запрошений сузір'ям найстарших українських музикантів-педагогів, диригентів та піаністів (В. Пухальським, Г. Беклемішевим, братів Blumenфельдів) до Києва для роботи професором Київської консерваторії.

Переїзд до Києва Г. Г. Нейгауза відкрив нову сторінку в житті музиканта та діяльності вищого музичного закладу країни. У співдружності з відомими на той час українськими музикантами-педагогами були підготовлені видатні музиканти-виконавці й композитори, творчі досягнення яких були прикладом для багатьох музикантів-виконавців країни тих років.

У цьому контексті достатньо названі прізвища Й. Гофмана, Т. Маттею, В. Сафона, педагогічна діяльність яких майстерно поєднувала теоретичні пошуки у розвитку піаністичного виконавства початку ХХ століття та формування нових тенденцій у вихованні молодих музикантів-виконавців першої половини ХХ століття.

Необхідно зазначити, що фортепіано як музичний інструмент дуже швидко став інструментом концертного та повсякденного призначення. Його можна було використовувати як в якості солюючого, так і в якості акомпануючого музичного інструмента. Звучання фортепіано з великою майстерністю застосовується в ансам-

блевому виконанні з другим фортепіано або у співзвуччі з іншими музичними інструментами (гітарою, скрипкою, трубою та іншими музичними інструментами).

Завдяки своєму колоритному звучанню фортепіано цікаво поєднується з таким надзвичайним музичним інструментом як людським співочим голосом (чоловічим, жіночим, дитячим).

Звернення до успіхів у виконавській та музично-педагогічній діяльності Генріха Густавовича Нейгауза не випадково. Адже становлення та розвиток фортепіанного виконавства як особливої галузі музичного мистецтва на світовому рівні здійснювалася музикантом завдяки творчій роботі митця у його індивідуальному класі, який згодом переріс і оформився у високопрофесійну піаністичну школу.

Необхідно зазначити й наступне, концертно-виконавська творчість молодого Генріха в якості соліста почала здійснюватися з 9 років, а активна концертна діяльність в якості ансамбіста та учасника Квартету ім. Л. Бетховена дозволили Генріху Густавовичу стати одним з перших засновників високопрофесійної піаністичної школи, першими учнями якої у свої часи були такі визнані в усьому світі піаніста, як Е. Гілельс, В. Горностаєва, Я. Зак, С. Ріхтер та багато інших музикантів.

Працюючи викладачем вищих музичних навчальних закладів у Києві, Москві та Тифлісі Г. Г. Нейгауз одразу заявив про себе як неперевершеного майстра музично-виконавського мистецтва. музикант вільно володів широкою амплітудою звукової палітри одного з цікавих і одночасно складних у своїй виразності та звуковидобуванні музичних інструментів – фортепіано.

Маєстро міг відтворювати на фортепіано звучання великого симфонічного оркестру із яскравою звучністю усієї мідної групи, вслухатися у ніжно-зворушливе звучання скрипки та віолончелі, а в мелодичній лінії проводити «прозорий спів кларнета або флейти» [7, с. 168].

Аналізуючи спогади відомих музикантів-виконавців та музикознавців тих минулих часів (С. Хентової та інших митців), складається враження про Генріха-музиканта глибоко закоханого у фортепіанне «озвучення» нотного тексту, про музиканта, який сам «творив» той або інший музичний твір, або складав цікаву інтерпретаційну основу виконуваного фортепіанного опусу.

Найчастіше такі «інтерпретації висловлювання» були пов'язані із прочитанням внутрішнього змісту сучасної фортепіанної музики.

Мова йде про фортепіанні сонати С. Прокоф'єва, музичні твори якого мали постійне детальне обговорення в музичному «класі-лабораторії» Нейгауза, а потім були відтворені в період гастрольних концертів його студентами (С. Нейгаузом, С. Ріхтером).

Осмыслиючи величезні успіхи Г. Г. Нейгауза у сфері музично-виконавської творчості, можна з упевненістю сказати, що то була Людина надзвичайного музичного натхнення. Людина з винятковою потенційною силою, яка сама по собі мала величезні імпульси творчого збудження, що «крокували» від виконання одного музичного твору до наступного. І кожне виконання митця було новим поштовхом для зародження найцікавішої наступної інтерпретації композиторського творіння.

Зрозуміло, що такій дієвій людині з винятковим творчим обдаруванням потрібно було все. І у 1916 році Нейгауз екстерном складає іспити за повний курс навчання у Петроградській консерваторії, йде працювати викладачем у Тифліському відділенні РМІ, де отримує звання професора. А у період з 1919 по 1922 роки музикант уже працював професором Київської консерваторії.

Працюючи у Київській консерваторії, Нейгауз продовжував давати концерти у столичній філармонії, великому залі Київської консерваторії, виїжджав у Єлисаветград, що нагадувало йому минулі дитячі роки.

З перших днів життя у Києві музикант заявив про себе як про високоосвічену людину. Його літературна обізнаність вражала своїм об'ємом та глибиною знань. А накопичені особисті враження від концертних подорожей попередніх років кожний раз «висвічувалися» в його музичних висловлюваннях особливим глибоким змістом.

Активна концертна діяльність музиканта під керівництвом Л. Годовського, гастрольні виступи в містах різних континентів (Західної Європи та США) дозволили Генріху Густавовичу стати одним з перших лідерів-засновників високопрофесійної школи фортепіанної майстерності.

У 1923 році Г. Нейгауз переїжджає до Москви і працює професором Московської консерваторії.

Багаторічна професійна діяльність музикантом-викладачем у консерваторіях Києва, Москви та Тифліса допомогли Нейгаузу прийти до серйозних висновків у роботі педагога-піаніста, накреслити головні педагогічні принципи у вихованні музиканта-виконавця.

Нажаль про Г. Нейгауза як про видатного музиканта-педагога написано не так багато (І. Белза, В. Богдан-Березовський, С. Хентова). Автори публікацій про Нейгауза значну увагу приділили його мистецтву інтерпретації музичних творів композиторів-романтиків (Ф. Шопена, Р. Шумана), які набули значної популярності та поширеності в музичному світі першої половини ХХ століття.

Намагаючись як повніше висвітити зазначену мету представленої статті, звернемося до застосування наративу, який за влучним висновком шановної О. М. Олексюк, «свідчить про вміння вбачати та відчувати двояку сутність предмету інтерпретації» (тобто самого музичного твору) [11, с. 13].

Мова йде про далекі перші післявоєнні роки ХХ століття. Перемога у Другій світовій війні вселяла народу-переможцю велику надію на щасливе життя в рідній Україні. В обласних центрах та великим промислових містах України – Києві, Дніпропетровську (нині Дніпро), Запоріжжі, Кіровограді (нині Кропивницькому), Кривому Розі, Полтаві, Харкові та в інших містах активно відбудовувалися заводи й фабрики, шахти й комбінати, продукція яких була необхідною для відновлення добробуту всього населення.

Темпи відбудови зруйнованих міст були швидкими. То був період активного використання різноманітних методів у тогочасній будівельній індустрії. Так, обробка металу, яку запропонував у ті часи Б. Патон, широко використовувалася у машинобудівництві та будівництві мостів через річку Дніпро, а деякі особливості металовиробів використовувалися у дизайнерському та архітектурному оформленні житлових і державних об'єктів міст.

У ті часи активно намагались використовувати новітні методи в різних галузях гуманітарних наук. певним чином це проявлялося в освітянській науці та музичній педагогіці.

Ще працюючи у Київській консерваторії Г. Нейгауз проводив майстер-класи зі студентами свого класу. А переїхавши працювати до Москви, майстер-класи стали основною формою студіювання студентів фортепіанного класу. Такі майстер-класи дозволялося відвідувати студентам з інших фортепіанних класів, що допомагало взаємообміну між музикантами-викладачами та студентами різних фортепіанних (і не тільки фортепіанних) класів.

Майстер-класи Г. Нейгауза «прилетіли» до Криворізького музичного училища (тепер коледжу) завдяки приїзду на роботу в Криворізьке музичне училище із Челябінська К. Ф. Любімової. Кіра

Федорівна закінчила навчання у Московській консерваторії у фортепіанному класі Я. Зака – одного з перших студентів Г. Нейгауза.

Будучи студенткою Московської консерваторії, вона часто відвідувала педагогічні зустрічі з Генріхом Густавовичем, на яких обговорювалися важливі питання розвитку піаністичної техніки молодого виконавця, інтерпретаторської майстерності виконуваних музичних творів тощо.

Переїхавши на роботу до Кривого Рогу, Кіра Федорівна розповідала учням Криворізького музичного училища та студентам свого фортепіанного класу (серед яких була і автор представленої статті) про основні педагогічні вимоги Г. Нейгауза, що були запозичені ним ще у період особистого навчання у Л. Годовського та згодом усвідомлені в процесі формування молодого виконавця у фортепіанних класах Київської та Московської консерваторії.

Враховуючи те, що музичне училище у Кривому Розі було відкрито у 50-х роках минулого століття, у класі Кіри Федорівни навчались майже усі першокурсники.

Неможна не сказати про особливі педагогічні методи, які використовувала сама Кіра Федорівна з метою зацікавлення своїх студентів вивчати той або інший музичний твір.

Перше знайомство з новим музичним твором відбувалося у виконанні самої Кіри Федорівни. Потім разом зі студентами розглядалася музична форма твору, зіставлення музичних звуків з їх оркестровим звучанням, з'ясовувалися особливості засобів музичної виразності.

Усвідомлюючи думку шановної О. М. Олексюк про те, що «клітинкою» свідомості є мовне значення, а одним із показників сформованості смислового ядра є вміння людини відчувати внутрішню сутність самого предмету інтерпретації (тобто авторського музичного твору) двояку сутність предмету інтерпретації можна розглядати як своєрідну творчу дію, в процесі якої здійснюється «діалогове» спілкування між автором музичного твору й музикантом-виконавцем. Особлива діалогова гармонія відбувається між музикантом-виконавцем і слухачем, в результаті чого і здійснюється унікальне творче єднання, яке і буде процесом інтерпретаційного «проживання» озвученого композиторського музичного твору.

Усвідомлюючи та обмірковуючи розвиток фортепіанного виконавства в період активної педагогічної діяльності Г. Нейгауза, можна сказати про те, що гра на фортепіано за роки ХХ століття набувала все більшої й більшої популярності, що вимагало від му-

зикантів-викладачів пошуків нових методик і педагогічних принципів у розвитку піаністичної техніки, і, головне, у вихованні молодого музиканта-виконавця.

Висновки та перспективи подальших розвиток напруму. Підсумовуючи все вищевикладене можна зазначити: думки Генріха Густавовича Нейгауза і у сьогоденній практиці музиканта-викладача вважаються не просто популярними, вони продовжують аналізуватися і розглядатися як необхідні. Як зазначав Генріх Густавович, «приступая к изучению произведения, необходимо сделать общий анализ – разобраться в строении данного сочинения, обратить внимание на различные особенности его изложения, мелодию, гармонию и т. п. Во всем этом нужно дать себе ясный ответ, понять из чего складывается материал изучаемой музыки» [2].

Маючи надзвичайний літературний дар, Нейгауз міг використовувати незвичайні порівняння, які впливали на утворення яскравої і оригінальної інтерпретації нового музичного твору.

Враховуючи те, що в «в педагогике больше чем в любой другой сфере человеческой деятельности, важна приемственность», спробуємо у певній послідовності викласти необхідні прийоми та методи, які застосовував Генріх Нейгауз [2]:

- необхідно ознайомитися з творчими поглядами автора музичного твору;

- бажано виявити причину утворення нового музичного твору;

- з'ясувати написання музичного твору в контексті існування цілісного музичного циклу (фортепіанної сюїти, фортепіанного дитячого альбому; кому присвячений музичний опус, де і коли утворений музичний твір тощо);

- проаналізувати засоби музичної виразності музичного твору;

- виділити окремо мелодичну лінію твору, прослідити її розвиток та головні структурні особливості (наприклад, застосування цікавого інтервального руху або ритмічного малюнку, що стало родзинкою музичної мови композитора);

- здійснити зіставлення із музичним озвученням з іншим музичним отвором (співочим голосом, звучанням скрипки або віолончелі тощо).

Підсумовуючи головні педагогічні принципи великого маестро, маємо зазначити:

- викладку музичного виховання необхідно усвідомити той факт, що виховання молодого виконавця повинно бути направлене на формування представника вітчизняної музичної культури;

– відношення до музики повинно будуватися на розкритті можливостей передавати засобами музичної виразності найважливіші історичні та життєві події;

– намагатись виховувати у молодих виконавців високе відчуття відповідальності за свою професію;

– головною задачею в діяльності музиканта-виконавця є робота над музичним текстом, що сприяє утворенню цікавої музичної інтерпретації нового музичного твору.

Перспективою подальших пошуків у цьому напрямку є поєднання мистецької та технологічної спрямованості майбутніх виконавців, досягнення взаємодії у розвитку загальної, художньої та музичної культури особистості з метою виявлення творчого потенціалу у музиканта-виконавця.

Література

1. Белікова В. В. Об'єктивні умови розвитку музичної творчості на порубіжжі XX і XXI століть / В. В. Белікова // Педагогіка вищої і середньої школи : зб. наукових праць. Спецвипуск 16 «Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології)» / гол. ред. : В. К. Буряк. – Ч. 1. – Кривий Ріг : КДПУ, 2006. – 372 с.

2. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / вступ. статья, сост., общ. ред. С. М. Хентовой. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. – 315 с.

3. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.

4. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник / М. А. Давидов. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.

5. Карьхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Карьхалова. – Москва : Музыка, 1979. – 208 с.

6. Лисаков С. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки: Збірник наукових праць. – Вип. 2. – Бердянськ: БДПУ, 2018. – 306 с.

7. Мастера советской пианистической школы. Очерки / под ред. А. Николаева. – Москва : Госмузиздат, 1961. – 238 с.

8. Музыкальное исполнительство. Выпуск 7. – М.: Музыка, 1972. – 350 с.

9. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.

10. Олексюк О. Педагогічний наратив у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва / О. М. Олексюк // Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Випуск 163. – Серія: Педагогічні науки. – Кропивницький: РВН ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2018. – 284 с. [С. 12-15].

11. Олексюк О. Педагогіка духовного потенціалу особистості в сфері музичного мистецтва / О. М. Олексюк // Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОЇ МОВИ ОЛЕГА ПОЛЬОВОГО ЯК ПОШТОВХ ДО РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ВИКОНАВЦЯ

Надруковано: Sciences of Europe VOL 3, №39(2019) (Praha, Czech Republic)

*Любіть травинку, і тваринку,
І сонце завтрашнього дня,
Вечірню в попелі жаринку,
Шляхетну інохідь коня.*

Ліна Костенко

Фортепіанні цикли для дітей та юнацтва у творчості українських композиторів завжди займали вагоме місце. Продовжуючи традиції західноєвропейських, російських, провідних українських композиторів (К. Дебюссі, П. Чайковського, М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Кирейка та інших) сучасні українські композитори, творчість яких належить до років другої половини ХХ століття та років ХХІ століття наповнюють свої музичні твори новими знахідками нетрадиційних музичних форм, гармонічних сполучень, цікавих мелодичних ліній, ритмічних фігурацій, які б одразу ж створювали загадковий музичний образ і сприяли відтворенню привабливих інтерпретаційних рішень у творчості музикантів-виконавців.

Звісно, що новий час вимагає і оновлених духовно-культурних підходів у формуванні та розвитку кожної особистості. Адже зростання рівня культурної освіченості слугує розвитку культурного рівня не тільки однієї особи, а головне формує відповідний стан людського середовища усєї країни.

Вивчення наукових доробок з обраної тематики дозволяє підкреслити те, що зацікавленість сучасних музикознавців, музикантів-педагогів та освітян музичними творами для дитячого віку пов'язана із аналізом жанрової основи та її стилістики. Мова йде про застосування жанру фортепіанної мініатюри у творчості львівських композиторів (наприклад, у творчості С. Людкевича, М. Скорика – С. Салдан). Використання порівняльного аналізу для з'ясування розвитку жанру мініатюри у музиці ХІХ та ХХ століть (Н. Рябуха). Н. Ревенко досліджує проблему виховання майбутніх

музикантів-педагогів та виконавців на матеріалі програмних фортепіанних творів сучасних українських композиторів. Вищевикладений матеріал свідчить про необхідність дослідження такого поширеного в музичній практиці жанру інструментальної музики – української фортепіанної мініатюри.

Якщо давати загальну характеристику фортепіанної музики сучасних українських композиторів призначеної для дитячого віку, то необхідно зазначити багато спільного з фортепіанною дитячою музикою утвореною у попередніх роках. Мається на увазі використання певних музичних жанрів (сонатини, варіації), нескладних музичних форм (п'єса, музичний період, проста двочастинна музична форма та інші); оспівування в музичних текстах улюблених героїв національного музичного фольклору (Лисицю, Вовка, Ведмедика); утворення мелодичної лінії вокального та інструментального походження, яку дитина зможе швидко запам'ятати.

Метою представленого дослідження є висвітлення інтерпретаційних прочитань музичної мови Олега Польового як розвиток творчого потенціалу юного виконавця.

В історії формування й оновлення фонду музично-педагогічної літератури для юних виконавців-піаністів 2000 рік став значущим. Останнє зумовлено появою цікавої збірки фортепіанних творів українських композиторів, які були використані відомою американською піаністкою українського походження Таїсою Богданською під час свого педагогічного практикуму в Українському музичному інституті Америки. Збірка має назву «Фортепіанні твори українських композиторів для молоді. Зібрала Таїса Богданська».

Названа збірка була видана тернопільським видавництвом «АСТОН» у 2000 році. Нотний матеріал для видання підготував відомий в Україні вчений музикант-фольклорист, доктор мистецтвознавства, професор Олег Смоляк.

Проаналізований нотний матеріал зібраний Т. Богданською свідчить про те, що надруковані у збірці музичні твори стануть гідним матеріалом для музикантів-викладачів у їх виховній роботі з юними музикантами-піаністами, у формуванні естетичних потреб.

Збірка Богданської вміщує музичні п'єси композиторів-класиків української музики та композиторів, які утворювали музичні твори для дитячого віку у роки першої половини ХХ століття. На сторінках збірки надруковані твори таких композиторів: В. Барвінського («Зозулька», «Обжинкова пісня»), Л. Ревуцького («Колисанка»),

М. Любарського («Пастушок», «Танкова»), І. Соневицького («Червона калина»), В. Косенка («Пастораль»), С. Людкевича («Листок з альбому»), А. Штогаренка («Метелик») та інших авторів.

Збірка Т. Богданської стала значним поштовхом для появи нових нотних видань у Тернополі. Так у 2001 році О. Смоляк підготував до видання нотні тексти музичних творів І. Супруна. Збірка видана під назвою «Фортепіанні твори для молоді» (ред. Н. Супрун). А у 2002 році музикознавець підготував до видання музичні твори відомої в Україні композиторки Б. Фільц. Збірка отримала назву «Фортепіанні цикли», які стали популярними як в концертних виступах відомих українських виконавців-піаністів, так і в навчальній музично-педагогічній практиці музикантів-педагогів.

У 2004 році на полицях музичних бібліотек дитячих музичних шкіл України з'явилися одразу дві збірочки для юних піаністів. Одна збірка – «Мозаїка» (цикл дитячих п'єс) для фортепіано, утворена популярним серед сучасних композитором Г. Саськом, друга збірка – цикл фортепіанних п'єс для початківців, утворена добре відомим серед українських музикантів одеським композитором Олегом Григоровичем Польовим – «Детская галерея».

Звернення О. Польового до створення фортепіанних творів «Детская галерея», на нашу думку, не було випадковим. По-перше, музиканту з такою школою життя і навчання музиці є що розказати. Адже композитор Польовий пройшов школу композиції у Кіма Олександровича Шутенко, навчаючись у Кіровоградському (тепер Кропивницькому) музичному училищі та закінчивши магістратуру при Одеській музичній академії імені А. В. Нежданової у академіка, доктора мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Вікторовича Сокола і отримавши кваліфікацію магістр музикознавства, викладач ВНЗ, є що розповісти про музику і починаючим музикантам, й тим, хто свідомо став на шлях музичного вислову.

По-друге, досвід роботи членом журі чисельних конкурсів та фестивалів: Турція, м. Тробзон – 2000 р., Україна, м. Одеса – 2009-2014 рр., Міжнародний конкурс-фестиваль хорового мистецтва «Південна Пальміра», Україна, м. Нова Каховка – 2010-2019 рр., Міжнародний конкурс Академічного мистецтва юних «Vivat, Musica!», Україна, м. Одеса – 2009-2014 рр., голова журі муніципального конкурсу-фестивалю дитячо-юнацького таланту «Фонтанська Весна» – все разом дало поштовх до реалізації нових потенцій-

но-творчих задумів. Адже, хто як не сучасний музикант-композитор має замислитися над питаннями виховання й формування музичних здібностей маленьких українців.

Перш ніж розкрити особливості музичної мови обраного нами циклу Польового «Детская галерея», необхідно сказати наступне.

Аналізуючи творчість композиторів ХХ століття зазначимо, що музичні твори компонувалися композиторами у музичні збірники, які мали назву переважно «Детский альбом» (П. Чайковський, С. Прокоф'єв, Г. Свірідов та інші).

У другій половині ХХ століття традиційна назва «Дитячий альбом» почала змінюватися. Так у творчості М. Степаненка з'явилась маленька сюїта «Про звірів», а у О. Нежигая була утворена фортепіанна сюїта «Будні юного музиканта або життя як воно є». Композиторка із Запоріжжя Н. Боева збірку фортепіанних п'єс, призначених для дитячого віку назвала «Музичні вітання» (2010 р.). Олена Гончарук свою збірку фортепіанних творів для дітей назвала «Чотири характери» (2019). На основі цього можна говорити про те, що назви збірників дитячих п'єс почали оновлюватися і залежати від наміру самого автора-композитора: про що хотів розповісти композитор у своїх невеличких але дуже яскравих і образних музичних мініатюрах.

Збірка О. Польового «Детская галерея» має 8 мініатюр: «Тарантелла», «Зимний вальс», «Мелодия», «Полька-стрекоза», «На ярмарке», «В пещере гнома», «Лошадка», «Воробей».

Перша п'єса «Тарантелла», її назва походить від назви італійського міста Таронто, що знаходиться на півдні Італії. Тарантела – це танець, який виконують у швидкому, стрімкому темпі. Музичний розмір п'єси Польового має 2/4, але може бути 6/8 або 3/8. Виконується п'єса у швидкому безперервному русі. Екстатичне виконання тарантели супроводжується грою на флейті, кастаньєтах, бубні та інших ударних музичних інструментах [3, с. 266].

П'єса утворена в тональності мі-мінор, темп її *Allegro con moto*. Перші шість тактів можна розглядати як вступ до появи основної теми п'єси. Музичний матеріал перших чотирьох тактів з'являється у верхньому регістрі (звучать ноти сі-до другої октави) і у формі ехоподібного перегукування та *f* та на *p*. Матеріал вступу сприймається як запрошення автора прийняти участь у виконанні танцювального номеру – тарантели.

Основна тема танцю проводиться чотири рази. У середній частині п'єси знову звучить тактове перегукування тільки тепер воно

здійснюється від ноти ре першої октави до ноти ре другої октави.

Розвиток матеріалу середньої частини приводить слухача до основної тональності і починаючи з 39 такту на звучанні *p* з'являється реприза, яка віддзеркалює вступ і появу основної теми танцю. Тарантела закінчується основним тонічним акордом у м'якому акцентованому звучанні.

Друга п'єса циклу має назву «Зимний вальс». Звісно, що слово «Вальс» поєднує у собі декілька походжень і означає парний бальний танець, який виник на основі народних танців Австрії, Німеччини та Чехії. Одним із попередників Вальсу був австрійський танець Лендлер [3, с. 35]. Значної популярності вальс набув у музиці віденських композиторів, особливо у творчості Р. Штрауса.

П'єса «Зимовий вальс» Польового утворена в тональності ля-мінор, має тридольний розмір, темп *Moderato*.

Чотири такти на звучності *pp* домінантового звуку мі (у другій та третій октавах) готують слухача до музично-хореографічної розповіді про особливий вишуканий зимовий танок.

Музична тканина мініатюри наповнена застосуванням остинатного звучання на тонічному звуці ля в партії лівої руки (тт.: 5-12). Крім остинато композитор доволі часто вживає залізоване квінтове звучання (ноти мі-сі, тт.: 16-17) те ж в партії лівої руки, яке нагадує численні народні музичні інструменти. Залізовані терції мі-сольдієз в партії правої руки (тт.: 16-17) дають можливість почути повнозвучне акордове звучання домінантової функції, що вносить особливе «потепління» у звучанні усього музичного матеріалу п'єси.

Осмислюючи розвиток і будову музичної форми даної мініатюри, можна говорити про використання простої двочастинної форми з розробленою середньою частиною.

Закінчується п'єса на *rit.* (що означає поступово затихаючи, затримуватися). Останні два такти звучать на *pp*, що свідчить про відчуття мрійливості і надзвичайно витончених почуттів від сприйняття музичної мініатюри Польового «Зимний вальс».

Наступна третя п'єса «Мелодия» своєрідно продовжує попередню мініатюру «Зимний вальс».

«Мелодия» має тридольний розмір, 53 такти, темп *Moderato*, утворена в тональності ля-мінор. Третя п'єса одразу ж починається з основної теми твору, розвиток якої має два речення. Перше речення тт.: 1-4, а друге – тт. 5-13 – трішки більше розвинене. Разом вони складають форму музичного періоду, який легко опановують

маленькі піаністи. Автор не дотримується чітко визначеної квадратної будови періодальної музичної форми (наприклад 4 т. + 4 т.), а оновлює її за рахунок розвиненого другого речення.

Починаючи з 14 такту музичний матеріал має досить активний розвиток, в контексті якого чітко прослуховуються «спогади» про чарівний зимовий танок – вальс (тт. 25-29). Доволі швидкий розвиток музичної тканини приводить до яскраво кульмінаційного піднесення. Інакше і бути не може. Адже на маленькій галявині з'явилися перші весняні квіти: проліски та крокуси.

Закінчується «Мелодія» звучанням домінантового акорду основної тональності, який звучить на динаміці *pp*.

Наступну п'єсу «Полька-стрекоза» можна розглядати як мініатюру, що закінчує першу половину усього фортепіанного циклу Польового, у якому прозвучали чотири танці: «Тарантела», «Зимний вальс», «Мелодія» (як спогад про зимовий вальс) та «Полька-стрекоза», яка належить до популярного у Чехії бального танцю і походить від веселої народної польки [3, с. 207].

Складається враження, що у попередньому творчому задумі автора передбачалося утворити фортепіанний цикл із старовинних танців, що були поширені серед населення Західної Європи ще у роки XVI-XIX ст. (подібно фортепіанній сюїті XVI ст., яка була популярною у Франції). Та у роки XX та XXI ст. популярні танцювальні жанри старовинних часів отримали значне оновлене прочитання і продовжують звучати у фортепіанному та хореографічному виконанні.

«Полька-стрекоза» Польового утворена в тональності ре-мінор, має дводольну метро-ритмічну основу, починається з чотиритактового вступу, що є характерним для двох попередніх мініатюр циклу – «Тарантела» та «Зимний вальс».

Головна музична тема п'єси з'являється на динаміці *mf* у п'ятому такті і проводиться чотири рази. За своєю будовою п'єса має три 16-тактових періоди, серед яких III період (тт.: 37-57) повністю повторює I-й період. Музична тканина середньої частини (тт.: 21-36) розвивається за рахунок цікавого зіставлення ритмічного малюнку і динамічного звучання, а саме: квінтові сполучення нот до-соль у партіях правої та лівої рук на динаміці *p* можна розглядати як один музичний вислів. Таке припущення можна робити тому, що акцент першої долі 22 такту природньо переходить на останню вісімку 21 такту бо автор зробив синкоповане з'єднання 21 і 22 тактів. Складається враження появи цікавого хореографічного

руху, який раптово змінюється «веселими» шістнадцятими нотами наступних тактів (тт.: 23-24). Такі чотиритактові речення повторюються чотири рази завдяки чому і утворюється розвиток усєї середньої частини мініатюри.

Закінчується «Полька-стрекоза» динамікою *p* у високому регістрі правої руки, що своєрідно підкреслює відсутність усіх комах. Усі бабки розлетілися. Танок закінчився... І тільки маленьке жабенятко сидить на лілії і весело усім посміхається.

Наступна п'ята п'єса «На ярмарке». Враховуючи структуру фортепіанного циклу Польового, можна говорити те, що ця мініатюра відкриває зовсім іншу сторінку людського буття. Люди не тільки танцюють. Вони спілкуються, ходять на роботу. Звісно про ярмарок – це місце у селищі, куди люди приходять обговорити якісь події, самому повідомити про цікаву новину, побачитися із давно знайомою людиною.

Люди приходять на ярмарок щоб придбати необхідні речі, знайти смачні продукти та бажані солодощі.

Мініатюра «На ярмарке» це зразок музичного відтворення очікуваних і неочікуваних зустрічей, спілкування людей різноманітних за віком і проявів емоційних вражень. Саме тому музична тканина п'єси насичена різними динамічними проявами: то м'яким піаніссімо, то соковитим туше на форте (від *pp* до *ff*); частими калейдоскопічними відхиленнями у різноманітні музичні тональності (ре-мажор, фа-мажор, до-мажор), а також застосуванням самого поширеного принципу музичного розвитку в композиторському мистецтві – варіаційного принципу розвитку музичного матеріалу.

Серед засобів музичної виразності автор застосовує стакато акордової фактури у чергуванні із дрібно викладеною мелодичною лінією у правій руці (див. тт.: 38-49). У музичній тканині п'єси композитор використовує широкі октавні та акордові стрибки, що само по собі вимагає значної технічної підготовки піаніста-виконавця.

Концертне виконання п'єси «На ярмарке» вимагає від виконавця не тільки технічного подолання музичного тексту, а головне відтворення людського ярмаркового радісного гомону.

Серед ярмаркового дива дуже часто продають дерев'яні дитячі іграшки зроблені індивідуальними майстрами. Малеча з великим задоволенням завжди бавиться такими іграшками. Дуже часто саморобні дерев'яні іграшки розмальовують різноманітними кольо-

ровими квіточками (особливо іграшки-свистульки або іграшки-пташки).

Маленькі хлопчики тягають за шнурок дерев'яних коників, пташок або різних возиків, що голосно тарахкотять, а дівчора в цей час вигадують різноманітні фантастичні історії.

Тож не диво, що на ярмарку у якогось старенького дідуся завжди можна побачити цікаву дерев'яну іграшку. Можна припустити, що такого дерев'яного гнома побачив і автор наступної п'єси розглянутого фортепіанного циклу Польового, яка має назву «В печері гнома». За традицією західноєвропейської міфології маленький гном охороняє підземний скарб.

Мініатюра «В печері гнома» відтворює казковий образ маленького гнома. Музичний матеріал образу розвивається у чотиридольному розмірі, викладений в межах трьох тактів. Музична тональність твору у своїй основі має до-мажор. Але мелодична лінія п'єси розвивається в контексті дисонуючого звучання домінантової функції до-мажор.

Підкреслимо, що головна тема одразу отримує свій активний розвиток і на фоні звучання субдомінантового звуку фа (в партії лівої руки) в партії правої руки проводиться основна тема (тт.: 14-16, далі по тексту).

Шукати скарб, знаходити і охороняти його – робота складна, тому і музична тканина мініатюри наповнена різноманітними засобами музичної виразності: динамічними злетами від *p* до *ff* (тт.: 29-35); постійними варіаційними повторами основної теми гнома; зміною метро-ритмічної основи музичного тексту (тт. 24-28).

Завершується мініатюра останнім проведенням теми гнома на *ff* акцентованим акордом на *sf*.

Останні дві мініатюри «Лошадка» і «Воробей» закінчують фортепіанний цикл Польового «Детская галерея» і передбачають їх виконання у ансамблевому звучанні: викладача з учнем або у виконанні двох учнів.

Метроритмічна основа твору «Лошадка» має дві чверті, тональний план розвивається в межах тональності соль-мажор. Мініатюра «Воробей» утворена в тональності фа-мажор у чотиридольному розмірі.

Обидві мініатюри за своїм емоційним висловом мають піднесений і веселий характер. Музична тканина п'єс наповнена різноманітними засобами музичної виразності. І хоча музичний текст мініа-

тор викладений переважно нотами-вісімками, але неочікувані легатіссімо у різних ансамблевих партіях надають незвичайної мелодичної прозорості та яскравої звукозображальності, яка майстерно підкреслена графічним малюнком маленькою й бадьорого горобчика.

Фортепіанна музика О. Польового, що призначена для дитячого віку, є зразок активної реакції композитора на оточуючий світ дитини в їх різноманітних проявах і подіях. У розглянутих фортепіанних творах циклу «Детская галерея» можна почути яскраве оспівування рідної української природи. Відтворення емоційного стану й настрою дитини, яка намагається через музичну мову композитора вслухатися й пізнати оточуючий «музичний світ», що звучить у кожній краплині ранкової роси, у легкому й теплому подиху вечірнього вітру. Майже кожна мініатюра аналізованого циклу має музичний вступ, який починається відповідним наспівом і формує необхідний настрій як у виконавця, так і у слухача.

Свою щирістю, відкритістю та своєрідною ліричністю композитор наповнює першу половину циклу танцювальними п'єсами. А другу половину циклу наповнює яскравим кульмінаційним злетом, який відтворює міцний український дух, наповнений особливою щедрістю і добротою, радісними посмішками і доброзичливими бесідами.

Музична мова О. Польового формує музичні здібності юного виконавця, розвиває його потенційні творчі можливості у досягненні високої професійної майстерності музично-виконавського мистецтва.

Література

1. Полевой Олег Григорьевич. Детская галерея. Пьесы для фортепиано. / О. Г. Полевой. – Одесса: Фотосинтетика. СПД В. Хавроненко, 2004. – 32 с.
2. Фортепіанні цикли для дітей і юнацтва Олега Польового: тематика, драматургія, жанрові особливості: [Методичні рекомендації для слухачів Центру неперервної культурно-мистецької освіти] / Укладач Н. О. Нарожна. – Київ: НАКККіМ, 2018. – 28 с.
3. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. – 352 с.



МУЗИЧНА МОВА ТВОРІВ МИХАЙЛА СТЕПАНЕНКА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ

Надруковано: Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Вип. 176. – Серія: Педагогічні науки. – Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2019. – 299 с. [С. 72-76].

*Коти, зайці, ведмедики, лисиці,
Рожева мавпа і зелений слон, –
Мій зоопарк, і плюшевий, і ситцевий,
І черепаха, взута в поролон.*

Ліна Костенко

Дитячі фортепіанні цикли, що утворені українськими композиторами у другій половині ХХ століття та на межі ХХІ століття наповнені пошуками нового музичного вислову. Мова йде про знахідки нетрадиційних музичних форм, нових акордових і звукових сполучень, цікавих ритмічних фігурацій, надзвичайної мелодичної лінії, яка б одразу створювала б загадковий музичний образ і сприяла її відтворенню в нових несподіваних інтепретаційних рішеннях.

Якщо у першій половині ХХ століття головною метою педагогічної й музичної освіти було виховання гармонійно розвиненої особистості, то у період років ХХІ століття, коли в Україні гостро постають проблеми активних соціальних, економічних та політичних перетворень без рішення духовно-культурного зростання кожного громадянина країни вказані перетворення здійснити буде важко. Адже зростання рівня культурної освіченості в свою чергу слугує розвитку культурного рівня не тільки одній особи, а, головне, формує відповідний стан людського середовища усєї країни.

Невипадково сучасні прогресивні педагоги-освітяни разом із провідними музикантами-педагогами (В. Андрущенко, С. Грозан, А. Душним, Л. Масол, А. Растрігіна, В. Черкасов та інші), розглядаючи різноманітні аспекти підвищення освіти, постійно піднімають питання формування інтелектуальних умінь студентської молоді, утворення в їх діяльності необхідної мотиваційної ситуації, яка б впливала на виникнення їх власних творчо-потенційних сил.

В історії розвитку українського музичного мистецтва твори для дітей завжди займали значне місце. Сказане підтверджують численні п'єси для фортепіано І. Берковича, Ж. Колодуб, А. Коломійця, М. Лисенка, М. Степаненка та інших.

Крім утворення окремих п'єс різної жанрової характеристики українські композитори, продовжуючи традиції відомих західноєвропейських та російських композиторів (К. Дебюссі, Р. Шумана, П. Чайковського, С. Прокоф'єва та інших) утворюють спеціальні збірники фортепіанних творів для дітей. Прикладом слугують: «Юним піаністам» М. Жербіна, «Дитячі п'єси» В. Золотарьова, «24 фортепіанні п'єси» В. Кирейка тощо.

Аналізуючи зацікавленість сучасних музикантів та музикантів-педагогів творами для дитячого віку, необхідно зазначити, що сучасні дослідники (С. Салдан), враховуючи постійні інновації у творчості композиторів та попит юних слухачів, аналізують жанрову стильову модель фортепіанної мініатюри у творчості Львівських композиторів (на прикладах музичних п'єс С. Людкевича та М. Скорика). Н. Рябуха розглядає принцип внутріжанрової типології української мініатюри в українській музиці ХІХ століття, порівнюючи висновки з розвитком побідного жанру в музиці ХХ століття.

А. Н. Ревенко досліджує проблему виховання майбутніх музикантів-педагогів на матеріалі програмних фортепіанних творів сучасних українських композиторів. Вищевикладений матеріал є підтвердженням актуальності існування жанру мініатюри у творчості сучасної української музики з одного боку. З іншого підтверджує необхідність дослідження і аналізу розвитку такого поширеного у музичній практиці жанру інструментальної музики як фортепіанної мініатюри.

Якщо давати загальну характеристику розвитку дитячої фортепіанної музики українських композиторів, то можна зауважити, що дитячі музичні твори мають багато спільного із розвитком української фортепіанної музики попередніх часів. Мова йде про: використання певного кола музичних жанрів і музичних форм, які й сьогодні мають значне поширення у дитячому педагогічному репертуарі (сонатина, варіації, марш, пісня, п'єса, що утворена у формі музичного періоду або простої двочастинної музичної форми); оспівування в музичних текстах традиційних (і улюблених) героїв національного музичного фольклору; утворення мелодичної лінії (як

вокального, так і інструментального походження), яку дитина зможе швидко запам'ятати [1].

Актуальність звернення до обраної тематики зумовлена тим, що, не дивлячись на складні економічні умови в країні, музичні заняття активно проводяться у дитячих садочках, у спеціальних групах дитячої творчості й художньо-естетичного виховання, що існують у будинках культури, де діти навчаються «грати» на дитячих музичних інструментах [Там же].

Метою представленого дослідження є аналіз музичної мови фортепіанної сюїти М. Степаненка «Про звірів».

Виклад основного матеріалу. У творчості українських композиторів казкові сюжети з образами тварин завжди знаходили своє втілення у самих найрізноманітніших музичних жанрах. Вони є основою для дитячих опер М. Лисенка («Коза-дереза»), К. Стеценка («Лисичка, Котик і Півник»).

Ураховуючи наявність знайомих музичних образів, їх тісний зв'язок з національною музичною лексикою та психологічним сприйняттям дитячого віку, українські композитори ХХ століття продовжують традиції композиторів-класиків і утворюють музичні твори з улюбленими героями: Вовчик, Зайчик, Лисичка, Журавель та інші. Останнє стосується опер М. Завалішиної («Коли друзі є»), Г. Компанійця («Вовк і семеро козенят», «Кривенька качечка»), Є. Юцевича («Журавель і цапля»).

Зазначимо, що образи лісового й тваринного царства займають значне місце у пісенних циклах. Наприклад: вокальний цикл Ю. Рожавської з 5-ти пісень, серед яких звучать пісні «Ведмідь», «Черепашка» та «Курка-розумниця», хорових творів Б. Фільц («Білочка восени», «Горобець та гілка», «Їжачок», «Кролику пухнастий», «Та зайчику сивесенький» (гагілочка)).

Образи тварин знайшли своє втілення не тільки в музичних творах (операх, інструментальних, пісенних, вокально-хорових творах), а й в інших видах мистецтва. Так, український композитор А. Муха написав музику до мультфільмів «Каченята плачуть» та «Справжнє ведмежатко». Вищевикладені приклади свідчать про те, що образи тварин продовжують займати вагоме місце у творчості українських авторів, а фортепіанна сюїта М. Степаненка достойно продовжує цю традицію [4, с. 5].

Як свідчить огляд фортепіанної літератури, музичні твори призначені для виконання юними виконавцями, в яких відтворені обра-

зи улюблених тварин найчастіше утворені композиторами у формі фортепіанної мініатюри. Особливості розвитку музичної мови цього жанру мають унікальні можливості найточніше відтворити відчуття задоволення дитини від зустрічі з навколишнім світом та оточуючою природою.

Фортепіанна мініатюра у сьогоденній музичній практиці характеризується лаконізмом і водночас ускладненням музичної мови, в якій можуть існувати елементи різноманітної музичної стилістики (наприклад, елементи музичної мови Л. Ревуцького та Г. Саська). Крім цього зазначимо, що принцип романтичного вислову чудово приєднується і проводиться з високим рівнем емоційно-психологічного стану закладеного автором у музичних тканинах п'єс. Наприклад, п'єси сучасної композиторки Б. Фільц.

Звертаючись до музичного тексту маленької сюїти М. Степаненка, звернемо увагу на різні емоційно-образи пласти усього твору, на зіставленні яких формується і розвивається драматургія цілісності усїєї сюїти.

До речі образи тварин, які композитор обирає для їх відтворення не можна назвати традиційними. Вони є скоріш спеціально відібраними. Характеризуючи розвиток музичної мови даної сюїти, можна говорити про наявність двох контрастних емоційних сфер. Перша образна сфера складається з трьох мініатюр («Бегемот», «Дельфін» та «Черепашка»), які недуже й часто застосовуються для відтворення в музичних текстах. Тоді як образи 4-6 мініатюр («Білочка», «Лисиця» та «Мавпочки») належать до емоційної сфери сюїти і відносяться до традиційних і давно знайомих музичних образів, з якими юні виконавці зустрічаються частіше (починаючи від літературних текстів народних казок до музичних образів аналізованої сюїти).

Фортепіанна сюїта М. Степаненка «Про звірів» утворена композитором у 1969 році. Вона складається з шести мініатюр, кожна з яких має назву: «Бегемот», «Дельфін», «Черепашка», «Білочка», «Лисиця», «Мавпочки».

Розглядаючи музичну мову сюїти Степаненка в загальному плані підкреслимо яскраве висвітлення музикантом характерних рис кожної тварини. Уважно прослухавши кожну мініатюру сюїти можна легко впізнати величезного й ваплуватого Бегемота, гнучкого Дельфіна, спокійну й поважну Черепашку, грайливу Білочку, хитрувату Лисицю, веселих і безтурботних Мавпочок. Кожний музич-

ний образ твору має не тільки експресію одномоментного стану дитини, а й відтворює її загальні світовідчуття, під впливом яких нових і цікавих життєвих ситуацій знаходиться дитина (відвідування зоопарку).

Не заглиблюючись у аналіз історико-теоретичних аспектів жанру сюїти (мета нашого дослідження інша) доречним буде відзначити наступне.

Жанр фортепіанної сюїти є прикладом циклічного інструментального твору. Сюїта складається із декількох мініатюр, які не залежать одна від одної і виконуються окремо від попередньої та наступної п'єси.

Змістовне наповнення сюїти поступово змінювалося, якщо у XV-XVI століттях окремі п'єси мали переважно характер і назви популярних у ті роки танців, то у XIX столітті та у роках XX століття назви п'єс мають жанрово-побутову спрямованість. Еволюція жанру сюїти набуває нового характеру і набуває жанрово-пейзажного змісту і сьогодні.

Сюїта М. Степаненка «Про звірів» належить до фортепіанних циклів новітнього тлумачення, хоча аналізована сюїта побудована за принципом контрасту, що було типовим для розвитку сюїт поширених у XV-XVI століттях.

Перша п'єса сюїти «Бегемот» усіма засобами музичної виразності допомагає виконавцю уявити величезного, але дуже доброго звіра. П'єса написана у формі музичного періоду, має чотиридольний розмір. Автор використовує темп Grave. Акордові сполучення у низькому регістрі підтверджують появу в уяві слухача образу великого і поважного звіра. Акордові сполучення на динаміці *f* через кожні два такти змінюються на раптове *p*.

Мелодична лінія проводиться у верхніх звуках акордових сполучень, а чергування інтервалів зменшеної квінти та чистої кварта (тт. 3, 4) підказує кожному, що з бегемотом треба вести себе обережно.

Друга п'єса «Дельфін» починається однотоковим вступом. У темпі Moderato на тонічному звуці основної ля-мажорної тональності твору звучить арпеджований септакорд. У чотиридольному розмірі дельфін спокійно коливає водний простір. А у музичній тканині п'єси майстерно поєднуються септакорди, що будуються автором на I-й та IV-й ступенях головної тональності. Арпеджіато руха-

ється вгору і завершується у звучанні на *p* та *pp*. Все разом утворює епізод емоційного спокою та внутрішнього очікування.

Музичний образ дельфіна з'являється у звучанні мелодичної лінії, яка починається звучанням ноти соль другої октави, піднімаючись все вище і вище до звуків фа, соль третьої октави. Акорд завершує своє звучання у регістрі третьої октави четвертою нотою, яка виконується стаккато. Закінчення віхреподібного злету арпеджованого акорду утворює відкритість звукового потоку, що стає характерним для відтворення морської хвилі та образу розумного дельфіна. Не випадково Т. Бондаренко підкреслює, що «відбір певних виражальних засобів, що мають спільну інтонаційну основу в гармонії і мелодії, та специфіка їх застосування дозволяють виявити індивідуальні риси стилю, які визначають оригінальність і самобутність музичної мови композитора»[5, с. 180]

Третя мініатюра «Черепаха» утворена у формі музичного періоду, тональний план її розвивається у тональності соль-дієз мінор.

У контексті усієї аналізованої сюїти, п'єса «Черепаха» займає вагомe місце. Вона закінчує першу тріаду п'єс, які належать до емоційно-спокійної сфери.

П'єса «Черепаха» своєю акордовою фактурою викладання певним чином перегукується з першою п'єсою «Бегемот». Емоційний настрій, фактура викладання музичного тексту першої і третьої мініатюр дають можливість виконувати перші три п'єси окремо від останніх. Виникає міні-цикл, який віддзеркалює логіку цілісної структури усієї сюїти «Про звірів».

Зазначимо, що музичний текст можна аналізувати як по вертикалі, так і по горизонталі. Аналіз музичної мови третьої п'єси дає можливість виявити чотири лінії у її звукоутворенні.

Перша лінія – пов'язана із розвитком основної мелодичної лінії в межах кварта, що дає можливість виявити інтонаційну спорідненість до мелодичних ліній фольклорного звучання.

Друга лінія – використання морденту у нижньому голосі на звучанні *sf*.

Третя лінія – мікроінтонаційний вислів, що звучить в регістрі великої октави в лівій руці.

Четверта лінія – остинатна фігурація в партії лівої руки звучить протягом 16 тактів п'єси.

Мініатюра «Білочка» відкриває другу половину сюїти більш збуджену та емоційно насичену. Музична форма п'єси – музичний

період. Мініатюра утворена в тональності до-мажор і звучить у двудольному розмірі. Загальний темп п'єси *Allegro ma non troppo* (швидко, але не занадто).

Для утворення необхідного музичного образу автор застосовує вісімки на стакато і таким чином одразу у всій мініатюрі виникає образ маленької і тендітної білочки. Динамічна лінія п'єси розвивається за рахунок зіставлення чотиритаккових речень. Перше речення витримане у динаміці *mf*, а друге звучить на *p*. Звукове зіставлення допомагає юному виконавцю придумати: «куди поділась білочка?».

Гармонійне насичення музичного тексту продовжує застосування септакордів (тільки без квінтового тону). У мелодичній лінії інтервали (низхідна кварта і загострена мала секунда) продовжують розвиток музичної тканини твору. Октавне перегукування згаданих інтервалів у мелодичній лінії підштовхує виконавця і слухача прислухатися до появи ще однієї Білочки... але...

П'ята мініатюра утворює один із самих улюблених казкових дитячих образів – образ Лисиці. П'єса написана у формі музичного періоду, звучить в тональності мі-бемоль мінор, викладена у чотиридольному розмірі.

Динамічна лінія тісно пов'язана із логікою сюжетного розгортання усієї п'єси і звучить на *p* та *ppp*. Тільки у 10 такті на четвертій долі такту звучить арпеджований нонакорд II ступеню на *sf*. Підкреслимо, що нонакорд виконується обома руками разом, а не послідовним перебором звуків усього акорду. Таке застосування, гадаємо, автор використав не випадково. Усі десять тактів композитор разом зі своїм музичним образом «йшов» до цього змістовного вислову. Крізь призму нестійкого гармонічного звучання музичної мови композитор утворює образ хитруватої Лисиці, яка дуже старанно придивляється, прислухується й підкрадається з однією метою – вхопити і...

За своєю загальною характеристикою музичні образи сюїти усі різноманітні і не мають єдиної наскрізної лінії розвитку (як основного сюжетного вислову). Останнє дало можливість автору застосовувати засоби музичної виразності із сегментами різних музичних стилів. Так, п'єса «Дельфін» наближується до романтичного вислову, а п'єсу «Білочка» можна наблизити до класичного токатного висловлювання. Адже токата є «віртуозна інструментальна п'єса для фортепіано чи органу, написана у чіткому, швидкому те-

мії звуками однакової короткої тривалості. Виконується нон-легато» [5, с. 272].

Завершуючи аналіз музичної мови п'ятої мініатюри необхідно підкреслити значущість темпу цієї п'єси – *Rubato con grazio*, який «підтримує» музичний образ – Лисичку – потихеньку стрибнути й швиденько схопити...

Завершує сюїту п'єса «Мавпочки». За своїм об'ємом п'єса має форму розширеного музичного періоду. Але його структура не має чіткості. Мається на увазі довжина речень, що є одним із основних атрибутів форми музичного періоду. Відносно п'єси «Мавпочки» можна говорити про поєднання трьох структурних побудов – тт. 1-7; тт. 8-19; тт. 20-26.

Усі елементи музичної мови мініатюри (звуко-темброві, метро-ритмічні, динамічні, структурно-комбінаційні) висвітлюють образи моторних мавпочок, які кривляючись між собою, перескакуючи з шкілки на гілку, намагаються привернути до себе увагу.

Новина цієї п'єси – розміри $4/4$ та $2/4$. Та саме ритмічна особливість музичного тексту із вживанням акцентів на сильну і відносно сильну долю такту, використання фразеологічних поспівок то в партії правої, то лівої руки утворюють картину незрозумілої метушні, голосного гукання, безладної біганини, де нічого не можна зрозуміти. Але кінцівка п'єси, яка закінчується основним тонічним звуком успішно завершує музичний цикл і слугує прикладом утворення цікавого музичного дійства з різнохарактерними музичними образами.

Висновки та перспективи подальших розвідок на пряму. Аналіз фортепіанного циклу А. Степаненка «Про звірів» дає можливість зробити певні висновки з приводу використання автором музичних засобів виразності. А саме:

– головним принципом розвитку музичної мови сюїти є принцип контрасту. Він виявляється у фактурі утворення фортепіанних п'єс (акордова фактура п'єси «Бегемот», арпеджована фактура «Дельфіну» та інші);

– для звукової насиченості акордів автор застосовує інтервали чистої кварта і квінти;

– інтонаційна побудова мелодичної лінії пов'язана з інтервалами секунда й терція, завдяки чому можна говорити про співвідношення нотного тексту з національним музичним фольклором;

– драматургічна образність мініатюр досягається за рахунок тональних зсувів і характеризується новітніми інтонаційними зрушеннями («Дельфін»);

– ритмічна основа мініатюр має дводольний та чотиридольний розміри. У шостій п'єсі автор застосовує мінливу метро-ритмічну структуру;

– динамічна лінія циклу відповідає авторському задуму і яскраво підкреслює музичний образ кожної п'єси;

– шість мініатюр циклу створені у найбільш лаконічній формі – музичному періоді.

Висвітлення особливостей музичної мови сюїти М. Степаненка «Про звірів» допоможе юним виконавцям, студентам, учителям музики зануритися у пропоновану музичну інформацію, усебічно розкрити художньо-естетичний авторський задум як кожної мініатюри, так і фортепіанного циклу в цілому та знайти цікаве інтерпретаційне відтворення музичного циклу М. Степаненка.

Література

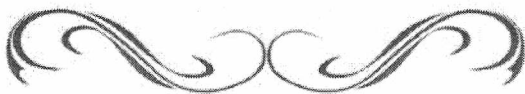
1. Белікова В. В. Музика для дітей та юнацтва у творчості українських композиторів : [Хрестоматія] / В. В. Белікова; МОНМС України. – Кривий Ріг: Видавець Роман Козлов, 2015. – 116 с.

2. Гаран К. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей «Мініатюри» О. М. Яковчука) / К. Гаран // Культура і мистецтво у сучасному світі. Наукові записки КНУКіМ. – Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2013. – Вип. 15. – С. 138-146.

3. Степаненко М. Дитячий альбом для фортепіано / М. Степаненко. – Київ: Музична Україна, 1987. – 71 с.

4. Сучасна музика. – Вип. 1. – Київ: Музична Україна, 1973. – 335 с.

5. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник / Ю. С. Юцевич. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2003. – 352 с.



УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ПОЛІКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Надруковано: Sciences of Europe. Vol 3, №37(2019). Praha, Czech Republic. [С. 15-19]

*Як це не любить той край,
Де вперше ти побачив солодкий
Дивний світ, що ми звемо життя,
Де вперше став ходити
І квіткою неначе в його теплі зростає.
І усміхався квітом.*

Володимир Сосюра

XX століття у контексті розвитку й подальшого становлення світового соціокультурного простору має надзвичайно важливе значення. Його значущість певною мірою зумовлена розвитком наукової думки, яка почала активно поширюватися у бік вивчення дисциплін культурологічного спрямування, а саме: культурної антропології, соціології культури та філософії культури.

На початку минулого століття помітно набирало сили і суспільствознавство. Суттєво прогресували соціальні науки – економіка, правознавство, психологія, соціологія. Ще на початку XX століття науковці увели розчленування загальної людської культури на три сфери: матеріальну, соціальну та духовну культури. До матеріальної культури відносили все, що стосується особистості та її довкілля. До соціальної культури відносили особливі відношення людей різних соціальних груп та інституцій. До духовної культури мали відношення ідеї людей, аспекти їх життєдіяльності та ціннісні установки тощо.

До сфери духовної культури суспільства пряме відношення має пропонуванa читачу робота «Українська музична культура в контексті сучасного полікультурного простору».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Історія формування та розвитку світової музичної думки у певні часи була зумовлена популяризацією у розвинених країнах світу музично-виконавської практики гри на конкретному музичному інструменті (скрипці, гітарі, фортепіано або іншому музичному інструменті, який активно застосовувався у процесі ансамблевого музикування).

Звертаючись до формулювання заявленої теми, підкреслимо, що аналіз наукових робіт другої половини ХХ століття свідчить про те, що сучасне світове співтовариство починає новий етап свого розвитку, в якому активно «назріває особливий тип свідомості людини нашого часу» [5, с. 10-15]. У контексті появи цього нового типу свідомості формується новий тип мислення, без усвідомлення якого неможливо зрозуміти цивілізаційний дух світової науки та розвиток окремої унікальної особистості без сприйняття її особистого життя.

Осмислюючи вислів Л. Ільчука та думку відомих вітчизняних науковців (І. Арамовської, М. Левченка, Л. Лимаренка, А. Растрігіної, В. Черкасова та інших) з приводу проблем загальної культури суспільства та музичної культури сьогоденної молоді, необхідно сказати, що музична культура є не тільки особливим видом художньої творчості, що розкриває складну гаму загальнолюдських почуттів, а й слугує важливим дороговказом для формування ціннісних орієнтацій життєдіяльності кожної особистості.

Пошуки сучасних прогресивних науковців (мистецтвознавців, освітян – О. Немкович, О. Олексюк та інших) направлені на пізнання внутрішнього світу особистості, розвиток її духовної енергії, активізацію творчих здібностей і, головне, з'ясування й висвітлення творчо-потенційних сил людини [9, с. 52].

У сьогоденному бутті культурні аспекти мають визначити характерні риси особистості, яка є працівником освітянської галузі, бо культура освітянина є інтегральним показником творчого початку його поведінки. Не випадково за висловом І. Зязюна культура людини є і «стан, і результати... і створення соціальних та культурних цінностей» [4, с. 7], що її оточують.

Метою представленої роботи є висвітлення значущості української музичної культури в процесі становлення музичної освіти в роки першої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Гуманістичний зміст української культури як такої, її значущість у національному розвитку кожної людини зумовили розгляд музичної культури і музичної освіти у співвідношенні з історичними подіями становлення й функціонування загальної культури України [9, с. 52]. У контексті останнього спробуємо висвітити стан і розвиток української музичної культури, що стала чинником для формування професійної музичної освіти на Україні.

Враховуючи суттєві зміни в процесі розвитку української держави, вважаємо доцільним окреслити історичні періоди, у контексті яких здійснювалися зміни і події культурного рівня.

Огляд енциклопедичної, спеціальної історичної та науковознавчої літератури свідчить про можливість виділити п'ять періодів становлення української держави, часові виміри яких підтверджують прогресивний розвиток української культури (і музичної також) в українському суспільстві. Такими періодами є:

I період – становлення музичної культури – епоха раннього палеоліту – називають періодом її формування [2].

II період – називають періодом княжої доби. Основами цього періоду були Київська Русь та Галицько-Волинське князівство.

III період – один із складних історичних періодів розвитку української держави. Після татаро-монгольської навали землі України перейшли до Великого князівства Литовського. Як зазначає вчений історик Г. Кобко, українському народу необхідно було відбудовувати свою країну. Тільки у середині XVI століття в Україні почали проявлятися соціальні, економічні та політичні зміни.

Соціальні зміни у ті часи були пов'язані із появою церковних православних братств, що виникали в таких містах як у Львові, Перемишлі, Острозі. Великою популярністю користувалося Київське братство, яке вже у 1632 році було реорганізовано у Києво-Могилянську академію. При братствах відкривалися школи, в яких поширювалася освіта для різних соціальних груп населення [1, с. 111-113].

У братських школах функціонували різні навчальні дисципліни, серед яких вагомим місцем займали музичні, особливо хоровий спів. Хоровими колективами керували відомі в той час регенти (Броцький, Могила, Кулябка та інші), які постійно дбали про якісне хорове виконання. Звісно, що і в сьогоденному бутті хоровий спів має значне поширення в професійних та аматорських співочих колективах.

У 1799 році в КМА був відкритий спеціальний хоровий клас, учні якого вивчали нотну грамоту та спеціальну систему осмогласного і партесного співу.

Зазначимо, що вокально-хорова практика в академії була пов'язана переважно з гімнографічними текстами. Але з роками відбувалася еволюція запису партесних партитур.

Студенти опановували теоретичні дисципліни, а саме: музичну грамоту, гармонію, композицію, диригування хоровим колективом, навичками гри на музичних інструментах. Саме в КМА отримали

відповідні музичні знання М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель – композитори, які заклали основи розвитку українського партесного концерту [2, с. 61-62].

Києво-Могилянська академія була першим вищим навчальним закладом країни, який і в теперішній період має велику значущість у розвитку національної музичної культури та музичної освіти в Україні.

IV період розвитку української культури був наповнений складними та драматичними подіями. Різні регіони українських земель були підпорядковані іноземним державам. Так, Галичина була у складі Польщі, Північна Буковина – Литовського Князівства, Закарпаття – Угорщини, Слобожанщина та Південь України – Росії. Розмежування українських земель заважало оформленню загальної і музичної культури у цілісне художнє явище світового рівня.

V період у розвідках філософів, істориків, культурологів, музикознавців та освітян називають періодом національно-культурного відродження [8, с. 330]. Музичні опуси тогочасного періоду мали анатомічний характер і найчастіше існували у вигляді рукописів. Та не дивлячись на це, Н. Герасимова-Персидська підкреслює практичне призначення зразків вокально-виконавського мистецтва, які найчастіше мали манеру вільного (імпровізаційного) виконання. Прикладом до сказаного слугують виконання народних плачів та голосінь, які найчастіше виконувалися чоловіками й жінками гуртом. З роками почали виділятися окремі співаки професіонал-голосильниці, яких в народі дуже шанували.

Професійне музичне мистецтво V періоду увібрало в себе традиції та елементи мистецтва епохи Палестрини – музики врівноваженої та спокійної. Поряд з цим в музичній тканині тогочасних творів доволі часто почали застосовувати контрастні елементи, що відтворювало особливу музичну мову як емоційного, так і змістовного характеру.

Еволюція музичного мистецтва як художнього явища виявилася у подальшому розвитку монодійного співу. Змінювався тематичний та образний зміст творів, модифікувалися засоби музичної виразності. Все вимагало появи нових знаків закріплення музичної мови. Як зазначає Н. Герасимова-Персидська «одноголосний... спів... змінювався на об'ємне звучання багатоголосся з властивим йому різноманітним плетивом тканини» [3, с. 23], що само по собі проклало шлях до реформи запису музичних творів. Можна зазначити, що чарівне звучання багатоголосного церковного співу по особливому

оспівувало і возвеличувало християнство як вірування, основане на Вірі, Надії, Любові [2, с. 21].

Продовжуючи висвітлювати періодизацію розвитку української музичної культури необхідно зазначити, що кожний періодальний виток набуває статусу визначного завдяки тому, що з'являються такі ознаки його дієвості, які інколи руйнуються, змінюються та реформуються але на усі майбутні роки залишаються не тільки значущими, а і необхідними для подальшого прогресивного руху. Зумовлено це діалектикою розвитку соціального, економічного, політичного, а точніше кажучи діалектикою саморозвитку людської свідомості. До таких історичних явищ належить епоха Романтизму [2, с. 79-81].

Основною темою музичного мистецтва епохи Романтизму стає внутрішній світ особистості. Останнє привело до оспівування в музичних творах суб'єктивно-ліричного початку як такого і визначення його лірико-психологічного спрямування в загальному плані [2, с. 79-81].

Нові теми, нові образи сприяли еволюції та появі нових музичних жанрів: з'явилися балади, лірико-епічні поеми, програмні мініатюри, які мали конкретну назву, п'єси романтичного та драматичного характеру.

Реформування формоутворення музичних творів привело до появи нових засобів музичної виразності, які вимагали особливого звуковидобування. Кожна п'єса мала специфічне звучання і розгортання мелодичної лінії твору. Необхідно було почути м'який ліричний звук або навпаки звук різкий та загострений. Як підкреслює Цалай-Якименко, реформа музичної писемності стала значним кроком у прогресивному розвитку музичної культури України. Відмова від середньовічних позначок (невм) і опанування лінійною нотацією прискорили еволюція тонально-гармонічного мислення особистості. нова фіксація давала можливість фіксувати не тільки звуковисотні якості звуку, а й метроритмічні параметри звуку з їх злагодженістю між хоровими голосами [10, с. 13].

Зазначимо, що в цей період з'явилися композитори, які висловлювали свою думку в музичних творах невеликого об'єму. Наприклад, мініатюри утворені у формі музичного періоду (8-16 тактів), простої двочастинної форми тощо. Ця традиція залишилася і до теперішнього часу. Прикладом до сказаного слугує збірка фортепіанних п'єс Богдані Фільц «Музичні фрески» (2015 р.).

Нарешті необхідно сказати про появу стильових напрямків і виникнення окремих композиторських шкіл. Вони підтримувалися тво-

рчістю відомих композиторів, діяльністю музикантів-виконавців та музикантів-педагогів. Прикладом слугує творчість західноукраїнських композиторів М. Вербицького (хор «Ще не вмерла Україна»), І. Воробкевича (пісня «Рідна мова»), С. Людкевича (кантата-симфонія «Кавказ») [2, с. 61-65], музичні твори яких і сьогодні користуються значною популярністю у слухачів та музикантів-виконавців.

Висвітлення розвитку української музичної культури і музичної освіти років V періоду буде не повним, якщо поза ним залишиться ім'я одного з найвидатніших композиторських обдарувань, активна діяльність якого осяяла розвиток професійного музичного мистецтва та музичної освіти в Україні. Його ім'я – Микола Лисенко.

Звісно, що М. В. Лисенко – основоположник української класичної музики, фундатор національної композиторської школи – був талановитим і плідним композитором, блискучим піаністом, здібним диригентом, уважним музикантом-педагогом, допитливим фольклористом. Як активний представник української еліти Лисенко не міг обмежитися композиторською творчістю. Його життєвим кредо було служіння Батьківщині [2, с. 120-140]. Як підкреслює музикознавець М. Копиця, за останні роки «відбувся справжній прорив» [7, с. 40-41] у пізнанні творчої діяльності великого митця. Працівниками Національної парламентської бібліотеки України та Меморіального музею-садиби Миколи Лисенка зібрано понад 300 великих іменних досліджень [7, с. 40-41], що пов'язані із творчою діяльністю визнаного в усьому світі українського композитора [2, с. 64].

Даючи загальну характеристику творчої спадщини Лисенка, необхідно зазначити, що у творчості великого музиканта повною мірою вперше сформувалася модель національної української опери в її жанрових різновидах, а саме: історико-героїчна народна драма-опера «Тарас Бульба», лірико-комічна опера «Різдвяна ніч», дитячі опери «Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна», комічна опера «Енеїда», лірична опера «Наталка Полтавка» та інші.

Драматургія оперних творів композитора поєднує декілька сюжетних ліній, а музична тканина їх розвивається за традицією класичної будови – застосування принципу музичного контрасту з використанням і сплетінням музичних лейтмотивів [9, с. 65].

Висвітлюючи значимість творчого обдарування М. В. Лисенка, його внесок у розвиток української і світової музикології, можна сміло використовувати термін «уперше».

Слово «уперше» справедливо відноситься до діяльності Лисенка як засновника національної композиторської школи, яскравого фортепіанного виконавця тогочасного періоду, організатора всесвітньо відомих хорових концертів-гастролей, що мали непересічне значення для розвитку української музичної культури в Україні та всесвітньому полікультурному просторі [9, с. 66].

Природно буде додати думку відомого в Україні музикознавця А. Калениченка про те, що Лисенко є «одним із фундаторів Національного українського музичного шкільництва» [6, с. 38].

Крім цього А. Калениченко зазначає, що М. Лисенко започаткував у вітчизняній україністиці особливий напрямок розвитку етномузикології – органологічний, пов'язаний із вивченням українського музичного інструментарію [6, с. 39].

У творчості видатного композитора остаточно сформувався український Романтизм, який відповідав існуючому художньо-естетичному напрямку – Романтизму світового рівня [2].

Як кожне історичне явище музичне мистецтво має декілька складових. Одним із найважливіших компонентів музичної творчості є український обрядовий фольклор, який дійшов до наших часів у дещо трансформованому вигляді.

Створювані протягом попередніх століть, українські народні пісні лишили глибокий слід у формуванні й розвитку музичної культури України. Вони мали і мають постійний вплив на кристалізацію самобутніх стильових ознак української музичної мови [2].

Основні види та жанри української народної пісні були сформовані вже на кінець XVIII століття. У них яскраво й правдиво відображена вся історія розвитку українського народу.

Формування українського музичного мистецтва підтверджує той факт, що в усі історичні періоди народний музичний фольклор надихав українських (і не тільки) композиторів на створення відомих в усьому світі музичних шедеврів. Останнє стосується широковідомої в різних країнах світу обробки української народної пісні «Щедрик», утвореної М. Леонтовичем.

Популярності названої обробки сприяли концертні подорожі української хорової капели під керівництвом О. Кошиця, що здійснювалися ще у 1919 році та у наступні роки. Починаючи з концертних залів України, сусідніх країн Західної Європи (Польщі та Чехії) «Щедрик» М. Леонтовича перелетів у США та Канаду і став улюбленою піснею Новорічних зимових свят. А в роки XXI століття хо-

рова обробка Леонтовича виконується багатьма хоровими колективами та молодіжними ВІА і навіть у джазовому звучанні, завдяки чому здійснюється пропаганда хорової творчості українських композиторів у сучасному музичному просторі.

Другою складовою українського музичного мистецтва є духовна музика, яка почала свій рух ще у Х столітті. Якщо на ранніх етапах розвитку української музикології духовна музика була представлена одноголосною церковною монодією (мелодією), то починаючи з XVI-XVII ст. церковна мелодія стала інтонаційною скарбницею для багатоголосної хорової та інструментальної музики.

Починаючи з останньої чверті ХХ століття духовна музика українських композиторів з великим успіхом звучить у знаних кафедральних соборах, на великих хорових форумах та музичних конкурсах, сприймається як давно очікуване й улюблене високопрофесійне хорове мистецтво українських митців.

Третьою складовою українського музичного мистецтва є професійна музика. Формування та розвиток її пов'язаний з усвідомленням багатьох питань, пов'язаних із станом, функціонуванням музичного мистецтва, шанування тих надбань, що накопичені в Україні за різні періоди розвитку української держави.

Сьогодні вже українська музична творчість розглядається сучасними музикознавцями, істориками, культурологами, естетиками як специфічна цілеспрямована динамічна система, яка постійно оновлюється. Маючи багатющий внутрішній зміст та величезну духовну силу, музичне мистецтво має можливість відгукуватися як на найскладніші історичні події (Л. Дичко, М. Скорик, А. Штогаренко) так і на дивовижні людські мрії (В. Кирейко, Є. Станкович, Б. Фільц).

На межі ХХ-ХХІ ст. виникає чимало новітніх модерністських течій, з'явилися нові музично-виражальні засоби, що пов'язано з появою нових музичних інструментів. Це закономірно. Нова епоха слугує виявленню нових людських потреб і зацікавлень.

Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку. Підсумовуючи, доцільно підкреслити те, що:

- українське музичне мистецтво здатне ставити й вирішувати важливі загальнолюдські завдання;

- сучасне українське мистецтво включено у міжнародний культурний простір, воно має надзвичайний духовний потенціал і йому властива здатність до самовідтворення на високому професійному рівні.

Музичні твори Л. Ревуцького, Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, Б. Фільц та інших композиторів, звучать на всіх континентах світу, підтверджуючи особливий етап розвитку і функціонування українського музичного мистецтва в контексті сучасного полікультурного простору.

Музична творчість та активна громадська діяльність М. В. Лисенка підготували основу для сьогоденного розгортання музично-творчих процесів не тільки композиційного характеру, а й музичних утворень з високоякісною професійною музичною освітою. Подальше дослідження музичної діяльності М. Лисенка дає можливість висвітлити зв'язок музичних надбань композитора з реформуванням сучасної української музичної культури.

Література

1. Архимович Л. Б. Нариси з історії української музики / Л. Б. Архимович, Т. І. Коришева, Т. В. Шеффер, А. Я. Шпрес-Ткаченко. – Київ: Мистецтво, 1964. – 309 с.
2. Белікова В. В. Історія української музики : [Навчальний посібник] / В. В. Белікова; МОНМС України. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2011. – 372 с.
3. Герасимова-Персидская Н. Я. Музыка. Время. Пространство / Н. Я. Герасимова-Персидская / ред. И. Тукова. – Киев: Дух і літера, 2012. – 408 с.
4. Зязюн І. А. Культура в контексті політики та освіти / І. А. Зязюн // Мистецтво та освіта. – 1998. – №2. – С. 2-8.
5. Ільчук Л. П. Творчий потенціал митця в контексті теорії «невротичної особистості нашого часу» / Л. П. Ільчук // Культура і сучасність. – 2012. – №1. – С. 10-15.
6. Калениченко А. П. Лисенко у світовій музичній культурі / А. П. Калениченко // Музика. – 2013. – №1. – С. 36-39.
7. Копиця М. Д. Усе ще невідомий Лисенко / М. Д. Копиця // Музика. – 2013. – №1. – С. 40-41.
8. Культурологія: українська та зарубіжна культура : [Навчальний посібник] / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. Л. Шевнюк та ін. / За заг. ред. М. М. Закович. – 5-е вид. стер. – Київ: Знання, 2010. – 589 с. – (Вища освіта XXI століття).
9. Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси : [Монографія] / За ред. Н. А. Овчаренко, Я. В. Шрамко. – Кривий Ріг : ФОП Чернявський Д. О., 2018. – 300 с.
10. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. – Київ-Львів-Полтава, 2002. – 429 с.



КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Надруковано: Музикознавство Дніпропетровщини. Збірник наукових праць. – Вип. 2. – Дніпропетровськ: Дніпропетровська обласна організація НСКУ, 2002. – 57 с. [С. 32-39].

*Земле моя, всеплодюча мати
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,
Дай мені!
Дай теплоти, що розширює груди,
Чистить чуття і відновлює кров,
Що до людей безграничну будить
Чисту любов!*

Іван Франко

У ХХ столітті українська музична культура пройшла довгий і суперечливий шлях свого розвитку. Він був позначений яскравими злетами композиторської творчості, новими завоюваннями музично-виконавського мистецтва, значними науковими дослідженнями в галузі музичної науки та освіти. Її значні успіхи зумовлені копіткою працею провідних діячів музичної культури країни, серед яких ім'я композитора Антона Івановича Мухи займає особливе й почесне місце.

Свою діяльність в галузі композиторської творчості А. Муха належить до когорти тих митців, які своєю щоденною самовідданою працею зберігали найкращі, найцінніші традиції народної та професійної музики, забезпечуючи таким чином надійний прогресивний розвиток української музичної культури в цілому.

У галузі мистецтвознавчої науки А. Муха відомий як музикознавець з надзвичайно широкими науковими інтересами, з глибокими енциклопедичними знаннями в усіх її сферах. Він володіє цінним багатством творчо обдарованої людини, серед якого інтелігентність, скромність, працьовитість та високий професіоналізм виступають на перший план.

Родовід А. Мухи бере початок з невеличкого українського містечка Білопілля Сумської області. Його батько, сільський швець Іван Антонович з дружиною Надією Антонівною мали велику сім'ю

і страшно бідували. У пошуках кращого життя вони ще в 1925 р. вирішили виїхати на Алтай, де жили їхні родичі й земляки-переселенці. Там 6 січня 1928 р. і народився Антон – остання дванадцята дитина родини. Там він пішов у школу, там вперше почув українські та російські пісні, які часто співали вдома, за прикладом старших братів почав грати на гармошці та писати вірші. Але в Алтайському краї доля родини не склалася, і батьки з усією сім'єю напередодні війни повернулися на батьківщину, де хлопчик провів свої дитячі роки...

Велика дружна родина навчила хлопця любити свою землю, поважати що-людей, що його оточували, сумлінно ставитись до праці. Учився Антон легко, з великим бажанням, захоплювався літературою, малюванням. Але над усе хлопець полюбив музику, полюбив її на все життя.

Після визволення міста від окупантів Антон придбав двохранду гармошку, яку потім вдалося змінити на акордеон. У школі брав участь у самодіяльному оркестрі, сам, де тільки міг, навчався грі на фортепіано, самотужки вивчав нотну грамоту.

У 1946 році Антон відважився надіслати свої перші музичні спроби до Києва, і згодом стали надходити підбадьорюючі листи від З. Лівчак-Смекапіної – методиста центрального будинку художнього виховання дітей. Отримав юнак і дороги для себе відгуки від відомих українських композиторів: М. Вериківського, Г. Майбороди, М. Дремлюги. Теплі листи з порадою вчитися музиці надихнули Антона на творчу працю. А перші успіхи прийшли на республіканському конкурсі й олімпіаді, де він виконував власні твори – Менует та Вальс. Учень став стипендіатом Мінпроса України, який очолював тоді П. Тичина.

Закінчивши 10 класів у важкому 1947 році, Антон приїхав до Києва і, соромлячись, поклав на стіл приймальної комісії Київської консерваторії декілька власних творів. Здібного юнака помітили і прийняли на теоретико-композиторський факультет, який він закінчив у 1952 р. по класу професора М. Вілінського, блискучого знавця та чудового викладача теоретичних дисциплін (зокрема поліфонії). Оркестровку молодий музикант вивчав у славетного майстра Б. Лятошинського. Незмінну доброзичливу увагу до перших студентських років музиканта виявляв і Л. Ревуцький. Згадуючи пізніше про цей період свого життя, Муха писав: «...якщо в загальному плані у мене була деяка перевага, то зі спеціальних музичних

питань підчас викривалися елементарні прогалини, і Лев Миколайович мені постійно допомагав».

Роки навчання у консерваторії в якості студента проходили під впливом педагога композиції та всіх викладачів кафедри. Увага кафедри композиції відчувалася повсякденно. Завдяки її піклуванню Антон разом з іншими студентами отримав іменну стипендію. Педагогічна діяльність викладачів кафедри композиції була спрямована на розширення всебічного музичного кругозору своїх вихованців. Так, на практичних заняттях із загального фортепіано у Р. Б. Круглої Муха перечитав з листа багатий та різноманітний фортепіанний репертуар вітчизняних українських композиторів. Тактовно і наполегливо розвивала внутрішній слух студента педагог із сольфеджіо Ф. І. Аєрова. Саме в студентські роки Антон добре познайомився з музичними творами Л. Ревуцького, які, серед інших, стали прикладом для його індивідуальної творчості та об'єктом для наслідування.

Взагалі вплив духовної особистості Ревуцького відчувався завжди. Здійснювався він не тільки через спілкування із самим композитором, а й опосередковано через контакти з його аспірантами та студентами (В. Кирейко, Р. Деранже), викладачами, які проводили з ним індивідуальні заняття: Г. Майбородою, М. Дремлюгою, О. Свечніковим. Здібний та сумлінний студент, Муха, успішно перейняв від старших колег дбайливе ставлення до музичних класичних традицій, української народної пісні, високу громадську етику та доброзичливість у спілкуванні з іншими, уміння вислухати та подати цінну пораду.

Поповнення музичних знань здійснювалось молодим допитливим музикантом не тільки на лекційних та практичних заняттях в консерваторії. З цією метою Антон разом зі своїми товаришами постійно відвідував та слухав репетиційні спектаклі в Київському оперному театрі, міських та гастрольних концертів у філармонії.

Після завершення навчання у консерваторії музична стежина привела Муху в аспірантуру Київської консерваторії, яку він закінчив у 1955 р. Якщо студентські роки були періодом накопичення навичок та знань композиторської творчості, то, перебуваючи в аспірантурі, молодий музикант прикладає багато зусиль для більш вільної їх реалізації.

Загальний список музичних творів починають п'єси консерваторського часу. Серед них є солоспіви, що написані на власні слова

(«Пылают города и села», 1943 р.). У 1946 році з'явилися перші фортепіанні твори: Три вальси («Київський», «Ритмічний», «Весняний подих»), Марш, Менует, Вальс.

Під час перебування в консерваторії Антон Іванович продовжує опановувати жанри вокальної музики. Кожного року творча полицка музиканта поповнюється новими солоспівами. У 1948 р. виникають романси: «Я так боюсь...» на вірші О. Бергольц, «Вже розквітається, мов тайна» на вірші М. Терещенка. У період 1949-1950 рр. виникає пісня «Вечер встречи» на вірші Д. Пільчевського, двоголосний хор «Пісня комсомольців 20-х років» на вірші М. Светлова, романс для баритону або меццо-сопрано «Горить мое сердце» на вірші Лесі Українки.

У ці ж роки для фортепіано були створені Соната, Прелюдія До мажор, Експромт ля мінор. Вперше прозвучали у виконанні піаніста І. Рябова Фуга мі мінор та Фуга на дві теми, яку автор присвятив Л. Ревуцькому. Пізніше виникають Фуга До мажор та Фуга Ре мажор, Фуга для хору з фортепіано «Красуйсь, країно», Прелюдія ля мажор для фортепіано. Звертається композитор і до обробок російських народних пісень, наприклад «Научить ли ты, Ванюша?», «Хуторок».

Ще в студентські роки виявилася тяга юнака до написання творів для різних оркестрових інструментів. Виникають опуси: «Пісня без слів» для кларнету та фортепіано, «Пісня без слів» для скрипки з фортепіано, Вальс для балалайки, «Полька-спогад» для двох баянів. Першим твором у жанрі оркестрової музики була «Протяжна» (на оригінальну тему) для оркестру народних інструментів, яку вперше виконав консерваторський студентський колектив. Пізніше ця п'єса була перекладена автором для великого симфонічного оркестру.

У 1952 р. Муха закінчує партитуру та клавір Концерту для скрипки з оркестром у трьох частинах. Скрипковий Концерт орієнтований на традиційні класичні зразки концертів Ф. Мендельсона, П. Чайковського, О. Глазунова і нагадує притаманну їм романтичну піднесеність музичних образів і деякі особливості їх музичної мови. Музична тканина Концерту позбавлена цитування фольклорних мелодій з їхнім «надособистісним» характером, але в музиці відчуються очевидні впливи новочасної ліричної пісенності.

Концерт для скрипки з оркестром А. Мухи виявляє неординарність цього твору, яка полягає у спробі розкрити власний образ-

но-емоційний задум, спираючись на засади концепційного лірико-драматичного симфонізму, протиставленого звичній сюїтності. У музиці скрипкового Концерту виявився процес більш широкого та глибокого засвоєння не тільки суто музичних, а й естетичних загальнокультурних та світових традицій цього інструментального жанру.

Написанням Концерту для скрипки з оркестром Муха закінчує навчання в консерваторії, а початою в 1953 р. роботою над Симфонією в 4-х частинах продовжує свою професіональну досконалість уже в аспірантурі при Київській консерваторії. Перебуваючи в аспірантурі, композитор цікавиться не тільки симфонічними жанрами. Його творчі інтереси звертаються до театрального життя. Виникає перша спроба до театральної вистави на сюжет творів М. Светлова «20 років тому», за проханням керівництва Київського театру залізничного транспорту композитор завершує музику до вистави «Завтра буде нашим» («Тропою грому»).

Зацікавленість іншими видами мистецтва, зокрема театральним, свідчить про широкий кругозір музиканта, про його особисте ставлення до музики як до мистецтва, завдяки якому слово стає більш зрозумілим людям.

Після закінчення аспірантури, у 1956-1958 рр. А. Муха працює редактором музичних передач на київській телестудії. Він успішно поєднує діяльність редактора зі своїми творчими задумами, активно працює в засіданнях пленумів Спілки композиторів України.

Творчі плани композитора були пов'язані з симфонічним оркестром, з оркестрування творів інших авторів, які виконувалися на святкових концертах у Київському Жовтневому палаці культури.

Перебування в центрі формування музичної культури України, творча діяльність на телестудії, а потім у Спілці композиторів України дали змогу композиторові замислитися над майбутнім розвитком музичних смаків слухачів, їх загальної культури. А. Муха вирішує направити свою професійну майстерність та вміння на створення музики для дітей. Першими спробами музиканта у цій галузі були вокально-танцювальні сюїти для дитячого ансамблю. В 1962 р. бібліографія композитора поповнюється клавіром балету «Мрія» (лібрето Л. Бондаренко).

Як наслідок творчої співдружності з професійними дорослими колективами-музика для Державного ансамблю України «Про що верба плаче» («Давня казка» у постановці П. Вірського). Цей тан-

цювальний номер, підготовлений за мотивами творів великого Кобзаря, багато разів захоплював зарубіжних глядачів під час гастрольних подорожей. Поряд з вокально-танцювальними жанрами композитор створює пісні та романси, музичні п'єси для народних інструментів.

У цей період розкривається ще одна грань творчості композитора – вона пов'язана зі створенням музики для кіно. Перші спроби відносяться до періоду 1958-1960 рр. Це музика до рекламного ролика «Розповідь майора» (реж. К. Лундишев), до двох фільмів «Про це сперечаються в світі» (реж. К. Лундишев) та «Підземний лихач» (реж. С. Шульман).

Плідна праця та творчі успіхи А. Мухи у розвитку музичного мистецтва, постійна участь у створенні нових цікавих та актуальних кінострічок, теле- та радіовистав, активна робота музиканта у Спільноті композиторів України, тісні контакти з провідними професійними та дитячими вокально-танцювальними колективами – все разом свідчило про небайдужість цієї обдарованої, скромної людини до розвитку української національної культури, її бажання специфічними засобами музичного мистецтва сприяти духовному розвитку нашого суспільства, допомогти кожному побачити та почути те прекрасне, що оточує його навколо.

За високий професійний рівень творчої діяльності 11 грудня 1960 року Указом Президії Верховної Ради України А. Муху було нагороджено медаллю «За трудову відзнаку». Склалося так, що починаючи з 1961 р., Муха завоював велику прихильність серед діячів науково-популярного кіно. Володіючи здібністю тонко проникати у творчий задум іншої людини, композитор швидко зживався з режисерською ідеєю, що сприяло створенню вдалої музики до кожного нового кінофільму.

Відомо, що одне з провідних місць у створенні цікавих кінострічок належить композиторові, бо фільми (особливо мультиплікаційні) нібито «розігруються по нотах».

У 60-х роках на Київській кіностудії науково-популярних фільмів відкрилося відділення мультиплікаційного кіно. Разом з іншими композиторами (О. Сандлером, Ю. Рожавською та іншими) А. Муха захоплюється особливостями нового мультиплікаційного кіно і починає співробітничати з працівниками студії та режисерами. Композитор створює музику до багатьох мультфільмів. У жанрі науково-популярного кіно композитор пише музику до таких фільмів

мів, як «Портрет хірурга», «Людина і хліб», «Ритм задано світові», «Серце віддано дітям» та інші. Слід сказати, що багато стрічок, до яких Муха створював музику, одержали почесні відзнаки на престижних міжнародних та республіканських кінофестивалях (у Лейпцигу, Римі, Москві).

У 1962 р. А. Муха переходить на постійну роботу в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського, Академії наук України. Працюючи в інституті, він цікавиться питаннями програмності в музиці. Розробка цього дослідження згодом переросла у серйозну наукову працю і в 1966 р. Муха захищає кандидатську дисертацію з обраної теми та отримує наукове звання кандидата мистецтвознавства.

Поряд з науковою, Муха не залишає творчої суто композиторської діяльності. У 70-ті роки композитор звертається до дитячої тематики, яка торкнулась багатьох фортепіанних творів. Серед них танок-гра «Шумка і курчата» для малят, ряд оригінальних п'єс: «Поривання», «Весняний етюд», прелюдія «Нахмарило» тощо.

Якщо давати загальну характеристику фортепіанним творам музиканта, то можна сказати, що в них знайшли відображення особливості та традиційні принципи викладання музики епохи Романтизму. Слід відзначити теплі інтонації, красиву гармонію, задушевну мелодику, стійку ритмічну основу, нескладну фактуру викладання всієї музичної тканини, динамічну лінію, яка розгортається природно, без різких змін та має свою повну завершеність.

Продовжує композитор працювати і в жанрах камерно-інструментальної музики. Автор складає ряд п'єс педагогічного нахилу для скрипки, флейти, гобою, кларнету, фаготу з фортепіано, арфи. Емоційний настрій камерно-інструментальних творів композитора досить різноманітний. Тут і зосереджені, дещо сумні образи Легенди для скрипки з фортепіано, і ніжно-мрійливі у «Снежном вальсе-балладе» для балалайки і фортепіано (твір присвячений В. Заболотному).

Переглядаючи список надрукованих робіт А. Мухи (серед яких не тільки композиторські доробки), не можна не зупинитися на «незвичайній колекції» музиканта, завдяки якій відкрилася ще одна сторінка творчої біографії митця. Мається на увазі збірка під назвою «Музыканты смеются» («Веселий камертон»), що об'єднує цікаві, смішні та кумедні історії про музику та музикантів усіх часів і народів.

Цінним внеском в розвиток музичної культури України є науково-дослідна робота музиканта. Його інтереси охоплюють широке коло наукових проблем з музичної естетики, теорії, психології та методології. Муха – автор монографій «Принципи програмності в музиці», «Процес композиторського творчества». Результати дослідницької роботи отримують своє завершення у 1982 році, коли А. Муха захистив докторську дисертацію на тему: «Процес композиторського творчества». А в 1994 р. йому було присвоєно вчене звання професора.

Питання формування та розвитку історії української музики та українського мистецтвознавства висвітлені Мухою в багатотомному видавництві «История музыки народов СССР» (тт. 4,5). Він прийняв активну участь у підготовці фундаментальних досліджень з питань музично-театрального та концертного життя України періоду перших років ХХ століття. Авторські праці Мухи можна прочитати в III та IV томах «Історії української музики». Він є відповідальним редактором III та V томів «Історії української музики».

А. Муха – автор, упорядник та редактор великої кількості музично-довідникової літератури: довідник «Союз композиторов України», «Українсько-музична енциклопедія» (т. 1), «Шевченківська енциклопедія». Він автор науково-методологічних робіт просвітницького напрямку («Симфонический оркестр и его инструменты», «Країна Симфонія»), редактор цілого ряду монографій (26) та наукових статей.

А. Муха постійно веде активну роботу по підготовці наукових кадрів. Під його керівництвом підготовлено 4 кандидати мистецтвознавства, офіційним опонентом А. І. Муха виступав при захисті 11 докторських та 26 кандидатських дисертацій. А. Муху не раз запрошують очолити державну комісію в Національній музичній Академії України: у 1995 та 1997 рр. на факультеті народних інструментів, у 1996, 1997 та 1999 рр. – на композиторському факультеті.

19 січня 1999 р. в Київській дитячій школі мистецтв імені С. Турчака пройшов авторський вечір, присвячений творчості Антона Івановича Мухи – талановитого композитора, видатного музичного діяча України другої половини ХХ століття, творчість якого є цінним внеском у розвиток національного музичного мистецтва.

Серед найцікавіших музичних доробків композитора останніх років слід назвати твори, призначені для оркестру народних ін-

струментів. Це хореографічна композиція з семи номерів «Україно моя, Україно», інструментовка власної пісні «Ой ген за гаєм», аранжування «Державного гімну Іспанії», «Колискової» К. Стеценка, переклад для оркестру народних інструментів «Угорські наспіви» на теми Ф. Ліста та Й. Брамса, аранжування для хору та оркестру Великої хоти з опери «Долорес» Т. Бретона, аранжування для симфонічного оркестру хореографічної сюїти у шести номерах, а також «Пісня без слів» для домри та фортепіано.

Сьогодні творча діяльність Антона Івановича Мухи тісно пов'язана з роботою науково-дослідного Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського НАН України, у якому науковець працює вже понад сорок років. Тепер доктор мистецтвознавства, професор А. І. Муха успішно очолює роботу відділу музикознавства цього інституту. Саме у його стінах розкрилася наукова та наставницька діяльність митця: численне рецензування, написання відгуків (усього понад 140) на докторські та кандидатські дисертації, наукові статті, збірки.

Доктор мистецтвознавства, професор А. І. Муха продовжує готувати аспірантів та докторантів у галузі музичної науки. Як науковий керівник він завжди уважний до власних міркувань молодих науковців, вимогливий до обґрунтування їхніх конкретних ідей та наукових пошуків. І слід констатувати, що загін молодих музикознавців, підготовлених А. Мухою, з кожним роком росте. А інакше і не може бути, бо, за словами О. Мандельштама:

*И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает – остается
Пространство, звезды и певец!*

А наш співець може пишатися своїми послідовниками, бо то його слава, бо то його життя!



Наукове видання

БЄЛІКОВА Валентина Венедиктівна

Родзинки творчості українських композиторів

Формат 60×84/16. Ум. др. арк. 9,33. Обл.-вид. арк. 7,03.

Тираж 50 пр.

Видавець Р. А. Козлов

вул. Рокоссовського, 5, 3, м. Кривий Ріг, 50027

097-192-20-77

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4514 від 01.04.2013 р.

Друкарня С. Г. Щербенка «Літерія»

вул. Рокоссовського, 5, 3, м. Кривий Ріг, 50027

097-192-20-77

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4561 від 13.06.2013 р.



Белікова Валентина Венедиктівна

- кандидат мистецтвознавства
- доцент кафедри музикознавства,
інструментальної та хореографічної
підготовки Криворізького державного
педагогічного університету
- член Національної Спілки композиторів
України
- Заслужений працівник культури України

ISBN 978-617-7643-67-7



9 786177 643677