

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНИХ МУЗИКАНТІВ УКРАЇНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ СИСТЕМНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ОСВІТИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ**

В. В. БЕЛІКОВА

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНИХ МУЗИКАНТІВ УКРАЇНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Затверджено Міністерством освіти України
як навчальний посібник для музично-педагогічних
факультетів педагогічних навчальних закладів

Белікова В. В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття. — К.: МО України, ІСДОУ, КДПІ. — 1995. — 147 с.

Рецензенти: **Н. Ф. Семененко** — канд. мистецтвознавства
Л. М. Ракітянська — канд. пед. наук

Учбовий посібник складається з матеріалу, який був апробований на лекціях з «Історії української музики» по темі «Творча діяльність сучасних українських композиторів. Він знайомить читача з творчістю українських композиторів, музичні твори яких призначені для дітей та юнацтва: Б. М. Фільц, А. І. Мухи, Л. В. Дичко.

Учбовий посібник розрахований для студентів музичних відділень педагогічних вузів, музичних училищ, вчителів музики середніх шкіл.

ISBN 5-7763-4376-3

Автор висловлює подяку Богдані Михайлівні Фільц, Антону Івановичу Мухі, Лесі Васильовні Дичко за співбесіди, за можливість користуватися сімейними архівними матеріалами, які покладені в основу цього посібника.

© В. В. Белікова. 1995.

ВІД АВТОРА

В умовах відродження нашої країни важливе значення набувають питання підвищення художньої освіти та музично-естетичного виховання. Визначна роль у вирішенні цих завдань належить музичним творам, призначеним для дітей та юнацтва. Саме через музичні опуси різних жанрів у людини формується особливе емоційне відчуття їх образно-естетичного змісту, певна оцінка, а точніше естетичне відношення до музичного мистецтва і мистецтва взагалі.

Відомо, що у світ музики не можливо увійти без спеціальної музичної підготовки. Розуміючи це, композитори України, кожний в певній мірі, складають музичні твори для дітей та юнацтва, які допомагають юним слухачам приєднатися до таємничого та цікавого світу музики.

Запропонований учбовий посібник знайомить читача з творчістю українських композиторів, музичні твори яких призначені для дітей та юнацтва: Б. М. Фільц, Л. В. Дичко, А. І. Мухи та інших.

Учбовий посібник розрахований для студентів музично-педагогічних факультетів педвузів, музичних училищ, вчителів музики середніх шкіл.



Богдана Михайлівна ФІЛЬЦ

Серед музикантів чия творчість продовжує славні традиції провідних композиторів України — М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, М. Колесси та інших — слід назвати ім'я композитора та музикознавця, Лауреата Державної премії України імені М. В. Лисенка **БОГДАНИ МИХАЙЛІВНИ ФІЛЬЦ**.

Як композитор Богдана Фільц зарекомендувала себе митцем широкого жанрового профілю. Вона автор симфонічних, хорових, камерно-вокальних та інструментальних, фортепіанних п'єс. Талановиті твори Богдани Фільц кори-

стуються заслуженою популярністю і міцно увійшли в репертуар хорових колективів, солістів-виконавців. Вони постійно звучать з концертної естради, на масових культурних святах, по радіо, записані на платівках. Її творчі досягнення добре відомі за межами України — в багатьох містах Канади, Америки, Австралії, Японії, Ірландії, Західної Європи.

Показово, що багатожанрова творчість композиторки розгортається в єдиному стильовому річищі і позначена неповторною індивідуальністю. Характерні риси музичної мови Богдани Фільц — романтична окриленість образної мови, надзвичайно теплий ліризм, глибокий зв'язок з українською народною піснею (передусім карпатського регіону).

Народилася Богдана Михайлівна 14 жовтня 1932 р. в чарівному містечку Прикарпаття Яворові Львівської області в сім'ї адвоката. Батько її, Михайло Іванович Фільц, був всебічноосвітченою людиною, його ім'я добре відомо в Галичині як активного громадського діяча. Михайло Іванович обирався головою міського музичного товариства. На протязі шістнадцяти років, крім роботи по спеціальності, він працював у товариствах «Просвіта», «Рідна школа», в яворівському філіалі Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка. Саме за його ініціативою в місті був створений етнографічний музей «Яворівщина», засновано Торговельну школу, газету «Українське слово».

Мати Богдани Михайлівни, Ярослава Романівна (жіноче прізвище Рудницька), одержала освіту на філософському та філологічному факультетах Львівського університету. Їй пощастило вчитися у М. Грушевського, М. Колесси, К. Студинського. Ярослава Романівна володіла декількома мовами (в тому числі грецькою та латинською). В університеті вона відвідувала лекції з історії та теорії музики у відомого музикознавця професора А. Хибінського, добре грала на фортепіано.

Здавна земля Яворівщини багата талановитим, роботящим народом, що займається розписом на кераміці, малюванням, різьбою по дереву, плетінням цікавих побутових речей з лози, ткацтвом та вишиванням.

І не дивно, що першими іграшками дівчинки були яскраво розмальовані різноманітні самороблені сопілки, різьблені пташки та коники. Дитячі роки Богдани проходили в злагожденій та творчопіднесеній духовній атмосфері родини Фільців. В домі адвоката завжди зустрічалися приїжджі артисти, які гастролювали в Яворові, письменники, музиканти. Дійсними святами для усєї сім'ї були зустрічі з родичкою Ярослави Романівни, відомою українською співачкою Соломією Крушельницькою, яка повертаючись з гастрольних подорожей в Італію, завжди відвідувала їх, а своїми розповідями про концерти відкривала вікно у цікавий світ великого мистецтва.

Українська народна музика оточувала Богдану з дитинства. Її батьки дуже любили музику, а Ярослава Романівна сама викладала в міській дитячій музичній школі, філії Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка.

Перший навчальний заклад такого типу був заснований у Коломиї у 1903 р., він вніс вагомий внесок у поширення знань з музичної освіти на Україні. Тут цикли з історичних, теоретичних дисциплін та гра на музичних інструментах охоплювали декілька вікових етапів: сюди входили початкові, середні класи та вищі

курси. В Яворівській музичній школі, що була заснована Михайлом Івановичем у 1929 р. навчалися сестри Богдани: Христина та Іванна, брат Роман, а сама вона вчилася грі на фортепіано і скрипки.

Музична школа була центром музичного життя міста. Тут Богдана вперше познайомилася з видатними композиторами Західного регіону України — В. Барвінським та С. Людкевичем, які приїздили до школи на випускні іспити. «Одного разу, — згадує Богдана Фільц, — до нас завітав Василь Барвінський. І хоча я тоді була ще зовсім малою, його своєрідна зовнішність, що безперечно засвідчувала яскраву мистецьку особливість, врзалася в мою пам'ять на все життя» (1, 4). Дуже часто приїздив С. Людкевич. Згодом він став близьким другом сім'ї Фільц.

Спокійні дитячі роки були недовгими. Наступив 1939 рік. За ним роки Великої Вітчизняної війни, що принесли мирному населенню країни та сім'ї Фільц горе, руйнування, злидні. Під час переслідування української інтелігенції Михайло Іванович був заарештований органами НКВС, а сім'ю вислано у Казахстан. Тут померла мати. Тільки в 1945 р. Богдана з двома сестрами змогла повернутися до Львова. Певний час вони жили у своєї тітки Ганни Рудницької.

У Львові Богдана знову опинилася у висококультурному інтелігентському середовищі. Лікарі, митці, вчені оточували родину Ганни та Нестора Рудницьких. Саме в цей час Богдана познайомилася з прославленим українським фольклористом Філоретом Колессою, зблизилася зі своєю тіткою-художницею Ярославою Музикою, творча діяльність якої була позначена оригінальністю художнього мислення.

В той час при Львівській консерваторії була створена спеціальна музична десятирічка. В ній Богдана продовжила своє музичне навчання по класу фортепіано. В десятирічці дівчина вчилася у творчообдарованих педагогів-музикантів — О. Березанської, Л. Залеської, І. Крих, Г. Терлецького, А. Кос-Анатольського, які своїм чудовим ставленням до учениці допомогли їй направити свій талент до композиторської професії.

Музичну десятирічку та загальноосвітню школу Богдана закінчила успішно. В той час у дівчини було багато задумів щодо майбутньої професії. З'явилося бажання вчитися у фізкультурному інституті, вивчати іспанську мову в університеті, стати геологом, медиком. Та перемогла тяга до музики.

У 1951 р. Богдана Михайлівна подала документи на історико-теоретичний факультет Львівської консерваторії в клас відомого українського композитора, класика вітчизняної професійної

музики Станіслава Пилиповича Людкевича. Відомий музикант був викладачем по спеціальності (композиції), керував дипломною роботою студентки.

Творча атмосфера на факультеті сприяла розвитку композиторського дару Богдани. Саме під час навчання в консерваторії виникли її перші спроби: «Танок», «Три прелюдії» для фортепіано, романси («То була тиха ніч» на слова Лесі Українки, «Пролісок» на слова А. Міцкевича).

Роки навчання в консерваторії проходили з багатьма талановитими, творчо активними людьми. Серед них були сестри Байко, які утворили вокальне тріо і багато виступали з піснями українських композиторів. В концертних репертуарах тріо особливе місце займали і твори Б.Фільц. Наприклад: «Ой, ти, дубочку, кучерявий» на слова І. Франка, «Вітре буйний» на слова Т. Шевченка, «Ой продала дівчинонька серце». В цей період Богдана Михайлівна познайомилася і з аспірантом Львівського університету Дмитром Павличко, поетична творчість якого довгі роки стимулювала її композиторську діяльність.

Формування композиторського таланту, творчої особистості Богдани Фільц припадає на 50-ті роки, коли в стінах Львівської консерваторії працювали такі відомі музиканти — Лауреат Державної премії за пісенну творчість А. Кос-Анатольський, майстер хорового письма Євген Козак, знаток оркестру та гуцульського фольклору Роман Сімович, польський педагог-музикант Адам Солтис, відомий диригент Микола Колесса. Очолював плеяду Львівських композиторів Станіслав Людкевич, який на той час був уже автором фундаментальних, вокально-симфонічних творів.

У 50-х роках у Львівській консерваторії працювала група музикантів, творча діяльність яких дозволяє говорити про появу на Україні особливої «львівської школи» композиторів. Останніх об'єднували творчі задуми, наявність спільних стильових рис. Головним у їх творчості було свідоме продовження традицій української музичної культури. Це проявилось у таких характерних особливостях, як: по-перше, у тісних зв'язках українського музичного та літературного мистецтва (широке звернення композиторів до поезії Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки).

По-друге, у продовженні славних традицій класика української професійної музики М. В. Лисенка — у перетворенні інтонаційних та ладо-гармонічних зворотів особливостей місцевого фольклору — гуцульського, лемківського, бойківського. Відомо, що народнопісенні зразки карпатського краю відрізняються своєю

ладово-інтонаційною структурою мелодичної лінії, її загостреною ритмікою тощо.

Третя особливість творчості львівських композиторів проявилася у переважній увазі до вокальної та хорової музики. В цьому також виявилася спадкоємність до традицій західноукраїнських композиторів XIX століття. Нагадаємо, що такі відомі музиканти минулого сторіччя, як М. Вербицький, С. Воробкевич, І. Лаврівський, В. Матюк, О. Нижанківський приділяли особливо велику увагу розвитку хорового мистецтва.

Четверта особливість пов'язана з появою у творчості львівських композиторів нових форм фольклоризму, що було обумовлено впливом чеського імпресіонізму на опрацювання української народної музики. Такі взаємозв'язки між чеською музичною культурою та українською були цілком природними процесами, оскільки культурні контакти між Галичиною та Чехією завжди були дуже інтенсивними. Досить нагадати, що такі видатні українські музиканти, як В. Барвінський, М. Колесса, Р. Сімович закінчили Празьку консерваторію і внесли великий внесок у розвиток українського музичного мистецтва.

Бажання здобути глибокі знання з теорії композиції змусило Богдану Фільц продовжити свою освіту на композиторському факультеті в класі С. Людкевича до 1958 року. В цей період виникають її перші вокальні твори: пісні для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку («Ковалі», «Кролика пухнастий»). Своє навчання на композиторському факультеті Богдана Фільц закінчує створенням Концерту для фортепіано з оркестром A-dur.

Після закінчення консерваторії Богдана Михайлівна працювала у Львівській школі-десятиріччі (1956-1959 роки), де вела теоретичні дисципліни. А в 1959 році вона приїздить до Києва і поступає в аспірантуру при інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії, очолюваного М. Рильським. Її науковим керівником був прославлений український композитор, академік Лев Миколайович Ревуцький. Як підкреслює пізніше сама Богдана Михайлівна, для двох митців, С. П. Людкевича та Л. М. Ревуцького, «спільним було перш за все почуття громадянського обов'язку перед своїм народом, бажання щоденною працею приносити якомога більше користі рідній культурі, ствердженню ідеалів добра та справедливості» (переклад В. Б.). Далі Богдана Михайлівна згадує, що з творами Л. Ревуцького вона познайомила ще в роки навчання в консерваторії, де вперше пізнала особливості музичної мови талановитого композитора, щедрість її мелодизму, новачі у формоутворенні та гармонії (3, 106-107).

Заняття зі Львом Миколайовичем були цікавими для Богдани

Михайлівни, бо крім роботи над дисертаційною темою, вона завжди могла порадитися з питань композиції, водночас проникнути в творчу лабораторію великого маестро, ближче познайомитися з художніми досягненнями композитора, з окремими важливими деталями техніки композиторського письма великого майстра, а саме: самостійністю кожної партії в інструментальних обробках, деякими поліфонічними прийомами розвитку музичної тканини, ладовою модифікацією, особливо метроритмічною структурою мелодичних ліній. Вже в ті роки в творчості Л. Ревуцького виявилася характерна для музичного мистецтва ХХ століття тенденція — «розкріпачення вертикалі», — що пов'язана з особливостями гармонічних сполучень. Як згадує Богдана Михайлівна: «Я виконувала різноманітні завдання по поліфонії, писала композиції, застосовуючи різні види контрапункту, канони, експозиції фуг, звичайних і подвійних, на задані Л. Ревуцьким теми (досі в мене збереглися ці теми в зошиті)» (3, 108). Все це позначилося на формуванні музичної мови молодшої композиторки і, як відзначає доктор мистецтвознавства М. П. Загайкевич, стало істотною рисою індивідуального письма Богдани Фільц (1, 17).

У 1962 році була закінчена аспірантура, після чого вона залишилася працювати молодшим науковим співробітником відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН України. В 1964 році Богдана Михайлівна успішно захистила кандидатську дисертацію на тему «Методи хороших обробок українських народних пісень в творчості українських радянських композиторів».

Відтоді науково-дослідницька та композиторська творчість в діяльності Богдани Михайлівни гармонійно співіснують, в повній мірі розкриваючи задуми її творчообдарованої особистості. Про науково-дослідницькі праці дуже яскраво висловилося доктор мистецтвознавства С. Грица. Вона підкреслює, що «всі вони відзначаються чіткістю задуму, логічною класифікацією матеріалу, вмінням розставляти правильні оціночні акценти, і, що найважливіше, серйозним професійним аналізом» (2).

Так, у своїй першій науковій монографії — «Хорові обробки народних пісень» (Київ, 1965 р.) — Богдана Фільц розглядає різні типи і форми обробок українського мелосу — питанням, які цікавили її і як композитора під час опрацьовування українських народних пісень. Крім цього авторка монографії піднімає питання про поєднання в обробках підголоскової та імітаційної поліфонії, втілення в професійній музиці ладово-гармонічних зворотів, характерних для фольклорних мелодій.

В цей період Богдана Фільц стала автором брошур «Форте-

піанна творчість В. С. Косенко» (Київ, 1965), «Художня самодіяльність на сучасному етапі» (у співавторстві, Київ, 1977). Добре відомі музикантам-теоретикам такі її теоретичні розробки, як «Поліфонія в хорових обробках народних пісень українських радянських композиторів» (збірка «Сучасна українська музика», Київ, 1965), «Громадянська лірика в романсах» (збірка «Проблеми української радянської музики», Київ, 1965).

У 1970 році в Києві було видане цікаве дослідження Богдани Михайлівни «Український радянський романс», в якому музикознавець виявляє специфічні образно-стильові властивості цього жанру.

А в монографії «Гармонія солоспіву» (Київ, 1979) музикознавець детально аналізує образно-виражальні та драматургічні функції гармонії у вокальній музиці.

Крім написання згаданих наукових робіт вона взяла активну участь у створенні фундаментальної шеститомної праці «Історія української музики», над якою працювали провідні науковці відділу музикознавства ІМФЕ АН України. Нею була проведена велика робота по розкриттю цікавих сторінок розвитку інструментальної та вокальної музики на Україні (I том «Історії української музики», 1989. Розділ: Хорові і сольні обробки народних пісень. IV том, 1992. Розділ: Пісні та хори для дітей.

Богдана Михайлівна Фільц і зараз бере активну участь у науковому житті країни. Нещодавно надруковані її наукові роботи «Музично-педагогічні засади М. Лисенка та їх роль у розвитку музичної освіти Галичини в довоєнний період (1903-1939. роки)», «Фольклор і вокально-хорова творчість українських композиторів у музичному вихованні шкільної молоді».

Історичні та теоретичні знахідки відіграли особливу роль у розширенні арсеналу індивідуальних художньо-виражальних засобів композитора, приблизивши її музичну мову до національних традицій.

Найбільш повно композиторський дар Богдани Фільц виявився в галузі вокально-хорової музики призначеної для дітей та юнацтва. Її хорові твори мають велику популярність серед провідних дитячих колективів України і міцно увійшли до програм концертів Великого дитячого хору держтелерадіо України, відомих хорових колективів країни «Щедрик», «Дударик», «Дзвіночок», «Вогник» київського Палацу дітей та юнаків імені М. Островського, багатьох музичних колективів інших міст. Твори Богдани Фільц виконуються багатьма хоровими колективами Болгарії, Угорщини, Польщі, Прибалтійських країн. Так Латвійський хор хлопчиків

спеціального музичного училища імені Е. Дарзиня записав у 1979 р. на фірмі «Мелодія» сувенірну платівку з виконанням її хорової пісні «Любимо землю свою» у супроводі органу у Домському соборі (лат. текст Я. Ереншрейтса).

Чим же пояснюється великий потяг музикантів до творчості Богдани Михайлівни Фільц? Криється це у глибокоінтимному розумінні композиторкою закономірностей дитячого музичного сприймання, в емоційній відвертості музичного висловлювання, в умінні викласти мелодію, яка йде від серця і до серця.

Дитячі хори Б. Фільц появились уже в роки консерваторського навчання, і з кожним роком зацікавленість вокально-хоровою музикою зростає в її композиторській діяльності. Обумовлено це було, з одного боку тим, що починаючи з 1961 року, коли Богдана Михайлівна стала членом Спілки композиторів України, її діяльність на довгі роки була пов'язана з комісією по естетичному вихованню молоді. Вона дуже часто була членом журі дитячих музичних фестивалів, де виступали хорові колективи, керівники яких кожен раз просили поповнити їх репертуар. Безумовно такі замовлення служили вагомим імпульсом для розвитку творчості в цій галузі. З другого боку, зростав досвід уміння створювати цікаві художні образи за допомогою стислих музично-виражальних засобів. Яскрава мелодика чіткої структури, широке використання пісенних та танцювальних жанрів, образність вислову (навіть з елементами зображальності) виступають характерними ознаками дитячих творів композитора.

З пісенно-хоровими творами Б. Фільц, призначеними для дітей та юнацтва (більше 200 зразків), можна познайомитися у авторських збірниках композиторки:

«Від льоду до льоду» (1965 р.),

«Смерічка» (1973 р.),

«Любимо землю свою» (1977 р.),

«Хорові акварелі» (1982 р.),

«Ладоньки» (1982 р.),

«Від зими до зими» (1983 р.), які вийшли в світ у видавництві Києва «Музична Україна» та «Мистецтво».

У своїх вокально-хорових творах Богдана Михайлівна постійно продовжує та зміцнює кращі естетичні традиції українського класичного та сучасного музичного мистецтва. Саме тому вона об'єднує свої твори у вокальні цикли, піднімаючи образ окремих мініатюр до певного художньо-естетичного узагальнення.

Значному успіхові дитячих вокально-хорових творів композиторки сприяло її вимогливе ставлення до поетичної основи музичних творів. Серед авторів її хорових мініатюр значне місце

займають класики української літератури — Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, видатні поети сучасності — М. Рильський, В. Сосюра, П. Тичина, П. Воронько, Д. Павличко, Л. Костенко, С. Гордінський та інші. Бажаючи відтворити якомога повніше світ дитинства з її іграшками, веселими святами, першими враженнями від зустрічі з образами Природи — Сонцем, Вітром, Дошем — Б. Фільц створює цикл пісень на слова Олександра Олеся «Від льоду до льоду» (присвячений синові Олеся), «Хорові акварелі».

З особливою прихильністю ставиться Б. Фільц до поетичної спадщини О. Олеся. Його тонка лірика дивовижно поєднується з точністю її образного вислову. На його тексти Богдана Михайлівна створює згаданий цикл «Від льоду до льоду», виданий у 1965 році і призначений для виконання голосу з фортепіано. А у 1983 році цей цикл доповнюється хоровими творами і виходить під назвою «Від зими до зими». Зміст хорових мініатюр спрямований на оспівування чарівної краси природи, прославлення її життєвої сили. Зображення в музичних малюнках життєвого кола пов'язаного зі світом природи — зимою, весною, літом, осінню — визначають наскрізну драматургію всього циклу.

Збірку відкриває «Ялинка» — новорічна пісенька-оповідання про зустріч у лісі хлопчика з зайчиком, який не дозволяє зрубати ялинку. Мелодична лінія розвивається за принципами зіставлення. За розповідним тоном першої частини куплета (мелодика викладена вісімками, четвертними та половинними тривалостями) звучить більш рухливий характер другої його частини (тут мелодика викладена шістнадцятими). Таке зіставлення одразу ж передає веселий, задержуватий образ маленького зайченяти, який не хоче віддати хлопчикові деревце. Якщо розглянути метроритмічну організацію мелодичної лінії, то одразу ж привертає увагу використання синкопи в кадансових зворотах (см. стр. 13).

Безумовно вживання цього прийому інтенсифікує загальний рух пісні, який позначений автором темпом «Не дуже швидко», і надає всій мелодії певної пружної імпульсивності. Як підкреслює М. П. Загайкевич, виростає він з особливостей гуцульського фольклору (1, 88).

Друга пісня «Снігурі» стає яскравим прикладом тонкої інтерпретації «візуальних», живописних образів віршів О. Олеся. Перед слухачами виникає «зримість» поетичного образу веселої зграї птахів, що «на сніг упали і розквітли, як квітки».

Хор «Снігурі» відрізняється від попереднього твору «Ялинка». Тут поєднання звукообразальності з емоційною наснагою знайшло своє виражальне відображення в музиці хору. Композиторка використовує швидкий темп; фольклорні поспівки вузького

Не дубе швидко *cresc.* Ялинка

Раз я вбує-ся в чобітки, о-дяг-нув-ся в ко-жу-
шин-ку, сам за-прігосявсаночки і по-т-хавпо я-лин-ку,
сам запрігся в саночки і по-т-хав по я-лин-ку.

діапазону (в межах терції), так характерні для українських народних пісень, зимового циклу — колядок та щедрівок; одноманітний ритмічний малюнок. Чудовою знахідкою авторки є застосування в мініатюрі прийому «хорового еха» (кінець музичної фрази кожен раз повторюється іншим голосом), який утворює особливий звуковий простір і, водночас, викликає асоціації з зображенням голосистих жарогрудих снігурів (см. стр. 14).

Хорова Партія пісні складається з трьох голосів і має свого «соліста» — партію сопрано, яка викладена вісімками. Тільки в п'ятому такті її рух затримується на другій долі такту звучанням довгої половинної ноти з крапкою (знову синкопа) — тривалістю, що продовжує звучати у наступному такті.

В середній частині твору на словах «Заспівали, задзвеніли, мов заграли кобзарі», метро-ритмічний малюнок партії сопрано та альта розвивається в єдиному русі (тт. 10-12). А динаміка цього епізоду спадає від *f* до *p*. Утворюється враження бажання на всіх хористів почути, як же то заграли кобзарі.

Цікава в цьому фрагменті і фортепіанна партія. Вона викладена арпержированими акордами, виконання яких складає враження звучання переборів кобзи (тт. 11-12-13).

Наступна пісня «Холодно зараз в лісах і лугах». На відміну від двох попередніх мініатюр загальний рух її розвивається у трьохдольному розмірі. Хорова партія наповнена унісонами та інтервальними звучаннями в терцію і сексту. Динаміка твору не має складної розвиненої лінії, переважає запропонована композиторкою звучність силою *tr*.

Снігурі.

де ввільася весела зграя, жа-ро-гру-ді снігу - рі

сні-гу-рі;

снігу-рі?

сні-гурі

Цикл зимових пісень закінчує хор «Капустонька». Він передбачає виконання його а capella і написаний композиторкою у дусі народних хорових пісень. Починається хор заспівом партії сопрано, перший інтервал якого є кварта, так характерний для українських дум та протяжних пісень.

Капустонька

По-ви-ну-та, за-нед-ба-на, на лу-гу

ве-де-ні-я ка-пустонька у сні-гу.

Метро-ритмічна структура хорової мініатюри «Капустонька» знову повертає слухачів до чотирьохдольного розміру. У побудові мелодичної лінії мають перевагу четвертні ноти. Тільки у двох тактах твору, першому та сімнадцятому, мелодична лінія збагачується вісімками. Кожна чотирьохтактова фраза закінчується довгою половинною нотою з крапкою. Всі куплети закінчуються унісонним октавним звучанням. Застосування в цій пісні темпу «Не дуже швидко» перегукується з загальним настроєм першого хору «Ялинка», що робить цикл зимових пісень цілним.

Весняний період циклу відкриває пісня «Скоро сонечко пригріє». Пісня відзначається світлим ліризмом, бо пов'язана з темою повернення тепла, розквітом природи:

Скоро сонечко пригріє,
Потечуть струмки,
Темний гай зазеленіє,
Зацвітуть квітки.

В хоровій мініатюрі використовується двоходовий розмір, а у вокальній та інструментальній партіях мають наявне місце характерні для музичного письма Богдана Фільц, синкопи (тт. 4, 14, 18, 24, 28). Бадьорий настрій з'являється з перших тактах фортепіанного вступу, мелодична лінія якого розвивається у піднесеному дусі. Грайливість досягається завдяки використанню четвертної довжини на другій долі такту після звучання вісімок на першій долі такту. Темою вступу закінчується хорове висловлювання. Чарівним колоритом наповнюється звучання інструментального акомпанементу завдяки вживанню оздоблення (форшлягів) в партії правої руки.

Хорова пісня «Все навколо зеленіє» оспівує другу половину весни — період, коли кожна тварина, кожна рослина наповнюється новим повнокровним життям. І дійсно

Як тут всидіти у хаті,
Коли все живе, цвіте,
Крізь дзвенять пташки крилаті,
Сяє сонце золоте?..

Повертаючись до чотирьохдольного розміру, композиторка знаходить своєрідний метро-ритмічний малюнок мелодичної лінії твору, з акцентами на першу, другу, третю долі такту, які яскраво відтворюють схвильованість та бажання хлопчика вибігти в садок. «Поспішність» загального руху хору підтримується інструментальним акомпанементом викладеним особливою фактурою — ломаними шістнадцятими. Автор майстерно створює загальний світлий колорит хору, передає радісний піднесений настрій, викликаний буянням природи. До цього навштовхують інтонації

в мелодичній лінії, в яких прослуховуються мотиви, що імітують голос зозулі.

Все навколо зеленіє

The first system of the musical score is for the song 'Все навколо зеленіє'. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics: 'mf все навко - ло зе - ле-ні - е, річ - ка лєть - ся і шу-мить'. The lower staff is a piano accompaniment in G major, 4/4 time, with a dynamic marking of 'mp'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with some chords marked with 'x'.

The second system of the musical score continues the song 'Все навколо зеленіє'. It also consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics: 'ти - хо, тихо вітер ві - є і з траво-ю го - мо-нить'. The lower staff is a piano accompaniment in G major, 4/4 time, with a dynamic marking of 'mp'. The piano part continues the rhythmic pattern of eighth notes, with some chords marked with 'x'.

Поєднання жанрових та зображальних елементів притаманно двом наступним пісням «Дощик» та «Маленький пастушок», які відносяться до літнього розділу циклу. В цих мініатюрах споріднені темпи. Хор «Дощик» розрахований на виконання його в темпі «Помірно», а пісня «Маленький пастушок» на темп «Не дуже швидко».

Кожний куплет хору «Дощик» починається мелодією на *staccato*, що разом зі стакатним фортепіанним супроводом виразно імітує звук падаючих дощових краплин. Вузкий діапазон мелодії, коливальний рух її терцових інтервалів, чотирьохдольний розмір — всі разом нагадують слухачеві дитячі ігрові пісні:

веснянки (наприклад «Іди, іди дощику»). У четвертому та шостому тактах мініатюри автор застосовує форшлаг — забарвлення, яке асоціюється з великою дошовою краплиною, що блищить на сонечку всіма дивовижними кольорами.

Помірно

Дошик

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system features a vocal line with the lyrics 'Кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап.' and a piano accompaniment. The piano part includes a 'forchlag' (rain effect) indicated by a 'p' dynamic marking and a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Ро-си, ро-си, Ро-си, до-щи-ку, я-ри-ну,' and the piano accompaniment.

В хорі «Маленький пастушок» елемент зображальності застосовується композитором на останніх строфах кожного куплету.

Наступний хор «Два хлопчики». Сюжетно-дійовий характер його розкриває розповідь хлопчика про ловлю рибки золотенької та

срібненької, величенької та маленької. В певному відношенні цей хор подібний пісні «Ялинка». Тому що мелодична лінія його розгортається також завдяки зіставлення двох її типів: розповідального та емоційношхвильованого. Грайливий настрій, жанрова своєрідність хору досягаються завдяки використанню четвертої ноти на останню четверту долю такту.

Помірно, грайливо

Два хлопчики

тї два хлопчики на ставоч- ку дов- лять рибку вистодоч- ку
poco a poco cresc.
 зо - ло - тень ку і срібнень ку і ве- ли- ку, і ма- лень-
 ї ве - ли - ку і ма- лень- ку.

Порівнюючи дві мініатюри, «Ялинка» та «Два хлопчики», можна виявити такі спільні ознаки. Обидва хори написані у тональності C-dur, мають спільну метро-ритмічну структуру, яка викладена у чотирьохдольному розмірі.

Динамічна лінія в обох хорових партіях досить гнучка і має загальний розвиток від *pp* до *f*. Композиторка майстерно використовує динамічне зростання мелодичної лінії паралельно із збільшенням інтервалів між двома голосами у вокальній партії (хор «Два хлопчики», тт. 5-6), чим художньо підкреслює змістовану та емоційну кульмінацію твору.

З точки зору формоутворення і хор «Ялинка» і хор «Два хлопчики» розвиваються на зіставленні двох речень, мелодична лінія в яких розгортається послідовно за поетичними рядками поезії О. Олеся.

Якщо хор «Два хлопчики» можна віднести до жанрово-

зображальних, побутових мініатюр, то наступну мініатюру «Тихо в полі» (нею закінчується літній період циклу) доцільно зачислити до жанру ліричних. На таку думку нашоувхують розмірений коливальний рух хорової партії елегічного характеру, застосований трьохдольний розмір. Автор використовує м'яку динамічну звучність силою на *pp*, *тр*, *р*, чим утворюється атмосфера душевного співкою, мрійливості та глибокого задуму. Хроматизовані пошабельні ходи мелодичної лінії в кінці твору розчиняються в тихому звучанні фортепіанного акомпанементу.

Не поспішаючи, ласкаво ТИХО В ПОЛІ,

Ти - хо у по-лі.. Ні спі-ву, ні шу-лу,

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment in the same key and time, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The lyrics are written below the vocal line. The score consists of two systems of staves.

Останній розділ циклу «Осінь» відкривається хором «Вітер». Зображальний елемент його (вживання трелів на протязі всього твору в партії правої руки інструментального супроводу) яскраво підкреслює та інтерпретує візуальність художнього образу вірша О. Одеса. Фортепіанна партія несе основне навантаження художнього висловлювання, викликаного нагодою та сльотою осінньої пори.

За хором «Вітер» звучить хорова пісня «Сумно і весело», в якій тема людини-природи оспівується Богданою Фільц через одухотворення пейзажної лірики. В цій хоровій мініатюрі найбільш повно виявилася одна з головних особливостей композиторського письма Богдани Фільц — орієнтація на романтизм як стильове музичне висловлювання душевної схвильованості. Метро-ритмічна структура хору «Сумно і весело» викладена композитором у розмірі 6/8 і розвивається за принципом внутрішнього зіставлення; мелодії розповідального та лірично-схвильованого характерів. Вся музична тканина хору наповнена екстатичним настроєм, викликаним враженням від заспокоїної природи та появою першого снігу.

Повільно сумно

Сумно і весело

Сум - но і ве - се - ло: Сльо - зи і сміх!

mp

ве - ле - но, лю - бо, і сі - еть - ся сніг...

Сум - но ста - новить - ся.. Трави йквітки хутко вбираються

Tempo I. *rall.*

rall.

Coda

В о́лі - свит - ки сніг...

Закінчується весь цикл «Від зими до зими» пісню «Над колискою». Відштовхуючись від поетичного образу вірша О. Олеся, Богдана Фільц застосовує в ній фольклорно-жанрові джерела, інтонаційно і метро-ритмічно близькими до народних колискових наспівів.

Повільно, спокійно

Над колискою

Спи мій ма-ле-сецькии, спи мій синок... Я розка-жу то-бі
безліч ка-зок. A... A... 1-2

В розглянутому хоровому циклі Б. Фільц «Від зими до зими» в повній мірі виявилась спорідненість її індивідуального письма з українським фольклором. Враховуючи особистості музичного сприймання дітей через призму витонченої краси природи, композитор утворює відточені музичні образи наповнені душевною схвильованістю, щирістю, тонкою лірикою — рисами так характерними музиці епохи романтизму. В хорових мініатюрах приваблюють вишуканий гармонічний колорит: зіставлення кварто-квінтових співзвучностей на різних ступенях ладу, влучно використані елементи зображальності (форшлаги, трелі, синкопи, акценти), квадратна структура, що виявилася у вигляді чіткої метро-ритмічної організації усєї музичної тканини.

Крім згаданого циклу «Від зими до зими» на слова О. Олеся Б. Фільц написала вісім хорових мініатюр — «Сніги», «Снігурі»,

«Тане сніг», «Веснянка», «У лісі», «Білі гуси», «Тихо в полі», «В небі жайворонки в'ються», які з повним правом можна розглядати як окремі вокально-хоровий цикл. Вони увійшли до збірки під назвою «Хорові акварелі». Різні почуття виникають під час виконання та прослуховування вказаних хорових пісень: і враження від тихого зимового ранку, і змислення від пробудження і розквіту природи, що приводять людину до піднесеного оптимістичного настрою.

Драматургічна особливість циклу прикметна тим, що в кожній хоровій мініатюрі висвічується певна музична інтонація, що пов'язана з інтерпритацією поетичного образу.

Пейзажна лірика вдало відтворена автором в хорі «Білі гуси», музика вражає простотою і, водночас, дивовижною красою. Виразальні засоби мініатюри: «помірний темп», м'яка сила звучності в діапазоні pp — f, спокійний рух мелодії разом з спрямованими догори фігураціями інструментального акомпанементу відтворюють піднесене почуття людини від широкого, привільного польоту великих білих птахів (см. стр.23).

Тематичний план вокально-хорових творів Богдани Фільц, призначених для дітей, досить широкий. Та все ж магістральною лінією в цьому виступає тема любові до Батьківщини. Показовим в цьому відношенні може стати одна з найулюбленіших виконавцями хорових пісень композиторки «Любимо землю свою» написану на слова М. Сингаївського. У 1989 р. в Києві на заключному вечорі міського огляду-конкурсу «Свято пісні» зведений хор, що налічував більше 700 чоловік, виконував її заключним номером. А у 1992 році на хоровому фестивалі, присвяченому 150-річчю від дня народження Миколи Лисенка, великий зведений хор виконував цей твір на майдані Незалежності в Києві.

Добре вслуховуючись в музичну тканину хору «Любимо землю свою», відчуваєш комплекс почуттів — радісних і піднесених, схвильованих і урочистих. Разом з цим шира задушевність, відвертість та особлива теплота, що так властива вокальному вислову композиторки, виток якої криються в українській народнопісенній ліриці, проявилася в хорі дуже виразно.

Ствердженню світлого колориту сприяє Ля мажорна тональність, яка поповнюється і водночас, розвивається терцовими модуляціями. Хвиляста мелодична лінія природно розвивається у вдало вибраному композиторкою трьохдольному розмірі. Розвиваючись особливим ритмічним малюнком, мелодія досить зручна для виконання. Останні надають використані в ній довгі звуки (майже на два такти), строга квадратна структура.

Розраховуючи на виконання хорового колективу старшоклас-

Помірно

Білі гуся

mp

Бі-лі гу - ся летять на ду -

га - ми, в си-нім не- бі блу-діють сі-

га - ми, в си-нім не - бі смер -

лі - ми зми-ка-ють,

ників, автор викладає хорову партію у виду трьохголосною акордовою фактурою, яка урізноманітнюється елементами підголоскової поліфонії на фоні витриманого верхнього голосу. Фортепіанний супровод виразно доповнює та висвічує загальний урочистий образ твору. Як підкреслює М. Загайкевич, в процесі композиторської творчості Богдани Фільць «головну роль відіграють не стільки технологічні прийоми, а їх уміле використання» (1, 92).

Громадянська патріотична тематика вокально-хорових творів Богдани Михайлівни тісно змикається з пейзажною лірикою. Враховуючи можливості своїх виконавців (дітей молодшого, середнього та старшого віку), композитор створює хорові мініатюри у вигляді невеличких чудово-забарвлених малюнків, позначених відчуттям вокальної колористики, умілим використанням зображальних прийомів для відтворення таємниці душевного настрою.

Чудовим прикладом до сказаного може бути один з найцікавіших творів композитора, написаних на слова О. Ющенко «Зимова картинка». Цей хор виконується з акомпанементом фортепіано або органа. Яскрава зображальність та велике емоційне почуття досягаються автором завдяки використанню в музиці лаконічних, але виразних лексичних засобів. Кварткові акордові сполучення, що звучать у віддалених регістрах інструменту, утворюють враження тиші та душевного спокою, навіяного першим сніговим покровом (см. стр. 27).

Виразно застосовується композиторкою принцип зображальності і в хоровій пісні «Сніжок» (слова В. Жупанина). Відтворюючи веселе кружляння зимової завірюхи коловим рухом мелодичної лінії, дрібними фігураціями фортепіанного супроводу, Богдана Фільць вдало використовує народно-танцювальні інтонації українського фольклору (см. стр. 26).

Вокальні твори, пов'язані з відтворенням весняних образів займають окрему сторінку хорової музики композитора. Характерним для них виступає радісно-збуджений емоційний тон. В цьому відношенні особливу увагу привертає хор «Весняний дзвін» написаний на слова А. Німенка. Пафос музичного висловлювання сконцентрований у перших рядках твору:

Весняний дзвін, завзятий дзвін
Весняним мріям навздогін...

Чітка, пульсуюча ритміка хору, терцова та акордова фактура хорової партії (в тісному розташуванні), насичена фортепіанна фактура — все разом відтворює веселий переддзвін, який відзвонює триумфальний прихід довгожданої весни.

Любимо землю свою

Maestoso

f

mf Кві-тне і па-ді-є зем-ля,
mf

сон-це ге-ре-нить по-ля.

про-меней і го-рячі-ше і має рі-ка,

Сніжок

Allegro

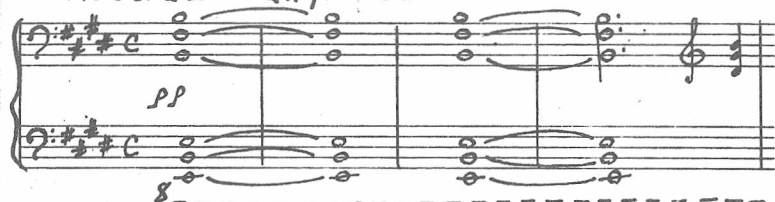
Handwritten musical score for the piano introduction of 'Сніжок'. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music is marked with a forte 'f' dynamic. The right hand plays a rhythmic melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Handwritten musical score for the first line of lyrics. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature. The music is marked with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The lyrics are: "Сні, я ка весо- га зина, ку- шток на- го- ли- ши."

Handwritten musical score for the second line of lyrics. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature. The music is marked with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The lyrics are: "ли - не вес- нян- ка дзвін- ка, дзвін- ка".

Зимова картинка

Moderato tranquillo



pp

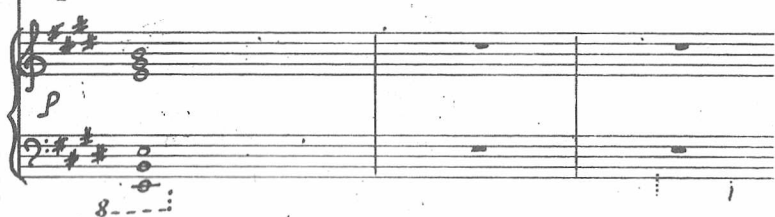
8

Introduction for piano, featuring chords in the right hand and octaves in the left hand.



p Сніг пух-нес-ть, сні-жок, на-че

Vocal melody for the first line of the song.



p

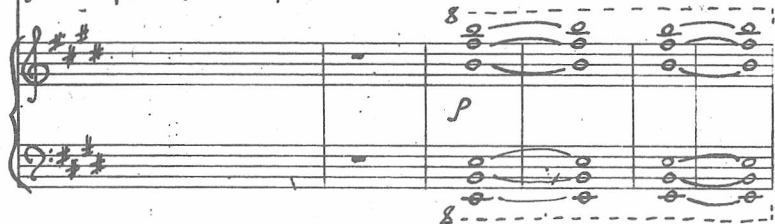
8

Piano accompaniment for the first line of the song.



ле-бе-дя пу-шок

Vocal melody for the second line of the song.



p

8

Piano accompaniment for the second line of the song.

Весняний дзвін

Allegro agitato

m⁺ Вес ня ним дзвін, за взя тив дзвін вес ня ним мрі їм

m⁺ *staccato sempre*

Вес - ня ним - мрі - їм
на-здо-гін. Вес-ни-ним мрі-їм на-здо-гін, вес-

З темою природи пов'язані і два цикли хорових пісень Богдани Фільц, які написані на слова Ліни Костенко: «Весняні сценки» та «Осінні сюжети». Цикли утворені на основі збірки віршів поетеси «Бузиновий цар». Поряд з колоритними пейзажними замальовками, композиторка відтворює дійові особи, яких завжди любить і чекає дитяча аудиторія: звіряток, комахів, різних рослин. Зайчення-посилає телеграму, верба роздає подарунки.

Колоритні хорові пісні Богдани Фільц на слова Л. Костенко прості за своїм формоутворенням, фактурою музичного викладання, інтонаційною структурою. Особливою прикметою хорових мініатюр, що названі автором «Весняними сценками», є утворення характеристичних образів. Розкриваючи стислу поетичну мову віршів Л. Костенко, Б. Фільц відтворює різноманітні настрої.

Як телеграма-блискавка сприймається радісно-піднесена пісня

«Чекайте квітами весну». Токатний фортепіанний акомпанемент сприймається як стук телеграфного апарату. У вокальній партії використовується характерна для музичної мови Богдани Фільц синкопа з подовженим звуком в кінці музичної фрази:

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with a telegraphic, staccato quality, described in the text as resembling a telegraph sound.

Вночі завоювали ярама,
воювали ярама

Першому хору протиставляється пісня «Вербові сережки». Плавний, коливальний рух мелодії хору та інструментальної партії акомпанементу утворюють атмосферу добра та душевної злагоженості.

Вербові сережки

Ві - ла я - ру - ли сте - ки

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef, with lyrics written below it. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

о - дла - ла вер - се се - реж - ки

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef, with lyrics written below it. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music continues with similar rhythmic patterns, ending with a final note in the vocal line.

Весь цикл на вірші Л. Костенко побудований за принципами контрастного зіставлення. Саме тому після хору «Вербові сережки» звучить пісенно-розмовний діалог джмеля та бджілки — хор «Польові дзвіночки», що нагадує лірико-побутові мініатюри.

Наступний хоровий номер циклу «Берізки по коліна у воді», за своїм характером та ліричним відтінком перегукується з хором «Вербові сережки». Його прозора хорова партія змальовує ніжну картину тихого весняного розливу.

A Allegretto

Польові дзвіночки

mf Під-ні-ма-є джміль бі-ран-ку ка-же:

доб-ро-го Вам ран-ку

Andantino

Берізки по коліна у воді

Пе-ре-яр-ка-ми та уз-ліс-ка-ми по роз-
ли-ті в вес-ни во-ді гу-си пла-ва-ють
між бе-різ-ка-ми гу-си пла-ва-ють між бе-
різ-ка-ми бі-лі бі-лі як лебе-ді

У хорових мініатюрах на вірші Ліни Костенко виявилась яскрава особливість творчості Богдани Фільц: уміння наповнити добре відомі художні образи новим свіжим змістом, придати їм особливого індивідуального відтінку. Так за допомогою розміреної, баладного типу мелодики, вживанню «грізного» звучання загострених інтонацій вокальної партії та інструментального супроводу авторка вдало створює характеристику ображеної Відьми тим, що її посміли ласкаво назвати Бабусею-Ягусею (останній хор «Бабуся-Ягуся»).

Бабуся-Ягуся

Allegretto

Сьо-год-ні та па-лич-ка бу-де ча-
рив-на це жа-ба не про-ста, це жаба ча-рив-на

Уміння творчо, по-новому використати усталі традиційні музичні форми проявилось у створенні жартівливої пісеньки про «Жука-жученька» на слова В. Лучука. Діалог жука з мухою вдало втілений композиторкою в добре відому форму двоголосного канона. Виявилось, що канонічна техніка в поєднанні з чіткою ритмічністю чудово відповідає поетичному образу вірша Лучука. Доповнемо, що в практиці педагогічного навчання цей хор спеціально використовується для засвоєння поліфонічної форми канону.

Жук-жученько (канон)

mf

ЖУК МУ - ЧЕН-КО СЕ - РО ТУРО В ГО - МУ ВРУ - ТИТЬ

МУХА МУ - ЧЕН-КО СЕ - РО ТУРО

ЧОРНИЙ ВУС ШИДКО І СТАВ ПИТА-ТИ ДІБ НЕ ДІЗЕРКЕ -

ДІБ НЕ ДІЗЕРКАЛО ДІСТАТИ ВІД ПІДКРУ - ТИВ І

ДО ДІСТА-ТИ ДІБ О ЛЕ ДІЗЕРКА - РО ДІБ ТА

СТАВ ПИТА-ТИ ДІБ О ПЕЦДІЗЕРКАЛО ДІСТАТИ ДІБ О ДІЗЕРКАЛО ДІ -

ТИ ?

СТА - - - - - ТИ ?

У стародавній формі канона написані і такі твори Богдани Фільц, як «Чорногуз» на слова В. Лучука, «Облітав журавель» на слова П. Воронька, «Сонце, хлопчик і обруч» на слова Д. Павличка.

Особливу групу вокально-хорових творів складають жанрові мініатюри Богдани Фільц, в яких «дійовими особами» виступають улюблені всією дітворою звірята та птахи. В цій групі творів композиторка робить помітну опору на жанри, що так характерні для українського дитячого фольклору. Так в пісні «Танок сорок» на слова В. Лучука відверто прослуховуються використані інтонації та ритмічні особливості народних дитячих скоромовок та лічилок.

Allegretto

Танок сорок

f На па-ля-ві під сос-но-ю гар-но ве-се-ло вес-
 но-ю. Дві со-ро ро-ки бі-ло-бо-кі
 пов-пи-ра-ли кри-ла в бо-кі
 пов-пи-ра-ли кри-ла в бо-кі.

Елементи та інтонації українського танцювального фольклору — чітка квадратна структура, акценти на першу долю такту, двохдольна метро-ритмічна організація музичної тканини твору — можна почути і в жартівливій пісні «Заєць» на слова Д. Павличка.

Жартівливим діалогом викладений і хор «Ой вишеньки-

черешеньки» написаний на слова Лесі Українки. Мелодична основа його побудована на запозичених танцювальних ритмах коломийок. Речетативна, моторна мелодія розвивається з характерною для коломийок повторністю одного звука. Фортепіанний вступ та інтерлюдія з акцентовими акордовими синкопами, використання в музичній лексиці закличних інтонацій на слові «Гей» і з наступним глісандуванням закінченням усієї музичної фрази ще раз підкреслюють народно-танцювальний характер твору (см. стр.36).

Хорова творчість Богдани Фільц внесла помітний вклад в розвиток сучасного хорового мистецтва України.

Твори хорової пейзажної лірики композитора відзначаються тонким відчуттям вокальної колористики, чудовими знахідками яскравих зображальних прийомів, якими автор вміло користується для підкреслення певного емоційного настрою.

Хорові мініатюри Богдани Фільц написані в єдиному художньому стилі. Характерним для них є цільність, простота музичного вислову, висока професійна майстерність, зручність їх виконання, що виявляється у логічності голосоведення, особливій мелодичній красі.

До сфери дитячої музики Богдани Фільц належать не тільки твори вокально-хорових жанрів, а й численні опуси інструментальної музики. В практиці фортепіанного навчання достойне місце займають її перші твори: «Танок», «Три прелюдії», «Варіації», «Експромт», «Карпатський етюд» та інші. Перші зразки фортепіанної музики Богдани Фільц належать до програмної музики і набули особливого визначення завдяки активному використанню інтонацій карпатського пісенного фольклору, широкому залученню виражальних засобів постромантичного періоду (1, 69).

Зазначені особливості яскраво виявилися в «Трьох п'єсах для фортепіано на теми українських народних пісень» (1956-1959 роки). В їх основу покладені лірично-побутові наспіви лемків — етнічної групи народів західно-українського регіону. Так у другій пісні циклу *Andante risoluto* мелодична лінія будується на основі лемківської пісні «Бодай та карчмичка горі з димом пошла» і носить танцювально-епічний жанровий характер. Звідси впливає і масивна акордово-октавна інструментальна фактура, акцентування синкоп в кадансових зворотах, хиткість метро-ритмічної структури твору. Мініатюра написана у простій трьохчастинній формі, закінчення якої нагадує образи народних піснярів-кобзарів.

Лемківська пісенна тематика продовжується авторкою в

Ой вишеньки-черешеньки

№1. *mf Allegro*

По-о-лис-ку-ють че-ре-шень-ки в листі зе-ле-ньким,
 че-ре-шень-ки воб-лять о-чі ді-точ-кам ма-леньким.

mp dolce

... динь-ко-во ти та висо-ко ліз-ти
 ... ді-ти, - ді-ти -

pliss.

... ді-ти-ти та го-ді дістати! Іє-і
 ... ді-ти-ти Іє-і

«Лемківських варіаціях» (1972 р.) Драматургічна концепція циклу розвивається на основі оригінальної авторської теми енергійного, вольового і, водночас, задушевного характеру (см.стр.38).

Кожна з чотирьох варіацій розвиває певний настроєвий відтінок головної теми. В першій варіації *Vivace grazioso* підкреслюється грайливість музичного образу. У другій варіації *Risoluto* висвітлюються мужні мотиви. Третя варіація *Zento. Tranquillo* має оповідальний, а точніше споглядальний характер і по асоціації виникає пейзаж застиглих, величних гір, окутаних сивим туманом. Четверта варіація *Allegro ritmico* розкриває енергійний характер головної теми.

Велику популярність має «Карпатський етюд», який має другу назву «Гірськими стежками» (за американським виданням). Він з успіхом використовується в педагогічному репертуарі для придбання певних піаністичних навичок (гра з перекладанням рук, стаккатності). За стилем музичного висловлювання цей твір можна зачислити до жанру інструментальних обробок коломийкових мелодій.

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

Структура фортепіанного циклу побудована за принципом зіставлення. Особливою ознакою його є поєднання різноманітних за змістом та настроєм мініатюр, музична тканина яких розвивається на основі однотипного інтонаційного матеріалу — закарпатських наспівах, що мають подібні інтонаційно-ритмічні властивості. Їм характерні: вузький діапазон мелодик, чітка метроритмічна організація з синкопованими зворотами, явно виражений нахил до вживання терпких гармоній, лідійського ладу. Всі ці особливості мають широке поле для розвитку творчої фантазії композитора.

Фортепіанні п'єси, що увійшли до циклу «Десять закарпатських новелет» мають класичну структуру їх формоутворення. Дуже часто композиторка звертається до простої тричастинної музичної форми, в якій вдало відтворені картини буйного карпатського життя. В мелодичній основі п'єс можна почути інтонації оригінальних народних пісень: «День, день, білий день» (перша новелета), «Ой спала я на сні» (четверта мініатюра). Кожна п'єса циклу відрізняється ширістю музичного вислову, особливою задушевністю.

Задумливо-сумовитим настроєм позначена сьома новелета.

Лемківські варіації

Allegretto (♩=84) - Тема -

mp

sf

p leggiero

mf rubato

p

f

В ній виявилися специфічні риси кантиленних музичних тем Богдани Фільц. Збільшена секунда, що з'являється внаслідок введення відвищеного IV ступеня в мажорі (лідійська кварта), підголоскова фактура — надають музиці напруженого звучання. Ця фортепіанна мініатюра уже давно живе самостійним життям. Бо закінченість та лаконічність у формоутворенні дають їй змогу бути виконаною як у контексті всього циклу, так і окремо.

ЗАКАРПАТСЬКІ НОВЕЛЕТИ

Новелета № 7

Andante doloroso.

П'єси лірико-схвильованого характеру контрастують з мініатюрами, в яких музична тема асоціюється з розмашистим чоловічим танцем типу Аркан — Новелета № 8. У музичній тканині дев'ятої новелети домінують по-імпресіоністичному розпливчасті фарби. П'єса відрізняється фантастичністю та непередбаченим розвитком її музичного образу.

Закінчується цикл мініатюрою, в мелодичну основу якої композиторка вводить грайливі поспівки жартівливої мелодії «Я тому не винна». В кінці циклу утворюється образ радісного збудження від цікавих та схвильованих подій людського життя.

Таким чином, у фортепіанних мініатюрах циклу «Десять закарпатських новелет» Богдана Фільц демонструє своє професійне вміння різноманітного перетворення народних українських мелодій, створення яскравих пейзажних картин, жанрових музичних сцен.

«Десять закарпатських новелет» — показовий твір в арсеналі фортепіанної музики Богдани Фільц. Тут знайшли прояв кращі традиції української композиторської школи у поєднанні з народно-пісенною творчістю. Блискуче використання якостей піаністичної фактури визначило вагомому значимість циклу в українській вітчизняній фортепіанній літературі.

Цікавим, на наш погляд, є один із останніх опусів фортепіанної музики Богдани Фільц «Київський триптих», присвячений 1500-літтю Києва. Три окремі мініатюри поєднані автором в єдиний цикл. За своєю драматургічною основою цикл програмний.

Перша його частина *Ostinato* асоціюється з подіями давніх років. Музичний образ її, заснований на автеничних мотивах лаврського розспіву XVIII століття, має епічний характер. Друга частина циклу нагадує бурхливий розвиток історії Києва. У фортепіанній фактурі використані такі піаністичні прийоми: перекидання рук, дрібні фігурації та пасажі, які дуже часто зустрічаються в п'єсах *Toccato*. В останній частині триптиху *Maestoso* фактура фортепіанного викладання нагадує масивне оркестрове звучання завдяки використанню складної октавно-акордової техніки. Тому утворюється образ могутньої сили та величі. У всіх трьох частинах циклу великого значення набуває мотив передзвонів, який звучить і в першій, і в другій, і в третій п'єсах триптиху. Виконуючи функції своєрідного наскрізного образу всього інструментального циклу тема передзвонів допомагає утворенню величального гімну найдавнішому і вічно молодому місту над Дніпром. (см.стр.41)

Серед інструментальної музики Богдани Фільц є твори, що написані для інших інструментів, наприклад:

Київський триптих

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Kyiv Triptych". It consists of four staves of music. The top two staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff is marked "Largo" and "tenuto". The second staff has a "mp" dynamic marking. The bottom two staves are in G major and 7/8 time. The third staff starts with a "f" dynamic and includes a "cantabile" marking. The fourth staff has a "mp" dynamic. There are various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings throughout the score.

«Колискова», «У лісі» для гобоя,
 «Новелета» для арфи,
 «Імпровізація» для бандури і фортепіано,
 «Антилони», «Гірська мелодія» для баяну,
 «Тема з варіаціями» для ксилофону. До речі на основі музичної теми останнього твору авторка утворює Варіації для двох фортепіано (см.стр.42).

В останні роки Богданою Михайлівною Фільц було створено ряд чудових опусів для двох скрипок і фортепіано — мініатюр, в яких можна почути і цікаву ліричну розповідь, і жартівливий гумор. Розраховані для виконавців юнацького віку, ці маленькі мініатюри органічно влітаються в дитячі музичні свята та фестивалі. До таких п'єс належать мініатюри: «Тече вода льодова», «Веселі жабки», «Весняний дивосвіт», «Маленький вальс» (см.стр.43)

Поряд з інструментальними та вокально-хоровими творами, призначеними для дитячого та юнацького віку на творчій полиці композитора особливе місце займають і такі твори як Концерт для фортепіано з оркестром, написаний у явно вираженій романтичній традиції. Стильова направленість Концерту визначила його емоційний настрій. З повним правом його можна назвати «молодіжним», де приваблює відкрите і радісне сприймання всього оточуючого світу.

Варіації для двох фортепіано

Andante

I.

mp

II.

mp

Веселі жабки

*Трайливо
з рухли*

mf

mp

Концерт написаний у класичній тричастинній формі сонатного Allegro з застосуванням специфічних рис поемності (друга і третя частини виконуються без перерви). Життєрадісний, емоційний настрій твору розкривається вже в головній темі першої частини.

Концерт для фортепіано з оркестром

Allegro molto.

dolce

яка за своїм характером перегукується з темою третьої частини твору (см.стр.46).

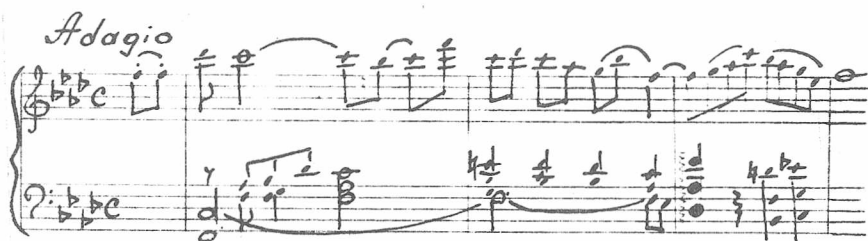
Мелодикою широкого подиху, що створюються образи мрійливого задуму, відрізняється Adagio другої частини. (см.стр.46).

В основних музичних темах Концерту виявилися характерні особливості композиторського письма Богдани Фільц: вживання насиченої і різноманітної фортепіанної фактури, близької романтичному піанізму — розвинута насажна техніка, широкі октавні мартеллато, використання віддалених регістрів, дрібних фігурацій, моторно-токатних прийомів тощо. Та насамперед слід підкреслити трактовку фортепіано як співучого інструмента, здатного передати глибокі душевні переживання.

У фортепіанній творчості Богдани Фільц має місце і викори-

Тема рондо з III ч. Концерту
для фортепіано з оркестром

The image displays a musical score for a piano and orchestra. It consists of two systems of staves. Each system has a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the piece, with a treble staff starting on a whole note G4 and a bass staff starting with a half note G3. The second system continues the melody in the treble staff and provides a more active accompaniment in the bass staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots in both staves of the second system.



стання напрямку музичної стилістики, що характеризується елементами серійної техніки (наприклад, фортепіанний цикл «Шість візерунків»).

Фортепіанна музика Богдани Фільц впевнено і природно увійшла в музичний фонд сучасної фортепіанної літератури. Обумовлено це тим, що інструментальні жанри композиторки майстерно продовжують характерні риси творчості провідних українських композиторів-класиків — Л. Ревуцького, В. Барвинського, Н. Нижанківського, які виявилися передусім у насиченні інструментальних творів цікавими фольклорними мотивами, опрацьованими засобами, притаманними для художніх напрямів неоромантизму та імпресіонізму.

Музичні твори Богдани Михайлівни Фільц — це зразки високого професіоналізму, які знайшли дорогу до слухачів і складають гордість національного українського мистецтва. Саме цьому в г. «Культура і життя» 17 квітня 1993 р. журі по присудженню премії імені М. В. Лисенка повідомило, що за підсумками таємного голосування Лауреатом премії 1993 року була названа композитор та музикознавець Богдана Михайлівна Фільц за творчі доробки: 8 авторських збірників, вокальні, камерні та хорові твори, 3 монографії з питань розвитку української вокальної музики. Дійсно «в особі Богдани Фільц маємо цікавого, оригінального композитора, яким може гордитися не тільки наше жіноцтво, а й ціла наша музична громадськість» (1, 109).

СПИСОК ОСНОВНИХ ТВОРІВ Б. М. ФІЛЬЦ

1. Концерт для фортепіано з симфонічним оркестром ля-мажор. Вперше виконаний у Львові у 1958 р. Солостка О. Кузьмович, диригент М. Колесса 1958
 2. Верховинська рапсодія для симфонічного оркестру. Вперше виконана у Львові. Дир. С. Турчак. 1961
- Фортепіанні твори**
3. Танок 1952
 4. Три прелюдії 1952
 5. Експромт 1953
 6. Фантазія в стилі думи 1954
 7. Тема з варіаціями 1954
 8. Капріччіо 1955
 9. Лемківська пісня № 1 1956
 10. Лемківська пісня № 2 1958
 11. Лемківська пісня № 3 (весільна) 1959
 12. Листок з альбому 1960
 13. Закарпатські новелети (10 п'єс) 1962
 14. Лемківські варіації 1972
 15. Карпатський етюд 1973
 16. Полька 1973
 17. Вальс «Поетичний настрій» 1974
 18. Карпатські наспіви для двох фортепіано 1977
 19. Яворівські іграшки 1979-1980
 20. Київський триптих 1982
 21. Шість візерунків 1983-1986
 22. Веселе рондо 1983
 23. Спомин (пам'яті С. Людкевича) 1993
 24. Яворівська колискова (пам'яті батька) 1993
- Твори для скрипки з фортепіано**
25. Романс 1973
 26. Весняний романс 1982
 27. Веселі жабки 1991
 28. Колискова 1991
 29. Ой зацвіли фіалочки, обр. нар. пісні 1991
 30. Гаєм зелененьким, обр. укр. нар. пісні 1991
 31. Тече вода льодова, обр. укр. нар. пісні 1991
- Твори для різних інструментів**
32. Новелета. Переклад з фортепіано для арфи. Ред. В. Полтаревої 1963

- | | |
|--|------|
| 33. Антилопи (для баяна) | 1967 |
| 34. Гірська мелодія (для баяна) | 1967 |
| 35. Коляскова (для гобоя) з фортепіано | 1977 |
| 36. В лісі (для гобоя) з фортепіано | 1977 |

Інструментальні ансамблі

- | | |
|--|------|
| 37. Маленький вальс. Для двох і трьох скрипок з фортепіано | 1972 |
| 38. Імпровізація для бандури з ансамблем нар.інструментів або фортепіано | 1972 |
| 39. Тема з варіаціями для ксилофону і фортепіано | 1976 |
| 40. «Карпатські наспіви» (варіації для двох фортепіано) | 1977 |
| 41. Весняний дивосвіт. Для двох скрипок і фортепіано | 1991 |

Романси і пісні

- | | |
|--|------|
| 42. «То була тиха ніч» («Лебедина пісня») сл. Лесі Українки. Для сопрано. | 1955 |
| 43. «Пролісок» сл. А. Міцкевича для сопрано | 1955 |
| 44. «Знов конвалії пахнуть в гаю», сл. В. Сосюри. Для сопрано. | 1956 |
| 45. «Стояла я і слухала весну», сл. Лесі Українки Для сопрано. | 1957 |
| 46. «Сирітка», сл. Т. Шевченка. Для сопрано. (Романс присвячений Марії Байко). | 1958 |
| 47. «Гуцулка Анничка», сл. Д. Павличка. Для баритону. | 1958 |
| 48. «Вітре буйний», сл. Т. Шевченка, для сопрано (є вар. для жіночого вокального терцету). | 1959 |
| 49. «Твої очі як те море», сл. І. Франка. Для сопрано або тенора. (Романс, присвячений Соломії Крушельницькій) | 1960 |
| 50. «Маленькій Мар'яні», сл. Т. Шевченка. Для середнього голосу. | 1961 |
| 51. «Ой по горі ромен цвіте», сл. Т. Шевченка. Для баритону. | 1963 |
| 52. «Ой ще не всі вмерли жалі», сл. О. Олеся. Для сопрано. | 1966 |
| 53. «Ой, весна моя», сл. В. Сосюри. Для сопрано або тенора. | 1966 |
| 54. «Вербова гілка», сл. М. Рильського. Для сопрано або тенора. | 1968 |

55. Вокальний цикл на слова М. Петренка.
Для сопрано. 1969
56. «Зозуля сива прилетіла», сл. Ф. Малицького.
Для сопрано. 1974
57. «Схиляюся перед величчю твоєю», сл. М. Рильського
(До 1500-річчя Києва). Для баса. 1982
58. «Як маю я журитися», сл. Т. Шевченка.
Для сопрано або тенора. 1983
59. «На панщині пшеницю жала», сл. Т. Шевченка.
Для сопрано. 1983
60. «Весняний дзвін», сл. А. Німенка. Для сопрано.
(є варіант для дитячого хору). 1985
61. «Зацвіла в долині», сл. Т. Шевченка. Для сопрано.
(є варіант для дитячого хору). 1986
62. «Вже сонечко в небі сіда», сл. Лесі Українки
Для сопрано. 1989
63. «Осінні настрої», вокальний диптих на сл.
П. Тичини. Для сопрано або тенора. 1989-1990
64. «Вийся, жайворонку, вийся», сл. М. Рильського.
Для сопрано (присвяч. М. Лисенку) 1993
65. «Переливи барв», вокальний диптих на сл. С. Гор
динського, присвячений І. Соневицькому 1994
66. «Присвятая, приснодіво Богородице (молитва)
Для сопрано з супроводом. 1994
- Вокальні ансамблі для жіночого тріо**
67. «Ой ти дубочку кучерявий», сл. І. Франка 1956
68. «Тече вода з-під явора», сл. Т. Шевченка. 1958
69. «Львівський весняний вальс», сл. Б. Мацелюка. 1959
70. «Через липу золоту», сл. П. Воронька 1959
71. «Вітер на Дністрі», сл. Д. Павличка 1960
72. «Біля нашого села», сл. І. Кутеня 1960
73. «Гей заграло сине море», сл. І. Кутеня 1960
74. «На роковини Т. Г. Шевченка», сл. Л. Українки 1960
75. «Вітер буйний», сл. Т. Г. Шевченка 1960
76. «Червона калина, чого в лузі гнешся»,
сл. І. Франка 1979
77. «Затремтіли струни в душі моїй»,
сл. О. Олеся 1980
- Хорові твори**
78. «Юнакові», кантата на сл. В. Сосюри для
мішаного хору в супроводі фортепіано. Нова ред. 1958

- для мішаного хору або хору хлопчиків
та юнаків без супроводу 1978
79. «Зайці в долині», сл. Т. Шевченка. Для жіночого
або дитячого хору у супроводі фортепіано 1987
80. «Червона калина», сл. І. Франка. Для мішаного
жіночого, чоловічого хорів. 1990
- Хори без супроводу**
81. «На роковини Кобзаря», сл. Лесі Українки
Для жіночого хору. 1960
82. «Жук-жученько», сл. В. Лучука (канон).
Для дитячого хору. 1972
83. «Веснянка», сл. В. Ладичця, для дитячого
або жіночого хору. 1972
84. «Весно моя, нене», сл. Д. Павличка.
Для дитячого або жіночого хору. 1975
85. «Горобець та гілка», сл. В. Ладичця.
Для дитячого хору. 1975
86. «Матусин заповіт», сл. М. Хоросницької.
Для жіночого хору. 1978
87. «Капустонька», сл. О. Олеся.
Для дитячого хору. 1983
88. «Земле моя», сл. І. Франка.
Для дитячого або мішаного хору. 1984
89. «Облітав журавель», сл. П. Воронька
(канон, є варіант з супроводом). 1985
90. «Хлопчик, сонце і обруч», сл. Д. Павличка
(канон, є варіант із супроводом),
для дитячого хору. 1985
91. «Як не любить той край», сл. В. Сосюри
для дитячого хору 1986
92. «Жива криниця», сл. М. Сингаївського.
Для дитячого хору. 1987
93. «Учітесь, брати мої», сл. Т. Шевченка.
Для мішаного хору. 1989
94. «Здивувалися квіти», сл. Л. Костенко.
Для дитячого або жіночого хору. 1990
95. Молитви до пресвятої Богородиці
для мішаного хору.
1. Достойно є, присвячену заснуванню церкви
св. Анни в Києві.
2. Під твою милість прибігаємо.
3. Преславна, приснодіво, Богородице. 1994

Пісні і хори для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку (з супроводом фортепіано)

- | | | |
|------|--|------|
| 96. | «Ковалі», сл. народні | 1958 |
| 97. | «Кролику пухнастий», сл. А. Пашка | 1958 |
| 98. | «Першотравнева», сл. М. Рильського | 1959 |
| 99. | Цикл з 10 пісень «Від льоду до льоду»
на сл. О. Олеся, присвячений синові. | 1964 |
| 100. | «Я малий собі гуцулик», сл. В. Ладижця | 1967 |
| 101. | «Іжачок», сл. А. Пашка | 1968 |
| 102. | «Що воно?», сл. В. Ладижця | 1968 |
| 103. | «Ми в лісі були», сл. Т. Коломієць | 1970 |
| 104. | «Хочемо миру», сл. І. Неходи | 1970 |
| 105. | «Ой вишеньки-черешеньки», сл. Л. Українки | 1971 |
| 106. | «Стоїть смерічка на горі», сл. Д. Павличка | 1971 |
| 107. | «Танок сорок», сл. В. Лучука | 1972 |
| 108. | «Чоботята-дроборята», сл. В. Ладижця | 1972 |
| 109. | «На санчатах», сл. Г. Бойко | 1972 |
| 110. | «Морозець», сл. Г. Бойко | 1972 |
| 111. | Цикл пісень для ігр та розваг у дитячому садку на сл. Т. Коломієць | 1974 |
| 112. | Збірка пісень «Ладонька» для дітей першої та другої групи раннього віку і першої та другої молодших груп дитячого садка. | 1982 |
| 113. | «Холодно зараз в лісах і лугах»,
сл. О. Олеся | 1982 |
| 114. | «Маленький пастушок», сл. О. Олеся | 1982 |
| 115. | «Дошик», сл. О. Олеся | 1982 |
| 116. | «Надійшла весна-прекрасна», сл. І. Франка | 1982 |
| 117. | «Все співає і росте», сл. П. Осадчука | 1982 |
| 118. | «Коліскова», сл. С. Купанина | 1987 |
| 119. | «Через кладку, через міст», сл. В. Вагірової | 1989 |
| 120. | «На зеленому горбочку», сл. Лесі Українки | 1989 |
| 121. | «Весняні сценки». Вокальний цикл
на сл. Л. Костенко | 1992 |
| | 1. Чекайте квітами весну (Телеграма-блискавка) | |
| | 2. Вербові сережки | |
| | 3. Польові дзвіночки | |
| | 4. Берізки по коліна у воді | |
| | 5. Бабуся-Ягуся | |
| 122. | «Осінні сюжети», вокальний цикл
на сл. Ліни Костенко: | 1993 |
| | 1. Білочки восени | |
| | 2. Осінні хмари, сірі як слони | |
| | 3. Ліс на світанку | |

Пісні і хори для дітей середнього і старшого шкільного віку (з супроводом фортепіано)

- | | | |
|------|--|------|
| 123. | «Пісня майбутніх космонавтів»
сл. Т. Ковалевської | 1970 |
| 124. | «Зимова картинка», сл. О. Ющенко | 1972 |
| 125. | «Заець», сл. Д. Павличка | 1975 |
| 126. | «Люблю весну», сл. В. Сосюри | 1976 |
| 127. | «Любимо землю свою», сл. М. Сингаївського | 1976 |
| 128. | «Червона калина», сл. І. Франка | 1978 |
| 129. | «Надійшла весна прекрасна», сл. І. Франка | 1979 |
| 130. | Цикл творів «Хорові акварелі», сл. О. Олеся | 1982 |
| 131. | «Весняний дзвін», сл. А. Німенка | 1985 |
| 132. | «Зацвіла в долині», сл. Т. Шевченка | 1989 |
| 133. | «Рідний край», сл. народні | 1992 |

Обробки народних пісень для дитячого та жіночого хору (без супроводу)

- | | | |
|------|---|------|
| 134. | «Маринонька», укр. нар. пісня | 1979 |
| 135. | «Сидів комар на дубочку», білорус. нар. пісня | 1979 |
| 136. | «Козонька белая», руська нар. пісня | 1979 |
| 137. | «Мій гаю, зелененький», укр. нар. пісня | 1984 |

Хорові обробки народних пісень з супроводом

- | | | |
|------|--|------|
| 138. | «Та зайчику, сивесенький», (гагілка)
для жіночого хору | 1968 |
| 139. | Три обробки народних пісень з голосу
Лесі Українки для дітей молодшого віку | 1990 |

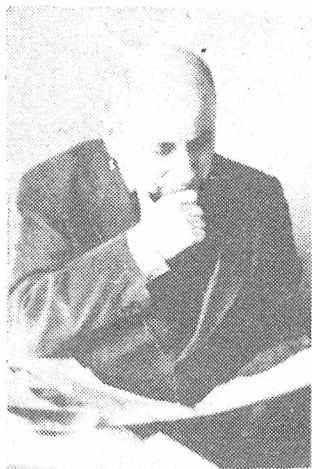
Сольні обробки народних пісень для голосу з фортепіано

- | | | |
|------|---|------|
| 140. | «Вівці мої вівці». Для баритону | 1959 |
| 141. | «Віє вітер, віє буйний».
Для сопрано або тенора | 1960 |
| 142. | «Ой летіла зозуленька», мелодія взята із зб.
«Народні пісні в записах Лесі Українки» | 1973 |
| 143. | «Тиха вода», закарпатська нар. пісня
для середнього голосу | 1974 |
| 144. | «Зелена рута, жовтий цвіт»,
для низького голосу | 1976 |
| 145. | «Ой на Купала-Купалочка», пісня з голосу
Лесі Українки | 1991 |

ЛІТЕРАТУРА

1. *Загайкевич М. П.* Богдана Фільц. Творчий портрет. — К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН України, 1992, — 109 с.
2. *Грица С.* Композитор Богдана Фільц. Газета «Культура і життя», № 48 (3377), 28 листопада 1992 р.
3. *Фільц Б.* Радість творческого общення. В кн.: Лев Николаевич Ревуцкий. Статті. Воспоминания. — К.: Музична Україна, 1989. — С. 106-112.

Антон Іванович МУХА



Серед провідних діячів музичної культури України, творча діяльність яких розгорнулася у післявоєнні роки, слід назвати композитора, доктора мистецтвознавства, професора, Антона Івановича Муху.

Родовід його бере початок з невеличкого українського містечка Білопілья, 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 родичі і земляки-переселенці. Там, 6 січня 1928 року і народився Антон — остання дванадцята дитина. Там він пішов у школу,

там уперше почув українські та російські пісні, які теж потім співали вдома. Там, за прикладом старших братів, почав грати по слуху на гармошці, писати вірші.

Але в Алтайському краю доля родини не склалася і батьки з усією своєю сім'єю напередодні війни повернулися на батьківщину, де хлопчик провів свої дитячі роки.

Українська Білопільська земля щедра на добрих людей. Тут народилися і пішли у велике життя двічі Герой Радянського Союзу Степан Павлович Супрун, дев'ять Героїв Радянського Союзу, десять Героїв Соціалістичної праці, вісім повних кавалерів ордена Слави. Відомий український поет-лірик Олександр Олесь, чиї вірші звучать у багатьох музичних творах вітчизняних українських композиторів.

Велика дружна родина навчила хлопця любити свою землю, з повагою відноситись до людей, що його оточували, сумлінно ставитись до праці. Вчився Антон легко, з великим бажанням, захоплювався літературою, малюванням. Але над усе хлопець полюбив музику, і полюбив на все життя, правда доводилося самотужки вивчати нотну грамоту і на жаль, ні з ким було порадитися, не було й підручників.

Після визволення міста від окупантів, придбав Антон двохрану гармошку, яку потім вдалося змінити на акордеон.

В школі брав участь у самодіяльному оркестрі, сам, де тільки міг, навчався грі на фортепіано.

У 1946 році Антон відважився надіслати свої перші музичні спроби до Києва і згодом стали приходити підбадьорюючі листи від Зінаїди Іванівни Лівчак-Смекаліної — методиста центрального будинку художнього виховання дітей. Отримав юнак і дорогі для себе відгуки від відомих українських композиторів М. І. Вериківського, Г. І. Майбороди, М. В. Дремлюги.

Теплі листи з порадою вчитися музиці надихнули Антона. Перші успіхи прийшли на республіканському конкурсі й олімпіаді, де виконував власні твори — Менует і Вальс. Учень став стипендіатом Мінпроса України, який очолював тоді П. Г. 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 й прийняли на теоретико-композиторський факультет, який він закінчив у 1952 році по класу професора Миколи Миколайовича Вілінського, блискучого знавця та чудового викладача теоретичних дисциплін (зокрема поліфонії). Оркестровку він вивчав у славного майстра Бориса Миколайовича Лятошинського. Незмінну доброзичливу увагу до перших студентських років виявляв і Лев Миколайович Ревуцький. Згадуючи пізніше про цей період свого життя, А. І. Муха писав, якщо в загальному плані у мене була деяка перевага, то з спеціальних музичних питань підчас викривалися елементарні прогалини (див. 1, 135).

Роки навчання в консерваторії в якості студента проходили під впливом педагога композиції та усіх викладачів кафедри. Увага кафедри композиції відчувалася повсякденно. Завдяки її піклуванню Антон Іванович разом з іншими студентами отримав іменну стипендію. Взагалі педагогічна діяльність викладачів кафедри композиції була спрямована на розширення всебічного музичного кругозору своїх вихованців. Так, на практичних заняттях з загального фортепіано у Розалії Борисівни Круглої Антон Іванович перечитав з листа багатий та різноманітний фортепіанний репертуар вітчизняних українських композиторів. Тактовно і наполегливо розвивала внутрішній слух студента педагог із сольфеджіо Фріда Ісаківна Аєрова.

Саме в студентські роки Антон Іванович добре познайомився з музичними творами Л. М. Ревуцького, які, серед інших, стали прикладом для його індивідуальної творчості та об'єктом для наслідування. Як згадує Антон Іванович, серед фортепіанних опусів Л. М. Ревуцького його хвилювала романтична Соната та

Прелюдія *fis-moll*, притягувала чарівною простотою добре відома «Пісня». Особливу насолоду надавала ажурна, лірична Прелюдія *Des-dur*. Крім фортепіанних творів, Антон Іванович багато разів вслуховувався у музичну тканину Другої симфонії Л. М. Ревуцького, яка привертала його увагу і заворожувала своєю красою та завершеною майстерністю музичної форми.

Взагалі вплив духовної особистості Левка Миколайовича Ревуцького відчувався завжди. Здійснювався він не тільки через спілкування з самим композитором, а й опосередковано через контакти із його аспірантами та студентами (В. Д. Кирейко, Р. І. Деражне), викладачами (Г. І. Майбородою, М. В. Дремлюгою, О. Г. Свечниковим), які проводили індивідуальні заняття з Антоном Івановичем.

Так чи інакше здібний та сумлінний студент, Антон Іванович Муха, успішно перейняв від старших колег дбайливе ставлення до музичних класичних традицій, української народної пісні, високу громадянську етику та доброзичливість у спілкуванні з іншими, вміння вислухати та подати цінну пораду.

Поповнення музичних знань здійснювалося молодим допитливим юнаком не тільки на лекційних та практичних заняттях в консерваторії. З цією метою Антон Іванович 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 Антона Івановича в аспірантуру Київської консерваторії, яку він закінчив у 1955 році.

Якщо студентські роки для Антона Івановича Мухи були, в основному, 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 композитора починають п'єси доконсерваторського часу. Серед них є солоспіви, написані Антоном Івановичем на власні слова: «Пылают города и села» (1943 р.), який залюбки розсміювали хлопчакі з вулиці; «Подарунок» (1945 р.).

У 1946 році з'явилися перші фортепіанні твори: Три вальси («Київський», «Ритмічний», «Весняний подих»); Марш, Менует і Вальс.

Під час перебування в консерваторії Антон Іванович продовжує опановувати жанри вокальної музики. Кожного року творча полічка музиканта поповнюється новими солоспівами. У 1948 році з'являються романси: «Я так боюсь...» на слова О. Бергольд, «Вже

розквітається, мов тайна» на слова М. Терещенка. У 1949 році на слова Д. Пільчевського була написана пісня «Вечер зустрічі», у 1950 році на слова М. Светлова двоголосний хор «Пісня комсомольців 20-х років». На вірші Лесі Українки був написаний романс для баритону або меццо-сопрано «Горить моє серце».

В ці ж роки для фортепіано композитором були створені Соната, виконана в концертному залі Київської консерваторії Н. Герасимовою-Персидською, Прелюдія До-мажор і Експромт ля-мінор. Вперше прозвучали у виконанні І. Рябова Фуга на 2 теми, яку автор присвятив Л. М. Ревуцькому, Фуга мі-мінор. Згадані твори увійшли в учбові програми майбутніх піаністів-професіоналів. Пізніше до них були додані Фуга До-мажор і Фуга Ре-мажор.

Фуга на дві теми
присвячена Л. М. Ревуцькому

В консерваторські роки Антон Іванович реалізував свої творчі задуми в різних музичних жанрах. Так, у 1949 році для хору з фортепіано була написана фуга «Красуйсь, країно», у 1952 році Прелюдія А-дуг для фортепіано.

Спокойно

Прелюдия

У 1953 році був написаний хор без супроводу «С добрым утром» на слова С. Есенина.

Хор «С добрым утром»

С. *pp* За-дре-ма-ли зве-зды зо-ло-ты-е за-дро-

Н.

Т. *pp* За-дре-ма-ли зве-зды зо-ло-ты-е за-дро-

Б. *pp* Мм... Мм...

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: "на-ло зер-ка-ло за-то-на. Брез-нит". The music is in a major key with a 2/4 time signature. There are dynamic markings like *pp* and *mf* throughout.

на-ло зер-ка-ло за-то-на. Брез-нит

на-ло зер-ка-ло за-то-на. Брез-нит

mf

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: "свет на за-во-ди реч-ны-е ру-мя-нит сет-ку не-бо-склона". The music continues in the same key and time signature. There are dynamic markings like *pp* and *mf*. The piano part features a prominent bass line with many sixteenth notes.

свет на за-во-ди реч-ны-е ру-мя-нит сет-ку не-бо-склона

свет на за-во-ди реч-ны-е ру-мя-нит сет-ку не-бо-склона

Брез-нит свет ру-мя-нит Брез-нит ру-мя-нит

Звертається композитор і до обробок російських народних пісень, наприклад: «Научить ли тя, Ванюша», «Хуторок».

Уже в той час у Антона Івановича виявилася тяга до написання творів не тільки для фортепіано, а й для різних оркестрових інструментів. Так, у 1949 році виникли такі опуси: «Пісня без слів» для кларнета з фортепіано, «Пісня без слів» для скрипки з фортепіано; у 1953 році «Скерцо» для скрипки і фортепіано. Ці музичні п'єси теж знайшли своїх виконавців серед музикантів Київської консерваторії. Зокрема Т. Юр'єва та Е. Ідельчук здійснили запис на радіо «Скерцо». Для народних інструментів композитор створює «Польку-спогад» для двох баянів (1949 р.), «Польку» для баяна виконав М. Давидов, Вальс для балалайки виконав В. Заболотний у 1953 році.

Перебуваючи на останніх студентських курсах київської консерваторії, майбутній композитор пробує свої сили і в створенні оркестрової музики. Першим таким зразком була «Протяжна» (на оригінальну тему) для оркестру народних інструментів, яку виконував консерваторський студентський колектив. У 1950 році ця п'єса була перекладена автором для симфонічного оркестру, вперше вона прозвучала у виконанні симфонічного оркестру оперної студії при Київській консерваторії під керівництвом Г. Слупського

У 1951-1952 роках Антон Іванович закінчує партитуру і клавір концерту для скрипки з оркестром у трьох частинах. Через рік цей твір був репрезентований на засіданні Спілки композиторів України і отримав теплі відгуки у вітчизняній журнальній пресі (ж. Советская музыка. — 1953. — № 6). Велику допомогу студентові, крім педагога, подали скрипаль-педагог Б. С. Фішман, диригенти оперної студії М. М. Канерштейн і, особливо, В. С. Тольба. Першу частину Концерту виконував В. Клімов.

До речі слід відмітити, що творча інтелігенція України в той час вела активну діяльність по розвитку концертного життя країни. З цією метою одні провідні музиканти-виконавці здійснювали концертні подорожі по Україні, інші — приймали участь у декадах української літератури і мистецтва у Москві.

У 50-60 роках жанр інструментального концерту в творчості композиторів України почав претендувати на рівноправну роль з іншими музичними жанрами.

Творча активність композиторів України у створенні інструментальних оркестрів сприяла утвердженню даного жанру і зростанню професіонального досвіду освоєння композиторами виражальних можливостей як симфонічного оркестру, так і окремих солюючих інструментів. Кращі інструментальні концер-

ти Б. Лятошинського, А. Штогаренка увійшли у «золотий фонд» вітчизняного музичного мистецтва. В них («Слов'янському концерті», «Партизанських картинках») виявилось органічне «приживлення» класичних та романтичних традицій кращих інструментальних концертів Бетховена, Ліста, Шопена, Чайковського, Рахманінова на національній основі.

Поряд з традиційними жанрово-ліричними та пісенно-танцювальними образами в українській музиці певної ваги набувають лірико-романтичні, героїчні, епічні, драматичні образи. Поява цих образів обґрунтовувалася зовнішніми обставинами — минулими воєнними роками, які вимагали свого осмислення та відтворення у різних видах творчої діяльності людини.

Концерт для скрипки з оркестром А. І. Мухи (дипломна праця композитора) виявляє неординарність цього твору, яка полягає у спробі розкрити власний образно-емоційний задум, спираючись на засади концепційного лірико-драматичного симфонізму, протиставленого звичній сюїтності.

Скрипковий концерт А. І. Мухи 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 їх «надособистісним» характером, але відчуваються очевидні впливи новочасної ліричної пісенності.

Найбільш масштабна і вагома за змістом перша частина Концерту — Сонатне Allegro — характеризується розвитком пісенно-аріозного мелодізму, пройнятого внутрішньою динамічністю. Вся частина зберігає канонічну схему циклу, в якому виділені окремі структурні епізоди. В усьому Концерті використані такі принципи симфонічного розвитку: прийоми монотематизму, лейт-тінтонаційності, різновиди «тематичної роботи», що разом з іншими факторами музичного розвитку сприяють наскрізному розвитку.

Вслуховуючись в розвиток музичної тканини, можна відзначити основні засади музичної драматургії, хвилеподібності секвенційні розгортання тематичного матеріалу з відповідним коливанням внутрішньої напруги (піднесення-кульмінація-спадання), з чіткою продуманістю тонального плану. «Хвилястість» руху, боротьба ладових устоїв-неустоїв притаманна й будові структурних ланок, починаючи з найменших. Таким є й провідне монотематичне «ядро» (ре-до-ля-сі), яке вкорінюється в більшість мелодичних утворень композиції. Наприклад, тема головної партії з першої частини, партія соліста:

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ
1 частина, головна партія



Шляхом його обрамлення двома стрибками (фа-ре, сі-мі подовжене) цей інтонаційний осередок перетворюється на розширений п'ятизвучний затакт, активізуючи загальний мелодичний рух.

Настрій схвильованого ліричного поривання, характерний для теми головної партії, продовжується в побічній партії.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ
1 частина, побічна партія



Друга частина Концерту для скрипки з оркестром — Романс. *Andante sostenuto*. Його центральна тема продовжує розвиток світлої емоційно насиченої лірики.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ
II частина, головна тема.



Її розгортання готує слухача до появи святкового фіналу, тому розвиток тематичного матеріалу посилюється «модуляційними» зворотами в урочисто-піднесеному звучанні. Таким чином здійснюється не тільки інтонаційна, але й драматургічна єдність твору.

У другій частині Концерту оркестрова партія набуває значного розвитку. «Співуча поліфонія» музичної тканини робить її рівноправною з партією соліста. В оркестровій партії використовуються різноманітні прийоми контрастного та імітаційного контрапункту. Сольна партія зручна для виконання. В ній вдало поєднуються виразно-кантиленні можливості інструмента з використанням різних технічних прийомів гри на скрипці.

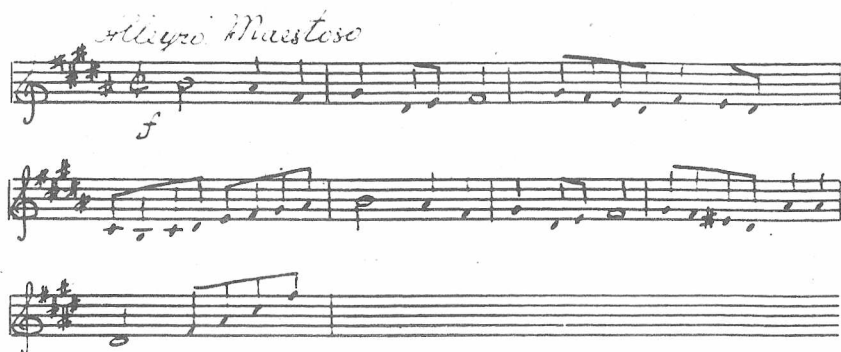
Третя частина Концерту для скрипки з оркестром — Фінал. Allegro — написана у традиційній формі. Головна тема третьої частини звучить урочисто. Інтонаційний та ритмічний малюнок її нагадує головну партію з першої частини (см. стр. 64).

Закінчується Концерт у тональності сі мажор, чим підкреслюється стверджуючий, оптимістичний нахил усього твору.

В музиці Скрипкового концерту А. І. Мухи 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 А. І. Муха закінчує навчання в консерваторії, а початою в 1953 році

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ
III частина. Фінал.



роботою над Симфонією у 4-х ч. продовжує свою професійну досконалість уже в аспірантурі при Київській консерваторії. В 1959 р. на сторінках київської преси з'явилася стаття про появу нових творів в українській симфонічній літературі. В. Кучеров у статті «На хвилях молодості» підкреслював, що А. Муха «побудував свою симфонію на пісенному матеріалі. Це шлях правильний, але досить небезпечний, бо від пісенності в симфонізмі іноді дуже близько до банальності. На мою думку, — відмічає автор статті, — автор уник цієї небезпеки. Мелодизм музично-тематичного матеріалу симфонії, його жанрова конкретність в значній мірі обумовили дохідливість цього твору».

Л. Ященко в статті-огляді «Концерт композиторської молоді» вважає симфонію А. Мухи «серйозним досягненням працюючого і здібного композитора». Автор статті гадає, що «чітко визначеної програми симфонія не має, проте в ній виразно відчувається живий подих сучасності, насиченої боротьбою та драматичними конфліктами. Особливо слід відзначити другу, повільну частину, сповнену глибоких філософських роздумів, навіяну, за словами автора (А. І. Мухи — В. В. Белкова), спогадами про загиблих героїв».

Симфонія А. І. Мухи, яка теж вперше прозвучала в залі Київської консерваторії була відразу ж прийнята в концертний репертуар Державним симфонічним оркестром (диригент Е. Шабалтін), симфонічним оркестром оперної студії при Київській консерваторії (диригенти: Е. Гульбіс, Г. Слупський),

симфонічним оркестром українського радіо (диригенти: Е. Ду-
щенко, В. Гнедаш, Л. Балабайченко та інші).

Перебуваючи в аспірантурі, композитор цікавиться не тільки симфонічними жанрами. Його творчі інтереси звертаються до театрального життя. Перша спроба написати музику до театраль-
ної постановки була здійснена композитором у 1950 році. Вистава
називалася «20 років тому» на сюжет творів М. Светлова, але на
жаль, до сцени не дійшла. У 1953 році була завершена музика до
вистави «Завтра буде нашим» («Тропою грома»), яку молодий
композитор здійснив за проханням керівництва Київського театру
залізничного транспорту.

Зацікавленість іншими видами мистецтва, зокрема театраль-
ним, свідчить про широкий кругозор музиканта, про його особисте
ставлення до музики як до мистецтва, завдяки якому слово стає
більш зрозумілим людям.

У 1955 році А. І. Муха закінчує аспірантуру і в період
1956-1958 років працює редактором музичних передач на
Київській телестудії. Він успішно поєднує діяльність редакто-
ра зі своїми творчими задумами, активно працює в засіданнях
пленумів Спілки композиторів України.

Творчі плани композитора були пов'язані з симфонічним
оркестром. Їх реалізації заважали і водночас сприяли часті
замовлення на оркестрування творів інших авторів, які виконували-
ся на святкових концертах у Київському Жовтневому палаці
культури. Серед таких зразків слід назвати: Адажіо з балету
«Есмеральда» Ч. Пуні; Арію Дінори з опери «Плоермельське
свято» Д. Мейєрбера; дві мелодії М. Жербіна («Я люблю тебе,
Київ» та «Світанкова»); дві пісні В. Мураделі та В. Фрадкіна («Ми
пам'ятаємо» та «Пісня про Дніпро» та багато інших). З великим
успіхом виконувалася Ю. Гуляєвим російська народна пісня «Из-
за острова на стрежень», оркестровку якої теж зробив А. І. Муха.

Для оркестру народних інструментів, потім перекладене
для тріо баяністів, композитор пише обробку фантазії на тему
української народної пісні «Ой, гай, мати, гай», яка дуже
часто з великим задоволенням виконувалася в концертних
програмах, міцно увійшла у репертуар багатьох виконавців.

З 1958 по 1962 рік А. І. Муха працює старшим рефе-
рентом Спілки композиторів України.

За ці роки композитор створює партитуру і клавір Танцюваль-
ної сюїти, яка складається з 3 номерів: Полонез, Вальс, Болеро.
Останню п'єсу автор перекладає для тріо баяністів. Через
рік Болеро було записано на Київській телестудії виконавця-
ми А. Хижняк, М. Худяковим, І. Шепельським.

Болеро

Allegro con fuoco

I

ff *mp*

II

ff *mp*

III

ff *p secco*

I

II

III

Перебування в центрі формування музичної культури України, творча діяльність на телестудії, а потім у Спільці композиторів України дали змогу композиторові замислитися над майбутнім розвитком музичних смаків слухачів, їх загальної культури. Можна сказати, А. І. Муха вирішує направити свою професійну майстерність та вміння на створення музики для дітей.

Першими спробами композитора у цій галузі були вокально-танцювальні сюїти для дитячого ансамблю. Цьому сприяло й творче спілкування його з художнім керівником В. Сальченком, балетмейстером В. Соболевим, диригентами В. Перегримовим та П. Фатюком, які в той час працювали у Київському палаці піонерів. У 1959 р. виникає вокально-танцювальна сюїта «Фестиваль дружби в піонерському таборі» на слова В. Сальченка. Сюїта має сім частин: 1. Вступ. 2. Вогнище. 3. Піонерська ювілейна. 4. Тройки. 5. Вальс-Кубок. 6. Танець дружби. 7. Інтерлюдія.

Перша спроба вдалася. Твір зазвучав і виконувався багато разів. У 1961 році сюїта була надрукована, а потім передруковувалася у 1962, 1964, 1965 роках, що свідчить про велику популярність вказаного твору.

Успіх сюїти «Фестиваль дружби» окрилив музиканта і в 1960 році із-під пера композитора виходять наступні вокально-танцювальні сюїти на слова В. Сальченка: «Піонерії — 40 років», «Піонерський бал». На цій основі композитор склав симфонічну сюїту, яка була записана оркестром українського радіо.

У 1961 році музична бібліографія композитора поповнюється вокально-танцювальною сюїтою «Біля вогнища», у 1962 році клавіром балету «Мрія» (лібрето Л. Бондаренко): який розповідає про захоплення дітей подвигами космонавтів, викликаним бажанням й собі вирватись у казковий космічний простір. Окремі номери виконувались балетною студією Київського палацу піонерів. А Львівська дитяча хореографічна школа вперше здійснила повну постановку цього балету. У 1975 році цей спектакль було показано по Українському республіканському телебаченню. Теплі відгуки були надруковані і в центральній київській пресі «Молодь України», де відзначалося поповнення дефіцитного дитячого репертуару балетним твором А. І. Мухи «Мрія» (г. «Молодь України» від 12 грудня 1962 року).

Постійний творчий зв'язок композитора з танцювальними колективами не обмежувався дитячими ансамблями. Як наслідок творчої співдружності А. І. Мухи з професіональними дорослими колективами можна розглядати появу музики для Державного ансамблю України «Про що верба плаче» («Давня казка» у постановці П. Вірського). Як підкреслював доктор мистецтвоз-

навства В. Довженко, «в усій цій надзвичайно зворушливій картині тонко і образно розкрита велика ідея боротьби за мир, за щасливе майбутнє людства... і хочеться від широкого серця подякувати і поздоровити автора П. П. Вірського, композиторів І. Іващенко і А. Муху та виконавців В. Котляр, В. Ананьєву і Я. Моткова за прекрасну пропаганду високохудожніми засобами мистецтва благородної і гуманістичної ідеї мирного життя» (г. «Радянська Україна» від 18 жовтня 1960 р.). До речі, цей танцювальний номер, підготовлений за мотивами творів нашого великого Кобзаря, багато разів захоплював зарубіжних глядачів під час гастрольних подорожей цього чудового танцювального колективу. Не можна не згадати спогади заслуженого артиста України О. Сталінського, який високо оцінив величезний успіх в багатьох країнах Європи та Північної і Південної Америки хореографічної картини за мотивами творів Т. Г. Шевченка «Про що верба плаче». «В ній мовою танцю висловлюється думка поета-патріота, поета-борця, що захист рідного краю є священним обов'язком кожної людини» (г. «Радянська культура» від 26 вересня 1963 р.).

Поряд з вокально-танцювальними жанрами композитор створює пісні та романси.

Як відмічає музикознавець Т. П. Булат, «автор симфонії і скрипкового концерту А. Муха нещодавно звернувся до камерно-вокального жанру; першими ластівками в цій галузі були романси на вірші радянських поетів Г. Леонідзе («Слышу я напевы мая») і М. Грибачова («Приближение грозы») (г. «Молодь України» від 14 січня 1962 року). Характеризуючи музику романсової лірики композитора, можна спертися на думку І. Андрійченка, який вважав, що романси А. Мухи дають можливість припасти до прозорого невичерпного джерела української народної музики. (г. «Вечірній Київ» від 17 липня 1962 року).

Поряд з вокально-танцювальними сюїтами А. І. Муха продовжує писати музичні п'єси для народних інструментів. Саме тепер були написані фантазія на теми вальсів І. Штрауса, «Характерний танець» для баяна.

В цей період розкривається ще одна грань творчості композитора — вона пов'язана зі створенням музики для кіно. Першою такою спробою була музика до рекламного ролика «Розповідь майора» (реж. К. Лундишев, 1959 р.). У наступному, 1960 році композитор пише музику до двох фільмів: «Підземний лихач» (реж. С. Шультман) та «Про це сперечаються в світі» (реж. К. Лундишев). Другий фільм був репрезентований на Декаді української літератури та мистецтва в Москві Київською студією науково-популярних фільмів. Саме про цей фільм писали, що

в ньому переконливо підіймаються «соціальні теми широкого великого звучання» (г. «Радянська культура» від 6 квітня 1961 р.).

Приємно вразив глядача пізнавальний, життєвостверджуючий кінонарис «Вони повинні чути» (реж. С. Шульман) про визначного лікаря-хірурга І. Коломийченка, виразну музику до якого написав А. І. Муха.

У цей же період на кінофестивалі науково-популярних фільмів була показана і відзначена кінострічка під назвою «Пил і пилінки» (реж. М. Грачов) з музичним оформленням А. І. Мухи.

Склалося так, що, починаючи з 1961 року, А. І. Муха завоював велику прихильність серед діячів науково-популярного кіно. Володіючи здібністю тонко проникати у творчий задум іншої людини, А. І. Муха швидко зживався з режисерською ідеєю, що сприяло створенню вдалої музики до кожного нового кінофільму і його успіхові останнього.

Відомо, що одне з провідних місць у створенні цікавих кінострічок належить композиторові, бо фільми (особливо мультиплікаційні) ніби-то «розігруються по нотах».

В 60-х роках на Київській кіностудії науково-популярних фільмів відкрилося відділення мультиплікаційного кіно. Разом з композиторами О. Сандлером, Ю. Рожавською, Я. Лапинським та іншими А. І. Муха захоплюється особливостями нового мультиплікаційного кіно і починає співробітничати з працівниками студії, її режисерами.

Помітною подією у культурному житті країни була поява в кінозалах мультиплікаційного кіно фільму «Золоте яєчко» (реж. І. Лазарчук). Усвідомлюючи можливість мультиплікаційного мистецтва, А. С. Асенін дає таку характеристику цій кінострічці: «Золоте яєчко» — це «драматически развернутая и ожившая на экране острая и злая карикатура на лжеученого. Политически важная тема связи науки и жизни получила в этом веселом изобретательном, сатирическом беспощадном фильме яркое мультипликационное решение» (ж. «Искусство кино». — 1964. — № 8).

Разом з режисером І. Лазарчуком А. І. Муха бере участь у створенні таких сатиричних кінострічок, як «П'яні вовки», «Мишко і Машка», «Життя надвоє». Творча співпраця була успішною, фільми вийшли на всесоюзний та міжнародний екран.

Плідна праця та творчі успіхи А. І. Мухи у розвитку музичного мистецтва, постійна участь у створенні нових цікавих та актуальних кінострічок, теле- і радіовистав, активна робота музиканта у Спілці композиторів України, тісні контакти композитора з провідними професійними та дитячими вокально-танцювальними колективами — все разом свідчило про небайдужість цієї

обдарованої, скромної, працюючої людини до розвитку української національної культури в цілому. Його бажання специфічними формами музичного мистецтва сприяти духовному розвитку широкого суспільства, допомогти кожній людині побачити та почути те прекрасне, що оточує її навколо.

За високий професійний рівень творчої діяльності композитора 11 грудня 1960 року Указом Президії Верховної Ради України Антона Івановича Муху було нагороджено медаллю «За трудові відзнаки».

Нового успіху композитор досягає, працюючи над музикою до науково-популярних фільмів. Так, фільм «Таємниця алмазу» (реж. К. Лундишев) був відзначений Ломоносівською премією за 1964 р. та міжнародним призом імені Теслі на фестивалі в Югославії. Як справедливо підкреслював Т. Володін, «зображення, текст, документальний звук, музика — все гармонійно зливається в поетичну розповідь про величезне наукове відкриття» (г. «Київська правда» від 4 березня 1966 р.).

Наступний успіх принесла співпраця композитора з режисером М. Грачовим над фільмом «Портрет хірурга» (про лікаря А. Арутюнова). Ця робота отримала Ломоносівську премію за 1965 рік та приз «Срібний глобус» на VII Міжнародному фестивалі в Лейпцігу.

Повнометражна кольорова картина «На межі життя» (реж. П. Зінов'єв) була відзначена Ломоносівською премією другого ступеню за 1966 рік і призом на Всесоюзному кінофестивалі. В цьому успіхові, звичайно, була й частка праці композитора.

У 1962 році Антон Іванович Муха переходить на постійну роботу в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського Академії наук України. Працюючи спочатку молодшим науковим співробітником у відділі музикознавства, потім старшим науковим співробітником, А. І. Муха приділяє увагу таким цікавим проблемам розвитку музичної та загальної культури як взаємозв'язок кібернетики та музичного мистецтва. Серед проблем музичної творчості композитора цікавлять питання програмності в музиці. Розробка цієї проблеми згодом переросла у серйозне наукове дослідження і в 1966 році А. І. Муха захищає кандидатську дисертацію з обраної теми та отримує наукове звання кандидата мистецтвознавства.

Працюючи в інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії, Антон Іванович пильно стежить за розвитком різних жанрів національного мистецтвознавства і підводить певні підсумки формуванню та розвитку музичного мистецтва за 50 років. Тема «Українське музикознавство за 50 років» зацікавила

музикознавців з Німеччини і стаття була надрукована в журналі «Weitraque zur Musikwissenschaft» у Берліні.

Певний досвід своєї творчої роботи на Київській кіностудії А. І. Муха використовує у статті-рецензії «До десятої музи», розкриваючи особливості створення музики до науково-популярного кіно і мультфільмів.

Науково-музикознавча діяльність не відсунула його творчу працю на другий план. Антон Іванович чудово поєднує в цей час наукові інтереси з композиторською працею, продовжуючи співпрацю з режисерами мультиплікаційного кіно. В цей період він пише музику до кінофільмів: «Казка про царевича і трьох лікарів» (реж. В. Ткаченко), «Осколки» (реж. Є. Сивокінь), «Страшний звір» та поетичного «Олешка — білі ріжки» (реж. Л. Зарубін), «Казка про машини» (реж. В. Костилева), «Справжнє ведмежатко» (реж. А. Кирик), сатиричного «Каченята плачуть» (реж. Б. Хриневич), «Партизанська снігуронька» (реж. І. Гурвич), «Недоколисана» (реж. І. Гурвич).

Треба відмітити, що у 60-70 роках розвиток українського мультиплікаційного та повнометражного кіномистецтва досягає значних успіхів. Безумовно, це результат творчої співдружньої праці талановитих режисерів, художників, композиторів, сценаристів, акторів-виконавців. Саме в цей період у кінозалах країни з'являються фільми Київської кіностудії «Людина і хліб» (реж. І. Ставинський), який отримав Золоту медаль ВДНТ та приз I ступеню. Висока оцінка цього фільму не примусила довго очікувати глядачів та читачів. На сторінках центральної преси, газети «Правда», яка вийшла 3 січня 1968 року про фільм «Людина і хліб», можна було прочитати такі рядки: «Подчиненный единой мысли, монтаж всей картины, поставленный режиссером И. Ставинским по сценарию В. Верникова и Б. Винницкого, оригинальное, неожиданное музыкальное решение, предложенное композитором А. Мухой, врезающийся в память яркий, лаконичный дикторский текст журналиста В. Кузнецова, талантливое прочтение этого текста актером Михаилом Ульяновым — все вместе взятое дало произведению высокое и гармоническое звучание. Как звучание оркестра, где каждый — от дирижера до музыканта — мастер...»

В ці роки А. Муха разом з М. Скориком, А. Колодубом, Б. Буевським пише музику до фільму «Мова тварин» (реж. Ф. Соколов), що отримав ряд нагород і Державну премію СРСР. Кінострічка «Формула емоцій» (реж. С. Шульман) познайомила італійських кіноглядачів з успіхами українського кіномистецтва і в Римі в 1968 році робота українських митців була нагороджена почесним дипломом.

Названі фільми справили велике враження на професіоналів грузинського кіномистецтва і отримали високу оцінку у працюючого в той час головним режисером студії науково-популярних та документальних фільмів М. Салуквадзе (дивись г. «Культура і життя» від 15 лютого 1968 р.).

Можна було б гадати, що успіхи у створенні музики для кіно в повній мірі задовольнили творчі наміри А. І. Мухи. Але композитор продовжує спілкуватися з дитячими танцювальними колективами. На слова В. Сальченка були написані такі вокально-танцювальні сюїти: «Хімія-чарівниця», «Ліхтарики», «В піонерській ігротеці», «На фабриці ляльок», «Юні спелеологи», «Юні будьонівці», «Орденоносній комсомолі», «На старому подвір'ї», «Піонерські мрії», «Піонерський перепляс», «Вінок Дунаю»; на слова Т. Ковалевської була написана сюїта «Карнавальна полька». Виразністю мелодичних інтонацій, чіткою ритмічною основою, загальним світлим веселим колоритом можна характеризувати музику до згаданих сюїт. В танцювальних сюїтах композитор використовує народні танцювальні мелодії. На високому емоційному підиху розвивається танець «Метелиця» та пісня на слова Л. Рєви «Летить метелиця».

Досить несподіваною було поєднання у веселому колективному збірнику «Музичний зоопарк» таких п'єс-картинок, як Рибки, Північний ведмідь та Орел. Музичне рішення їх настільки оригінальне, що сприймаються ці номери з великою зацікавленістю та насолодою.

Дитяча тема торкнулася і фортепіанних творів композитора. Серед них виділяються танок-гра для малят «Шумка і курчата», п'єска «Сопілонька грає» (в дусі М. Леонтовича), Веселі варіації (танець звіряток).

Прагнення до циклічності, тобто поєднання музичних п'єс у єдине ціле можна розглядати, на нашу думку, як бажання композитора утворювати п'єси за принципом програмності з певною, необхідною за творчою ідеєю, назвою. Навіть окремим фортепіанним опусам композитор дає конкретну назву. Наприклад: Елегія, «Поривання», «Весняний етюд», Прелюдія з назвою «Нахмарило» (см. стр. 73).

Якщо давати загальну характеристику фортепіанним творам А. І. Мухи, то можна сказати, що в них знайшли відображення особливості та традиційні принципи викладання музики епохи Романтизму. Слід відмітити теплі інтонації, красиву гармонію, задушевну мелодичну лінію, стійку ритмічну основу, нескладну фактуру викладання всієї музичної тканини, динамічну лінію, яка розгортається природньо, без різких змін і має свою повну

Порывания

Allegro impetuoso

mp

Handwritten musical score for the first system of 'Порывания'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The lower staff has a bass clef. The music is marked 'mp' (mezzo-piano). The first measure contains a treble clef, a key signature change to one sharp (D major), and a dynamic marking of 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef.

Весняний етюд

Alligretto grazioso

p

Handwritten musical score for the first system of 'Весняний етюд'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The lower staff has a bass clef. The music is marked 'p' (piano). The first measure contains a treble clef, a key signature change to one sharp (D major), and a dynamic marking of 'p' (piano).

Handwritten musical score for the second system of 'Весняний етюд'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (D major). The lower staff has a bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns.

Handwritten musical score for the third system of 'Весняний етюд'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (D major). The lower staff has a bass clef. The music concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef. The text 'poco rit.' is written above the final measures.

завершеність. Прикладом може бути друга редакція фортепіанної п'єси «Осіньна мелодія», яку автор зробив у 1982 році.

Осіньна мелодія

Медленно, задумчиво

pp dolce cantabile, ritato

Дбаючи про формування та розвиток музичних смаків юних музикантів, А. І. Муха утворює камерно-інструментальні ансамблі. Для трьох труб були написані: «Протяжна», «Танцювальна». Для скрипки, флейти, двох флейт, гобоя, двох гобоїв, кларнета, фагота з фортепіано, для арфи композитор складає цілу збірку п'єс педагогічного нахилу. В кожній мініатюрі враховується необхідний розвиток технічних здібностей молодих музикантів, їх музичних та художніх потреб.

Весенние мечтания

для арфи, друга редакція 1991 р.
присвячена Г. Слупському

Allegro moderato

The image shows three systems of handwritten musical notation for arpeggio. Each system consists of two staves, one for the treble clef and one for the bass clef. The tempo is marked as *Allegro moderato*. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with a final cadence. The handwriting is clear and professional.

У згаданих творах вражає використання та поєднання цільної, закінченої музичної форми, традиційних принципів розвитку музичної тканини, зручної фактури з досить оригінальним, а інколи несподіваним рухом мелодичної лінії.

Емоційний настрій камерно-інструментальних творів композитора досить різноманітний. Тут і зосереджені, дещо сумні образи Легенди, написаної для скрипки з фортепіано.

ЛЕГЕНДА
для скрипки з фортепіано
або гобоя

Andante cantabile.

The image shows a musical score for a piece titled "ЛЕНДА" (Legend). The score is written for Violin/Piano or Clarinet/Piano. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked "Andante cantabile". The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff for the solo instrument and a grand staff for piano accompaniment. The second system has a treble clef staff for the solo instrument and a grand staff for piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*. The piano part features chords and arpeggiated figures.

«Серенада», що написана для гобоя з фортепіано, наповнена спокійними зосередженими музичними образами (см.стр.77).

Піднімається композитор і поповненням педагогічного репертуару для народних інструментів. З цією метою у 70-х роках А. І. Муха утворює цикл дитячих п'єс для балалайки з фортепіано. Серед них великою популярністю користуються «Берізка», «Веселі чобітки». Увагу привернув і «Сніжний вальс-баллада» для балалайки з фортепіано присвячений пам'яті чудового музиканта, високого професійного виконавського мистецтва В. О. Заболотного. (стр.78)

Серед камерно-інструментальної музики композитора з'являється романс на слова Л. Рєви «Де ти?» Відвертою ширістю, мрійливою любовною лірикою надихана музична тканина романсу, в якому фортепіанна партія складає органічне єдине ціле з вокальною лінією (см.стр.79).

СЕРЕНАДА
для гобоя з фортепіано

Andante cantabile

mp dolce

p

The first system consists of two staves. The top staff is for the horn, starting with a treble clef and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with a dynamic marking of *mp dolce*. The bottom staff is for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a 3/8 time signature. It contains a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*.

The second system continues the musical notation. The horn part features a melodic line with a crescendo hairpin. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with a crescendo hairpin.

The third system concludes the page. The horn part has a melodic line with a decrescendo hairpin. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with a decrescendo hairpin.

Tempo di Valse lento

p dolce espressivo

pp dolce quasi Campanelli

The musical score is written in 3/4 time. The first system consists of a single treble clef staff with a melody and a grand staff (treble and bass clefs) with a accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence in the melody and sustained chords in the accompaniment.

Не поспішаючи. Задумливо

mf p

тря до те-бе, лю - ба, ру-ки про-стя-га - ю

і не- мов до сон-ця мрі -я - ми ле - чу

Перелік фортепіанних, камерно-інструментальних творів, вокально-танцювальних сюїт свідчить про активну працю композитора в створенні різноманітних музичних жанрів для дітей та юнацтва. Твори Антона Івановича Мухи добре відомі не тільки професіональним колективам. Його хорові пісні виконуються дитячими колективами загальноосвітніх шкіл, вокальними ансамблями, які працюють при Палацах культури. До речі, разом з композиторами К. Мясковим, В. Шаповаленком Антон Іванович частий гість відомих дитячих колективів Києва, Боярки та інших міст країни.

Переглядаючи список надрукованих робіт А. І. Мухи, не можна не зупинитися на «незвичайній колекції» музиканта, завдяки якій відкрилася ще одна цікава сторінка його творчої біографії.

Незвичайна колекція під назвою «Музиканти смеються» або «Веселий камертон» об'єднує цікаві, смішні та кумедні історії про музику та музикантів усіх часів та народів. Цінним внеском А. Мухи є упорядкування довідників Спільки композиторів України. У 1995 році має вийти нова фундаментальна праця з участю М. Дитиняк (Канада). Це довідник «Українські композитори (VII-XX ст.) з додатком «Композитори світу в їх зв'язках з Україною»: довідник охоплює понад 1000 імен митців різного часу і різних країн.

...Роки минали. Сталося так, що творча композиторська праця музиканта весь час виступала прихованим стимулом для осмислен-

ня складної теоретичної проблеми, пов'язаної з підготовкою та аналізом композиторської творчості. Так, у 70-х роках А. І. Муха активно береться за розробку складних питань, пов'язаних з процесами композиторської творчості. Результат дослідницької роботи отримав своє завершення у надрукованій монографії «Процес композиторської творчості», яка була видана у 1979 році. У 1982 році А. І. Муха захищає докторську дисертацію на цю тему. А в 1994 році йому було присвоєно вчене звання професора.

Зараз А. І. Муха продовжує активно працювати провідним науковим співробітником відділу музикознавства науково-дослідного Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології імені М. Т. Рильського Академії наук України.

Разом з провідними фахівцями Інституту А. І. Муха очолює редакційну колегію по підготовці матеріалів багатотомної Історії української музики. Чекає видання 5. тому історії української музики (1941-1958 рр.), відповідальним редактором якого та автором є А. І. Муха.

А. І. Муха бере участь у наукових конференціях, де розглядаються актуальні теоретичні питання музичної творчості. Він входить до складу вченої Ради свого Інституту та спеціалізованої вченої Ради по захисту дисертацій при Київській консерваторії. Він допомагає молодим науковцям як керівник чи консультант, виступає з рецензіями на дисертації, на книжкові видання, рукописи монографій, збірок, статей.

Антон Іванович володіє цінним багатством творчо обдарованої людини, серед якого інтелігентність, скромність, працьовитість та високий професіоналізм виступають на перший план. До нього завжди можна звернутися з питанням, і кожний раз його відповідь демонструє глибокі знання, доброзичливість та щире бажання допомогти.

СПИСОК ОСНОВНИХ ТВОРІВ А. І. МУХИ

Симфонічні твори

1. «Протяжна» для симфонічного оркестру 1950, друга редакція 1971
2. Концерт для скрипки з оркестром в 3-х ч. 1951-1952
3. Концертний вальс для симфонічного оркестру 1954, друга редакція 1957
4. Симфонія для великого симфонічного оркестру в 4-х частинах 1953, друга редакція 1967, третя редакція 1959
5. Танцювальна сюїта: Вальс, Полонез, Болеро, для симфонічного оркестру 1959
6. «Піонерський бал» — симфонічна сюїта 1961
7. Маленька сюїта в старовинному стилі для камерного оркестру 1978
8. Поліфонічні варіації 1978
9. «Про дітей та дорослих», симфонічна сюїта 1971
10. «Царевич і три лікарі», симфонічна казка 1972

Музика до науково-популярних фільмів

11. «Розповідь майора» реж. К. Лундишев 1959
12. «Підземний лихач» реж. С. Шульман 1960
13. «Про це сперечаються в світі» реж. К. Лундишев 1960
14. «Вони повинні чути» реж. С. Шульман 1961
15. «Пил і Пилинка» реж. М. Грачов 1961
16. «До таємниць доволіття» реж. М. Грачов 1962
17. «Таємниця алмазу» реж. К. Лундишев 1963
18. «Портрет хірурга» реж. М. Грачов 1964
19. «Танець українського народу (про ансамбль П. Вірського)» реж. С. Шульман 1964
20. «На межі життя» реж. П. Зинов'єв 1965
21. «Розповідь делегата» реж. М. Грачов 1966
22. «Наука про випадкове» реж. С. Шульман 1966
23. «Людина і хліб» реж. І. Ставинський 1967
24. «Мова тварин» реж. Ф. Соболев 1967
25. «Формула емоції» реж. С. Шульман 1967
26. «Під знаком Лева і Козерога» реж. Л. Естрін 1970
27. «Ритм задано світові» реж. Р. Сергієнко 1971
28. «Дитяче харчування» реж. В. Скворчов 1977
29. «Серце віддаю дітям» реж. Л. Михалевич 1977

Музика до мультфільмів

30. «П'яні вовки»	реж. І. Лазарчук	1962
31. «Золоте яечко»	реж. І. Лазарчук	1963
32. «Мишко і Машка»	реж. І. Лазарчук	1964
33. «Життя надвоє»	реж. І. Лазарчук	1965
34. «Казка про царевича і трьох лікарів»	реж. О. Ткаченко	1965
35. «Осколки»	реж. Є. Сивокінь	1966
36. «Страшний звір»	реж. Л. Зарубін	1969
37. «Олешка — білі ріжки»	реж. Л. Зарубін	1974
38. «Казка про машини»	реж. В. Костилова	1975
39. «Справжнє ведмежатко»	реж. А. Кирик	1977
40. «Утята плачут»	реж. Б. Храневич	1978
41. «Партизанська снігуронька»	реж. І. Гурвич	1981
42. «Недоколисана»	реж. І. Гурвич	1989

Музика до радіо та телепередач

43. «Скрипка»	лібр. В. Близнець	1960
44. «Жовнинська лілея»	телепередача	1961
45. «Солов'ї»	лібр. Б. Комар	1964

Музика для Державного ансамблю танцю України

46. «Про що верба плаче» (разом з І. Івашенко)	пост. П. Вірського	1960
47. «Вербиченька»	пост. О. Сегалія	1964
48. «Бурлаки»	пост. О. Сегалія	1969

Оркестровка для симфонічного оркестру творів інших авторів

49. Музика до ялинки	комп. М. Мірцин	1957
50. Урочистий концерт	музика А. Мухи, О. Сандлера, нар. муз.	1957
51. Опера «Ріпка»	комп. М. Іорданський	1960
52. «Из-за острова на стрежень»	муз. народна	1956
53. «Я люблю тебе, Київ»	комп. М. Жербін	1961
54. Арія Дінори з опери «Плоермельське свято»	комп. Д. Мейербер	1961
55. Адажіо з балету «Есмеральда»	муз. Пуні	1961
56. «Фарандола»	муз. Ж. Бізе	1961
57. «Слава труду»	муз. І. Івашенко	1961
58. «Пісня про Дніпро»	муз. М. Фрадкіна	1962
59. «Балада про землю»	муз. Я. Френкеля	1964

60. Державні гімни Аргентини, Чілі, Уругваю		1965
61. «Ім — 50 років»	муз. І. Драго	1966
62. Вальс з балету «Зачарований ліс»	муз. Е. Дриго	1966
63. «Рондо-капріччіозо»	муз. Ф. Мендельсона	1967
64. «Козачок»	муз. І. Іващенко	1967
65. Рос. танець «Озорниці»		1967
66. «Гей, Іване»	укр. нар. пісня	1967
67. «Спят мальчишки»	муз. О. Білаша	1968
68. «Моя Україна»	муз. В. Верменича	1968
69. «Єдинство» — хо- рео графічна картина	муз. В. Філіпенка	1969
70. «Гей, Балкан»	болг. нар. пісня	1970
71. «Журавлі»	муз. Ю. Чугунова	1971
72. «Гуцульський танець»	муз. К. Мяскова	1972
73. «Експромт»	муз. Ф. Шуберта	1972
74. Чотири п'єси з циклу «Скороминучості»	муз. С. Прокоф'єва	1972
75. «Эй, ухнем»	обр. А. Новикова	1973
76. «Нам сонце радісно сія»	муз. Ю. Рожавської	1975
Балети		
77. «Мрія»	лібр. Л. Бондаренко	1962
78. «Івасик» (співавтор І. Віленський)	лібр. Н. Скорульської	1971
Музика для оркестру народних інструментів		
79. «Протяжна»		1949
80. «Плясовая»		1950
81. «Ой, гай мати»		1958
82. «Навколо вогнища»		1962
83. «Щасливе дитинство»	дитяча сюїта	1962
84. «Дударик» для оркестру укр. нар. інструментів		1973
85. «Коліскова»		1973
Музика для духового оркестру		
86. «Італійська пісенька» (оранжировка)	муз. П. Чайковського	1950
87. «Клятва Вітчизні»		1976

Музика до вистав

- | | |
|---|------|
| 88. «20 років тому» | 1950 |
| 89. «Завтра буде нашим»
(Тропою грома) | 1953 |

Вокально-танцювальні сюїти для дитячого ансамблю пісні і танцю Київського палацу

- | | | |
|---------------------------------|------------------|------|
| 90. «Фестиваль дружби» | сл. В. Сальченка | 1959 |
| 91. «Піонерії — 40 років» | сл. В. Сальченка | 1960 |
| 92. «Піонерський бал» | сл. В. Сальченка | 1960 |
| 93. «Біля вогнища» | сл. В. Сальченка | 1961 |
| 94. «Хімія-чарівниця» | сл. В. Сальченка | 1962 |
| 95. «Ліхтарики» | сл. В. Сальченка | 1964 |
| 96. «В піонерській ігротеці» | | 1966 |
| 97. «На фабриці ляльок» | сл. В. Сальченка | 1966 |
| 98. «Юні спелеологи» | сл. В. Сальченка | 1967 |
| 99. «Юні будьонівці» | | 1967 |
| 100. «Орденосній
комсомолії» | сл. В. Сальченка | 1968 |
| 101. «На старому подвір'ї» | | 1969 |
| 102. «Піонерські мрії» | сл. В. Сальченка | 1969 |
| 103. «Піонерський перепляс» | | 1971 |
| 104. «Вінок дружби» | | 1973 |

Пісні та танці для малюків

- | | | |
|---|---|------|
| 105. «На парад» | сл. Т. Ковалевської | 1962 |
| 106. «Юні чапаївці» | | 1962 |
| 107. «Карнавальна полька» | танцювальна сюїта | 1963 |
| 108. Три п'єси-картинки:
Рибки, Північний ведмідь,
Орел | | 1967 |
| 109. «Пісенька про машини» | сл. А. Костинського | 1967 |
| 110. «Летить метелиця» | сл. Л. Рєви | 1966 |
| 111. «Піонери в дозор ідуть» | сл. А. Сироватського
і В. Герасимова | 1971 |
| 112. Три танці: Полька,
Курча і яструб, Кадриль | лібр. Л. Бондаренко | 1972 |

Солоспівни (романси і сольні пісні), ансамблі

- | | | |
|--|------------------|------|
| 113. «Пылают города и села» | сл. А. Мухи | 1943 |
| 114. «Подарунок» | сл. А. Мухи | 1945 |
| 115. «Травневий вальс» | сл. А. Мухи | 1946 |
| 116. «Я так боюсь...» | сл. О. Бергольц | 1948 |
| 117. «Вже розквітається,
мов тайна» | сл. М. Терещенка | 1948 |

118.	«Вечер зустрічі»	сл. Л. Пільчевського	1949
119.	«Горить моє серце»	сл. Л. Українки	1950
120.	«Научить ли тя, Ванюша» обр. рос. нар. пісні		1953
121.	«Хуторок» обр. рос. нар. пісні		1953
122.	«Песня улєтєвшєму»	сл. О. Македонія	1955
123.	«Тарантелла»	сл. А. Мухи	1960
124.	«Місяць за хмарами»	сл. А. Мухи	1960
125.	«Старовинний романс»	сл. А. Мухи	1961
126.	«Приближеніє грозы»	сл. М. Грибачєва	1961
127.	«Слышу я напевы мая»	сл. Г. Леонідзе	1961
128.	«Молодіжна прощальна»	сл. Л. Ковальчука	1962
129.	«Де ти?»	сл. Л. Рєви	1969
130.	«Метелиця»	сл. Л. Рєви	1969
131.	«Мала я, мала»	обр. укр. нар. пісні	1967
132.	«Висока верба»	обр. укр. нар. пісні	1967
133.	«Не високо і не низько»	обр. укр. нар. пісні	1976
134.	«Сім день молотила»	обр. укр. нар. пісні	1976

Масові пісні, хори, обробки

135.	«Пісня комсомольців 20-х років»	сл. М. Светлова	1950
136.	«Красуйсь, країно» фуга для хору з ф-но		1949
137.	«С добрым утром»	сл. С. Єсеніна	1953
138.	«Пісня сталеварів»	сл. Л. Рєви	1960
139.	«Сумщино, моя чарівна»	сл. О. Братка	1962
140.	«Дивувалася ялиця»	обр. укр. нар. пісні	1963
141.	«Живо, женчики, живо»	обр. укр. нар. пісні	1963
142.	«Солдатська»	сл. О. Новицького	1965
143.	«Зелений явір»	сл. І. Франка	1982

Твори для фортепіано

144.	Три вальси: Київський, Ритмічний, Весняний подих		1946
145.	Марш		1946
146.	Менует і Вальс		1946
147.	Мазурка		1947
148.	Весняні мрії		1948

149.	«Пісня без слів»	1948
150.	Варіації	1949
151.	Прелюдія До-мажор	1949
152.	Ліричний вальс	1949
153.	Соната	1950
154.	Експромт ля-мінор	1950
155.	Елегія-ноктюрн	1950
156.	Фуга на 2 теми	1950
157.	Фуга до-мажор	1950
158.	Фуга Ре-мажор	1950
159.	Фуга мі-мінор	1950
160.	Прелюдія до-дієз мінор	1951
161.	Прелюдія Ля-мажор	1952
162.	Ноктюрн	1954
163.	Етюд-поема	1954
164.	Казка	1964
165.	Сопілонька грає,	1964
166.	Билина	1964
167.	Етюд (Весняний)	1964
168.	«В нашому класі» цикл фортепіанних п'єс	1967
169.	Елегія (романс)	1968
170.	Спогад	1968
171.	Варіації (танець звіряток)	
172.	«Поривання»	1972
173.	Прелюдія («Нахмарили»)	1973
174.	Прелюдія соль-дієзмінор	1974
175.	Балетні п'єски: Піццікато Танець космонавта, Адажіо	1975
Камерно-інструментальні ансамблі		
176.	Скерцо для скрипки з ф-но	1953
177.	Пісня без слів для кларнета з ф-но	1949
178.	Пісня без слів для скрипки з ф-но	1949
179.	«Протяжна» для 3 труб	1966
180.	Танцювальна для 3 труб	1966
Педагогічні п'єси:		
181.	Весняний наспів для флейти з ф-но	1975
182.	Новорічна пісенька — « —	1975
183.	Мазурка — « —	1975

184.	Танець лісорубів — « —	1975
185.	Скерцино для двох флейт з ф-но	1977
186.	Український танець — « —	1977
187.	Джерельце — « —	1977
188.	Легенда для гобоя з ф-но	1978
189.	Пісня про ластівку для — « —	1978
190.	Пастораль для флейти, гобоя, кларнета і фагота	1966

Твори для народних інструментів

191.	«Полька-спогад»	для двох баянів	1949
192.	«Полька»	для баяна	1949
193.	Вальс	для балалайки з ф-но	1953
194.	Фантазія на теми вальсів І. Штрауса	для 3-х баянів	1960
195.	Характерний танець	для баяна	1962
196.	Дитячі п'єси: Про селезня, Берізка Веселі чобітки, На Волзі, В пустелі та інші	для балалайки з ф-но	1968
197.	Вокаліз	для бандури	1977
198.	«Осенние мечтания»	для арфи	1991
199.	«Снежный вальс»	для балалайки з ф-но	1977

ЛІТЕРАТУРА:

1. Муха А. И. Взыскательный и чуткий. // Сб.: Лев Николаевич Ревуцкий: Статьи, воспоминания / Сост. В. В. Кузык. — К.: Муз. Україна, 1989. — С. 133-139.



Леся Василівна ДИЧКО

На переломі 50-60 років на Україні сформувалася група композиторів, творча діяльність якої визначає стан розвитку сучасної української музичної культури. В. Губаренко, М. Скорик, Л. Грабовський, В. Сильвестров, Ю. Іщенко, В. Буевський, В. Золотухін — це далеко не повний перелік митців, творчість яких розвітає у другій половині ХХ століття. До згаданих прізвищ слід додати ім'я відомого сучасного композитора, музика якої добре відома у нас на Україні та її межами, **ЛЕСІ ВАСИЛІВНИ ДИЧКО.**

З кожним кроком кращі музичні доробки Л. В. Дичко набувають широкої популярності. Все частіше вони звучать на

міжнародних музичних святах та фестивалях, по радіо та телебаченню. Головне кредо композитора становить глибоке і всебічне відчуття сучасного суспільного та культурного життя країни.

Народилася Леся Дичко в м. Києві 24 жовтня 1939 року в сім'ї інженера-шляховика. Батько її, Василь Панасович Дичко, виріс у багатодітній родині. Після смерті своїх батьків він разом з братом і сестрою виховувався в дитячому будинку М. Зінькова. Змалку любив музику.

Потрапивши до Києва, він почав відвідувати робітничу консерваторію (нині київська музична школа для дорослих ім. К. Г. Стененка). Тут В. П. Дичко написав декілька пісень та романсів, в яких проявилася його музична обдарованість. Але з певних життєвих обставин він не міг серйозно займатися музичною професією. Після народження доньки Лесі, В. П. Дичко приклав усі зусилля, щоб розвинути музичні здібності дівчини. Батько перший навчив Лесю нотної грамоти, перший грав з нею у складання музичних творів. Такі музичні години виявилися дуже корисними для дівчини, добре вплинули на розвиток її музичної пам'яті, формування та прояв внутрішнього музичного слуху.

Мати дівчинки, Віра Антонівна, була педагогом, мала гарний голос і любила виконувати українські народні пісні та побутові романси. Від матері до Лесі перейшло захоплення і образотворчим мистецтвом.

У 1947 році Леся пішла у перший клас 13-ї середньої школи ім. К. Ушинського і паралельно до дитячої музичної школи № 2. У загальноосвітній школі дівчина проявила здібності до гуманітарних наук: географії, історії, російської та української мови та літератури.

В музичній школі Леся дуже любила сольфеджіо, хоровий спів. В дитячі роки проявилася тяга дівчинки до імпровізування, що було пов'язано з фантастичним світом казок.

У 1954 році, закінчивши музичну школу та сім класів загальноосвітньої школи, Леся перейшла до восьмого класу теоретичного відділу музичної школи-десятирічки ім. М. В. Лисенка. Ці важливі роки формування та розвитку здібностей дівчини пройшли під керівництвом кваліфікованих і чуйних викладачів О. Андреевої, В. Кучерова.

В музичній школі Л. Дичко велику увагу звертала вивченню та засвоєнню окремих композиційних засобів і прийомів, умінню розвивати певний музичний матеріал і укладати його в конкретну музичну форму. В цей період виникли її перші інструментальні пієси:

«Киця», «Образ» для фортепіано;

«Скерцо» для скрипки;

«Мелодія» для віолончелі і фортепіано.

До випускних іспитів Леся підготувала Концерт для голосу з симфонічним оркестром, мелодика якого вразила своєю виразністю, ширістю, емоційністю.

Восени 1958 року, після закінчення музичної школи-десятирічки ім. М. В. Лисенка, Л. Дичко поступає до першого курсу композиторського факультету Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.

У вищому навчальному закладі її викладачами були видатні українські композитори К. Ф. Данькевич, Б. М. Лятошинський. Від своїх наставників Леся засвоювала глибокі професійні знання, усвідомлювала фольклорні традиції. Під керівництвом Б. М. Лятошинського Дичко освоювала теорію композиції та інструментовку.

В роки консерваторського навчання Л. Дичко багато сил віддала вивченню історії музичної літератури. Вона старанно вивчала музику великих майстрів XVII-XVIII ст.: Л. Кореллі, И.-С. Баха, Г. Генделя. Великий інтерес у неї був і до творчості сучасних композиторів: К. Дебюссі, М. Равеля, С. Прокоф'єва,

Д. Шостаковича, Ф. Стравинського, Б. Бартока, П. Хіндеміта, А. Онеггера, Л. Ноно, К. Орфа, Ч. Айвза, Б. Бриттена та інших. В їх музиці Леся приваблювало вживання незвичайних оркестрових колоритів, високий рівень технічної майстерності.

Активному засвоєнню нових професійних прийомів та технічних засобів сприяло постійне спілкування молодого музиканта зі своїми друзями, які вже через декілька років стали відомими композиторами сучасності — Л. Грабовським, В. Губою, Ю. Іщенко, В. Сильвестровим, диригентом І. Блажковим. Гуртом вони прослуховували записи нових творів, аналізували симфонічні партитури.

Разом зі своїми товаришами Л. Дичко вивчає не тільки складні технологічні прийоми професійної музичної творчості, вона загострює свій інтерес на фольклорі. Молода композиторка вивчає спеціальні наукові праці, знайомиться з різними зібраннями фольклору, засвоює різні методи опрацювання народних мелодій, які використовувалися такими відомими музикантами, як М. Балакіревим, Б. Бартоком, М. Лисенком, М. Леонтовичем, Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським.

Багато нового й повчального відкрила для себе Леся у фольклорних експедиціях, що влаштовувалися для студентів композиторського та історико-теоретичного факультетів. Тонким слухом вона вловлювала особливості нетемперованого інтонування, своєрідне використання вже добре відомих інтервалів, виконавські особливості талановитих сільських музикантів. Отже період формування власного композиторського стилю Леся Василівни проходив під впливом вивчення народного українського мистецтва та освоєння творчості видатних композиторів першої половини ХХ століття.

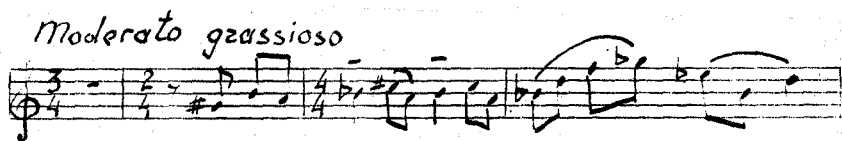
У консерваторський період Леся Дичко пробує свої сили в різних музичних формах і жанрах. Серед творів, що були створені в ці роки, слід назвати «Казкову сюїту № 1» для симфонічного оркестру. Сюїта розрахована для сприйняття дитячою аудиторією. Всі розділи її розподілені за принципом контрасту змісту, настрою, темпу. Музика кожної частини вводить слухача в чудовий казковий світ — цікавий і таємничий, насичений багатьма фантастичними образами. Утворюючи цевні музичні образи (Зайчика, Киці), композиторка вміло поєднує окремі тембри, зіставляє різноманітні групи оркестрових інструментів, використовує пунктирний ритм. Вказані музичні засоби виразності допомогли відтворити в музиці індивідуальні образи казкових ляльок. В сюїті шість частин:

1. Вступ.
2. Казковий марш № 1.

3. Зайчика образили.
4. Розмова порцелянових ляльок.
5. Киця.
6. Казковий марш № 2.

У третій та п'ятій частинах сюїти авторка використовує музику з двох своїх фортепіанних п'єс, що були написані нею ще під час навчання у школі-десятирічці ім. М. В. Лисенка.

Казкова сюїта
Частина № 5. «Киця»



Звукові особливості оркестру відкрили перед композиторкою можливості значно ширше продемонструвати своє чуття тембрів, використати їх для втілення в музиці конкретного програмного змісту.

Поряд з вивченням розвитку історії музичної культури Л. В. Дичко поповнює свої знання з питань образотворчого мистецтва, архітектури, скульптури, літератури, мистецтва театру та кіно. Вона постійно відвідує художні виставки, з великим захопленням читає наукові дослідження провідних митців епохи Відродження. У своїх подорожах в Італію, Югославію, Болгарію, Німеччину вона знайомиться з творчістю Ботічеллі, Мікельанджело, Ель Греко, Моралеса.

Увагу музиканта привертає і творчість російських художників — О. Іванова, І. Левітана, М. Рєрїха, японських та китайських митців. Захоплення образотворчим мистецтвом отримало своє професійне завершення у Київському художньому інституті, де Леся Дичко прослухала спеціальний курс з образотворчого мистецтва у викладачів-мистецтвознавців Ю. Асєєвої, Л. Міляєвої, М. Тищенко.

Природно, що таке глибоке вивчення особливостей образотворчого мистецтва не могло не проявитися в її композиторській діяльності. Під впливом картин російських художників — В. Васне-

цова, І. Левітана, В. Сурікова, І. Шишкіна у 1961-1962 роках композиторка утворює цикл вокально-симфонічних фантазій-поем.

Безумовно, така глибока зацікавленість живописом не могла бути реалізована композиторкою тільки в одному музичному творі. Тяга до картинності, своєрідної театральності привела Лесю Василівну до задумки написати балетний твір, у якому хореографічне мистецтво, пантоміма та музичне висловлювання утворили б єдине художнє ціле. У своїх творчих пошуках композиторка орієнтувалася на новий тип балету, що існував уже в російському та західному балетному мистецтві і був спрямований на осмислення великих симфонічних та камерно-інструментальних творів. Балетний жанр уже мав приклади нової оригінальної інтерпретації творів П. І. Чайковського («Франческа де Ріміні», «Буря»), Д. Шостаковича (Сьома симфонія), В. Косенка («Світанкова поема») видатним російським балетмейстером М. Фокіним. Задумка Л. Дичко була здійснена у створенні «Метаморфози» — поетичної розповіді про долю й покликання Художника. Перша редакція балету була здійснена авторкою у 1963 році, але через 10 років Л. Дичко повертається до свого твору і докорінно переробляє його. Композиторка робить акценти на узагальнюючих моментах, відмовляється від надмірно конкретизованих образів та ситуацій, зосереджується на розкритті внутрішньої динаміки музичних образів, настроїв, переживань тощо.

Чотири частини балетного циклу розвиваються без перерви. В них виявилася одна з головних рис музичної мови Л. Дичко — це рухливий ритм і метр: 9/8, 8/8, 6/8, 10/8, 11/8. Як відмічає доктор мистецтвознавства М. М. Гордійчук, «Метаморфози» Дичко базуються на поєднанні драматургічних та структурних засад трьох музичних жанрів: балету, сюїти та поеми. Таке поєднання в одному музичному творі визначальних примет різних жанрів, розширює можливості мистецького осмислення головної ідеї твору, виявляє нові засоби і художні прийоми музичного вислову.

До перших спроб музиканта в жанрі романсової лірики належать солоспів «Нічка тиха і темна була», «На човні» (слова Лесі Українки), «вокальний триптих» на слова П. Грабовського — «Матері», «Сон», «Знов повіяло в душу весною».

Робота над романсами розширила мистецькі інтереси композиторки, збагатила художні можливості її музичного висловлювання, специфічні методи й прийоми, що потрібні були для осмислення поетичного слова в музиці.

З перших років творча діяльність Лесі Дичко була тісно пов'язана з подіями у громадському та культурному житті. Саме тому композиторка складає вокально-симфонічний твір «Думка»

для сопрано соло, чоловічого хору (капели бандуристів) та симфонічного оркестру, в основу якого був покладений вірш Т. Г. Шевченка «Вітре буйний, вітре буйний». Утворення рапсодії «Думка» було відгуком музиканта на 150-річчя від дня народження великого українського поета Т. Г. Шевченка, яке відзначала вся Україна у 1964 році.

Вокально-симфонічна рапсодія «Думка» — це лірико-драматична розповідь про дівчину, яка була розлучена зі своїм милим. В мелодичній основі рапсодії закладено чимало інтонацій від народних плачів і використовуються вони у специфічному ладі — двічі гармонічному мінорі (з підвищеними четвертим та сьомим шаблями), гармонічний мінор збагатив музику твору трагедійним звучанням. Розгортання музичного образу здійснюється наскрізним розвитком основної музичної теми, яке надає творові певних рис поемності.

Партія солістки (соло сопрано) передає основне смислове навантаження твору. Роль хору в рапсодії переважно підлегла. Оркестрова партія трактується в цілковитій смисловій та художній відповідності з вокальним компонентом твору. Цікаво, що в один з епізодів авторка запроваджує бандуру, чи ще більше підкреслює народність та специфічну «рапсодичність» твору.

Якщо в рапсодії «Думка» роль оркестру ще не набуває певної самостійності, то в наступному творі — кантата «Ленін» (дипломна робота молодшої композиторки) — основна роль належить оркестровій партії. У розгортанні музичного образу кантати Дичко широко використовує прийоми поліфонічного «нарощування» самостійних голосів (в партіях оркестра та хору), тонального зіставлення. Як відмічає М. М. Гордійчук, композиторці вдалося уникнути офіційності, декларативності, плакатності. У 1971 році за цей твір Л. В. Дичко була присуджена Республіканська премія ім. М. Островського.

У 1964 році Леся Дичко закінчила навчання у консерваторії. А на її творчій полиці уже були твори різних жанрів, що впевнено увійшли в концертні програми музикантів країни. Через рік, у 1965 році, Л. Дичко була прийнята у Спілку композиторів України. В цей період у Дичко виявилось прагнення оволодіти знаннями драматичного мистецтва. З цією метою вона відвідує лекції з історії театру та акторської майстерності у державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Бажання Л. В. Дичко вдосконалити свою професійну майстерність привело композиторку в 1967 році до аспірантури Київської державної консерваторії. Її керівником був відомий український композитор Ї. М. Лятошинський. Після передчасної

смерті видатного митця Леся Василівна навчалася у відомого російського композитора, професора Московської консерваторії М. І. Пейко.

Закінчивши навчання в аспірантурі, Л. Дичко починає свою педагогічну діяльність як викладач історії та теорії музики в Студії при Державній заслуженій капелі бандуристів України та в Київському художньому інституті:

В цей період творчі задуми композиторки були пов'язані з пошуками нових методів втілення художнього образу. З цією метою Леся Василівна звертається до жанру камерно-вокальної лірики, поєднуючи декілька романсів в єдиний вокальний цикл. Саме в музичних циклах автор домоглася поєднати принцип музичної інтерпретації конкретного поетичного твору з відтворенням загальної художньої ідеї всього музичного опусу.

Так у вокальному циклі «Не згасне зоря» шість різних за змістом та настроєм віршів М. Рильського поєднані композиторкою у єдине художнє ціле. Слухач чує в ньому і громадянські мотиви («Воля народу», «Народе мій»), і філософську лірику («Не згасне зоря», «Нашадок»), і оспівування праці трудівника («Пісня про Донбас») та образів рідної природи («Ознаки весни»). Правдиве відтворення внутрішньої теплоти поезії М. Рильського, мелодійності та ліричності її мовної інтонації стало головним фактором у поєднанні згаданих віршів у нерозривне художнє ціле.

Новим кроком уперед в пошуках композиторки цікавих методів втілення художнього образу стала поява камерно-вокальних циклів «Пастелі» та «Енгармонійне» на слова П. Тичини. Дивовижна «співність» поетичного слова, поєднала в собі філософські роздуми, витончену асоціативну символіку з закінченою художньою формою. Тому не диво, що поетичні шедеври П. Тичини привертати до себе увагу багатьох українських композиторів: П. Козицького, К. Данкевича, Л. Грабовського, І. Карабіца, Г. Ляшенка та інших.

Безумовно такого композитора як Л. В. Дичко, чутливого до різних кольорових відтінків, не могла не зацікавити поезія П. Тичини.

Вокальний цикл «Пастелі» передбачає «живописне» музичне розв'язання творчої проблеми з перевагою у ньому найніжніших барв, «згладжених» переходів від одного кольору до другого. Звукообразальні моменти і звукомаларські прийоми посідають головне місце в мініатюрах. Цикл складається з чотирьох віршів («Ранок», «День», «Вечір», «Ніч»), які відтворюють емоційну реакцію на явища природи, хвилинні враження митця від літнього

дня. Бажання передати музику «покою» зумовило «імпресіоністичну» мінливість музичної мови циклу.

Якщо вокальний цикл «Пастелі» прагне відтворити емоційне враження або настроєвий стан, викликаний впливом оточуючої природи, то у другому вокальному циклі «Енгармонійне» композиторка намагається передати філософське тлумачення поетом образів природи. Леся Дичко змінює послідовний порядок віршів поета. Замість запропонованої поетом послідовності «Сонце», «Вітер», «Туман», «Дощ» композиторка складає свою послідовність — «Туман», «Сонце», «Вітер», «Дощ». Така перестановка загострює психологічні контрасти між окремими частинами, динамізує наскрізний розвиток музичного вислову.

I-ша частина — «Туман» — своїм тривожним настроєм одразу ж вводить в коло музичних образів, сповнених таємничості й почуттєвої хисткості. Для утворення пейзажної картини з холодним туманом композиторка в партії фортепіано використовує ладово нестійкі хроматизовані остинатні фігурації. Вокальна партія носить декламаційно-розповідальний характер, її мелодична лінія наповнена переінтонуваними поспівками зразків обрядового фольклору.

II-га частина — «Сонце» — сповнена світлими, радісними інтонаціями. Повна заспокоєність та душевна «злагожденість» пронизують цей романс до останніх тактів.

III-тя частина — «Вітер» — знову наповнена бурхливим настроєм. Стрімливість та легкість, ажурність та прозорість фактури характерні для музичної тканини цієї частини. Вокальна партія наповнена різноманітними засобами музичної виразності (тривалими трелями, форшлагами, гліссандуючими пасажами, октавними зіставленнями мотивів) і виступає як повноправний компонент у створенні музичного образу.

IV-та частина — «Дощ» — асоціюється з грайливими, прозорочистими та дзвінкими краплинами літнього дощу, які в кінці твору під промінням сонця «розчиняються» у чистому блакитному небі.

Крім програмних назв кожна частина циклу має свій конкретний жанровий підзаголовок:

I ч. «Туман» названо фантазією;

II ч. «Сонце» названо прелюдом;

III ч. «Вітер» названо пастораллю;

IV ч. «Дощ» названо скерцо.

Вокальні цикли Л. Дичко «Пастелі» та «Енгармонійне» — це значне досягнення у творчому доробку композитора. Поезія П. Тичини, з її складними художніми образами, пройнятими філософською сутністю, дістала тут яскраве музичне втілення.

У 1967 році на сцені Львівського академічного театру опери та балету ім. І. Франка другою частиною вечора балетної музики був виконаний одноактний балет Л. Дичко «Досвітні вогні», який написаний за мотивами творів Лесі Українки (автор лібретто — В. Нероденко). Як і в балеті «Метаморфози», головна ідея твору пов'язана з проблемою: художник і суспільство. Головними образами балету є Поет, творчість якого висловлює мрії та бажання свого народу; Пан — відтворення усього мертвого, темного, зловісного; Пісня — символ вічності волелюбного народного духу.

Музика балету «Досвітні вогні» чітко розділяється на два великі образно-характерні пласти. Перший, побудований на інтонаціях веснянок, гаївок, українських народних наспівах, пов'язаний з образами Поета, Пісні. Другий пласт, наповнений інтонаціями гротеску, жорстокості, бездушності. Обидва пласти перебувають у постійному конфлікті, що визначає активний пульс руху всього музичного матеріалу балету.

Робота над симфонізацією балету «Досвітні вогні» наштовхнула Л. Дичко на думку виділити один з епізодів балету і надати йому окремого значення як самостійного музичного твору. Так у 1969 р. виникли варіації для симфонічного оркестру «Веснянки», які присвячені відомому українському музикознавцю, доктору мистецтвознавства М. М. Гордійчуку. Вони займають значне місце в репертуарі визначних музичних колективів країни.

В симфонічних варіаціях композиторка поставила собі за мету донести до слухача багатство емоційних відтінків фольклорних наспівів, котрі несуть в собі веснянки і як твір мистецтва, і як своєрідне явище народного побуту.

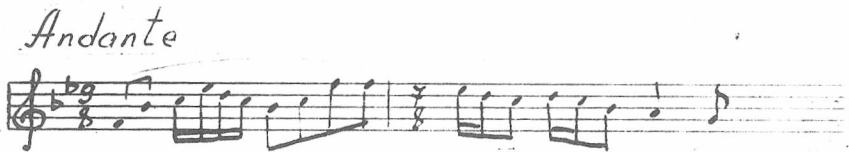
В основі 12 симфонічних варіацій покладено оригінальну авторську тему, яка становить концентрат веснянкових мелодій: діатонічна основа, ритмічна свобода обумовлюють її різноманітні модифікації.

В симфонічних варіаціях проявилася майстерність композиторки у володінні стилізованими багатствами фольклору, здатність органічно поєднати їх з прогресивними надбаннями професійної творчості та сучасними музичними засобами виразності (стр.98).

Поряд з інтонаціями народної ладовості, авторка широко використовує класичну та народно-підголоскову поліфонію. Накреслення самостійних горизонтальних ліній у музичній тканині приводить в деяких епізодах твору до утворення політональних моментів.

Серед засобів музичної виразності значна роль відводиться

ВЕСНЯНКИ
Варіації для симфонічного оркестру



метро-ритмічній варіантності. Кожна варіація має своє тлумачення головної теми.

Використовуючи варіаційну форму, авторка, з одного боку, свідомо уникає метричної замкненості усієї структури твору. А з другого боку, композиторка застосовує елементи репризності, що приводить до завершення музичного вислову всієї художньої концепції. З цією метою десята варіація повторює другу варіацію в плані поступового наростання почуття святковості, а дванадцята варіація набуває ознаки величавого гімну природі, Весні, красі, молодості. Головна тема проводиться у збільшенні і розгортається широкими кроками.

Симфонічні варіації Л. В. Дичко «Веснянки» позначені барвистістю звукової палітри, світлим, радісним настроєм. Використання фольклорних інтонацій вирішено з позицій високого професіоналізму і продовжує кращі традиції М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького.

Розглядаючи музичну творчість Л. В. Дичко, не можна не згадати про кантату «Червона калина», що була написана роком раніше від симфонічних варіацій «Веснянки». Назва кантати висвітлює ідею боротьби українського народу проти чужоземних загарбників (у фольклорі ця назва є символом бойового подвигу, вірності рідній землі, самопожертви заради свободи).

Вибір ідеї твору пов'язаний з загостреним інтересом композитрки до фольклору, до нових форм його переосмислення. Поетичною основою кантати Л. Дичко обирає слова народних пісень. Серйозна робота щодо вивчення поезики і стилю українських народних пісень, народних плачів та причитань була проведена нею перед написанням кантати. Тому відбір кожної пісні був пов'язаний з осмисленням цілого комплексу музичних засобів виразності, здатних до інтерпретації головної ідеї твору.

Кантата «Червона калина» написана для мішаного хору, солістів, двох фортепіано, арфи та групи ударних інструментів. За своєю будовою кантата «Червона калина» належить до класичних зразків образної форми і наближається до жанру «сценічної кантати». Твір має п'ять частин, які розміщуються за принципом образного, емоційного, темпового та фактурного контрасту. Кожна частина твору має свою особливість і сприймається то як арія, то як монолог, то як оперна сцена.

Перша частина кантати написана на слова народної історичної пісні «Побратався сокіл з сизокрилим орлом». Це розповідь про трагічні події минулого, коли багатьох молодих чоловіків відправляли на Туреччину в полон. Вся частина за характером є лірико-епічний монолог (соло — драматичний тенор). Партія соліста «підпорядковує» собі партію хору та інструментального супроводу, які поглиблюють сумну розповідь.

Кантата «ЧЕРВОНА КАЛИНА», 1 частина

ПО-БРА-ТАВ-СЯ СО-КІЛ З СІ-ЗО КРИЛИМ ОР-ЛОМ

СІ-бра-те з м'як. бра-те СІ-ЗО КРИ-ЛИМ ОР-ле!

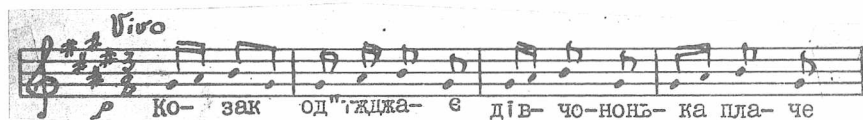
Вся перша частина виконує функцію своєрідної експозиції всієї кантати.

Друга частина твору написана на слова двох відомих народних пісень: «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче» та «Чи я в лузі не калина була», для кращого висвітлення головних музичних образів композиторка використовує мелодії української народної пісні «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче». Народна мелодія тут отримує своєрідне тлумачення (см. стр. 100).

Перед слухачем виникає пейзаж далекої небезпечної дороги, що простяглася перед юнаком та благання дівчини не залишати її. Перший епізод другої частини написаний для хору а капела.

У другому епізоді частини звучить соло мецо-сопрано на слова

Кантата «Червона калина»
II ч. «Козак од'їжджає, дівчинька плаче»



пісні «Чи я в лузі не калина була». На відміну від першого епізоду, у другому епізоді авторка використовує і свою мелодію, яка інтонаційно пов'язана з попередньою мелодією. Вся друга частина відтворює образ тривоги перед невідомим, образ важкого душевного болю.

Третя частина кантати — «Пісня про Байду» — написана як монолог баса, в якому авторка показує два протилежних образи — Байди і «турецького царя». Музична мова третьої частини, що сприймається як драматична оперна сцена, розгортається на інтонаціях народних козацьких пісень та репліках «турецького царя», який виявляє повну розгубленість перед непокірним духом Байди. Вся частина своєрідно продовжує героїко-романтичний настрій першої частини твору, що є одним з проявів прагнення авторки до наскрізного розгортання головної ідеї кантати.

Кантата «ЧЕРВОНА КАЛИНА»
III ч. «Пісня про Байду»

Maestoso.

f Си п'є Бай-да мед-го-рі-лочку

Та й не день не ніч-ку та не го-ди-ноч-ку.

Наступна четверта частина кантати — «Сину мій, дитино моя» — розвиває та поглиблює образи і почуття другої частини кантати. Проте, коли в другій частині інтонації плачу пов'язані з настроями тривоги, протесту, то в четвертій частині плач посилює відчай, безнадійність, покірність долі. Мати плаче за сином, який загинув у бою з ворогом. Зміст четвертої частини визначив склад її виконавців: соло сопрано та жіночий хор. Сольна партія відтворює жанр народних плачів. В партії солістки композиторка вдало поєднала ладові особливості плачів, їх тісний зв'язок з думним епосом та елементами імпрізаційності. Хор співає без слів.

Кантата «ЧЕРВОНА КАЛИНА», IV ч.

Andante cantabile.

Си- ну мій ди- ти- но мо-я
 як я те- бе ко- ха- ла
 та всю ні- чень-ку не спа- ла

П'ята частина кантати — «Пісня про козака Нечая» — захоплює активною динамікою твору, поєднанням героїчних та драматичних інтонацій. Мелодичний розвиток її розгортається у кількох пластах і наповнюється різними емоційними почуттями: тут і наростання тривоги, і впевненість в мужності народного героя. «Пісня про козака Нечая» — це один з найважливіших моментів у розгортанні музичного сюжету, це оптимістичний підсумок розвитку ідейно-художньої концепції твору.

«Червона калина» належить до найкращих творів автора. У 1970 році за кантату «Червона калина» Л. В. Дичко була удостоєна першої премії на Всесоюзному огляді-конкурсі творчості молодих композиторів у Москві.

У 1972 році на творчій полиці композиторки з'являються такі твори, як:

«Привітання життя» — симфонія для сопрано, баса, камерного оркестру;

диптих «Поява місяця» — «Сонячний струм» на слова японських поетів Охара Токо і Басьо для хору, фортепіано та ударних інструментів;

«Писанка» — поліфонічні варіації для фортепіано;

«Партита» — для флейти соло;

«Хмарка» — романс-фантазія на слова В. Стефаника для високого голосу і фортепіано, які всі разом можливо розглядати як пошуки композиторки висвітити проблему музичного втілення образів Природи. Додавимо, що Л. Дичко ніколи не сприймає Природу, як якість абстрактне явище. Природа розглядається композиторкою як конкретний прояв життя.

Серйозне, філософське ставлення до розкриття теми Природи приводить композиторку до нових форм опрацювання фольклорного матеріалу, його ритмічної та ладової основи, до пошуків економних засобів музичної виразності у вислові глибокого внутрішнього змісту.

Починаючи з 1973 року композиторка віддає багато зусиль створенню великих хорових полотен — кантат. Серед творів цього жанру поява камерної кантати «Чотири пори року» для хору а капелла на тексти українських народних календарних обрядових пісень займає значне місце в творчості Л. В. Дичко.

Продовжуючи музичні пошуки в озвученні народних українських пісень, композиторка називає кантату камерної, що свідчить про наявність ще одної тенденції пов'язаної з пошуками економних художніх ресурсів при глибокому розкритті сюжетної лінії.

Головна тема кантати «Чотири пори року» пов'язана з узагальненням з'ясуванням багатьох поколінь людей про природу, працю хлібороба. Музична мова кантати висвітлює образи і почуття, якими сповнена народна календарно-обрядова поезія. Головним джерелом мелодичної лінії твору послужили веснянки, мелодії купальських, петриківських, обжинкових пісень, колядок та щедрівок. Проте композиторка майже ніде не вдається до прямого цитування народної мелодії. Крім цього авторка докорінно перетворює інтонаційно-ладову виразність народної мелодії календарного циклу. Всі класичні прийоми опрацювання народного мелосу чудово сполучаються з сучасними художніми засобами. Тому в музичній тканині можна почути поліладовість і політональність, звукові комплекси на секундовій і квартовій основі, вільне поєднання функцій, розмаїті фонічні ефекти тощо.

Композиторка майстерно користується поліфонічною фактурою: як народним багатоголоссям, так і імітаційною технікою, та поліфонією пластів.

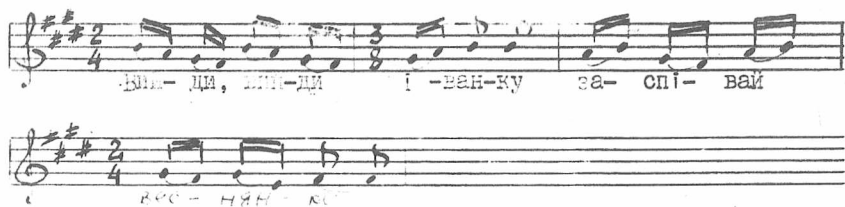
Структура кантати складається з чотирьох частин:

I ч. — «Весна», II ч. — «Літо», III ч. — «Осінь», IV ч. — «Зима». Самобутнім у побудові всього твору є те, що кожна частина складається з самостійних підрозділів. Останнє допомагає авторові конкретизувати музичну образність, загострити театральність висловлювання.

Розвиток головної теми I частини наближається до співу хороводного кола. На сопранову мелодію веснянки терцією вище накладається новий голос-партія і т.п. Внаслідок цього одноголосна мелодія перетворюється в багатоголосну. Використання різних ладових основ: мі мажор міксолідійський, соль мажор іонійський; ствердження тоніки і домінанти; збагачення музичної тканини за рахунок виділення у самостійні партії басів, альтів, тенорів; використання строгої акордової фактури — все це надає музиці «Весни» певної піднесеності, гімнічності та величавості.

Камерна кантата «ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ»

I ч. «Весна»



Друга частина кантати — «Літо» починається заспівом альтової партії народної пісні «Ой петрівочка — мала нічка». Розвиваючись варіаційно, вона кожний раз огортається новими підголосками. Вся частина має три підрозділи, з яких перші два побудовані на пісенному матеріалі теми «Кривого танцю». Музична тканина другої частини наповнена частою зміною метру, синкопами. Утворюється образ, що інтонаційно і за характером нагадує

веснянку І ч. На остинатних мотивах басової партії здійснюється послідовне накладання нових і нових голосів спочатку на терцовий інтервал, потім квінту, септиму і, зрештою, ундециму. Таке накладання голосів утворює рівнобіжний рух відповідними акордами терцової структури, що нагадує барвистий візерунок з чітко розрахованими «звукowymi малюнками».

Третя частина — «Осінь» — оспівує людей землеробської праці, тому музика її наповнена ліричними елементами (адже осінь в народному побуті — це пора збирати врожаї, пора побудови нових сімей, щасливих шлюбів).

Музична мова третьої частини будується на інтонаціях двох обжинкових пісень. Перша пісня з діатонічним звукорядом, вузьким мелодичним діапазоном, дещо суворим загальним колоритом, м'якими синкопами свідчить про те, що мелодичний матеріал запозичений автором з західноукраїнського регіону країни. Друга «обжинкова» пісня наповнена світлоліричними інтонаціями. Знову композиторка використовує обраний метод пашарування сольної сопранової партії на остинатний мотив тенорової партії. Обидві теми мають багато спільного: в аналогії мелодичних послівок, ритмічних малюнків, використанню синкоп.

Четверта частина кантати — «Зима» — замикає хоровий цикл. Природа йде на відпочинок, завершені основні земляні роботи. Музика усієї частини пройнята почуттям задоволення, душевної радості і спокою за здійснену роботу.

Музичний матеріал четвертої частини внутрішньо розділяється на два підрозділи. В першому підрозділі цієї частини композиторка сміливо зупиняється на «Щедрівці», яка була майстерно опрацьована у свій час відомим українським композитором М. Леонтовичем. Мелодична лінія викладена у формі остинато. Важливою особливістю першого підрозділу є свідоме поєднання автором в єдине ціле музичне вираження стильових засад наддніпрянських та західноукраїнських народних пісень.

Для мелодичної основи другого підрозділу четвертої частини композиторка обирає Щедрівку, яка була створена під впливом багатьох сучасних народних та масових пісень. Вся кінцева частина кантати сприймається як барвисте багате на образи та почуття музичне полотно.

Хорова кантата «Чотири пори року» належить до значних явищ у творчому доробку Л. В. Дичко. Це твір про щастя, єднання людських душ, радість праці і свято народного добробуту. Кантата становить собою приклад симфонізації основних методів розвитку тематичного матеріалу, реалізації принципу наскрізності у розбудові структури і драматургії циклу. Кантата «Чотири пори року» є

вдалою спробою композиторського осмислення поетичних образів, запозичених з скарбниці української народнопісенної культури.

Робота Л. Дичко над кантатами з використанням поетичної основи українських народних пісень стала для неї серйозною шкодою оволодіння структурними та драматургічними принципами хорових творів великої форми. Композиторка досконально вивчила тонкощі стилю а саррелла, закономірності фольклорного вислову, виробила цілий комплекс індивідуальних музичних засобів і прийомів, необхідних для вирішення певних творчих завдань. Вона свідомо уникала відвертого цитування, дбаючи про те, щоб інтонаційна основа народної пісні, її ладові та ритмічні особливості, природно багатоголосся стали органічними елементами у власних творчих опусах. Показовим прикладом у цьому відношенні є симфонія «Вітер, революції» на слова П. Тичини та М. Рильського.

Усі вищезгадані твори вражають дивовижною поетичністю, особливою теплотою в оспівуванні головної теми музичної творчості композиторки: Природи і людини. І не дивно, що в контексті головної теми творчості Л. Дичко природно розвивається тема, яка пов'язана з цікавим світом дитинства.

Враховуючи нахил цього посібника, окремо зупинимось на творчих доробках композиторки призначених для маленьких музикантів та слухачів.

Л. В. Дичко є автором багатьох творів, розрахованих для виконання та сприйняття дітьми. Цікаво, що в опусах для дітей авторка ніколи не впадає у нарочиту спрощеність мислення, примітивізм музичного вираження.

Свої твори для дітей Л. Дичко складає у серйозному відповідальному ключі художника-педагога і музиканта-професіонала, який добре розуміє юних слухачів, чуйно ставиться до їх потреб, одноразово формує та розвиває їх музично-естетичні смаки.

Творчий досвід композитора, накопичений у жанрі хорової музики, яскраво проявився у написанні широких музичних полотен для дітей. Кантати Л. Дичко — «Сонячне коло» на слова Д. Череди́ченка, «Весна», «Здрастуй, новий добрий день», «Слава робочим професіям» (всі на слова Є. Авдієнка) складають значну частину в антології сучасної української хорової музики, призначеної для дитячого віку.

Кантата «Сонячне коло» на слова Д. Череди́ченка написана для дитячого хору і симфонічного оркестру. Вона з'явилася на творчій полиці композитора в період 1974-1975 рр. Цей твір був утворений під впливом живопису М. Чюрленіса, його унікальних

«музичних циклів» — сонат Сонця, Зірок, Моря. Красота природи, що яскраво «озвучена» живописною мовою Чюрленіса, знайшла рідкісне відображення в кантаті Л. Дичко.

Чотири розділи кантати «Сонячне коло» мають такі назви: «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима». Особливості змістовної характеристики кантати пов'язані з давніми народними обрядами, які наповнені різноманітними емоційними образами: ліричними та яскравими («Весна» — «Літо»), сумними та святково-урочистими («Осінь» — «Зима»). Кожна частина кантати має окремі самостійні підрозділи, які виконуються без перерви.

Перша частина «Весна» складається з трьох підрозділів: «Білий дід», «Пташка», «Веснянка» і сприймаються як експозиція всього кантатного циклу наповненого яскравими весняними образами та чудовим святковим настроєм.

Урочисті інтонації, що пов'язані з музичною характеристикою образу «Білого діда» (мов останні подихи холодної зими) набувають великого значення у драматургії твору. Ними починається і закінчується кантата, чим утворюється арка між першою й четвертою частинами і здійснюється поєднання твору у музичному та змістовому відношеннях.

Інтонації образу «Білого діда» (інструментальна партія) змінюються новими музичними темами, пов'язаними з весняними березневими образами.

Мелодична лінія всіх підрозділів частини має спільну квартову поспівку (в інструментальній та вокальній партіях), а звукообразжальна винахідливість кожної партії зливається в єдине світле й піднесене звучання.

Наступна частина «Літо» складається з підрозділів під назвами «Сонячні вершники», «Золоті струмки» та «Пісня-гра». Уся друга частина сприймається різким контрастом до попередньої частини, бо викладена у підкреслено моторному русі з використанням загострених, кластерного типу, акордів в оркестровій партії. По особливому сприймається мікророзділ «Пісня-гра», який перегукується з музичними темами «Сонячних вершників». Граційно-грайлива поспівка хорової партії закінчується музичною темою з «Золотих струмків», гімнічно схвалюючи сонце та хліб. В цій частині композиторка знову використовує прийом перекидання смислових «арок», що дає змогу утворити закінчену музичну форму та з новою силою підкреслити кульмінацію твору.

Третя частина «Осінь» має окремі чотири підрозділи. Невеличкий задумливий вступ змальовує пейзаж спокійного осіннього ранку. В хоровій партії перегукується тема «Зозулі», яка змінюється захоплюючими інтонаціями «Ранкового концерту». Як

(Allegro)

"РЭНКОВИЙ КОНЦЕРТ"
(ФРАГМЕНТ)

ПИТЬ, ПИТЬ, ПИТЬ, ПИТЬ,
ПИТЬ, ПИТЬ, ПИТЬ, ПИТЬ
шшш... шшш...
ЦО-КИ, ЦО-КИ, ЦО-КИ, ЦО-КИ,
ЛЯ, ЛЯ, ЛЯ, ЛЯ...
ш у ш ш у ш ш у ш
ЛЯ... ЛЯ... ЛЯ...
ДУ - ДУ, ДУ - ДУ, ДУ - ДУ, ДУ - ДУ
гу, гу, гу, гу,
гуп, гуп, гуп, гуп,
гуп, гуп, гуп, гуп,

підкреслює М. М. Гордійчук, Л. Дичко проявила тут віртуозне володіння колористичними можливостями хору і розмаїтими прийомами вокальної інструментовки. Автор вміло використовує характеристичні звукові ефекти. «Ранковий концерт» звучить з великим емоційним піднесенням і становить яскравий контрастний підрозділ у драматургії всієї кантати (см. стр. 107).

Фінальна частина кантати — «Зима». В ній відсутні підрозділи. Вона має назву «Новорічень». Новорічними святами закінчується повний календарний цикл. Знову звучить музика першого підрозділу «Весни» («Білий дід»), яка в поєднанні з кульмінаційною темою епізода «Золоті струмки» перетворюється на урочисту святкову тему, оспівуючи красу природи та творчу працю людей. Своїм піднесенням звучанням вона узагальнює зміст усієї кантати, утверджує її провідну ідею — ідею добра, краси, великого людського щастя.

Кантата для хору а cappella на слова Є. Авдієнка «Здрастуй, новий добрий день» — є приклад твору, в якому майстерно розроблена хорова фактура з розвиненою поліфонічною мовою. Поштовхом до утворення кантати «Здрастуй, новий добрий день» було відвідування композиторкою репетиції відомого болгарського дитячого хору «Бодра Смяна» під керівництвом Ліляни Бочевої. Композитора вразила висока професійна майстерність хорового колективу, вміння подолати і виконати юними співаками віртуозні хорові епізоди. Таким чином, кантата призначена для дитячого хорового колективу, який володіє високою культурою та майстерністю виконавського мистецтва.

Головна тема кантати — постійна зміна пори року — розкривається в багаточастинній композиції. В порівнянні з кантатою «Сонячне кодо», хоровий цикл «Здрастуй, новий добрий день» починається з літньої пори («Літо»). Перед слухачами розгортається картина розквіту та оновлення природи і людського життя. Крім програмної назви кожна частина має конкретну жанрову назву. Так

I ч. «Літо» — Прелюдія. Скерцо.

II ч. «Осінь» — Арія. Анданте.

III ч. «Зима» — Фантазія. Фугетта.

IV ч. «Весна» — Рондо. Постлюдія.

Кожна з частин кантати побудована за принципом контрастного диптиху. Перший диптих «Літо» починається чудовою звуковою пейзажною картиною, яка нагадує спокійний, чогось очікуючий тихий ранок («Ранок»).

Кантата «ЗДРАСТУЙ, НОВИЙ ДОБРИЙ ДЕНЬ»

І ч. Прелюдія «Ранок»

The musical score consists of four staves. The first two staves are labeled 'C' and the last two are labeled 'A'. The time signature is 10/8. The tempo and mood are marked 'mp dolce'. The score shows a melodic line in the upper staves and a more rhythmic, accompanimental line in the lower staves. There are dynamic markings like 'mp' and 'M' throughout. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Та літній день тільки з ранку буває тихим. Легкий вітерець приносить хмарки і ось уже в повітрі з'являються перші дощові краплини. Звучить легке та стрімливе Скерцо — «Дощик». Швидкий темп, дрібні ритмічні вартості (вісімки) утворюють асоціацію рясного теплою дощу. Слухове враження посилюється появою в хорівій партитурі остинатного мотиву («Дощик, дощик»). Та ось раптово дощ пройшов (як і почався), тільки легенький вітерець струшує з листя останні краплини.

В другій частині «Осінь» авторка використовує інший тип контрастного зіставання — сольної (без супроводу) «Арії» альти (підзаголовок «Сова») та хорového Анданте (під назвою «Осінь»). Журливий наспів «Арії» нагадує народні дитячі наспіви. В хорівій партитурі «Осені» велику художню виразність набувають складні сплетіння імітаційної, контрастної, підголоскової поліфонії.

Незвичайного ефекту досягає композиторка в третій частині. В першому її підрозділі «Міміза» авторка використовує свавільний вступ різних хорових партій, ритмо-декламаційний прийом висловлювання (без супроводу), перегукування окремих партій, що в совокупності створює своєрідну поліфонічну мову. За цим підрозділом звучить картина сніжної зими —любимої пори

дітвори. Адже завжди хочеться пограти в сніжки, покататися на санчатах, ковзанах та лижах. Підрозділ «Фугетта» побудований на контрастному зіставленні двох епізодів — урочисто-величального характеру (гомфонно-гармонічна фактура) та безпосередньо фугатного — легкого, рухливого.

Кантата «ЗДРАСТУЙ, НОВИЙ ДОБРИЙ ДЕНЬ»

III ч. Фугетта

Presto

A. I
II

Всем ре-бятам ве-се-ло, ве-се-ло
Всем ре-бятам ве-се-ло, ве-се-ло

Четверта частина «Весна» за своїм змістом та характером перегукується з «Ранковим концертом» з кантати «Сонячне коло». Як і в інших кантатах тут теж використовується прийом арочного об'єднання всього хорового циклу. З цією метою в кінцевому підрозділі останньої частини композиторка перетлумачує окремі інтонації з попередніх частин («Прелюдія», «Скерцо») і надає їм значення вершинного смислового пункту цілого твору.

Незвичайним по жанру та виконавському складу є концерт-кантата для солістів, дитячого хору, двох фортепіано, струнного квартету та електрооргану «Слава робочим професіям». Концерт-кантата наближається до спектаклю, що включає до себе образотворче світлокольорове вирішення: використання кольоро-музики та малюнків, спеціально створених для спектаклю дитячими художніми колективами; переміщення окремих солістів; хорових груп, включаючи елементи пантоміми. Шістнадцять частин кантати розподіляються так:

Перші частини, що виникають з кольоровою музикою:

mf Ми швидко хочемо рости і хісі до всьо - го МАТИ

- III ч. — «Сталевари» (бордово-червоно-жовтогарячий тони);
- IV ч. — «Лісничі» (смарагдо-зелено-коричневі тони);
- VII ч. — «Маляр» (блакитно-синьо-рожеві тони);
- X ч. — «Кочегари» (фіолетово-червоні тони);
- XI ч. — «Тесля» (смарагдо-коричнево-таракотово-жовті тони)
- XIV-XV чч. «Зварник», «Кранівниця» (червоно-жовтогарячі тони
плюс комбінація всіх кольорів).

Друга частина кантати виконується з малюнками:

- V ч. — «Мостобудівники» (мости);
- VIII ч. — «Радгоспівський коваль» (зображення кузні, коней);
- XII ч. — «Корабелі» (кораблі, море);
- XIII ч. — «Краю наш» (пейзажі Батьківщини);
- XVI ч. — «Робітничий марш» (робітники різних професій);

Концерт-кантата розрахована на великий дитячий хор і передбачає широкий простір для різноманітного режисерського прочитання спектаклю.

Відкриває та завершує хоровий цикл «Робочий марш», який сприймається як лейтмотив усього твору. Мелодія маршу повторюється тричі (у II, IX, XIII частинах). Так народжується озвучений образ Батьківщини: (стр.см.113)

Концерт-кантата «Слава робочим професіям» — своєрідний експеримент синтезу мистецтв, що наближається до барвистої феєрії, допомагає дітям через музику, живопис, гру, рух досягнути красу людської праці. Цей твір у 1982 році у Москві на Всесоюзному огляді молодих композиторів був відзначений дипломом I ступеня.

Твори Л. Дичко для дітей — це яскраві сторінки сучасної української музики. Вона вклала в них свою душу, талант, творче вміння

Крім композицій великої форми Л. Дичко написала для дітей чимало пісень, наприклад, «Пісня про гарний настрій», «Весела пісенька», «Роман-цвіт», «Бджілка».

maestoso

f

C.

A.

Ро - ди - на! С то - бо - ю нам и

ра - дост - но и ве - се - ло,

ра - дост - но и ве - се - ло,

Темп вальса

«Весела пісенька»

мо Пі-сенька о-ця моя 8 - 8 - 8, 8 - 8 - 8

Для дітей призначений і цикл пісень на слова М. Лисіча «Снежинки». Цей цикл об'єднує одинадцять пісень самих різних сюжетних напрямків.

Серед пісень призначених оспівуванню теми природи слід назвати «Снегурочка», «Весна», але поряд з ними є такі як пісні-малюнки «Мишинист», «Роботящий петушок» тощо.

Характерним для пісень цього циклу є підкреслена образність кожної пісні. Автор знаходить лаконічні штрихи, щоб якомога точніше представити дійові особи та сюжетну ситуацію кожної пісні. Фортепіанна партія малює звукову картину на фоні якої розгортається нехитрий сюжетний пейзаж.

Так для пісні «Елочка» композиторка використовує м'який і водночас насичений фон сполучень секст-, квартсекст-, септакордів. Наприклад:

«Елочка»

Moderato

f Па-па наш по ле-су шел вна-ше е-лоч-ку на-шел,

И вер-нул-ся он до-мой вме-сте с е-лоч-кой лес-ной

Для пісні «Пчелка» авторка використовує звукообразний ефект хроматизованих пасажів фортепіанної партії.

В піснях для дітей Л. Дичко завжди користується традиційни-

ми художніми засобами музичної виразності. І цікаво, що давно відоме нею висвічується зовсім новими, несподіваними фарбами. Саме так сприймається звучання хрестоматійних квінт в пісні «Веснянка», де названі інтервали виконують функцію основного ладу:

«Веснянка»

Andante p dolce..

По - під го - ро - ю по - під сосно - ю весняночка хо - дить,

Зараз талант композитора у розквіті, її музика виконується різними музичними колективами, а твори досліджуються музикознавцями. Л. В. Дичко — лауреат республіканського конкурсу на кращу пісню про комсомол (1965 р.), лауреат Всесоюзного огляду молодих композиторів (Перша премія), лауреат республіканської комсомольської премії ім. М. Островського (1970 р.).

Музика Лесі Василівни Дичко приваблює душевною щедрістю, щирістю, глибоко поетичним сприйманням життя і мистецтва.

ОСНОВНІ ТВОРИ Л. В. ДИЧКО

Твори для симфонічного оркестру

1. «Колисаночка», сл. В. Болдиревої — для сопрано й симфонічного оркестру 1959
2. «Казкова сюїта» — для симфонічного оркестру 1961
3. П'ять фантазій за картинами російських художників — для хору і симфонічного оркестру. Друга редакція — 1972: а) «Левітаніана», 1962
б) Три фантазії
4. «Метаморфози» — балет на одну дію 1963
5. «Ленін» — кантата для хору, солістів і симфонічного оркестру 1964
6. «Думка» — рапсодія для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру, слова Т. Шевченка 1964
7. «Досвітні вогні» — балет на одну дію (лібретто В. Нероденка) 1966
8. «Веснянки» — варіації для симфонічного оркестру 1969
9. Балет «Картине Білокур» 1990
10. Симфонія-кантата «Пісні кохання» для сопрано, тенора, симфонічного оркестру, сл. Ю. Сердюка 1990-1993

Твори для хору

11. «Червона калина» — кантата, слова старовинних українських пісень XVI-XVII ст. — для хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних інструментів 1968
12. Диптих, слова Охара Токо і Басьо — для хору, фортепіано і ударних інструментів 1972
13. «Чотири пори року», слова народні — камерна кантата для хору без супроводу; «Карпатська кантата» — для хору без супроводу 1973-1976
14. «Сонячне коло», кантата, слова Д. Чередниченка 1974
для дитячого хору та симфонічного оркестру 1975
15. «Здрастуй, новий добрий день» — кантата для хору без супроводу, сл. С. Авдієнка 1975
1976
16. «Весна» камерна кантата для дитячого хору і фортепіано, сл. С. Авдієнка 1976
1977
17. «Народини» — обряд для читця, хору і симфонічного оркестру, сл. А. Демиденка 1977

- | | | |
|-----|--|--------------|
| 18. | «Слава робочим професіям» — концерт-кантата для дитячого хору, двох роялів, арфи і ударних слова С. Авдієнка | 1977
1978 |
| 19. | «Барвінок», кантата для дитячого хору і симфонічного оркестру | 1990
1993 |
| 20. | Літургія № 1, для чоловічого, є варіант для жіночого або дитячого хорів | 1990
1993 |
| 21. | Літургія № 2, для мішаного хору | 1990
1993 |

- | | | |
|-----|--|------|
| 22. | Хорова опера «Золотослов», одноактна для 2-х мішаних хорів та 4-х солістів | 1992 |
| 23. | Ораторія «И. нарекоша имя» | 1989 |

Романси та пісні

- | | | |
|-----|--|------|
| 24. | Чотири романси на сл. П. Грабовського: Триптих («Матері», «Сон», «Знов повіяло в душу весною») — для баритона і фортепіано; «Соловейко» — для сопрано і фортепіано | 1964 |
| 25. | Чотири романси на сл. Лесі Українки: «Нічка тиха і темна була» — для меццо-сопрано і фортепіано; «На човні» — для сопрано і фортепіано; «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати» — для сопрано і ф-но | 1964 |
| 26. | Шість романсів на слова М. Рильського для сопрано, тенора, баса і фортепіано: «Воля народу», «Незгасла зоря», «Пісня про Донбас», «Ознаки весни», «Нащадок», «Народе мій» | 1965 |
| 27. | Три романси на слова І. Франка для сопрано і фортепіано | 1966 |
| 28. | Три романси на слова В. Коломійця для високого голосу і фортепіано: «Приснисть», «Казка», «Хуга» | 1966 |
| 29. | «Пастелі», цикл романсів на слова П. Тичини для меццо-сопрано і фортепіано | 1967 |
| 30. | «Енгармонійне» — цикл романсів на слова П. Тичини для сопрано і фортепіано | 1967 |
| 31. | Триптих присвячений ветеранам Великої Вітчизняної війни («Пам'ять», сл. А. Демиденка, «Біліobelіски», «Берег Батьківщини», слова М. Бахтинського) | 1976 |
| 32. | «Материнство», слова А. Демиденка | 1976 |

- | | | |
|-----|--|------|
| 33. | «Весела пісенька», сл. І. Лазаревського | 1976 |
| 34. | «Пісня про пісню», сл. М. Бахтинського | 1976 |
| 35. | «Бджілка», слова Д. Чередниченка | 1976 |
| 36. | «Пісня про материнські руки», сл. О. Орача | 1976 |

Інструментальні твори

- | | | |
|-----|--|------|
| 37. | «Писанки» — поліфонічні варіації для ф-но | 1972 |
| | «Партита» — для флейти соло | 1973 |
| 38. | Квартет для двох скрипок, альту й віолончелі | 1974 |
| 39. | Фортепіанний цикл «Замки Лаури» | 1993 |
| 40. | Фортепіанний цикл «Іспанські фрески» | 1993 |

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордійчук М. М. Леся Дичко — К.: Музична Україна, 1978. — 77 с.

2. Конькова Г. Леся Дичко // Они пишут для детей. Портреты советских композиторов. Вып. 4. / Сост. Г. И. Карышева. — М.: Сов. композитор, 1988. — С. 272-287.

З М І С Т

1. Богдана Михайлівна Фільц.....	4
2. Антон Іванович Муха.....	54
3. Леся Василівна Дичко.....	89