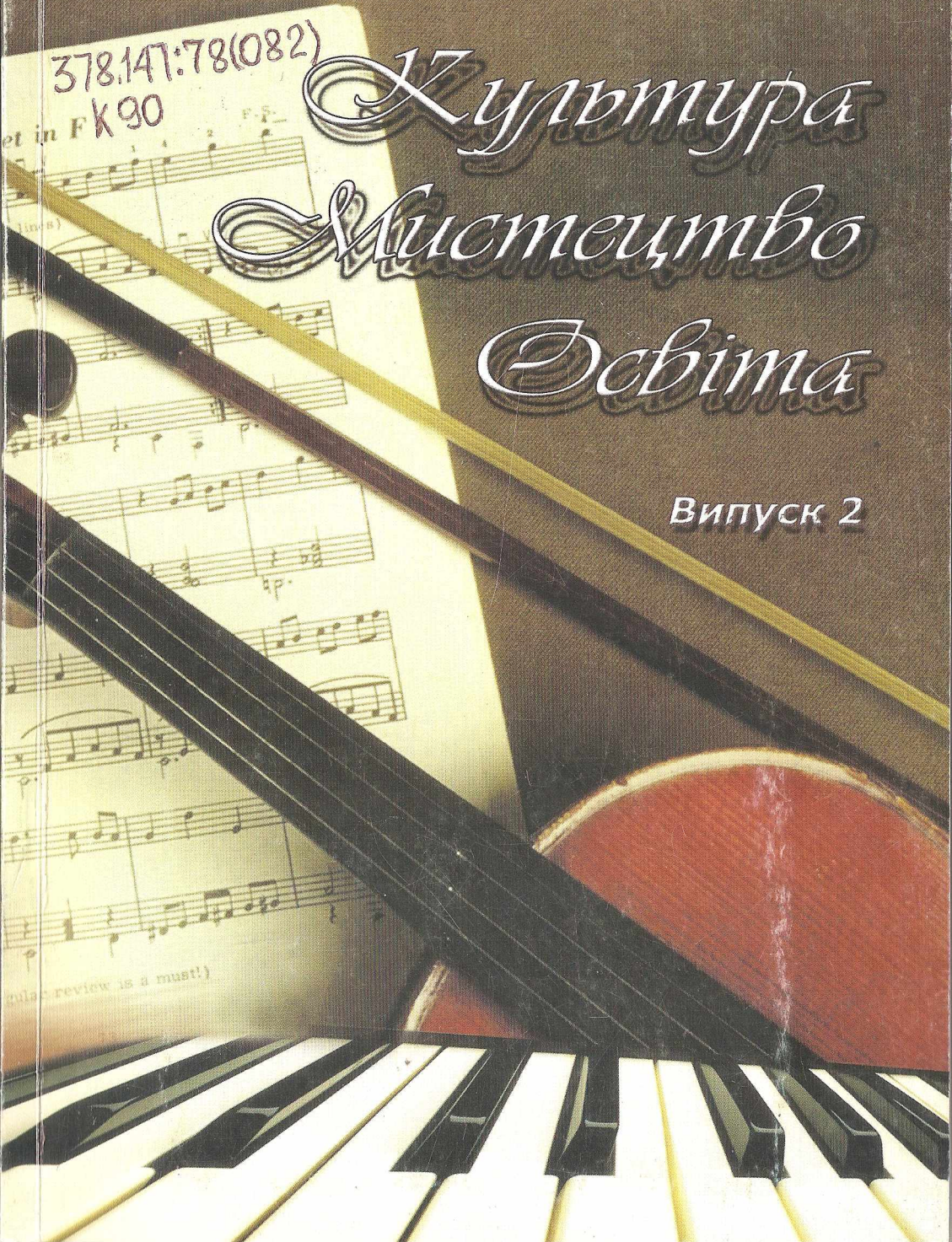


378.147:78(082)

K 90

Зульта
Музеумво
Девита

Випуск 2



II. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ТА МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА

Белікова В.В.

МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ДУХОВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

"Музыка рождает в наших душах высокие мысли и чувства, удерживает от многих нехороших поступков, делает нас более красивыми, зажигает жаждой познания и созидания красоты. В этом и заключается ее волшебная сила."

Р. Шуман

У запропонованій статті автор намагається на творчості українських сучасних композиторів (Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка) виявити особливості музичної мови, які ефективно впливають на духовний світ особистості.

Трансформація всіх сфер життєдіяльності суспільства, що розпочалася у ХХ ст. як результат глобалізаційних процесів у світі, обумовила значні реформування і в сучасній Україні. Вони пов'язані з державотворенням, демократизацією різних областей життєдіяльності людини, національним відродженням і знаходять своє відображення у головних напрямках її соціокультурного простору: культурі, мистецтві, освіті.

Перспективи розвитку соціокультурного простору у ХХІ ст. поступово надають людству необмежені технології, величезні накопичення наукових та культурних знань. Можна говорити, що у суспільстві, з одного боку, створюються всілякі можливості для творчого саморозвитку людини, а з іншого

боку, глобалізаційні процеси порою роблять людину незахищеною, інколи нездатною самореалізуватися в умовах складної сучасної масштабності та технізації.

Сучасне усвідомлення особистості, життєва позиція якої активно реалізує здоровий спосіб життя, вимагає від вищої школи особливої уваги до дисциплін гуманітарно-естетичного циклу, культурно-просвітницька спрямованість яких здатна забезпечити ефективний вплив на формування та виховання естетичних ідеалів людини, розвитку її художніх потреб та моральних почуттів, національної свідомості, порядності та гідності.

У контексті загального соціокультурного простору музична творчість, як специфічна галузь світової художньої культури, набуває сьогодні значної якості, її діалогова сутність та фахова спрямованість (що знаходяться в основі її творчості як такої) створюють такі «розвивальні умови» для особистості, що підштовхують останню до саморозвитку та самовиховання творчих здібностей необхідних людині будь-якої професії. Саме тому усвідомлення музичної культури у її широкому порозумінні як невід'ємної складової духовності особистості є актуальною задачею сучасної гуманітарної освіти.

Зазначимо, досвід розвитку світової художньої культури свідчить про те, що статус кожної країни визначається як економічним, соціальним, так і культурним рівнем її розвитку. Останнє природно приводить до того, що людина, відстоюючи свою причетність до певного суспільства, повинна за будь-яких умов відчувати свою національну самодостатність, що так чи інакше можливо лише за умов її власного високого культурного рівня.

Національна свідомість створюється і стверджується культурою. Усебічне осмислення своєї особистості в контексті конкретного культурного середовища приводить до визначення значної ролі музичної творчості у складній та цілісній системі художньої культури, її функціональної навантаженості у суспільстві, впливу на виховання емоційної культури особистості.

Українська музична культура в контексті світової художньої культури уже давно завоювала міцні позиції. У різножанрових, високохудожніх зразках її яскраво відбиваються крапці досягнення західноєвропейської та російської музичної культури у поєднанні з давнішими традиціями суто національного характеру.

Відомо, що музична культура поєднує у собі три основні гілки свого розвитку: народну музику (музичний фольклор), професійну та культову музику. Український музичний фольклор всебічно і самобутньо відтворює характерні риси народного музикування і є унікальним надбанням музичного досвіду як для попередніх і сучасних, так і для майбутніх поколінь українського народу. Завдяки численним інтонаційним варіюванням музичних текстів, зразки музичного фольклору з роками стають результатом колективної творчості українського народу, впливають на формування та кристалізацію самобутніх стильових ознак творчості українських та зарубіжних композиторів (наприклад: Л. Ревуцького, М. Скорика, Б. Фільц, Р. Глієра, Д. Кабалевського та інших). Українські народні пісні та солоспіви існують віками, слугуючи найціннішим джерелом професійного музичного мистецтва. Саме тому музичний фольклор і є найціннішою гордістю та цінністю музичного мистецтва України.

На прикладах фортепіанних циклів Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка автор статті має мету виявити головні стрижні музичної тканини творів вказаних авторів, що так чи інакше пов'язані з українським музичним фольклором, за допомогою яких у виконавців (або слухачів) розвиваються витончений музичний смак, кращі людські почуття, формується національна самосвідомість, що само по собі є важливими складовими компонентами духовності особистості.

Висвітлюючи наголошену мету пропонованої статті і враховуючи те, що головною ціллю викладачів музично-педагогічних факультетів педагогічних університетів є підготовка висококваліфікованих вчителів загальноосвітньої (переважно) школи, зупинимось на другій гілці цілісної сфери му-

вичної культури – українській професійній музиці призначеної для дітей та юнацтва.

Поступово, набираючи сили як визначна область світового музичного мистецтва, українська музика для дітей та юнацтва майстерно поєднала у собі завдання естетичного виховання та виконавського навчання. Уже сьогодні ми пишаємося творами видатних українських композиторів призначених для дитячого віку. Це передусім різноманітні жанри інструментальної музики Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Кирейка, Ж. Колодуб, В. Підвали, Г. Саська, М. Скорики, М. Степаненка, Б. Фільц, І. Шамо та інших.

Виховні можливості української інструментальної музики випливають з кола її музичних образів. Побудована на широкому розмаїтті пісенних та танцювальних народних мелодій, українська інструментальна музика, зокрема фортепіанна музика, відтворюючи героїчні, історичні сторінки минулого України, віддалені куточки рідної української природи, здатна формувати і виховувати високі моральні якості людини, її різноманітні духовні потреби.

Виконання музичних творів сприяє умінню володіти й керувати своїми почуттями, поєднанню емоційної чутливості з самовладанням, що є важливими якостями людини будь-якої професії. Підвищений емоційний тон музичних творів для дітей та юнацтва межує з образами ліричними, героїко-спічними, суворими та жартівливими, утворюючи багатющу емоційну палітру сучасної фортепіанної літератури.

Значні глобалізаційні процеси у різних галузях промисловості слугують новим поштовхом до відродження національної самосвідомості особистості, що визначається її мовою, освітою, історичною пам'яттю, народними традиціями та звичаями – загальною культурою, в якій українське музичне мистецтво займає особливе місце.

Становленню людини зі стійкою національною свідомістю, високими естетичними смаками, витонченими емоціями сприяють музичні твори, в яких явно або посередньо простежується опора на народне музичне мистецтво. До таких тво-

рів належать інструментальні цикли для дітей та юнацтва відомих в Україні композиторів — Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка та інших.

Даючи загальну характеристику фортепіанній музиці вказаних авторів зазначимо, що їх творчість в контексті української інструментальної музики належить до музичних феноменів, у яких на високому професійному рівні майстерно поєднуються сталі класичні традиції (як національні, так і зарубіжні) з тенденціями, що створюють уже основу музичного мислення від часів сьогоdnішніх до часів наступних (!)

В рамках заявленої теми значний інтерес для нас становлять інструментальні цикли Б. Фільц «Київський триптих», «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень»; Г. Саська «Відгомін століть»; М. Степаненка «Образи».

Звернемо увагу на те, що названі музичні твори належать до програмної музики. Звісно, що програмна музика досягла свого розквіту в епоху Романтизму і найчастіше використовується у педагогічній практиці музикантів-педагогів та виконавській діяльності піаністів. Кожна назва конкретної п'єси або цілого інструментального циклу дає великий поштовх до розвитку слухових, музично-образних уявлень, що робить ці музичні опуси більш зрозумілими, а значить і набагато цікавішими як для виконавців, так і для слухачів.

Зазначимо, що програмність, яка концентрується в конкретній назві музичного твору, можна розглядати як загальну підставу для його виконавської інтерпретації. А якщо певна назва дається не одній п'єсі, а декільком мініатюрам (взагалі інструментальний цикл може складатися з двох, трьох і більше п'єс), то й виконавська програма такого музичного циклу може мати на увазі відтворення багатьох емоційних станів. До цього додаємо, що інтерпретація кожної мініатюри повинна здійснюватися в контексті всього інструментального циклу, утворюючи цілісну музичну композицію.

У зв'язку з тим, що інтерпретація музичного твору перш за все передбачає прочитання виконавцем конкретних виконавських засобів музичної виразності запропонованих автором в

музичному тексті, на прикладах творів Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка простежимо і виявимо головні стрижні музичної тканини п'єс названих авторів, за допомогою яких розвиваються естетичний смак, кращі емоції та людські почуття.

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

У цілому фортепіанна музика Б. Фільц складає яскраву сторінку в сучасній українській музиці. Композитор репрезентує стильовий напрям, котрий став майже головним у розвитку національної інструментальної музики 60-70-років ХХ століття. Мова йде про насичення фортепіанних п'єс фольклорним матеріалом, який опрацьовувався композиційними засобами притаманними, періодам Романтизму та Імпресіонізму. В цьому відношенні цікавим, на наш погляд, є один із останніх циклів композиторки, який з'явився на творчій полиці авторки у 1982 році — «Київський триптих». Твір присвячений святкуванню 1500-річчя Києва. Першим виконавцем твору стала відома українська піаністка, професор Вищого музичного інституту імені М.В. Лисенка у Львові Марія Крушельницька.

Три мініатюри складають фортепіанний цикл, ідейно-тематична основа якого пронизує усю драматургію твору.

З першого знайомства з циклом «Київський триптих» його мініатюри можуть сприйнятись як окремі незалежні одна від одної фортепіанні п'єси. Та в процесі опрацьовування музичного матеріалу простежується особлива єдність усього інструментального циклу.

Головним камертоном єдності всього циклу є назва «Київський триптих», яка передусім вказує на виявлення в циклі основної ідеї всієї творчості композиторки, пов'язаної з оспівуванням в музиці щирої любові до рідної України - її землі, природи, людей. Драматургічна гнучкість циклу дозволила автору вміло й майстерно використати сучасні (особливо тармо-

нійні) засоби музичної виразності для створення самих найрізноманітніших відтінків музичних образів триптиху.

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

Неповторну красу звучання дзвонів та передзвонів невід'ємної частини культурного та духовного життя слов'янського народу – відтворювали композитори різних часів (С. Рахманінов, С. Прокоф'єв та інші). Б.М. Фільд створює образ Дзвонів з великим відчуттям національної ментальності поєднаним із специфічними особливостями індивідуального почерку композиторки.

Автор вдало застосовує звукові реєстри, поєднання в єдине гармонійне сполучення інтервалів чистої кварта та кварта, м'які римовані зрушення — синкопи. Все разом є загальною характерною ознакою для музичної мови Б.М. Фільд.

Вільне розгортання образної драматургії циклу сприяло широкому застосуванню особливої "живописної" мікро драматургії, в контексті якої природно сполучаються акордові звороти та мелодична лінія стародавнього наспіву. Для створення музичного образу величавого і гордого міста на Дніпрі – Києва, композиторка використовує мелодичну поспівку, побудовану на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття. Виникаючи поступово, то у вигляді одноголосної поспівки, то у вигляді двоголосного (секстового) вислову, мелодична лінія мініатюри відтворює зосереджений, величавий, збагачений багатовіковим життєвим досвідом, образ мужнього і непереможного Києва (тт.: 14-30).

Друга п'єса циклу — *Toccata Vivace* – виступає новим контрастом до попередньої мініатюри циклу. Контраст виявляється у сполученні різних засобів музичної виразності: у темпі, у

фактурі викладання музичного матеріалу, у тональному та динамічному планах. Тоссата відіграє особливу роль в загальній структурі та розвитку всієї образної драматургії циклу. Тут вчасно нагадати назву твору — "Київський триптих", будова якого відбиває добре відому і поширену в музичному мистецтві тричастинну структуру. Автор творчо застосовує її. Замість традиційного сполучення темпів Allegro – Andante – Allegro Б.М. Фільц використовує: Largo – Vivace – Largo maestoso. Гадаємо, це зроблено не випадково. З перших тактів побудова циклу спрямована на утворення образу стародавнього та могутнього Києва. Власне всі засоби музичної виразності підкріплюються головною ідеєю циклу. Так, загальний розвиток музичної тканини другої мініатюри здійснюється завдяки хвилеподібному принципу викладання музичних фраз, мелодична лінія яких постійно поповнюється полутоновими зрушеннями. Якщо в першій мініатюрі циклу утворюється образ вічно величавого і внутрішньо спокійного Києва, то в другій мініатюрі композитору вдалося відтворити багатосюжетні драматичні сторінки київського літопису, його історичні події, які наповнені героїкою трудових звершень та військових перемог, наукових та культурних досягнень.

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

Конкретного змістовного значення набувають і такі засоби музичної виразності як динамічна лінія твору, тональний план та метро-ритмічний малюнок п'єси. Так, динамічне розгортання гнучко дотримується розвитку музичних фраз. Починаючи зі звучання на *mp* злет динаміки звучання досягає до *f*, а друга хвиля музичного розвитку від звучання на *p* досягає *sf* (тт.: 14, 16). Складається враження поєднання кожної нової

хвилі із загальним бурхливим потоком музичного вислову, що доносить до слухача нові та важливі історичні факти з життя українського народу. Далі в темповому зрушенні на *accelerando* "музична злива" готує слухача до сприймання середньої частини мініатюри. Змінюється вся фактура викладання музичної тканини. Квадратна будова шістнадцятих нот замінюється тріолями. Складається відчуття необхідності для композитора раптового відділення від загальної музичної розповіді з метою відтворити в музичній тканині середньої частини емоційний стан людини, на долю якої випало перенести страшні та важкі випробування. Драматизація розвитку музичної образності посилюється появою пульсуючих акцентів на відносно сильних долях такту (т.: 15, 17, 18), що само по собі вносить велике динамічне напруження.

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

Гадаємо, певну змістовну значимість в драматургії другої мініатюри відіграє увесь 51 такт — цілий такт звучить пауза на дві чверті, яка, на наш погляд, повертає свідомість слухача

до рідної батьківської оселі... до болю співочої теми Дзвонів – передзвонів, чим і закінчується вся друга мініатюра.

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

Фактура викладання музичного матеріалу останньої мініатюри перегукується із загальною фактурою другої п'єси. Уже починаючи з п'ятого такту несуться цілі каскади шістнадцятих, виконання яких вимагає від піаніста володіння складними технічними прийомами та гнучким нюансуванням. Майже в кожному такті динамічна лінія розгортається хвилеподібно (в чому простежується продовження традицій використання основних принципів розвитку музичного матеріалу в творчості П.І.Чайковського), починаючи від *p* або *mp* і досягає *f*. Чітко ритмізоване гуркотіння шістнадцятих сприймається як спланована і організована багатирська поступ – сила, що завжди готова піднятися на захист щасливої долі свого народу.

Кульмінація *Maestoso* сприймається як загальна кульмінація триптиху. Вона досягається не тільки динамічним наростанням музичного матеріалу, а й темповими зрушеннями (завдяки влучному використанню авторкою *acceler*) та зміною фактури викладання музичного тексту п'єси. Так, групування шістнадцятих нот змінюється групованими 32-ми (тт.: 12, 14, 27), які значно посилюють загальне кульмінаційне висловлювання.

Особливу увагу звертає на себе акордова вертикаль, в середині якої якраз і розгортається сюжетна розповідь. Акцентуація кожного акорду підкреслює певну функціональну зна-

чимість музичного вислову, який в останніх тактах п'єси (тт.: 28-32) набуває свого остаточного визначення. Не дивлячись на дисонуюче звучання – змістовна інтонація музичної мови сприймається легко і розвивається природно в середині вертикальних акордів (вони звучать цілий такт).

У всіх трьох частинах циклу великого значення набуває мотив передзвонів. Виконуючи функцію своєрідного наскрізного лейтмотиву всього інструментального циклу, тема Дзвонів та передзвонів допомагає утворенню величального гімну найдавнішому і вічно молодому місту над Дніпром – Києву.

Формування та становлення високої духовної культури особистості з високим рівнем інтелектуального та творчого потенціалу передбачає вивчення творів сучасних українських композиторів, які утворені на основі музичного фольклору. До останніх належать фортепіанні твори Б. Фільц, що написані були ще в ранній період її творчого шляху. Мова йде про фортепіанний цикл, що утворений композиторкою у 1956 – 1959 рр., виданий у видавництві “Советский композитор” у Києві в 1960 р. під назвою “Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень”. В основу трьох мініатюр циклу покладені лірико-побутові наспіви лемків (етнічні групи народів західноукраїнського регіону).

От перша лемківська пісня написана в тональності A-dur, в простій двочастинній формі, має трьохдольний розмір. В її мелодичній лінії явно прослуховуються характерні інтонації українських народних протяжних, ліричних пісень, про що свідчать: початок розвитку мелодії (затакт з використанням квартового інтервалу), інтервальна побудова мелодики; загальний темп (Andantino). В музичному тексті використовуються арпеджовані акорди (тт.: 1, 21, 22, 26), звучання яких асоціюється із звучанням струнних народних музичних інструментів. Якщо у тт.: 21-22 арпеджовані акорди звучать на останніх долях тактів і сприймаються як граціозні, навіть лукаві, закінчення, то арпеджований акорд, що звучить на першій долі 26-го такту безперечно має певну емоційну підготовку у попередньому такті. Запропоноване композиторкою *rit.* у кінці

25 такту, на нашу думку, використане автором не випадково. Динамічний спад у розвитку музичної фрази як найкраще готує слухача до сприйняття смислової (ліричної) кульмінації всього останнього періоду п'єси (Темпо I).

У тактах 14-17, які у своєму динамічному звучанні розгортаються до *fff* і слугують відтворенню сильного емоційного сплеску, акорди в лівій руці викладені у формі арпеджіо. На їх фоні розвивається мелодична лінія в правій руці. У 26 такті авторка акумулює змістовний вислів-кульмінацію, використовуючи арпеджовані акорди в правій і лівій руках одночасно. Композитор дає можливість насолоджуватися звучанням розкладеного акорду у верхньому регістрі (третя октава), для чого застосовується фермата на паузі в кінці 26 такту.

Вдалиий вибір Б. Фільц засобів музичної виразності дає можливість яскраво підкреслити важливий момент логічного розвитку всієї музичної думки першої п'єси циклу. Власна авторська музична тема, яка викладена у фольклорних традиціях закарпатського регіону, закінчується синкопованими зворотами, які вже давно є сталими і традиційними для побудови музичних фраз-закінчень українських танцювальних мелодій і відмінною рисою музичної мови Б. Фільц.

Діапазон мелодичної лінії п'єси розвивається в межах кварти (тільки інколи досягає октави), що теж є характерним для українських пісень Закарпаття. Метро-ритмічна організація музичного тексту охоплює розміри на 2/4; 3/4; 4/4; 6/8, що у порівнянні із словесним діалогом наближує музичний матеріал до емоційної людської розмови.

Мелодична лінія другої п'єси фортепіанного циклу будуватиметься на основі лемківської пісні "Бодай та карчмичка горі з димом пошла", яка поєднує в собі жанрово-танцювальний характер з відтінком епічності. Звідси впливає і масивна акордово-октавна фактура (тт.: 1-6; 20; 40-41), агогічне акцентування у синкопованих зворотах (тт.: 22; 27). Своєрідна метро-ритмічна структура другої, як і першої, п'єси циклу насичена постійними чергуваннями трьох- та чотирьохдольного розмі-

рів. Тільки 27-й та 28-й такти написані композиторкою у двохдольному розмірі.

Як і в багатьох хорових творах Б. Фільц (наприклад: "Весняний дзвін", "Вітер", "Снігурі" та ін.), в музичну тканину другої п'єси привноситься елемент зображальності (тт.: 17-20 - партія лівої руки), який вносить у загальний колорит мініатюри настрій напруженого очікування. Певного імпульсу додає і розвиток динамічної лінії, його сила досягає *ff* (тт.: 17-21).

Мініатюра написана у протій тричастинній формі, середня частина якої відтворює образи народних піснярів-кобзарів (тт.: 21-29), чим виправдовується і загальний темп п'єси *Andante risoluto*.

Третя п'єса циклу позначена підзаголовком "Весільна". В її основі використані інтонації української народної пісні "Здалека сме приїхали". Як зазначає відомий дослідник українського музичного фольклору Олег Смоляк, "серед усіх народно-музичних жанрів українського обрядового фольклору найбільшою тематичною розмаїтістю характеризуються весняні пісні" [4, 89], в яких виявляються "весільні мотиви як домінантний трансфер у гаївковому масиві Західного Поділля" [4, 90].

Аналізуючи зібраний у вказаному регіоні пісенний репертуар весільного характеру, О. Смоляк робить диференціацію музичних мотивів гаївок, серед яких виділяє мотиви вибору подружньої пари, викрадення молодої, викупу молодої, сватання дівчини, сватання парубка, одруження, мотив одруження з нелюбом. На жаль, ми не можемо спиратися на літературний текст обраної Б. Фільц лемківської пісні. Свої висновки намагаємося зробити на основі назви пісні та музичного матеріалу усієї 3-ї мініатюри циклу.

Виходячи з назви пісні – "Здалека сме приїхали" – можна припустити, що мова йде про сватання. Порівнюючи музичний матеріал 3-ї мініатюри із музичною тканиною 2-ї п'єси, можна говорити, що центральним образом "Весільної" є жіночий образ. До такого висновку підводять такі моменти. Так, початок музичної фрази 2-ї лемківської пісні викладений октавами у динаміці *mf* з позначкою *rubato*, що викликає асоціації з розви-

тком мелодичної лінії чоловічого гуцульського народного танцю "Аркан", який характеризується відвагою та молодецькою удаллю. Можна припустити, що саме виконанням цього чоловічого танцю група парубків з сусіднього села прийшла сватати молоду дівчину. Навіть подальше проведення мелодичної лінії з позначкою *cantabile* (тт.: 9-12) теж відзначається певною напруженістю, що теж є характерною особливістю відтворення в музиці чоловічих образів.

Музичний матеріал "Весільної" викладений у чіткій метро-ритмічній структурі дводольного розміру, що викликає асоціації з величальними урочистими піснями найчастіше виконуваними в кінці весільного обряду. Доля молодої вже вирішена.

Третю мініатюру в контексті всього інструментального циклу можна розглядати як фінальний музичний номер, підсумовуючий весь святковий обряд. Починається і закінчується п'єса динамікою *ff*, тональністю *A-dur*, що звучить впевнено і надійно. Останнє також є характерною ознакою при оспівуванні молодого подружжя (побажання їм щастя). До речі, перша мініатюра теж викладена у *A-dur*, завдяки чому весь цикл сприймається цілісно і гармонічно.

Середня частина 3-ї мініатюри (тт.: 27-98) явно пов'язана з відтворенням в музиці жіночого образу. Тут можна почути і радісне хвилювання, і тугу за батьківським домом, і надію на краще життя. В нотний текст одвічно вплітаються такі засоби музичної виразності, що є характерними для музичного мислення епохи Романтизму: тріолі в партії лівої руки (тт.: 77-94); чергування тріолів і дуолів (тт.: 79, 82, 94); тональне зіставлення *A-dur* з однойменним мінором; вкраплення прикрас (форшлагів - тт.: 79, 80, 83; мордент - тт.: 89, 93; арпеджованих акордів - тт.: 90-91) в музичному фрагменті *Andante melan- colico*.

Взагалі, продовження народних традицій в композиторській творчості пов'язане не тільки з інтерпретацією музичного фольклору, а й утворенням оригінального музичного матеріалу в народному стилі.

Саме таким прикладом продовження музичних традицій у професійній музиці є і збірка Б. Фільц з десяти солоспівів на слова Тараса Шевченка "Наша дума, наша пісня...", яка вийшла у світ у видавництві Тернополя СМП "Астон" (2004 р.).

Не поглиблюючись у теоретичний аналіз солоспівів, підкреслимо, що з 10 солоспівів більшість з них прямим або непрямым чином яскраво і, водночас, з сердечною теплотою оспівують жіночу долю дитини, молодої дівчини, жінки-матері. І здійснює це композитор завдяки мистецькому прочитанню найтонших емоційних нюансів шевченківського тексту. Більше того, чотири солоспіви присвячені відомим українським музикантам: співачці Марії Байко ("Сирітка", "Маленькій Мар'яні", "Сон") та доктору мистецтвознавства, професору ІМФЕ НАН України ім. М.Т. Рильського Марії Загайкевич, чим відкривається ще одна тема творчості Б. Фільц.

Повертаючись до інтерпретації фольклорних традицій в інструментальній українській музиці, зупинимось на п'єсі "Весняні хороводи на Болонії" з фортепіанного циклу Г. Сасько "Відгомін століть". Весь цикл складається з 8 п'єс, які умовно можна віднести до двох образно-емоційних сфер. Перша пов'язана із відтворенням емоційних вражень від реальних, досі існуючих історичних архітектурних пам'яток, друга із відтворенням образів та дійств стародавніх народних обрядів, які неначе відроджуються і освічуються новим звуковим прочитанням автора.

П'єса "Весняні хороводи на Болонії" відтворює веселі весняні ігри молоді, чим пояснюється танцювально-жартівливий характер. Музична мова її побудована на фольклорних інтонаціях: паралельні терції (тт.: 1-6; 13-23; 67-77; 91-96 та 99-102 партії лівої руки; 103-112); синкопований ритм (тт.: 2, 5, 14, 16, 20, 22, 68, 71, 74, 76, 104, 107); підкреслення слабої долі (тт.: 42-57 та 88-90 в партіях лівої руки); побудування мелодичної лінії в межах трихордової послівки, яка є характерною для українського музичного фольклору.

Фактуру викладання музичного матеріалу мініатюри можна віднести до народного багатоголосся, що робить її спорід-

неною до стародавніх пісень календарного циклу, які найчастіше виконувалися групами учасників обрядового дійства (тт.: 7-12, 24-66, 78-87). Важливим елементом музичного тексту є використання інтервалів кварта (ля-ре) та квінти (соль-ре), на фоні яких розвивається партія правої руки (тт.: 7-12, 24-66), що є відтворенням звучання українського народного інструменту – кобзи.

Нове висвічування використаних композитором традиційних засобів музичної виразності надають складні септакордові сполучення, які не мають свого повного розв'язання. Саме тому в тональному калейдоскопі п'єси можна почути D-dur, A-dur, a-moll, h-moll та інші тональності.

Формоутворення музичного тексту зумовлено назвою п'єси – весняними хороводами. Композитор відтворює в музиці обряд закликання весни, тому музична форма пов'язана з драматургією обрядового дійства. Розгортання музичного матеріалу йде по лінії контрастних зіставлень. Музичний потік розвивається логічно і складається з багатьох тематичних епізодів та їх варіантних розгортань. Так, поступово складається тричастинна форма з репризою. В кінці п'єси фактура не ускладнюється, а навпаки, стає стрімкою більш прозорою та легкою. Немов відлунням в останнє повторюється основна інтонація п'єси на *ppp* – гаснуть зорі, свято стихає.

Продовжуючи розкривати мету даної статті, зупинимось на фортепіанних творах сучасного українського композитора М.Б. Степаненка. Враховуючи сферу дії музичного мистецтва, виявляючи сферу дії музичного мистецтва, виявляючи специфічні особливості лексики музичної мови творів М. Степаненка, спробуємо виявити ті засоби музичної виразності, за допомогою яких здійснюється вплив музичних п'єс композитора на формування духовного світу активно розвиненої індивідуальності.

Зазначимо, що найактивнішим проязом функціонування та впливу музичного мистецтва на особистість є музично-виконавська діяльність, сутність якої тісно пов'язана з інтерпретацією музичного образу створеного автором і втіленого

ним в текст музичного твору. Робота над відтворенням музичного образу твору потребує добре розвинених уявлень виконавця, його слухового досвіду.

Враховуючи сказане, розглянемо інструментальний цикл М. Степаненка “Образи”, який належить до яскравих сторінок сучасної фортепіанної літератури. Десять мініатюр циклу мають загальну назву “Образи”, та в процесі вивчення їх музичного тексту виникає бажання дати назву кожній п’єсі циклу.

У виконавському плані кожна мініатюра має свої специфічні особливості. За своїм загальним характером можна сказати, що музична палітра циклу досить витончена і загострена. Вона наповнена то тонким і загостреним гумором, то відчуттям надії на зустріч. Втім використання акцентів надають мелодичній лінії яскравість, рішучість, відкритість.

Одна з складових задач, яка стоїть перед виконавцем фортепіанного циклу М. Степаненка, полягає у об’єднанні 10 мініатюр різного емоційного напруження єдиним сюжетним задумом. Розглянемо перші три мініатюри циклу.

Відкриває цикл п’єса, що написана в тональності C-dur в темпі Allegro. Під час роботи над нею виникла її назва – “Шабаш нечистої сили в різдвяну ніч”. Для відтворення музичного образу цієї мініатюри автор застосував такі засоби музичної виразності:

– активнодіючий темп безперервно рухається вперед (постійне звучання вісімок у лівій руці в 1-й та 3-й частинах п’єси образно підтримує безперервність руху). У метроритмічній структурі мелодичної лінії цікаво сполучаються тріолі, непередбачені акценти, що в певній мірі нагадує розвиток музичної тканини творів С. Прокоф’єва та Д. Шостаковича;

– темповий рух доповнює динамічна лінія, загальний розвиток якої можна назвати хвильовим. Одна звукова хвиля ніби накопчується на попередню. В таких звукових хвилях композитор застосовує динамічні контрасти: різкі *sf*, після чого несподівано звучить *p*. Різкі звукові зміни можна порівняти з проявами яскравих та кольорових блискавок у темряві, що само по собі, нагадує боротьбу протилежних сил – Добра і Зла.

За своєю будовою перша мініатюра має тричастинну форму. В середній частині (т.т.: 16-37) боротьба протилежних сил досягає певного висновку. Та у 3-й частині мініатюри основна тема її звучить на октаву нижче і виникає думка – побороти Зло не так-то й легко. Використання автором в останніх тактах п'єси витриманих звуків (*мі-бемоль* на три чверті та *до* на чотири чверті) натякує на те, що інколи людина може розгубитися, злякатися нових труднощів.

Якщо музика першої мініатюри наповнена бурхливим рухом, то музична тканина другої п'єси, що звучить в тональності *es-moll* в темпі *Andante* асоціюється з хвилинами мовчання, роздуму, із певною зупинкою дії. Дійсно, інколи людині треба зупинитися і добре помислити, спитати себе: Як жити далі?

Утворення автором мелодичної фрази, в якій використовуються витримані на весь такт половинні ноти з подальшим звучанням їх на другій долі наступного такту фігурацією з 16-х нот на *rit.*, закінчення їх звучання на третій долі такту четвертою нотою підказують слухачеві щось по-справжньому темне та сумне. Тому під час вивчення цієї п'єси й виникло бажання назвати мініатюру "Сумно".

Третій номер циклу варто назвати "Карання душі". Цей номер написаний автором в тональності *cis-moll* в темпі *Mestro*, що в перекладі означає похмуро, тужливо, скорботно. Такий емоційний стан людини завжди пов'язаний з важкими життєвими подіями.

Розгортання музичного матеріалу третьої мініатюри натякає виконавцю на великі душевні страждання. Глибинний підтекст музичного вислову поєднує у собі все: і втрату рідного, і щирість кохання, і непередбачений жах, і душевні сумніви, і безнадійність чекання, і незаслужений обман.

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

сили Зла піднімаються і досягають вищого злету. Виникає відчуття жаху та непередбаченої прірви. Та в момент кульмінації (тт.: 13-16) на арену боротьби виступають сили розсудливості, справедливості, доброзичливості, чистоти і довіри. Мажорне звучання в музичній тканині сприймається як допомога, завдяки якій людина витримає все. Повернення в останніх тактах п'єси (тт.: 16-22) до її головної мелодичної теми сприймається вже без загрожування, а як безповоротне і далеке минуле.

На основі розглянутих фортепіанних п'єс українських композиторів (Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка) можна зробити висновки.

Впродовж свого розвитку українська інструментальна музика для дітей та юнацтва завжди відгукувалась на важливі потреби навчального процесу. "Зображення" в музичних творах композиторами знайомих дітям явищ, полегшує сприйняття ними різноманітної музичної сфери, яскравість та образність якої збуджує їх фантазію, сприяє формуванню їх музичної та духовної культури.

Піаністична зручність, конкретна визначеність виконавських завдань притаманна п'єсам українських сучасних авторів. Останнє робить їх педагогічно доцільними і необхідними. Ускладнення фактури піаністичних прийомів обумовлені поступовим насиченням системи образного мислення.

Як і класичні твори минулого, фортепіанні твори Б. Фільц, Г. Саська, М. Степаненка органічно поєднують завдання музичної естетики та виконавського виховання. У творах названих авторів художні завдання випереджують суто технічні, піаністичні вимоги. Саме на основі цього можна говорити, що кристалізація народних музичних стилів у поєднанні з кращими досягненнями національного музичного мистецтва визначає унікальність української музичної культури як такої. Професійне використання фольклорних традицій сучасними українськими композиторами у своїх оригінальних творах стимулює образне мислення виконавця і слухача, розвиває їх національну свідомість, формує високу духовність, естетичні почуття та витончений музичний смак особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В.В. Оптимізм високого мистецтва. – Кривий Ріг: КДПУ, І.В.І., 2002. – 140 с.
2. Белікова В.В. Музично-виконавська діяльність студента у відтворенні музичного образу // Викладання і виховання в початкових класах національної школи. Навчальний посібник. Вип.4.; /Упор. і загал. редакція О.О. Любар, Д.Т. Федоренка. – Кривий Ріг: ПП Видавничий дім, 1999. – С. 75-79.
3. Сасько Г. Відгомін століть. – К.: Музична Україна, 1982. – 55 с.
4. Смоляк О. Весільні мотиви у гаївках Західного Поділля / Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №1(10). – 2003. – 102 с.
5. Фільц Б. Наша дума, наша пісня... (Десять солоспівів на слова Тараса Шевченка). – Тернопіль: СМП "Астон", 2004. – 64 с.
6. Фільц Б. Три п'єси для фортепіано на теми Лемківських народних пісень. – К.: Советский композитор, 1960. – 11с.

V. Belikova

The musical creative activities as a component part of the individual's spirituality

In offered article the author tries to determine on the creative activities of modern Ukrainian composers (B. Filz, G. Sasko, M. Stepanenko) the special features of the musical language, which have effectively influence on the person's inner world.