

Белікова В. В.

**МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА
У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ**



Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ «Криворізький національний університет»
Криворізький педагогічний інститут

Белікова В. В.

**МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА
У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ**

Кривий Ріг – 2015

*Рекомендовано до друку кафедрою музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки КПІ ДВНЗ «КНУ»
(протокол № від 19.05.2015 р.)*

*Затверджено Радою факультету мистецтв КПІ ДВНЗ «КНУ»
(протокол №11 від 21.05.2015 р.)*

Головний редактор:

Козлов Роман Анатолійович – доктор філологічних наук, доцент.

Рецензенти:

Черкасов Володимир Федорович – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка;

Любар Руслана Олександрівна – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ»;

Власенко Ірина Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки факультету мистецтв Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ».

УДК 78.03(477)ББК

Белікова В. В.

Б43 **Музика для дітей та юнацтва у творчості українських композиторів. Хрестоматія** / Валентина Венедиктівна Белікова; МОНМС України. – Кривий Ріг: Видавництво Р. А. Козлова, 2015 – 116 с.

Пропонована Хрестоматія являє собою доповнення до навчального посібника «Історія української музики», виданого у 2011 році для студентів ВНЗ та спеціальних музичних навчальних закладів.

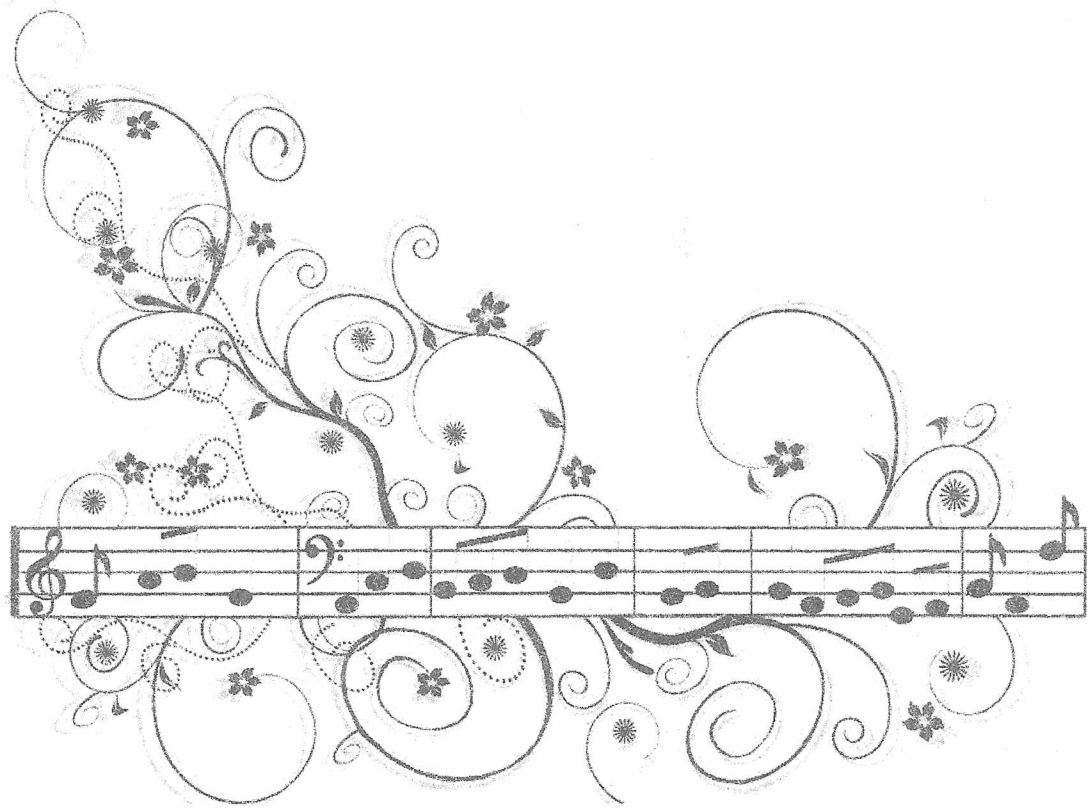
Хрестоматія має III частини:

I частина висвітлює історико-теоретичну основу формування та розвитку української музичної культури в контексті загальної української культури.

II частина має просвітницький характер, у ній подана інформація про творчу діяльність сучасних українських композиторів.

III частина є додатком, у якому представлені цікаві музичні твори, що слугують яскравим продовженням творчості провідних композиторів-класиків української та світової музичної культури.

© Белікова В. В., 2015.



Найдорожчим для мене людям ~
сину Костянтинку,
дочці Оленці та їх сім'ям
з любов'ю, повагою, подякою
за постійну допомогу і підтримку.

Автор.

ЗМІСТ

Передмова	6
Частина I. Періодизація розвитку української музичної культури.....	8
Частина II. Українські композитори пишуть музику для дітей	38
2.1. Олександр Нежигай	38
2.2. Олег Польовий.....	50
2.3. Володимир Птушкін	52
2.4. Богдана Фільц.....	56
Частина III. Нотний матеріал	92
Література	113

ПЕРЕДМОВА

Пропонована читачам Хрестоматія «Музика для дітей та юнацтва у творчості українських композиторів» слугує доповненням до навчального посібника «Історія української музики», виданого автором у 2011 році.

Хрестоматія має три частини.

Перша частина («Періодизація розвитку української музичної культури») є теоретичною основою, що допомагає студенту усвідомити формування і розвиток української музичної культури в контексті існування загальної української культури як такої.

Друга частина має просвітницьку спрямованість і пов'язана з метою надати студентам інформацію про українських композиторів, з творчістю яких стикається студент у процесі вивчення творів сучасних українських композиторів.

Третя частина презентує нотний матеріал, який отримав апробацію на практиці в класі основного та додаткового інструменту, мав обговорення на засіданні проблемної групи студентів та в індивідуальних класах.

Нотний матеріал збирався у різні часи й мав різні витoki: періодичні журнали, спеціальні випуски музичних видань, що спрямовані на популяризацію творчості конкретного композитора, музичні твори якого присвячені дитячому та юнацькому віку. Адже формування музично-естетичного смаку молоді є пріоритетним завданням вчителів музики загальноосвітніх шкіл, спеціалізованих ДМШ, музичних училищ, викладачів факультетів мистецтв національних університетів.

Звісно, що до світу музики можна увійти ці спеціальною музичною підготовкою. Розуміючи це, українські композитори, продовжуючи кращі традиції світової та національної музичної культури, кожний повною мірою складають твори для дітей та юнацтва, що допомагає юним музикантам приєднатися до таємничо-загадкового, цікавого й чарівного світу Музики та Мистецтва в цілому.

Сьогочасний стан культури сучасного суспільства турбує усіх працівників освіти і примушує останніх з особливою увагою висвітлювати ті грані загальної і музичної культури, що впливають на свідомість особистості, формуючи її ціннісні орієнтації і потреби, високі моральні якості та художні смаки.

Осмилення існуючих людських пріоритетів у сьогоденному суспільстві визначає активну реакцію освітянської інтелігенції на сучасний стан та розвиток загальної і музичної культури. Можна говорити, що підготовка представленої Хрестоматії зумовлена не тільки бажанням її автора-упорядника відповісти на ряд важливих питань, пов'язаних із методологічними підходами у викладанні музичних творів композиторів нового покоління, а й потребами часу, що виникають перед музикантами-викладачами.

Поштовхом для підготовки пропонованої Хрестоматії були зустрічі з сучасними композиторами-авторами на Міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференціях 2000-2014 років, звітних концертах відомих

композиторів та виконавців, творчість яких спрямована на формування музично-естетичних потреб сьогоденної молоді.

Джерелами для написання Хрестоматії слугують музичні тексти фортепіанних та хорових творів, що були подарунками від таких відомих в Україні композиторів, як О. Гончарук, О. Нежигай, О. Польовий, О. Птушкін, Л. Працюк, Б. Фільц.

У зв'язку з тим, що в бібліотечних фондах багатьох ВНЗ зібраний матеріал майже відсутній (через недостатню кількість видання або просто за їх відсутність) актуальність появи пропонованої книги значно зростає.

В. В. Белікова

ЧАСТИНА I. ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

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

Усвідомлення гуманістичного змісту української музичної культури, визначення її ролі в національному саморозвитку українського народу зумовили розгляд останньої у співвідношенні з хронологічними даними періодизації існування загальної культури України.

Так сталось, що вивчення та встановлення періодизації української культури як такої довгий час було предметом дослідження історичної науки (М. М. Закович, І. А. Зязюн, А. С. Канарский, М. В. Попович, С. О. Черепанова та ін.). У контексті мистецтвознавчих та музикознавчих наукових досліджень такі розвідки ще й досі не отримали свого остаточного й усталеного висновку, що обумовлює актуальність обраної нами теми та вибору підходів у вирішенні поставлених задач. Гадаємо, останнє має свою рацію. Воно пов'язане з історичним існуванням української державності, яка тільки протягом попереднього ХХ століття мала неоднозначні соціальні, економічні та політичні зміни. Вказані змінні зрушення впливали на формування й розвиток української культури (музичної культури також) як цілісної складної системи так необхідної для прогресивного розвитку людської спільноти України і всього світового співтовариства.

Враховуючи сказане, ціль пропонованої роботи передбачає розкрити головні етапи формування української музичної культури в контексті функціонування цілісної системи української культури як такої.

Історія розвитку світової музичної думки свідчить про те, що до кінця ХХ століття спроби розглядати стан та розвиток музичної культури здійснювалися головним чином під впливом значної популярності певного музичного інструмента в музичній практиці тієї або іншої конкретної країни. Наприклад: існування скрипки в Італії (дослідження Раабена Л., Ямпольського І., Melkus E. та ін.), фортепіано в Росії (рецензія Е. Генсліка, дослідження Алексеева О., Бражнікова М., Grover D. та ін.). Значний вклад у контексті сказаного зроблений сучасною українською вченою-музикознавцем Кашкадамовою Н. Б., монографія [9] якої присвячена актуальним проблемам фортепіанного виконавства, історії мистецтва редагування нотних видань, інтерпретації музичних творів, а також формуванню та розвитку фортепіанної педагогіки та існуванню фортепіанних шкіл у різних країнах світу (Австрії, Англії, Німеччини, Польщі, Росії, України та інших країн).

У другій половині ХХ століття провідні музикознавці України та Росії (Брук М. С., Розеншильд К. К. та ін.) вивчають розвиток музичного мистецтва з урахуванням конкретних історичних подій, які сприяли виникненню і розвитку значного і цікавого пласта загальної культури суспільства – української музичної культури.

У навчальних посібниках, які були видані у період 80х-90х років ХХ століття (наприклад: Советская музыкальная литература. – М.: Музыка, 1977; История украинской музыки/ сост. и ред. А. Я. Шреер-Ткаченко. – М.: Музыка, 1981) вже з'являються спеціальні розділи, в яких розглядаються історичні передмови, основні етапи формування української музичної культури.

Але, як підкреслює Рітхіх М. у передмові до четвертого видання книги, «Советская музыкальная литература» певні значущі явища розвитку радянської музики (і української також – Б. В.) ще не могли отримати свого повного висвітлення в літературі.

Повинен був пройти певний час. Адже процес осмислення історії розвитку будь-якого явища (особливо історії культури) передбачає не тільки процес вивчення її формування, розвитку та зміни, але і, як на думку Д. Ліхачова, «есть процесс сохранения прошлого, процесс открытия нового в старом» [18, с. 405].

У 2006-2007 роках ХХІ століття вітчизняна україністика поповнюється фундаментальними дослідженнями українських музикознавців. Це монографія О. Немкович «Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін» [24] та книга Л. Кияновської «Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст. : навчальний посібник [13].

Зміст обох книг стикається з питаннями які так чи інакше цікавлять автора цих сторінок. Л. Кияновська розглядає історію розвитку музичної культури на прикладі одного з досить розвинутих регіонів Західної України – Галичини періоду ХІХ-ХХ ст.

Враховуючи багаторічні контакти українського народу галицького регіону з народами-сусідами – поляками, чехами, німцями тощо, Кияновська аналізує міжрегіональні та міжнаціональні культурні взаємини, досліджує стильову еволюцію музично-творчого процесу як з точки зору композиторської творчості, так із точки зору практики музично-виконавського мистецтва в регіоні.

Підкреслимо, що у своїх теоретичних судженнях музикознавець спирається на загально естетичні тенденції вивчення становлення мистецтва як явища людської діяльності, які отримали свої конкретні художні напрями (наприклад: Класицизм, Романтизм, Модернізм тощо).

О. Немкович обирає більш ємний, узагальнений метод вивчення розвитку української музичної культури періоду ХІХ-ХХ ст., застосовуючи досягнення вітчизняної музичної культури. Авторка розглядає різні грані сучасної музичної думки: науково-дослідницьку, педагогічну, критико-публіцистичну, музично-естетичну, фольклористичну та інші, робить акцент на поєднанні емпіричної, теоретичної та мета теоретичної характеристики наукових дослі-

джені; підкреслює і розкриває внутрішню логіку еволюції музичної науки, появу нових аспектів розвитку музичної думки. Останнє свідчить про наявність в цілісній складній метасистемі наукових знань самодостатньої, здатної до саморозвитку наукової сфери, яка може розглядатися як самостійна музикознавча галузь, що здатна відтворити духовний світ українського народу.

Враховуючи це, періодизацію розвитку української музичної культури доцільно розглядати в контексті функціонування цілісної системи української культури як такої.

Розглядаючи внутрішню логіку еволюції закономірностей, основних тенденцій розвитку української культури ХХ століття, О. Немкович відзначає відсутність єдиної класифікації знань про музичне мистецтво, підкреслює, що «єдиної правильної в усі часи класифікації музикознавства не існує й існувати не може» [24, с. 14]. На думку автора монографії «не існує єдиної періодизації музикознавчої науки, як і періодизації національної культури в цілому» [24, с. 15]. Останнє, на наш погляд, ще раз підкреслює особливу актуальність обраної нами теми дослідження цього розділу.

Враховуючи все вищевикладене, ще раз підкреслимо, що метою роботи є розкриття-основних етапів формування української музичної культури в контексті функціонування цілісної системи української культури країни як такої.

Висвітлення означеної мети пропонованої роботи навіть у стані обрису необхідно зробити з урахуванням наступних моментів, а саме:

– по-перше, необхідно розглядати українську культуру (музичну також) як єдине цілісне досягнення українського народу, яке мешкає як в Україні, так і за її межами;

– по-друге, досягнення, як цілісне культурне явище треба вивчати як таке, що включає в себе об'єктивну оцінку різних (навіть існуючих в ньому протилежних течій) художніх напрямків;

– по-третє, нерівномірність розвитку всіх галузей наукової думки, відсутність одночасного прогресу всіх видів художньої творчості не може бути підґрунтям для надання переваги тієї чи іншої складової культури;

– по-четверте, цілісний підхід у дослідженні періодизації музичної культури країни передбачає урахування її злетів та спадів, що існували протягом усіх періодів розвитку останньої.

Перший період розвитку української музичної культури можна назвати періодом її формування. Часовий проміжок його охоплює епоху ранньої стадії існування людства (раннього палеоліту) до прийняття Україною християнства.

Розглядаючи витоки теоретичних засад християнського світогляду і християнізації мистецтва, вчені підкреслюють, що прийняття християнства «в його православному варіанті мало суттєві переваги, оскільки на відміну від католицтва богослужіння проводилося рідною мовою» [16, с. 165-183]. Православна церква поширювала і хоровий акапельний спів (без інструментального супроводу). Підкреслимо, що спілкування рідною мовою та співоче ви-

конання *a cappella* і сьогодні є характерною ознакою української нації. Не буде перебільшенням стверджувати те, що уже в ті давні часи церковне мистецтво розглядалось як «вищий синтез багатоманітної художньої діяльності» [16, с. 165-183], якою на всі віки прославився український народ. Поступово розширюючи сферу своєї життєдіяльності у наступні епохи (мезоліту, неоліту), український народ від найпростіших форм своєї діяльності набуває досвід більш удосконалених її проявів (землеробства та скотарства).

На думку деяких сучасних вчених археологів, істориків (наприклад М. Суслопарова, Ю. Шипова та ін.) значний вплив на формування української культури як такої залишили племена трипільської культури (IV-III тис. до н. е.), для котрих властивим було виготовлення кераміки, високий рівень організації виробничої та духовної культури. Деякі вчені вбачають в трипільцях праукраїнців. Але ця думка ще не знайшла свого повного наукового підтвердження.

В епоху бронзи та раннього заліза були знайдені докази стрімкого прогресу людського середовища і, найголовніше, у цей період відбувається перший розподіл людської праці: скотарство відокремлюється від землеробства.

В епоху першого тисячоліття нової ери в Україні відбуваються такі історичні події, що ставили країну в один ряд з іншими високо розвинутими народами Європи та світу. Доказом сказаному були наступні критерії розвитку українського суспільства.

По-перше, виникає місто Київ, яке здавна називали «матір'ю городів руських». У X-XI століттях Київ уже перетворюється на один з найбільших культурних центрів. Тут розвивається писемність, наука, освіта. Києво-Печерський монастир стає центром древньоруського літописання.

Саме тут виникає перший відомий у вітчизняній історії друкований літопис «Повість временних лет». А князем Ярославом Мудрим уже була закладена велика бібліотека.

У той період у житті княжого двору у церковно-релігійному обряді, у народному побуті значне місце займала музика. Останнє підтверджується фресками Київського Софійського собору (XI ст.). На одній з них зображено соліста-скрипаля та велику групу Виконавців, які грали на різних музичних інструментах [1, с. 10-11].

Підтвердженням існування музичного життя на різних стадіях формування українського суспільства слугують і розвідки пов'язані із відкриттям Мезинського поселення в Україні. Велика група українських вчених (академік І. Підопличко, кандидат біологічних наук В. Бібікова та ін.) довели, що знайдені кістки мамонта в с. Мезин Чернігівської області відносяться до найцікавіших археологічних пам'яток періоду Палеоліту. Аналіз знайдених численних кісток мамонта свідчив про їх призначення до повного активного музичного дійства.

Вчені різних наукових дисциплін (археологи, історики, медики, судові експерти, мистецтвознавці та ін.) у своїх міркуваннях прийшли до висновку про те, що знайдені численні кістки мамонта (стегно, лопатка, дві щелепи,

«шумящий» браслет з бивня мамонта тощо) є комплексом предметів музичного призначення. Звуковидобування на різних кістках мамонта використовувалося у певних народних обрядах і мало своє цільове призначення [4, с. 75-77]. Більше того, вчені прийшли до висновку і про те, що «мезинский музыкальный комплекс впервые дает представление о целом ритмично-ударном «ансамбле», подводит к истокам познания взаимодействия величайших явлений труда и ритма, родившихся вместе с социальной сущностью самого человека» [4, с. 89].

Поява в епоху Палеоліта ударно-ритмічних музичних інструментів з кісток такого великого звіра як мамонт було явищем звичайним і природнім. Адже спосіб життя кроманьонців та їх побут були пов'язані, а точніше кажучи, обумовлені значним використанням чогось твердого та надійно-міцного в якості знаряддя виробництва. Саме у такому значенні і застосовувалися кістки мамонта.

З кісток мамонта будувалися житлові будинки, великі захисні споруди, спеціальні сховища для продуктів харчування тощо. З них виготовлялися і численні прикраси [4, с. 78-79].

Академік Б. Рибаків, аналізуючи знайдені в с. Мезин кістки мамонта, прийшов до висновку, що для музичного комплексу здійснювався спеціальний підбір кісток мамонта. Мова йде про використання кісток скелету, що були найбільш важливими для життєдіяльності тварини, а саме: кістки черепа, щелепа, бивні [4].

По-друге, розширюються державні кордони країни в результаті військових походів руських князів.

По-третє, здійснюється надзвичайне піднесення культури в результаті спілкування з хазарами, половцями, Візантією.

По-четверте, суспільство країни приймає християнство.

Другий період розвитку української культури в наукознавчій літературі називають періодом княжої доби. Основною для такої думки було існування Київської русі та Галицько-Волинського князівства.

Відзначаючи могутність держави Київської Русі як ранньофеодальної імперії, зазначимо, що прогресивний розквіт культури у державі супроводжувався то значними успіхами, то драматичними спадами. Основною причиною такого стану речей було нерозуміння народів України ролі й значення національної єдності в суспільному житті. Починаючи з доби Київської Русі в українському суспільстві не вистачало вищих національних верств, панівної та інтелектуальної еліти, яка б могла об'єднати суспільство біля державної влади. Впродовж історії розвитку української держави суспільство то омонголювалося, то полонізувалося, то русифікувалося.

На розвитку української культури негативно позначилася як татаро-монгольська навала XIII-XIV ст., так і створення у пізніші часи за принципом азійської деспотії Російської централізованої держави. Названі причини вплинули на трагедійні події в Україні, що були пов'язані із руйнуванням культурних центрів, знищенням духовної еліти, втратою національної держав-

ності, деформуванням культурно-творчих процесів в країні.

Та не дивлячись на ці події українська культура поступово почала відроджуватися, стаючи більш оригінальною та всеохоплюючою. Можна сказати, що через підйом та спади в Україні поступово відбувався культурно-творчий прогрес української культури.

Третій період розвитку української культури вимагає звернення до історичного минулого української держави у період литовсько-польської доби. Звісно, що після кінця татаро-монгольської навали українські землі перейшли до Великого князівства Литовського, яке багато запозичило від попередньої влади стосовно адміністративного устрою. Та не дивлячись на це, у період литовсько-польської доби в Україні відбувається поєднання народів на основі національно-визвольної боротьби та відродження української культури, формування передумов всенародної визвольної війни в Україні (1648 р.), створення культурних цінностей, що стали основою для подальшого розвитку української культури (музичної також) на світовому рівні.

В цьому контексті необхідно сказати про поширення гуманістичної ідеї в країні, про активізацію творчих контактів з представниками ренесансної культури, про діяльність церковних православних братств. Важливим було пожвавлення суспільно-політичного життя в містах Наддніпрянщини, активізації діяльності запорізького козацтва. У цей період за Києвом уже була закріплена роль провідного культурного центра в країні.

Зупинимось на останній тезі та послідовно висвітімо значення церковних православних братств, активну діяльність запорізького козацтва в розвитку України в період XVI-XVII ст.

Висвітлюючи навіть в такому обсязі стан розвитку музичної культури України на перших її етапах формування, не можна не згадати про діяльність українських братств, що існували у період до XVIII ст., про їх значущість для розвитку української музичної культури.

Величезну роль у розвитку музичної культури України відіграли українські братства – релігійно-національні організації. Вони виникали в містах у XV-XVII ст. й існували навколо церковних приходів. Мережа таких братств була досить розвиненою. Церковні служителі залучали до своїх лав все нових і нових «братчиків» з різних соціальних груп (міщанства, козацтва, селянства), намагаючись вести пропаганду проти закріпачення феодалною Польщею України.

Система братств існувала у Львові (1439 р.), Перемишлі, Острозі, у багатьох білоруських містах. Великою популярністю користувалося Київське братство (1586 р.).

Значною подією для формування та розвитку української культури (і музичної також) було відкриття при братствах шкіл, в котрих поширювалася освіта серед різних соціальних груп населення українських міст і сіл.

У братських школах вивчалися різні загальноосвітні навчальні дисципліни. Поряд їм приділялася велика увага викладанню музичних дисциплін, особливо хоровому співу. Керували хоровими колективами досвідчені реген-

ти, завдяки діяльності яких мистецтво хорового співу у XVI-XVII ст. досягло свого високого професійного рівня.

Згодом деякі братські школи були реорганізовані в нові учбові заклади. Так, Київське братство заклало основу для початку існування Києво-Могилянської академії у 1632 році. Вивчення й аналіз історико-педагогічної, музикознавчої та нотної літератури: свідчить про досить високий рівень розвитку музичної педагогіки у той час. Так, у 1799 р. в Києво-Могилянській академії був відкритий спеціальний клас, в якому поряд з обов'язковим опануванням нотного співу існувала впорядкована система навчання хорового співу (осмогласного й партесного) у співацьких колективах.

Навчання хоровому співу вимагало саме життя, що бурхливо розвивалося на сприятливому київському ґрунті в братських школах. Тогочасні київські церковні й громадські діячі (Г. Бороцький, П. Могила, С. Кулябка та ін.) дбали про розвиток церковного співу.

Вивчення змісту і методів хорового виховання в Києво-Могилянській академії дозволило виявити цікавий досвід диференційного оцінювання музичних знань студентів. Їх оцінювали за такою школою: «надійний», «добрий», «путній», «середній», «помірний», «слабкий».

Підкреслимо, що окрім основного академічного хору в Академії існували такі хорові колективи, як: конгрегаційний хор, парафіяльний студентський хор, митрополичий хор студентів.

Названі хорові колективи використовували твори з опорою на релігійні джерела. Вокально-хорова практика КМА відзначалася стабільністю гімнографічних тестів. Музична основа еволюціонувала в напрямку емоційності, динаміки мелодичного руху, наближення до народно-побутових співочих джерел. Теоретичні знання з музичної грамоти, гармонії, композиції, диригування, навички гри на одному з декількох музичних інструментів студенти опанували як основу для хорового професійного співу.

Навіть такий огляд діяльності Києво-Могилянської академії свідчить про те, що цей перший вищий навчальний заклад в Україні відіграв значущу роль у розвитку національної музичної культури в українській державі та інших країнах.

Діяльність КМА мала виняткове значення для розвитку культури та мистецтва і в російському культурно-музичному житті. Саме тут отримали музичні знання українські композитори М. Березовський, Д. Бортнянський і А. Ведель, які заклали основи розвитку українського партесного співу і були першими авторами хорових партесних концертів, музична мова яких була близька до української народнопісенної творчості.

Братства існували у Львові (з 1439 р.), Перемишлі, Острозі. Роль лідера у розвитку освіти й писемності, зміцненні у російсько-українських культурних відносинах відіграло Київське братство (1586 р.).

Наприкінці XVI ст. в Україні починає працювати книгодрукування та видавництво книг на рідній слов'яно-руській мові. Перша друкарня була заснована Іваном Федоровим у Львові (1572 р.), а вже через три роки Іван Фе-

доров переїжджає в Острого, там продовжує свою діяльність і відкриває другу друкарню в Острозі. Друкувались книги різних напрямів. Так у 1591 р. у друкарні Львівського братства була надрукована одна з перших українських теоретичних праць «Грамматика доброглаголивого еллино-словенского языка» – робота з лінгвістичної науки, де були закладені основи будови мови (тобто будови слова, речення, словосполучення тощо) [6, с. 195].

Діяльність братських шкіл значною мірою була направлена на поширення освіти серед українського населення різних малих і великих міст. В архівних документах мандрівника – патріарха України XVII ст. мається запис про дивовижну рису українського народу: «все они, ... даже большинство их жен и дочерей умеют читать и знают порядок церковных служб и церковные напевы» [1, с. 112].

Поряд з вивченням загальноосвітніх дисциплін у братських школах велика увага приділялась гуманітарним дисциплінам-особливо музиці та теорії композиції. Кожна братська школа мала хоровий колектив, в якому працювали досвідчені регенти. Мистецтво співу на той час досягало високого професійного рівня.

Поступово деякі братські школи, засновані у XVI-XVII ст. були реорганізовані в учбові заклади-колегіуми. Так, Київське братство заклало основи школи при Києво-Печерському монастирі, що в свою чергу поклато початок діяльності Києво-Могилянської колегії. У 1701 р. грамотою Петра I була здійснена її реорганізація в «Академію для наук свободных». Згодом цей учбовий заклад підготував багато діячів української, російської науки та культури.

Продовжуючи висвітлювати розвиток культурних досягнень в Україні у період XVI-XVII ст., необхідно підкреслити значні переми в суспільно-політичному, побутовому житті українців. Великі зміни були пов'язані із осмисленням соціального побуту українців, їх політичним світоглядом та розвитком художніх потреб. Як підкреслюють сучасні культурологи (Ж. О. Безвершук та інші), «змінився менталітет українців... Україна – правонаступниця Київської Русі – відновлювала свою державність, школу, мову, храми. Її художній геній породжував літературу, музику, живопис і архітектуру» [17, с. 434-459].

Велику роль в такому загальнонаціональному піднесенні відіграло козацтво, яке на початку XVII ст., вже було добре організованою політичною та соціально-активною і спрямованою силою.

Вчені-історики, письменники дуже часто вживали і сьогодні вживають слово «козак» у якості мірила добротної людської сили, мужчини-героя, готового до подвигу заради свого народу. Козацтво сміливо брало на себе оборону та захист свого селища, права та культуру українців. Місто Київ завдяки сміливому духу козаків залишилося головним центром українського народу. Тут починаючи з 1620 р. був поставлений митрополит як церковний владика і захисник усіх православних українців.

Підкреслимо, що українські козаки з великою повагою ставилися до сво-

їх сусідів-поляків, допомагали їм здобувати перемогу у війні з турками. В історії польсько-турецької війни добре відома Хотинська битва, в якій своєю сміливістю і відвагою прославився Петро Конашевич-Сагайдачний (ок.1582 або 1575-10 (20) квітня 1622).

П. Сагайдачний народився у Львівській області, мав великий хист до військової справи. У 1606 роках Сагайдачний переїжджає до Запорізької Січі. Коли козаки обрали його гетьманом, він здійснив реформування Січі, що сприяло підвищенню дисципліни та боєздатності козацького війська.

Крім Сагайдачного в історію козацького руху увійшов добре відомий чигиринець Зиновій-Богдан Хмельницький (ок.1595-ок.1657). Хмельницький керував визвольною війною українців проти польської шляхти. У 1654 р. на Переяславській раді Хмельницький проголосив возз'єднання України з Росією, що мало прогресивне значення для розвитку двох держав.

Протягом 150 років козацтво було захисником волі й прав українського народу. Саме з козацького середовища вийшла національна інтелігенція, яка піклувалася про формування своєї держави, розвиток у ній освіти, нових громадських споруд, культурних центрів.

Багато хто з козаків ставали членами українських братських шкіл. Так, П. Сагайдачний у 1620 р. записався до Київського братства, а потім туди записалося і все Військо Запорізьке.

У період існування козацтва значно змужнів інтелект нації. В контексті сказаного слід назвати імена: Михайло Дорошенко, Іван Сулима, Пилип Орлик, Петро Могила, Іван Мазепа та інші, які у свій час були міцним та надійним захистом простих українців.

Усі названі козаки були активними бійцями проти польсько-шляхетського гніту на Україні. А Петро Могила у свій час був митрополитом Київським і Галицьким. Саме завдяки своїй діяльності він у 1632 році був одним із засновників Києво-Могилянської академії.

Обдаровані, мужні та сильні козаки були по-перше: носіями нового політичного мислення, соціального руху та художнього смаку. По-друге, козаки виступали в ролі основного замовника всього нового та прогресивного. По-третє, козацтво завжди мало своє самостійне творче середовище (в різних галузях людської діяльності). По-четверте, останнє давало можливість козацтву виступати лідерами та творцями яскравих художніх цінностей.

У добу козацтва велика увага приділялася літописам, які залишилися важливим підґрунтям для вивчення історичного руху української державності.

Козацькі літописи слугували прикладом твору барокової культури, для яких характерним були такі особливості, як: підкреслена патетичність, урочистість висловлювання, емоційність. Серед авторів козацьких літописів були відомі у ті часи люди – ректор Києво-Могилянської академії того періоду видатний письменник Інокентій Гізель. За козацькими літописами легко можна було простежити воєнні походи козаків, вивчити формування різноманітних поглядів українців у період розвитку української нації.

Час минав. Починаючи з 20-х років XVIII ст. козацтво сходило з істори-

чної сцени розвиваючої України.

Поступово козацтво лишається підтримки влади. У 1720 р. з'являється Указ проти української мови; у 1764 р. скасовується гетьманство; у 1775 р. – руйнується Січ, а у 1783 р. з'явилася Грамота про запровадження панщини.

Та не дивлячись на це під впливом діяльності Братських шкіл, українського козацтва рівень культури помітно зростав. Києво-Могилянська академія скоро стала одним з кращих культурно-освітніх центрів країни. Вона сприяла розвитку науки, літератури, живопису і, безумовно, української музичної культури. Достатньо назвати імена композиторів М. Березовського, Д. Бортянського, А. Веделя, які своєю творчою діяльністю сприяли подальшому розвитку українського музичного мистецтва, [2. с. 59-60; 69-78].

Четвертий період розвитку української культури також був наповнений складними й драматичними подіями. У цей період Україна приєдналась до царської Росії, але в країні існувала політична розчленованість українських земель, що негативно вплинуло на розвиток загальної української культури. Достатньо нагадати, що з 1660 року Правобережні землі України знову прийшли під владу Речі Посполитої. Різні регіони України перебували у складі інших іноземних держав. Так, Галичина була у складі Польщі, Північна Буковина – Молдавського князівства, Закарпаття – Угорщини, Слобожанщина та Південь України – Росії. Підпорядкування українських земель іншим країнам заважало кристалізації та виокремлення рис суто національної української культури і оформленню її в цілісне художнє явище світового рівня.

Не можна не сказати і про тогочасну суспільно-політичну ситуацію в Україні. Західна Європа в той час висунула перед українським суспільством дуже складні вимоги, що зумовлювалися еволюційними процесами феодального суспільства та зростанням нового капіталістичного устрою. Останнє пов'язувалося з формуванням відповідних ринкових відносин, розвитком ремесла, промисловості тощо. Все це вимагало існування підготовлених спеціалістів у різних галузях виробництва, які допомагали б економічним та соціальним зрушенням в Україні.

Не дивлячись на такі складні ситуації в країні, розвиток української культури можна розглядати як процес засвоєння, успадкування традицій культури Київської Русі та зародження нових оригінальних надбань, органічно пов'язаних з духовним життям українського народу. Мова йде про змістовну насиченість культурно-творчих процесів, що вже наповнені були ідеями гуманізму, Ренесансу, Бароко, Просвітництва, Класицизму. Розкриємо повніше висказану думку.

П'ятий період розвитку української культури, що охоплює і музичну культуру, у науковознавчій, історичній, культурній, мистецтвознавчій літературі називають періодом національно-культурного відродження [17, с. 330]. За часовим виміром він продовжувався від часів зруйнування Гетьманщини до початку ХХ століття.

На думку кандидата історичних наук, доцента Г. Л. Кобко і його колег, п'ятий період доцільно поділити на три підперіоди:

I період – кінець XVIII ст. – кінець 50-х років XIX ст.;

II період – 60ті-90ті роки XIX ст.;

III період – початок XX ст.

Аналізуючи вказані підперіоди, вчені підкреслюють, що серед різновидів художньої творчості домінуючу роль у той час займала новітня українська література. Вона показала як необхідно вирішувати проблеми тогочасного життя українського народу, одночасно стверджуючи оптимістичну віру в його майбутнє.

Крім успіхів у розвитку художньої літератури даного періоду український народ з великим успіхом виявив себе у дослідженнях з питань осмислення історії своєї країни, фольклористичної науки, етнографії, театрознавства, образотворчого мистецтва тощо.

Значущість новітньої літератури була обумовлена змістом творів, в якому висвітлювалися та вирішувалися проблеми тогочасного побутового та духовного життя українського населення.

Звісно, що українська культура періоду XI – першої половини XV століть в наукознавчій літературі розглядається як культура середньовічного типу. Як зазначає доктор мистецтвознавства Л. Корній, дуже важко встановити початок його існування в часовому вимірі [15, с. 46]. Спираючись на Великий тлумачний словник сучасної української мови [6, с. 1116]. Середньовіччя є історичною епохою що охоплює час від загибелі Римської рабовласницької імперії (кінець V ст.) до початку капіталізму (середина XVII ст.). Що стосується існування Середньовіччя в Україні, то цей етап розвитку країни доцільно поєднувати з оглядом християнської культури Київської Русі.

Для української культури як такої (для музичної також) особливості Середньовіччя успішно поєднувалися з тенденціями Ренесансної культури, які протягом ще довгого часу вкраплялися в подальший розвиток цілісної системи художньої культури країни.

Ідейно-філософським підґрунтям культури епохи Середньовіччя було християнське вчення «батьків церкви» (мова йде про діяльність Іоанна Золотовуста – візантійського церковного діяча, проповідника і єпископа Константинопольського; Амвросія – міланського єпископа; Філіппа де Вітрі – французького теоретика музики та інш.). Релігійне мислення впливало на всі види мистецтва. Музичне мистецтво того ж періоду було також пов'язане з духовним життям населення. Воно возвеличувало божественну красу.

Підкреслимо, що музичні твори епохи Середньовіччя мали анатомічний характер. Як і літературні твори, музичні твори в той період існували в рукописному вигляді. Їх часто переписували, вносячи певні зміни у зміст твору або його форму. Саме тому твори даної історичної доби носили колективний характер. Нажаль даних про ранньохристиянську українську музику не збереглося. Давні ветхозавітні псалми визначили основу церковних піснеспівів. Та нажал мелодій і музично-ритмічних малюнків того періоду теж не збереглося.

Не дивлячись на це сучасні українські музикознавці (наприклад Н. Герасимова-Персидська), характеризуючи музичну культуру епохи СЕРЕ-

днівоччя, стверджують використання монодичного церковного співу з гімнографічним текстом. Практичне призначення музичного мистецтва визначалося і закріплювалося за певними соціальними групами населення. Виділялося церковного-монастирське, князівське, сільське середовище. Можна вважати, що за таким розподілом розподілялася і музична культура в країні. У контексті сказаного музичне мистецтво уже в ті часи мало своє певне призначення. Але крім названого розподілу музичне мистецтво мало і свої складові: народну музичну творчість, духовну та міську музику.

Даючи загальну характеристику розвитку народної музичної творчості підкреслимо, що в її основі лежать українські народні пісні, що залишили глибокий слід у формуванні та розвитку цілісної системи музичної культури України. Вони мали і мають значний вплив на кристалізацію самобутніх стильових ознак творчості певного автора та неповторної краси української музичної мови як такої.

Основні види та жанри української музичної народнопісенної творчості були утворені вже на кінець XVIII століття. До основних жанрів її належать різні за змістом ліричні пісні, думи, історичні пісні, плачі та голосіння тощо. У них правдиво і яскраво відображена вся історія розвитку українського народу з його військовими походами і перемогами.

Звісно, що музичні твори без їх виконання не можуть сприйматися слухачами. Вказуючи на існування різновидів та жанрову спрямованість українських народних пісень, необхідно сказати про їх виконавську майстерність, що є важливою ланкою усієї цілісної системи української музичної культури.

Історія розвитку національної музичної культури донесла до наших часів відомості про вільне (імпровізаційне) виконання багатьох пісенних утворень. Так, наприклад, народні плачі та голосіння у старовину виконувались чоловіками і жінками гуртом. Та згодом почали виділятися найбільш здібні виконавці музично-поетичної імпровізації, серед яких з'явилися професіонали-голосильниці, мистецтво співу котрих користувалося великою пошаною серед народу. Підтвердженням сказаному може слугувати образ Бояна – давньоруського співака-дружинника, – про якого згадує автор «Слово о полку Ігоревім», Боян оспівував подвиги руських воїнів, походи князів [16, с. 172].

Українські дослідники-філософи (С.О. Черепанова та ін.), вивчаючи яву нового віровчення в Київській Русі підкреслюють, що «Русь прийняла Християнство Візантійського зразка» [16, с. 171]. Давнім слов'янам були близькі теоретичні судження Платона про Красу, Істину, Бога, про «пріоритет емоційно-естетичної сфери в духовній та загальній культурі [16, с. 171] суспільства».

Методологічне значення розвитку українського мистецтва періоду Середньовіччя має православна естетика о. Павла Флоренського. Останній і зіставляв культуру європейську і народну, світську й церковну, приділяв велику увагу ствердженню духовної цінності православ'я [16, с. 174]. Завдяки чому виникали нові світоглядні засади, які відповідали утвердженню нової релігії, а значить і нового змісту мистецтва. Можна сказати, що відбувалося нове ві-

дтворення образу людини у цілісній системі художніх цінностей.

Осмишуючи процесуальність та прогресивність розвитку української музичної культури у роки V періоду, необхідно підкреслити те, що цей період в українській культурі пов'язаний з процесом Відродження (що не є копією «європейського Відродження»). Як підкреслює Н. Герасимова-Персидська: «це час її (України – Б. В.) стрімкого розвитку, переможного входження в нову добу, досягнення вершин у межах барокового мистецтва. Культура і процеси в усіх її сферах позначені надзвичайною цілісністю [7, с. 19]. Далі музикознавець зазначає: «на вершині національного відродження складається свій варіант епохального стилю, в якому своєрідно відбилися ті поштовхи, що йшли від провідних культурних осередків Європи» [7, с. 19].

Аналізуючи подальший розвиток української музичної культури (що є основною метою пропонованої роботи), підкреслимо. Професійне музичне мистецтво епохи Відродження (домінанти цілісної музичної культури як такої) в Україні мало традиції церковного співу, який на той час мав форму монодичного розспіву. Воно увібрало в себе традиційні елементи (вже давно усталені) мистецтва епохи Палестрини – це естетика врівноваженості, пропорційності, узагальненості тощо. І разом з цим поєднала в собі елементи нового естетичного мислення, а саме: використання контрастів, багатозначності музичного вислову музичної риторики й емблематики [7, с. 20].

У період національного Відродження велика увага приділялася розробці таких проблем, як функціонування мистецтва, синтез та вплив мистецтва на духовний світ людини.

Підкреслимо, що у цей період з'явилися і такі форми творчого вислову, що перш за все покликані були максимально обмежувати і приглушувати тілесно-предметні елементи творчого вислову митця. Мова йде про появу канона (грец. *Κανόν* – правило, норма). Якщо в архітектурному мистецтві канон відтворював організацію різних видів мистецтва навколо храму, то в музичному мистецтві канон мав призначення посилювати інтонаційний вплив слова на людину. Адже сенс музичного мистецтва полягає перш за все в його інтонаційно-змістовному наголошенні.

Розглядаючи функціональну призначеність канону в межах українського національного мистецтва, зазначимо, згодом канон перетворюється на канон-символ. Завдяки цьому канон сприймався у двох вимірах. По-перше, як зовнішня форма творчого вислову, а по-друге, як вираз внутрішнього сприйняття оточуючого світу. Іншими словами, можна сказати, що автор музичного канону вже мав можливість висловлювати суб'єктивно-особистісне відношення до реального існуючого світу.

У цьому значенні канон увійшов у музичний побут (професійного та аматорського мистецтва) дуже впевнено і надовго. І в сьогоденній музичній культурі канон є однією з поширених музичних форм, що з успіхом використовується у різних жанрах музичного мистецтва (інструментального, вокально-хорового).

Процесуальність розвитку музичного мистецтва як художнього явища

виявилася у подальшому розвитку монодійного співу. На процесуальні зміни музичного вислову впливали історичні умови розвитку загальної культури, в цілісній системі якої музичне мистецтво займає особливе місце, Додавимо, змінювалися естетичні погляди та потреби населення. Відбувалися зміни у функціональній направленості музичної творчості, її тематичній та образній насиченості, модифікації засобів музичної виразності. Відбувалася еволюція музичного мислення, що впливало на пошуки існування нових форм музичних утворень, засобів їх використання та поширення.

Все вище викладене нарешті привело до появи нової фіксації музичних творів. Рівень культури українського населення того часу вимагав появи нових знаків закріплення музичної думки, музичних співочих мелодій.

Усна передача вже не задовольняла а ні музикантів-творців (композиторів), а ні музикантів-виконавців. До того ж церковна монодична музика вже збагатилася новими мелодичними зворотами, що мали конкретний змістовний характер. Іншими словами назріла реформа запису музичних творів.

В українській музичній культурі така реформа була здійснена у другій половині XVI ст. Церковні монодійні співи почали записуватися за новою п'ятилінійною системою. Не поглиблюючись у всі складності нового запису музичних творів (мета роботи інша), підкреслимо, що п'ятилінійна нотація точно фіксувала кожен звук мелодії. Київська п'ятилінійна нотація була пристосована головним чином до методу співу вокально-хорової музики того періоду, тобто до принципу сольмізації співу, який був уже добре поширений в епоху Середньовіччя в Україні.

Як зазначає Ніна Герасимова-Персидська: «лінійний, позбавлений об'єму одноголосний, невимірний у часі спів, де панує «продовжений теперішній час», змінюється на об'ємне звучання багатоголосся з властивим йому різноманітним плетивом тканини» [7, с. 23]. Багатоголосний хоровий спів з його якісно новим об'ємом звучання відповідав потребам тогочасної державної і церковної влади – протиставити пишному католицькому богослужінню яскраве самобутнє національне мистецтво.

Чарівне звучання багатоголосного хорового співу, піднімаючись до висоти церковного куполу і впевнено заповнюючи увесь храм, по особливому оспівувало і возвеличувало християнство як вірування основане на Вірі, Надії, Любові.

Отже, незважаючи на консерватизм церковної обрядовості у церковну музичну культуру проникає багатоголосний церковний спів (а capella), який пізніше одержав назву партесного співу, тобто співу по окремих хорових партіях.

У партесному хоровому співі з часом розвивається нова музична форма – партесний концерт для чотирьох, шести, восьми і більше голосів. Хорові партесні концерти призначалися для урочистих подій і святкових богослужінь. У рамках багатоголосного співу зароджувалося демествене багатоголосся – стиль співу, заснований на виконанні соло в супроводі хору. Демественик починав співати першим і як соліст вів мелодію, виокремлюючи її се-

ред інших голосів.

Партесний спів одержав своє теоретичне узагальнення в працях педагога-музиканта М. Ділецького («Способи до заправи дітей», «Граматики в слозе музикийском»). Свою теорію М. Ділецький створив на основі тогочасної художньої практики – української партесної музики, а також «латинських» творів та творів відомих польських композиторів: М. Мечевського, Я. Ружицького, а також українських авторів (Єлісея Законника, Замаревича та інш.).

«Грамадика пенія музикийского или известные правила в слозе музикийском» М. Ділецького мала, перш за все, практичне призначення. Вона служила для опанування Музичної грамоти, релятивного способу співу за сольмізаційною системою, та техніки композиції партесної музики. Сам автор поділяв свою роботу на два розділи: перший – для співаків партесної музики; другий – для композиторів.

М. Ділецький був новатором, теоретиком і педагогом. Його «Грамадика» використовувалася на східнослов'янських землях як основний теоретичний посібник. Трактат Ділецького високо цінував і російський музикознавець-теоретик С. Скребков, відзначаючи, що своїм змістом «Грамадика» Ділецького не поступається іншим тогочасним західноєвропейським трактатам з теорії музики.

Розкриття формування української музичної культури другої половини XV – другої половини XVIII століть передбачає висвітлення (хоча б коротко) творчої діяльності Г. С. Сковороди – людини з новими поглядами на розвиток музичної культури України того часу,

Слава про життєвий та творчий шлях Григорія Савича Сковороди [22.11(3.12) 1722- 29.10(9.11) 1794] і в XXI столітті викликає здивування силою духу, енциклопедичною пам'яттю, визначною професійною майстерністю, що виявлялось у багатьох сферах людської діяльності. Сковорода був філософом, педагогом, музикантом, поетом, який володів книжно-українською, церковнослов'янською, російською, польською, німецькою, давньогрецькою, латинською, гебрайською мовами. Музичну освіту він отримав у Києво-Могилянській Академії, служив у придворній капелі, грав на скрипці, флейті, бандурі, гусях.

Вільнодумство, висока освіченість, блискуча ораторська майстерність філософа та педагога, постійне бажання внести новітні методологічні принципи у процес педагогічної діяльності дуже часто викликали незадоволення та задрість оточуючих чиновників та влади. Він змушений був постійно змінювати місце педагогічної роботи. Після звільнення дирекцією Харківського Колегіуму з посади педагога, Г. Сковорода покинув Харків і став мандрівником-філософом та музикантом. Мандруючи з одного села в друге Сковорода навчав сільських дітей грамоти, співу, гри на музичних інструментах, намагаючись підняти загальний рівень культури українців проповіддю ідей просвітництва.

Слава про просвітителя Г. С. Сковороду рознеслась по всій Україні. А

музично-поетичні твори його стали надзвичайно популярними серед простого народу. Народні співці постійно виконували їх у різних містах і селах країни. Основним джерелом для вивчення пісенної творчості музиканта став його поетичний збірник «Сад божественних пісень», до якого й сьогодні звертаються виконавці (наприклад, вокальний ансамбль «Пікардійська терція»). Серед популярних творів цієї збірки слід назвати добре відомий у різних модифікаціях кант «Всякому городу нрав і права».

Узагальнюючи характерні риси музичних творів Г. Сковороди, відома дослідниця українського – музичного мистецтва О. Я. Шреєр-Ткаченко підкреслює провідну роль тексту й підпорядковану роль мелодії в кантах композитора, стримано-ліричний тон їх висловлювання, ритмічну рівність, відсутність широких ходів у мелодії в межах однієї мелодичної фрази тощо.

За своєю тематикою музичні твори Г. Сковороди різноманітні й розкривають філософські погляди автора, стверджуючи провідне морально-естетичне кредо, оспівуючи образи рідної природи, висвітлюючи тему дружби.

Під впливом діяльності Г. Сковороди в Україні розгорнувся просвітницько-ідеологічний дух, що згодом охопив різні наукові та художні галузі (філософію, літературу, музику).

В цей період виникають такі художні напрямки, як:

- просвітницький класицизм;
- просвітницький реалізм;
- передромантичний напрямок – сентименталізм.

Для напрямку просвітницького класицизму характерним була нормативність, яка проявлялася в урівноваженості, пропорційності, правилах утворення музичних творів.

Для просвітницького реалізму характерним було правдиве відтворення життя простого народу.

У XVIII столітті в різні видах мистецтва (і в музичному) виникають риси передромантичного типу. Останнє було обумовлено зацікавленістю відтворення внутрішнього світу людини. Зароджується сентименталізм – напрямок, що розвивався як заперечення класицизму та його різновидам.

Наявність названих художніх напрямків свідчить про те, що в період XVIII ст. певної, точно визначеної системи художнього мислення зі своїми чітко виявленими критеріями стильових ознак ще не виникло, не існувало. Для їх появи і функціонування повинен був час.

Та не дивлячись на ці моменти можна говорити, що друга половина XVIII ст. відзначається надзвичайним злетом українського музичного мистецтва як головного показника нового розквіту української музичної культури. Розкриємо цю думку.

Музична культура названого періоду пов'язана з розвитком хорової музики, утворенням нової музичної форми – багатоголосного хорового концерту.

Кращі зразки хорового партесного концерту виникли у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Згідно хронології дат життєвого шляху названих композиторів послідовно розкриємо (в межах означеної

мети представленої роботи) творчу діяльність музикантів, творчі доробки яких були пов'язані з утворенням багатоголосних хорових концертів.

Поява нових форм духовної музики відбила, з одного боку, новий етап засвоєння українськими музикантами техніки композиторського письма духовних концертів. З іншого боку, можна говорити вже про формування національної композиторської школи на Україні. Новий національний стиль духовної музики був зумовлений перш за все інтонаційною основою музичних творів, де використовувалися цитати або мелодійні звороти з українського музичного фольклору.

Одним з перших представників нового напрямку в музичному мистецтві був Максим Сазонтович Березовський (1745-1777 рр.). Його твори належать до найславніших сторінок української музичної культури. Він уперше прилучив вітчизняне музичне мистецтво до багатьох завойовувань західноєвропейської музики. Йому належить перша опера, перша інструментальна соната, перша fuga в українській професійній музиці.

Даючи характеристику музичної спадщини композитора, підкреслимо, що його твори, увібравши в себе характерні риси західних стилів, природно поєднують українську пісенність, своєрідну ритміку й ладовість слов'янського фольклору. В музиці М. Березовського відбилися дві головні грані його творчої особистості. У творах світського характеру відбилась музика, сповнена життєрадісності, молодечого запалу. У творах духовного плану знайшла відображення заглибленість композитора у внутрішній світ людини.

Особливу увагу привертає духовний концерт М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» (приблизно 1765-1766 рр.). Літературною основою концерту послужили слова псалму № 70 з Псалтиря. З усього тексту (24 строфи) композитор вибрав найбільш драматичні за змістом 5 строф і використав їх у своєму творі. Чотири частини концерту, що контрастують між собою за типом викладання музичного матеріалу, темпу, емоційним настроєм, розкривають головну думку твору – через страждання і муки до боротьби і перемоги.

Другим представником композиторів, що творили у жанрі партесного концерту був Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825 рр.). Його ім'я є одним з найяскравіших обдарувань у блискучому сузір'ї музичних талантів в XVIII столітті.

Хорова творчість Д. С. Бортнянського належить до золотого фонду світової музичної класики. За стилем, складом музичного мислення вона не має аналогів у західноєвропейській музиці. Засвоївши досвід партесного концерту, Бортнянський підняв хоровий жанр на недосяжну висоту. Аналізуючи музичні твори композитора, дослідники (М. Боровик, М. Грінченко, Ю. Келдиш, Т. Лиманова, С. Людкевич, С. Скребков, О. Шреср-Ткаченко, Л. Хівріч та інш.) підкреслюють їх зв'язок з українським фольклором: №№ 22, 25, 32, 84 – «Летять галочки»; № 9 – «Ой ходив козак». У Д. Бортнянського є 35 чотириголосних і 10 двохорових та восьмиголосних творів. За характером їх можна поділити на дві групи. Перша група відзначається урочисто-

прославним святковим колоритом, друга – твори глибоко філософським складом мислення.

Музична мова партесних концертів Д. Бортнянського відображає високу композиторську майстерність. У ній знайшли втілення багатовікові традиції західноєвропейської церковної школи. Зокрема венеціанської. Одночасно мелодика концертів відомого композитора пов'язана з українським фольклором, з обрядовими, ліричними, побутовими, жартівливими, танцювальними інтонаціями. Значною популярністю серед співаків та слухачів користується духовний концерт Бортнянського №15 «Придіте, воспоем». Партитура концерту наповнена новими прийомами музичної виразності: перегукування окремих голосів, короткі, енергійні вигуки (так характерні для української народної пісні).

Музична спадщина Д. Є. Бортнянського багата й різноманітна в жанровому відношенні. До інструментальних жанрів музики композитора належать три фортепіанні сонати; квінтет для фортепіано, арфи, скрипки, віола-да-гамба і віолончелі; концертна симфонія для 7 інструментів.

Серед композиторів, творчість яких тісно пов'язана з розвитком духовної музики, почесне місце займає постать Артема Лук'яновича Веделя (Ведельський) (1767-1808 рр.). Партесні концерти Веделя найближче стоять до витоків народної музичної творчості і являють собою шедеври українського музичного мистецтва.

Даючи характеристику музичної спадщини А. Веделя, зауважимо, що переосмислення європейських стильових рис у поєднанні з національними рисами й музичним фольклором є головною заслугою музичної творчості композитора. Серед творчих здобутків композитора найвідомішими стали духовні концерти «Услиши, Господі, глас мой», «Доколе, Господі, забудеш мя», «Величаю, величаю тя, Господі» та інші.

Духовний концерт «Доколе, Господі...» належить до кращих творів композитора. В його основу покладений Давидовий псалом № 12, образний зміст якого відповідає настроям і почуттям музиканта. Три частини концерту не контрастують між собою. Тому музична мова концерту близька до українських народних пісень і нагадує пісню-романс, думу або кант.

Творчість А. Л. Веделя завершила «золотий» період розвитку музичного мистецтва XVIII століття, наблизила духовний хоровий концерт до народно-пісенної творчості українського народу, збагативши його мелодичну основу своєрідними зворотами обрядових пісень, побутовою лірикою міського романсу, імпровізаційністю розвитку музичного матеріалу.

Таким чином, висвічуючи (навіть в такому обсязі) вплив діяльності українського козацтва, братських шкіл, Києво-Могилянської Академії, окремих активних політичних, воєнних, культурних діячів, можна говорити про те, що українське Відродження розглянутого періоду поєднало в собі «розвиток народознавства» (від М. Максимовича до П. Куліша), історіософію («Історію русів», М. Маркевич, М. Костомаров) і, головним чином, літературу з геніальним поетом Т. Шевченком [17, с. 331].

Кожний період існування людської спільноти конкретної держави, континенту, а тим більше світового співтовариства набуває статус історичного тому, що з'являються такі ознаки суттєвості та життєдіяльності людства, котрі з позицій часового осмислення й аналізу руйнуються, ліквідуються, змінюються, а інколи просто перероджуються у якісно інші, досі не бачені явища. Вони виникають в процесі формування нових соціально-економічних відносин, що висуваються потребами більшості населення.

Причини їх виникнення різні, та річ не в тім. На наш погляд, зміни явищ як таких обумовлені діалектикою розвитку, а точніше кажучи, діалектикою саморозвитку людської свідомості.

До таких явищ світового рівня відноситься Романтизм. Треба зазначити, що Романтизм як художньо-стилістичний напрямок, що виник на межі XVIII-XIX століть, охопив ряд країн і різні види художньої творчості.

Як відмічає доктор мистецтвознавства Л. Корній, його специфіка ще майже не визначена [15, с. 31]. Наукознавча література з філософії, естетики, культурології свідчить про те, що основою Романтизму як художнього-стилістичного напрямку світового рівня були ідеї Ж.-Ж. Руссо, який надавав перевагу почуттям у внутрішньому житті людини, їх перевагу у суспільному бутті.

У суспільно-історичному плані зародження Романтизму пов'язано з реакцією людської свідомості на бурхливі історичні події кінця XVIII ст. – першої половини XIX ст.

Виникнення Романтизму в різних видах мистецтва зумовлено не тільки суспільно-історичними подіями, а й еволюцією художнього мислення та образної системи. Принципово новим стало світосприйняття. Воно базувалося на думці про те, що в світі немає нічого закінченого і самодостатнього. Все розвивається в динаміці, у безперервному русі, у боротьбі суперечностей. Людина ж, на думку романтиків, була втіленням духовного початку і наділена необмеженими можливостями. Проблема особистості, а точніше її образ, стає центральним в романтичному мистецтві. Внутрішній світ людини з її суперечностям стає головним для романтичного мистецтва. Заглибленість у внутрішньому світі людини привела романтиків до оспівування суб'єктивно-ліричного початку як такого, що й визначило психологічну спрямованість романтичного мистецтва.

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

В епоху Романтизму виникають твори з незвичайною тематикою, з новим музичними образами. Крім цього в музичному мистецтві епохи Романти-

зму з'являються нові музичні жанри: балади, лірико-епічні поеми, програмні мініатюри, п'єси романтично-драматичного характеру із значним психологічним накалом. Все разом вплинуло на появу нових засобів музичної виразності, що привело до специфічного звуковидобування, фіксації музичного вислову в нотному тексті. Нарешті виникають певні стильові напрямки, що поширювалися значними композиторськими школами та підтверджувалися творчістю визначних музикантів-виконавців та композиторів.

Говорячи про останніх, необхідно сказати про творчість західноукраїнських композиторів М. Вербицького, І. Воробкевича та інших, творчий шлях яких розгортався на початку XIX століття.

Відомо, що практично до XV ст. головним осередком професійного музикування була церква. Саме в стінах церковних соборів були створені музичні цінності великого значення. Для європейської музичної культури того часу характерним було взаємовплив та взаємозбагачення церковного та світського мистецтва. Не є винятком і творчість отця М. Вербицького (1815-1870 рр.), який однаково плідно працював як у культових, так і у світських жанрах.

Вербицький працював регентом багатьох церковних хорів Львова та Перемишля. Його ім'я в українській музичній культурі розглядається як ім'я одного з перших професіональних композиторів Західної України.

Серед духовних творів М. М. Вербицького є повна Літургія та 13 невеликих композицій на біблійську тематику. Особливу пошану композитор заслуговує творами, котрі стали своєрідними емблемами єдності українського народу. Мова йде про хор «Ще не вмерла Україна» на слова Павла Чубинського та «Заповіт» на слова Тараса Шевченка. Обидва твори синтезують і підіймають до мистецького узагальнення суть творчого потенціалу М. М. Вербицького – його глибокий патріотизм та надзвичайну здатність втілити у типових музичних жанрах найвищу ідею не тільки епохи, а й наступних поколінь.

Поряд з композиторською творчістю діяльність Вербицького успішно здійснювалася як просвітницько-педагогічна, яка охоплює три важливих аспекти:

- по-перше, Вербицький є дослідником історії запровадження нотного співу в Галичині і, зокрема діяльності перемишльської співочої школи;
- по-друге, Вербицький завжди був учителем музики;
- по-третє, Вербицький був упорядником та автором музичних творів, які включалися галицькими композиторами до різних музично-педагогічних посібників минулого та нашого часу.

Поряд з М. Вербицьким з невичерпною енергією та творчим запалом працював Ісидор (Сидір) Воробкевич (1836-1903 рр.) як композитор, диригент, педагог, письменник, громадський Діяч. Багатогранна діяльність І. І. Воробкевича відіграла важливу роль у культурному житті Буковини XIX ст. Вона була взірцем самовідданої боротьби за народне й реалістичне мистецтво, за відбиття у творчості наболілих проблем сучасності.

Поезії та пісні І. Воробкевич складав протягом усього свого життя. Завдяки простій та щирій мелодиці його пісні скоро фольклоризувалися і дістали широкого народного, визнання. Вони звучали і під бідною селянською стріхою, і серед міської інтелігенції.

Особливою рисою спадщини Воробкевича є глибокий патріотизм: любов до свого народу, його мови, до Батьківщини. Надзвичайною популярністю на західноукраїнських землях користувалася його пісня-вірш «Рідна мова» (надрукована: в підручниках та читанках).

Крім композиторської та літературної діяльності Воробкевич вів велику педагогічну та культурно-освітню роботу: складав пісенники, підручники для сольфеджіо, теорії музики, гармонії, виступав з лекціями про музику, писав науково-популярні статті.

Музична спадщина композитора має хорові твори (для різного складу: мішані, чоловічі, жіночі, дитячі хори); солоспіви, вокальні ансамблі, опери, оперети, співогри, музика для драматичних спектаклів, твори для фортепіано, інструментальна музика для різних музичних інструментів.

Діяльність композитора, диригента, музикознавця, активного громадського діяча була продовжена творчою діяльністю Анатолія (Наталія) Климентовича Вахнянина (1841-1908 рр.). Просвітницька діяльність музиканта була пов'язана з організацією перших Шевченківських концертів у Перемишлі, Відні, Львові, а також з популяризацією творів корифея класика української музичної культури М. В. Лисенка в багатьох містах Західної України.

Музична спадщина А. Вахнянина невелика за кількістю творів. Вона спирається та розвиває традиційні для Західної України вокально-хорові жанри, які займають головне місце у творчості митця. Заслуга Вахнянина полягає в тому, що його творчість підсумовує все те, що було досягнуто його попередниками (Вербицький, Воробкевич та ін.) і накреслює нові шляхи у розвитку західноукраїнської музичної культури. Він активним пропагандистом розвитку вищої музичної освіти Західної України.

Висвітлення розвитку української музичної культури V періоду буде далеко неповним, якщо поза ним залишаться найвідоміші прізвища таких найкращих композиторських обдарувань, найактивніших і вірних синів своєї країни – Україну як М. В. Лисенко та С. П. Людкевич.

Микола Віталійович Лисенко (1842-1912 рр.) – основоположник української класичної музики, фундатор національної композиторської школи. Вражають масштаби різнобічної творчої діяльності Лисенка. Він був талановитим і плідним Композитором, блискучим піаністом, чудовим диригентом, уважним педагогом, допитливим фольклористом, який започаткував розвиток української музичної фольклористики та наукової україністики.

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

М. Лисенко брав активну участь у різних громадських інституціях: Ки-

ївській Старій громаді; Південно-Західному відділі Російського географічного товариства; Літературно-артистичному товаристві; «Бояні», «Українському клубі» та інші,

Пізнання М. Лисенка як громадянина-патріота дає можливість краще зрозуміти сутність Лисенкової музики, яка стала важливою складовою частиною національно-культурного відродження другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Захоплення творчою діяльністю Лисенка протягом останнього десятиріччя говорить само за себе. Як підкреслює Маріанна Копиця за цей час «відбувся справжній прорив» [14, с. 40] у пізнанні творчої діяльності великого митця. Достатньо нагадати, що від 2002 р. працівниками Національної парламентської бібліотеки України та Меморіального музею – садиби Миколи Лисенка зібрано понад 300 великих іменних досліджень.

Зробити огляд усіх жанрів музичної спадщини Лисенка в представленій роботі неможливо – мета роботи інша. Зупинимось лише на оперній музиці композитора, яка була постійно в центрі творчих інтересів музиканта. У музичній творчості Лисенка вперше повною мірою сформувався модель національної опери та її жанрові різновиди:

- історико-героїчна народна драма («Тарас Бульба»);
- лірико-комічна опера («Різдвяна ніч»);
- лірико-фантастична опера («Утоплена», «Чорноморці»);
- дитячі опери («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»);
- опера-пародія («Андріатіада»);
- Комічна опера («Енеїда»);
- Камерна опера («Ноктюрн»);
- Лірична опера («Наталка Поставка»),

У створенні національної опери важливу роль відіграли: використання національної мови та національних сюжетів, пов'язаних з народним побутом, народною історією; створення національних характерів; яскрава музична мова, побудована на народному фольклорі. Новим видом оперного жанру в українському музичному мистецтві стали дитячі опери Лисенка. Усі три дитячі опери написані на лібрето Дніпрової Чайки.

З-поміж опер Лисенка є твори великого масштабу: «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба». Драматургія названих опер поєднує декілька сюжетних ліній, а музична тканина розвивається за принципом контрасту з використанням лейтмотивів.

Музикознавчі праці Лисенка тісно пов'язані з його фольклористичною діяльністю. Серед популярних праць композитора «Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень, виконуваних Остапом Вересем», «Думи про Хмельницького та Барабаша», «Народні музичні інструменти на Україні». В названих наукових роботах М. Лисенко розвинув основні теоретичні положення, висвітлені російським музикознавцем О. М. Серовим, встановив ряд нових об'єктивних законів будови музичної творчості українського народу, накреслив подальші шляхи вивчення цього складного і ціка-

вого нашарування української музичної творчості.

Висвітлюючи значущість та величність творчого обдарування М. В. Лисенка, його дієвий внесок у розвиток української і світової музичної культури, можна сміливо застосовувати цілком влучний термін «вперше». Адже слово вперше справедливо відноситься до діяльності Лисенка як засновника не тільки національної композиторської школи та вітчизняного фортепіанного виконавства, а й засновник музичного професіонального мистецтва як такого світового значення (опера творчість композитора).

Належним чином сюди можна зарахувати організацію та проведення всесвітньо відомих хорових гастролей, що мали непересічне значення для розвитку української музичної культури в країні. Адже саме такі концерти-подорожі підвищували вагомість української хорової музики в контексті національного музичного мистецтва як з точки зору її музикокультурологічної, просвітницької спрямованості, так і з точки зору розвитку музично-педагогічного напрямлення хорового мистецтва як такого.

До сказаного природно буде додати відкриття (вперше!) у 1904 р. в Києві Музично-драматичної школи Лисенка, де виховували українських музикантів та драматичних акторів, дбайливо й майстерно формуючи їх творчо-професійне середовище. Сказане своєрідно підтверджує і розвиває думку відомого українського музикознавця А. Калениченка про те, що Лисенко «є одним із фундаторів Національного українського музичного шкільництва» [11, с. 38].

Крім цього Лисенко започаткував у вітчизняній україністиці спеціальний напрямок етномузикології – органологічний, пов'язаний із вивченням українських музичних інструментів.

Нарешті в творчості М. В. Лисенка остаточно сформувався український музичний Романтизм, що відповідав притаманному художньо-естетичному напрямку – Романтизму всесвітнього рівня.

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

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

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

Перебування в центрі формування та розвитку музичної культури Західної України дало можливість композиторові замислитися над створенням

професійної бази української музики. Після смерті А. Вахнянина у 1908 році Людкевича обирають директором Музичного інституту ім. М. В. Лисенка.

Серед творчих композицій цього періоду необхідно назвати найвагоміший твір його життя – кантату-симфонію для мішаного хору і оркестру «Кавказ». Поряд з кантатою-симфонією Людкевич опрацював багато народних пісень, створив хори та солоспіви.

Даючи загальну характеристику музичної спадщини С. П. Людкевича – людини виняткової цілеспрямованості, діяльність якої була направлена на досягнення передових ідеалів людства, можна визначити головну ідею творчості композитора: боротьба за свободу народу. Вона проходить крізь усі жанри музичної спадщини композитора від опер та симфоній до невеличких камерних п'єс та пісень.

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

С. П. Людкевич – романтик у найкращому розумінні цього слова. Формуючи свій стиль, музикант використав досягнення світової музичної культури, поєднав їх з українськими народними рисами західноукраїнського регіону, зокрема лемківського фольклору.

Шостий період розвитку української музичної культури, як і національної культури в цілому, вчені історики групи Г. Л. Кобко пов'язують з першими роками ХХ ст. до кінця 80-х років.

Звісно, що упродовж ХІХ ст. і початку ХХ ст. українська культура зробила значний крок уперед у своєму розвитку. Її злету у попередній період пояснюються тим, що:

1. Українська культура у своєму розвитку синтезувала світовий художній досвід попередніх епох;

2. Усі засоби мистецького вислову досягали такої виразності, що зміст художніх творів (і музичних також) розкривався таким чином, що автори творів яскраво висвітлювали суспільству рішення багатьох етико-філософських, соціальних та художніх питань, які цікавили і хвилювали суспільство;

3. В арсеналі різних видів художньої творчості виникли такі художньо-естетичні утворення, що поставили українську культуру на рівень світових художніх цінностей.

Названі показники розвитку української культури попередніх часів обумовили її активну участь у багатогранному загальноєвропейському культурно-творчому процесі ХХ ст.

Мова йде про сформовану та розвинену систему існування жанрового розмаїття в літературі, образотворчому і музичному мистецтві, скульптурі; про цілісність загальнонаціонального культурного розвитку в країні; про наявність

видатних творчих здобутків, що збагатили як свою національну, так і європейську художню культуру в суспільстві (отримали поширення: українська народна пісня, гуцульське народне мистецтво, соціальний роман, імпресіоністична та експресіоністична новела ХХ ст., театральна майстерність тощо).

Соціально-економічні зрушення, політичні фактори, що були пов'язані з революційними, воєнними та післявоєнними подіями суттєво впливали на усі процеси розвитку загальноукраїнської та музичної культури країни.

Останнє обумовило розгляд культурно-творчих процесів даного періоду з урахуванням його розподілу на декілька підперіодів.

Перша чверть ХХ ст., не дивлячись на тяжкі роки переслідування й заборони пов'язаних з революційними вимогами та подіями громадянської війни, позначилась активізацією культурного життя в Україні. Відкриваються художні музеї, нові бібліотеки, архіви, мистецькі навчальні заклади.

У Києві, Львові, Одесі відкриваються дитячі музичні школи (ДМШ), що згодом стали спеціальними музичними школами, в яких навчалися особливо обдаровані діти протягом десяти років (наприклад, музична школа імені П. С. Столярського в Одесі). У 1912 році був організований Вищий музичний інститут імені М. В. Лисенка, який пізніше був реорганізований у Консерваторію (в наші дні музичний заклад носить назву Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського).

У період 1917-1920 років на значно вищий рівень підноситься українська професійна музика. Її статус формували такі відомі у свій час композитори як М. Леонтович (1877-1921 рр.), С. Людкевич (1879-1979 рр.), К. Стеценко (1882-1922 рр.), Я. Степовий (1883-1921 рр.), творча діяльність котрих проходила в один часовий вимір.

Розглядаючи творчий внесок Леонтовича, Стеценка та Степового (уже достатньо зрілих та той час музикантів), необхідно відмітити те, що названі композитори увійшли у світ Музики через пісню та хорове мистецтво. Усе своє життя вони збирали й обробляли українську народну пісню, що завжди користувалася великою популярністю серед народу. Можна сказати, що їх творча діяльність віддзеркалювала головну художню якість менталітету української нації – спів українського народу. Саме тому не є випадковістю й те, що кращі твори названих авторів увійшли у золотий фонд української професійної музики. Наприклад: хор Леонтовича «Льодолом», обробка Стеценка галицької пісні «Чуєш, брате мій»; хор Степового «Тече вода в синє море» на слова Т. Шевченка.

Леонтович, Стеценко та Степовий прожили недовго. Та за відносно короткий життєвий шлях вони поповнили музичну бібліотеку країни кращими романсами для голосу з фортепіано, піснями для мішаного хорового колективу, збірками хорових пісень для дитячого колективу, обробками революційних пісень. Сказане підтверджують обробки українських народних пісень Леонтовича «Мала мати одну дочку», «За городом качки пливуть»; романс Стеценка на слова Лесі Українки «Хотіла б я піснею стати», музика композитора до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»; опери та романси Степового на

слова Івана Франка «Земле моя», «У долині село лежить». У хоровій спадщині Леонтовича є обробки революційних пісень «Інтернаціонал», «Молода гвардія» тощо.

У 30-ті роки ХХ ст. виникають нові театральні приміщення й театральні колективи. Так, у Києві був відкритий музично-драматичний театр (1919 р.), у Харкові театр опери та балету (1925 р.). У наступні роки музичні театри відкриваються у Києві та Одесі (обидва у 1926 р.), а пізніше аналогічні театри виникають в Полтаві (1928 р.), Вінниці (1929 р.), Дніпропетровську (1931 р.), Донецьку (1941 р.).

Не можна не сказати про організацію Спілки композиторів України, діяльність якої здійснювалась у кількох напрямках. Та головним було розширення та активізація культурно-мистецької роботи усіх членів музичної організації: композиторів, виконавців, музикознавців, працівників видавничої справи та музичних бібліотек. Активізувалась діяльність СК і в багатьох інших містах країни: Ужгороді, Львові, Сумах, Вінниці, Одесі, Харкові, Дніпропетровську, Донецьку та інших містах.

Якщо в 30-ті роки ХХ ст. діяльність СК тільки починалася, то у післявоєнний період (особливо у 90-ті роки минулого століття) значне поширення отримують такі форми роботи, як:

- організація музичних фестивалів та конкурсів;
- проведення урочистих, ювілейних та авторських концертів;
- влаштування тематичних музичних вечорів-зустрічей з відомими і популярними композиторами, музикантами-виконавцями.

Далеко за межами України стали відомі такі музичні форуми, як:

- міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (м. Львів);
- міжнародний фестиваль «Київ Мюзік Фест» (м. Київ);
- «Музичні діалоги» – Україна і світ бароко» (м. Київ).

За участю Спілки композиторів стали проводитися конгреси та науково-практичні конференції. Наприклад: «За світ без екстремізму та фашизму» (м. Київ); «Музично-історичні концепції у минулому і сучасності» (спільно з Національною музичною академією України ім. П.І. Чайковського) (Ворзель); «Дні музичних композиторів Кракова», «Дні американських та українських музикантів» (м. Львів); «Музика та культура абсурду ХХ століття» (м. Суми); «Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення» (за участю Інституту німецької музики на Сході) та інші.

Виконавці з інших країн почали приймати участь у музичних Міжнародних фестивалях, що свідчить про високий професіоналізм та популярність українських Міжнародних фестивалів. Мова йде про фестиваль «Віртуози», в якому брали участь Дж. Цонтакіса (США) та Ніколь Корільон (Канада).

Значні поширення музично-творчих стосунків, дієвих контактів українських музикантів з музикантами інших країн сприяли створенню музикознавчого координаційного центру при Спільці композиторів Україні. Останній, в свою чергу, вплинув на активну роботу музичного фонду СК України.

Наступний період (30-ті – початок 50-тих років) у суспільному житті

України позначений великими суперечностями, трагічними подіями, породженими сталінською диктатурою. Наслідки революційних подій, громадянської війни та років Великої вітчизняної війни (1941-1945 рр.) привели до величезних втрат; загинули тисячі активних і талановитих людей, високопрофесійних майстрів музичної справи; ліквідовані численні наукові інституції, творчі колективи (хорові, оркестрові); вимушені були згорнути свою діяльність провідні музичні заклади країни; процес існування та розвитку музичної культури був значно уповільнений.

Третій підперіод пов'язаний з оглядом діяльності українських музикантів у часи Великої Вітчизняної війни. Для багатьох діячів музичної культури воєнні роки стали роками високого морального і творчого піднесення та відповідальності. Музичні виступи на воєнних фронтах й у госпіталях допомагали музикантам-виконавцям відтворити подих домівки та довгоочікуваної мрії про зустріч з дорогими серцю батьками, рідними, друзями. Значного поширення в роки війни отримала масова пісня. Будучи утвореною для значної кількості людей, словесний текст пісні так чи інакше був наче призначений кожній людині окремо, що й робило виконання масової пісні доступною, легко запам'ятовуваною, дієвою, любимого багатьох солдат.

Третій підперіод розглядаемого періоду припадає на роки Великої Вітчизняної війни, що за словами доктора мистецтвознавства А. І. Мухи стали «як поєднувальна, і як розмежовуючи, перехідна ланка між першою та другою половинами ХХ ст.» [10, с. 460].

Перемога у Другій світовій війні (1941-1945 рр.) по-особливому символізувала перемогу соціально-політичного устрою життя українського суспільства, появу нового у життєдіяльності й самосвідомості українського народу, що було обумовлено народженням нових прогресивних сил в українському середовищі.

Під впливом тогочасних подій розширювалася ідейно-тематична насиченість музичних творів українських митців. Останнє позитивно впливало на появу нового образно-емоційного діапазону творів українських композиторів. Все частіше музиканти звертаються до образів і тем національної історії свого народу, використовуючи краші та відповідні зразки рідного музичного фольклору. Наприклад А. Штогаренко «Партизанські картини», Б. Лятошинський «Слов'янський концерт».

Яскравими виразниками відчуття нового були прогресивні митці, які з високою відповідальністю виконували свій професійний обов'язок як музикант-творець та громадянин-патріот своєї держави. У контексті сказаного прикладом можуть слугувати діяльність Б. Лятошинського (його Третя симфонія (1951-1954рр.)), Ю. Мейтуса опера «Молодая гвардия» за романом, (1947р.).

Значного розвитку у воєнні роки досягла лірична пісня з її щедрою сердечною ліричністю, відвертістю, задушевністю. Справжній розквіт ліричної української пісні почався у 40-х роках. Він пов'язаний з утворенням краших пісень П. Майбороди («Білі каштани», «Київський вальс») та І. Шамо («Кие-

ве мій» (довгий час звуки цієї пісні були позивом Київської радіостанції).

Розвиток української музичної культури гальмувався перш за все об'єктивними економічними, організаційними, кадровими ускладненнями воєнного періоду.

Та не дивлячись на всілякі перешкоди композитори продовжували пошуки оригінального, найцікавішого відтворення воєнного часу, утворюючи нові музичні жанри, інструментальні співзвуччя, акордові сполучення, різнобарвні ритмічні рухи мелодичної лінії твору.

Серед музичних творів з новою тематикою, що набули широкої популярності в Україні та за її межами, необхідно назвати опери: «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Богдан Хмельницький» К. Данкевича, «Милана» Г. Майбороди; симфонію-кантату «Україно моя» А. Штогаренка; Фортепіанний концерт, симфонічну поему «Гражина» Б. Лятошинського.

Аналізуючи музичну мову багатьох музичних творів композиторів даного періоду, можна говорити про наявність та поширення романтичних і неоромантичних традицій, що слугували основою для утворення різних музичних жанрів. Іншими словами вплив традицій композиторів романтичного періоду та композиторів-кучкістів ще відчувався дуже сильно. Та не дивлячись на це можна говорити про те, що українська музична культура 50-х років ХХ століття вже була на порозі переходу до якісно нового рівня у своєму розвитку.

Перемога у Великій Вітчизняній війні, здавалось би, відкрила нові можливості для інтенсивного музично-творчого процесу в Україні. Але численні державно-відомчі акції (зокрема 1946-1948 рр.) не сприяли швидкому, активному, цілеспрямованому руху в усіх видах художньої творчості. Одержавлення та суворий контроль над культурою інколи приводили до деградації розвитку української музичної культури.

Підводячи підсумки огляду розвитку української музичної культури періоду років Великої Вітчизняної війни можна відзначити, що не зважаючи на величезні труднощі діячі музичної культури країни зберігали та одночасно поповнювали свою художню скарбницю золотим фондом музичного мистецтва, виявляючи величезний творчий потенціал українських композиторів, музикантів-виконавців, організаторів музично-педагогічної справи в Україні.

Розкриємо цю думку. Музична культура в суспільстві складається не тільки з діяльності композиторів, які утворюють музичні твори, музикантів-виконавців, які виконують музичний текст, що записаний композитором на папері, а й людей, діяльність яких пов'язана із влаштуванням концертів, конкурсів – людей, які працюють в галузі музичної педагогіки. Вони розповідають про той або інший музичний твір, вкладаючи в нього цікавий сюжет та необхідний емоційний настрій.

У контексті останнього, спираючись на сучасні дослідження В. Черкасова в галузі музичної педагогіки підкреслимо, що починаючи з 50-х років ХХ століття перед українськими вченими-освітянами виникає задача підготовки кваліфікованих педагогічних кадрів, які майстерно могли б готувати широку слухацьку аудиторію до сприйняття музичних творів. Адже музика здатна

впливати на свідомість людини тільки тоді, коли музичні твори звучать. А широкою слухацькою аудиторією може бути шкільна, студентська аудиторія. То ж задача підготовки вчительських кадрів, які б могли навчати інших людей музиці була висунута самим життям.

Останнє призвело до того, що незважаючи на слабку післявоєнну матеріально-технічну базу ВНЗ у педагогічних інститутах був введений факультативно спеціальний курс з музики і співів. Як підкреслює доктор педагогічних наук В. Ф. Черкасов, названий курс поступово було введено на різних факультетах: географічному, історичному, літературному, фізико-математичному [27, с. 45].

З 1957 року підготовкою вчителів музики і співів вже почали займатися педагогічні інститути міст Києва, Харкова, Львова, Ніжина, Запоріжжя, Херсона. А починаючи з 1964 по 1966 рік нові факультети вже відкрили в таких містах України як Вінниця, Івано-Франківськ, Кам'янець-Подільський, Кіровоград, Кривий Ріг.

Міністерство освіти уважно ставилося до діяльності музично-педагогічних відділень, які в 70-х роках вже перетворилися на самостійні музично-педагогічні факультети.

Обмірковуючи стан діяльності викладачів музично-педагогічних факультетів, прогресивними педагогами України було запропоновано відкрити факультет підвищення кваліфікації для викладачів музично-педагогічних факультетів всієї країни. На базі Київського державного педагогічного інституту ім. М. Горького, такий факультет підвищення музично-педагогічної майстерності для викладачів середніх і ВНЗ був відкритий. Останнє давало можливість викладачам музично-педагогічних факультетів різних інститутів країни обмінюватися своїм досвідом, новими методичними розробками, цікавими знахідками у проведенні навчально-виховної роботи.

У процесі обговорень важливих педагогічних та методичних питань, виникла потреба мати централізований прес-центр, де були б опубліковані результати творчих дискусій викладачів-музикантів з найкращими і найцікавішими знахідками викладачів музично-педагогічної справи.

У 1995 році Міністерством освіти України та АПН України в Києві був заснований науково-методичний журнал-часопис «Мистецтво та освіта», головним редактором якого було призначено відомого науковця в галузі музичної педагогіки Л. М. Масол. На сторінках часопису висвітлювались актуальні проблеми не тільки музично-педагогічного спрямування. Журнал охоплював питання художньої освіти як такої (у більш загальному плані), культурознавчої справи, поєднання новітніх технологій з традиційними методами навчання; проблеми музичної педагогіки, художньо-графічного та хореографічного мистецтва обговорювались на основі інтегративних підходів.

Поява музично-педагогічних факультетів у провідних ВНЗ України свідчила про особливе ставлення освітян-науковців до музично-естетичного виховання молоді. Як підкреслює О. В. Михайличенко, «ефективність музично-естетичного виховання залежить від... правильного розуміння спе-

цифики музикального искусства как общественного явления» [20, с. 72]. Музично-естетичне виховання передбачає тісні зв'язки з іншими напрямками навчально-виховної роботи, що забезпечує формування естетичного відношення особистості до всього оточуючого світу. Отже, готувати людину до життя в суспільстві без усвідомлення естетичних ідеалів неможливо.

З кожним роком діяльність викладачів музично-педагогічних факультетів все більше активізувалася у напрямку становлення музично-педагогічної науки. До цієї справи залучалися відомі вчені різних наукових дисциплін: естетики, мистецтвознавства, психології музичного сприйняття, художньої культури, загальної педагогіки тощо (Л. Левчук, О. Костюк, О. Рудницька, О. Самойленко та інші).

Значним поштовхом у формуванні музично-педагогічної наукової думки було створення у 1996 році лабораторії естетичного виховання при Інституті проблеми виховання АПН України, яку очолила Л. Масол. Починаючи з цього періоду з'являються численні науково-методичні розробки, як: Б. Бриліна, І. Гадалової, В. Дряпки, Л. Коваль, Л. Масол, О. Михайличенко, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, В. Черокасова, О. Щолокової та інших.

Останній – сучасний період розвитку української музичної культури розпочався від кінця 80-х років, а точніше від 24 серпня 1991 року. Після проголошення акту незалежності України суспільство країни вперше здобуває можливість творити вільно як єдина національна спільнота. Останнє вплинуло на появу нових рис, нових характеристик, активного оптимізму в діяльності українського народу, на наявність багатющого творчого досвіду у населення країни, на розвиток творчих сил інтелігенції, яка займається різними видами художньої і зокрема музичної творчості.

У період становлення української незалежності (яким є сьогодні) необхідно зазначити, що сьогодні український народ «дотримується нового державницького погляду на вітчизняну історію [17, с. 334]. Як підкреслюють сучасні вчені (філософи, історики, культурологи), цей погляд базується на об'єктивно-логічному й історико-філософському аналізі тих подій, що мали місце упродовж усіх періодів розвитку українського суспільства, його історії та культури. Безліч вимушених підйомів та спадів, що мали місце в розвитку країни, утворюють національний рух української держави, народи якої бажають жити вільно, спокійно й водночас активно у співдружності багатьох країн Світу, розкриваючи різні сторони свого творчого потенціалу.

ЧАСТИНА II. УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ ПИШУТЬ МУЗИКУ ДЛЯ ДІТЕЙ

2.1. Олександр Нежигай

У роки першого десятиріччя XXI століття музична освіта, як невід’ємна частина загальної освіти, переживає певні трансформації. Значні зміни всесвітньо-соціального порядку, що виявляються у підвищенні інтелектуалізації людського середовища (порівняно з минулими історичними періодами) у постійному зростанні обсягу науково-технічної бази, у появі новітніх інформаційних технологій тощо сприяють інтенсивному зростанню загального рівня культурної освіченості суспільства і в свою чергу слугують формуванню «у громадян соціально-художнього світогляду» як такого [35, 45]. Останнє вимагає від освітян винаходити нові механізми у забезпеченості якості художньої освіти (і музичної зокрема).



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

Аналіз останніх досліджень та публікацій, осмислення розвитку та стану сучасної освіти дозволяє говорити про те, що очікувані зміни визначаються насамперед найсуттєвішим – вимогами до змісту та методології викладання всіх видів художньої творчості, що в сукупності складають самостійну гілку – мистецьку освіту. Не випадково провідні педагоги (В. Андрущенко, О. Барно, В. Буряк, І. Зязюн, Л. Масол, С. Ничкало, О. Хлебнікова та інші), розглядаючи різні аспекти підвищення ефективності сучасної педагогічної освіти, піднімають питання формування інтелектуальних умінь студента, поєднання його емоційних та пізнавальних можливостей, утворення відповідної мотиваційної ситуації, що забезпечувала б власну навчальну діяльність студента.

У контексті головної мети представленої роботи, що полягає у висвітленні надбань сучасного українського музичного мистецтва призначеного для дитячого віку та використання їх в учбовому процесі, цікавим є обговорення випереджального методу педагогічної освіти запропонованого В. Буряком. Вболівання за стан сьогоденної педагогічної освіти змусили вченого висловити думку про те, що «за рівнем освіти сьогоднішній масовий учитель дуже поступається іншим категоріям спеціалістів з вищою освітою» [5, 29].

Певною мірою це відноситься і до вчителів музики (середньої спеціальної ланки освіти) і до вчителів художньої культури (вищого підрозділу педагогічної освіти). Зумовлено це, на наш погляд, тим, що з одного боку, авторитет та значущість вчителя мистецьких дисциплін не сприймається на рівні вчителя математики чи фізики. А з іншого боку «професійне педагогічне середовище із таким становищем змирилося» [там же].

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

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

Відповідно останньої дисципліни досліджуються проблеми формування особистості засобами інтегрованих мистецьких курсів. Провідні вчені країни разом із відомими музикантами та мистцями образотворчого мистецтва (Б. Фільц, Е. Белкіна, С. Ничкало, О. Федорчук та інші), театрального та кіномистецтва (О. Комаровська, О. Онищенко) розробили посібник для вчителів художньої культури (К., 2001), програми «Художня культура України» для 5-11 класів (керівник Л. Масол) та «Художня культура світу» для 10-11 класів (автор Н. Миронопольська) загальноосвітніх навчальних закладів (К., 2005), де червоною стрічкою проходить думка про особистісний розвиток учня [25].

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

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

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

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

1. Доброго ранку.
2. Після уроків.
3. Сумнів.
4. Впевненість.
5. Бешкетник.
6. Прохання
7. Відчай.
8. Втіха.
9. Подолання.

Назва сюїти свідчить про наявність певної програми, закладеної композитором у весь цикл. Назва ж кожної мініатюри, на наш погляд, підкреслює скоріш психологічний та емоційний стан героя, ніж відтворює ті події, з якими йому доводиться стикатися протягом всієї доби, що свідчить про належність всього інструментального циклу до традицій виконавського мистецтва епохи Романтизму як художнього напрямку. Достатньо нагадати такі назви п'єс, як: «Сумнів», «Впевненість», «Відчай», «Втіха».

Даючи загальну характеристику інструментальної сюїти О. Нежигай, підкреслимо, що продовжуючи кращі традиції композиторів-романтиків попередніх епох, автор сюїти знайомить юних музикантів з найбільш поширеними музичними образами, що найчастіше відтворюються в дитячих циклах. До речі трансформація образу дитинства як такого в творчості О. Нежигай, з одного боку, може бути пов'язана з відтворенням індивідуальності дитини як особливої, неповторної особистості (що закладено в основній задачі сучасної педагогічної науки). З іншого боку, з можливими, а інколи і неможливими очікуваннями та бажаннями, що взагалі характерні для фантазії дитячого віку.

Зазначимо, що саме в епоху Романтизму цикли й опуси для дитячого віку яскраво виявляли творчу особистість композитора, його вміння передавати музичними звуками складну гаму почуттів маленького героя, використовуючи мінімум засобів музичної виразності. По суті утворення романтичних п'єс для дітей засвічувало високий рівень обдарованості та професійної майстерності композитора. Не всі музиканти, творчість яких розвивалася в епоху романтизму, зверталися до створення дитячих циклів. Можна стверджувати, що тільки внутрішня готовність та потреба автора музики звернутися до дитячих п'єс гарантує високу якість їх утворення.

Досвід композиторів-романтиків XIX століття (наприклад, Е. Гріга, Р. Шумана, П. Чайковського та інших) достатньо продовжувався наступними генераціями композиторів. Прикладом популярності дитячих п'єс у XX ст., не дивлячись на наявність багатьох найрізноманітніших стилевих і художніх напрямків, слугують п'єси для дитячого віку в творчості С. Прокоф'єва, Г. Свірідова, Д. Шостаковича.

Представлена читачу фортепіанна сюїта О. Нежигай «Будні юного музиканта або життя, як воно є» свідчить і про значну увагу українських композиторів сучасності до утворення інструментальних циклів для молодих виконавців, до відтворення в музиці відчуттів, думок, емоційного стану маленького героя твору. Свої прагнення композитори постійно пов'язують з оновленням класичних традицій. Наприклад: трактування музичної форми твору, ро-

зв'язування гармонічної основи п'єси тощо.

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

Враховуючи можливість застосування даної сюїти в рамках навчальних дисциплін «Основний музичний інструмент», «Педагогічна практика» та взагалі в подальшій педагогічній діяльності вчителя, спробуємо (як і в попередніх науково-методичних роботах, присвячених фортепіанним циклам М. Степаненка та Б. Фільц, призначених для дитячого та юнацького віку) здійснити такий теоретичний аналіз творів, який би допоміг і виконавцям, і слухачам відтворити в своїй фантазії музичний образ з цікавим і доступним для дитини її духовно-емоційним світом.

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

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

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

У тональності *As-dur* розвивається друга частина твору (тт.: 11-18). За своєю будовою вона теж може сприйматися як період. Останні чотири такти знову повертають слухача до первинної (*C-dur*) тональності, якою і закінчується вся п'єса.

Музична тканина твору викладена у гомофонно-гармонічному стилі. Її прикрасою є мелодична лінія. Починаючи свій рух з нот дрібної довжини (з 16-ток), вона формує у виконавця та слухача відповідний музичний образ, необхідний емоційний настрій. Загостримо увагу читача на формуванні та розвитку музичного образу п'єси.

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

Героїня твору відкрила оченята, потягнулася (синкопи у мелодичній лінії в 1, 3, 4 тактах), посміхнулася, зазирнула у віконце. А там... теплий вітерець разом із розкішним зеленим листям тополі, чепурної берізки та низько схилястими гілками верби тихесенько наспівує свою співанку, мотив якої то піднімається вгору (наче хоче злетіти в небо), то спускається вниз і зупиняється на підвіконні біля дівчинки (тт.: 11-16). І з'являється велике бажання

підхопити цю пісню, заспівати разом. Музика захоплює повністю, звучить все голосніше і голосніше. Але у 17-18 тактах загальний рух п'єси заспокоюється. На звуці ре-бекар другої октави з ферматою спів зупиняється... Треба збиратися і бігти до школи.

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

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

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

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

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

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

новий подих емоційного зростання.

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

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

Наступна п'єса має назву «Сумнів». Це одна з тих мініатюр, що присвячена відтворенню емоційного настрою дитини. П'єса утворена в тональності ре-мінор (*d-moll*). Метро-ритмічна основа її має незмінний тридольний ($3/4$) розмір. Музичну форму мініатюри можна розглядати як просту двочастинну, що має розповсюдження в багатьох творах призначених для дитячого виконання.

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

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

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

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

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

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

то тонічний колір, яким і закінчується пропонований твір.

Наступна мініатюра «Впевненість» написана композитором у простій тричастинній формі. За своєю будовою кожна частина представляє собою чіткі восьми тактові періоди: I ч. – тт.: 1-8; II ч. – тт.: 9-16; III ч. – тт.: 17-24. Третя частина є повтором першої, завдяки чому мініатюра сприймається як цілісний музичний вислів.

Музична тканина даної п'єси є зразком контрастного принципу викладення музичного матеріалу. Контрастність в тексті виявляється в різних про-явах. По-перше, в середині першого, другого, п'ятого та шостого речень, а по-друге, між першим, другим, третім періодами.

Розглянемо перший прояв контрастності на прикладі першого речення. Два перші такти його виконуються *staccato*, завдяки чому кожний акорд звучить чітко і рішуче. Паузи на вісімках в усіх долях такту відокремлюють один акорд від іншого, а динамічне зростання загального звучання рухається від *mf* до *f* – все це вимагає пружного і виразного звучання кожного акордового сполучення.

Мелодична лінія третього та четвертого тактів (як сьомого і восьмого) об'єднана лігатурою, що передбачає співуче проведення усіх мелодико-інтервальних зворотів (від секундових до септими; див тт.: 3-4, 7-8).

Кінець першого речення автор пропонує виконувати *subito*, саме тому вся мелодична лінія набуває особливої теплоти та таємничої загадковості. У партії лівої руки, що певним чином підтримує кантилений вислів мелодики, відсутність пауз створює необхідний гармонічний фон, що само по собі підкреслює перевагу ліричного настрою. А затримання вісімки першої долі у третьому такті закладає основу метро-ритмічного розвитку мелодичної лінії II частини (див. тт.: 3-4, 9-16).

До речі, якщо у першому періоді ліричний фрагмент є тільки вкраплюванням у загальний музичний текст, то у другому періоді, завдяки секвентним зворотам, ліричний характер музики набуває провідного значення. Підкреслимо, що другий період можна сприймати як накопичення внутрішньої енергії, що проявляється протягом усього третього періоду, стверджуючи дух впевненості та переконання. Останнє стверджує і динамічний рух, що розвивається від звучання *mp* до *ff* (тт.: 23-24).

Продовжуючи теоретичний аналіз використання автором засобів музичної виразності у даній п'єсі, звернемо увагу читача на розгортання динамічної лінії у першому періоді та його гармонічної основи. Маючи чітку квадратну структуру, динаміка першого речення розвивається від *mf* до *f* (тт.: 1-2), але раптово в її русі з'являється *p* (*subito*) (т.: 3).

Динаміка другого речення розгортається від *mf* до *f* і цією ж динамікою і закінчується, що слугує контрастним проявом до звучання музичного матеріалу наступного II періоду (про що йшла мова вище).

Гармонічна основа п'єси складається з акордів тонічної функції та септакордів II ступеню (див. тт.: I₇, II₇ з пропущеним квінтовым тоном; II₇ з підвищеним основним та терцовим тонами; T₆... далі по тексту). Акорди доміна-

нтової функції вживаються композитором у кінці першого, другого речення та в кадансових зворотах, що робить твір логічно завершеним у створенні відповідного музичного образу, цілісним у структурному та емоційному вислові.

У характері лялькового маршу композитором утворена наступна п'єса сюїти. Вона має назву «*Бешкетник*», що, на нашу думку, чудово акумулює в собі яскравий музичний образ даної мініатюри. Якщо узагальнити характеристику цієї п'єси, то, порівнюючи з попереднім твором («*Впевненість*»), мініатюра відрізняється відкритою сміливістю і підкресленою молодечкістю.

Знайомство з музичним матеріалом п'єси «*Бешкетник*» дозволяє говорити про те, що в даній п'єсі автор майстерно відтворює образ завзятого і трошки задиркуватого героя, який завжди прагне кудись зазирнути і щось підглядіти, а підглядівши, зачепити і помацати, а то навіть і трошки здвигнути. Одним словом – його цікавить все і він бажає щось таке зробити, щоб на нього звернули увагу.

Теоретичний аналіз музичного тексту мініатюри наступного разу свідчить і про те, що для відтворення свого задуму композитор обирає доступні для сприйняття і достатньо поширені засоби музичної виразності. Так, тональною основою мініатюри є *F-dur*; структура п'єси складається з чотирьох періодів: I період – тт.: 1-8, II період – тт.: 9-16, III період – тт.: 14-25, IV період з кодою – тт.: 25-36; метроритмічна шкала твору позначена чотиридольним розміром (4/4) з авторською ремаркою $\text{♩} = 124$, що означає виконання мініатюри у досить рухливому темпі; загальний характер музичного виконання автор визначає словом «*Грайливо*», що в даному випадку можна розуміти як жваво, весело або пустотливо.

Вражає ритмічний малюнок усієї п'єси. Порівняно з попередньою мініатюрою він значно розширений. Навіть починається твір не з першої (сильної) долі такту, що є традиційним для початку музичної композиції, а з останньої 16-тої ноти першої долі такту:



Вказана ритмічна фігурація є основним сегментом усієї музичної тканини твору. У цьому контексті цікавим є застосування тріолів (тт.: 3, 4, 7, 27, 28, 31), що збагачує весь музичний текст. Тріолі вносять своєрідне забарвлення та відтінки завзятості в інтерпретацію музичного образу п'єси.

Аналізуючи ритмічну палітру п'єси «*Бешкетник*» не можна обминути використання автором в тт.: 15-16 чотиризвучних фігурацій з утриманою останньою 16-тою нотою. Їх вдале застосування дозволяє відтворити у фантазії виконавця не тільки веселий крок хлопчика, а й його допитливий, трохи плутоватий погляд.

Родзинкою мініатюри є її мелодична лінія. Інтонаційний рух її насичений найрізноманітнішими інтервальними переміщеннями (по секундам, терціям, квартам, квінтам, октавам тощо). Наприклад, тт.: 17-25. Крім лінійного, одногосного проведення мелодика має й інтервальні сполучення (тт.: 3, 4, 27, 28).

Зазначимо, що в першому та останньому періодах можна почути мелодичні перегукування між партіями правої та лівої рук (наприклад, тт.: 1, 2 далі по

тексту), що озвучуються в різних регістрах.

Особливої впевненості та гостроти набуває проведення мелодії в першому реченні II періоду (тт.: 9-12). Композитор використовує міцне, співуче (завдяки лігатури) звучання регістру малої октави.

Амплітуда розгортання мелодичної поспівки рухається в межах октавного звучання і сприймається як чоловічий баритоновий голос з особливою піднесеністю, теплотою та довірою.



У контексті всієї мініатюри величезного значення набуває музичний текст III періоду. Він розвивається невеличкими субмотивами (по три ноти-вісімки: тт.: 17-25) і повністю виконується на одній динаміці – *piano* (*p*).

У музиці прослуховуються інтонації жалю, прохання і навіть якогось розпачу (мабуть хлопчик щось не зміг зробити). Але таке сприйняття поширюється тільки на музичний текст III періоду. звучання партії лівої руки унеможливорює емоційний спад п'єси. Її акордова фактура викладання (акорди звучать вісімками) та гармонічне наповнення акордів (IV^3_4 ; VII_7 ; VII_9 тощо) сприймаються як головна підтримка та певне стимулювання подальшого музичного розвитку мініатюри.

Завершується III період звучанням збільшеного домінантового акорду основної фа-мажорної тональності на фермато (^). Після чого і виконавець, і слухач знову повертаються до звучання матеріалу I періоду, але тепер він звучить впевнено і рішуче на *f*.

Закінчується твір раптовим динамічним *subito p*, що в наступний раз підкреслює безтурботний та пустотливий характер усєї мініатюри.

Шоста п'єса сюїти «*Прохання*» має велике значення для драматургічного розвитку всього циклу та його композиційної структури. Якщо попередні мініатюри («Впевненість» та «Бешкетник») за своїм загальним характером можна віднести до «задиркуватих» п'єси, музичний текст яких відтворює «дійовитість» музичного образу, то музичний матеріал п'єси «Прохання» (а потім і п'єси «Втіха») належить до творів, де висвітлюється внутрішній стан музичного образу, його емоційне та психологічне напруження. Можна припустити, що для досягнення поставленої мети герой твору все ж таки переборює свою гординю і вирішив висловити своє прохання (чи то родичам, чи то друзям).

Мініатюра «Прохання» розвивається в звучанні *d-moll*, що слугує основною її тональністю. За об'ємом п'єса значно більша, а чотири періоди складають 42 такти.

На відміну від попередніх п'єс даний твір має двотактовий вступ, завдяки чому здійснюється настроювання виконавця і слухача на основну тональність твору і, головне, на появу очікуваної мелодичної лінії.

Гадаємо, не випадково мелодична лінія п'єси починається автором зі звуку «ля», що входить і в тонічну, і в домінантову функції ре-мінору. Таке розташування його дозволяє відчутти в ньому не тільки звучання чогось остаточно закінченого (наприклад, стверджуючої тоніки *T*), а й домінантові (*D*) функцію, яка

природно спричиняє на подальший розвиток мелодичної лінії твору. Сказане яскраво підкреслюється звуками *do-dies* та *sol-dies*, які з'являються уже в першому такті звучання мелодичної лінії (тт.: 3-4).

Характерним для даної п'єси постає залігування (а точніше синкопування) другої вісімки першої долі такту з наступною половинною нотою з крапкою, що застосовується композитором у тт.: 14 та 18. Використання автором вказаної лігатури в кінці музичної фрази (тт.: 14, 18) здійснює надзвичайне підкреслення домінантової функції (звуку «ля» в т.: 14), природно сприймається уже в наступному п'ятнадцятому такті в новому регістрі (у другій октаві).

Ритмічний малюнок п'єси відповідає розвитку емоційного напруження мініатюри, яке набирає свого кульмінаційного підтвердження в середній частині. Саме тут з'являється новий ритмічний рух тріолями, що піднімається то до верхнього регістру (нота «ля» другої октави – тт.: 27, 28, 31, 32, 34), то раптово затримується на останній вісімці тріолі (т.: 25). *Piu mosso* та *subito p* (тт.: 27 та 29) у наступний раз майстерно акцентують увагу слухача на нестерпному бажанні все ж таки знайти відповідь на винятковий випадок, що приключився в житті героя.

Гармонічна лінія твору природно вплітається в основний підтримуючий звуковий фон цієї п'єси та всього циклу, де переважають акорди тонічної та домінантової функцій.

Музичні фрази мініатюри «Прохання», розвиваючись методом секвенційного руху (тт.: 3-4, 5-6) є основним музично-інтонаційним висловом автора. Мелодика 3 і 4 тактів повторюється тричі в контексті всієї музичної тканини твору. У першому випадку, в тактах першого періоду, здійснюється експозиційний показ даного музичного матеріалу. Його поява в середній частині (тт.: 19-35) пов'язана з хвилеподібним розвитком цієї частини. У кінцевому епізоді (тт.: 35-42) розглянутий музичний мотив стверджується у вигляді музичного питання і відповіді (тт.: 35-36; 37-38 – символізують питання, а тт.: 39-40 та 41-42 – можна розглянути як музичні відповіді).

Динамічна звучність в кінці твору розсіюється і згортається до *pp*. На наш погляд ця чудова художня знахідка певним чином стверджує головне інтонаційне зерно всього музичного тексту. Та на жаль очікуваної відповіді герой не отримав.

Не отримавши бажаної відповіді наш герой втратив усяку надію і впав у відчай. Саме таку назву – «Відчай» має наступна сьома п'єса фортепіанного циклу О. Нежигай. Музичний матеріал її має багато спільного з музичним текстом попередньої п'єси. Композитор продовжує використовувати ті засоби музичної виразності, що вже застосовувалися в п'єсі «Прохання». Так, для утворення п'єси «Відчай» автор також обирає: чотиридольний розмір (4/4), *ре-мінор* (*d-moll*) в якості основного тонального підґрунтя, що є своєрідним продовженням загального настрою п'єс. Спільним для двох мініатюр є і застосування автором в мелодичній лінії нот з крапкою (тобто нот з подовженим звучанням) та ритмічних фігурацій тріолів.

Крім названих спорідненостей музичний текст сьомої мініатюри має

свої відмінності. Так, мелодика в ній утворюється не тільки засобом одноголосного викладання (тт.: 14-26, 31-34), а й двоголосним (тт.: 1-12, 27-30). До текстових відмінностей можна віднести і загальний об'єм творів. П'єса «Прохання» має 42 такти, п'єса «Відчай» – 34 такти, що підтверджує думку про те, що психологічне вагання, яке людині довелося перенести (п'єса «Прохання») і емоційне збентеження, в яке вона потрапила, є результатом невміння знайти вірне рішення.

Основне розгортання мелодичної лінії в обох п'єсах здійснюється в їх середніх частинах, де мелодика рухається переважно тріолями, то раптово зупиняючись на четвертних нотах в середині такту (п'єса «Відчай», тт.: 17, 19), то згрупованими по чотири шістнадцятими, що чергуються з четвертними нотами, своєрідно відтворюючи відчуття вагання і невпевненості головного героя твору (п'єса «Прохання», т.: 29).

Музичні фрази п'єси «Прохання» будуються по 4 такти, а мініатюри «Відчай» – по 2 такти, чим в наступний раз своєрідно підкреслюються поступове зростання емоційного збудження та хвилювання в обох творах.

Динамічна палітра п'єси «Відчай» розвивається за принципом контрасту – *f*, *p*, *ff*. Основний логічний вислів її здійснюється в кінцевій фразі твору (тт.: 26-34), що виконується на *ff* і має своє повне ствердження позначкою *risoluto*.

Восьма п'єса «*Vtixa*», одна з найменших за своїм об'ємом мініатюр (23 такти), переключає увагу слухача і виконавця в інший стан героя сюїти – осмислення знайденого рішення. Це здійснюється завдяки таких засобів музичної виразності: спокійному та розміреному розвитку музичного матеріалу, що позначений композитором $\downarrow=62$; викладанням його в чотиридольному розмірі (4/4), утворенням п'єси в мажорній тональності (*Es-dur*).

«Думки» героя знаходять цікаве відтворення в музичному тексті мініатюри. Так, музичну тканину твору автор наповнює підголосковою фактурою, а мелодичну лінію двоголосним способом викладання. В тих фрагментах тексту, де мелодика проводиться одноголосно, застосовуються повтори одного й того ж звуку (тт.: 4, 6, 10, 14), чим композитор начебто підкреслює зосередженість роздумів героя твору.

Останній раз відчуття вагання відтворюється автором у т.: 12, де відбувається темпове зрушення (*rit.*). А далі, починаючи з наступного (т.: 13) такту і динамічне затухання звучності від *mf* до *mp*.

З першого такту твору автор пропонує виконувати мініатюру штрихом *legato*, що наближує інструментальне виконання до вокального розспівування українських народних пісень.



Інтонаційне наповнення мелодичної лінії пов'язане переважно з невеликими інтервалами, що рухаються у висхідному та низхідному переміщенні, а саме: секундами (малими і великими), терціями (малими і великими), чистими квартами і квінтами, а також септимою (т.: 12) та октавою (т.: 14).

Якщо попередня п'єса «Відчай» закінчується динамікою *ff*, що своєрідно підтверджує бажання когось переконати, то мініатюра «*Vtixa*» має інший спектр переконання, пов'язаний з ствердженням своєї точки зору, пересвід-

ченням у своїх рішеннях. У таких випадках достатньо звучності *p*, що виконується впевнено і переконливо.

Остання дев'ята мініатюра – «Подолання» – має велике значення в контексті усієї драматургії сюїти. П'єса написана у чотиридольному розмірі (4/4), у простій три частинній формі (I ч. – тт.: 1-16, II ч. – тт.: 17-32, III ч. – тт.: 33-48), у тональності *a-moll*, за своїм об'ємом є найбільшою – 48 тактів, виконується за пропозицією автора *Espressivo* ($\text{♩}=120$), в активному русі на одному диханні.

Мініатюра має яскраву динамічну лінію. Навіть перші такти її звучать на *f*, а останні такти стверджують загальне звучання на *ff*.

У контексті усієї сюїти п'єса «Подолання» має узагальнюючий, підсумковий характер, що певним чином відтворюється в її мелодичній лінії, особливості якої криються у ритмічному чіткому малюнку, що складається з фігурації  (далі по тексту); у злеті мелодичної інтонації в регістр третьої октави; у використанні лігатури з метою продовження звучання ноти на довжину наступної ноти (); застосування секвенцій (тт.: 5-6, 13-14 далі по тексту).

Особливої уваги заслуговують гамоподібні злети в мелодиці (тт.: 4, 12, 36), що яскраво підкреслюють рішучий, вольовий характер твору і всієї сюїти. Людина повинна подолати всі перешкоди для досягнення своєї мети «Бо хто, як не ти досягне мети? Кому, якщо не тобі, знати?» [6, с. 13].

Даючи загальний характер мініатюри «Подолання» можна назвати його як плакатний, стрімкий, розмашистий, що є типовим для музичних творів композиторів сьогодення.

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

2.2. Олег Польовий

Продовжуючи презентувати фортепіанні твори сучасних музикантів України, звернемо увагу читача на творчість одеського композитора Олега Григоровича Польового.

Дитячі роки Олега пройшли в м. Кіровограді, де він народився у 1966 році в сім'ї музиканта. Батько його грав на духових інструментах, але більше всього любив грати на трубі. Своє вміння музиканта-виконавця багько передавав учням ДМШ та юнакам музичного училища.

Мати виховувала дітей і займалася домашнім господарством. Завдяки їй хлопець став порядною, чесною, трудолюбивою людиною. Протягом усього подальшого життя він з великою відповідальністю відноситься до своєї роботи.

Після закінчення Кіровоградського музичного училища по класу баяна у Чумаченка та по класу композиції у К. Шутенка (1985 р.), молодий музикант починає свою активну діяльність в галузі дитячої музичної педагогіки. Він працює викладачем дитячої музичної школи в Кіровограді та диригентом оркестру народних інструментів школярів.

Період 1991-1997 років був складний для багатьох молодих людей України. Певні соціальні, політичні, економічні зміни в країні висували нові потреби перед молоддю. У цей період Олег стає студентом Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Сьогодні назва цього музичного навчального закладу є «Одеська Національна музична академія ім. А. В. Нежданової». Олег поступає в клас старшого викладача В. Б. Ніколаєва по спеціальності композитор-викладач. А у 2000-2001 р. поступає в Магістратуру при Одеській Національній музичній академії ім. А. В. Нежданової під керівництво академіка, доктора мистецтвознавства, професора О. В. Сокола, яку закінчує на «Відмінно», що дає О. Польовому можливість отримати кваліфікацію «Магістр мистецтвознавства, викладач ВНЗ». Але й на цьому Олег Григорович не зупиняється і підвищує свою професійну кваліфікацію в аспірантурі Одеського Національного університету ім. І. І. Мечнікова. Його науковим керівником стає доктор мистецтвознавства, професор О. М. Маркова.

Своє особисте професійне зростання музикант постійно підкріплював накопиченням нових музичних творів, які композитор утворював у самих різноманітних жанрах. Це були твори для окремих музичних інструментів, вокальних ансамблів та хорових колективів.

Серед популярних музичних творів Олега Польового необхідно назвати твори для дитячого та юнацького віку. Яскравими прикладами слугують такі авторські видання як «Детская галерея» для фортепіано (Одеса, 2004); «Ave Maria» для сопрано, дитячого хору та камерного оркестру (Одеса, 2005). Для дитячого хору композитор утворив твори на слова класиків української поезії. Наприклад, «Кантата» у 4-х частинах на вірші Івана Франка (2004), хори



«Молитва», «Чого мені тяжко», «Думка» на слова Т. Шевченка.

Цікавим є той факт, що музикант постійно відшукує нові звукові комбінації та сполучення. Так, для яскравого відтворення задуму музичного твору Олег Григорович вдало поєднує звучання жіночого мецо-сопрано, чоловічого баритону, дитячого хору, фортепіано та духового оркестру в оді «Слава Одесі» на вірші Р. Бродавко (2004).

Композиторську творчість Польовий успішно поєднує з активною концертною діяльністю. Він виступав у понад 1200 концертів у різних країнах світу. Його виступи добре відомі в різних містах України та в інших країнах: Болгарії, Італії, Південній Кореї, Тайвані, Туреччині, Франції, Чехії тощо.

Олег Польовий прийняв участь у багатьох Міжнародних музичних фестивалів: Туреччина, м. Тробзон – 1999 та 2004 рр., м. Анталія – 2004, Франція, м. Антібес – 2004 р., у фестивалі «Хорова музика» м. Вальдеблор, 2004 р.

Поряд з концертною діяльністю композитор проводить активну громадську діяльність і бере участь у роботі міжнародних музичних конкурсів та фестивалів. Так він очолив журі I конкурсу юних композиторів ім. Ю. Мейтуса у м. Кіровограді (2005 р.), відкритого конкурсу дитячо-юнацької творчості «Фонтанская весна» у м. Одеса (2008-2013 рр.), член журі Міжнародного конкурсу хорового мистецтва ім. Зайцева «Южная Пальмира» в м. Одесі (2008-2013 рр.), член журі Міжнародного конкурсу піаністів та композиторів «Vivat Music!» у м. Нова Каховка (2011-2013 рр.).

Активна діяльність музиканта в галузі композиторської творчості, популяризації творів українських композиторів у численних музичних концертах, значна педагогічна діяльність отримала значні відзнаки. О. Г. Польовий нагороджений:

- муніципальною премією «Твої імена, Одеса» (2002 р.);
- нагрудним знаком «60 років визволення м. Одеси від фашистських загартників» (2004 р.);
- нагрудним знаком «Почесна відзнака м. Одеса» (2006 р.);
- медалью «O.M.S.C.L. ST MEDART» (Франція, 2006 р.);
- Почесною грамотою мера м. Одеси (2006 р.);
- Почесною грамотою голови Одеської обласної ради (2010 р.).

Починаючи з 1998 року О. Г. Польовий член Національної спілки композиторів України.

Активна життєва позиція митця продовжує постійно розкриватися в його музичних творах і сьогодні. Достатньо назвати його «Торжественную Мессу» (для солістів, дитячого хору, струнного оркестру та органу – 2009 р.), звернення до класика західноєвропейської музики В. А. Моцарта і утворення композиції «Азбука» В. А. Моцарта (обробка, 2008 р.) дають надію на те, що Олег Григорович Польовий як композитор та громадський діяч ще довго буде прикладом невичерпної творчої енергії, оптимізму та дієвості.

2.3. Володимир Птушкін

Продовжуючи висвітлювати вокальну музику українських композиторів, що впевнено увійшла до концертних програм багатьох хорових дитячих колективів України, звернемося до одного з найцікавіших вокально-хорових циклів В. Птушкіна «В стране Вообразилии» утвореного в період 1987-1988 років на вірші сучасних поетів. Цикл призначений для дитячого хору та фортепіано.

Володимир Михайлович Птушкін – народний артист України, професор, завідувач кафедри композиції та інструментовки Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, Лауреат Всеукраїнського конкурсу ім. В. Косенко (1996), Муніципальної премії ім. І. Слатіна (1998), Міжнародного конкурсу композиторів у Санкт-Петербурзі (2004), премії «Народне визнання» (2007), премії ім. В. Косенка (2007), премії ім. Б. Лятошинського (2011), народився 29 січня 1949 року в місті Луганськ в сім'ї викладачів. Батько Володимира – Михайло Маркович – був викладачем по класу скрипки в музичному училищі та ДМШ, а мати – Раїса Львівна – вчителем математики в середній школі.

Світ музики з її чарівними звуками оточував Володю з самого дитинства. Батько був постійним учасником оркестру Луганської філармонії і це дало змогу майбутньому композитору не пропускати жодного концерту, спілкування з музикою відбувалося як на музичних вечорах у філармонії, так і на уроках навчання гри на скрипці. Але, як відмічають біографи Птушкіна Садовнікова О. С. та Сколова Л. С., заняття на скрипці були не до душі юнакові (одного разу дійшло до того, що Володя просто зламав скрипку). Батько змушений був перевести хлопця в клас фортепіано.

У 1964 році Володя закінчив ДМШ і поступив на перший курс Луганського музичного училища в клас Клавдії Матвіївни Іванової. Знайомство з відомим викладачем змінило погляди хлопця на музику. Починається пристрасне спілкування юнака з різними сферами музичного мистецтва (виконавством, вслуховуванням, музичною творчістю). Здійснюється накопичення музичних знань, що одночасно впливало на розвиток його духовного світу.

Роки навчання в музичному училищі були пов'язані з розвитком композиторського таланту молодого музиканта. Він утворює інструментальні твори для дитячого виконання, показує їх сучасним українським композиторам – Левку Колодубу, Ігорю Шамо та іншим.

Вирішальною подією в цьому відношенні стало знайомство юнака з відомим радянським композитором, головою Спілки композиторів СРСР Тихоном Миколайовичем Хренніковим (1966), який направив Володимира до професора Державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних Генріха Ілліча Літінського.



Зустріч відбулася. Генріх Ілліч дав завдання хлопцеві – утворити сонатину. Через рік сонатина була написана і переслана професору. Г. Літінському твір сподобався і він запропонував молодому музиканту після закінчення III курсу училища вступити до музично-педагогічного училища імені Гнесіних.

Після деяких міркувань Володимир вирішив закінчити Луганське музичне училище по класу фортепіано і в 1967 році вступити до Харківського інституту мистецтв на фортепіанний факультет в клас Римми Папкової. Римма Петрівна була педагог з великим досвідом. Вона виховала багато відомих музикантів-піаністів, серед яких лауреат Республіканського конкурсу ім. М. Лисенка Є. Сковородніков (нині професор університету у Ванкувері, Канада); доктор мистецтвознавства, професор Н. Є. Гребенюк; дипломанти міжнародних конкурсів Д. Гендельман і Н. Міхеєва, І. Русанова, В. Макаров та багато інших.

Навчання у Харківському інституті мистецтв проходили цікаво. Саме тут він познайомився з талановитим теоретиком П. П. Калашніковим, з ким поділився своїми першими творчими спробами. Останній познайомив хлопця з ректором інституту В. Нахабіним, який запропонував студенту вивчати композицію факультативно. Та Птушкін вирішив навчатися у професора Д. Клебанова – відомого українського композитора, під чуйним керівництвом якого пройшли студентські роки таких талановитих українських композиторів, як В. Золотухіна, В. Бібіка, В. Губаренка, М. Кармінського та інших.

У 1972 році В. Птушкін закінчив фортепіанний факультет. На випускному екзамені він виконав Сонату h-moll Ф. Ліста, Концерт для фортепіано з оркестром №3 С. Рахманінова, Прелюдію та фугу d-moll Д. Шостаковича.

Названа програма випускного екзамену свідчить про блискучі піаністичні здібності молодого музиканта. Та юнака приваблювала не тільки піаністична діяльність. У наступному 1973 році В. Птушкін закінчує інститут за фахом композиції. На випускному іспиті молодий композитор презентував твір для симфонічного оркестру – «Симфоніету».

Після закінчення навчання В. М. Птушкін працює у Харківському російському академічному драматичному театрі імені О. С. Пушкіна керівником музичної частини. З 1972 по 2002 роки композитор створює музику до багатьох спектаклів. Серед популярних: «Макбет» В. Шекспіра та «Останнє літо» К. Сімонова (1977); «Мещанин во дворянстві» Ж.-Б. Мольєра та «Королівські ігри» Г. Горіна (1998). Крім харківського російського академічного драматичного театру імені О. С. Пушкіна композитор співпрацює з Харківським українським драматичним театром імені Т. Шевченка, Маріупольським, Чернігівським драматичними театрами, Кіровоградським та Криворізьким ляльковими театрами, Тбіліським театром юного глядача тощо.

Крім утворення музики до драматичних спектаклів, композитор звертається до музичних творів різних жанрів. У цей період ним була написана опера «Дива дивні» (прем'єра відбулась в Дніпропетровському оперному театрі), симфонії, інструментальні концерти, твори для окремих інструментів та вокально-хорових колективів.

Вокальні твори композитор пише на слова західноєвропейських, російських поетів (Данте, Ахматової, Пушкіна, Чичибабіна), поетів епохи Відродження. Крім цього складає мюзікли та пісні для дітей.

Твори В. Птушкіна користуються великою популярністю і виконуються на престижних міжнародних конкурсах. Так, п'єса «Ostinato» для фортепіано була обов'язковим твором на Міжнародних конкурсах Володимира Крайнева (Харків), пам'яті В. Горовця (Київ), імені Д. Шостаковича (Москва), імені Е. Гілельса (Одеса).

Композиторська творчість В. Птушкіна наповнена багатою жанровою різноманітністю. Музичні твори в ній представлені інструментальними жанрами (для сольних інструментів та ансамблевого складу, концертними п'єсами), вокально-хоровою музикою (камерно-вокальними, кантатно-ораторіальними та хоровими творами), сценічною і театральною музикою.

Враховуючи призначеність представленої Хрестоматії, розрахованої для дитячого та юнацького віку, зупинимося на хоровому циклі композитора «В стране Вообразилии», який є одним із найяскравіших хорових утворень, що був написаний автором в останні роки.

Хоровий цикл «В стране Вообразилии» виданий ОУМЦ у 2007 році й вже встиг зайняти достойне місце в репертуарі багатьох хорових колективів України. Достатньо назвати такі співочі колективи, як Великий дитячий хор Національної телерадіокомпанії України (керівник Т. Копилова), хорові колективи м. Харків («Скворушка», керівник Ю. Іванова, «Весняні голоси», керівник С. Прокопов) та інших українських міст, які з великим задоволенням а успіхом виконують пісні з цього циклу.

Хоровий цикл В. Птушкіна утворений на вірші таких відомих поетів, як: В. Берестова, О. Дриза, Б. Заходера, І. Масао, Р. Сифа, І. Токмакової. У пошуках назви усього циклу композитор звернувся до віршу Б. Заходера «В моей Вообразилии» (№11), що і стало загальною назвою циклу.

Взагалі звернення до утворення музичних циклів для дітей та юнацтва слугує давньою та доброю традицією для багатьох відомих композиторів України (В. Косенко, В. Кирейко, О. Нежигай, Б. Фільц та інші), Росії (С. Прокоф'єв, Г. Свірідов, П. Чайковський та інші), композиторів західноєвропейських країн.

У циклі В. Птушкіна яскраво розкривається ідея відтворення багатющої, невичерпної дитячої фантазії. Кожна з пісень циклу (їх всього одинадцять) засобами музичних інтонацій відтворює унікальний психологічний стан дитини, який може змінюватися у дитини протягом дня.

Вокальний цикл В. Птушкіна «В стране Вообразилии» складається з таких пісень:

1. «В одной стране» на вірші І. Токмакової;
2. «Странное дело» на вірші Р. Сефа;
3. «Мешок песен» на вірші І. Масао;
4. «Зернышко» на вірші І. Токмакової;
5. «Эник-Беник мечтает» на вірші О. Дриза;

6. «Собака» на вірші Р. Сефа;
7. «Педуль» на вірші В. Берестова;
8. «Жил-был король» на вірші Р. Сефа;
9. «Похищение луны» на вірші В. Берестова;
10. «Приятная встреча» на вірші Б. Заходера;
11. «В моей Вообразилии» на вірші Б. Заходера.

Не дивлячись на призначеність вокального циклу, що направлена на дитяче виконання, зміст кожної пісні відрізняється внутрішньою глибиною.

Так, композитор разом з авторами слів націлюють кожну дитину бути чудовим майстром-художником («Странное дело»), де б дитина не працювала у майбутньому.

Поряд з таким «маленьким філософським роздумом» композитор утворює пісні, в яких оспівує світ природи («Мешок песен», «Зернышко»), адже оточуюча людину природа здатна збудити у дитини найкращі й найцікавіші струни дитячої фантазії.

Крім пісень, що оспівують красу природи, композитор утворює пісні, які присвячені кращим друзям дітей – улюбленим тваринам («Собака», «Пудель»).

Закінчується вокальний цикл «В стране Вообразилии» двома піснями на вірші Б. Заходера («Приятная встреча» і «В моей Вообразилии»), які слугують певним підсумком змісту усіх пісень з їх підтекстами, моторним ритмічним рухом, тональним планом та великою вірою у щасливе майбутнє кожної дитини, адже вокальний цикл композитор закінчує впевнено і стверджено в тональності D-dur.

2.4. Богдана Фільц

Історія розвитку національної музичної культури свідчить про те, що українську музичне мистецтво на межі ХХ-ХХІ століть є динамічною постійно оновлюючою цілісною системою, що наповнена багатим внутрішнім змістом, різноманітними музичними формами та жанровими перетвореннями, майстерним поєднанням традиційних і найновіших засобів музичної виразності, цікавим осучасненням усталених стилістичних напрямків і течій, що виводять його у ранг одного з найпопулярніших мистецтв на світовому рівні.

Процесуальність творчих процесів зумовлює постійне тяжіння до трансформаційних зрушень, які акумулюють численні утворення (різноманітні, різностильові, різножанрові, різнотипові, різнохарактерні та інші), що накопичуючись, насичують світову художню ауру. З часом вони набувають статусу усталеного художнього явища світового рівня.

Таким значущим і багатофункціональним явищем зі своїми суто специфічними особливостями розвитку і функціонування в беззупинному відродженні часовому континуумі є українська фортепіанна музика.

Сказане цілком і повністю відноситься до фортепіанних доробок відомого в країні сучасного композитора, доктора філософії мистецтва, Лауреата Державної премії ім. М. В. Лисенка, Лауреата конкурсу композиторів «Духовні псалми», Лауреата премії ім. В. Косенко, Дипломанта й стипендіата Фонду інтелектуальної співпраці «Україна – ХХІ століття», Кавалера Ордена Великомучениці Варвари, Заслуженого діяча мистецтв України, провідного працівника Інституту музикознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Богдани Михайлівни Фільц.

Музичні досягнення Б. Фільц складають ціннісне надбання сучасного українського музичного мистецтва. Її творчі пошуки і здобутки продовжують кращі традиції українських композиторів-класиків – М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, М. Колесси та інших, у поєднанні із загальноєвропейськими засадами високопрофесійного композиторського письма.

Оркестрові, фортепіанні, хорові, вокальні твори композиторки добре відомі серед професіоналів та любителів музики, користуються високою популярністю поміж музикантів нашої країни та країн близького й далекого зарубіжжя. Вони звучать в Росії та Україні, Франції та Німеччині, Словаччині та Польщі, Білорусії та Англії, Австралії та Болгарії, Естонії та Латвії. Їх виконують на самих престижних Міжнародних музичних святах-форумах і фестивалях, конкурсах і концертах славнозвісні музиканти та молоді виконавці. Їх записано на аудіокасетах та компакт-дисках не тільки у фондах Національної радіокомпанії України, а й у музичних студіях далекої Канади та США.



Як композитор Б. Фільц зарекомендувала себе митцем широкого жанрового профілю. Вона є автором дитячої опери «Лісова школа», багатьох симфонічних, хорових, камерно-вокальних та інструментальних творів.

Серед творчих здобутків композиторки фортепіанна музика займає особливе й вагомe місце. Можна припустити, що любов до фортепіано, як яскравому музичному інструменту багатогранного емоційного та душевного висловлювання, була зумовлена впливом педагогічної діяльності її викладачки з фортепіано у львівській спеціальній школі-інтернаті Ірини Крих. Як підкреслює у своїх спогадах сама композиторка, «знання секретів..., якими щедро ділилась зі мною пані Ірина Крих, ...і досі слугують мені своєрідним дороговказом в моїй мистецькій діяльності та композиторській творчості» [6, с. 9].

На всьому творчому шляху композиторки фортепіано завжди було її вірним супутником. Даючи загальну характеристику фортепіанним творам Фільц (яких понад 70) слід підкреслити, що показовим для них є розгортання музичного вислову в єдиному стильовому річищі, позначеного неповторною індивідуальною манерою художнього вислову.

Серед багатьох фортепіанних творів переважають п'єси програмного змісту – миттєві замальовки емоційних почуттів, станів настрою, картин природи. Тому характерною рисою музичного почерку Фільц є романтична окриленість образної мови, теплий ліризм і, найпередусім, глибокий зв'язок з українською народною пісенністю карпатського регіону. Невипадково ще у 1958 році видатний український композитор С. П. Людкевич – викладач Б. Фільц з класу композиції, підкреслював «визначну, притім природну мелодико-гармонічну інтенцію і виразність, особливо в ліричному напрямі музичної мови композиторки, яка мала тісний зв'язок з різновидами народнопісенних утворень Закарпаття» [3, с. 137]. Мова йде не про механічне використання фольклорних мотивів, а про органічне інтегрування етноелементів у власне авторське музичне мислення, що й надає музиці Фільц неповторного національного колориту.

Фортепіанна музика Б. Фільц репрезентує стильовий напрям, котрий став магістральним в українській фортепіанній музиці починаючи з 20-х років ХХ століття і яскраво виявив себе у творчості Л. Ревуцького, М. Колесси, Н. Нижанківського та інших авторів. Йдеться про насичення музичної тканини фольклорними мотивами, опрацьованими засобами композиторської техніки, притаманними неоромантизму та імпресіонізму.

Фортепіанні твори Фільц користуються великим попитом музикантів-виконавців як добре відомими в Україні (М. Крушельницька, О. Кузьмович, О. Рапіта, М. Григорійчук, А. Гудько та інші), так і молодими піаністами. І це зрозуміло, бо фортепіанні доробки Б. Фільц складають твори призначені для виконавців різної вікової категорії та музично-виконавської підготовки. Вони мають переважно програмний характер, що найчастіше зазначається назвою мініатюри (наприклад: «Бабусина казка», «Гра в м'ячик», «На дитячій залізниці» тощо) і з великим успіхом використовуються педагогами музичних шкіл для учнів молодших класів. Про педагогічну спрямованість фортепіан-

них п'єс композиторки свідчить той факт, що ряд її мініатюр були опубліковані у збірниках для початківців (80 pp. у США; 1995, 1997, 2000 pp. XX ст. в Канаді).

Підтвердженням популярності творів Фільц є використання їх у конкурсних програмах молодшими виконавцями. Так, мініатюри з циклу «Закарпатські новелети» та «Лемківські варіації» постійно звучать на Міжнародному конкурсі ім. В. Горовиця (Київ), Міжнародному конкурсі академічного мистецтва юних піаністів «Vivat Musica» (Нова Каховка), на конкурсі ім. С. Прокоф'єва (Донецьк), ім. В. Барвінського (Дрогобич), а також на творчих молодіжних форумах і музичних святах в різних містах нашої країни (Львів, Кіровоград, Кривий Ріг, Маріуполь, Рівне) та за її межами (Німеччина, Польща, США).

Запропонована читачу робота присвячена фортепіанним творам Б. Фільц, що були утворені і опубліковані у другій половині XX століття та на порубіжні XX-XXI століть. Відібрані твори не є випадковими. Різний рівень музично-теоретичної підготовки молодих виконавців свідчить про те, що деякі з них стикаються із певними труднощами у процесі опанування музичними п'єсами сучасних композиторів. Зумовлено це тим, що музичним образам творів сучасних композиторів притаманні яскрава багатозначність, особливий підтекст психологічного вислову, варіативність, використання синтезу різних засобів музичної виразності, що є характерним для самих найрізноманітніших стильових напрямків поширених у другій половині XX ст. від класичного та романтичного до постмодернізму.

Огляд фортепіанних композицій Б. Фільц пропонуємо розпочати з нової збірки авторки, призначеної для дитячого віку. Збірка була надрукована видавництвом «Посвіт» у м. Дрогобич у 2011 році. Нововидання має загальну назву «Фортепіанні твори для дітей» і містить такі фортепіанні мініатюри:

1. Карпатський етюд (ця п'єса за американським виданням має іншу назву – «Гірськими стежками»);

2. Гра в м'ячик;

3. Давня казка;

4. На дитячій залізниці;

5. Забута лялька;

6. Мальована сопілочка;

7. Колискова;

8. Пісня для бабусі;

9. Полька;

10. Поетичний настрій.

Зауважимо, що п'єси «Давня казка», «Забута лялька», «Колискова» та «Пісня для бабусі» були утворені композиторкою на замовлення українців, які виїхали до Канади. Свої коріння вони ніколи не забували і дітям та онукам намагалися прививати любов до України на матеріалі музичних композицій визнаних у світі митців, для яких Батьківщина є тією святинею, яку любиш завжди і в лихі години, і в радісні.

П'єси ж «Забула лялька» та «Мальована сопілочка» належать до циклу

фортепіанних мініатюр авторки, що мають назву «Яворівські іграшки». Адже звісно, що славна земля Яворівщини завжди була багата талановитим і роботящим народом, що займався розписом по кераміці, різбленням по деревині, малюванням, ткацтвом, вишиванням, в'язанням, плетінням необхідних побутових речей з лози, а головне – виробництвом цікавих й яскравих дитячих іграшок, якими й сьогодні охоче бавиться й тішиться малеча.

Даючи загальну характеристику новонадрукованої збірки, підкреслимо наступне: її структура складається за принципом музичного контрасту, що притаманне майстрам музичного слова, які працюють в жанрах великих музичних форм, утворюють композиції значних масштабів (симфонії, кантати тощо). Останнє свідчить і про велику відповідальність Б. Фільц перед своїми юними слухачами та виконавцями. Утворити твір (хоч невеликий за об'ємом), щоб він був цікавим за розвитком своєї музичної тканини, мелодичної фразеології та ритму, тишив слух, а головне, щоб його постійно хотілося б грати чи співати, твір, в якому співставлення та послідовність музичних епізодів мають величезне значення для сприйняття цілісності його музичного образу під силу великому майстру музичного слова, яким є Богдана Михайлівна Фільц.

Узагальнюючим музичним образом для творів цієї збірки можлива була б назва «Спогади про дитинство». Коли людина вступає в період значних ювілеїв, повернути її у дитинство здатні спогади про рідну домівку, батьків і родину, роки навчання й надбання тих знань і вмінь, що знадобилися їй протягом всього подальшого життя й професійної діяльності. Можна припустити, що саме тому зміст запропонованої читачу збірки починається з п'єси «Карпатський етюд» – мініатюри, опанування якою навчить молодого музиканта виконувати чітко *staccato* й одночасно проводити основну мелодичну лінію. Невипадково композиторка пропонує починати твір динамікою *f* та *leggiero*.

Водночас привертають увагу перші дві ноти у правій руці. По-перше, це звучить інтервал *ч4*, яким традиційно починаються заспівки в українських народних піснях і він має виключно змістовне значення. По-друге, ноти мі-ля (т. 1) поєднані лігою, що потребує якісного та чіткого висловлювання, бо одразу ж, без вступу, озвучується головна тема твору.

Вражає передбачливість та майстерність авторки щодо подання малюкам самого розвитку мелодичної лінії у вигляді одноголосної лінії, а не в акордовому звучанні. Адже дитяче вухо у ранньому віці ще не здатне сприймати мелодію в акордовому викладі (тим більше юному виконавцю ще важко виділити мелодію якимсь одним пальцем із купи нот поєднаних в єдиному акордовому звучанні).

Цікавим є і використання композиторкою принципу контрасту у викладі всієї музичної тканини такого невеличкого за об'ємом (40 тактів) твору.

Починаючи з 9 такту звучить другий період, що за своєю характеристикою протиставляється попередньому – використовується динаміка *p* на *cantabile*.

Стосовно структури музичного вислову авторка вдало застосовує форму класичного музичного періоду, що складається з двох речень (кожне речення

має чотири такти). Уся музична тканина Етюдів налічує п'ять таких періодів. Вони зіставляються між собою як за динамічною прикрасою, так і за емоційною характеристикою. Зіставлення здійснюються чітко і не викликають сумніву. Наприклад: тт.: 1-8 та тт.: 9-16 [приклад №1].

Нотний приклад №1. «Карпатський етюд»

У третьому періоді авторка викладає мелодичну лінію за допомогою квартових інтервалів (тт.: 17, 18, 19, 21). Квартові підголоски, що проводяться в партії лівої руки (тт.: 23, 24), трішечки затримують загальний рух п'єси. Останнє допомагає сприймати наступний четвертий період, що є точним повтором першого, як своєрідну репризу.

Форма музичного періоду вживається авторкою і в наступній мініатюрі «Гра в м'ячик». Названа п'єса має два періоди, в кінці яких застосовуються розширення. Так, в кінці першого розширення в партії лівої руки звучить квінта ля-мі домінантової функції (тт.: 17-20), а в кінці другого періоду розширення стверджується основна тональність твору звучанням тонічної квінти ре-ля (тт.: 32-34). Таким чином підкреслюється *D-dur*.

Гадаємо вказані розширення композиторка вживає не випадково. У слухача виникає враження, що авторка користується ними з метою специфічного підкреслення та загострення уяви виконавця на легких стрибках дівчинки, яка грається з м'ячем. Адже м'яч дуже часто несподівано відскакує зовсім в іншу сторону. Саме тому доводиться стрибати за ним на різну відстань.

Друге розширення починає звучати після витриманого (більш ніж 2 так-

ти) звучання тризвуку (*сi-pe#-фа#*). Специфічне звучання тризвуку підштовхує фантазію виконавця до сприйняття моменту далекого польоту м'яча. І тепер треба стрибнути далеченько (з ноти *соль* першої октави до ноти *соль* другої октави (в партії правої руки)), щоб дістати м'яча і знову продовжити веселу гру.

Уважно вивчаючи нотний текст мініатюри, виконавець натикається на форшлаг у партії правої руки (тт.: 1, 5, 8, 9, 10, 13, 14, 21, 25). В партії ж лівої руки форшлаг застосовується тільки в тактах 9, 10, 29 та 32. Використання такої прикраси в нотному тексті надає загальному характеру звучання цієї п'єси особливої гостроти та грайливості.

Метро-ритмічна основа п'єси має дводольний розмір, а динамічна лінія розвивається в межах *mp* і *f*.

Головним штрихом звуковидобування музичного матеріалу є *staccato*, що яскраво відтворює образне сприйняття стрибків дівчинки та відскоків м'яча.

Наступна п'єса має назву «Давня казка». Виникає питання: чому авторка назвала так цю мініатюру? Адже дітям завжди хочеться слухати якісь нові казкові історії та цікаві вигадування. Але ж ні.

Є найулюбленіша матусина казка, з героїне якої трапилось лихо. Раптово вона опинилася далеко-далеко, не пам'ятає як це скоїлося і тепер намагається повернутися додому. Для цього їй доводиться пройти крізь густий і темний ліс, перепливти через глибоку річку.

На своєму шляху дівчинка зустрілася й познайомила з добрими й цікавими птахами та звірами, що стали її друзями. То був Дятел, який перелітав з дерева до дерева, стукав носиком по стовбуру і таким чином «відстукочував» дівчинці дорогу додому; Сова, яка довгими темними ночами була їй надійною охороною від злих диявольських сил. Та головне – дівчинка зустріла велику білу собаку Аміру, яка стала для неї вірною подружкою. Собака вивела дівчинку на стежинку, що вела найкоротшим шляхом до її оселі, врятувала від гидкої жакливої гадюки й привела до чарівного джерела, де дівчинка випила чудодійної водички і одразу ж усе пригадала.

Сьогодні собака Аміра живе разом із дівчинкою. Дятел і Сова щодня прилітають до казкової героїні і розповідають їй про усі лісові денні та нічні пригоди.

Здавалося б для відтворення в музиці такого казкового сюжету композиторка повинна була б використати незвичайні чудотворні засоби музичної виразності. Аж ні.

Композиторка застосовує давно знайомі (що стали вже традиційними) прийоми фортепіанного письма та звуковидобування. Так нотний текст мініатюри утворений у тридольному розмірі (3/4). Тональність п'єси витримана у *A-dur*. У загальному розвитку музичного матеріалу мають перевагу вісімки, що групуються головним чином по дві ноти (II).

Тільки у деяких тактах музичного тексту (тт.: 7, 11, 13, 14, 15, 18) композиторка застосовує ноти більш дрібної довжини (16ті), що разом із динамі-

чним зростанням приводить загальний розвиток музичного матеріалу до вагомій та логічній кульмінації всього твору (тт.: 13-15) [приклад №2].

Нотний приклад №2. «Давня казка»

Andantino $\text{♩} = 56-63$

mp cantabile

Мелодична лінія мініатюри «Давня казка» розвивається на основі усталеного метро-ритмічного малюнку [приклад №3], який завдяки своєму секвентному висловлюванню набуває важливого змістовного значення.

Нотний приклад №3. «Давня казка»

Розложисті акорди в партії лівої руки надають мелодичній лінії надійної гармонічної підтримки. Септакорди I, II, VI ступенів додають загальному характеру звучання витонченості та вразливості. Саме ця особливість гармонічної мови мініатюри свідчить про близькоспоріднений пізній Романтизм фортепіанної музики Б. Фільц з багатьма фортепіанними п'єсами її славетного

вчителя – Левка Миколайовича Ревуцького, гармонійна мова якого зароджувалася та формувалася під впливом розвитку російської фортепіанної музики кінця XIX – початку XX століть (наприклад, його Прелюдія №3, тв. 4; Прелюдія №2, тв. 7).

Наступна мініатюра збірки має назву «На дитячій залізниці». Її загальна контрастність до попередньої п'єси незаперечна. Так, метро-ритмічною основою мініатюри є «квадратний» дводольний розмір (2/4). Темповий рух її має позначку *Moderato* $\text{♩}=126$, що вимагає від піаніста виконання твору в значно прискореному темпі, ніж попередньої п'єси. Зауважимо, що для утворення в музиці постійного руху потягу авторка в партії лівої руки застосовує остинатний рисунок (тт. 1-8), що повторюється протягом всього твору.

Мелодична лінія п'єси проводиться в партії правої руки.

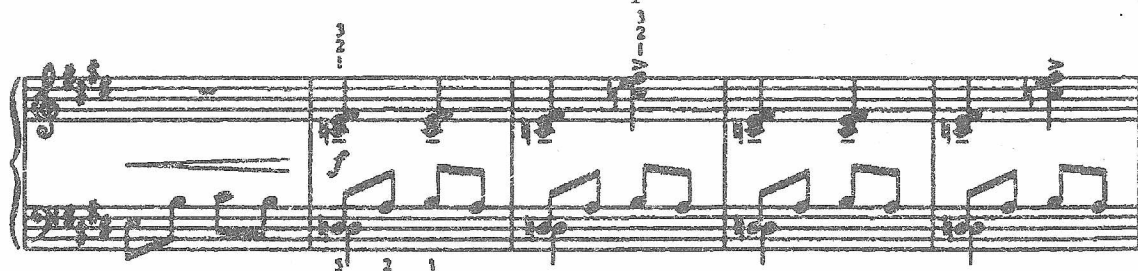
Музична форма п'єси «На дитячій залізниці» може розглядатися як періодальна, що складається зі вступу, чотирьох періодів та закінчення (вступ – тт. 1-8; I період – тт. 9-24; II період – тт. 27-44; III період – тт. 45-62 з розширенням до 70 такту; IV період – тт. 71-86; закінчення – тт. 87-105).

Для утворення своєрідної та цікавої інтерпретації вказаної мініатюри, що аналізується, доречно було б сприймати кожний період як новий вагон, у якому їдуть діти зі своїми вірними друзями: кошенятами, цуценятами, птахами. Кожен вагон пофарбований своїм кольором і освічується різноманітними ліхтариками.

Виходячи з того, що музичний образ цієї п'єси та її загальний рух вимагають значної активності та моторики виконання, композиторка створює вступ, мелодико-ритмічний рисунок якого виконує функцію остинатного елемента твору, що служить яскравим і навіть головним компонентом відтворення цілісної рушійної сили мініатюри. Зазначимо, що остинато доволі часто застосовується авторкою не тільки у фортепіанних творах, а й у таких хорових мініатюрах, як «Чекайте квітами. Весна (телеграма-блискавка)» з хорового циклу «Весняні сценки» на слова Ліни Костенко.

Аналізуючи нотний текст четвертої п'єси збірки «Фортепіанні твори для дітей», неважко простежити використання штриха *staccato* як основного засобу звуковидобування. Та для ілюстрації й відтворення поступового зростання руху поїзда композиторка вживає й м'які акценти, що підкреслюють мелодичну лінію, і поєднання терції із секундовими сполученнями, і загальне динамічне нарощування, що природно приводить до впевненого звучання на *f* (тт. 27-30, 35-41) [приклад 4].

Нотний приклад №4. «На дитячій залізниці»



The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the treble clef with a slur over it, and a bass line with various notes and rests. The second system continues the melodic line with a 'p' dynamic marking and a 'dim.' marking. The third system features a long, horizontal slur over the treble clef notes, indicating a sustained or decaying chordal texture, with a 'p' dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' and 'dim.'.

Особливої уваги заслуговують і виконання акордових поєднань, що звучать довжиною на 2-3 такти (тт. 41-43; тт. 64-66; тт. 97-100; тт. 101-104). Підкреслимо, що в зазначених тактах чітко простежується динамічне затухання, що вимагає від юного виконавця відтворення в процесі гри поступової звукової віддаленості двигуна поїзда... Все! Дитяча залізниця закрилася на відпочинок.

Наступна колоритна мініатюра має назву «Забута лялька». Вона контрастна до попередньої перш за все обсягом – 18 тактів (а не 105 т.), головною фамінорною тональністю (а не E-dur), метро-ритмічною основою на 3/4 (а не 2/4). Авторська позначка *Moderato melancolico* ♩=56-63 сприймається як натяк трактувати п'єсу в сенсі спогадів про дитячі забавки з лялькою, що довгі роки служила доброю подружкою. З нею завжди можна було покружляти в танцювальному колі (тт. 1, 3, 5, 7), а потім зупинитись, посміхнутись і зробити уклін (тт. 2, 4, 6, 8). А коли вже натанцюєшся, як же хочеться поколихати улюблену ляльку (тт. 9, 10, 13, 14) і покласти її спати в маленьке м'яке ліжечко (тт. 15, 16, 17, 18).

Гармонійним підґрунтям мініатюри служать арпеджовані акорди: *t* (тт. 1, 4, 5, 12, 16), *t₇* (тт. 2, 3), *S* (тт. 6, 9, 13 (*IV₇*)), *III_{cm}* (тт. 8, 10), *D* (тт. 11, 15).

Допоміжну функцію прикраси твору виконує педаль, що надає загальному характеру звучання п'єси очікуваної душевної співучості (*dolce*). Користування педаллю вимагає від юного піаніста чітких рухів ногою, щоб не залишався відзвук від звучання попередніх нот [приклад 5].

Moderato melancholico $\text{♩} = 56-63$

Динамічний план п'єси знаходиться в межах *mf-p*.

Якщо п'єси «Гра в м'ячик», «Давня казка», «На дитячій залізниці», «Забута лялька» відтворюють у музиці щоденні забавки дитини з іграшками або їзду на дитячій залізниці, то мініатюра «Мальована сопілочка» представляє відтворення у звуках внутрішнього стану дитини від сприйняття всієї краси Карпатських гір, які спокійно й гордо здіймаються в небесно-блакитну височінь. Удень вони пропускають сонечко крізь зелені гілки ялинок, щоб воно своїм теплим промінням могло зігріти кожну тварину та освітити кожну травинку.

До речі, п'єса «Мальована сопілочка» певним чином перегукується з хоровою мініатюрою композиторки «На сопілку вечір грає», утвореною для мішаного чотириголосного хору й солістки на слова В. Сосюри. Поетичний текст В. Сосюри («Голубе хитання віт як дихання юних літ...») яскраво підкреслює душевне поєднання людини з розквітанням весняної природи, коли з Карпатських гір трембіта людям промовляє: «Як тебе не любити, мій коханий край».

Обсяг мініатюри – 23 такти, що вкладаються в просту двочастинну музичну форму. Кожна частина може бути розглянута як період. Тобто можна говорити про утворення п'єси, що нами розглядається в класичній періодальній музичній формі.

Динамічний розвиток першого періоду представляє собою ехоподібний відгомін, що розносить усіма гірськими розщелинами ніжну, наповнену легким диханням теплого вечора, мелодію мальованої сопілоньки. Так, динаміка в перших п'яти тактах розвивається на *f*, а уже в 6-10 тактах на *p*, що й сприймається як звуковий відгомін попередніх п'яти тактів.

В аналізі подальшого вживання засобів музичної виразності «Мальованої сопілочки» особливу увагу на себе звертають як динамічні зіставлення, так і темпові. Так, перше речення першого періоду авторка пропонує виконувати в темпі *Allegretto* $\text{♩} = 88$ на *f*, а друге його речення в темпі *Meno mosso* $\text{♩} = 66$ на *p*. До *Tempo I* та динаміці *f* виконавець знову повернеться вже в одинадцятому такті.

Починаючи з 16 такту мелодична лінія теми сопілочки зникає. Загальна сила звуку згасає. У нотному тексті поширюється вживання септакордових сполучень, що побудовані на другому ступені ладу. Їхній розвиток приводить слухача до акорду домінантової функції (т. 17) і виписаний композиторкою без терцієвого тону, що є типовим для музичної мови багатьох фортепіанних творів Б. Фільц. (У септакордах, нонакордах авторка дуже часто не застосовує терцієвий або квінтовий звук, що надає загальному звучанню п'єси таємничої чарівності).

Як результат подальшого загального руху гармонічної основи твору, усе приводить до акорду VI ступеня тільки вже з підвищеним терцієвим тоном – ля#. З'являється зовсім нове неочікуване, але яскраве акордове сполучення (фа#-до#-ля#-до#). Воно спалахує як іскра та прозвучить тільки два такти. І все зрозуміло... Звукове відлуння, починаючи з 20 такту, підводить до звукового уповільнення. Унісонним октавним звучанням звука (фа#) фа-дісз в партіях правої та лівої рук твір закінчується на *pp* [приклад б].

Нотний приклад №6. «Мальована сопілочка»

Tempo I

f

rit.

a tempo

p

pp rit.

1 2 3 4 5

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

Наступна, сьома мініатюра збірки має назву «Колискова». Вона ілюструє вдаль використання авторкою традиційних засобів музичної виразності в п'єсах аналогічного характеру, наприклад, у хоровому творі Б. Фільц «Колискова» на слова С. Жупанина.

Підкреслимо, що фортепіанна мініатюра «Колискова» – єдиний твір збірки з метро-ритмічною основою 6/8 – розміром, у якому композитори-романтики дуже часто утворюють п'єси такого роду, як, наприклад, фортепіанна мініатюра Л. Ревуцького «Колискова» (метро-ритмічна шкала цієї п'єси у своїй основі має 3/8 і подібна до метро-ритмічної основи на 6/8).

Спокійне колювання мелодичних фраз продовжує метро-ритмічну лінію вступу. Вони підтримуються динамічними перегукуваннями і розвиваються в наспівному характері в темпі *Lento* ♩=100 (тт. 9-13).

Фразеологія музичної тканини наповнена точним повторенням міні-фраз, секвентним проведенням субмотивів на тон чи терцію вгору, обмеженими змінами в побудові мелодичної лінії (тт. 5-14). Структуру твору можна розглядати як періодальну музичну форму (тт. 5-20) зі вступом (тт. 1-4) та розширеним закінченням (тт. 21-34) [приклад 7].

Нотний приклад №7. «Колискова»

Аналізуючи музичну тканину вступу та закінчення п'єси, не можна не відзначити незвичайну ритмічну фігурацію в 3, 23 та 27 тактах. Композиторка вживає синкопу, яка може розглядатися характерною ознакою музичної мови Б. Фільц. Подібна синкопа зустрічається й у нотних текстах інших п'єс композиторки, наприклад, у «Сумній пісні (Присвяті Віталію Барвінському)» (тт. 10, 12).

Цікавими, на наш погляд, є яскраві сполучення, якими закінчується весь музичний твір (тт. 29-34). Їх можна назвати типовими для музичної мови Б. Фільц. В останніх тактах п'єси «Колискова» на динамічному згасанні до *ppp* композиторка майстерно вводить особливу звукову замальовку у вигляді кластерного накладання двох квінт *соль-ре* в партії лівої руки та *сі-фа* в партії правої руки. Якщо розкласти за терціями усю цю купу нот, то вималюється септакорд *IV ст.* у тональності *d-moll*, який підказує, що в чарівний сон зану-

рилися і дитина, і матуся...

Аналіз восьмої, дев'ятої та десятої мініатюр збірки підтверджують зроблені нами дослідження. Але перш ніж виконати висновки, зупинимось на найяскравіших елементах музичної тканини цих творів. Так, у «Пісні для бабусі» (№ 8) цікавою знахідкою авторки є мелодична лінія. Її інтервальний склад містить чисту кварту, що рухається вгору й униз (тт. 2, 3, 11, 38). А розвиток усієї музичної тканини здійснюється за рахунок проведення музичних фраз на октаву вгору з використанням допоміжних нот (тт. 33-40). Загалом утворення мелодичної лінії цієї п'єси характеризується високою професійною майстерністю. Останнє підтверджується добре скомпонованою музичною фразою, що має своє логічне завершення як у динамічному, так і в гармонічному планах.

П'єса «Полька» (№ 9) перегукується з традиційними польськими танцювальними творами. Мелодика її має аналогічну інтервальну структуру: 2; 4 4 ↑↓; 4 5 тощо. Танцювальний характер надають акценти на другій долі такту (тт. 2, 6, 8, далі по тексту) та застосування контрастних штрихів звуковидобування в нотному тексті (*staccato-legato*).

Мініатюра «Поетичний настрій» (№ 10) утворена в стилі вальсових п'єс (*Tempo di valse*) в одній з найулюбленіших тональностей авторки – *A-dur*. У музичному тексті п'єси вживаються кластерні нашарування кварта й квінти (тт. 2, 4, 6, 7, далі по тексту), синкопи (тт. 19, 23, 29, 30), арпеджовані акорди, що стверджують головну тональність твору.

* * *

Розкриття заявленої теми продовжимо на прикладі аналізу фортепіанного циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень», що був утворений Б. Фільц у 1956-1959 рр., тобто в той час, коли вона була ще студенткою, навчаючись на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка у видатного композитора та педагога С. Людкевича.

Названий цикл складається з трьох мініатюр:

- Лемківська пісня №1 (*A-dur, Andantino*);
- Лемківська пісня №2 (*Es-dur, Andante risoluto*);
- Лемківська пісня №3 «Весільна» (*A-dur, Allegro con fuoco*). Тематичну основу цих п'єс складає лемківський традиційний пісенний мелос.

Перша п'єса побудована на стилізованому під лемківську народну парубочьку пісню матеріалі, що за своїм колоритом споріднений з пастушими ліричними награваннями. Останні виконують функцію трансплантованої лейттеми, яка час від часу пронизує музичну канву всієї п'єси. За спостереженнями дослідниці творчості Б. Фільц М. Загайкевич, тут «...арпеджовані пасажі, агогічні перепади служать виразним обрамленням для експонування проникливо-мелодичної і ритмічно-примхливої стилізованої народнопісенної теми, вияскравлення її романтично схвильованого характеру» [2, с. 76]. Особливо помітним є обрамлення основної теми інструментальним супроводом, що побудований на принципі наслідування цимбального акомпанементу. Він має арпеджовані гармонічні акорди та

варіаційно розроблені мелодичні ходи. Про неповторний лемківський колорит тут також говорить і ритміка, особливо через синкоповані поєднання, що надають мелодиці екзальтованості, незаперечної напористості.

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

Треба зазначити, що ліричний колорит п'єси яскраво доповнюють і формотворчі елементи, які представлені простою тричастинністю, наближеною до фольклорних принципів формотворення. Якщо перша частина, що представлена трирядковим періодом (такий принцип властивий для суто пісенного формування), є в композиційному плані експонуючою (тут відчутні елементи парубочого музикування, адже мелодія виходить за межі оліготоніки), то друга (середня) частина більша за обсягом і експресивно насичена. Такого роду констатацію підтверджують арпеджовані фігурації в лівій руці та підголоскові аплікації в правій.

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

Різноманітною у першій п'єсі циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» Б. Фільц є і динамічна шкала, яка своїми непередбачуваними зіставленнями значно романтизує твір, робить його емоційно насиченим. Особливо це відчутно у 14-17 тактах, де протягом усього двох тактів (тт.: 16-17) динаміка розгортається до *fff* і, таким чином, відтворює сильний емоційний сплеск. Такого роду динамічна амплітуда реалізується на фоні арпеджованих акордів у лівій руці. Сама кульмінація твору припадає на 26 такт (майже на кінець композиції). Власне, у цьому такті використаний арпеджований акорд одночасно у правій та лівій руках, який надзвичайно загострює увагу слухача і націлює його на романтичне сприйняття твору.

Зауважимо, що вдалий вибір Б. Фільц засобів музичної виразності посприяв вияскравленню логічного розвитку музичної думки протягом всієї першої частини циклу. А це дає підстави констатувати те, що власна авторська мелодія, яка лише спорадично забарвлена пісенними інтонаціями, настільки вдало стилізована, що її, без сумніву, можна зарахувати до арсеналу традиційної народної музичної культури всього лемківського регіону [приклад 8].

Нотний приклад №8. «Лемківська пісня 1»

The image shows a musical score for a piece titled "Lemkivka Song 1" by B. Filc. The score is written for piano and is in 3/4 time, marked "Andantino". It features a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, with accompaniment in the bass staff. Dynamics include "mf dolce" and "pp". The piece is characterized by arpeggiated chords and syncopated rhythms.

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

Спорідненою з традиційним лемківським мелосом виступає й метрична організація музичного матеріалу, яка реалізується зіставленням цілого ряду перемінних розмірів – 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, що є часто вживаними у закарпатському фольклорі. Такого роду метрика робить лемківський фольклор своєрідним і неповторним та відрізняє його від інших (зокрема низинних) етнографічних груп населення Західної України [приклад 9].

Нотний приклад №9. «Лемківська пісня 2»

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'ten.' and 'mf cantabile'. The second system is marked 'mp'. The music features a mix of 2/4, 3/4, and 6/8 time signatures, with a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

В українському музичному мистецтві творчість Богдани Михайлівни Фільц припадає на період другої половини ХХ – порубіжжя ХХІ століття, перші роки ХХІ століття і тому не дивно, що в ній яскраво відбилися особливості цього складного і насиченого періоду. Музичні твори композиторки дають матеріал для вивчення музично-творчих процесів, пов'язаних з розвитком основних художньо-естетичних напрямків та стилів даної епохи, дії спадкоємності між творчими поколіннями, а також виникненням нових ідей та задумів, що відбивають суспільне буття сьогодення. Іншими словами, творчість Б. Фільц належить до тих музичних феноменів, у яких майстерно поєднуються традиційні риси з тенденціями, що створюють основу музичного мислення від часів сьогодення до часів наступних.

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

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

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

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

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

Остання (третья) частина аналізованої п'єси, що майже точно повторює першу, повертає слухача у початкову стихію танцювальної пісенності Лемківщини. Зв'язуючим елементом між другою та третьою частинами є початковий уступ, що позбавлений лише ритмічної гостроти та октавної епічності. Фактура викладання музичного матеріалу знову нагадує чотириголосий традиційний розспів, що близько споріднений із закарпатським чоловічим виконавством. Символічний образ корчми позначений лігатурами, які своєрідно узагальнюють танцювальний характер п'єси.

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

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

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

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

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

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

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

У середній частині третьої мініатюри (тт. 27-98), без сумніву, домінує

образна лексика, що пов'язана з весільним шармом. Адже тут трансплантовані мотиви, які навіюють як відчуття радості з приводу подружнього життя, так і смуток за батьківським домом. Як бачимо, в музичному тексті органічно вплетені ті засоби, які найбільше впливають із романтичних засад композиторського мислення. Це наявність:

- 1) тріольних аплікацій (тт. 78-94);
- 2) чергування тріольних та дуольних поєднань;
- 3) застосування мелізматики: форшлагів (тт. 79-83), мордентів (тт. 89, 93);
- 4) використання арпеджованих акордів (тт. 90-91), однойменного мажору та мінору тощо.

Даючи загальну характеристику музичним творам Б. Фільц, підкреслимо, що переважна більшість їх належить до програмної музики.

Відомо, що програмна музика досягла свого розквіту в епоху Романтизму й найчастіше зустрічається у виконавській та педагогічній практиці (мається на увазі музично-педагогічна діяльність в ДМШ і в СЗШ). Кожна назва твору дає великий поштовх до розвитку музично-слухових уявлень, що робить ці музичні твори більш зрозумілими, а значить і набагато цікавішими як для виконавців-юнаків, так і для слухачів.

Програмність, яка концентрується в конкретній назві музичного твору, можна розглядати як найбільш загальну основу для його виконавської інтерпретації. А якщо назва дається не одній п'єсі, а декільком мініатюрам (взагалі інструментальний цикл складається з двох, трьох і більше п'єс), то й виконавська програма певного музичного циклу може мати на увазі відтворення декількох емоційних станів або «об'єктивних явищ». До цього додамо, 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 музично-виконавських засобів музичної виразності запропонованих автором в музичному тексті, на прикладах творів Б. Фільц простежимо і виявимо головні стрижні музичної тканини творів Б. Фільц, з допомогою яких розвиваються естетичний смак, емоції та кращі людські почуття, як виконавця, так і слухача.

Фортепіанні п'єси Б. М. 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. Вона репрезентує стильовий напрямок, котрий став майже головним у розвитку національної інструментальної музики 60-70 років ХХ століття. Як зазначалось вище, мова йде про насичення фортепіанних п'єс фольклорним матеріалом, який опрацьовувався композиційними засобами, притаманними періодам Романтизму та Імпресіонізму. У цьому відношенні цікавим, на наш погляд, є один із останніх циклів компо-

зиторки, який з'явився на творчій полиці авторки у 1982 році – «Київський триптих». Твір присвячений святкуванню 1500-річчя Києва – місту в якому живе, працює авторка вже понад 50 років. Святкування такої події стало знаковим для життєдіяльності композиторки. Першим виконавцем та редактором циклу стала відома українська піаністка, професор Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові Марія Крушельницька.

Три мініатюри (*Ostinato*, *Toccata*, *Maestoso*) складають єдиний фортепіанний цикл, ідейно-тематична основа якого пронизує усю драматургію твору.

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

Головним камертоном його цільності є назва – «Київський триптих», що передусім вказує на виявлення в циклі основної ідеї всієї творчості композиторки, пов'язаної з оспівуванням в музиці любові до рідної України – її землі, природи, людей. Драматургічна гнучкість циклу дозволила автору уміло використати сучасні (особливо гармонійні) засоби музичної виразності для створення самих різноманітних відтінків музичних образів триптиху.

Перша частина циклу – *Ostinato. Largo* – асоціюється з утворенням образу Дзвонів, які з стародавніх часів були символом могутності та великого об'єднуючого початку усієї Київської держави. За життєвими традиціями Київської Русі саме церковним передзвоном скликався народ на майдані біля церкви під час значних всенародних свят або в годину важких випробувань країни для прийняття важливих державних повідомлень та 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. Фільц створює образ дзвонів з великим відчуттям національної ментальності поєднаним із специфічними особливостями індивідуального почерку композиторки.

Авторка вдало застосовує полярні звукові регістри, поєднання в єдине гармонійне сполучення інтервалів чистої кварта та квінти, м'які ритмовані зрушення – синкопи, що взагалі є характерною ознакою для музичної мови Фільц.

Вільне розгортання образної драматургії циклу сприяло широкому застосуванню особливої «живописної» мікродраматургії, у контексті якої природно сполучаються акордові звороти та мелодична лінія стародавнього наспіву. Для створення музичного образу величавого і гордого міста на Дніпрі – Києва, композиторка використовує поспівку, побудовану на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття. Виникаючи поступово то у вигляді одноголосної поспівки, то у вигляді двоголосного (секстового) вислову, мелодична лінія відтворює зосереджений, збагачений багатомісним життєвим досвідом, образ мужнього і непереможного Києва (тт. 13-32) [приклад 10].

Нотный пример №10. «Ostinato. Largo»

Largo

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a *mp* dynamic and includes a *ppp* marking in the bass line. The second system features a *poco a poco cresc.* marking and a *tenuito* instruction. The third system contains dynamic markings of *f* and *mp*. The fourth system is marked *cantabile*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.



Друга п'єса циклу – *Toccata. Vivace* – виступає повним контрастом до попередньої мініатюри циклу. Контраст виявляється у сполученні різних засобів музичної виразності: у темпі, у фактурі викладання музичного матеріалу, у тональному та динамічному планах. *Toccata* відіграє особливу роль в загальній структурі та розвитку всієї образної драматургії циклу. Тут вчасно нагадати назву твору – «Київський триптих», будова якого відбиває добре відому поширену в музичному мистецтві тричастинну структуру. Авторка переосмислює і творчо застосовує її. Замість традиційного сполучення темпів *Allegro – Andante – Allegro* Б. М. Фільц використовує *Largo – Vivace – Largo maestoso*. Гадаємо це не випадково. З перших тактів побудова циклу спрямована на утворення образу стародавнього та могутнього Києва. Власне всі засоби музичної виразності підкорюються головній ідеї циклу. Так, загальний розвиток музичної тканини другої мініатюри здійснюється завдяки хвилеподібного принципу викладання музичних фраз, мелодична лінія яких постійно поповнюється полутоновими зрушеннями. Якщо в першій мініатюрі циклу утворюється образ вічно величавого і внутрішньо спокійного Києва, то в другій п'єсі композиторці вдалося відтворити багатосюжетні драматичні сторінки київського літопису, його історичні події, які наповнені героїкою трудових звершень та військових перемог, наукових та культурних досягнень.

У розглядуваному циклі вдало та майстерно поєднуються досить контрастні засоби музичної виразності та виконавської техніки піаніста. Так, по-

ряд з арпеджованими акордами (тт. 14, 16, 29, 36, 38), які, охоплюючи своїм звучанням діапазон двох октав, нагадують заспіви стародавніх українських народних дум і, саме тому, передбачають їх виконання повнозвучним та соковитим звуком, автор використовує акордову техніку, так характерну для музичного мислення фортепіанного виконавства епохи Романтизму.

Конкретне змістовне значення набувають 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 композиторки раптового відхилення від загальної музичної розповіді з метою відтворити в музичній тканині середньої частини емоційний стан людини, на долю якої випало перенести страшні та важкі випробування. Драматизація розвитку музичної образності посилюється появою пульсуючих акцентів на відносно сильних долях такту (тт. 15, 17, 18), що саме по собі вносить велике динамічне напруження.

У середині мініатюри циклу (тт. 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 усієї 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 відтворюється, 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 і в музичній тканині п'єси дійсно виникає звучання церковної дзвіниці з великими, середніми та маленькими дзвіночками.

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

Третя п'єса *Maestoso* сприймається певним підсумком розвитку всього музичного матеріалу, всієї авторської думки, що закладена композиторкою у фортепіанному циклі. Загальний темп мініатюри *Largo maestoso*, і в цьому відношенні вона перегукується з першою мініатюрою *Ostinato*. Навіть в пер-

ших чотирьох тактах заключної п'єси слухачу неважко почути тему Дзвонів, яка аналогічно в *Ostinato* теж викладається акордовою фактурою. Тільки тепер головна тема циклу відтворюється композиторкою в низькому регістрі і звучить більш впевнено і гордо, стверджуючи велич й силу Києва та всього українського народу [приклад 11].

Нотний приклад №11. «Maestoso»

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Largo maestoso' and features a piano section with dynamic markings *p* and *sub.* (subito). The bottom staff is labeled 'acceler.' and features a forte section with a *ten.* (tenuto) marking. The notation includes chords and melodic lines in a low register, with rhythmic patterns indicated by asterisks and vertical lines below the notes.

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

Кульмінація *Maestoso* сприймається як загальна кульмінація триптиху. Вона досягає не тільки динамічними наростаннями музичного матеріалу, а й темповими зрушеннями. Темпові зміни досягаються завдяки майстерному та влучному використанню авторкою *accelerando* та зміни фактури викладання музичного тексту п'єси. Так, групування шістнадцятими нотами, а потім 32-ми (тт. 12, 14, 27) значно посилює і прискорює загальне кульмінаційне висловлювання.

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

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

У всіх трьох мініатюрах циклу великого значення набуває мотив Дзвонів

та передзвонів. Виконуючи функцію своєрідного наскрізного лейтмотиву всього «Київського триптиху», тема Дзвонів та передзвонів допомагає оспівуванню найдавнішого і вічного молодого міста на Дніпрі – Києва.

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

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

Аналіз відібраних нами фортепіанних творів Б. Фільц дозволяє виділити деякі особливості її музичної мови та зробити узагальнюючі висновки, а саме:

1) побудова мелодичної лінії здійснюється у стилі українського музичного фольклору закарпатського регіону;

2) у фортепіанних п'єсах для дітей та юнацтва здійснюється поєднання традицій (структур музичного вислову) і новаторства (гармонічна основа твору);

3) у мініатюрах використовуються кварто-квінтові інтервали, тріольні та інші ритмічні прикраси з метою відтворення особливостей звуковидобування й гри на українських народних музичних інструментах; уживання мелізматички: мордентів, форшлагів тощо; зіставлення однойменного мажору й мінору та полярних звукових регістрів;

4) впроваджується поєднання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактур викладання музичного твору;

5) втілюється принцип контрасту, хвилеподібний принцип розвитку музичних фраз;

6) здійснюється гнучке підпорядкування динамічного розгортання окремих музичних фраз загально-змістовому звуковому руху.

Подальший аналіз фортепіанних творів Б. Фільц різної жанрової спрямованості передбачає можливість виокремлення характерних рис фортепіанних п'єс композиторки, виконавської значущості у статус типових для музичної мови усієї творчості композиторки.

Композиторський дар Б. Фільц щедро виявився і в галузі вокально-хорової музики, призначеної для дітей та юнацтва. Її хорові композиції мають велику популярність і вже давно міцно увійшли до програм концертів Великого дитячого хору Держтелерадіо України, відомих в країні хорових колективів «Щедрик», «Дударик», «Дзвіночок», багатьох хорових колективів музичних закладів нашої країни та зарубіжжя.

Так, Латвійський хор хлопчиків спеціального музичного училища ім. Е. Дарзиня у 1979 році записав на фірмі «Мелодія» сувенірну платівку з виконанням її хорової пісні «Любимо землю свою» у супроводі органу у Домському соборі (лат. текст Я. Ереншрейта).

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

Зазначимо, що дитячі хори Б. Фільц з'явилися вже у період консерваторського навчання і з кожним роком зацікавленість вокально-хоровою музикою призначеною для дітей зростає в її творчій діяльності. Останнє було зумовлено, з одного боку тим, що починаючи з 1961 року, коли Богдана Михайлівна стала членом Співки композиторів України, її діяльність на довгий час була пов'язана з комісією з естетичного виховання молоді. Вона постійно була членом журі дитячих музичних фестивалів, де виступали хорові колеги, керівники яких кожного разу замовляли поповнити їх концертний репертуар новими музичними творами. Зрозуміло, що такі замовлення служили вагомим імпульсом для розвитку композиторської творчості. З іншого боку, зростає досвід митця створювати цікаві художні образи за допомогою стислих музично-виражальних засобів. Яскрава мелодика (що легко запам'ятовувалася), чітка і нескладна структура викладеного музичного матеріалу, широке використання пісенних та танцювальних жанрів, народного музичного фольклору, зображальність вислову (навіть з елементами ілюстративності) виступають основними ознаками дитячих хорів композиторки. Характеризуючи музичну мову хорових творів Б. Фільц, А. Рудницький зазначає, що «музична мова композиторки обмежена і конвенціональна, але своїми обмеженими музичними засобами вона користується зі смаком і мистецькою ощадністю» [5, с. 185].

З пісенно-хоровими творами Б. Фільц призначеними для дітей та юнацтва (більше 300 зразків), можна познайомитися в авторських збірках композиторки:

- «Від льоду до льоду» (1965);
- «Смерічка» (1973);
- «Любимо землю свою» (1977);
- «Весняний дзвін» (1987);
- «Ладоньки» (1982);
- «Від зими до зими» (1983);

«Жива криниця» (1998);
«Срібні струни» (1999);
«Світе тихий» (2000), які вийшли в світ у видавництвах «Музична Україна», «Мистецтво» (Київ) та «Астон» (Тернопіль).

У своїх хорових творах призначених для дитячого віку Богдана Михайлівна постійно продовжує і зміцнює традиції українського класичного і сучасного вокально-хорового музичного мистецтва. Свої композиції композиторка об'єднує у вокальні цикли, піднімаючи музичні образи окремих мініатюр до конкретних значущих художньо-естетичних узагальнень.

Хорові цикли Б. Фільц вражають витонченим ліричним натхненням, поетичністю музичних образів, ніжністю, тендітністю та багатством емоційних відтінків. У кожній мініатюрі оживає чарівний світ дитини, зігрітий материнською любов'ю.

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

Значному успіхові дитячих вокально-хорових творів композиторки сприяло їй завжди вимогливе ставлення до поетичної основи музичних композицій. Серед авторів текстів її хорових п'єс значне місце займають класики української літератури: Тарас Шевченко («Зацвіла в долині червона калина»), Леся Українка («На зеленому горбочку»), «найкращий український лірик» (за визначенням Максима Рильського) Олександр Олесь («Вітер носиться, літає»), видатні поети сучасності – Володимир Сосюра («Любіть Україну», взагалі понад 50 зразків), Дмитро Павличко («Сонце, хлопчик і обруч» (канон)), Ліна Костенко (хорові цикли «Весняні сценки», «Осінні сюжети»), Тетяна Савчинська («Під новий рік»), Микола Сингаївський («Жива криниця») та інші.

Бажаючи відтворити якомога повніше світ дитини з її іграшками, веселими святами, першими яскравими враженнями від зустрічі з образами Природи – Сонцем, Вітром, Дощем, Снігом – Б. Фільц створює цикли пісень на слова Олександра Олеся «Від льоду до льоду» (присвячений синові Олесю), «Хорові акварелі».

У 1965 році композиторка створює цикл «Від льоду до льоду» для голосу і фортепіано, а у 1983 році цей цикл доповнюється новими хоровими п'єсами і виходить під назвою «Від зими до зими». Зупинимось на ньому.

Збірку відкриває хор «Ялинка» – новорічна пісенька-оповідання про зустріч у лісі хлопчика із Зайчиком, який не дозволяє зрубати ялинку. Хор побудований у формі музичного періоду. Уся музична тканина хору розвивається за принципом зіставлення. Останнє досягається ритмічною побудовою мелодичної лінії. У першій частині куплету вона викладена половинними, четвертними, вісімками – нотами, завдяки довжині яких авторка відтворює оповідальний тон героя, про його збирання поїхати до лісу. У другій частині

куплету мелодія розвивається переважно шістнадцятими нотами, що допомагає відчувати квапливий настрій музичного образу.

Якщо розглядати метро-ритмічну організацію мелодичної лінії, то одразу ж привертає увагу вживання композиторкою синкопованої фігурації в кадансових зворотах. Використання синкопованого малюнку у даному випадку, коли вся п'єса утворена у квадратному чотиридольному розмірі, можна розглядати як особливий засіб музичної виразності (так характерний для музичної мови Фільц). Синкопа значно інтенсифікує загальний рух пісні, який позначений автором темпом «*Не дуже швидко*», надає всій мініатюрі певної пружної імпульсивності та сприяє утворенню веселого задиркуватого образу маленького Зайченяти. Двотактовий вступ до появи співу сприяє утворенню загального оптимістичного характеру мініатюри. Як підкреслює відома українська музикознавець, доктор мистецтвознавства М. П. Загайкевич, виростає він із особливостей гуцульського фольклору [2, с. 88].

Якщо перша мініатюра збірки утворена в тональності *C-dur*, то друга п'єса – «Снігурі» написана в тональності *G-dur* і стає яскравим прикладом тонкої інтерпретації «візуальних», живописних образів віршів О. Олеся. Перед слухачами виникає «зримість» поетичного образу веселої зграї пташенят, що «на сніг упали і розквітли, як квітки».

Хор «Снігурі» відрізняється від попереднього твору «Ялинка» вдалим поєднанням звукозображальності, яка допомагає відтворити образ зимової білої ковдри з відповідною емоційною наснагою, що пов'язана з образом веселої зграї птахів. Композиторка використовує такі засоби музичної виразності: швидкий темп, мелодійні поспівки вузького діапазону в межах терції, що є характерним для українського музичного фольклору зимового циклу – колядок та щедрівок; одноманітний ритмічний малюнок.

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

Хорова партія пісні складається з 3-х голосів і має свою «солістку» – партію сопрано. Загальний рух мелодичної лінії розвивається вісімками, а у п'ятому такті затримується на другій долі такту звучанням довгої половинної ноти з крапкою (знову синкопа) – тривалістю, що продовжує звучати в наступному такті. У середній частині твору на словах «Заспівали, задзвеніли, мов заграли кобзарі», метро-ритмічний малюнок сопранової та альтової партій розвивається в єдиному русі (тт. 10-12). А динаміка цього епізоду спадає від *f* до *p*, утворюючи враження бажання усього пташиного хору прослухати і почути, як же то «заграли кобзарі». Цікава в цьому фрагменті і фортепіанна партія. Вона викладена арпеджованими акордами, виконання яких відтворює звучання переборів кобзи (тт. 11-13).

Застосовані композиторкою засоби музичної виразності яскраво підкреслюють музично-образний зміст твору.

Швидко
Быстро

S.
A.

Зві́дкіль гос_ті на_ле_ті_ли
Что за гос_ти на_ле_те_ли

Зві́д_ кіль гос_ ті
Что за гос_ ти

Швидко
Быстро

сто_ го_ ло_ сям та_ бу_ ном,
сто_ го_ ло_ сям та_ бу_ ном,

та_ бу_ ном
та_ бу_ ном,

на_ ле_ ті_ ли
на_ ле_ те_ ли

та_ бу_ ном
та_ бу_ ном,

Швидко
Быстро

Наступна хорова пісня «Холодно зараз в лісах і лугах». На відміну від двох попередніх мініатюр її музична тканина розвивається у тридольному розмірі (3/4).

Хорова партія її наповнена унісонними та інтервальними звучаннями в терцію і сексту. В динамічній лінії переважає запропонована композиторкою звучність на *tr*. Незважаючи на обмеженість виражальних засобів музичного вислову хор приваблює природністю розвитку вокальної партії, що виявляється у певній «заокругленості» мелодійних фраз, їх глибокому та щирому

ліризмі.

Розділ зимових пісень хорового циклу закінчує пісня «Капустонька». Це єдиний твір всього циклу, який передбачає виконання його *a capella* і написаний композиторкою в дусі народних хорових пісень.

Починається мініатюра заспівом партії сопрано, перший інтервал якої є кварта, так характерний для українських дум, історичних та протяжливих пісень.

Нотний приклад №13 «Капустонька»

Не дуже швидко
Не очень быстро

Музична партитура для сопрано (C) та альту (A). Темпозначення: «Не дуже швидко / Не очень быстро». Музика складається з двох систем. Перша система містить дві партії з двома лініями текстів: «По_ки_ну_та, за_нед_ба_на, на_лу_гу» та «По_ки_ну_та, за_бро_ше_на, на_лу_гу». Друга система також має дві партії з двома лініями текстів: «зе_ле_ні_є ка_пус_тонь_ка у_сні_гу» та «зе_ле_не_ет ка_пус_точ_ка во_сне_гу». Динамічний знак *mp* вказує на мезіо-піано.

Метро-ритмічна структура хорової мініатюри «Капустонька» повертає слухача до чотиридольного розміру. Вона чітка і симетрична. У розвитку мелодичної лінії мають перевагу четвертні ноти. Тільки у двох тактах (першому і сімнадцятому) мелодична лінія збагачується вісімками. Кожна чотиритактова фраза закінчується довгою половинною нотою з крапкою, яка ніби-то підсумовує попереднє звучання розвитку мелодичної лінії. Усі куплети завершуються унісонним октавним звучанням, що є типовим для народного хорового співу. Застосування в цій пісні темпу «Не дуже швидко» перегукується із загальним настроєм першого хору «Ялинка», що робить розділ зимових пісень більш цілісним.

Головною тональністю п'єси є *F-dur*. Та закінчується мініатюра не тонічним звуком фа, а квантовим звуком до. Можна припустити, що авторка намагалася поєднати пісні зимового періоду з піснями наступного весняного розділу. І це композиторці вдалося. Мається на увазі те, що подальший хор «Скоро сонечко зігріє» утворений в тональності *C-dur*. Домінантовий звук *F-dur*. «До» тепер слугує основним тонічним звуком тональності *C-dur*, що і зближує хор «Капустонька» з хором «Скоро сонечко пригріє».

Весняний розділ циклу відкривається хоровою піснею «Скоро сонечко пригріє». Вона відзначається душевною теплотою, світлим ліризмом, що

пов'язаний із довго очікуваним поверненням тепла, розквіту природи:

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

Дана хорова мініатюра утворена у двохдольному розмірі (2/4). У вокальній та інструментальній партіях мають місце синкоповані ритмічні фігурації, так характерні для музичного письма Б. Фільца (тт. 4, 14, 24, 28).

Бадьорій, піднесений настрій з'являється з перших тактів фортепіанного вступу. Завдяки вживанню оздоблення (форшлагів) у партії правої руки, загальне звучання твору наповнюється чарівним колоритом, грайливістю і легкістю. Особливий колорит інструментального супроводу надають арпеджовані акорди в тактах: 1, 2, 5, 6, 8, 20, 21, 22, 25, 26, 28.

Нотний приклад №14 «Скоро сонечко пригріє»


Не дуже швидко, грайливо
Не очень быстро, игриво

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features arpeggiated chords and syncopated rhythms. The vocal line includes lyrics in both Ukrainian and Russian. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The second system contains the first two lines of the vocal melody. The third system contains the final two lines of the vocal melody.

Ско_ро со_неч_ко при_грі_є, по_те_
Ско_ро со_л_нц_я_ко при_грє_єт и при_
_чуть струм_ки, темний гай за_зе_ле_ні_є, за_цві_т_
_дєт вес_на, темний лєс за_зе_лє_нє_єт, про_бу_

Наступна пісня – «Все навколо зеленіє» – оспівує другу половину весни – період, коли кожна тварина, кожна рослина збуджується наповнюється новим повнокровним життям, і дійсно:

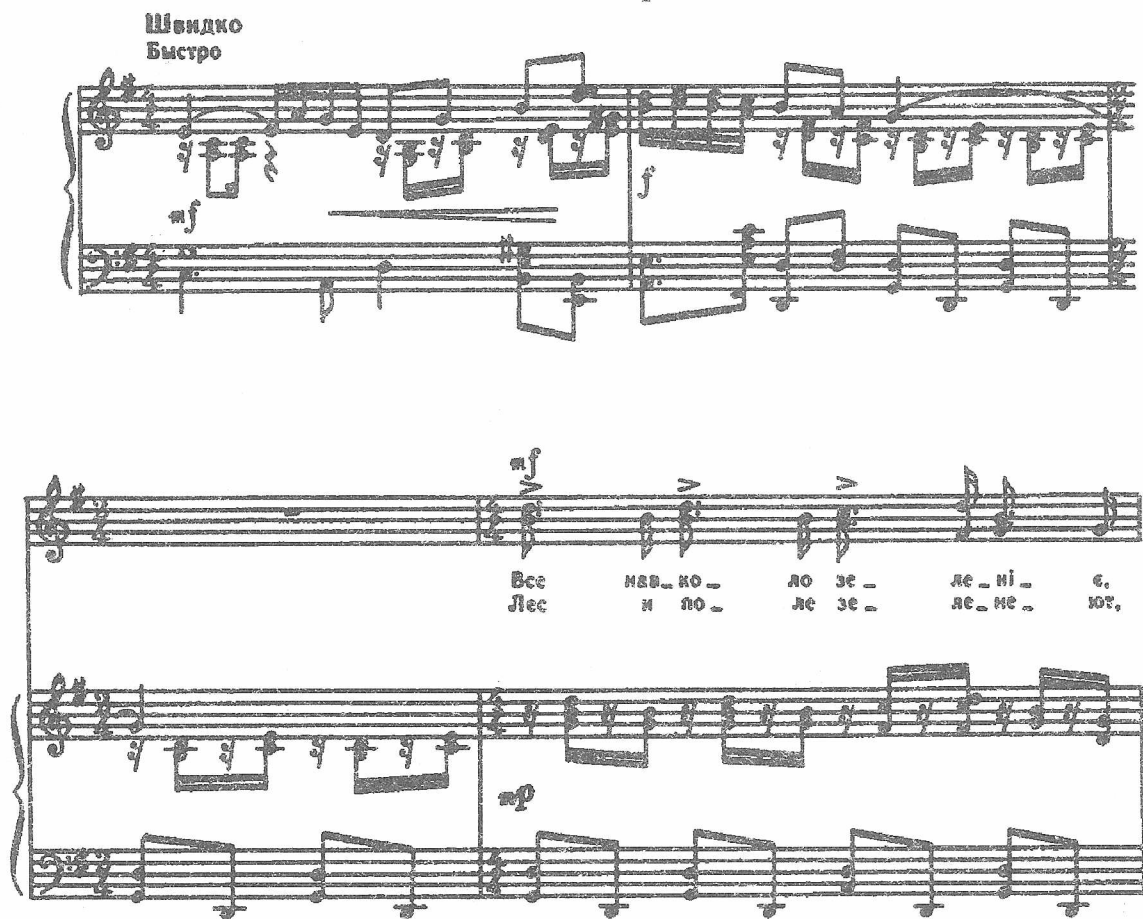
*Як тут всидіти у хаті,
Коли все живе, цвіте,
Крізь дзвенять пташки крилаті,
Сяє сонце золоте?*

Повертаючись до чотирьохдольного розміру, композиторка знаходить своєрідний метро-ритмічний малюнок у розвитку мелодичної лінії твору () з акцентами на першу, другу, третю долю такту, які яскраво відтворюють схвильованість та бажання дитини вибігти і погуляти у садочку.

«Поспішність» загального руху твору підтримується інструментальним акомпанементом викладеним особливою фактурою п'єси – ламаними шістнадцятими. Авторка майстерно створює світлий колорит мініатюри, передає радісний, піднесений настрій, викликаний весняним буянням природи. Певну зображальність вносять також інтонаційні звороти в мелодичній лінії, де прослуховуються мотиви, що імітують голос зозулі.

Нотний приклад №15 «Все навколо зеленіє»

Швидко
Быстро



mf

f

mf

mf

mf

Все нав_ко_ ло зе_ ле_ні_ є.
Лес и по_ ле зе_ ле_не_ ют.

річ_ ка ллет_ ся | шу_ мить, ти_ хо, ти_ хо ві_ тер ві_ е
реч_ ка плас_ щет и шу_ мит, ти_ хо, ти_ хо ве_ тер ве_ ет

Висвітлення зображальних елементів притаманне й двом наступним хоровим мініатюрам всього циклу «Дощик» та «Маленький пастушок». Названі п'єси відносяться до літнього розділу циклу, мають споріднені темпи. Хор «Дощик» виконується в темпі *«Помірно»*, а «Маленький пастушок» – *«Не дуже швидко»*. Мелодія кожного куплету хору «Дощик» виконується на *staccato*, що разом із стакатним фортепіанним супроводом виразно імітує звук падаючих дощових краплин. Вузкий діапазон мелодичної лінії, коливальний рух її терцових інтервалів, чотиридольний розмір – все разом нагадують слухачеві дитячі ігрові пісні – веснянки (наприклад: «Іди, іди дощику»). У четвертому та шостому тактах аналізованої мініатюри композиторка застосовує форшлагги – забарвлення, яке асоціюється з великою дощовою каплею, що блищить на сонечку всіма дивовижними кольорами веселки.

Нотний приклад №16 «Дощик»

Помірно
Умеренно
♩ P

Кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап.
Кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап, кап.

Ро_ си, ро_ си,
 Лей_ ся, лей_ ся,
 Ро_ си, до_ щи_ ку, я_ ри_ ну,
 Лей_ ся, дож_ ди_ чки, ве_ се_ лей,

рос_ ти, рос_ ти, жи_ теч_ ко,
 вы_ рас_ тай, пше_ ни_ чень_ на,
 рос_ ти, жи_ теч_ ко, на ла_ ну,
 вы_ рас_ тай, средь по_ лей,

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

Наступний хор має назву «Два хлопчика». Сюжетно-дійовий характер його пов'язаний з розповіддю хлопчиків про рибалку, де ловиться рибка золотенька і срібненька, величенька і маленька.

Хорова п'єса «Два хлопчика» перегукується з першим хором збірки – «Ялинка». Музична тканина її теж розвивається за принципом зіставлення двох мелодичних фраз, що відтворюють різні емоційні стани двох молодих риболовів. Грайливий, навіть жартівливий настрій п'єси досягається завдяки використанню «затриманої» четвертної ноти на останній долі такту (тт. 2, 3, 4).

Порівнюючи дві хоріві мініатюри, «Ялинка» та «Два хлопчика», можна виявити наступні спільні ознаки. Обидва твори написані в тональності *C-dur*, мають спільну метро-ритмічну структуру, чотиридольний розмір. Музична образність хорів розвивається за принципом зіставлення двох музичних фраз, мелодична основа яких влучно підкреслює а музично збагачує поетичні рядки поезії О. Олесья. Динамічна лінія в обох хорівих мініатюрах досить гнучка (розгортається від *mp* до *f*), своєрідно підкреслюючи змістовну та емоційну кульмінацію творів.

Якщо хор «Два хлопчики» можна віднести до жанрово-зображальних,

мініатюр побутового характеру, то наступну п'єсу «Тихо в полі» (нею закінчується літній розділ всього циклу) доцільно зачислити до жанру ліричних.

Розмірений коливальний рух у тридольному розмірі наповнює музику даної хорової мініатюри особливою теплотою і елегійною задушевністю.

Музична тканина хору напрочуд прозора, її м'яка динамічна лінія розвивається в межах *pp*, *mp*, *p*. Хроматизована мелодика в кінці твору розчинюється в тихому звучанні фортепіанного акомпанементу. Незважаючи на досить обмежені засоби музичної виразності, які застосовані авторкою у хоровій мініатюрі «Тихо в полі», композиторка утворює дивну атмосферу таємничого спокою, мрійливості та глибокого задуму.

Осіnnий розділ хорового циклу «Від зими до зими» відкривається хоровою мініатюрою «Вітер». Зображальний елемент його (протягом всього твору в інструментальному супроводі вживаються трелі) яскраво підкреслює та інтерпретує візуальність художнього образу вірша О. Олеся. Фортепіанна партія в цьому творі несе основне навантаження музичного висловлювання та емоційного настрою, викликаного мрякою та сльотою осінньої пори.

За хором «Вітер» звучить пісня «Сумно і весело», в якій образи людини і природи оспівуються Б. Фільц через одухотворення пейзажної лірики. У цій мініатюрі найбільш повно виявилася одна з головних особливостей композиторського письма Б. Фільц – орієнтація на романтизм як стильове музичне висловлювання душевної схвильованості.

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

Закінчується хоровий цикл піснею «Над колискою». Відштовхуючись від поетичного образу вірша О. Олеся, Б. Фільц утворює образ молодої жінки-матері, яка, сидячи біля колиски, наспівує своєму дитинчатку ніжну колискову пісню. Жінка співає та й замислюється (останнє відтворено у двох тактах – шостому і восьмому – що звучать на паузах).

Спокійний, повільний розвиток мелодичної тканини у верхньому голосі рухається на фоні розложистих акордів тонічної а домінантової функцій у супроводі фортепіано (звучить домінанта із заниженою терцією по натуральному *a-moll* і розспівування звуку «А», що виконується двома нижніми голосами).

У тт. 13-20 музичного тексту аналізованого хору три голоси співають свої партії на звуці «А». Композиторка застосовує спосіб характерний для українських народних пісень-колисенок. Вслуховуючись у чарівне озвучення звуку «А» (мініатюра виконується дитячим хоровим колективом), дійсно відчуваєш щось магічне, що притягує з великою енергійною силою. Це той випадок, та миттєвість, коли слів не потрібно. Звучить саме найдорожче – музика, яка летиться від самої душі, лине від самого серця Матері.

Нотний приклад №17 «Над колискою»

Повільно, спокійно
Медленно, спокойно

Спи, мій ма_ле_санький, спи, мій ся_нок...
Спи, мой ма_лю_санький, все у_же спят...

Я роз_ка_жу то_бі без_ліч казок.
сказ_ку те_бе рас_ска_жу про козлят.

У розглянутому хоровому циклі Б. Фільц «Від зими до зими» в повній мірі виявилася спорідненість її індивідуального почерку з елементами українського музичного фольклору. Враховуючи особливості емоційного сприйняття дітей через призму витонченої краси природи, композиторка утворює відточені музичні образи наповнені душевною теплотою та ширістю, схвилюваністю та тонкою лірикою – рисами, так характерними для музики епохи Романтизму. У хорових мініатюрах Б. Фільц приваблює вишуканий колорит гармонійної мови: зіставлення кварто-квінтових співзвучностей на різних ступенях ладу. Влучно використовуються елементи зображальності (форшлаги, трелі, акценти), чітка квадратна структура, м'яка динамічна лінія, гнучка метро ритмічна організація усієї музичної тканини циклу. Яскрава мелодика, логічність музичної структури як кожної окремої мініатюри, так і всього циклу робить хорові твори Б. М. Фільц життєвими, художньо-переконливими, доступними і для виконання, і для сприйняття.

У всіх сферах музичної творчості Богдана Фільц досягла великих успіхів і визнання.

З упевненістю можна сказати, життя нашої співвітчизниці Богдани Михайлівни Фільц є яскравим прикладом дієвості, творчої енергії, невичерпного окриленого оптимізму, постійного осягнення вершин музичного мистецтва.

З повагою чекаємо нових творів Богдани Михайлівни до скарбниці сучасного українського та світового музичного мистецтва!

ЧАСТИНА ІІІ. НОТНИЙ МАТЕРІАЛ

Б. Фільц

НА ДИТЯЧІЙ ЗАЛІЗНИЦІ

Moderato $\text{♩} = 126$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 5, 2, 1, 2, 1. The treble staff contains rests for the first four measures.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef, three sharps, and a 2/4 time signature. The lower staff has a bass clef, three sharps, and a 2/4 time signature. The bass line continues with eighth notes and fingerings 5, 4, 3, 2. The treble staff has rests for the first three measures, followed by a chord in the fourth measure with a fingering of 5, 4, 3, and a chord in the fifth measure with a fingering of 4, 2.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef, three sharps, and a 2/4 time signature. The lower staff has a bass clef, three sharps, and a 2/4 time signature. The bass line continues with eighth notes. The treble staff features chords with a fingering of 3, 1 in the first measure, and a triplet of chords with a fingering of 3, 1 in the second measure. The final measure of the system has a slur over the notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a treble clef, three sharps, and a 2/4 time signature. The lower staff has a bass clef, three sharps, and a 2/4 time signature. The bass line continues with eighth notes. The treble staff features chords with a fingering of 3, 1 in the first measure, and a chord with a fingering of 2 in the second measure. The final measure of the system has a slur over the notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains chords with fingerings: 3 1, 5 3, and 4 2. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains chords with fingerings: 3 2 1 and a trill marked *tr*. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains chords with fingerings: 1, 3 1, 4 2 1, and 3 1. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains chords with fingerings: 3 1, 3 1, and 3 1. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. A *sva* (sustained vibrato) marking is present above the final chord.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a long, sustained chord with a fingering of 5 3 1. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

3 1

3

p

3 1

5 3

3 1

2

f

p

4
3
1

f

1

This system shows the first two staves of music. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with '4', '3', and '1' above it. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the first measure, and a first ending bracket is shown in the final measure.

mp

3

This system continues the piece. The treble clef staff features a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bass clef staff continues with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mp* is placed in the second measure.

f

3

This system shows the third system of music. The treble clef staff has a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is in the first measure, and a first ending bracket is in the final measure.

f

This system shows the fourth system of music. The treble clef staff is mostly silent, with a few notes in the final measure. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is in the first measure.

poco dim. e rallentando

p

This system shows the fifth system of music. The treble clef staff has a melodic line with a first ending bracket in the final measure. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. The dynamic marking *poco dim. e rallentando* is written across the first two staves, and a *p* marking is in the final measure.

pp

This system shows the sixth system of music. The treble clef staff has a melodic line with a first ending bracket in the final measure. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *pp* is in the second measure.

Весняні сценки

хоровий цикл на слова Ліни Костенко
для дітей молодшого віку

І. Чекайте квітами Весна (телеграма-блискавка)

Allegro

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piano accompaniment is written in a grand staff with a forte (*f*) dynamic. The vocal line is a single staff with a treble clef, containing a whole rest followed by a half rest.

The second system of the musical score includes vocal lyrics and piano accompaniment. The key signature is D major and the time signature is 2/4. The piano accompaniment continues with a forte (*f*) dynamic. The vocal line has a treble clef and contains the lyrics: "Вно - ці за вов - чи - ми я -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

The third system of the musical score includes vocal lyrics and piano accompaniment. The key signature is D major and the time signature is 2/4. The piano accompaniment continues with a forte (*f*) dynamic. The vocal line has a treble clef and contains the lyrics: "ра - ми, я - ра - ми, я - ра - ми зай ці - да -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

ва - ли те - лег - ра - ми, те - лег - ра - ми, те - лег - ра - ми.

і про - чи - та - ла так сос - на, і

про - чи - та - ла так сос - на: "Че -

л.р.

кай те кві - та -

ми Вес - на, Вес-

на, Вес-

на\".

rit.

8_{bb}

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

IV. Берізки по коліна у воді

Moderato

cantabile

Пе-ре - яр - ка - ми та уз - ліс - ка - ми, по роз-

ли- тій звес - 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 ле-бе-ді.

1. 2.
А-ні

Переярками та узлісками,
 По розлитій з весни воді.
 Гуси плавають між берісками
 Білі-білі, як лебеді.

Ані шелесту, ані бризочки,
 Ні далекого шуму коліс.
 Лиш гусей лебедина низочка
 Огинає струни беріз.

сл. Б. Заходера

№11 "В моей Вообразилии"

Спокойно

* Умеренно быстро

- 1. Вмо - ей Во - о - бра - зи - ли - и, вмо -
- 2. У - ра, Во - о - бра - зи - ли - я! Мо -
- 3. Вмо - ю Во - о - бра - зи - ли - ю по -

ей Во - о - бра - зи - ли - и там цар - ству - ет фан - та - зи - я во всем сво - ем все -
 я Во - о - бра - зи - ли - я! У всех, ко - му за - хо - чет - ся там вы - рас - та - ют
 пасть сов - оем не - сло - ж - но, о - на, ведь вс - кло - чи - тель - но у - доб - но рас - по -

си - ли - и. Там все меч - ты сбь - ва - ют - ся, а на - ши о - гор - че - ня - я сей -
 кры - лья. И каж - дый о - бя - за - тель - но ста - но - вит - ся ку - дес - ни - ком, будь
 ло - же - на! И толь - ко тот, кто на - чис - то ли - шен во - о - бра - же - ни - я, у -

час же пре - вра - ща - ют - ся в смея - ны - е при - кло - че - ни - я! Сей - час же пре - вра -
 он тво - им ро - вес - ни - ком и - ли мо - им ро - вес - ни - ком! Будь он тво - им ро -
 вы, не зна - ет, как вой - ти ве - е рас - по - ло - же - ни - е. У - вы, не зна - ет,

ца - ют-ся смеш-ны - е при-клю - че - ни - я! // вес - ни-ком
 вес - ни-ком и - ли мо-им ро -
 как вой-ти ве -

е рас - по - ло - же - ни - е.

pp

8va.

1. В моей Вообразилии,
 В моей Вообразилии –
 Там царствует фантазия
 Во всем своем всесилии.
 Там все мечты сбываются,
 А наши огорчения
 Сейчас же превращаются
 В смешные приключения! | 2 раза

2. Ура, Вообразилия!
 Моя Вообразилия!
 У всех, кому захочется,
 Там вырастают крылья.
 И каждый обязательно
 Становится кудесником,
 Будь он твоим ровесником
 Или моим ровесником! | 2 раза

У маминого камина

Олег Полевой

Moderato

Piano

4

p

poco a poco cresc.

7

rit.

a tempo I

mf

10

13

16

Musical score for measures 16-18. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and grace notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and a long slur across measures 16 and 17.

19

Musical score for measures 19-21. The right hand continues with a complex melodic pattern of sixteenth notes and trills. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes and rests, marked with dynamics *p.* and *pp.*

22

Musical score for measures 22-24. The right hand has a dense texture of sixteenth notes with trills. The left hand accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p.*

25

Musical score for measures 25-27. The right hand continues with a melodic line of sixteenth notes and trills. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes, with a dynamic marking of *rit.* at the end of the system.

28 *a tempo*

Musical score for measures 28-30. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand accompaniment is simpler, with chords and eighth notes. The tempo marking *a tempo* is present at the beginning of the system.

31

Musical score for measures 31-33. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with chords and single notes.

34

34

legato

Musical score for measures 34-36. Measure 34 has a slur over the right hand. Measure 35 has a slur over the right hand and a slur over the left hand. Measure 36 has a slur over the right hand. The word "legato" is written above the left hand in measure 35.

37

37

poco a poco rit.

Musical score for measures 37-39. Measure 37 has a slur over the right hand. Measure 38 has a slur over the right hand. Measure 39 has a slur over the right hand. The instruction "poco a poco rit." is written above the left hand in measure 37.

40

40

p *pp*

Musical score for measures 40-42. Measure 40 has a slur over the right hand. Measure 41 has a slur over the right hand. Measure 42 has a slur over the right hand. The dynamic markings "p" and "pp" are present.

Preludia

op.2

Marche funebre

pp *mf*

poco a poco cresc. *ff*

simile

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The tempo marking *simile* is present.

Second system of the piano score, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

mf

Third system of the piano score. The right hand continues its melodic pattern, and the left hand accompaniment includes some fermatas. The dynamic marking *mf* is indicated.

Fourth system of the piano score, showing further development of the melodic and harmonic material.

poco a poco rit. *dim.*

Fifth system of the piano score, concluding the page. The right hand has a sparse, chordal texture, and the left hand has a few notes with fermatas. The tempo marking *poco a poco rit.* and dynamic marking *dim.* are present.

ВЕЧІРНЯ МЕЛОДІЯ

ВЕЧЕРНЯЯ МЕЛОДИЯ

Andante

mp

ped. * *ped.* * *ped.*

ped. * *ped.* * *ped.*

p *espress.*

ped. * *ped.* * *ped.*

cresc.

ped. * *ped.* * *ped.*

f *mp* *rit.*

ped. * *ped.* * *ped.*

m. s.

p a tempo

* *20.* * *20.* * *20.*

* *20.* * *20.* * *20.* * *20.*

pp rit.

* *20.* * *20.* *

ВЗИМКУ НА ТРОЙЦИ ЗИМОЙ НА ТРОЙКЕ

Allegro

mf *staccato sempre*

con 20.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth-note patterns. The lower staff (bass clef) features a melodic line with eighth notes and rests, accented with 'v' marks.

Second system of musical notation. The upper staff continues with chords, showing some movement in the right hand. The lower staff continues with the melodic line, maintaining the eighth-note pattern.

Third system of musical notation. The upper staff shows a progression of chords. The lower staff continues with the melodic line, featuring some triplet-like groupings.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a more active texture with some sixteenth-note patterns. The lower staff continues with the melodic line, accented with 'v' marks. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues with chords. The lower staff continues with the melodic line, accented with 'v' marks. A dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present in the lower staff.

8

p

pp

rit.

*

О. Нежигай

Прохання

Просьба

3 почуттям ♩=92

p

rit.

a tempo

mp subito

f subito

mf poco cresc.

5

3 3

This system shows the first two measures of a musical piece. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, and a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *mf* poco cresc. is present.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

f 3 3 3

This system contains the next two measures. The right hand continues with a melodic line, featuring several triplet markings. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A dynamic marking of *f* is present.

piu mosso

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

This system shows the third and fourth measures. The tempo is marked *piu mosso*. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, and triplet markings throughout. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

p subito

f 3 3 3 3 3 3 3 3

This system contains the fifth and sixth measures. The dynamic marking changes to *p subito*. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, and triplet markings. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A dynamic marking of *f* is present.

rit. tempo I

mf 3 3 3 3 3 3 3 3

This system shows the seventh and eighth measures. The tempo is marked *rit.* and then *tempo I*. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, and triplet markings. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. A dynamic marking of *mf* is present.

rit.

This system contains the ninth and tenth measures. The tempo is marked *rit.*. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

pp

This system shows the final two measures of the piece. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. A dynamic marking of *pp* is present.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики / Лідія Борисівна Архимович, Тетяна Ільїнічна Каришева, тамара Василівна Шеффер, Анісія Яківна Шреер-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – 309 с.
2. Белікова В. В. Історія української музики : навчальний посібник / Валентина Венедиктівна Белікова ; МОНМС України. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2011. – 108 с.
3. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг : КГПУ ; І. В. І., 2002. – 140 с.
4. Бибииков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека / Сергей Николаевич Бибииков. – К.: Наукова думка, 1981. – 108 с.
5. Буряк В. К. Підвищення ефективності педагогічної освіти як найважливіший чинник розвитку суспільства / Педагогіка вищої та середньої школи: Збірник наукових праць / Головний редактор проф. Буряк В. К. – Кривий Ріг: КДПУ, 2009. – Вип. 25. – 596 с.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К., Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
7. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. / Ред. И. Тукова / Н. Герасимова-Персидская. – К.: ДУХІЛІТЕРА, 2012. – 408 с.
8. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / Марія Загайкевич. – Київ ; Тернопіль : АСТОН, 2003. – 144 с.
9. Зеленев Л. А. Принципы систематизации эстетических категорий // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе / Л. А. Зеленев. – Днепропетровск, 1978.
10. Історія української музики в 6 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського: Редкол. Г. А. Скрипник (голова) та інш. – К., 2004. – Т. 5; 1941-1948 рр. / М. В. Беляєва, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, М. П. Загайкевич та інш.; Редкол. тому: А. І. Муха (відпов. ред.) та інш. – 2004. – 504 с.
11. Калениченко А. Лисенко у світовій музичній культурі / Анатолій Павлович Калениченко // Музика. – №1. – 2013. – С. 36-39.
12. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ століття : [підручник] / Наталія Борисівна Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с.
13. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.: [навчальний посібник] / Любов Олександрівна Кияновська. – Чернівці: Книги-ХХІ, 2007. – 424 с.
14. Копиця Маріанна. Усе ще невідомий Лисенка / Маріанна Давидівна Копиця // Музика. – №1. – 2013. – С. 40-41.
15. Корній Л. Історія української музики. Ч. І. (Від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст.) / Лідія Пилипівна Корній. – Видавництво М. П.

- Коць: Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996.
 – Частина третя. ХІХ ст. : [підручник] / Лідія Пилипівна Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.
16. Крвавич Д. П., Овсійчук В. А. Черепанова С. О. Українське мистецтво : [навчальний посібник]: У 3 ч. / Передмова проф. С. Павлюка. Ч. 2. / Дмитров Петрович Крвавич, Володимир Антонович Овсійчук, Світлана Олександрівна Черепанова. – Львів: Світ, 2004. – 268 с.
 17. Культурологія: українська та зарубіжна культура: [навчальний посібник] / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. Л. Шевнюк та ін. / За заг. ред. М. М. Заковича. – 5-те вид. стер. – К.: Знання, 2010. – 589 с.
 18. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – Л., 1971.
 19. Людкевич С. Відгук на композиції Б. Фільц / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 631.
 20. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О. П. Рудницька та ін. / За заг. ред. О. В. Михайличенко, редактор Г. Ю. Ніколаї / Оксана Петрівна Рудницька та ін. / За заг. ред. Олег Володимирович Михайличенко, редактор Галина Юріївна Ніколаї. – Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. – 255 с.
 21. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
 22. Національна Спілка композиторів України. Довідник. – К.: Гроно, 2011. – 138 с.
 23. Нежигай О. М. Твори для фортепіано – 1-8 класи ДМШ / Олександр Миколайович Нежигай. – Дніпропетровськ, 2009. – 40 с.
 24. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : [монографія] / Олена Миколаївна Немкович. – К., 2006. – 534 с.
 25. Ничкало С. А., Масол Л. М., Комаровська О. А. Художня культура України (від найдавніших часів до початку ХХ ст.): Посібник для вчителів / Редактор-упорядник і відповідальний за випуск Е. В. Белкіна. – К.: КМІУВ, 2001. – 124 с.
 26. Німилович О. Фортепіанні композиції для дітей Богдани Фільц : вступна стаття / О. Німилович // Фільц Б. Фортепіанні твори для дітей / Богдана Фільц. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – С. 4-5.
 27. Палкін В. А. Еще раз об относительности научных истин / Вадим Андреевич Палкин // Імідж сучасного педагога. – №5(144). – 2014. – С. 7-10.
 28. Програми для загальноосвітніх навчальних закладів. Художньо-естетичний цикл, 5-11 класи. – К.: МОНУ, 2005. – 233 с.
 29. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен: Дніпрова хвиля. – 406 с.
 30. Садовнікова О. С., Соколова Л. С. Володимир Михайлович Птушкін / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревсь-

- кого / О. С. Садовнікова, Л. С. Соколова. – Харків: С.А.М., 2011. – 48 с. [Біографія та бібліографія видатних музикантів].
31. Фільц Б. Фортепіанні твори для дітей / Богдана Фільц ; упор., вст. ст. О. Німилович. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – 28 с.
 32. Фільц Б. Спогади [про роки навчання в школі-інтернаті ім. С. Крушельницької в класі І. Крих] / Б. Фільц // Ірина Крих – особистість, музикант, педагог : спогади. – Львів, 2005. – С. 8-16.
 33. Фільц Б. М. Фортепіанні цикли / Богдана Михайлівна Фільц. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 84 с.
 34. Хвостова О. М., Павленко В. В. Усе на краще: Віршофотоальбом. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006. – 96 с.
 35. Хлебнікова О. Проблеми підготовки науково-педагогічних кадрів у системі вищої музичної освіти / Науковий вісник «Музична освіта в Україні»: теорія і практика / Збірник статей. – Вип. 29. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003.
 36. Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта України на межі двох тисячоліть (1991-2010 рр.): [навчальний посібник] / Володимир Федорович Черкасов. – Кіровоград: ТОВ «Імекс-ЛТД», 2011. – 380 с.
 37. Шевнюк О. Л. Культурологія : [навчальний посібник]. – Вид. 3, стер. / Олена Леонідівна Шевнюк. – К.: Знання-Прес, 2007. – 535 с. [Вища освіта ХХІ століття].

Навчальне видання

Валентина Венедиктівна Белікова

**МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА
У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Підписано до друку 22.05.2015

Формат 60x84/8. Ум.-др. арк. – 13,3. Обл.-вид. арк. – 9,2.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Тираж 50 прим.

Друкарня Щербенка С. Г.

50027 Кривий Ріг, вул. Рокосовського, 5/3

т. (0564) 922-077



**Белікова
Валентина
Венедиктівна**

- кандидат мистецтвознавства
- доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ»
- член Національної спілки композиторів України
- Заслужений працівник культури України
- закінчила Київську консерваторію ім. П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського)

- трудову діяльність почала з 1962 року на посаді вчителя музичної школи № 1 м. Кривого Рогу
- з 1969 року, після закінчення Київської консерваторії, працює на факультеті мистецтв Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ»
- захистила кандидатську дисертацію “Музичне виконавство як вид художньо-творчої діяльності”
- з 1993 року - доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки
- наукові інтереси пов'язані з вивченням проблем музично-виконавського мистецтва, методики викладання історії української та зарубіжної музики у вищій школі
- автор монографій, посібників, понад 100 наукових і методичних публікацій