

9. Лисенко І. Словник співаків України. Енциклопедичне видання. Післямова М. Слабошпицького / Іван Лисенко. – К. : в-во Рада – Джерзі Ситі : в-во М. Коць, 1997. – 354 с.
10. Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.salomeamuseum.lviv.ua/>
11. Соломія Крушельницька: міста і слава / [автори-упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка]. – Львів : Апріорі, 2009. – 167 с.
12. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2 ч. Ч.1. Спогади / [вст ст., упор. і прим. М. Головащенко]. – К., 1978. – 398 с.
13. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2 ч. Ч.2. Матеріали. Листування / [упор. і прим. М. Головащенко]. – К. : Муз. Україна, 1979. – 447 с.
14. Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – 188 с.
15. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: статті та матеріали. – Тернопіль : Джура, 2008. – 392 с.
16. Толошняк Н. Концертно-виконавська діяльність Соломії Крушельницької в музично-критичній оцінці українських митців першої половини ХХ століття / Наталія Толошняк // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – 188 с.
17. Українська діаспора [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ridna-ukraina.com.ua/diaspora>

УДК 781.2

В. В. БЕЛІКОВА

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧОСТІ Б. ФІЛЬЦ

На прикладі фортепіанних творів Б. Фільц, призначених для дитячого віку, автор висвітлює особливості музичної мови композиторки, їхню значущість у поєднанні з іншими елементами музичної тканини в процесі інтерпретації музично-образної драматургії нотного тексту.

Ключові слова: композиторка, засоби музичної виразності (динаміка, мелодична лінія, музична форма, ритм тощо).

В. В. БЕЛИКОВА

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ФИЛЬЦ

На примере фортепианных произведений Б. Фильц, предназначенных для детского возраста, автор раскрывает особенности музыкального языка композитора, их значение в совокупности с иными элементами музыкальной ткани в процессе интерпретации музыкально-образной драматургии нотного текста.

Ключевые слова: композитор, средства музыкальной выразительности (динамика, мелодическая линия, музыкальная форма, ритм и т. д.).

PIANO PIECES FOR CHILDREN OF B. FILZ

On the example of the piano works of B. Filz intended to childhood, the author highlights the features of the musical language of composer, their value in conjunction with other elements of the musical fabric in interpreting music and imaginative drama musical text.

Key words: *composer, means of musical expression (dynamics, melodic line, musical form, rhythm, etc.).*

Професійна підготовка сучасного музиканта передбачає його високу музично-теоретичну підготовку з історії та теорії музики, системи методів навчання студента або школяра, аналізу засобів музичної виразності обраного музичного твору в їхньому співвідношенні з усіма елементами музичного тексту (розвитком мелодичної й динамічної ліній п'єси, метро-ритмічної та гармонічної основи твору і т. ін.), а також уміння визначити акордову насиченість мініатюри та дати характеристику ладо-функціональним особливостям музичної мови нотного тексту тощо.

У зв'язку з цим головним залишається надання всім засобам музичної виразності такого інтерпретаційного прочитання, що будь-який музичний твір набуває необхідної естетичної значущості не тільки в контексті творчості конкретного композитора, а й у контексті певного історичного періоду, розвитку художнього напрямку тощо.

Різний рівень музично-теоретичної підготовки сучасних студентів факультетів мистецтв середніх спеціальних і вищих навчальних закладів свідчить про те, що деякі студенти стикаються з певними труднощами в процесі опанування музичними творами, особливо сучасних композиторів. Зумовлене це тим, що музичним образам сучасних музичних творів притаманна особлива багатозначність, варіативність, використання синтезу різних засобів музичної виразності, що характерні для найрізноманітніших стильових напрямів: від класичного та романтичного до постмодерну.

На зламі нового тисячоліття осмислення й розробка методологічних, теоретичних і методичних проблем музичної творчості (а значить, і музично-виконавського мистецтва) набуває нової сили. Це підтверджують роботи авторів як минулих, так і останніх років (О. Олексюк, О. Олійник, В. Гріньової, М. Данілішиної, І. Довжинець, Н. Журавської, Н. Іліницької, І. Лісун та інших).

Метою пропонованої розвідки є виявлення особливостей музичної мови Б. Фільца на основі проаналізованих її музичних творів.

Музична творчість Б. Фільца – це зразок активної реакції композиторки на навколишній світ, життєві та соціальні події. Тому у фортепіанних творах, яких близько 70, можна почути і яскраве оспівування рідної української природи, і відверте відтворення емоційного стану та настрою людини, і «звучання» знаменних історичних й соціальних подій.

Фортепіанна музика Б. Фільца має унікальне інтонаційне забарвлення, що наповнює її мелодичну лінію, гармонічну та метро-ритмічну основу – це неповторний карпатський фольклор, завдяки якому композиторка возвеличує красу Карпатських гір, людей, які там мешкають.

Аналіз фортепіанних композицій Б. Фільца, призначених для дитячого віку, розпочнемо з нової збірки авторки, що надрукована у видавництві «Посвіт» м. Дрогобича у 2011 р. [7].

До збірки увійшли твори, що хвилюють своєю щирістю, відвертістю, м'якою ліричністю, щасливим захопленням від сприйняття навколишньої дійсності. Не випадково ще в 1958 р. видатний український композитор Станіслав Пилипович Людкевич – викладач Богдани Фільца з класу композиції – підкреслював «визначну, притім природну мелодико-гармонійну інтенцію і виразність, особливо в ліричному напрямі» [3, с. 63] музичної мови композиторки.

Не можна не зазначити й того, що навчання у визнаного корифея Львівської композиторської школи зумовило подальший тісний зв'язок музичного мислення композиторки з різновидами народнопісенних утворень Закарпаття, зі своєрідним

трактуванням «його семантичних рис (жанрових, ритмо-інтонаційних, драматургічних, тембральних) у поєднанні з модерністю індивідуального письма» [3, с. 137].

Можна припустити, що любов до фортепіано як до унікального музичного інструмента багатогранного емоційного й 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 ділилася зі мною пані Ірина Крих, і досі слугують мені своєрідним дороговказом в моїй мистецькій діяльності та композиторській творчості» [5, с. 9].

Нововидана збірка містить такі фортепіанні мініатюри:

- | | |
|--|-------------------------|
| 1. Карпатський етюд (ця п'єса за американським виданням має другу назву – «Гірськими стежками»). | 6. Мальована сопілочка. |
| 2. Гра в м'ячик. | 7. Колискова. |
| 3. Давня казка. | 8. Пісня для бабусі. |
| 4. На дитячій залізниці. | 9. Полька. |
| 5. Забута лялька. | 10. Поетичний настрій. |

Зауважимо, що п'єси «Давня казка», «Забута лялька», «Пісня бабусі», «Колискова» були створені авторкою на замовлення українців, які виїхали до Канади. Своє коріння вони ніколи не забували, і дітям та онукам намагалися прищепити любов до України на матеріалі сприйняття музичних композицій визнаних у світі митців, для яких Батьківщина як мати є тією святиною, яку любиш завжди, – і в лихі години, і під час радісних подій.

П'єси ж «Забута лялька» та «Мальована сопілочка» належать до циклу фортепіанних мініатюр авторки «Яворівські іграшки». Відомо, що славна земля Яворівщини завжди була багата на талановитий і роботящий народ, який займався розписом по кераміці, різьбою по дереву, малюванням, ткацтвом, вишиванням, в'язанням, плетінням необхідних побутових речей з лози, а головне – виробництвом цікавих і яскравих дитячих іграшок, якими й сьогодні охоче бавиться й тішиться малеча [1, с. 7].

Даючи загальну характеристику новонадрукованій збірці, підкреслимо таке: її структура складена за принципом музичного контрасту, що притаманне майстрам музичного слова, які працюють у жанрах великих музичних форм, утворюють композиції значних масштабів (симфонії, кантати тощо). Це свідчить про велику відповідальність Б. Фільц перед своїми юними слухачами й виконавцями. Відповідальність пов'язана з якістю утворення: потрібно написати такий, хоч і невеликий за обсягом, твір, щоб він був цікавим за розвитком своєї музичної тканини, музичної фрази, ритму, тишив слух, та головне – щоб його постійно хотілося грати чи співати; твір, де зіставлення та послідовність музичних епізодів має величезне значення для сприйняття цілісності його музичного образу. Таке утворення під силу тільки великому майстру музичного слова, яким і є Богдана Михайлівна Фільц.

Узагальнюючим музичним образом для творів пропонованої збірки можна вважати «Спогади про дитинство». Коли людина вступає в період значних ювілеїв, повернути її в дитинство здатні спогади про рідну домівку, батьків, роки навчання й надбання тих знань і вмій, що знадобилися їй протягом всього життя та професійної діяльності. Можна припустити, що саме тому зміст запропонованої читачу збірки авторка розпочала з п'єси «Карпатський етюд» – мініатюри, опанування якою навчить молодого виконавця виконувати музичний штрих стакато чітко й упевнено, одночасно проводячи основну мелодичну лінію. Не випадково композиторка пропонує починати твір на *f* та *leggiro*.

Водночас привертають увагу перші дві ноти у правій руці. По-перше, це звучить інтервал ч. 4, яким традиційно починаються заспіви в народних піснях. По-друге, ноти мі-ля (т. 1) поєднані лігою, що потребує виразного висловлювання. Інтервал кварта сприймається немов музично-інтонаційний настрій мініатюри. І одразу ж без вступу озвучується головна тема твору.

Вражає передбачливість і майстерність авторки щодо подання малюкам самого розвитку мелодичної лінії у вигляді одноголосної лінії, а не в акордовому звучанні, адже дитяче вухо в 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).

Вражає й майстерне застосування композиторкою принципу контрасту у викладі всієї музичної тканини такого невеличкого за обсягом (40 тактів) твору. Аналізуючи музичний текст «Карпатського етюд», можна припустити, що, починаючи з 9 такту, розгортається епізод, який служить другим періодом. За своєю характеристикою він протиставляється попередньому епізоду. Навіть динаміка застосовується на *p*.

У структурі музичного вислову авторка вдало використовує форму класичного музичного періоду, що складається з двох речень (кожне речення містить чотири такти). Уся музична тканина етюд налічує п'ять таких періодів, що зіставляються між собою як за динамічною прикрасою, так і за емоційною характеристикою. Зіставлення здійснюються та проводяться чітко, не викликаючи сумніву, наприклад, у тт. 1–8, 9–16.

У третьому періоді авторка викладає мелодичну лінію за допомогою квартових інтервалів (тт. 17, 18, 19, 21). Квартові підголоски в партії лівої руки трішечки нібито затримують загальний рух п'єси, що допомагає сприймати наступний четвертий період – повний повтор першого, що й дає можливість визначити його як своєрідну репризу.

Закінчується етюд в основній *a*-*moll* тональності. В останньому ля-мінорному акорді твору виключений терцієвий тон, що доволі часто зустрічається в музичній мові Богдани Фільц.

Форма музичного періоду застосована авторкою й у наступній мініатюрі «Гра в м'ячик». Ця п'єса має два періоди, у кінці яких є розширення. Так, у кінці першого періоду розширення звучить на інтервалі квінта (ля-мі) в партії лівої руки. Наприклад, у тт. 17–20 використаний інтервал домінантної функції. У кінці другого періоду розширення звучить на інтервалі основної тонічної квінти ре-ля (тт. 32–34), завдяки чому й стверджується основна *D-dur* тональність п'єси.

Гадасмо, указані розширення композиторка вживає не випадково. У слухача виникає враження, що авторка користується ними з метою специфічного загострення уяви виконавця на легких стрибках дівчинки, яка грається з м'ячем. Але м'яч дуже часто й несподівано відскакує зовсім в інший бік. Саме тому доводиться стрибати за ним на різну відстань.

Друге розширення починає звучати після витриманого (більше 2 тактів) звучання тризвуку (сі – ре[#] – фа[#]). Це 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 та знову продовжити веселу гру.

Уважно вивчаючи нотний текст мініатюри, виконавець наштовхується на форшлагі в партії правої руки (тт. 1, 5, 8, 9, 10, 13, 14, 21, 25). У партії ж лівої руки форшлагі трапляються тільки в тт. 9, 10, 29, 32. Застосування форшлагів у нотному тексті надає загальному звучанню п'єси необхідної грайливості та веселої збудженості.

Метро-ритмічна основа п'єси має дводольний розмір (2/4). Динамічна лінія розвивається в межах *mf* – *f*. Головним штрихом звуковидобування в цій мініатюрі є *staccato*, завдяки чому яскраво відтворюється образне сприйняття стрибків дівчинки та відскоків м'яча.

Наступна п'єса збірки має назву «Давня казка». Може виникнути питання, чому композиторка так назвала цю мініатюру, адже дітям завжди хочеться слухати щось новеньке, нові казкові історії, цікаві вигадання. Але ж ні.

У кожній дитини завжди є найулюбленіша казка, особливо коли її розповідає матуся. І дійсно, рідний мамин голос, її ласкава й тепла інтонація розповіді завжди наводять на спокійний, безтурботний та міцний сон. Але зміст улюбленої казки дуже цікавий. З героїнею казки трапилось лихо. Раптово вона опинилася далеко-далеко, заблукала й тепер намагається знайти дорогу додому. Відшукуючи шлях до своєї домівки, вона має пройти крізь густий непроторений ліс, перепливти глибоку річку. Інколи було дуже страшно.

Але на своєму шляху дівчинка зустрілася й познайомилася з добрими й цікавими птахами та звірами: то був Дятел, який перелітав з дерева на дерево, стукав по стовбуру й таким чином «відстукував» дівчинці дорогу до її домівки; Сова, яка довгими й темними ночами була дівчинці надійною охороною від злих диявольських сил. Та головне – дівчинка зустріла

великого білого собаку Аміру, який став її вірним другом. Собака вивів дівчину на стежину, що була найкоротшим шляхом до її оселі, порятував від гидкої, жадливої гадюки й провів до чарівного джерела, де дівчинка випила чудодійної водички й відразу ж усе пригадала.

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

Здавалося б, для відтворення в музиці такого казкового сюжету композиторка повинна була б використати чудодійні засоби музичної виразності. Але вона застосовує давно знайомі прийоми фортепіанного письма та звуковидобування. Так, нотний текст твору автор утілює в тридольному розмірі (3/4), а головна тональність п'єси витримана в A-dur тональності, контрастній до звучання попередньої п'єси. У загальному русі розвитку музичного матеріалу мають перевагу ноти-вісімки, що групуються головним чином по дві (♪). Тільки в деяких тактах тексту (тт. 7, 11, 13, 14, 15, 18) композиторка застосовує ноти більш дрібної довжини (16-ті), що разом із динамічним зростанням приводить загальний розвиток музичного матеріалу до вагомої та логічної кульмінації всього твору (тт. 13–15).

Мелодична лінія мініатюри розвивається на основі усталеного метро-ритмічного малюнку, який завдяки своєму секвентному повторюванню набуває важливого змістовного значення (тт. 1–6).

Розложисті акорди в партії лівої руки надають мелодичній лінії надійної гармонійної підтримки. А застосування септакордів I, II, VI ст. дозволяють характеризувати загальне звучання як витончене і вразливе. Саме ця особливість мініатюри свідчить про близькоспоріднений романтизм фортепіанних творів Б. Фільц з багатьма фортепіанними п'єсами її славетного вчителя – Левка Миколайовича Ревуцького, гармонійна мова якого зароджувалась і формувалась під впливом розвитку російської музики кінця XIX – початку XX ст. (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* ♩=126, що вимагає від піаніста виконання твору в значно прискореному темпі, ніж попереднього. 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 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 освітлюється різноманітними ліхтариками.

Виходячи з того, що музичний образ цієї п'єси, 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 в 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).

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 фа-мінорною 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_{ст.} (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.

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 своїм теплим промінням зігріти кожну тварину та освітити кожну травинку.

До речі, п'єса «Мальована сопілочка» певним чином перегукується з хоровою мініатюрою композиторки «На сопілку вечір грає» на слова В. Сосюри, утвореною для мішаного чотириголосного хору й солістки. 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 усім гірським ущелинам ніжну, наповнену легким диханням теплого вечора мелодію мальованої сопілоньки. Так, динаміка в перших п'яти тактах розвивається на *f*, а вже в 6–10 тактах на *p*, що й сприймається як звуковий відгомін попередніх п'яти тактів.

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

Починаючи з 16 такту, мелодична лінія теми сопілоньки зникає. Загальна сила звука згасає. У нотному тексті поширюється вживання септакордових сполучень, що побудовані на другому ступені ладу. Їхній розвиток приходить до акорду доміантової функції (т. 17) і виписаний композиторкою без терцієвого тону, що є типовим для музичної мови багатьох фортепіанних творів Б. Фільца. (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-дієз. З'являється зовсім нове, неочікуване, але яскраве акордове сполучення (фа[#] – до[#] – ля[#] – до[#]). Воно спалахує як іскра, та звучить тільки два такти. І все зрозуміло... Звукове відлуння, починаючи з 20 такту, підводить

до звукового уповільнення. Унісонним октавним звучанням звука (фа[#]) фа-дієз в партіях правої та лівої рук твір закінчується на *pp*.

Наступна, сьома мініатюра збірки має назву «Колискова». Вона ілюструє вдале 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 коливання 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).

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-бемоль – фа в партії правої руки. Якщо розкласти за терціями усю цю купу нот, то вимальовується септакорд IV ст. у тональності d-moll, який підказує, що в чарівний сон занурилися і дитина, і матуся...

Аналіз восьмої, дев'ятої та десятої мініатюр збірки підтверджують зроблені нами висновки. Але перш ніж виконати їх, 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. Це 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; ч. 4 ↑↓; ч. 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.

Аналіз нотного тексту відібраних нами творів для дітей Б. Фільц навіть у такому обсязі дозволяє виокремити деякі особливості її музичної мови, а саме:

- побудову мелодичної лінії в стилі українського музичного фольклору;
- застосування традицій (структур музичного вислову) і новаторства (гармонічна основа твору) у фортепіанних п'єсах для дітей;
- використання кварто-квінтових інтервалів, тріольних та інших ритмічних зрушень з метою відтворення особливостей гри на українських народних інструментах;
- уживання мелізматики: мордентів, форшлагів тощо;

- зіставлення однойменного мажору й мінору та полярних звукових регістрів;
- поєднання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактур викладання музичного твору;
- використання принципу контрасту, хвилеподібного принципу в розвитку музичних фраз фортепіанних творів;
- гнучке підпорядкування динамічного розгортання звука загально-змістовому руху музичних фраз.

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

ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг : КГПУ ; І. В. І., 2002. – 140 с.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / Марія Загайкевич. – Київ–Тернопіль : АСТОН, 2003. – 144 с.
3. 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.
4. 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.
5. 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.
6. Фільц Б. М. Фортепіанні цикли / Богдана Михайлівна Фільц. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 84 с.
7. Фільц Б. Фортепіанні твори для дітей / Богдана Фільц ; [упор., вст. ст. О. Німилович]. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – 28 с.

УДК: 7.071. 1: [78: 37]

О. П. ФЕДОРКІВ

ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. В ГАЛИЧИНІ

У статті висвітлені основні сфери діяльності В. Барвінського у процесі професіоналізації української музичної освіти Галичини першої половини ХХ століття.

Ключові слова: професіоналізація, музична освіта, Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка.

О. П. ФЕДОРКІВ

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕСИОНАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ СТ. В ГАЛИЧИНЕ

В статье освещены основные сферы деятельности В. Барвинского в процессе профессионализации украинского музыкального образования Галичины первой половины ХХ века.

Ключевые слова: профессионализация, образование, Высший музыкальный институт им. Н. Лысенко.