

Ю.Григоровича – А.Хачатуряна відроджував забуту для радянської сцени на декілька десятиріч пластику балетів-ораторій Дятлевських сезонів, постановок у плані «Мучеництва святого Себастьяна» К.Дебюссі та ін.

Зауважимо, що у сприйнятті сучасників краса й простота мелодизму Г.Свиридова стояла на межі з «відмовою від професійної майстерності» викладу, народна «доступність» його лірики створювала ілюзію «розчинення» в популярній сфері. Інша річ, що сльозливий та відчайдушний спів, прозаїчне скандування у творах Свиридова далекі за сутністю вислову від естетизму народного театру як такого у «Сивій дівчині» Ма Ке та Джан Лу. Однак містеріальні чинники народного театру складають очевидну підоснову вищезазначених композицій у практиці німецького і китайського театру, проєкції у позасценічні реалії театральні-ритуальних форм в кантаті та ораторії Свиридова 50-х років ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Китайская музыка //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. – М., 1974. – Т. 2.
2. Пекин //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. – М., 1978. – Т. 4.
3. Музыка Французской революции XVIII века и Л. Бетховен. – М., 1967.
4. Леонтьева О. Карл Орф. – М., 1984.

Liu Bing Qiang

THE PEKING OPERA IN A CONTEXT OF THE EUROPEAN MUSICAL STYLISTICS OF NEW TIME

Clause is devoted to the characteristic of the Chinese national musical drama in historical parallels to musical theatre of Europe, including phenomena of German and Soviet theatre, which through art B.Brekht's have tested direct influence of dramatic art of the Peking opera.

Валентина Белікова

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

Стаття присвячена висвітленню творчого процесу композиторки Б.Фільц, який стосується способів «переплавлення» фольклорного мелосу або його складових у фортепіанній творчості (на матеріалі циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень»).

У сучасному українському музикознавстві до останнього часу актуальною залишається проблема «фольклор і композитор». Вона, власне, зумовлена тим, що з часу становлення професійної композиторської творчості (у класичному розумінні цього терміна) фольклор завжди був і, без сумніву, буде тією джерельною базою, яка постійно живить як професійних композиторів, так і професійних музикантів-виконавців. Адже з такого багатющого мелосного арсеналу завжди можна виокремити ту музичну інтонацію, яка завдяки уподобанням реципієнтів може бути ними трансформована у їхній творчості.

Найбільш репрезентативною ця проблема (маємо на увазі «фольклор і композитор») виявилася у ХVІІІ ст., коли в європейській композиторській антології появилися імена творців українського бароко М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя, М.Дилецького, музика яких органічно «заземлена» у традиційну творчу стихію. Все це дало значний поштовх для глибокого проникнення у фольклорні джерела фундатору українського професійного музичного мистецтва М.Лисенкові, який своєю творчістю подав приклад екології традиційних мелодій і репрезентації їх в авторській творчості. Такого роду засадничий підхід був сповідуваний наступними поколіннями композиторів-професіоналів відповідно до своїх жанрово-виконавських уподобань. Достатньо нагадати жанрово-творчі спрямування композиторів М.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Степового, С.Людкевича,

В.Барвінського, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, а також їхніх гідних спадкоємців М.Скорика, Л.Дичко, Ю.Іщенко, Б.Фільц, Г.Гаврилець та ін.

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

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

Треба зауважити, що вищезазначений фортепіанний цикл Б.Фільц має значну художню та педагогічну цінність у навчальному репертуарі, особливо при підготовці майбутнього музиканта-педагога, а також музиканта-пропагандиста української сучасної фортепіанної літератури. Адже в сучасній вищій музичній школі важливого значення набуває всебічний підхід до вивчення та засвоєння національної музичної культури, зокрема її сучасних здобутків, бо формування та становлення національно-орієнтованого музиканта-педагога, а також і музиканта-виконавця передбачає забезпечення його високим рівнем інтелектуального та творчого потенціалу, збагаченого сучасними композиторськими творами. До останніх належить цикл «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» Б.Фільц.

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

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

Треба зазначити, що ліричний колорит яскраво доповнюють і формотворчі елементи, які представлені простою тричастинністю, наближеною до фольклорних принципів формотворення. Якщо 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. Тут мелодія збагачена мелізматичним орнаментуванням на фоні кварто-квінтових басових фігур, базованих на тріольних конфігураціях. У цій частині композиторка часто використовує гармонічні арпеджіато, які більше впливають на загальну ліризацію твору, а в кінцевому результаті і романтизують його, зокрема через використання в кодї 6/8 розміру.

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 невеличкого відтинку твору 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, 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.

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 метроритмічна організація музичного матеріалу, яка реалізується зіставленням цілого ряду перемінних розмірів – 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, що є часто вживаними у закарпатському фольклорі. Такого роду метрика робить лемківський фольклор своєрідним і неповторним та відрізняє його від інших (зокрема низинних) етнографічних груп.

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

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

За своєю образною настроєвістю вступ 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 форми ніби наслідує чотириголосу гармонічну фактуру лемківської народної пісні, що насичена простими зіставленнями гармонічних функцій (переважно *t-s-d*) і не виходить за межі пісенної чотирирядковості. Треба зауважити, що на початку цієї побудови зроблена композитором ремарка “*cantabile*”, яка передусім пов'язана зі смисловим навантаженням словесного тексту (тут корчма представлена як символ навіювання смутку і витримана до кінця цієї побудови).

Наступна (друга) частина цієї п'єси, що пов'язана з першою тритактовою синкопованою зв'язкою, насичена «збуреною» фортепіанною фактурою, постійним акцентуванням синкопованих кадансових зворотів. Супровід основного мотиву позначений постійними форшлагами та гармоніч-

ними арпеджуваннями у лівій руці, а опісля використовуються повнофактурні арпеджовані фіюри-тури, які наслідують експресивний характер цимбального награвання. Останній прийом супроводжує музичну тканину п'єси до кінця її другої частини (добавляються лише гармонічні акорди у правій руці).

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

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

Дещо своєрідною як для танцювальної пісні є і метро-ритмічна структура другої п'єси циклу. Адже вона позначена постійними чергуваннями три- та чотиридольного розмірів (лише у 27-28 тактах він переходить у дводольник). 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 відчуваються елементи зображальності (це яскраво відчутно в 17-20 тактах у лівій руці), що вносять у загальний колорит п'єси настрій напруженого очікування. Аналогічного імпульсу додає і розгортання динамічної лінії, що розвивається в межах від *pp* до *ff* (аналогічні динамічні зрушення властиві і 17-21 тактам). Зображальність також відчутно прочитується у 5 та 43 тактах, які сповнені триголосими октавними співзвуччями із пропущеними терцовими тонами. Це, власне, той ефект, завдяки якому розкривається образний знак корчми, яка як соціальна інституція спричиняє зло для людини.

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

Зазначимо, що дана п'єса асоціативно імітує власне танцювальний фрагмент весільного дійства. Основним структуротворчим елементом у даній п'єсі є остинатна синкопована фігурація, яка й образно імітує гру лемківської трієстої 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, яка яскраво увиразнює загальний танцювальний характер. До речі, композиторка в цих епізодах використовує ремарку «*Moderato cantabile*», яка на цьому фоні репрезентує «ліричний дівочий спів» [2, 6]. У наступному епізоді основна тема трансформується у помірно-меланхолійний (*adante melancholico*) характер і таким чином дає підстави стверджувати, що у весільному обряді присутні різні емоційні епізоди: радісні та сумні (останні «сигналізують» про перехід молоді в інший соціальний статус і перевагу сімейних обов'язків над безтурботними дівочими).

Музичний матеріал «Весільної» п'єси на відміну від попередніх представлений чітким 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 частина, написана в тональності *A-dur* та супроводжується переважно дина-

мікою 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. Адаже тут трансплантовані мотиви, які навіюють як відчуття радості з приводу подружнього життя, так і смуток за батьківським домом. Як бачимо, в музичному тексті органічно вплетені ті засоби, які найбільше впливають із романтичних засад композиторського мислення. Це використання тріольних аплікацій (тт. 78-94), чергування тріольних та дуольних поєднань, використання мелізматики: форшлагів (тт. 79-83), мордентів (тт. 89, 93), арпеджованих акордів (тт. 90-91), однойменного мажору та мінору тощо.

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

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

ЛІТЕРАТУРА

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

Valentyna Belikova

FOLK VACABULARY IN WORKS OF BOHDANNA FILTS' (ON THE MATERIAL OF CYCLE «THREE PIECES FOR PIANO ON THEMES OF UKRAINIAN FOLK SONGS»)

The article deals with lightening of creative process of composer B.Filts' which concerns with the ways of remelting of folk melos or its elements in piano creative work (on the material of cycle «Three pieces for piano on themes of Ukrainian folk songs»).

Віктор Самохвалов

ПРО ФАКТОР ВНУТРІШНЬОФОНІЧНОЇ ЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ СПІВЗВУЧ

У статті здійснюється спроба розглянути явища внутрішньої функціональної диференціації тонового складу співзвуч у гармонії на рені сфер феномена фонізму (аспект домінування). Тут пропонуються авторські класифікаційні і поняттєво-термінологічні ідеї розкриття цієї проблеми і методичні рекомендації щодо аналізу складу співзвуч.

Названий фактор як «проблема основного тону в акордах» вже досліджувався [6; 8; 9; 12] переважно в аспектах фізичного сприйняття і ладових уявлень з позицій впливу психічних і акустичних передоснов. Автор пропонованої публікації цей матеріал і власний науковий досвід стосовно означеної теми [5] розглядає майже виключно як фактор фонізму в гармонії. Здійснюється спроба виправдання значення слухової емпірики в дослідженні з використанням, як здається, зручних нотних моделей звукових структур. Певне розширення масштабу розгляду феномену фактично виявляє