Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Музично-педагогічний факультет
Кафедра гри на музичних інструментах

ЦИКЛ «МУЗИЧНІ ПОСВЯТИ» Б.ФІЛЬЦ

Методичні рекомендації

для студентів вищих мистецьких закладів освіти

напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво»

Рівне-2009

УДК 78.083
Б 94
ББК 85.310.4

Цикл «Музичні присвяти» Б.Фільц: Методичні рекомендації для студентів вищих мистецьких закладів освіти напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво» / В.І. Буцяк, Н.Є. Турко, Т.Ю. Лосєва. – Рівне: РДГУ, 2009. – 50 с.

Упорядники:

Буцяк В.І. кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ;

Турко Н.Є. доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ;

Лосєва Т.Ю. старший викладач кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ

Рецензенти:

Крижановська Т.І. кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ;

Остапчук М.М. доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ

Відповідальний за випуск:

Самалюк І.Й. доцент, завідувач кафедри гри на музичних інструментах РДГУ

Методичні рекомендації складено у відповідності з програмою навчальних курсів „Основний музичний інструмент”, „Історія української музики”, „Аналіз музичних форм” для студентів вищих мистецьких закладів освіти напряму підготовки 6.020204 „Музичне мистецтво”.

Друкується за рішенням науково-методичної ради Рівненського державного гуманітарного університету, протокол № 4 від 21 травня 2009 р.

Ухвалено кафедрою гри на музичних інструментах РДГУ, протокол № 10 від 12.05.2009 р.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2009

П Е Р Е Д М О В А

Неоціненний внесок у скарбницю української культури зробила знана у всьому світі українська композиторка, науковець **Богдана Михайлівна Фільц** – кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Рильського, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, член Національної асоціації українознавців, лауреат Державної премії імені М.Лисенка, лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів „Духовні псалми", довічний стипендіат Фонду інтелектуальної співпраці „Україна XXI століття".

Б.Фільц є автором майже 400 опусів симфонічної, інструментальної, камерно-вокальної та хорової музики, в якій поєдналася любов до українського фольклору з романтичною окриленістю, імпресіоністичними барвами, мелодичністю та витонченістю. Дослідниця творчості композиторки музикознавець М.Загайкевич зазначає: „Ладово-гармонічні, ритмічні властивості гуцульської, лемківської, бойківської пісенності, пропущені через призму особистого, ліричного світосприймання, надають її музиці своєрідного колориту, що приваблює свіжістю мелодики і гармонічних барв. Народнопісенні інтонації стали настільки невід'ємним елементом власного музичного вислову композиторки, що буває важко розрізнити, де вона користується цитатним методом, а де творить своє, спираючись на фольклорні мотиви" [3; 6].

Науковий доробок Б.Фільц налічує понад 130 друкованих праць, у тому числі монографії „Хорові обробки українських народних пісень" (1965), „Фортепіанна творчість В.С. Косенка" (1965), „Український радянський романс" (1970), „Художня самодіяльність на сучасному етапі" (1977), „Гармонія

солоспіву" (1979), розділи в „Історії української музики" (т.т. I , IV, 1989, 1992). Їй належать дослідження „Образно-тематические структуры в камерно-вокальном жанре" (1979), „Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст.)" (1982), „Музична культура східних слов'ян" (1989), інші статті у наукових збірниках та журналах. Зараз Б.Фільц з колективом авторів працює над створенням „Української музичної енциклопедії".

Б.Фільц народилася 14 жовтня 1932 року в місті Яворові на Львівщині в інтелігентній сім'ї. Батько Михайло був адвокатом, активним громадським діячем „Просвіти", ініціатором заснування численних культурно-мистецьких закладів Яворівщини. Він очолював місцеве відділення громадської організації „Українського Педагогічного товариства „Рідна школа", яка займалася поширенням освіти серед українського населення Галичини. За його сприяння було засновано музичну школу – філію Вищого музичного Інституту, створено етнографічний музей „Яворівщина". З 1930 по 1939 рр. він був головою Музичного товариства імені М.Лисенка, а з 1933 по 1939 рр. – відповідальним редактором часопису „Українське слово".

Мати Ярослава закінчила філософський факультет Львівського університету, серед її викладачів були М.Грушевський, О.Колесса, К.Студинський. Навчаючись у Львові, вона також відвідувала лекції з історії та теорії музики відомого польського музикознавця професора А.Хибінського. Знала декілька мов (у тому числі грецьку і латину), прекрасно грала на фортепіано. У шлюбі народила чотирьох дітей – Романа, Богдану, Христину та Іванну. Працювала в Учительській жіночій семінарії С.С.Василіанок та філії Вищого музичного інституту імені М.Лисенка в Яворові.

Життя родини Фільц було сповнене драматичними подіями. У 1939 році через сталінські репресії був

засуджений до розстрілу батько, а сім'ю „ворога народу" заслано в Казахстан. У 1943 році трагічно загинув старший брат Роман, згодом, вже у засланні, в Казахстані, померла від фізичного виснаження та голоду мати. Лише в 1945 році, за сприяння тітки Іванни Вітошинської-Коченаш, сестри переїхали до Львова. Саме у цьому місті розпочалося творче формування Богдани Фільц як музиканта, з'явилися перші власні твори.

Майбутня композиторка та її сестри здобули ґрунтовну освіту. Вирішальну роль у виборі професії Богдани відіграли С.Людкевич та В.Барвінський (тодішній ректор Львівської консерваторії, засновник спеціальної музичної 10-річки при ній).

У 1951 році вона закінчила Львівську спеціальну музичну десятирічку (нині імені С.Крушельницької) по класу фортепіано, де навчалася у відомих педагогів Д.Залеської, О.Бережницької та І.Крих, у 1956 році – історико-теоретичний, а у 1958 році – композиторський факультет Львівської державної консерваторії імені М.Лисенка.

Вже в консерваторії з'являться перші інструментальні твори, а з 1955 року Б.Фільц активно захоплюється вокальною музикою, пише романси і пісні на слова Лесі Українки, І.Франка, В.Сосюри, А.Міцкевича, Т.Шевченка. Перший дитячий твір – „Травнева пісня" на слова М.Рильського був написаний також в період навчання в консерваторії.

Старша сестра – Іванна Фільц (Вовк – по чоловіку) також успішно закінчила Львівську консерваторію по класу скрипки. Згодом оселилася у Рівному, вела активну концертну та викладацьку діяльність у музичному училищі та Рівненському державному педагогічному інституті на кафедрі гри на музичних інструментах музично-педагогічного факультету.

Відразу ж після навчання в консерваторії Б.Фільц вступила в аспірантуру при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Рильського НАН України в Києві, де її науковим керівником був академік Л.Ревуцький. У 1964 р. захистила кандидатську дисертацію на тему: „Методи хорової обробки українських народних пісень в творчості українських радянських композиторів".

Уся творча спадщина видатної діячки музичної культури Богдани Фільц є великим вкладом до скарбниці українського музичного мистецтва, яка заслуговує ґрунтовнішого вивчення та популяризації як у виконавській, так і в педагогічній практиці.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОСТІ

Музичні твори Б.Фільц мають широкий жанрово-тематичний діапазон, наповнені світлими піднесеними почуттями, красою, лірикою та відзначаються самобутньою стильовою манерою. В них митець оригінально передає національний колорит сучасними засобами виразності: сміливо використовує дисонансні звучання, змішує різні функції та лади, співставляє контрастні регістри та ін.

Визначальний вплив на формування композиторського стилю Б.Фільц відіграли традиції та новаторські досягнення львівських композиторів.

Яскравим прикладом ***симфонічної*** музики Б.Фільц є „Верховинська рапсодія" (1961), присвячена професору С.Людкевичу. У цьому творі вона продовжила традиції А.Дворжака, Дж.Енеску, М.Равеля при написанні оркестрової рапсодії на основі переосмислення фольклорного матеріалу у власному неповторному ключі. „Верховинська рапсодія" наповнена поетичними образами Карпат, де поєдналися імпресіоністична зображальність з романтичним трактуванням мотивів коломийок.

Значну частину музичного доробку митця займає ***вокальна*** та ***хорова*** музика. Серед улюблених вокальних жанрів – солоспіви, написані на слова Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка, О.Олеся, В.Сосюри, П.Тичини, М.Рильського, Д.Павличка, В.Симоненка, Л.Костенко та ін. Показовими є „Хорові акварелі" (на слова О.Олеся) для жіночого або дитячого хору та хор „Зимова картина" (на слова О.Ющенка), який виконується з акомпанементом фортепіано або органа. Результатом творчої співпраці з Марією, Даниїлою та Ніною Байко стали твори для жіночого тріо.

У 1979 році з нагоди 100-річниці від дня народження С.Людкевича, композиторка подарувала спеціально написаний і присвячений йому цикл романсів на вірші О.Олеся.

У солоспівах та хорових творах Б.Фільц вокальні партії, які тяжіють до пісенно-аріозного типу композиції, тонко передають усі особливості поетичного тексту. У фактурі поєднується поліфонія з гомофонно-гармонічною системою, виклад музичного матеріалу ясний, чіткий та логічний. Усі засоби виразності слугують розкриттю образного змісту твору, органічному синтезу поетичності з музичними інтонаціями.

Більше 200 вокальних творів написані для дітей та юнацтва, які увійшли до збірок „Від льоду до льоду" (1965), „Смерічка" (1973), „Любимо землю свою" (1977), „Весняний дзвін" (1978), „Ладоньки" (1982) , „Від зими до зими" (1983), „Жива криниця" (1998), „Світе тихий" (2000), „Сонце в жменці" (2000), „Весняні сценки" (2001), „Осінні сюжети" (2002). Багато пісень містяться у репертуарних збірниках відомих українських хорових колективів „Щедрик", „Дзвіночок" „Вогник", Великого дитячого хору Держтелерадіокомпанії України, кіровоградського „Соловушко".

Б.Фільц створила яскраві, змістовні образи виразними, доступними та лаконічними засобами, в яких улюбленими є тема Батьківщини, природи, розкриття її краси та життєдайної сили. У вокальних і хорових творах прослідковується вплив романтизму в змалюванні образів, витонченій красі, щедрому мелодизмі, світлій атмосфері, у застосуванні характерних прийомів – „плавному розгортанні мелодичних ліній, ладовій мінливості, терцовому зіставленні тональностей ... зверненні до певних жанрових форм, наприклад, вальсу-баркароли" [3; 103].

Особлива сторінка творчого доробку композиторки - це духовна музика для хорів різного складу а капела: для мішаного – величні молитви до Богоматері – „Преславна, приснодіво, Богородице", „Під твою милість прибігаємо", „Достойно є" (1993-1994), „Псалми" (2000); для жіночого – „Господи, Владико наш" (псолом №8); для чоловічого – „Нехай воскресне Бог" (псалом № 68); для дитячого – „Богородице Діво, радуйся", „Світе тихий" (2002). У січні 2000 року Б.Фільц написала для дитячого хору а капела серію обробок українських колядок – „Во Вифлиємі", „По всьому світу стала новина", „Бог ся рождає", „Небо і земля", „Тиха ніч".

Композиторка здійснила величезну кількість інших обробок народних пісень: білоруських („Перепілонька", „Сів комарик на дубочку", „Кізонька білая"), українських ігрових пісень, які надруковані в нотних збірниках для дітей „Перепілонька" (1982), „Полинула чечіточка" (1983), „55 обробок українських народних пісень" (2002).

Унікальними є обробки українських народних пісень, записаних з голосу Лесі Українки, які складають два триптихи. У перший увійшли ігрові дитячі наспіви („Перепілонька", „Козуню-любуню", „Козенятко" та ін.) для дітей молодшого віку. Другий, складніший за змістом і формою, містить „Ой літає чорна галочка по полю", „На

воді човен вихитується", „Ой на Купала-купалочка". Значну виховну функцію несуть обробки популярних українських пісенних і танцювальних мелодій „Гей, там на горі Січ іде", „На воді човен вихитується", „Ой зацвіли фіалочки", „Аркан" та ін. для скрипки й фортепіано.

У творчій скарбниці Богдани Михайлівни чільне місце займають ***інструментальні*** твори, переважно мініатюри програмного характеру, написані для фортепіано, бандури, баяна, гобоя, віолончелі, арфи, ксилофона, скрипки і скрипкового ансамблю.

Характеризуючи особливі досягнення композиторки в інструментальній музиці, М.Загайкевич вказує: „Творчість Богдани Фільц в інструментальних жанрах репрезентує стильове річище, яке виразно накреслилось в українській музиці, починаючи з 20-х років XX ст. і знайшло яскраве втілення в композиторській спадщині Л.Ревуцького, В.Барвінського, Н.Нижанківського та ін. Йдеться про насиченість музики фольклорними мотивами, опрацьованими засобами, притаманними для неоромантизму та імпресіонізму. Цей напрямок приніс в українське музичне мистецтво багато цінних художніх здобутків: серед них значаться і твори Богдани Фільц" [3; 97].

Звеличення одухотвореної краси карпатських гір та барвистого побуту їх жителів, миттєві замальовки природи, станів настрою, знаменних подій – це лише короткий перелік образного змісту ***фортепіанних*** творів Б.Фільц. У них митець продовжує модернізацію різних жанрів фортепіанного мистецтва, де збагачення музичної мови (мелодики, гармонії, фактури, темпоритму, ладо-тонального плану), драматургії відбувається у напрямку розширення образної, інтонаційної сфер, набуває нових семантичних та структурних характеристик. Приміром, вона широко використовує народнопісенні джерела та застосовує „фольклорну програмність", у гармонії поєднує

лади народної музики, ладову перемінність та сучасні гармонії, створює особливі ритмічні візерунки тощо.

Перші твори для цього інструмента були написані в період навчання у Львівській консерваторії – це мініатюри „Танок", „Три прелюдії", „Варіації", „Фантазія в стилі думи", „Експромт", „Капріччіо", „Три п'єси на теми лемківських пісень". По закінченню композиторського факультету у 1958 році вона створює фортепіанний концерт ля-мажор, який виконала піаністка О. Кузьмович, а оркестром диригував М.Колесса.

Фортепіанна музика – це понад 60 творів, які мають неабияку художню та педагогічну цінність. Вони характеризуються надзвичайно багатою та яскраво індивідуальною образністю та колоритом, новаторською інтонаційно-ритмічною та ладо-гармонічною будовою мелодики. Композиторка сама є прекрасною піаністкою, тому її твори для фортепіано дуже піаністичні, фактурно зручні, легко сприймаються та запам'ятовуються.

Серед складних – „Концерт для фортепіано з оркестром ля-мажор", „Лемківські варіації", „Варіації" та „Largo lamentoso" для двох фортепіано, "Весняне рондо", „Капріччіо", „Листок з альбому", цикли „Київський триптих", „Закарпатські новелети", „Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень". Середньої виконавської складності – цикли „Музичні присвяти", „Шість візерунків", „Калейдоскоп настроїв", „Фортерпіанні цикли" та ін. Більш простими є: „На дитячій залізниці", „Бабусина казка", „Гра в м'ячик", „Хор лісових дзвіночків", цикл „Яворівські іграшки".

Показово, що у 80-х рр. в США, а в 1995, 1997, 2000 рр. в Канаді, її фортепіанні твори увійшли до збірок педагогічного репертуару. А „Київський триптих", „Світанкова фреска" і „Надвечірня фреска" постійно виконуються на престижних конкурсах піаністів.

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «МУЗИЧНІ ПРИСВЯТИ»

Друга половина XIX ст. ознаменувалася появою нового жанру – програмного фортепіанного циклу в творчості Р.Шумана („Дитячі сцени", „Лісові сцени", „Метелики", „Карнавал") та інших композиторів. Мініатюри, що входили до циклів були об'єднані на основі програми, поетичної ідеї, інтонаційного чи образного джерела, або взагалі не претендували на якусь внутрішню цілісність.

У фортепіанній музиці Б.Фільц особливе місце займає цей жанр, який вона досліджує як музикознавець та створює як композитор. Циклічна драматургія – зіставлення різнопланових мініатюр, об'єднаних наскрізною образною ідеєю, часто зустрічається як у вокальній, так і в інструментальній музиці композиторки, що зумовлено її схильністю до лаконічності вислову з одного боку, й широти, багатогранності образного задуму – з іншого [1; 4].

Фортепіанні мініатюри, різнопланові і контрастні за характером, об'єднані у цикли – „Музичні присвяти", „Шість візерунків", „Калейдоскоп настроїв", „Київський триптих", „Закарпатські новелети", „Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень". Митець продовжує модернізацію цього жанру, збагачує музичну мову, розширює образну та емоційну сфери.

Поняття „мініатюра" походить від французької miniatur та італійської miniature і вживається як „загальне визначення жанрових різновидів малої форми" [5; 4]. До жанру фортепіанної мініатюри належать п'єси, прелюдії, етюди, поеми, танці, новелети, транскрипції та ін.

В історії розвитку фортепіанної мініатюри склалися два її типи – фольклорна, яка ґрунтується на засадах побутового музикування та обробки фольклору (пісень,

танців) та мініатюри, пов'язані з поступовим засвоєнням традицій європейської культури (вальс, мазурка, ноктюрн тощо). Переважна більшість мініатюр Б.Фільц належать до першого типу, але вона не просто цитує фольклорні зразки, а оригінально синтезує їх з різностильовими знахідками.

Серед фортепіанних мініатюр зустрічаються програмні та непрограмні. Непрограмна мініатюра не має конкретної назви, але має традиційну ознаку – використання національних фольклорних пісенно-танцювальних джерел. Саме непрограмна мініатюра є автентичною, первинною за формою побутування жанру в українській фортепіанній творчості в цілому [5; 4].

Програмність мініатюри відображається у назві твору і відповідно детермінує образно-асоціативне сприйняття. Типи музичної програмності української фортепіанної мініатюри сформувалися на початку XX століття. До них належать: пісенно-танцювальний, картинно-зображальний, узагальнено-виражальний, узагальнено-експресивний, експресивно-психологічний, асоціативно-психологічний, несюжетно-асоціативний, вільний або змішаний, прихований [5; 11]. У творах Б.Фільц ми можемо спостерігати усю типологію української фортепіанної мініатюри.

Цикл **„Музичні присвяти"** – це враження від минулого і данина українським композиторам, які залишили особливий слід в її житті. Прагнучи передати їх авторську манеру, композиторка вводить в музичну тканину кожної мініатюри цитати з характерних для них творів, які слугують емоційно-образним „зерном", з якого виростає власна концепція.

Об'єднуючим чинником у драматургії циклу стала ідея посвяти, де кожна п'єса має власну лінію розвитку і підпорядковується певним законам логіки композиційного мислення. Як правило, у кожній з семи мініатюр чітко прослідковується тип викладу кожної будови із

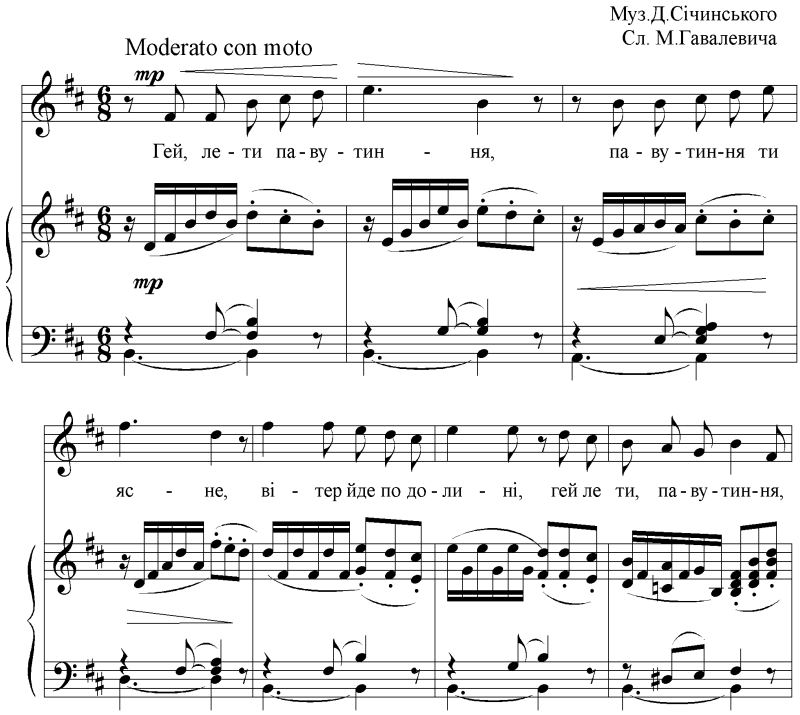
загальновираженими рисами – експозиційний, серединний з розташованою у ньому кульмінацією, заключний, як правило, репризний.

Визначальним у загальному характері руху є індивідуальний план драматургічного розвитку, пов'язаний із конкретним задумом кожної мініатюри, яку неможливо структурно конкретизувати та укласти у типову класифікацію інструментальних форм. Тут можна говорити про тенденцію вільного розгортання форми у цілому, звідси – про наскрізний розвиток при наявності загальних рис типових простих форм – контрастних і неконтрастних, репризних, складових.

Перший твір циклу був написаний у 1965 році до 100-річчя Д.Січинського, а наступні з'явилися значно пізніше – у 1993 році присвята С.Людкевичу, в у другій половині 90-х – В.Барвінському, А.Кос-Анатольському, Є.Козакові, Л.Ревуцькому та М.Колессі.

У першу мініатюру ***„Відлуння минулих літ"***, присвячену Денису Січинському, композиторка ввела мотиви солоспіву „Бабине літо" („Гей, лети павутиння") на слова М.Гавалевича.

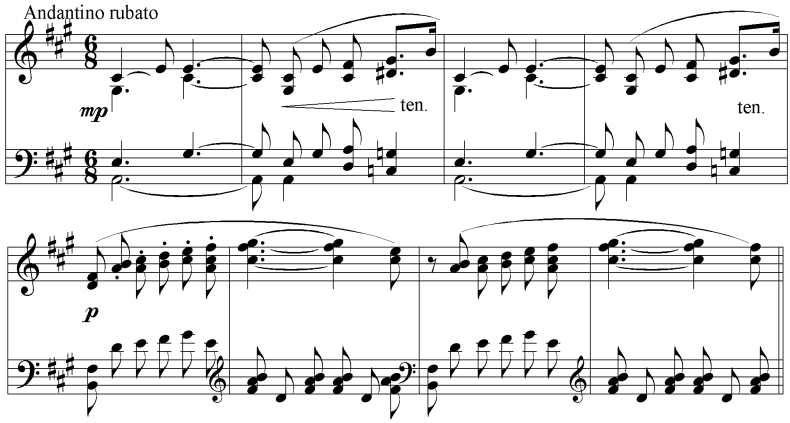
Бабине літо



Твір різниться особливою емоційністю, ліричним задумливим настроєм, імпресіоністичним колоритом, імпровізаційністю викладу.

В основі мініатюри лежить тема-фраза, викладена у 2-х тактах, яка є інтонаційно-ритмічним зерном, що розвивається на одному диханні стрімко вверх і підтримується підголосками. Вона ритмічно нестійка, з яскравими гармонічними барвами, різнопланова:

1 мелодія
2 мелодійний контраст (контрапункт)
3 мелодійний контраст (контрапункт)
4 мелодико-функціональна підтримка



Неакцентований ритм, відсутність внутрішньої ритмізованості надають мелодії забарвленість баркароли. Музична тканина розгортається за типом наскрізного розвитку, повторюючись та видозмінюючись шляхом варіювання та варіантності. Тому цю мініатюру можна охарактеризувати як поему, де імпровізаційність є основним методом тематичного розвитку.

Жанр п'єси з рисами вокального превалювання поемного типу імпровізаційного розгортання, диктує свої умови формотворення: у середині форми немає замкнених будов і, навіть, серединні каденції, які пов'язані з розташуванням цезур, тут відсутні.

Драматургічне розгортання здійснюється за загальноприйнятим планом типу викладу тематичного матеріалу:

а) експозиційна частина – більш спокійна, без суттєвих мелодико-фактурних змін (тт. 1-14);

в) серединна фаза – кульмінаційна, емоційно-насичена, ґрунтується на тематичному матеріалі тактів 5-6, але у протилежному напрямку (тт. 15-35);

с) заключення у вигляді коди – вертає слухача у початковий мелодико-інтонаційний матеріал, який ніби розчиняється.

Для гармонії, яка розвивається в умовах плагальності на основі ладової перемінності, характерні неповні акорди та використання побічних ступенів, перервані звороти. Динаміка різноманітна – від ***pp*** – до ***f***, темп – Andantino rubato. У мініатюрі поєднуються імпресіоністичні прийоми (нашарування пластів, імітація дзвонів і відлуння) з типовою рисою української пісні – акордовим викладом мелодії з поступеневим рухом усіх голосів. Особливе забарвлення звучанню надають чисті інтервали (кварти, квінти) та секундові нашарування.

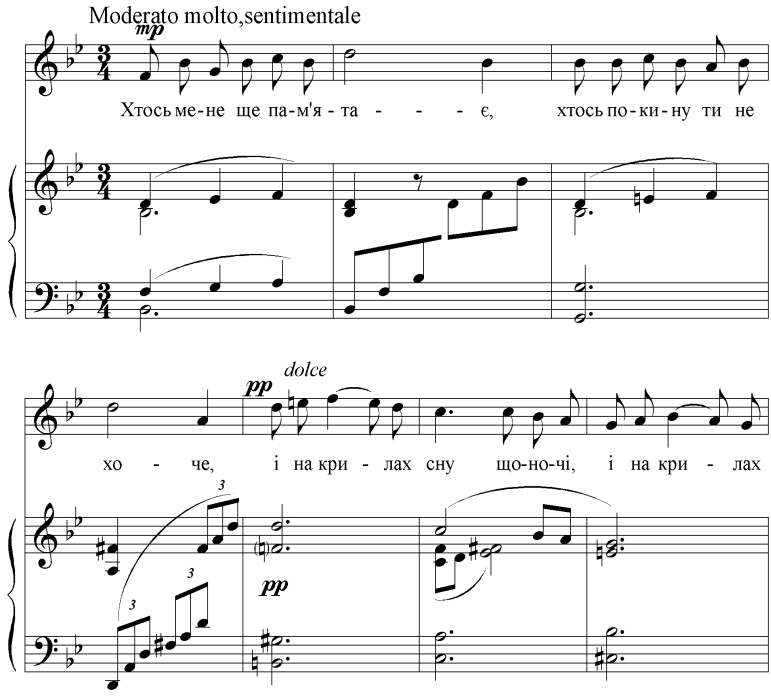
Для розкриття художнього змісту твору та передачі його настроїв і особливого колориту необхідна виконавська свобода та добрий слуховий контроль.

Працюючи над цією мініатюрою треба вирішити різні піаністичні завдання: виразне виконання правої руки, де звучить мелодія; диференційоване звучання акордів; розприділення усієї динамічної палітри та агогічних відхилень, які мають бути логічними та невимушеними. Особливої уваги потребує ліва рука (тт. 15-25). Хоча у п'єсі немає особливих аплікатурних труднощів, вона є піаністичною, але необхідно звернути увагу на місця де відбувається зміна фактури. Педаль в основному запізнююча, гармонічно-фонова.

Своєму вчителю та наставнику Станіславу Людкевичу композиторка присвятила ***„Спомин”***, де цитуються уривки з його ліричного романсу «Тайна» на слова О.Олеся.

Тайна

Муз. С.Людкевича
Сл.О.Олеся



„Спомин” – це виклад думок, чергування настроїв і поглядів, які супроводжуються яскравим колористичним забарвленням. Тут немає чіткості у формі, планомірності у викладі музичного матеріалу, тому що все підпорядковується ідеї одномоментного враження від минулого.

Завдяки наявності контрастних тем твір можна умовно розділити на три розділи: **а+в+с**, а саму форму трактувати як будову вільного розгортання наскрізного розвитку з ознаками безрепризної тричастинності.

У розділах **а** і **с** мелодія більш рельєфна, індивідуалізована, яка проводиться тричі з варіюванням.

Центральний кульмінаційний розділ **в** виконує функцію розробки – тут на фоні загального ритмічного двопланового руху хроматичними інтервалами досягається плавний і потужний емоційний розвиток до кульмінації. Далі (meno mosso) невеличка будова виконує функцію предикту – зв'язку між розділами **в** і **с.** Як розділ **а** розділ **с** ґрунтується на наспівній мелодії, яка супроводжується коливальними рухами в акомпанементі.

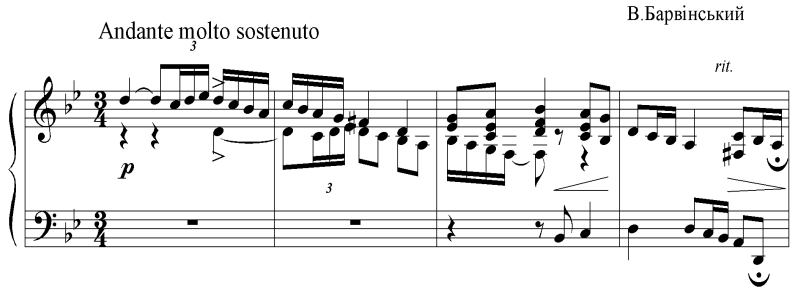
Темп твору – Lento teneramente. Особливе відчуття імпровізаційності надають зміни у динаміці, агогіці та метроритмі. Музика наповнена риторичними інтонаціями та недокінченими фразами, які створюють відчуття хвиль, що поступово набирають звукову та динамічну висоту. Вокальна природа усіх тем твору вимагає наспівності та гнучкості звучання, а контрастність самого задуму мініатюри, де протиставляється dolcissimo з con fuoco dramatico, ***ppp*** з ***ff***, віртуозні пасажі з ліричними мелодіями та колоритними акордами, потребують від виконавця значної підготовки.

Розпочинається мініатюра зі спокійної тихої мелодії у правій руці, що супроводжується мерехтливими шістнадцятими. Поступово варіативний розвиток музичного матеріалу приводить до віртуозного та пристрасного розділу (тт.14-22), який закінчується на ***ff***. Наступних п'ять тактів, які звучать на одній педалі, вражають особливим колоритом та барвами.

„Спомин" потребує особливої уваги не лише до складних у технічному відношенні епізодів, а і „тонкої роботи слуху" у царині динамічної палітри, виконавського туше, звукового балансу. При багатстві тематичного матеріалу та засобів музичної виразності виконавцю слід добре попрацювати над цілісністю твору та логічністю музичного викладу.

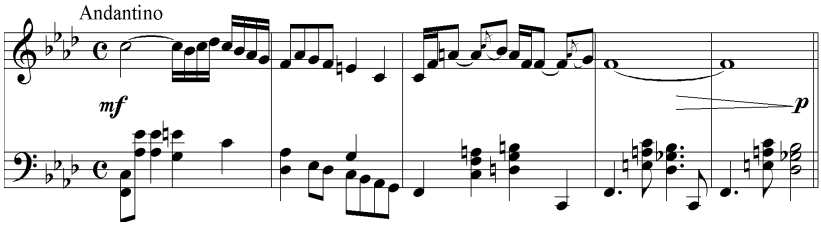
Василю Барвінському присвячена ***„Сумна пісня",*** де у новому звучанні вплітається цитата з його „Думки".

Думка



Назва „Сумна пісня” повністю розкриває зміст твору, лише емоційний віртуозний епізод (тт.14-17), який є кульмінацією, вносить зміну загального настрою.

Мелодія п’єси викладена одноголосно і супроводжується акордами (тризвуками та квартсекстакордами) з характерними для гуцульської музики гармонічними зворотами та ладовими утвореннями:



Часто з’являються автентичні звороти з пониженим II ступенем замість s та підвищеним VI ступенем: T – $DD4_3$ – D – D_7 →(s) $II6_4^{\beta}$.Застосовується також замість t тризвук VI ступеня: t – D – VI – D.

Спочатку музичний матеріал розвивається на ***mf***, а згодом – від ***f*** до ***pp***. Темп – Andantino.

Форма твору – розвинута одночастинна, де наскрізний розвиток музичного матеріалу сприяє постійному оновленню. Його структурний різновид можна

трактувати як наскрізну нестрофічну репризну форму, у якій чергуються чотири короткі епізоди нечіткої будови:

a	+	**b**	+	**c**	+	**a1**
тт.1-5		6-13		14-17		18-26

Таким чином, драматургічним стрижнем твору є крайні, тематично подібні будови **a** та **a1**, що надають формі цілісності, завершеності.

В епізодах **b** і **c** поступово розкривається образ, закладений у початковій темі, тому вони є по суті варіантними мелодико-гармонічними утвореннями початкового епізоду **a.** Поряд з цим ледь вловимі ритмо-інтонаційні ходи роблять усі будови схожими, а музичну тканину твору – органічною.

Мелодична лінія в епізодах різноманітна: наспівний, яскравий, характер теми у 1, 2 та 4 будовах, на зважаючи на варіантні зміни зберігається, а мелодія 3-го епізоду перетворюється на ритмічні фігурації з неакордовими звуками і втрачає індивідуальність, притаманну іншим будовам. З точки зору драматургії епізоди виконують такі функції:

1 епізод **a** – експозиційний, вперше проводиться тема-цитата, яка є темою з „Думки" В.Барвінського;

2 епізод **b** – виконує функцію тематичного розгортання (тема є варіантом теми 1 епізоду), де поступово зростає експресія;

3 епізод – **c** – кульмінаційний, у якому як хвилі чергуються пасажі;

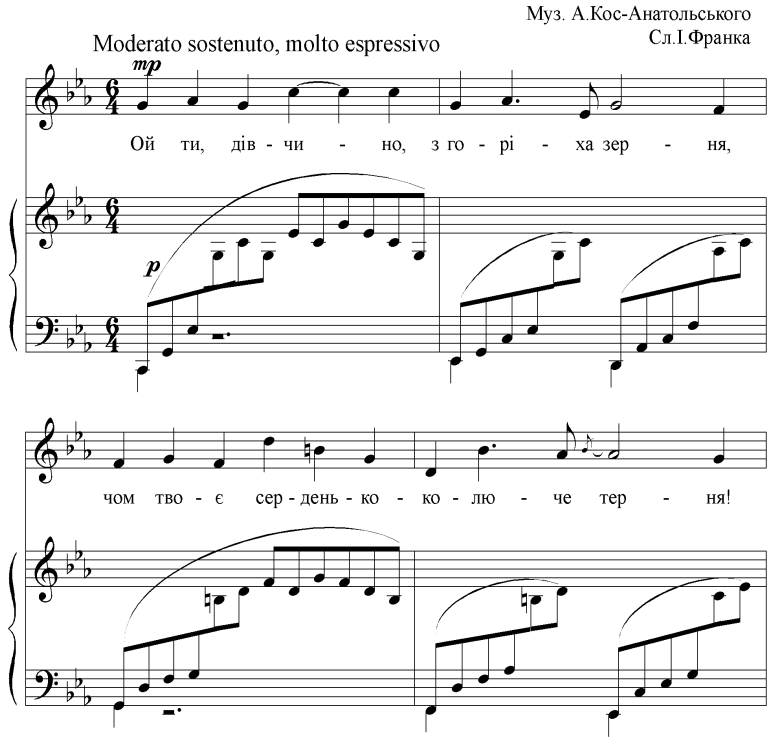
4 епізод – **a1** – репризний, знов повертає у сферу спокійної наспівної лірики. Заключна каденція побудована за принципом поступового завмирання.

При виконанні даного твору слід в першу чергу звернути увагу на мелодію, яка вимагає виразного м'якого звучання при точному дотриманні ритмічного малюнку. Корисно проспівати її.

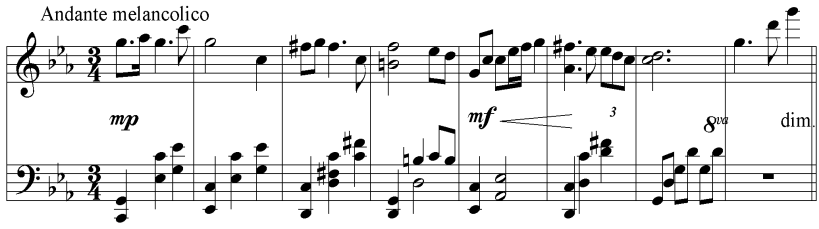
Окремої роботи потребують епізоди з форшлагами та пасажами в правій руці, акордовий акомпанемент – в лівій. Форшлаги в даній мініатюрі носять мелодійний характер, тому їх необхідно виконувати як мелодію. Важливо добитися правильного звукового балансу між одноголосно викладеною темою пісні та акордовим супроводом.

Ніби продовженням сумного настрою попереднього твору є ***„Меланхолійний вальс”***, присвячений Анатолію Кос-Анатольському, де використовуються мотиви з романсу на слова Івана Франка „Ой ти, дівчино, з горіха зерня”.

Ой ти, дівчино, з горіха зерня



Тема вальсу наспівна, лірична і водночас легка:



Не зважаючи на те, що п'єса є жанровою мініатюрою, у серединних епізодах відбувається досить значне динамічне розгортання музичної тканини. Контраст у формі на рівні будов та в їх середині, відіграє значну роль у драматургічному плані: тематичні варіантні перетворення допомагають накопиченню експресії та створенню кульмінації. Одна фраза змінює іншу, утворюючи емоційну калейдоскопічність, чому сприяє контраст на рівні теми, фактури, динаміки, метроритму (тт. 18-19, 22-23, 31-32). Динаміка в межах ***p- mf***, але в епізоді dramatico con fuoco з'являється ***f***. Загальний темп твору – Andante melancolico, хоча середня частина Piu mosso є значно рухливішою та емоційнішою. Розмір перемінний.

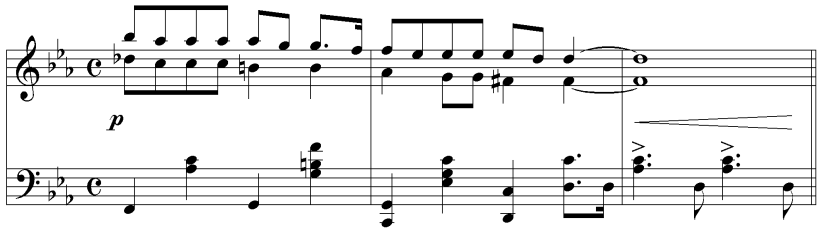
Форму „Меланхолійного вальсу" можна трактувати як контрастно-складову репризну. Структура п'єси укладається у наступну тематично-масштабну схему:

a	+	**a$_1$**	+	**b**	+	**c**	+	**a$_2$**
тт.1-8		9-17		18-27		28-38		39-47

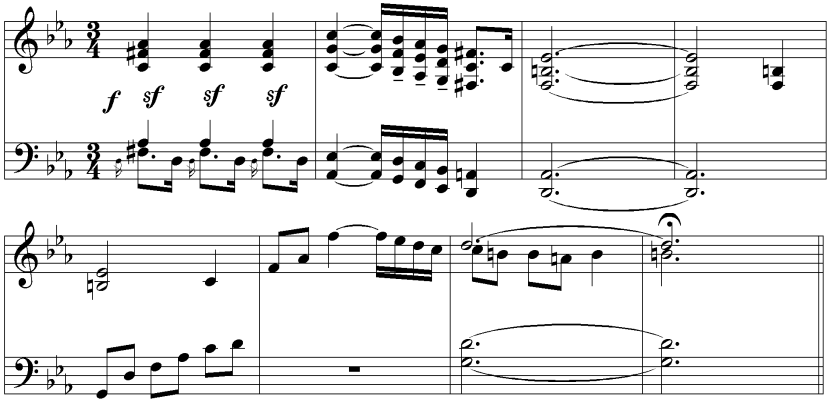
Драматургічна лінія вальсу своєрідна – на фоні контрастних епізодів, фраз в епізодах, спостерігається логічне трифазне розгортання музичного матеріалу: його початковий виклад у будовах **a** та **a$_1$**, розвиток, концентрація розгортання, кульмінація у будовах **b** та **c** , фаза емоційного спаду у репризній будові **a$_2$.**

Гармонічна мова також сприяє утворенню контрастності будов: перші речення-епізоди **a** та **a$_1$** звучать на фоні

гармонічних зворотів **з** використанням DD – тут вона необхідна для підкреслення колориту, характерному для західноукраїнської музики (підвищений IV ступінь у мінорі): t – DD_7 – D (тт.1-4). Подальший гармонічний розвиток прослідковується у серединній будові b: VI – DD – $VII^{нат.}$ – d – D→s – D – T. Разом із ускладненою двоплановою фактурою у верхніх голосах, з їх хроматичними ходами, створює кульмінацію. Несподівано кульмінація іде на спад і у епізоді **с** з'являється нова, народжена з інтонацій попереднього матеріалу тема – спокійна, ритмічно чітка на фоні супроводу в акордовому складі, вона вносить яскравий контраст (тт. 28-30):



Наступна фраза того ж епізоду **с** означена раптовим вибухом: ритмізоване fortissimo у вигляді акордів DD на фоні пунктирного ритму у басовій партії – як мідні духові, що увірвались невідомо звідки – і так само несподівано, кульмінація іде на спад і завмирає на ферматі (тт. 31-38):



Закінчується п’єса видозміненою темою вальсу з початкової будови, створюючи змістовну логічну композиційну арку, яка з’єднує початок твору з його завершенням.

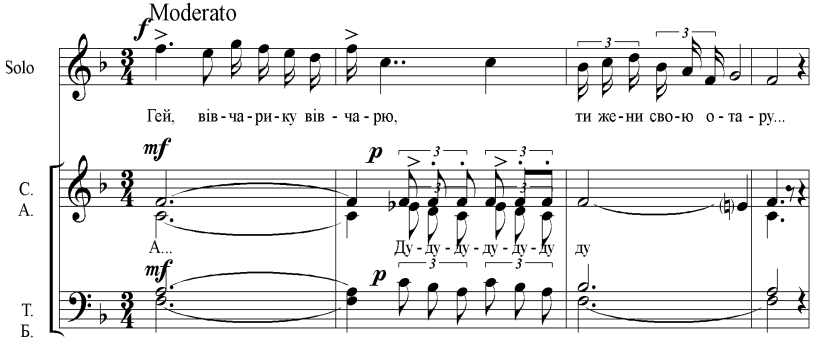
Фактура мініатюри переважно акордова з мінливим викладом мелодії, різноманітною артикуляцією та стрибками. В середній частині з’являється новий експресивний музичний матеріал, який перериває загальний настрій вальсу. Тут необхідна ретельна робота над складними у технічному відношенні місцями, які слід вчити окремими руками, добиваючись повної незалежності та доброї координації рухів.

Не менш важливою у даному творі є педалізація, яка повинна підкреслити його оригінальний гармонійний фон, ладову своєрідність та гру гармонічних барв.

Задумливим настроєм характеризується ***„Ліричний прелюд”*** присвячений Євгену Козаку. Ця лірична мініатюра починається з „заспіву” – першими тактами одного з найпопулярніших хорових творів Є.Козака „Вівчарик”.

Вівчарик

Муз.Є.Козака
Сл. Г.Коваля

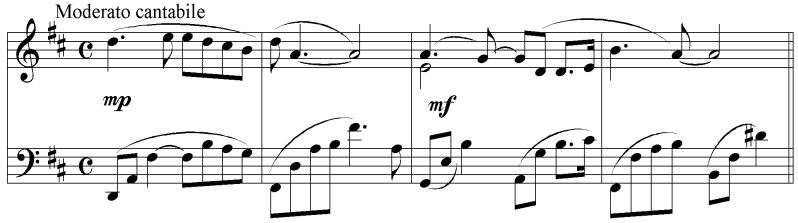


П’єса створена у простій двохчастинній формі. Її загальна масштабно-тематична схема відображає головний принцип драматургії – наскрізний розвиток монотематичного, імпровізаційного характеру, який притаманний саме жанру мініатюри:

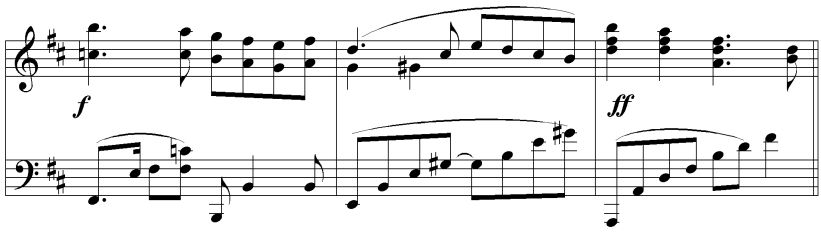
A + A_1

a + a_1 a_2 + a_3 + Закл.

Як бачимо, твір побудований на одній темі – ліричній, наспівній (тт. 1-4):



М’яке, світле звучання надають мелодії відповідні засоби музичної виразності: мажорний лад, помірний темп, хвилеподібна динаміка, гармонія з акцентом на субдомінантову сферу (II_6, DD, S). Для передачі ліричного характеру твору слугує також арпеджована фактура супроводу у вигляді гармонічних фігурацій з неакордовими звуками, що створює відносно самостійну мелодичну лінію, яка є власне контрапунктом до більш рельєфної мелодії верхнього голосу. Характер поліфонічного звучання посилює використаний у творі принцип комплементарної, тобто взаємодоповнюючої ритміки, що сприяє ще більшій плавності (див. тт. 1-4). Ритмічним контрастом виглядає кульмінаційна будова **a_2,** в якій мелодична лінія оформлена більш чітко:



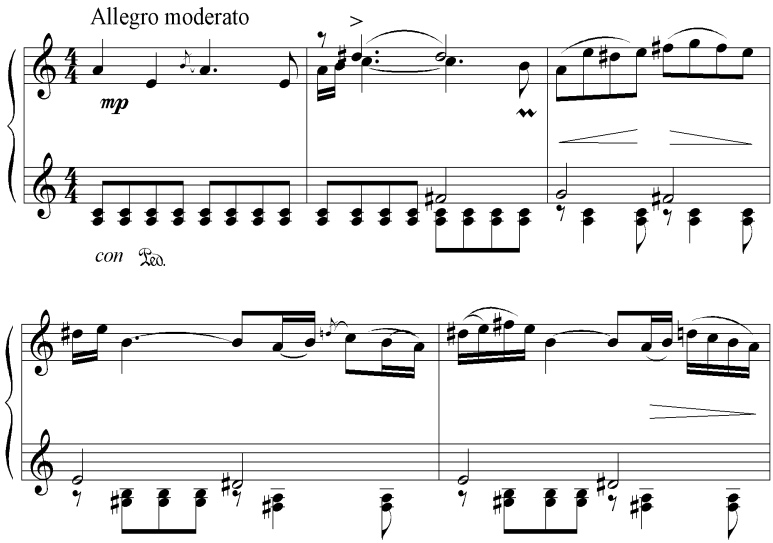
Вокальна природа „Ліричного прелюду” вимагає від виконавця наспівності, гнучкості звучання та фразування, а також точних синкоп, пунктиру, залігованих нот. Мелодія, яка розгортається у правій руці, має прозвучати дуже виразно, наповнено з опорою на верхні звуки. Слід звернути особливу увагу на хвилеподібну динаміку, яка є дуже різноманітною, а також на ліву руку, яка написана у вигляді висхідних гармонічних фігурацій і має бути зв’язною та плавною з опорою на першу долю. Тут важливо правильно застосовувати педаль – в основному на бас, згідно гармонічного супроводу.

Контрастною до усіх мініатюр, що входять до циклу є ***„Скерцо”,*** присвячене Миколі Колессі. Це іскриста бурлеска, де увесь рух базується на імпульсивно ладово-інтонаційних елементах гуцульських коломийок і мотивних утворень його інструментальних та вокальних творів. Цікавим є вплетення у закінчення п’єси цитати з „Сонатини” цього композитора.

Сонатина

Слідами Довбуша

М.Колесса



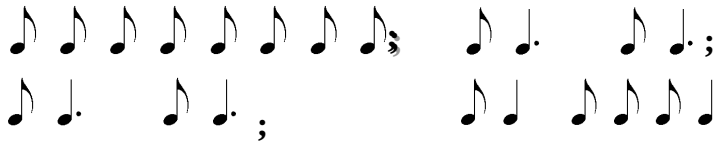
„Скерцо” швидке, навіть стрімке, грайливе, насичене гумором на межі гротескності. Воно побудоване за принципом наскрізного розвитку і складається з декількох тематично контрастних епізодів. Контраст між темами носить похідний характер – мелодична схожість деяких будов свідчить про їхню єдину ритмо-інтонаційну природу. Тематичний розвиток відбувається в основному на рівні варіантних змін.

Композиційно твір будується за жанровим типом парафраз – віртуозної п’єси, в якій задіяні декілька тем, що відповідають загальним жанровим рисам. Чергуючись, вони видозмінюються, варіюються і на фоні ритмічного руху у супроводі створюють загальний характер калейдоскопічності.

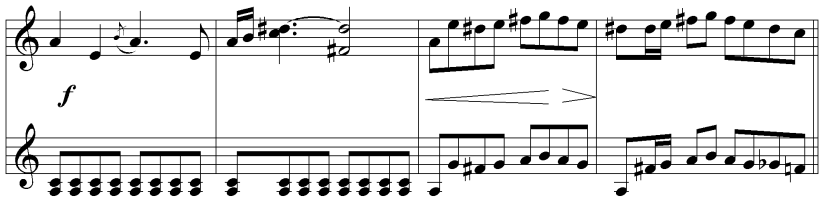
У творі прослідковується наявність різних будов – епізодів, розподіл яких визначається зміною тематичних та

фактурних утворень, при чому одна тема, не закінчуючись, переходить в наступну, – чим досягається неперервність розвитку музичної тканини.

Танцювальний характер музики „Скерцо” створюється певними виражальними засобами, особливо ритмічними фігурами, притаманними жанру коломийки, де чергуються чітка ритмізованість – статична з акцентом на сильну долю та синкопованість:



Характерні риси гуцульської музики спостерігаються й у гармонії – в епізодах з акордовими послідовностями застосовується підвищений IV та VI ступінь на фоні умовної тоніки – тональність a-moll (тт. 51-54):

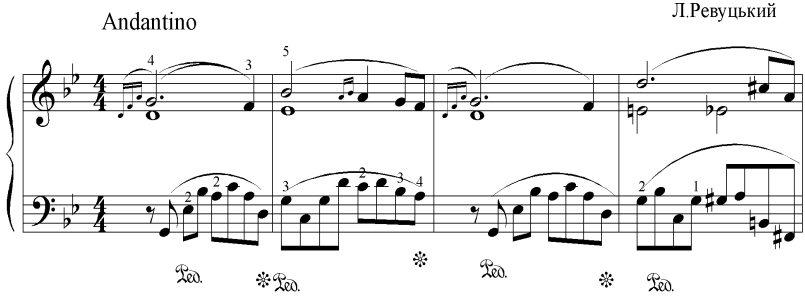


Музична тканина твору насичена хроматичними інтонаціями, секундовими нашаруваннями, різкими дисонуючими інтервалами та акордами, створеними в результаті горизонтального руху у різних голосах.

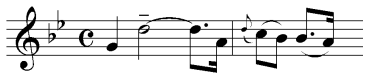
Починаючи роботу над „Скерцо”, слід точно усвідомити гармонічний та ритмічний характер музичного матеріалу. Тут вимагається повна незалежність рук, добра координація рухів та чітка артикуляція.

В основу ***„Елегії”***, присвяченої вчителеві та науковому керівникові Левку Ревуцькому, покладена фраза з всім відомої „Пісні для фортепіано”.

Пісня

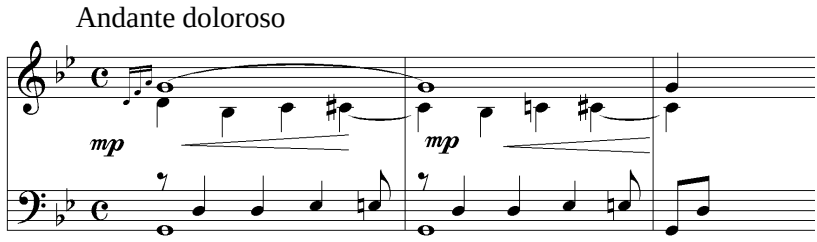


Назва такої ліричної п’єси походить від грецького слова *elegos* – скарга, туга. Форму п’єси можна трактувати як розвинуту одночастинну композицію. Мініатюра за характером звучання лірична, сумна. Твір зростає з мотивно-інтонаційного зерна (тт. 3-4):

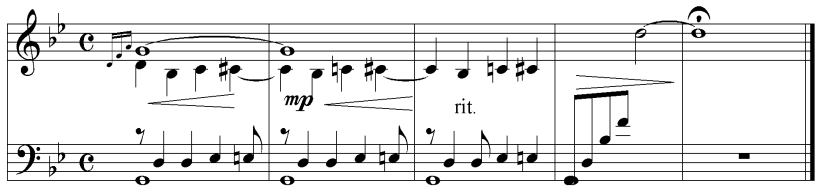


Подальше розгортання музичної тканини відбувається методом варіантних видозмін її висоти звучання та ладово-гармонічного забарвлення. Змістовно логічною аркою тут слугує тематично подібний початок – вступ і кінець п’єси – її завершення

(тт. 1 – 2):



тт. 29 – 33:



Тенденції імпровізаційності, наскрізного розвитку, вільного розгортання тематичного матеріалу притаманні манері письма автора, прослідковуються й у цій мініатюрі. Особливу атмосферу п’єси допомагають передати використання альтерацій, синкоп, затримань. У створенні витонченого колориту певну роль відіграють різкі динамічні перепади, агогічні відхилення, перемінний розмір.

Цей твір вимагає від виконавця внутрішньої уваги та фантазії. Невелика за об’ємом „Елегія” є дуже насичена в емоційному плані, тому важливо віднайти усі виконавські засоби для розкриття її художнього змісту.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Фільц Богдана. Фортепіанні цикли. – Тернопіль: Астон, 2002. – 84 с.

2. Загайкевич М. З романтичною окриленістю // Культура і життя. – 20 березня, 1983. – С. 5-7.

3. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – Київ-Тернопіль: Астон, 2003. – 144 с.

4. Магур Л., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. – Дрогобич: Коло, 2003. – 80 с.

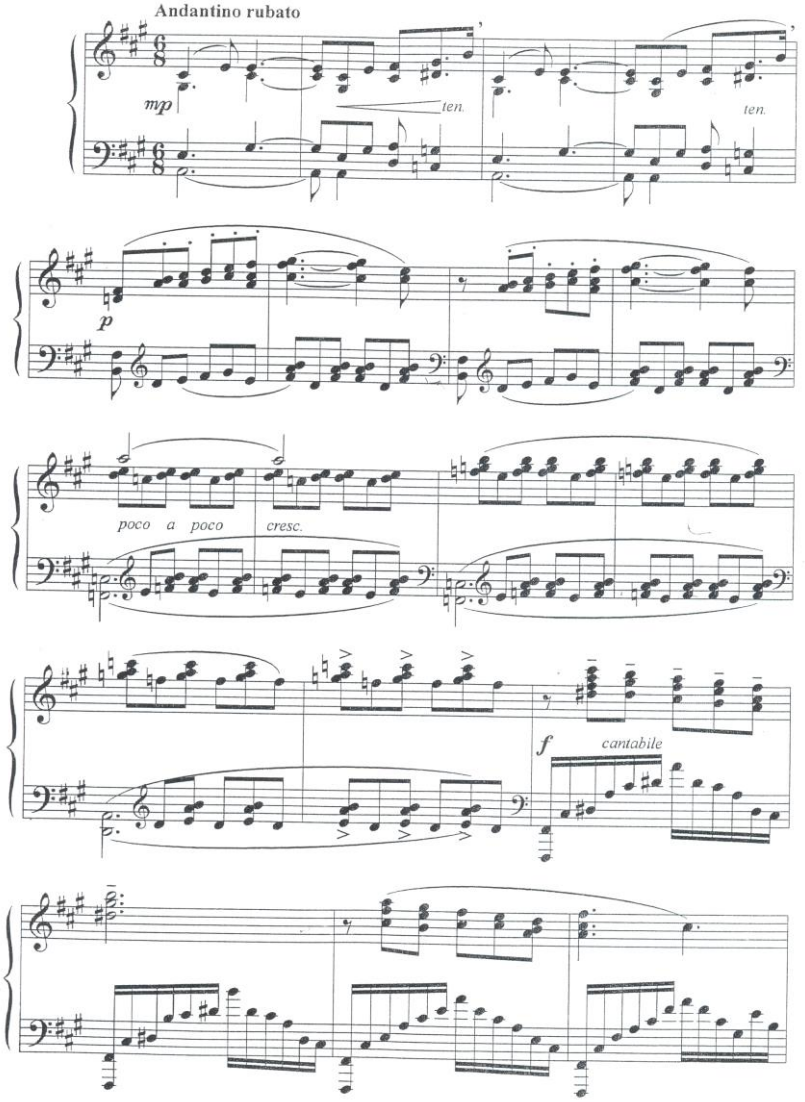
5. Свірідовська Л.М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX ст.): Автореф. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – К., 2007. – 16 с.

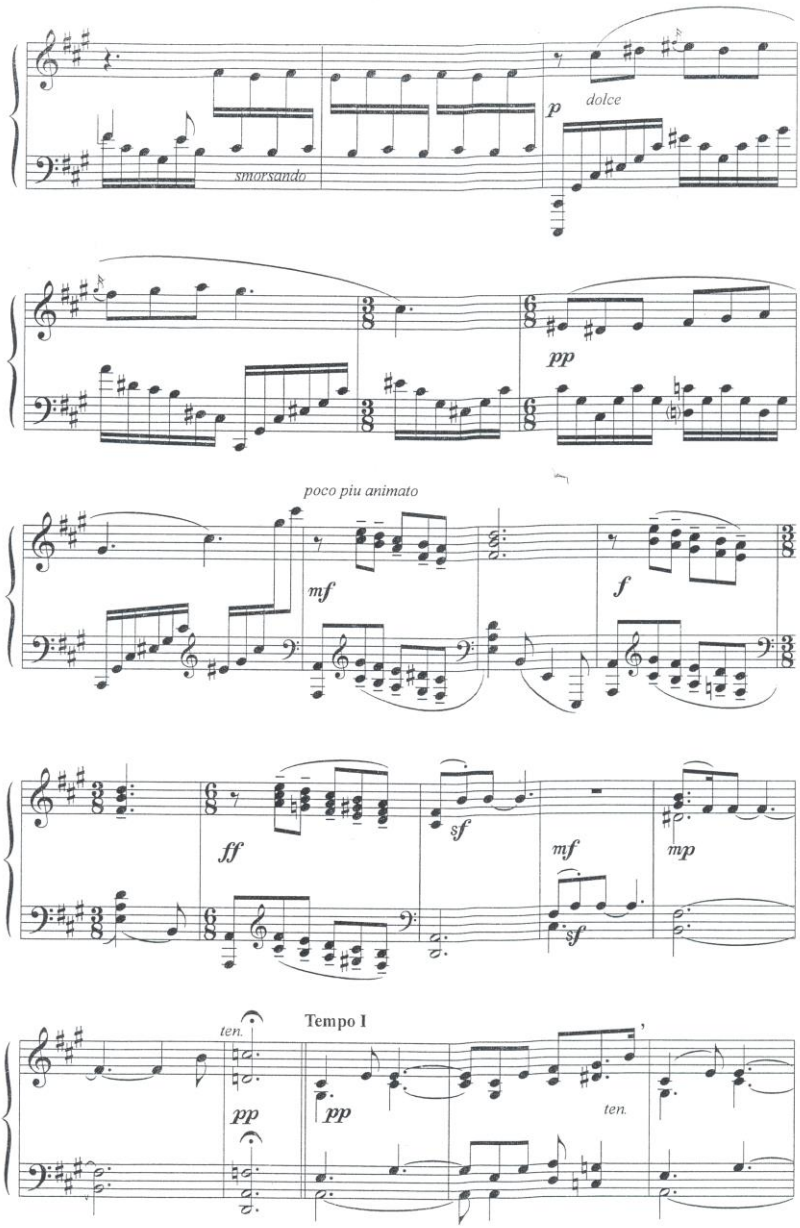
ДОДАТОК

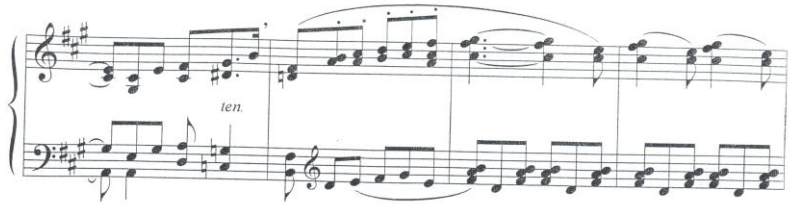
МУЗИЧНІ ПРИСВЯТИ

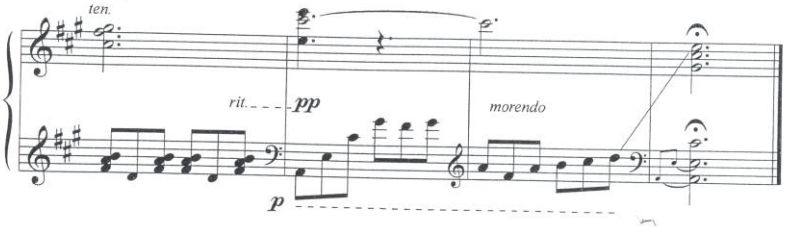
ВІДЛУННЯ МИНУЛИХ ЛІТ

Присвята Денису Січинському



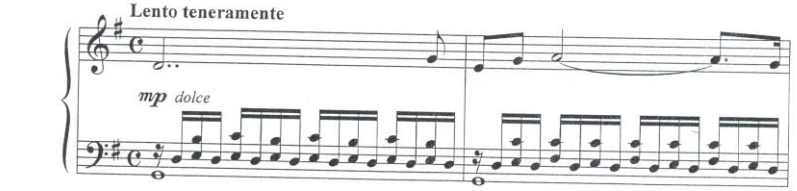

smorzando
p
dolce
pp
poco piu animato
mf
f
ff
sf
mf
mp
sf
ten.
Tempo I
pp
pp
ten.

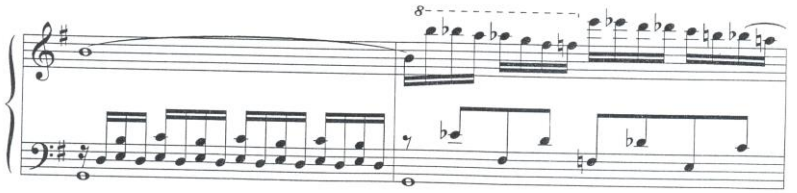


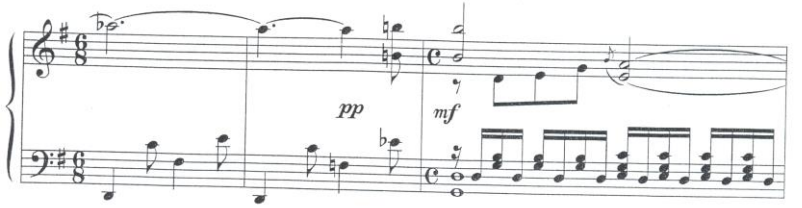


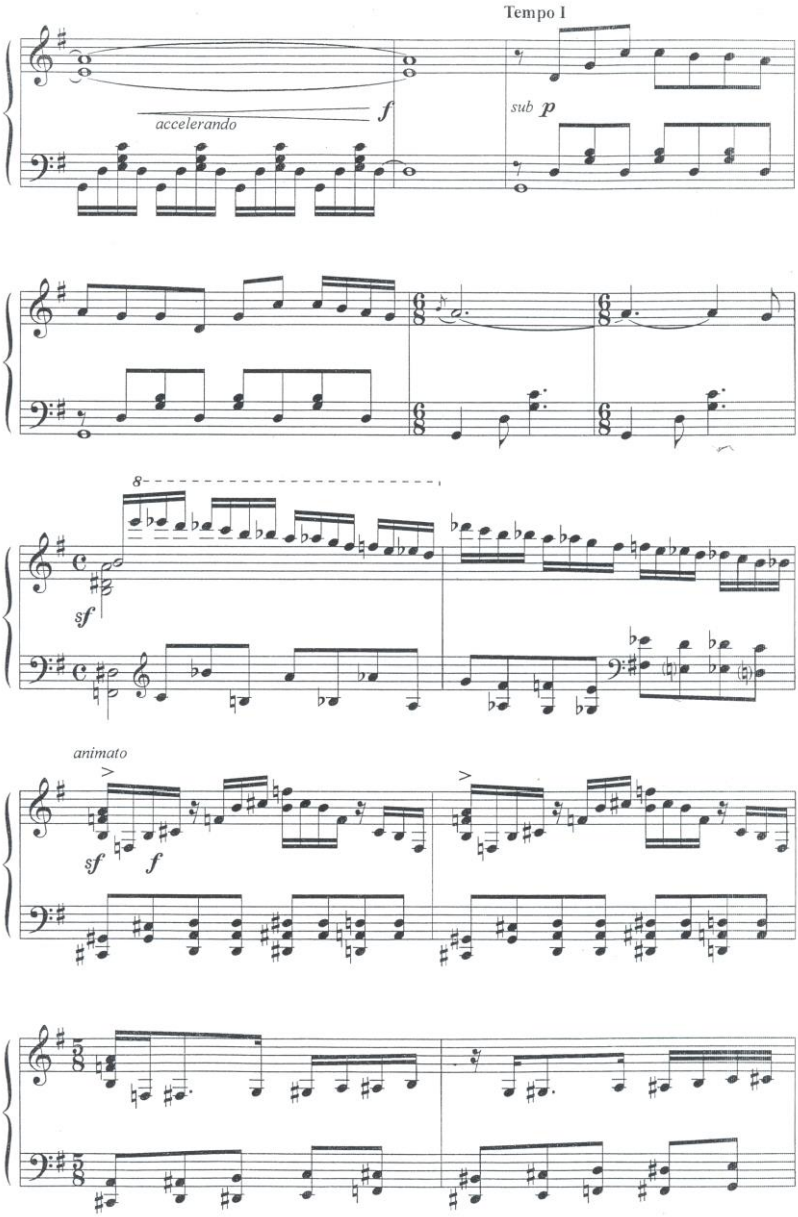
СПОМИН

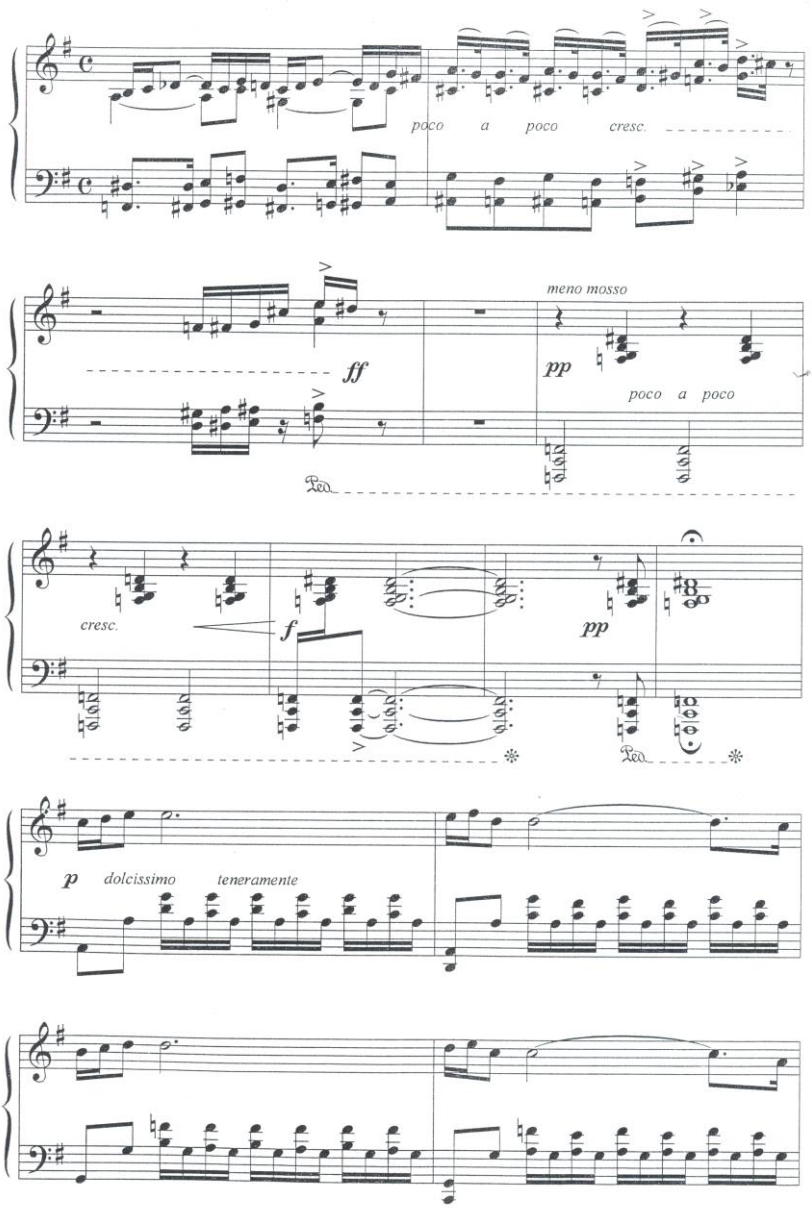
Пам'яті Станіслава Людкевича

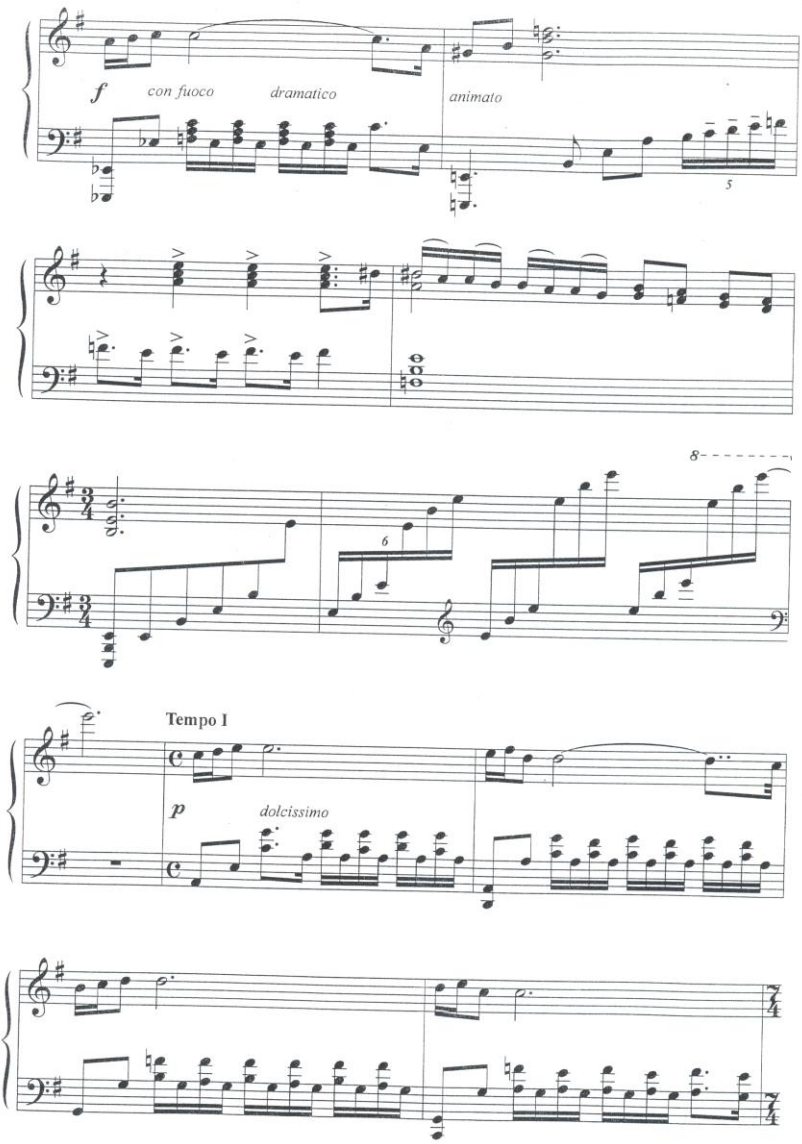


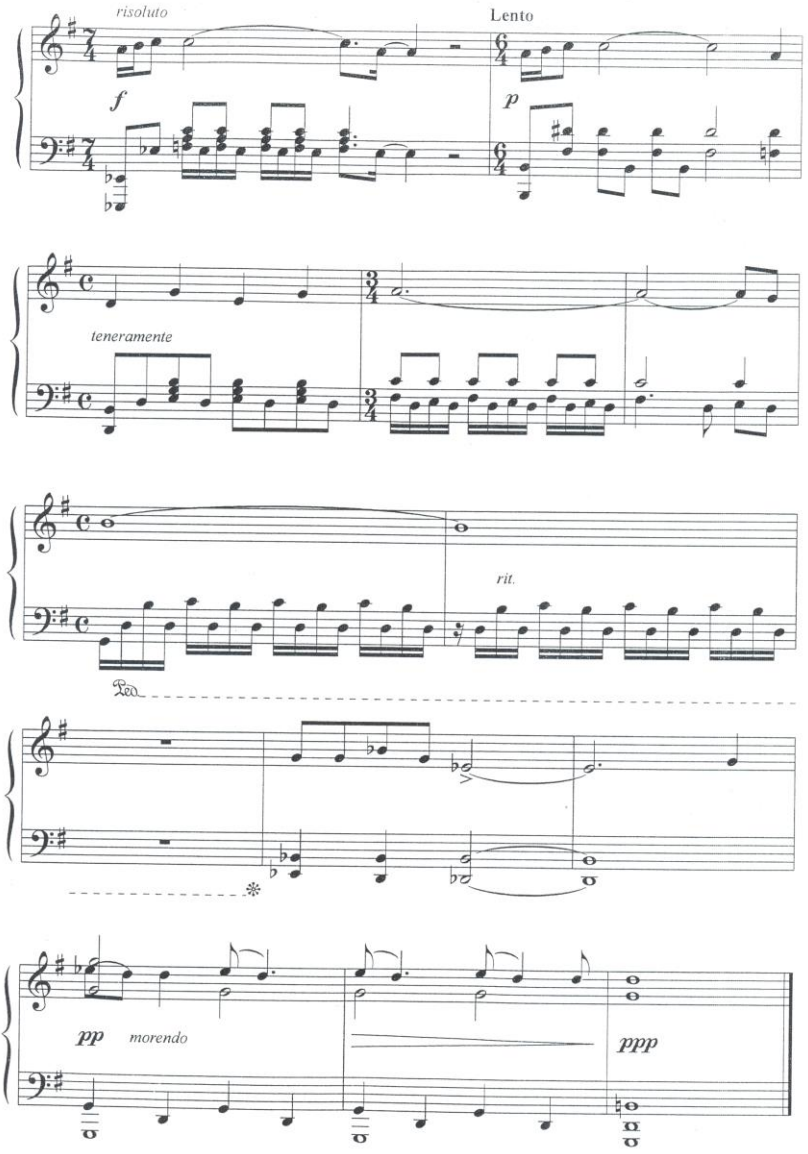





Tempo I
accelerando
f
sub p
8
sf
animato
sf
f

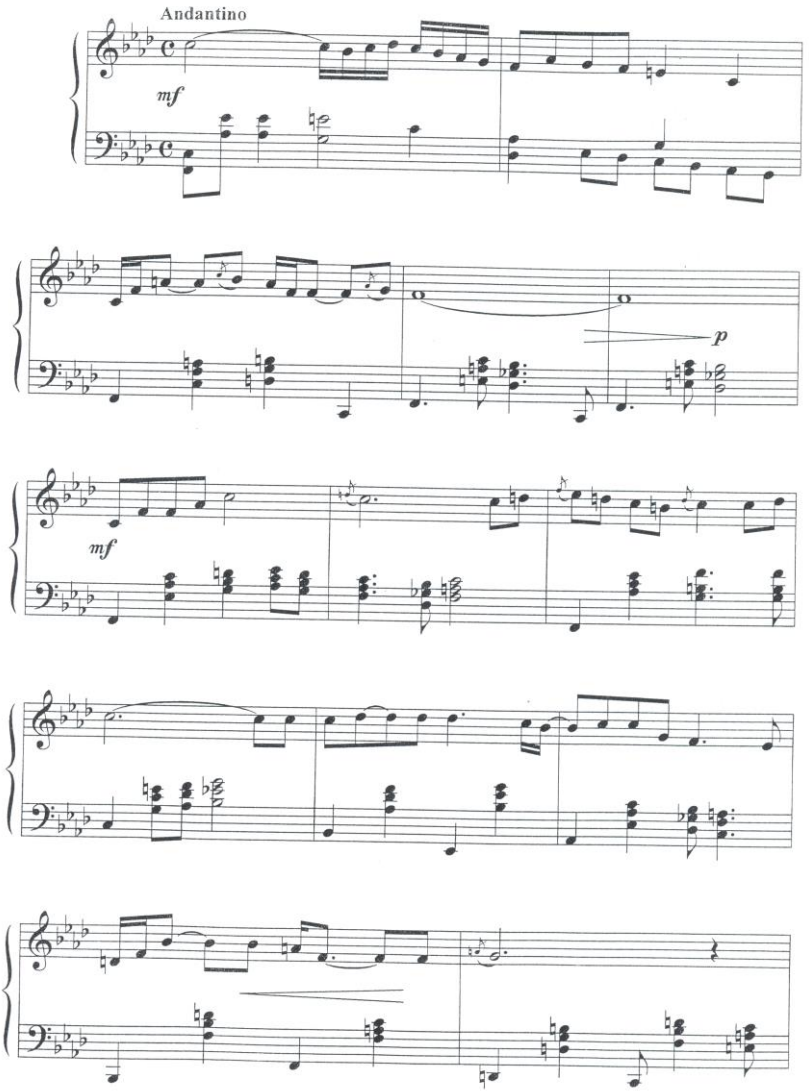

poco a poco cresc.
ff
meno mosso
pp
poco a poco
cresc.
f
pp
p
dolcissimo
teneramente

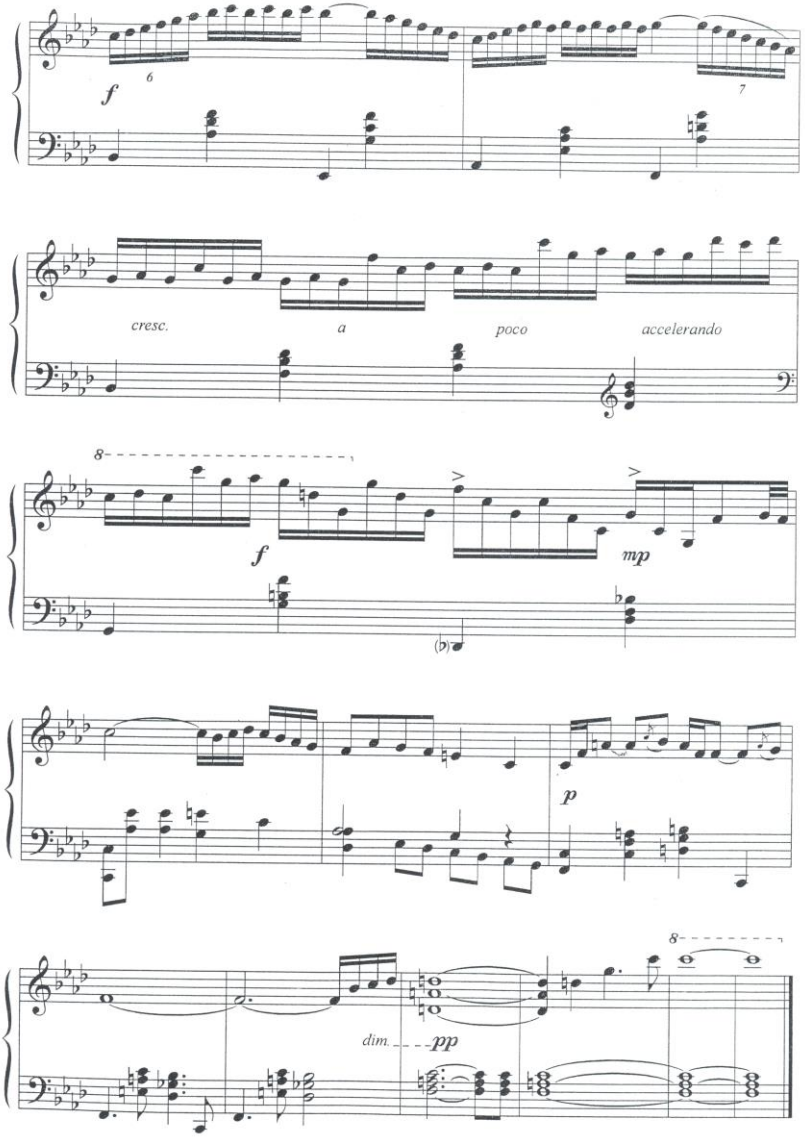

f
con fuoco
dramatico
animato
5
8
6
Tempo I
p
dolcissimo


risoluto
Lento
f
p
teneramente
rit.
pp
morendo
ppp

СУМНА ПІСНЯ

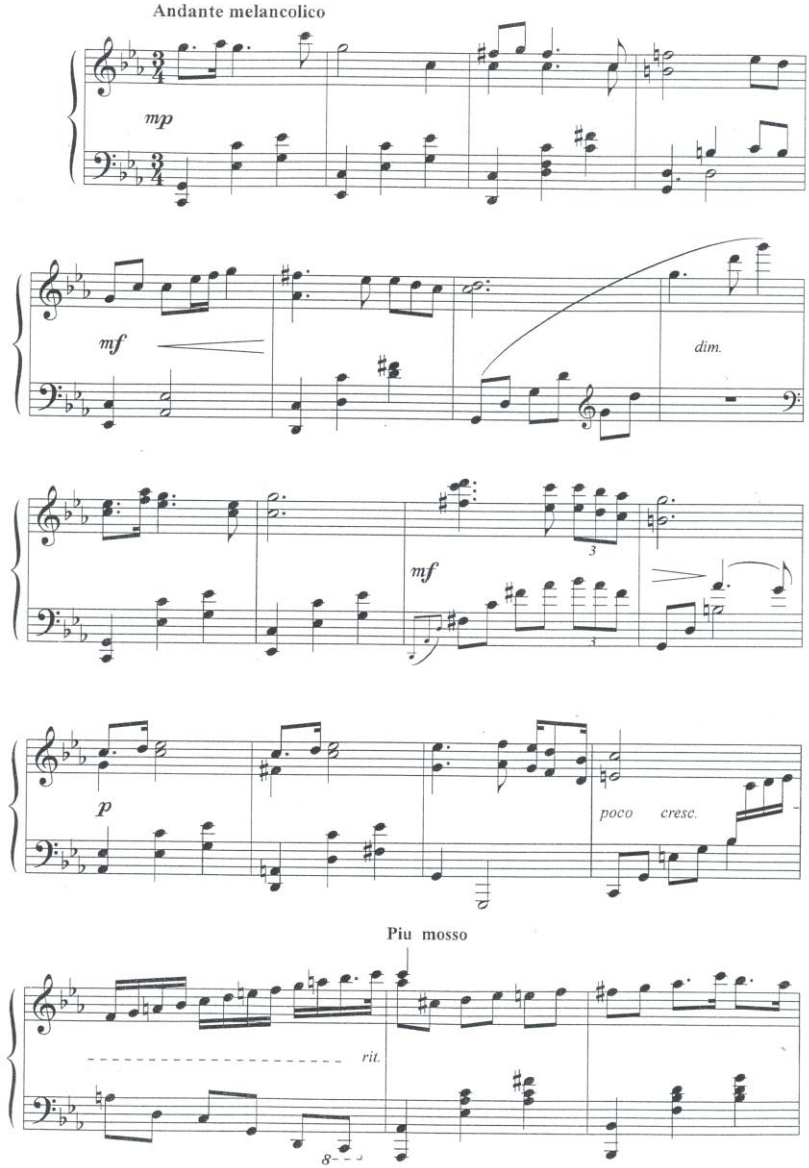
Присвята Василю Барвінському

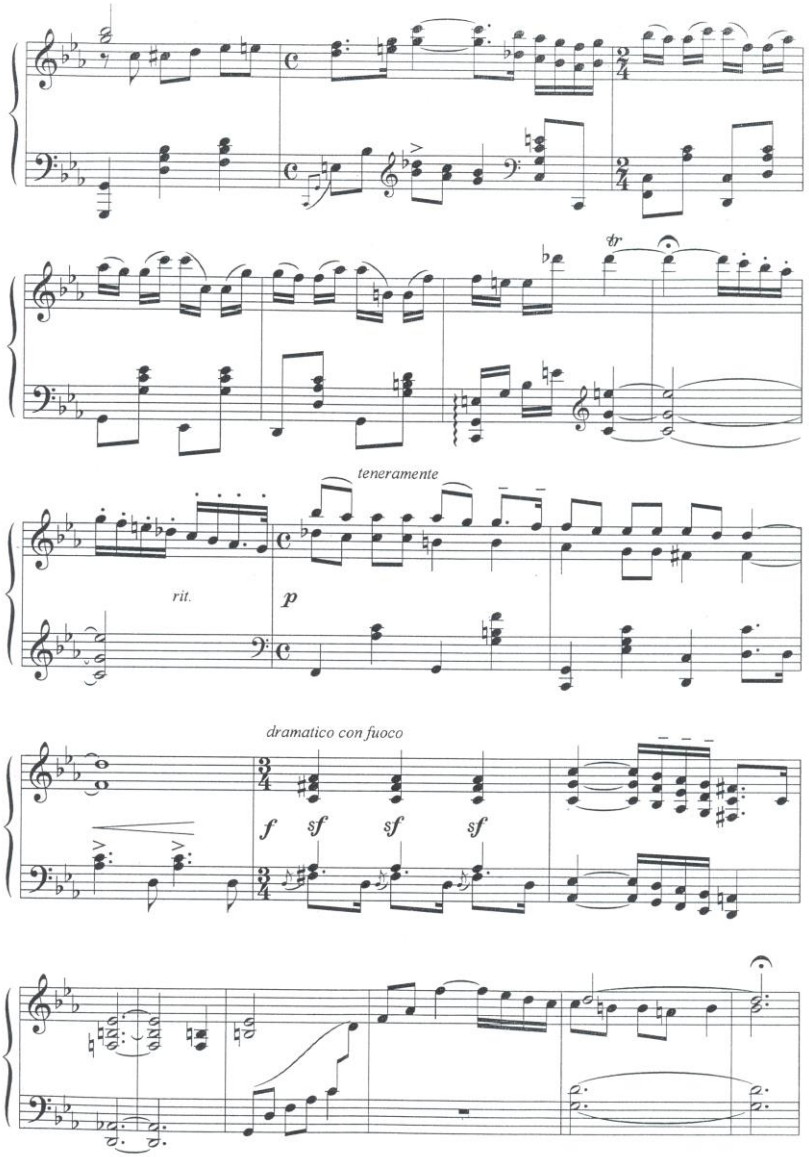


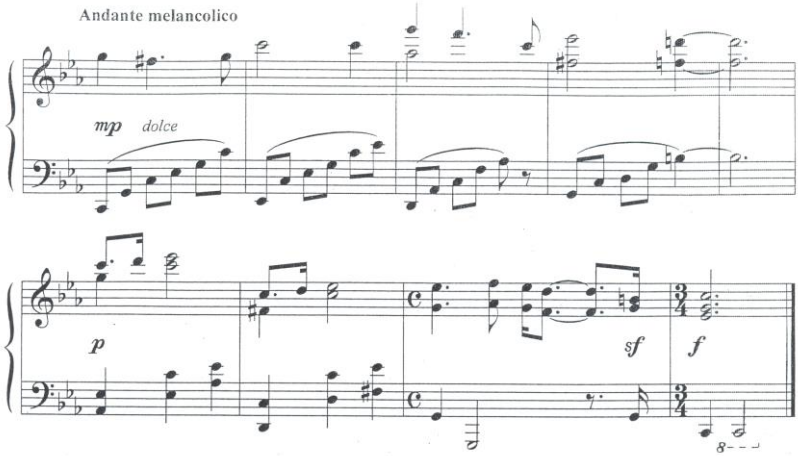

f
6
7
cresc.
a
poco
accelerando
8
f
mp
p
8
dim.
pp

МЕЛАНХОЛІЙНИЙ ВАЛЬС

Присвята Анатолію Кос-Анатольському

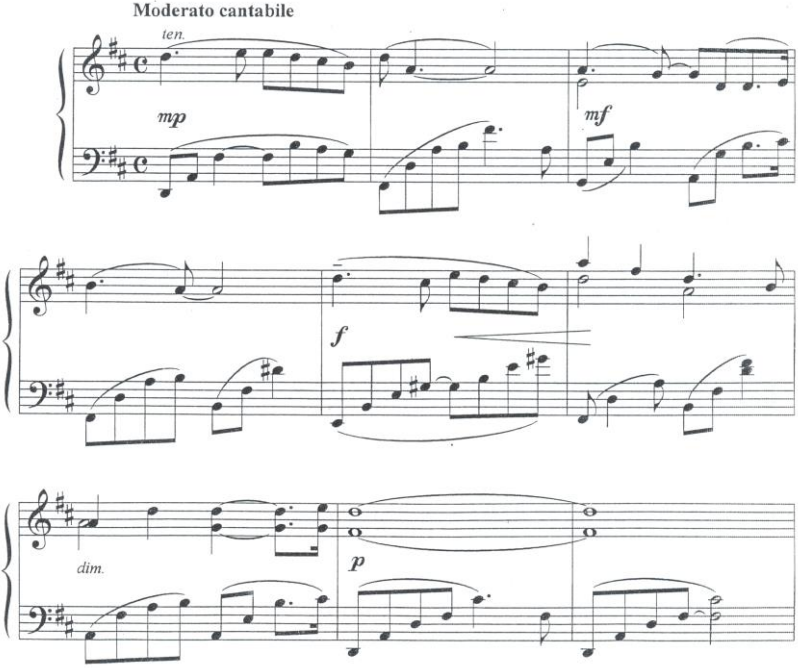


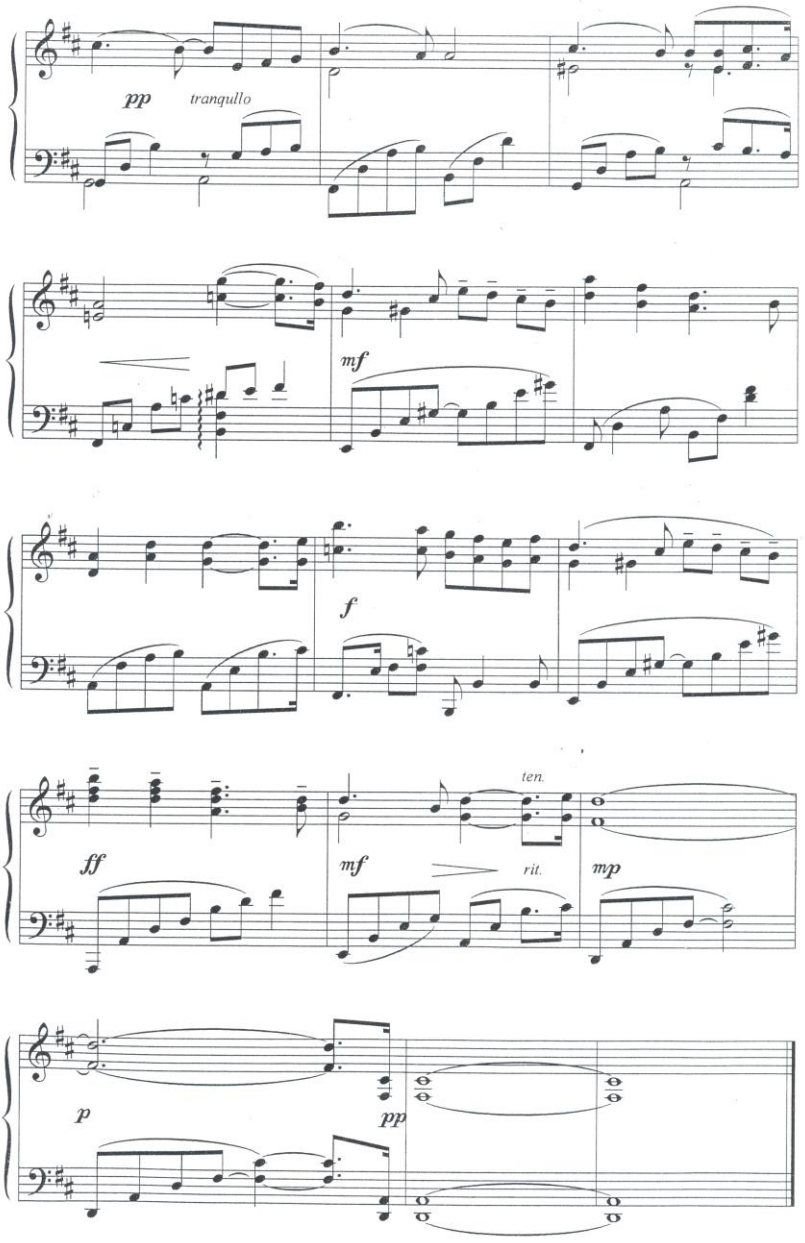

tr
teneramente
rit.
p
dramatico con fuoco
f
sf
sf
sf



ЛІРИЧНИЙ ПРЕЛЮД

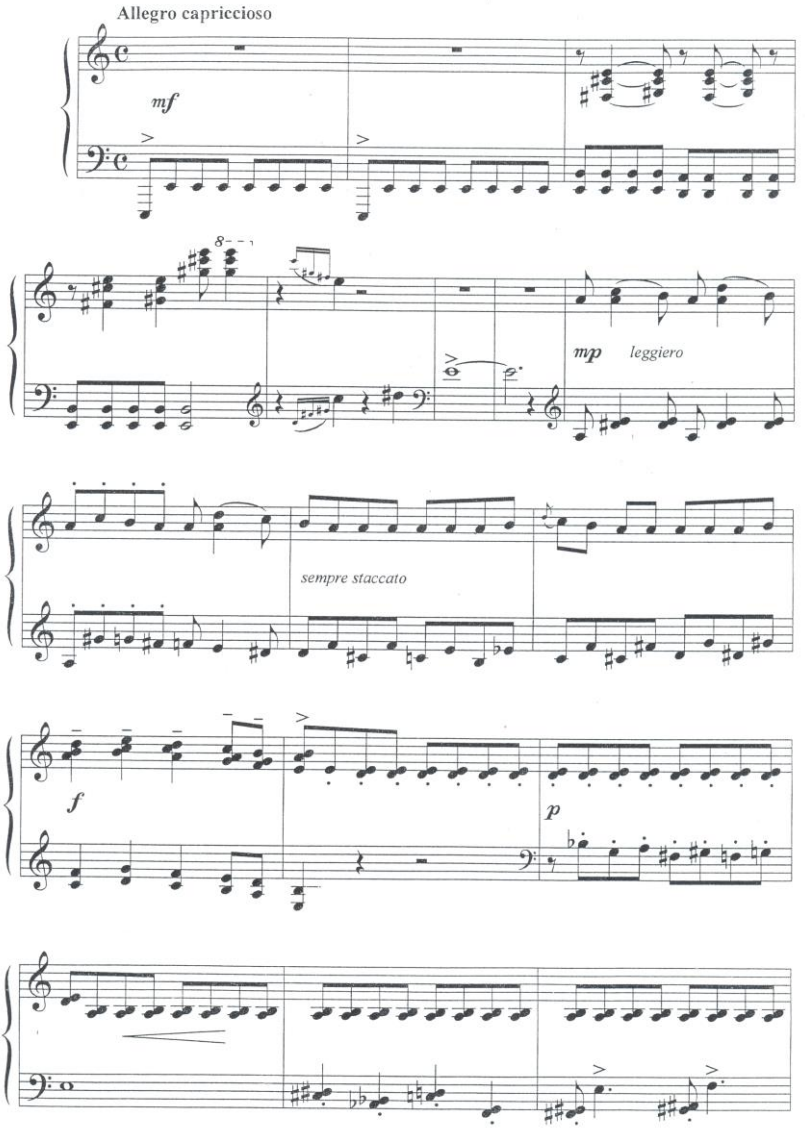
Присвята Євгену Козаку

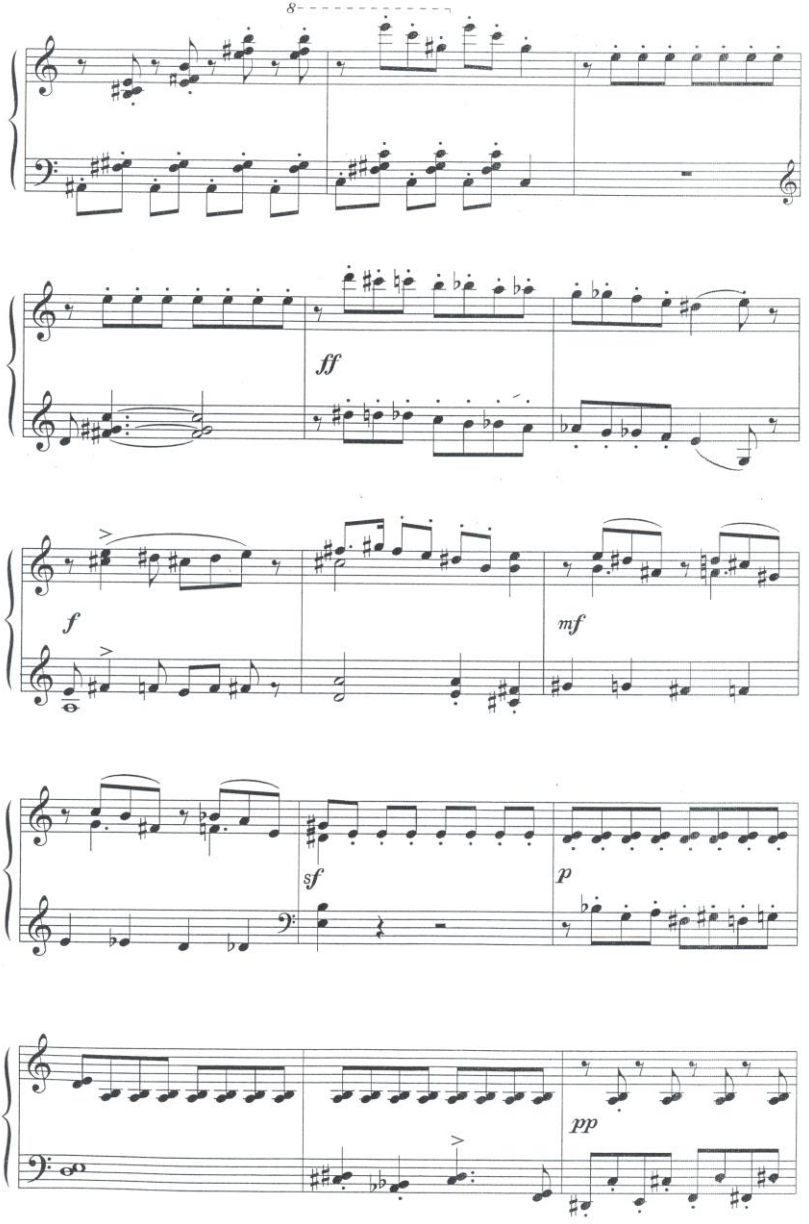


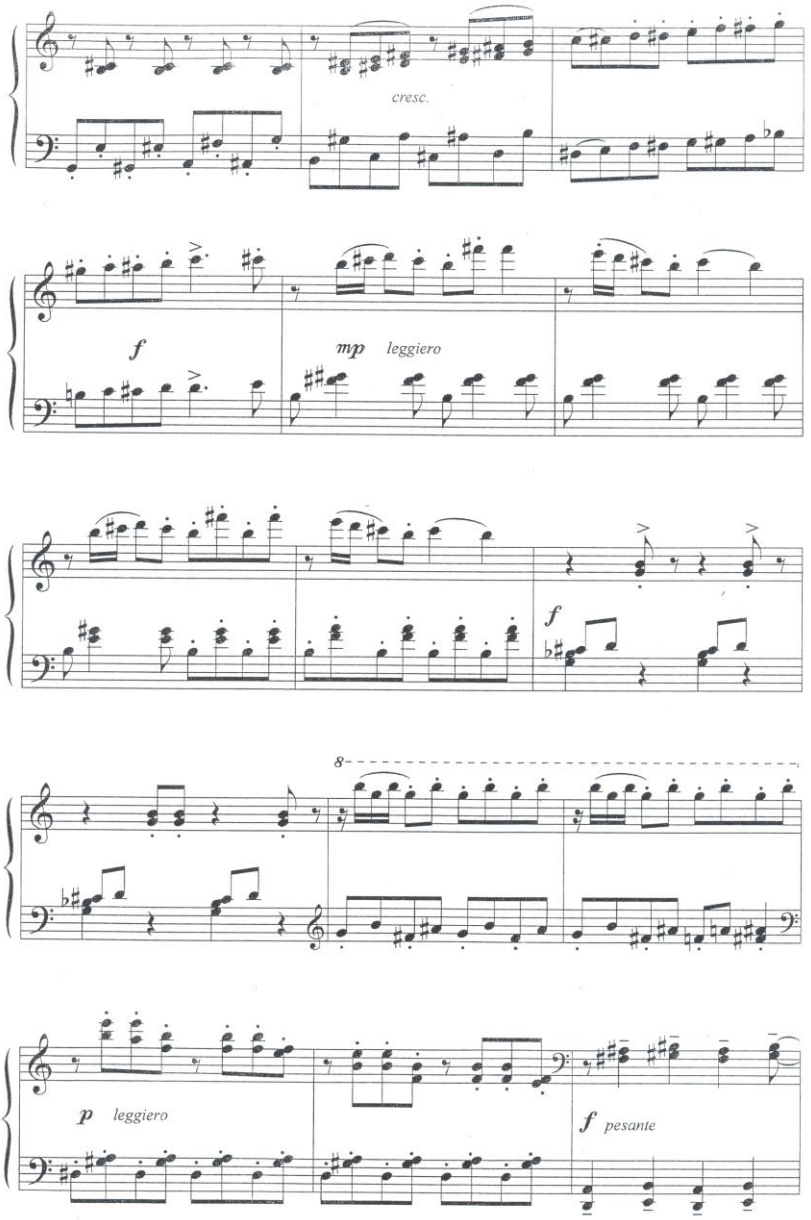

pp
tranqullo
mf
f
ten.
ff
mf
rit.
mp
p
pp

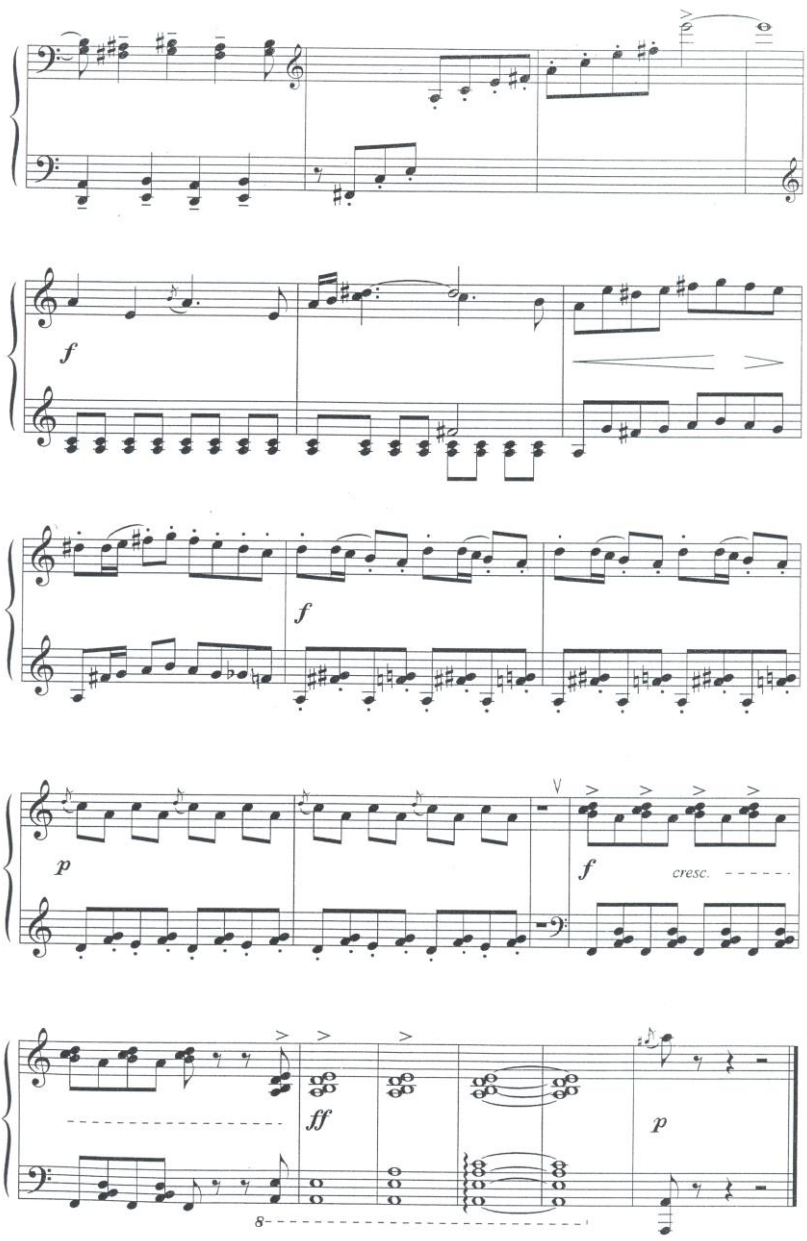
СКЕРЦО

Присвята Миколі Колессі



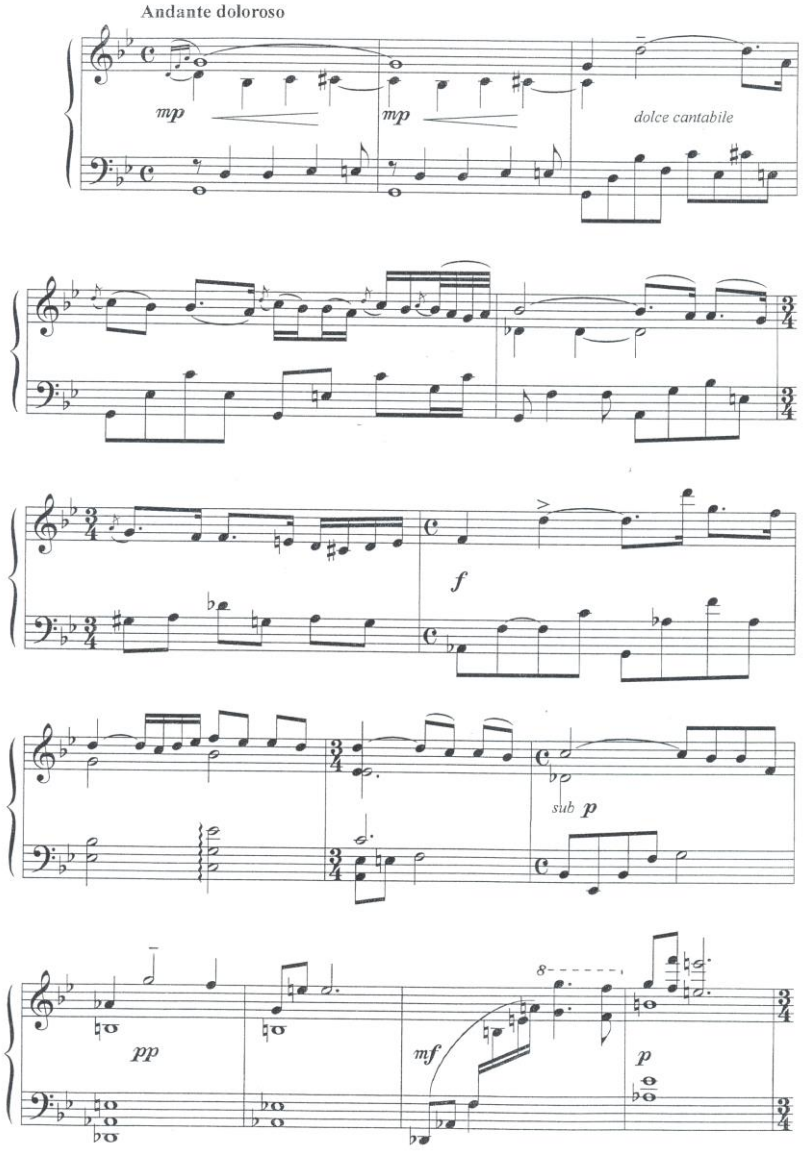

8
ff
f
mf
sf
p
pp

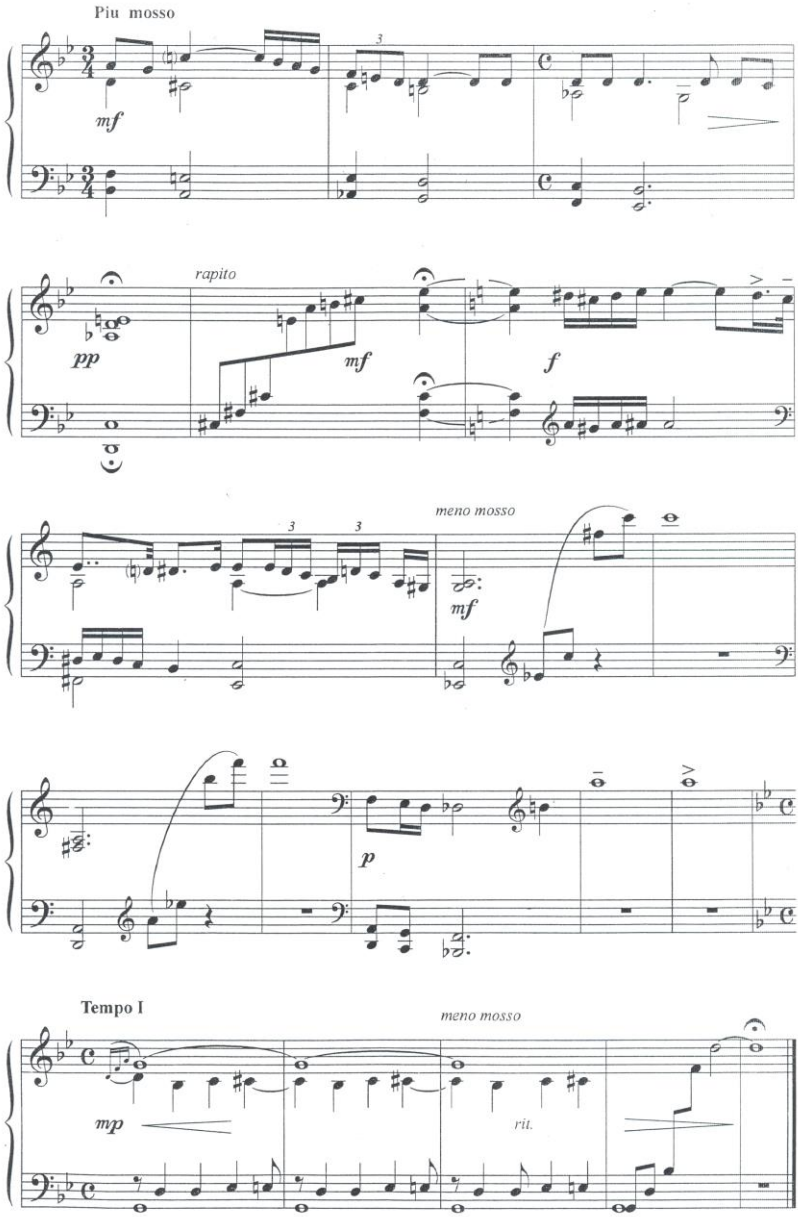

cresc.
f
mp leggiero
f
8
p leggiero
f pesante


f
f
p
f
cresc.
ff
p
8

ЕЛЕГІЯ

Присвята Левку Ревуцькому




Piu mosso
mf
rapito
pp
mf
f
meno mosso
mf
p
Tempo I
meno mosso
mp
rit.

З М І С Т

Передмова 3
Характеристика творчості 6
Фортепіанний цикл „Музичні присвяти” 11
Рекомендована література 31
Додаток 32
Зміст 51

Навчальне видання

ЦИКЛ «МУЗИЧНІ ПОСВЯТИ» Б.ФІЛЬЦ

Методичні рекомендації
для студентів вищих мистецьких закладів освіти
напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво»

Укладачі:
Буцяк В.І., Турко Н.Є., Лосєва Т.Ю.

Відповідальний за випуск:
Самалюк І.Й.

Комп'ютерна верстка:
Федорук Л.М.

Формат 60х90 1/16. Папір офсетний.
Ум. др. арк. 0,92.
Гарнітура Time New Roman. Зам. № 267/2.

Редакційно-видавничий відділ
Рівненського державного гуманітарного університету
33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12