

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра теорії музики

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ЮЛІЯ МЕЙТУСА В КОНТЕКСТІ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Виконала Думіч Софія
студентка 4 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації музикознавство

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри теорії музики
Черевко Катерина Петрівна

Рецензент
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри теорії музики, професор
Письменна Оксана Богданівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА XX СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ.....	6
1.1 Історія становлення української камерно-інструментальної музики.....	6
1.2 Стильові особливості камерно-інструментальних жанрів XX століття....	18
РОЗДІЛ 2. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОСТІ ЮЛІЯ МЕЙТУСА.....	25
2.1 Становлення творчого шляху	25
2.2 Огляд камерної творчості композитора.....	27
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РИСИ КАМЕРНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ЮЛІЯ МЕЙТУСА.....	30
3.1 Риси неофольклоризму у «Варіаціях на українську тему».....	30
3.2 Стильове розмаїття творів «Поема», «Ноктюрн» та «Алегро».....	42
3.2.1 Поліфонічність як принцип композиційного мислення у п'єсі «Поема».....	42
3.2.2 Ладові та гармонічні калейдоскопи п'єси «Ноктюрн».....	54
3.2.3 Політематичні поєднання у п'єсі «Алегро».....	65
РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ЮЛІЯ МЕЙТУСА.....	77
4.1 Специфіка музичної мови «П'єс для фортепіана на основі українських народних пісень».....	77
4.2 Політональність як спосіб мислення у фортепіанній п'єсі «В Карпатах»...	82
4.3. Елементи звукозображальності у фортепіанному циклі «12 дитячих п'єс».....	87
ВИСНОВКИ.....	100
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	107

ВСТУП

Буремне ХХ століття стало визначним і водночас складним періодом в історії української музики. Незважаючи на політичні репресії та обмеження з боку тоталітарного режиму, українське музичне мистецтво почало активно інтегрувати стилі Модернізму, які вже кілька десятиліть домінували у світовій культурі. Найяскравіше у творчості українських композиторів проявилися впливи стильових напрямків імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму та неофольклоризму, якій знайшли свій відгук насамперед у камерно-інструментальних жанрах. Ці стилі стали своєрідним відображенням прагнення митців до творчої свободи та самовираження, втіливши найкращі традиції європейської музичної культури та національного духу.

Юлій Мейтус – яскрава постать ХХ століття. Він є автором вокальних, хорових, вокально-симфонічних, камерно-інструментальних творів, музики до театральних вистав та кінофільмів. Його вважають основоположником нової української опери. Життя композитора припало на період становлення радянського режиму. Тому, зважаючи на обставини, творчий шлях митця проходив під впливом політично-ідеологічних обмежень. Однак, у його творчості поєдналися політично заангажовані твори з творами, які стали справжнім «скарбом» його стильових пошуків та новаторства.

Музика Ю. Мейтуса – багатогранна, оригінальна, самобутня та національно виразна. Масштабні і барвисті композиторські полотна «народжені» на основі вивчення класичної музичної спадщини, пошуку фольклорних інтонаційних джерел різних народів та на знаннях історії свого народу.

Юлій Мейтус написав 17 опер, які відображають жанрово-драматургічну палітру оперної творчості композитора. Поруч з оперою, широку популярність здобули його хорові, симфонічні, камерно-вокальні та вокально-симфонічні композиції. Найменш дослідженими і мало

виконуваними, на жаль, залишаються камерно-інструментальні твори композитора. Камерно-інструментальні жанри охоплюють лише твори для скрипки з фортепіано та твори для фортепіано. Показово, що ці твори демонструють два полярні періоди творчості композитора: ранній (період 1930-тих років) та пізній (протягом 1965-1979 рр.).

Саме на прикладі камерно-інструментальних творів можемо прослідкувати характерні риси кожного з періодів творчості композитора та виокремити притаманні стильові риси композиторського почерку Юлія Мейтуса. Усе вищесказане і складає **актуальність** нашого дослідження.

Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна творчість Юлія Мейтуса.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості та специфіка музичної мови камерно-інструментальних творів Юлія Мейтуса.

Мета дослідження полягає у виявленні жанрових та стильових рис камерно-інструментальних творів Юлія Мейтуса на основі аналізу особливостей музичної мови скрипкових творів: «Варіацій», «Поєми», «Ноктюрну» та «Алегро» та фортепіанних: «П'єсах для фортепіано на основі українських народних пісень», «В Карпатах» та циклу «12 дитячих п'єс».

Завдання дослідження:

- проаналізувати історію розвитку та становлення української камерно-інструментальної музики;
- розглянути жанрово-стильове розмаїття камерно-інструментальних творів XX століття;
- окреслити загальну характеристику композиторської спадщини Юлія Мейтуса та роль камерних жанрів у творчості композитора;
- визначити жанрові ознаки творів для скрипки Ю. Мейтуса: «Варіації», «Поєма», «Ноктюрн», «Алегро» та особливості їх музичної мови;

- окреслити особливості музичної мови у творах для фортепіано: «П'єси для фортепіано на основі українських народних пісень», «В Карпатах» та фортепіанному циклі «12 дитячих п'єс».

Теоретичною базою дослідження є роботи українських музикознавців, присвячені:

- історії української музики: Верещагіної О., Холодкової Л. [4], Дорофєєвої В. [10], Зінкевич О., Ляшенко І., Пясковського І., Шреєр-Ткаченко О., Верещагіної О., Холодкової Л. [13], Калениченко А. [16], Козаренко О. [19] Корній Л., Сюті Б. [20-21], Ольховського А. [34], Фільової Т. [43].

- розвитку української камерно-інструментальної музики: Жук Г. [12], Кияновської Л. [17-18], Кравченко А. [22], Крусь О. [23-26], Павлишин С. [35], Перещук К. [36], Ржевської М. [38], Чабаненко Н. [44], Чжан Хань [45].

- загальній характеристиці творчості Юлія Мейтуса: Баса Л. [2-3], Гордійчука М. [6], Довженка В. [8-9], Малишева Ю. [27], Прохоренко-Деньгуба Я. [37].

Методологічну базу роботи складає поєднання кількох наукових методів:

історичного – при розгляді процесів становлення та розвитку української камерно-інструментальної музики;

біографічного – при опрацюванні і осмисленні шляхів формування творчої постаті Юлія Мейтуса;

джерелознавчого – при розгляді камерно-інструментальної творчості композитора;

музикознавчого – при аналізі особливостей музичної мови скрипкових та фортепіанних Юлія Мейтуса,

компаративного – при співставленні жанрових та стильових рис музичних творів.

Наукова новизна. У роботі вперше:

- детально розглянуто камерно-інструментальну творчість Юлія Мейтуса;
- проаналізовану музичну мову камерно-інструментальних творів композитора.

Практичне значення роботи. Основні положення і практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах для студентів вищих спеціальних навчальних музичних закладів з «Історії українського музичного мистецтва» та «Аналіз музичних форм».

Структура роботи. Робота складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 112 сторінок, з яких 101 сторінку займає основний текст. Список використаних джерел – 49 позицій.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА XX СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

1.1 Історія становлення української камерно-інструментальної музики

Зародження та становлення інструментальної музики в Україні сягає з давніх-давен та розвивається паралельно із загальними мистецькими тенденціями української культури. Її розвиток напряду пов'язаний із національними пісенними традиціями, адже пісня була невід'ємною частиною життя наших предків. Численні пам'ятки матеріальної культури, збережені усною традицією зразки старовинних пісень, свідчення перших літописців та істориків вказують на наявність самобутньої музично-поетичної творчості, діяльність музикантів-професіоналів та використання різного роду інструментарію. В часи Київської Русі популярними були скоморохи – обдаровані й талановиті виконавці, актори, танцюристи, співаки. Вони грали на музичних інструментах, були частими гостями на народних святах і гуляннях, а також працювали при княжому дворі. На одній із фресок XII століття Софіївського собору в Києві зображені скоморохи із своїми автентичними інструментами: сопели, свірелі, струнні смичкові гудки, смики, бубни, гуслі, сурни, сопілки.

В епоху визвольних рухів XVI-XVIII століття в народній практиці музикування починають викристалізовуватися самобутні національні риси музичної творчості. У побуті українських міст розвиваються перш за все вокальні жанри – канти, сольна пісня з інструментальним супроводом, пісня-романс, обробки народних пісень. Різноманітні фольклорні жанри – танок, балада, дума стають основою розвитку української професійної музики, в тому числі інструментальної. Такі композиції не виходили за межі малих форм і мали досить просту фактуру. Це були переважно аранжування та обробки

пісень, танців, варіації на відомі народні теми, пісні тощо. Музика повністю підпорядковувалася словесному тексту.

Протягом XIV-XVIII століть для української музики пріоритетним був розвиток вокального та хорового мистецтва. Проте уже з першої половини XIX століття формуються міські оркестри, капели, хори, музичні гуртки та товариства; набуває популярності домашнє музикування. Поширеними інструментами серед простих людей у містах були бандура, гуслі, сопілка, цимбали, гітара, скрипка, цитра. Клавішні інструменти були досить дорогими для простого українського люду. О. Крусь пише: «Перші згадки про те, що окремі особи “з громадянства” грали на клавішних інструментах, трапляються в документах XVIII ст. У щоденнику Петра Апостола під 1726 р., наприклад, записано, що він почав учитися грати на клавесині у Шмідта» [18, 138 с.]. На початку XIX століття фортепіано поступово починає з'являтися в будинках аристократів та панських садибах. Інструмент навіть можна було придбати у Києві та Харкові. Із сусідніх країн почали приїжджати педагоги, заснувалися клавірні школи у великих містах: Києві, Одесі та Харкові; все частіше проводилися концерти різноманітних виконавців.

Галина Жук зазначає: «Процес формування камерних жанрів в Україні можна датувати другою половиною XIX - початком XX століть. Камерно-інструментальні твори аматорського рівня, що дійшли до нас з середини століття – це насамперед твори для фортепіано, гітари, флейти, цитри. Наприкінці століття все частіше з'являються п'єси, невеличкі цикли та сюїти для скрипки, фортепіано, камерних ансамблів» [12, 137 с.].

Важливу частину фортепіанного репертуару складали аранжування та обробки українських народних пісень, а починаючи вже з 30-х років XIX століття з'являються оригінальні фортепіанні твори, в основі яких пісенний фольклор. Також, в українську музику поступово почали проникати інструментальні жанри, привнесені епохою Романтизму – вальс, мазурка, ноктюрн, баркарола, рапсодія, фантазія, балада, програмна сюїта тощо.

Насамперед, варто згадати творчість одеського композитора В. Пащенко. Серед незначної кількості його творів знаковими стали «За Немань іду» та «Дума про Україну», які виконувалися в домашньому міському побуті. Це варіації на теми українських народних пісень, сюжет яких переповідає історичні події. Композитори харківської школи В. Крауз та А. Єдлічка також писали мініатюри на українську тематику: Варіації на теми українських пісень «Ой не ходи, Грицю» та «Віють вітри» (В. Крауз), «Спогад про Полтаву» та «Квітоньки України» (А. Єдлічка).

Жанр варіації на тему української пісні культивував у своїй творчості Й. Витвицький («Чумак», «Українка», «У сусіда хата біла», «Шумка» та ін.), а художні обробки народних пісень посідали значне місце у творчому доробку В. Заремби («Ой зійди, зійди ти зіронько та вечірняя», «Гей же ви, хлопці, славні молодці», «Гуде вітер вельми в полі» тощо).

Михайло Завадський теж вніс свою лепту у розвиток фортепіанної музики другої половини XIX століття. Жанри думки, шумки та рапсодії стають ключовими у його творчості. «З ім'ям М. Завадського в українській фортепіанній музиці пов'язаний початок розвитку шумки, чабарашки, думки, рапсодії. Музика, незважаючи на певні недоліки його творчості, відіграла помітну роль у демократизації української музичної культури, передувала становленню української інструментальної класики, репрезентованої насамперед творчістю М. Лисенка» [24, с. 100].

Жанри варіацій, думок, шумок, чабарашок, елегій, рапсодій, фантазій і сюїти на основі народнопісенного тематизму значно розвинулися у творчості М. Лисенка, П. Сокальського, С. Воробкевича, М. Калачевського, І. Рачинського, К. Стеценка, Я. Степового та ін.

В українському мистецтві першої половини XIX століття описується любов до Батьківщини, прагнення до свободи, гостра ненависть до кріпосницького ладу та активний протест проти поневолювачів. В літературі все більше проявляються демократичні тенденції, правдиво відображається життя та устрій. Особливо активно розвивається в цей час українська поезія та

драматургія. Тарас Шевченко, Павло Грабовський, Іван Котляревський, Григорій Квітка-Основ'яненко, Євген Гребінка, Михайло Петренко, Петро Гулак-Артемівський та інші митці відіграли ключову роль у створенні унікального образу українського літературного канону. Письменники відбивали думки, почуття і переживання простої людини, критикували несправедливість тодішнього суспільного ладу, викривали лицемірну мораль панівної верхівки [26]. Власне, поетичні сюжети ставали основою для музичних полотен. Увага приділялася жанру пісні в супроводі фортепіано: «Сирота» М. Маркевича (сл. Т. Шевченка), «Дивлюсь я на небо» В. Заремби (сл. М. Петренка), «Віють вітри», «Дід рудий», «Ой я дівчина Полтавка» А. Барсицького (за п'єсою «Наталка Полтавка» І. Котляревського).

Звернення композиторів до програмності в другій половині XIX століття обумовлювалося через зростання інтересу до духовного життя тогочасного суспільства та поглибленого осмислення людського чуттєво-психологічного стану. Надзвичайно важливою є роль Миколи Лисенка, який заклав основи української камерної музики з виразним національним характером. Завдяки використанню народних інтонацій та жанрових моделей у своїх камерних творах, він першим створив високопрофесійні зразки академічної музики з опорою на європейські тенденції, що відображали національну ідентичність. Митець зумів поєднати класично-романтичну структуру з національним жанрово-інтонаційним колоритом, що особливо яскраво простежується у його Струнному квартеті та Струнному тріо, «Фантазії» на дві українські народні теми для скрипки і фортепіано, «Елегійному капричіо» тощо.

Окрім того, Микола Лисенко започаткував розвиток жанру сюїти пісенно-танцювального типу. Яскравим зразком є «Сюїта у формі старовинних танців» та «Українська сюїта». Обидві побудовані на пісенному мелосі українського народу, що поєднано із західноєвропейськими тенденціями формоутворення, фактури, метро-ритму. Натомість, фортепіанним мініатюрам митця притаманна лірика з яскраво вираженою психологічною образністю. Композитор поєднав вокальне та інструментальне начало, створивши

фортепіанну кантилену, якій притаманне коротке «вокальне дихання», темпові відхилення, надзвичайно виразна та наспівна мелодична лінія, близька до *bel canto*. Прикладом виступають мініатюри «Пісня без слів» оп.9, «Ноктюрн» оп.9, «Баркарола» оп.15, «Сумний спів», «Мрія», «Журба» та інші [39]. Частину фортепіанних творів Микола Лисенко присвятив історичній тематиці, а особливо героїчному образу козацтва («Обозний марш», «Запорізький марш»). Писав композитор також і в європейських танцювальних жанрах – мазурка, вальс, полонез, тарантела.

Яскравою сторінкою в історії української музики стала фортепіанна творчість П. Сокальського. Улюбленим жанром композитора стала програмна фантазія, якій притаманна імпровізаційність, вільна рапсодична будова, в основі якої може бути декілька контрастних тем. Також, митець вводив народні теми як обрамлення музично-живописних епізодів. Прикладами слугують фантазії «На берегах Дунаю», «На полях Болгарії», «Роздум на березі Дніпра» та фортепіанні сюїти «Музичні враження» та «На луках» доповнюють творчість В. Сокальського.

Більш багатою видалася творчість Якова Степового. В період 1909-1914 років композитор тяжіє до невеликих камерних інструментальних форм. Переважаючими були мініатюрні форми для фортепіано: вальси, елегії, менуети, танці, пісні без слів. За своїм ідейним змістом окремо стоїть «Прелюд пам'яті Шевченка», сповнений глибокого драматизму і ліризму [30].

У ХХ столітті тенденція до камернізації музичних жанрів чітко проявляється у європейській музичній культурі. Відповідно, цю рису перейняла й українська музика, що підтверджується збільшенням камерно-інструментальних творів у доробку майже кожного митця. Камерний твір, виступаючи своєрідним художньо-діалогічним засобом, на відміну від великих форм, здатний швидко та гнучко передати музично-стильовий образ композитора та розкрити особливості його творчого задуму. На тлі глобальних культурних змін, що відбулися протягом ХХ століття, камерна музика ставала

простором для самовираження і реакції на драматичні, соціальні й політичні виклики часу.

З приходом радянської влади українська культура розвивалася в умовах значного ідеологічного тиску. Твори мистецтва повинні були відображати ідеї соціалістичного суспільства, прославляти владу і підносити комуністичний ідеал. Мистецтво підлягало строгому цензурному контролю, підпорядковувалося засадам соцреалізму. Видатні письменники, поети, художники, композитори та інші культурні діячі зазнавали арештів, депортацій, а іноді й розстрілів за звинуваченнями у націонализмі. Ці зміни призвели до різкого обмеження творчої свободи та самовираження. Але попри жорстокі умови у сфері музики були цінні здобутки.

О. Крусь зазначає: «Камерно-інструментальна музика кінця XIX – початку XX століття в Україні не дістала широкого розвитку. Тому перед композиторами стало завдання: спираючись на досвід вітчизняної класики (насамперед М. В. Лисенка), оволодіти новими для української музики жанрами та знайти їхнє національно-характерне втілення» [25, с. 29].

Чжан Хань досліджує: «Упродовж XX століття у камерно-інструментальному доробку українських композиторів спостерігаємо діалогічні принципи і підходи до оновлення структурно-жанрової складової» [45, с. 37].

Насамперед варто згадати постать Віктора Косенка. Його фортепіанна творчість базується на фольклорній спадщині та поєднує традиції європейської романтичної музики з народними джерелами. Творчий доробок митця представлений всіма жанрами інструментальної музики – від мініатюр до розгорнутих поем, а саме: 6 поем, 3 сонати, 2 концертні вальси, етюди, мазурки, менует, ноктюрн, ноктюрн-фантазія, прелюди. Узагальненою програмністю він наділяє етюди: на прикладі «11 етюдів у формі старовинних танців» композитор демонструє синтез національного інтонаційного матеріалу і класичних структурних форм. У віртуозних та емоційно-насичених

поемах «Бажання», «Фантастична поема», «Поема-легенда» композитор тяжіє до масштабності.

Великий внесок у скарбницю фортепіанного мистецтва вніс Василь Барвінський. Галина Жук пише: «Слід зазначити, що серед численних аспектів діяльності визначного музиканта вагомим є внесок композитора і піаніста-ансамбліста В. Барвінського у становлення і розвиток української професійної камерної і зокрема віолончельної виконавської традиції на Галичині» [12, с. 138]. Особливістю його творчості є тяжіння до мініатюрних програмних жанрів. Попри складні життєві події та знищення рукописів, значна частина творів була відновлена. Композитор користується узагальненим типом програмності, а в основі музичної мови закладений пісенний фольклор: «5 прелюдій», «Українська сюїта», «Варіації і фугета на українську народну тему», «Жаб'ячий вальс», «Пісня. Серенада. Імпровізація», «Біль – бій, перемога любові», «6 мініатюр на українські народні теми», «Листок до альбому», «Твори на теми лемківських народних пісень», а також збірки українських народних пісень, колядок і щедрівок для фортепіано.

Окрім того, в творчому доробку митця є камерно-інструментальні ансамблі для скрипки та фортепіано: «Сумна пісня», «Пісня», «Елегія», Соната c-moll, «Український танок». Писав В. Барвінський і для віолончелі з фортепіано: «Ноктюрн», «Думка», «Мелодія», «Варіації на українську народну тему», Соната fis-moll, Сюїта на українські народні мотиви. Доповнюють творчість композитора фортепіанні тріо, струнні квартети, квінтет та секстет.

Василь Барвінський наслідує європейські мініатюрні жанри, а основними темами творів стає переважно український пісенний фольклор. «Способи komponування камерно-інструментального задуму багатоаспектно виявилися на прикладі ансамблевих творів В. Барвінського, де спостерігаємо значну трансформацію виражальних засобів, зумовлену поєднанням жанрово-стильових типологій між академічною стилістикою і спектром модерних новацій» [45, С. 38-39].

Становленню і розвитку камерної музики на Галичині сприяв й Станіслав Людкевич, який став продовжувачем традицій М. Лисенка. Його жанрова палітра, за словами музикознавиці Любові Кияновської позначена «оригінальністю, свіжістю музичної мови, де Станіслав Людкевич цілком вписується у європейський контекст» [17, с. 211]. Він є автором численної кількості п'єс для фортепіано, написаних на мелодії народних пісень, зокрема «Похорон отамана», «Мала романца», «Скерцо», «Квочка», «Жалібний марш», балада у формі варіацій на тему народної пісні «А із ночі, із вечора», «Менует», п'єса на тему народної пісні «Журу я ся, журу»; творів для скрипки та фортепіано – «Варіації на народну тему», п'єса на мелодію народної пісні «Ой зацвіли фіялочки», «Колискова», «Голосіння», «Кізочка з колядою», «Чабарашка» та камерних ансамблів – фортепіанне тріо *fis-moll*, «Хоровод» для струнного квартету, «Балада» для струнного квартету. В композиціях С. Людкевича відчувається синтез національних мотивів з інструментальними засобами виразності. Митець часто використовує народні лади, поліфонічні елементи та романтичну музичну мову, хоч у формах наслідує класичні тенденції.

Станіслав Людкевич глибоко досліджував програмність в музиці. Цій темі він присвятив дві роботи: статтю «Про розвій та сучасне становисько так званої програмної музики» (1904) та докторську дисертацію «Два причинки до питання розвитку звукозображальності» (захищену 1908 році у Відні). Феномен програмності відіграє значну роль у його камерно-інструментальних композиціях, адже митець опирається на літературні твори та живописні елементи, що значно збагачує образний зміст твору. Окрім того, використання програмності дає можливість виконавцеві повністю досягнути композиторський задум і максимально передати його для слухачів.

Значною постаттю є основоположник модернізму в українській музиці – Борис Лятошинський. Протягом свого творчого шляху він звертався до камерно-інструментальних жанрів. О. Крусь висловлюється про індивідуальний композиторський стиль так: «Експресивно-загострений тон

авторського висловлювання, багатство внутрішніх контрастів тематичної і тембро-регістрової сфер, хроматична насиченість політональних гармоній створюють емоційно-образну атмосферу, в якій відбивається напруження складних процесів дійсності» [26, с. 30]. Знаковим елементом його творчості є використання слов'янського фольклору, що органічно переплітається із особливою експресивністю, психологічною насиченістю та витонченим поєднанням західноєвропейських модерністських впливів із національними музичними традиціями. Серед яскравих здобутків композитора у царині камерно-інструментальних жанрів – «Романс» для віолончелі й фортепіано, Соната для скрипки і фортепіано, два фортепіанні тріо, 4 струнні квартети, Сюїта для квартету на українські народні теми, п'єси для скрипки та фортепіано, «Ноктюрн» і «Скерцино» для альта і фортепіано, а також ряд прелюдій для фортепіано, фортепіанні цикли «Відображення» та «Шевченкова сюїта». Як спостерігаємо, Б. Лятошинський наслідує суто європейські жанри, рідше використовує програмність. Глибоке розкриття змісту не програмних творів він реалізовує через складні гармонічні поєднання, фактурну організацію та ритміку. Своєрідне психологічне обрамлення вносять поєднання дисонансів із лірико-драматичними інтонаціями.

У повоєнні часи, в рамках панування тоталітаризму з'являлися однотипні жанрові твори: у фортепіанній музиці на перший план виходили програмні сюїтні цикли. Різноманітне коло образів попри жорстокі обмеження опирається на фольклорні джерела, композитори використовують узагальнений тип програмності, який знаходимо у творчості М. Дремлюги (сюїта «Зима», «Весняна сюїта»), М. Сільванського (сюїта «В рідному місті»), А. Коломійця («Узбецькі танці», «Українська танцювальна сюїта»), І. Шамо («Українська сюїта», «Тарасові думи»).

Від 60-тих років XX століття українська фортепіанна музика попадає під впливи Постмодернізму. З'являються нові жанрово-стилістичні течії, які демонструють «нове» трактування попередніх тенденцій: відновлення музичного письма з опорою на фольклор та концентрація на національних

мотивах породжує неофольклорний напрямок у композиторській творчості. Звернення до давніх народних зразків у поєднанні із необароковими тенденціями втілено у композиціях Л. Грабовського («12 інвенцій для клавесина», «4 інвенцій для фортепіано», Соната для скрипки без супроводу), Глас I для віолончелі), Л. Дичко (поліфонічні варіації «Українські писанки» для фортепіано, «Варіації» для скрипки та фортепіано), М. Скорика (дві Сонати для скрипки та фортепіано, Партити для струнного оркестру, «Карпатська рапсодія» для скрипки та фортепіано, 6 прелюдій і фуг для фортепіано), Є. Станковича (Триптих «На Верховині» для скрипки та фортепіано, «Прадавні гірські танці Верховини» для двох фортепіано). Модерне трактування класичної спадщини стало поштовхом для виникнення неокласицизму (у творчості Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца); новий виток чуттєвості та пошук синтезу національного і загальноєвропейського зумовило появу неоромантизму (М. Скорик, Ф. Надененка, І. Шамо).

У цей час активно продовжує розвиватися узагальнений тип програмності у жанрі фортепіанної сюїти з модерним трактуванням музичної мови: «Пам'яті музикантів», «Образи» та «Етюди-картини» А. Штогаренка, два зошити «Образів», соната-балада пам'яті Ференца Ліста М. Степаненка, «Закарпатська сюїта» Д. Задора, сюїти «Українська», «Класична», «Пісні друзів», «Тарасові думи» І. Шамо, цикл «В Карпатах» М. Скорика, а також «Прадавні гірські танці Верховини» Є. Станковича для фортепіано в 4 руки. Окрім того, з'явилася досить цікава тенденція «акварельної техніки» у композиторських задумах М. Вериківського («Волинські акварелі»), Ф. Надененка («Акварелі»), В. Кирейка («Акварелі»), І. Шамо («Гуцульські акварелі»). Сюжетним типом програмності наділені твори Ф. Надененка (сюїта «Гайдамаки») та М. Сільванського («Музичні малюнки» за поемою М. Гоголя «Мертві душі»).

Композитори експериментують з новими напрямками, а також враховують особливості звуковидобування на інструменті. Вони досліджують

темброво-колористичні можливості регістрів, технічні прийоми та артикуляційні засоби, щоб створити нові, унікальні звукові пейзажі та образи. Характерним є збагачення темброво-шумовими та ударно-кластерними прийомами гри. Разом з тим, відбувається збагачення палітри композиторських технік, здійснюються спроби оновлення музичної мови за рахунок використання додекафонії, серіалізму, алеаторики, сонористики, пуантилізму. Нові виразові засоби – гармонічні, регістрово-фактурні, педально-артикуляційні та динамічні, що демонструють сонористичну природу фортепіано представлено у фортепіанних творах «Розриви площин» і «Періоди» В. Годзяцького та «Об'єми» і «Градації» В. Загорцева [33].

Яскравим представником українського авангарду є Валентин Сильвестров. Його музика позначена відчуттям тиші та внутрішнього спокою. Часто митець використовує прості гармонічні структури та мелодичні лінії, уникає надмірної складності та створює багатошаровий звуковий простір. Композитор вводить термін «тиха музика», що демонструє любов та уважність до вишуканих деталей, пошуки ніжних відтінків звуку та створення елегійно-ностальгічного настрою. Його творчу спадщину доповнюють ряд фортепіанних опусів – багателі, вальси, постлюдії, елегії та музичні моменти. Окрім того, він є творцем «Драми» для скрипки, віолончелі та фортепіано, «Медитації» для віолончелі, трьох струнних квартетів, «Постлюдії» для скрипки-соло, Сонати для скрипки з фортепіано та Сонати для віолончелі з фортепіано [36].

В українській камерно-інструментальній музиці 80-тих роках ХХ століття популярність здобуває фортепіано. В образній сфері проявляється взаємодія із світом і з природою, зіставляється «ідеальне» із «реальним», широко втілюються медитативні образи. Найпопулярнішим інструментом залишається фортепіано, тож композитори пишуть переважно для цього інструменту. Поширення набуває тема духовного оновлення через медитацію і каяття (О. Щетинський «Моління про чашу», О. Шух «Дві молитви-медитації», В. Бібік «Meditation» для фортепіано, клавесина і камерного

оркестру), ідея розмаїтості життя та його безкінечності (О. Таганов «Libertango» і «Краски», Б. Стронько «Примхливе ехо», В. Бібік «Контрасти», Г. Гаврилець «Гравітації»).

Також, у період 1980-2000 років проявляється тенденція до синтезу різних видів мистецтв в межах однієї музичної композиції. Під враженнями від архітектурних шедеврів з'явилися фортепіанні цикли Л. Дичко «Замки Луари» та «Алькасар... Дзвони Арагону...». Карпатське ужиткове мистецтво представлено у «Гуцульській сюїті» О. Некрасова та «Карпатських фресках» Л. Дичко. Вплив образотворчого мистецтва знайшов своє віддзеркалення у «Джаз-сюїті №2» С. Бедусенка, «Красках» О. Таганова, «Color Sounds» К. Цепколенко. С. Зажитько знайомить слухачів з китайським каліграфічним живописом та естетикою японської поезії хоку в циклі «Доторкання». Астрономічні зацікавлення О. Чернової знаходимо у циклі «Космічні алюзії». Картини міського життя представлено у сюїті «Музика Харкова» О. Щетинського. Зображення масштабної катастрофи Чорнобильської АЕС знайшло своє втілення у фортепіанному тріо «Музика рудого лісу» Є. Станковича).

Камерні фортепіанні твори ХХІ століття представлені у творчості О. Безбородька («Три витіснені бажання», «Молитва митця», «Одна мамка, сорок дідиків», «Le Tombeau d'un Amour», «Міньйонети і поємети нашого часу» для фортепіано в 4 руки та «Carpe Diem» для одного фортепіано в 5 рук), О. Щетинського (Епітафія Григорію Сковороді «Світ ловив його»), І. Щербакова («Motus\Рухи» для фортепіано з оркестром), Б. Фроляк («Штук», «Ноктюрн» для віолончелі з фортепіано, Партита-медитація для двох скрипок, «Просвітлення» для віолончелі та струнних, «Мольфар» для кларнета соло), М. Шведа («Відзвуки» для фортепіано в 4 руки), О. Родіна («Ескізи»), О. Мануляка («Атмосферні опади» для препарованого фортепіано та електроніки), М. Коломійця («Відмова»), З. Алмаші («Карпатська пісня», «Подорож пінгвіна»), Є. Оркіна («В країні Гномів», цикл «Мозаїки»), Б. Сегіна

(«Ru-um-bambar»), Ю. Гомельської («Україночка»), І. Тараненко («Коломийка-Роксолана»).

1.2 Стильові особливості камерно-інструментальних жанрів ХХ століття

На межі ХІХ-ХХ століття світова культура входить в нову епоху Модернізму, що охопила всі сфери мистецтва. Період першої половини ХХ століття проходить під впливом ряду соціокультурних та історичних змін, які охопили світ та характеризується радикальними трансформаціями в усіх аспектах життя: індустріалізації, урбанізації, науково-технічному прогресі. Дві світові війни створили нові умови для осмислення реального життя.

Модернізм прагнув відкинути традиційні форми й засоби художнього вираження, пропонуючи нові способи передавання досвіду внутрішнього світу людини. Епоха стала періодом руйнування канонів і пошуку нового художнього синтаксису, що відповідало б духу часу і вимогам суспільства.

Епоха Модернізму вплинула також і на українське мистецтво. Фільова Т. стверджує: «Виникнення українського модернізму відбувалося у значно важчих соціокультурних умовах, ніж модерну у інших країнах Європи. Це обумовлювалося бездержавністю, що була в Україні. Тому в цей час, спостерігалися лише окремі його прояви» [43]. Власне, «окремі прояви» епохи зумовлюються ідеологічним тиском, обмеженнями та репресіями зі сторони радянської влади.

У другій половині ХХ століття (у 70-90-х рр.) із Модернізму «витікає» нова епоха – Постмодернізм, що супроводжується переосмисленням та переоцінкою цінностей повоєнного часу. Основні її особливості – це повернення до емоційної безпосередності, природного висловлювання, вишуканість сенсу, рафінованість, поєднання та «гра» різного роду несумісних ідей, поглядів, випадковостей, концепцій, стилів. Таким чином, музика цієї епохи не претендувала на зрозумілість і була спрямована на вузьке коло слухачів. Це було продовженням того «експерименту», який розпочали

композитори ще в епоху Модернізму. Але після Другої світової війни пошуки ставали більш сміливішими та радикальнішими. Композитори намагалися перервати попередню традицію і логіку, створивши щось абсолютно нове.

У XX століття виникають нові модерністичні й постмодерністичні прийоми та техніки:

- додекафонія – атональна система композиції, дванадцятитонові техніка, в основі якої серійна організація звуків, де жоден із дванадцяти звуків не має гармонічної або мелодичної переваги. В результаті спричиняється відсутність тонального центру;

- серіалізм – витікає із серійності; техніка дванадцятитоновості, принцип якої поширюється не лише на звуковисотність, але й на динамічну, ритмічну, артикуляційну та тембральні засоби музичної виразності;

- пуантелізм – метод композиції, при якому музичний твір створюється з окремих звуків, розділених паузами;

- поліритмія – поєднання декількох самостійних ритмічних малюнків в межах одного розміру;

- поліладовість – поєднання двох або більше ладових звукорядів із спільною тонікою;

- політональність – одночасне звучання двох або більше тональностей;

- полістилістика – навмисне поєднання в одному творі несумісних або ж надзвичайно відмінних, різнорідних стилістичних елементів;

- тональна система П. Хіндемита – ґрунтується на відсутності ладу, однак є тональний центр, навколо якого будуються гармонічні і мелодичні співвідношення;

- алеаторика – техніка випадковості, імпровізаційності;

- сонористика – використання кластерів, складна фактура із мікротонів, повна відсутність мелодики та ритміки;

- стохастика – написання музики на основі фізико-математичних розрахунків;

- конкретна музика – техніка, заснована на використанні записаних звуків з навколишнього середовища;
- електронна музика – пошук звуків і тембрів, які не мають аналогів.

Модернізму та Постмодернізму притаманне стильове різноманіття, яке часто окреслюється терміном авангардизм. Це ширше поняття, яке в першу чергу характеризує радикальні, експериментальні пошуки у мистецтві та відмову від усталених традицій. Авангардизм став рушійною силою, яка втілювалася у різноманітних стильових течіях. Варто зауважити, що національна музична мова підлягала кардинальним змінам. Олександр Козаренко стверджує: «Декламаційність, речитативність, проникаючи в музичну тканину, призводять до прискорення-ускладнення її ритмічного пульсу; відбувається своєрідна емансипація ритму в самодостатній і дієвій засіб виразності (початок Сонати №1 для ф-но Б. Лятошинського). З іншого боку, загальне ускладнення музичної тканини призводить до розмивання диференціації окремих її складових та злиття у згустку музичної матерії, що конденсують мелодику, гармонію, ритм і фактуру в єдиному утворенні, яке і є новим, комплексним типом тематизму (головна тема «Відображень» Б. Лятошинського» [19, с. 141].

Отже, в українській музичній культурі ХХ століття найяскравіше проявили себе такі стилі: імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, неоромантизм та неофольклоризм, які, безперечно, проявилися і в камерно-інструментальних жанрах. Такі течії як символізм, фовізм, урбанізм, мінімалізм, необароко, неоромантизм не набули достатньої виразності, тож лише в окремих творах відчутні їхні риси.

Окремо слід виділити і фольклоризм, який український музикознавець Анатолій Калениченко визначає саме як музичний напрям [16]. Його можна вважати однією з форм вторинного функціонування народної музики, що зародився, ймовірно, ще до епохи Просвітництва і триває донині. Найбільшого поширення цей напрям набув у ХІХ столітті в національних композиторських школах, зокрема в Центральній та Східній Європі. На відміну від

неофольклоризму, фольклоризм вирізняється прямим зверненням до джерел народної творчості і з чіткими формами цитування та стилізації. В українському музичному просторі фольклоризм набув виразності в творчості таких композиторів, як М. Лисенко, П. та В. Сокальські, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Гомоляка, М. Дремлюга, В. Кирейко, Є. Козак, Л. Колодуб, А. Коломієць, Г. Майборода, Р. Сімович, І. Шамо, Б. Фільм та інші.

Найбільш раннім стилем епохи Модернізму став імпресіонізм. Образною сферою імпресіоністичних творів є враження від миттєвостей, почуттів, настроїв, світлових і кольорових відтінків, мінливих емоційних станів людини; часто зображувалися пасторальні картини. В українській камерно-інструментальній музиці домінуючим жанром стає сюїта з узагальненим типом програмності, однак можна зустріти і жанри «вокального походження»: пісня, ноктюрн, серенада, прелюдія, етюд тощо. Композитори «руйнували» суворі класичні форми, будуючи твори на принципах імпровізаційності або ж на повторенні мотивів і поступовому їх перетворенні. Музична мова збагачувалася ладовими структурами (лідійський, міксолідійський, дорійський, фригійський), застосовувалися паралельні ходи інтервалів (здебільшого ч.4-ч.5), акорди нетерцієвої структури, розширені акорди, альтеровані, з розщепленими тонами; часто вводився еліпсис, політональність, поліладовість. Метро-ритм ставав гнучким та невизначеним, використовувалася поліритмія, уникалося акцентування. Мелодична лінія переважно складається із коротких мотивів, що складає враження «туманності». За допомогою таких прийомів музичної мови, образ не є конкретний, а має лише «натяковий» характер.

Ще однією характерною особливістю камерно-інструментальних творів є «гра» тембрів та використання специфічних звукових ефектів та прийомів: флажолети на струнних інструментах, піццикато, фрулято на духових інструментах, у фортепіанній музиці – яскрава педалізація, що створює звукове «нашарування».

Яскравими прикладом прояву імпресіонізму в українській камерно інструментальній музиці є наступні твори: фортепіанна мініатюра «В Карпатах» Ю. Мейтуса, «Сумна пісня» для скрипки на фортепіано, Фортепіанне тріо a-moll, фортепіанний цикл «Любов» В. Барвінського, цикл фортепіанних п'єс «Відображення» Б. Лятошинського, «Інтермецо» для скрипки та фортепіано Л. Ревуцького, сюїта «Акварелі» для скрипки та фортепіано Ю. Іщенка, фортепіанні мініатюри на білих клавішах «Волинські акварелі» М. Вериківського [22].

Експресіонізм проник в українське музичне мистецтво в 1920-1950 роки. В цьому стилі відбилася трагічне відчуття, пов'язане з двома світовими війнами. Передчуття катастрофи надавала композиціям похмурої, депресивної, навіть істеричної барви. Основними картинами експресіоністичних творів стають песимізм, відрив від життя, образи крику, жаху, страждання, самотності, смерті, пограничні стани людської психіки, душевний і фізичний злам, загострюється увага до соціальних проблем і потреб людства.

Характерною особливістю українського експресіонізму є використання фольклорних інтонацій, які органічно перепліталися з модерними рисами музичної мови. «Чистий» експресіонізм яскраво проявляється у творах масштабних жанрів (для прикладу – Симфонія №3 та опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського, опера «Страшна помста» Є. Станковича). Для нього характерна атональність, відсутність мажоро-мінорної системи, кластерне звучання, гранична дисонансність гармонії, відсутність чіткої й виразної мелодичної лінії, «прес» метро-ритму, мінливі темпи, відсутність зв'язків із побутовими жанрами. Додекафонну техніку застосовували Леонід Грабовський, Юхим Голишев, Стефанія Туркевич, Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Віталій Годзяцький.

Власне, у камерно-інструментальних жанрах відчутні лише риси експресіонізму, зокрема у Струнному квартеті №2 та «Шевченківській сюїті»

Б. Лятошинського, Струнному квартеті №1 В. Сильвестрова, «Музика рудого лісу» Є. Станковича.

Неоромантизм в українському музичному мистецтві – це художня течія, що виникла наприкінці XIX – на початку XX століття (з кінця 1890-х – до 1980-х років) як реакція на надмірний раціоналізм пізнього романтизму та реалізму. Течія прагнула повернути емоційність, ліризм, образність, поглиблений психологізм та символізм в музиці. Основними рисами є суб'єктивність, заглиблення у внутрішній світ людини, використання релігійних та філософських тем, вишукана гармонічна мова, тяжіння до камерності та використання романтичних жанрів – вальс, мазурка, ноктюрн, баркарола, рапсодія, фантазія, балада, програмна сюїта тощо.

Неокласицизм розвивається в період 1930-1960 років та характеризується прагненням відродити музику й традиції доби класицизму та бароко. Композитори звертається до бароково-класичних жанрів, що яскраво проявляються в камерно інструментальній музиці: прелюдії, фуґи, токати, партити, фантазії, балади, сонати, а також відроджується тричастинний концерт із принципом змагання соло-оркестр. В образній сфері на перший план виходять надвисоке виявлення естетичних та моральних людських ідеалів. В неокласичних творах відсутня програмність, натомість повертається контроль розуму, порядок, логіка форми, традиційні норми голосоведення, фактурне нашарування, що поєднується із модерними рисами музичної мови, в тому числі з поліладовістю, поліритмією, політональністю тощо. Окрім того, мелодична лінія може опиратися на фольклорні мотиви.

Неокласицизм яскраво проявляється у наступних творах: «11 етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенка, «Балада» для струнного квартету С. Людкевича, «Балада» для фортепіано С. Борткевича, «Поліфонічна фантазія» Г. Саська, а також Партити для різних складів, «Токата» для фортепіано, цикл «Прелюдій та фуг» М. Скорика.

Течія неофольклоризму проникла в інструментальну музику всередині XX століття як відповідь на потребу збереження і розвитку національної

ідентичності, поєднуючи український фольклор із сучасними музичними формами та засобами виразності. Чабаненко Н. стверджує: «Однією з найпоширеніших національних ознак музичної творчості зазначених композиторів стає залучення прямої форми цитування фольклорного мелосу» [44, 140 с.]. Найчастіше, композитори використовували пісенний фольклор, що впливало на вибір форми: куплетну, куплетно-варіаційну або ж двочастинну. В загальному, неофольклоризм не впливає на жанри та форми.

Основними ознаками стилю є опора на ладову основу народної музики, зокрема на гуцульський лад, відсутність програмності, притаманні танцювальні ритми. Всі ці риси інтегруються із засобами модерної музичної мови.

Неофольклоризм яскраво проявився у творчості В. Барвінського, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Косенка, С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, І. Карабиця, Ю. Мейтуса, М. Скорика, Є. Станковича, зокрема і в творчості Юлія Мейтуса: «Варіація на українську тему» для скрипки на фортепіано, трьох п'єс «Поема», «Ноктюрн» та «Алегро» для скрипки та фортепіано, «Чотирьох п'єс для фортепіано на основі українських народних пісень».

РОЗДІЛ 2

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОСТІ ЮЛІЯ МЕЙТУСА

2.1 Становлення творчого шляху

Юлій Мейтус народився 28 січня 1903 року у Кропивницькому у сім'ї єврейського лікаря. Ім'я майбутнього композитора та його сестри Олександри, записали згідно традицій у книзі єврейського молитовного будинку «Бес-Гамедриш». Через політичні трагічні події, які безпосередньо були спрямовані на винищення єврейського населення, сім'я Мейтусів вправно приховувала своє походження.

Батько композитора – Сергій, дуже любив музичне мистецтво і часто відвідував з дружиною та дітьми різноманітні мистецькі заходи. Варто зазначити, що на початку XX століття сучасний Кропивницький культурним життям значно відрізнявся від інших українських міст. Вже з другої половини XIX століття там активно працювали знамі митці – І. Тобілевич, М. Кропивницький, П. Ніщинський. Місцева інтелігенція відвідувала вистави музично-драматичних місцевих та приїжджих українських труп. Загального визнання і здобула музична школа Густава Нейгауза. Ще будучи дитиною, Юлій Мейтус із задоволення навчався там грі на фортепіано у класі сина власника закладу – Генріха Нейгауза.

У 1923 році Юлій Мейтус вступив до Харківського музично-драматичного інституту. Композиції навчався у класі досвідченого і вимогливого педагога Семена Богатирьова. Паралельно юнак працював концертмейстером у місцевому оперному театрі. Це був фундамент формування його композиторської оперної творчості. Молодий митець поступово здобував ґрунтовні знання оперного репертуару та літератури, пізнавав процес постановки «із середини» та працював із виконавським колективом.

Пізніше, Юлій Мейтус виступає на концертах із відомими співаками – Платоном Цесевичем і Левом Сибіряковим. З цим пов'язані перші творчі пориви та спроби молодого композитора до написання музики для театральних спектаклів. Саме в цей час по всій Україні ширилася слава про талановитого драматурга і режисера Леся Курбаса та його театр «Березіль». Незабаром Юлій Мейтус отримує запрошення співпрацювати з ним та керувати музичною частиною театру. Налагодивши дружні зв'язки із Курбасем, композитор написав музику до 13-ти вистав до розгрому театру більшовицькою владою.

Саме у «Березілі» Юлій Мейтус познайомився з плеядою знавців музичного фольклору: Гнатом Хоткевичем, Фаустом Лопатинським, Діною Фрейчко. Наслідком цього спілкування для юного митця став надзвичайний інтерес до народних пісень. Пізніше, Юлій Мейтус працює над туркменським, грузинським, вірменським та татарським фольклором. Поступово у митця виховалася пристрасть до інтернаціоналізму, що дало змогу відтворити національний характер пісні як в інтонаційній, так і у фактурній сфері обробки. Разом з тим, митець веде листування із Белою Бартоком, в якого, в свою чергу, пробуджується інтерес до української народної творчості [3].

1931 року, відразу після закінчення Харківської консерваторії, перед Юлієм Мейтусом постав надскладний вибір. «[...] бути репресованим, як Леся Курбас, чи погодитися співпрацювати з владою, писати необхідні для неї твори з відповідними гаслами і текстами, а попри те, мати можливість творити музику «для себе», відповідно до своїх ідеалів і внутрішніх імпульсів. Ю. Мейтус обирає інший шлях, і з того часу майже до кінця життя його творчість розвивається двома паралельними лініями. Одна вибудовується на ленінських, ударних, ідеологічно потрібних темах, які якнайповніше представляють його як полум'яного радянського композитора. Друга розкриває справжні сторони його небуденного обдарування: схильність до психологічної драми, до тонкого і точного розкриття характеру особистості, колоритність і барвистість

звукопису, пошук нових і змістовно наповнених деталей виразності» [18, с. 184].

Перші серйозні проби композиторського пера припадають на 20-ті роки ХХ століття. Це симфонічні сюїти, які відтворювали українські національні образи («Козацька», «Жартівлива», «Колискова», Чумацька») та були рефлексіями митця на важкі політичні події, в яких він жив («Дніпросталь»).

Однак, Юлій Мейтус був прихильником театральної музики і в 30-тих роках звертається до оперного жанру. Першою серйозною роботою стала опера «Перекоп», яка була написана у співавторстві із харківськими композиторами В. Рибальченком та М. Тімцем і присвячена подіям громадянської війни. Першою самостійною роботою стала опера «Гайдамаки» за поемою Т. Шевченка. Після приборкання страшних воєнних подій, у червні 1944 року композитор повертається до Києва. Через три роки виходить у світ його опера «Молода гвардія» (лібр. А. Малишка за романом О. Фадєєва), яка зазнала численного успіху і відкрила новий та найбільш плідний період у житті композитора. Одна за одною з'являються на світ нові роботи: «Північні зорі», «Украдене щастя», казкова опера «Вітрова донька», «Брати Ульянови», «Анна Кареніна», «Ярослав Мудрий». Над багатьма оперними лібрето працює Олександра Васильєва.

Окрім опер, Юлій Мейтус активно писав солоспіву та пісні, звертався до жанрів симфонічної, камерно-інструментальної та камерно-вокальної музики. Працюючи у «Березілі» з вокалістами, митець знав всю специфіку людського голосу та гостро відчував ритм вірша, тому легко розкривав зміст творів.

2.1 Огляд камерної творчості композитора

Камерна творчість Юлія Мейтуса представлена жанрами камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики. Показово, що поряд з оперою, провідним у творчості Юлія Мейтуса стає саме камерно-вокальний жанр, до якого він звертався протягом всього свого життя. Це пов'язано з тим, що композитор працював у театральній сфері, а також активно збирав, записував

та робив обробки пісень різних народів. Самобутні та неповторні українські наспіви та цитати із народних пісень лягли в основу музичної мови як оперного, так і камерних жанрів композитора та органічно вплелися у його індивідуальний стиль. У всіх обробках композитор прагне передати образний зміст оригінальної народної пісні: Ю. Мейтус зберігає послідовність розгортання дії, контрастність сюжетів, характеристику образів тощо. Ладово-гармонічними засобами, змінами фактури, додаванням підголосків та контрапунктів композитор створює різноманітні варіанти пісенного фольклору.

Перший свій романс композитор написав на вірші Т. Шевченка. А згодом, ідейно-образний зміст цього жанру розширився до любовної, лірично-побутової та пейзажної лірики, філософського осмислення людських якостей, патріотичної тематики та картин давнього минулого. Загалом, Юлій Мейтус написав понад 300 романсів на слова українських (Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка, В. Сосюри, П. Тичини, А. Малишка) та іноземних авторів (Р. Бернса, М. Джаліля). Все це образно-поетичне багатство одержує яскраве музичне втілення, стверджуючи багатогранність національної літератури. Особливу увагу митець приділяє взаємозв'язку поетичного тексту і музики. Вірші, які привернули увагу Ю. Мейтуса вирізняються з-поміж інших поетичністю, глибиною думки і високим рівнем майстерності. Найвідоміші твори камерно-вокального жанру: на слова Андрія Малишка – балада «Ксеня», романс-балада «Мати», вокальний цикл «Кобзареві»; П'ять романсів на слова Лесі Українки, «Думка» на слова Т. Шевченка, «Твої очі як те море» на слова І. Франка тощо.

Значно скромніше місце у багатогранній творчості Юлія Мейтуса посідає камерно-інструментальна музика. Цікаво, що вона охоплює лише твори для скрипки з фортепіано і для фортепіано соло.

Загалом, в історії української музики професійне скрипкове мистецтво не було широко розповсюджене. Лише у XX столітті скрипка як сольний інструмент дуже поступово починає використовуватися у творчості

композиторів: М. Лисенка, В. Косенка, А. Солтиса, С. Людкевича. Юлій Мейтус теж скористався цією тенденцією, і написав для скрипки та фортепіано Варіації на українську тему (1930), три п'єси «Поема», «Ноктюрн» та «Алегро» (1965) та Рекрутську пісню. Для фортепіано з'явилися на світ п'єса «В Карпатах» (1973), цикл з 12 дитячих п'єс (1979) та Чотири п'єси на основі українських народних пісень. Варто зазначити, що значна частина вище перерахованих творів має присвяти: дружині Олександрі Васильєвій та іншим творчим особистостям, з якими Ю. Мейтус перебував у дружніх або ж робочих відносинах.

У Рекрутській пісні для скрипки та фортепіано і Чотирьох п'єс на основі українських народних пісень для фортепіано не має зазначеного року написання. Але з решти дат можна зробити висновок, що композитор до камерно-інструментальної музики звертався у досить пізньому періоді творчості. Ці твори він писав вже будучи майстром композиторської справи. Хоч за технікою виконання, мініатюри не є складні, проте вони насичені глибоким ідейним та образним змістом. Лише переглядаючи назви, стає зрозуміло, що твори пов'язані із українським фольклором, основані на пісенних та поетичних мотивах, а деякі навіть мають літературне походження.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РИСИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ЮЛІЯ МЕЙТУСА

3.1 Риси неофольклоризму у «Варіаціях на українську тему»

Варіації на українську тему Юлій Мейтус присвятив сестрі Олександрі, яка грала на скрипці. Композитор написав цей твір у віці 27 років (1930 р.). В цей час він навчався на останньому курсі Харківської консерваторії і активно працював із Лесем Курбасем.

Основна тональність твору *d-moll*. По структурі форма варіацій наслідує класичні зразки жанру: показ теми спочатку, 6 варіацій і кода. Варто зазначити, що основна тема протягом звучання твору практично завжди буде пізнаватися. Однак, змінюватиметься її характер й темп викладу, але на структуру та архітекtonіку форми він впливати не буде. Основна мелодична лінія проводитиметься як у партії скрипки, так і в партії фортепіано.

Попри зазначення в назві «на українську тему», композитор не подає конкретної фольклорної цитати. Виклад теми створює сумний, виражений, та одночасно й ліричний образ. Попри відсутність тексту, можна зробити висновок, що можливо це тужлива пісня про тяжку жіночу долю, адже мелодична лінія близька до народно-пісенних зразків. Вона викладається переважно в першій та малій октаві (що відповідає діапазону тенора або меццо-сопрано), є виразною і кантиленною, використовується оспівування тоніки та кварто-квінтові інтонації. Поступеневий висхідний і низхідний секундовий рух в спокійному темпі свідчить про розповідний характер теми, а повторення одного звуку надає їй декламаційності.

Тема варіацій вкладена у просту тричастинну форму з розвиваючою серединою і невичерпаною репризою (*Da capo al Fine*), що, власне, й нагадує куплет і виступає ще однією ознакою пісенності. Її виклад відбувається у

повільному темпі *Andante tranquillo*, а кульмінація припадає на середній розділ.

Тема:

A	A1	A
d-moll	d-moll	d-moll
1-10	11-18	1-10

У розділі А мелодія проводиться у партії скрипки. Попри послідовність руху, тема є мало розвиненою. Через це вона набирає строгості та несе сумний характер. Інтонаційна опора зберігається на тоніці, також використане її оспівування. Розділ А написаний у формі 10-ти тактового періоду типу розгортання. Повторення одного звуку («d» і «f», тт. 1, 3) виконується на лігу штрихом портато, що нагадує кроки. Поступеневий висхідний і низхідний секундовий рух змінюється кварто-квінтовими інтонаціями першого і п'ятого ступеню на контрастній динаміці (*f-p*), що сприймається як перекличка. Такий характер викладу матеріалу апелює до жанрової ознаки фольклорних пісень, оскільки для них характерною є декламаційність та повторення одного звуку.

Юлій Мейтус дуже оригінально гармонізує тему, використовуючи такі функції (т.1-4): t-VII6 | t6-DDVII2 | III6-VI6 | D7-D7^{#5} → (*F-dur*). У басовій лінії прослідковується поступеневий рух по звуках натурального виду *d-moll*, що ніби «зависає» на VII ступені, який не отримує розв'язання в тоніку. За рахунок такого ряду послідовностей, «строгість» теми нівелюється – вона набуває лагідного і ніжнього характеру.

Матеріал кварто-квінтових «перекличок» (тт. 5-8) у партії скрипки повторюється двічі, і кожного разу по різному гармонізуються. Це вносить у звучання різнобарвності. Варто зазначити, що розв'язання у *F-dur* настає у партії правої руки. Звук «g» в басу виступає як неакордовий і є основою для наступного акорду: DDVII9⁻⁵, що розв'язується в секстакорд *D-dur* із

затриманням у середньому голосі. Власне, поява однойменної тональності свідчить про ладову мінливість, що також є ознакою народної пісенності.

Друге проведення «переклички» супроводжується двома ланками хроматичної низхідної секвенції, в основі якої еліпсис неповних септакордів (без квінтового тону). Такий прийом на нюансі *p* створює нечіткі образи та таємничий характер звучання.

Кадансування є недосконале та відбувається на нетрадиційних функціях: $DDVII^{b1} - d7 - t$. За рахунок введення натуральної домінанти повертається попередня строгість.

В середній частині A1 мелодія в скрипки несе мрійливий характер та піднімається у вищий діапазон. Вона є розвиваючою: будується на тому самому матеріалі, а також зберігається тональність *d-moll*. Попри вихід у трохи вищий регістр, тема набуває світліших барв, характер звучання стає лагідний, ніжний і тендітний. Розділ вкладений у форму 8-ми тактового неподільного періоду. Матеріал будується на секундових поспівках, повторення одного звуку справляє ефект «зависання» та як і в частині A, виконується на лігу штрихом портато.

У партію фортепіано Юлій Мейтус вводить один з прийомів народної музики – підголосок, що проводиться по черзі у середньому та верхньому голосах. Він був присутній і в частині A у середніх голосах, проте у A1 є більш розвиненим і виразним. Варто звернути увагу, що протягом викладу теми у партії правої руки фортепіано зберігається триголосна фактура.

Разом із басовою лінією утворюється така гармонічна послідовність (т.11-18): $III7-t6-III \mid D7^{6-5} \rightarrow (F-dur) \mid D7 \rightarrow \mid s7^{-5} \mid s$ (звучить на фоні басу «с») $II6 \rightarrow (s) \mid D7^{6-5} \mid II7n^1 (Es-dur) \mid D7$, що повністю відповідає описаному вище характеру.

Таким чином, частина A1 простої форми закінчується половинним кадансуванням і виступає підготовкою для вступу теми (точна реприза A).

¹ n – неаполітанський

Варто зазначити, що особливістю музичної мови є використання відхилень у тональності I ступеню спорідненості, у яких дисонуючі співзвуччя подаються без розв'язання.



Рис. 3.1 Тема

Варіація №1 зберігає початкову форму, структуру і тональність теми; пришвидшується темп (*con moto*), створюється мрійливий образ. Основна тема переходить у партію правої руки фортепіано і викладається у верхньому голосі. В цей час, партія скрипки відходить на другий план: в неї фігурації 16-ми тривалостями по звуках тонічного тризвуку та її обернення. Зустрічаються тризвуки VI і III ступенів та їх обернення, а також s, DDVII, d, D. Композитор використовує комбінований штрих: дві шістнадцяті на лігу, дві – стакато під лігою. З точки зору скрипкового виконавства, щоб смичок «підстрибнув» на стакато, на лігу його треба притиснути до струни. Таким чином, опора завжди зберігатиметься на сильну і відносну сильну долю. Зазначений штрих створює легкий, «повітряний» та дещо грайливий образ попри мінорну тональність.

Партія фортепіано вносить контрастний характер: м'який, наспівний, навіть тягучий. Попри ремарку композитора – *melodia marcato*, решта голосів виконується зв'язно, про що свідчить лігування. Мелодія у верхньому голосі, на відміну від початкового викладу, отримує дещо інше гармонічне

оздоблення за рахунок басу та середніх голосів, утворюючи наступний ряд послідовностей (тт. 1-10): t-VI7 | s7-s2^{#7b7} | t-t7 | DD4\3-DD7-D7 → (F-dur) | t6 | t6-III6 | VI7-II7 → | d6\5-D6\5-D6\5^{b5} | DDVII9^{b1} -VII7 (н) | t. Важливим є підголоскова лінія у середньому голосі, яка акцентує увагу на терцієвому тоні тризвуку.

Частина A₁ будується за таким самим принципом, характер стає легким і мрійливим. Розвитку набуває підголосок, який розвивається паралельно із мелодією та переходить із голосу в голос (композитор виділяє його маркованим штрихом). В його основі – поступеневий висхідний і низхідний рух. У басу переважають бурдонні квінти, що вказують на зв'язок з народністю. Утворюється така гармонічна вертикаль (тт. 11-18): III-III7 | t6\5-VI | t-t9⁻³ | T (D-dur) -D7 → | S (G-dur) | VII7 (н) | DD4\3^{b5} (із енгармонічної заміною «fis=ges») → (B-dur)² | D7.

Знову ж таки за рахунок септакордів і еліпсису, на перший погляд строга тема набуває м'якості і ніжності.



Рис. 3.2 Варіація №1

Варіація №2 зберігає початкову форму, структуру і тональність. Знову пришвидшується темп (*Allegretto*). За рахунок цього скрипаль використовує штрих спікато. Через гостроту створюється уривчастий характер викладу теми, однак вона насичується ще більшою чіткістю та виразністю. Фрази

² На відхилення у B-dur «натякає» звук «b» у партії скрипки, що ніби пробивається крізь репетиції звуку «a»

вибудовуються по два такти: відповідно динаміка зростає і спадає, що утворює ефект наближення і віддалення.

Композитор використовує фігуративний тип роботи із темою: дробить її у гамоподібних секстольних фігураціях у партії скрипки, що виконується штрихом спікато.

У розділі А в партії фортепіано сухі і короткі акорди на першу і слабу долі в активному характері, в основі яких тризвуки t, VII (н), III, VI, T (*D-dur*), s. Подекуди з'являються мотиви початкової теми на легато, що на короткий момент повертає попередню наспівність і лагідність. Окрім того, народжується новий фанфарний елемент у маршовому, закличному характері, який набирає як самостійного значення, так і доповнює розвиток мотивів основної теми.

Розділ А1 характеризується «боротьбою» наспівного і фанфарного елементу, що виконується по чергово. Основна тема у партії правої руки фортепіано проявляє себе більш яскраво, ніж в попередній частині. В партії скрипки (тт. 11-14) змінюється штрих – дета́ше, а далі до кінця А1 повертається спікато. З точки зору гармонії, опора зберігається на функціях VI, III, s, II ступенів; з'являється також і коротке відхилення у *c-moll*, що вносить нову барву у звучання.



Рис. 3.3 Варіація №2

Варіація №3 за своїм типовим викладом і характером музичного матеріалу є контрастною до всіх попередніх. Тема набирає активного, чіткого, навіть дещо агресивного характеру, а акордова фактура нагадує різкий вигук.

Форма і тональність залишається, однак тема впізнати стає важко. На перший план виходить фактура. Скрипка та фортепіано органічно взаємодіють між собою та доповнюють один одного, відсутній поділ на основну мелодичну лінію та акомпанемент.

Дещо змінюється структура розділу А, що умовно ділиться на дві частини. Перший з них (тт.1-4) характеризується двома контрастними елементами в партії скрипки: перший будується на гамоподібних висхідних пасажах штрихом легато в бурхливому характері, а другий – на акцентованому енергійному мотиві, в основі його рух на інтервал терції. Весь матеріал супроводжується акордовою фактурою у партії фортепіано: у лівій руці рух вісімками, що підкреслюється акцентами, а в правій – синкопи з форшлагами. На нюансі *f* музичний матеріал створює агресивний, наступаючий характер. Цьому також сприяє і гармонія, утворивши такий ряд послідовностей (тт.1-4): DD6-II7 -5| t6| VI6- II (Г) → | III6.

Друга частина розділу А характеризується акордовою фактурою в обох інструментів у патетичному характері. В партії фортепіано акорди кварто-квінтової структури. Натомість, у скрипки (у верхньому голосі) знаходимо їх терцієве наповнення. Окрім того, акорди у партії скрипки перериваються остинатною поспівкою, в основі якої висхідний рух від I до III ступеню. Утворюється такий гармонічний план: VI – III – S (*G-dur*) – II_n (*Es-dur*) – t – VII (н) – t.

Розділ А₁ характеризується схожим поділом на елементи в партії скрипки: гамоподібного та терцієвого. Проте перший з них в основі має не пасаж, а верхній тетрахорд *F-dur* (т. 11) та *Es-dur* (т.15). У партії лівої руки фортепіано низхідний хроматичний рух по звуках *Es-dur*, на який нанизується фанфарний елемент в новому вигляді: в октавному дублюванні та з пунктирним ритмом. Відхилення у *Es-dur* та *Ces-dur* привносить у виклад матеріалу неочікуваності та яскравості. Закінчується А₁ традиційно на функції D7.



Рис. 3.4 Варіація №3

Варіація №4 повертає попередню наспівність, лагідність та ніжність, а виклад створює алюзії до пасторальних картин. Варіація витримана в іншій тональності – *fis-moll* (IV ступінь спорідненості). Форма залишається простою тричастинною, проте змінена структура середньої частини – вона розширена до 10 тактів. Тема дуже змінена інтонаційно, проте пізнається її початковий мотив. Особливість цієї варіації полягає в тому, що частина А викладається у вигляді імітації з розривом в один такт.

Тема спочатку вступає у партії фортепіано, а в наступному такті її починає скрипка. Розвиток обох партій різний: у фортепіано відбувається своєрідна «розробка» початкового мотиву, що змінюється інтонаційно та проводиться у середніх голосах. Окрім того, композитор використовує відхилення у *H-dur* (т. 5), що вносить просвітлення; а також прийом політональностей: *fis-moll+e-moll* (тт. 6, 8) та *A-dur+D-dur* (т.7). Тема у скрипки виходить у високий діапазон, що створює спокійний, виважений характер.

Цікавим є те, що за ознаками музичної мови частина А наближається до витоків східної музики³: використання II пониженого ступеню «*g*» свідчить про дорійський лад. Також, мелодія у партії скрипки будується по тонах, що наближається до цілонотової гами. В останньому такті композитор

³ Тривалий час Юлій Мейтус жив і працював у Туркменістані, тож був знайомий із східною музикою.

використовує обернений пунктирний рух, а у партії фортепіано тризвук *e-moll* переходить у тризвук *Fis-dur*, в середньому голосі якого збільшена секунда. Партія скрипки виконується із сурдиною, що створює приглушений ефект.



Рис. 3.5 Варіація №4, частина А

Вступу скрипки у частині А₁ передує однотактний вступ, де партії лівої руки остинатний рух вісімками, в основі якого інтервал нони тяжіє до звуку «e», що виступає своєрідною інтонаційною опорою. У партії правої руки висхідний секундовий рух «e-fis», а зрештою з'явиться і звук «g», що остаточно створює опору на *e-moll*. Супровід виконується штрихом легато в ліричному та ніжному характері на нюансі *p*, що нагадує колискову.

Основна тема викладається у партії скрипки, також з опорою на *e-moll* у мрійливому характері. Її початковий мотив близький до оригінальної теми, проте він отримує новий розвиток; переважають висхідні та низхідні секундові інтонації. Висхідний хід із пониженим II ступенем на *crescendo* переривається цезурою. Раптово повертається *fis-moll* на нюансі *sub.pp* і повторюється частина А. У партії скрипки виконується октавний флажолет, що крізь нюанс *pp* прорізається свистом. Весь матеріал створює ефект раптового зникнення мрійливого образу і повернення до картин земного і реального.

Це є приклад варіації, де середня частина написана у іншій тональності (*fis-moll – e-moll*), а не в тій самій, як було в оригінальній темі та у трьох попередніх варіаціях (*d-moll – d-moll*).

Варіація №5 постає контрастним та новим образом: вона має танцювальний, навіть жартівливий характер, створює картину свята. Цьому сприяє зміна темпу (*Allegretto leggiero*) та прийом звуковидобування у партії скрипки – *pizz.* (щипком). Змінюється розмір: із 2/4 на 3/8. Композитор проводить метро-ритмічну роботу над темою. Форма і структура залишається початковою, тональність *fis-moll*. Мелодія у партії скрипки пізнається в інтонаційному плані. Фраза вибудовується по два такти, що створює ефект наближення і віддалення.

Супровід у фортепіано виконується на арпеджіато штрихом стакато, в межах нюансу *p*, що створює активність. З точки зору гармонії, композитор знову тяжіє до ускладнених функцій, еліпсисів та ладово-тональної мінливості (тт.1-10): *t | D | DDVII7^{b3}* (з енгармонічною заміною *c=his*) | *t7 | VII6=T6 (E-dur) | t6 (e-moll) | VII 6\5 (н) | D-t6 = VII6 | t (fis-moll)*.

Частина *A₁* будується на більш простіших гармонічних функціях (тт.11-18): *III | III-VII6 (н) | D-D7 → | s | VII | D9 → (C-dur) | D*. Варто зазначити, що *D9* використано до *C-dur*, однотерцієвої тональності *cis-moll* (яка виступає домінантою до основної).



Рис. 3.6 Варіація №5

Варіація №6 кардинально відрізняється від всіх інших як за типом викладу, так і за характером. Темп стає ще швидший – *Allegro feroce* (швидко,

люто), що диктує суворий, строгий образ. Повертається початковий розмір 2/4, зберігається інтонаційна опора на *d-moll*, проте композитор не пише знаки біля ключа. Форма і структура без змін. Тема «губиться» під фактурним пресом у шістнадцятих тривалостях. Прослуховується лише її кварто-квінтова перекличка «*d-a*» (тт.5-8) у партії фортепіано.

У партіях обох інструментів використаний прийом прихованого двоголосся, що підкреслено акцентами. Матеріал виконується штрихом маркато, що створює агресивний, суворий характер. Рух у партії скрипки базується на порожніх струнах, що утворюють інтервал квінти. Це нагадує народне музикування. У партії фортепіано октавне дублювання і репетиції опорних звуків. Поспівка, виділена акцентами – це поступеневий рух вгору до V ступеню *d-moll*. Оригінальний прийом знаходимо у тт. 9-10: у партії фортепіано змінюється фактура – це акорди кварто-квінтової структури, що поступово опускаються по діапазону вниз, що нагадують бурдонність. Динаміка поступово зростає, починаючи від *sub.pp*, що створює ефект дзвону.

Частина *A₁* вже повністю будуються на акордах кварто-квінтової структури у партії фортепіано. У скрипки фактура викладу та сама, відчувається опора на *a-moll*: поспівка поміж порожніх струн будується на висхідній гамі.

За типом викладу, характером і особливістю музичної мови, варіація №6 наближається до самостійної мініатюри «Аллегро».



Рис. 3.7 Варіація №6

Кода повертає початковий виклад теми, гармонії, фактури та темпу. Однак, характер її вже стає впевнений, святковий та урочистий. Основна

мелодія у скрипки на нюансі *ff* викладається подвійними нотами (переважно секстами та октавами). У партії фортепіано акорди стають повнозвучнішими, додається октавна втора. Мелодія «переживає» всі свої перевтілення та стверджується у початковому вигляді.



Рис. 3.8 Кода

Підсумувавши весь проаналізований матеріал, можна зробити висновок, що «Варіації на українську тему» є прикладом неофольклоризму у камерно-інструментальній творчості Юлія Мейтуса. Особливістю цього твору є глибокий зв'язок із народно-пісенністю. Це введення підголосків, втор, використання кварто-квінтових інтонацій, оспівувань тоніки, ладової мінливості. Показовими також є і поліфонічні прийоми: імітація та приховане двоголосся.

Окрім того, у форму варіацій композитор вкладає певну драматургію. Основна тема ніби «бореться» за своє ствердження, і вкінці таки перемагає. Композитор представляє всі можливі методи роботи над темою: фактурну (синтезує гомофонно-гармонічну, поліфонічну та акордову фактури), орнаментальну, тональну, мотивну, метро-ритмічну. Окрім того, кожна варіація має інший характер.

Юлій Мейтус оригінально працює і над показом теми. Строга та малорозвинена мелодія у початковому вигляді набирає лагідності та м'якості за рахунок її гармонізації. Перше її перевтілення майже непомітне. В другому – орнаментальний тип роботи. Третю і шосту варіації можна об'єднати в групу, адже для них використаний спільний тип роботи над темою –

фактурний. В п'ятій і шостій пророблена тональна робота; в шостій також і метро-ритмічна. Драматичною кульмінацією форми виступає шоста варіація.

Твір доповнює педагогічний репертуар учнів старших класів музичних шкіл або ж студентів перших курсів музичних коледжів. На жаль, на сьогоднішній день твір практично не виконується і не є популярним серед професійних виконавців.

3.2 Стильове розмаїття творів «Поема», «Ноктюрн» та «Алегро»

Збірник мініатюр містить три твори для скрипки та фортепіано, які Юлій Мейтус написав у 1965 році (в один рік із оперою «Вітрова донька»). Це не є цикл, оскільки немає жодних ознак циклічності, тематичного чи інтонаційного зв'язку. Кожна з п'єс має присвяту (і по жанру пасує до діяльності тієї чи іншої постаті та її значення у житті композитора). Жанр мініатюри у творчому доробку Юлія Мейтуса зазнав нового «прочитання». Композитор переосмислює його та модернізує звучання інструментів за допомогою використання сучасних засобів музичної виразності та технічними можливостями скрипки.

3.2.1 Поліфонічність як принцип композиційного мислення у п'єсі «Поема»

«Поема» має ремарку: «Пам'яті Ярослава Галана». Поема як жанр в музичному мистецтві має літературне походження та тісно пов'язана з ідеєю синтезу мистецтв, що була поширена в епоху Романтизму. Проте, спочатку жанр поеми представлений в дещо масштабнішому і монументальнішому амплуа – як симфонічна поема, засновником якої є Ференц Ліст. Це одночастинний твір для симфонічного оркестру, який обов'язково повинен містити програмність. Особливістю формоутворення симфонічної поеми є принципи, які зосереджені на композиційній основі літературного жанру: відсутність чіткої послідовності, безперервність та вільність викладу (подібно

розповіді), зіставлення контрасту сцен, зміни темпу, динаміки, фактури, концентрація на яскравих та ефектних картинах-епізодах.

Трохи пізніше, жанр поеми зазнає трансформації, мінімізується та проникає в камерно-вокальну та камерно-інструментальну музику, проте основні принципи формоутворення залишаються сталими.

«Поема» Юлія Мейтуса – це яскрава, але одночасно і меланхолійна за характером п'єса, що відкриває збірник трьох мініатюр для скрипки та фортепіано. Неквапливому викладу музичного матеріалу сприяє темп *Adagio*, який не буде залишатися стабільним протягом всього звучання п'єси. Ще однією особливістю твору є взаємозв'язок скрипки та фортепіано. Тут немає поділу на мелодію та акомпанемент, немає ведучої та підлеглої партії. Поєднуючись і переплітаючись, вони створюють монолітність музичної тканини, у якій початкова інтонація вступу проводиться у різних пластах фактури.

Варто зазначити, що інструментальна мініатюра вкладена у вокальну форму: куплетно-варіантну А, А₁, А₂ із розгорнутим вступом. Кожен з куплетів побудований на тій самій темі, проте Юлій Мейтус натякає на тричастинність, оскільки розділ А₁ (серединний) є найбільш розвитковим, а крайні розділи – як початковий період (А) та його скорочена реприза (А₂). Основна тональність твору – *a-moll*.

Вся мініатюра побудована на наспівному тематичному матеріалі, який інтонаційно близький до народної пісні. Про це свідчить діатоніка, варіантність розвитку та кантиленність. Важливим чинником формотворення є робота композитора з мотивами. Основна тема мініатюри містить мотиви, які внаслідок виокремлення, накладання та варіювання утворюють єдність музичного твору. Початкова інтонація основної теми (*мотив а*) проводиться у різних фактурних пластах від I, IV та V ступенів основної тональності *a-moll*. Проте з кожним проведенням композитор розвиває тему по іншому та наділяє її самостійністю. Метро-ритмічна основа та інтервальний склад початкової інтонації залишаються сталими, але кожне проведення має інший варіант

розвитку. За рахунок лінеарності розвитку голосів фактури гармонічна вертикаль не завжди має чітку ладо-тональну визначеність. Однак, при проведенні теми від IV ступеню (т. 6, 15) відчувається опора на плагальну функцію субдомінантової групи.

«Поема» починається розгорнутим вступом (т.1-12), в якому у партії фортепіано проводиться основний тематичний матеріал твору та створюється відповідний характер туги та смутку. Це підкреслено проведенням теми у низькому регістрі у лівій руці. У вступі Юлій Мейтус проявляє себе яскравим поліфоністом, адже фактура нагадує фугато, в якому поява теми відбувається канонічно. Тема проводиться чотири рази, а кожне з її проведення не виходить за межі основної тональності і сприймається як секвенційне переміщення. Початковий мотив викладається одноголосно у середньому голосі, в низькому регістрі на *pp* та *legato*, що навіює таємничість, строгість та загадковість. В його основі пощабельний рух вгору та вниз в діапазоні чистої квінти. Певну гостроту звучання вносить в тему поява у верхньому голосі звуку «*g*», що утворює дисонуюче звучання великої секунди. Канонічний вступ теми у верхньому голосі відбувається у третьому такті. Середній голос утворює так зване протискладнення, що розвивається паралельно із верхнім. Динаміка поступово зростає, тема піднімається вгору.

Повільний темп сприяє неквапливій розповіді та неспішному розвитку подій. Від т.5 з'являється ще один самостійний середній голос (тенор), який одночасно приймає роль в утворенні гармонічних вертикалей, де увиразнюється опора на функції II та VI ступенів.

Від т.6 початковий елемент основної теми проводиться у нижньому голосі від звуку «*d*» з опорою на функцію субдомінанти. Верхній і середній рухаються паралельними секстами, проте всі голоси фактури поліфонічно накладаються один на інший.



Рис. 3.2.1 «Поема», вступ. Виклад основної теми (мотив а)

Динаміка зростає до *ff*, з'являються акценти та гра *non legato*, додається нижній голос у контроктаві, а верхній голос нарешті виходить у другу октаву – це все свідчить про настання кульмінації. У нижньому середньому голосі (баритон) (т.10) знову проводиться мотив *a* від звуку «е» з опорою на натуральну домінанту. Кожна тривалість є підкресленою та виконується *non legato*. В наступному такті тема піднімається на октаву вгору, а динаміка стихає. На функції П4\3-П6\5⁺⁴ музичний матеріал ніби зависає, підготувавши таким чином вступ для скрипки.

Зі вступом скрипки (т.13) розпочинається розділ А. У партії інструменту проводиться матеріал основної теми, проте далі він набуває іншого забарвлення. За рахунок нового тембру, суворість зникає, а характер стає просвітлений. Все виконується штрихом *legato*, що надає плавності та безперервності розвитку. Починаючи з динаміки *pp*, таємничість зберігається, перед слухачем створюється образ подальшої розповіді. Нижні голоси у фортепіано дублюються октавно, а їхня мелодична лінія опускається до контроктави. З точки зору гармонії відчувається опора на тризвуки VI ступеню та субдомінанти.



Рис. 3.2.2 «Поєма», основна тема у партії скрипки. Розділ А

Від т. 15 у нижніх голосах фортепіано в октавному дублюванні проводиться тема від звуку «d» в обрамленні функції II ступеню, з використанням штриха *portato*. Кожна тривалість є підкресленою, що свідчить про ствердження теми і надає їй більш впевненого характеру. Знову мотив *a* на *portato* проводиться у середньому верхньому голосі (тенорі) фортепіано від I ступеня. Мелодична лінія у партії скрипки поступово піднімається вгору, до третьої октави, що надає легкості, прозорості та повітряності. Відчувається опора та натуральний вид мінору, проте гармонічна вертикаль не є визначеною. Це створює доволі не чіткий, навіть дещо пасторальний образ, картину туманного поля. Розвинувшись до динаміки *f espress.* (т. 20) знову в нижніх голосах в октавному дублюванні на *tenuto* мотив *a* проходить від звуку «d» з опорою на функцію субдомінанти. Збільшення динаміки в обох інструментів свідчить про настання кульмінації першого розділу форми. У партії скрипки композитор відокремлює із цієї кульмінаційної зони інтонаційний та метро-ритмічний матеріал, над яким проводитиме варіантну роботу у наступних розділах форми – *мотив b*. У нижніх голосах фортепіано спостерігаємо низхідний рух паралельними терціями, а у верхній – протилежний висхідний рух паралельними секстами, що свідчить про фольклорне походження тематичного матеріалу.



Рис. 3.2.3 «Поема», мотив *b*

Натомість, у партії фортепіано з'являється вже п'ятиголосний виклад, що створює певне звукове навантаження, а у партії скрипки – двоголосся. Зійшовши поступово до *pp*, на функції натуральної домінанти утворюється умовна каденція, що є логічним завершенням першого розділу форми. У партії скрипки використаний прийом глісандо в діапазоні інтервалу великої секунди. Таємничість і загадковість характеру вже розвіюється, але тема не набирає нових фарб.

Новий розділ форми A_1 є розвиваючим, проте одночасно є і найбільш розвитковим. Композитор працює над виокремленими мотивами та щоразу розвиває їх по-новому. Варто зазначити, що цей розділ характеризується і постійними змінами темпу, що дуже логічно підводять весь матеріал до кульмінації всього твору: створюється холодний і байдужий характер, а також досить безликий образ. Розділ будується на проведенні мотиву *a* у партії скрипки, проте з новим подальшим розвитком. В партії фортепіано (тт.25-28) з'являється відносно новий матеріал, контрастний до попереднього та змінюється фактура. Це низхідні секвенційні ходи на секунду та терцію (мотив *c*), які виконуються в унісон з розривом у дві октави та об'єднуються лігою по чотири вісімки.

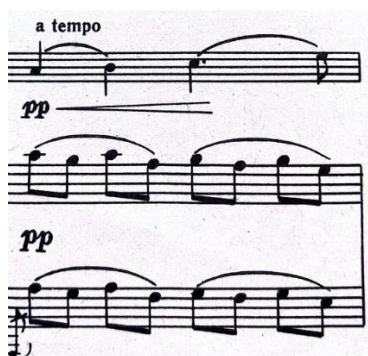


Рис. 3.2.4. «Поема». Розділ A_1 , мотив c

Як і у вступі, мотив a проводиться в партії фортепіано від IV ступеню з опорою на функцію субдомінанти. Зміна темпу *Roco animato* (т.29) сприяє динамічнішому розвитку подій. Власне, Юлій Мейтус дуже цікаво працює із фактурою та розділяє її на чотири пласти:

- 1) Тема у скрипки – це дві ланки діатонічної секвенції; інтонаційний матеріал виростає із мотиву b з першого розділу форми (b_1). Про це свідчить інтонаційна основа, варіантний метро-ритмічний розвиток та оспівування звуку a ;
- 2) Верхній голос фортепіано (у партії правої руки) – паралельно розвивається інший варіант мотиву b (b_2) – з оспівуванням звуку a , що теж будується на двох ланках діатонічної секвенції;
- 3) Середній голос утворює чотири ланки діатонічної секвенції, що будується на варіанті мотиву c_1 - висхідних секундах, що змінюються на кожну долю на лігуються по дві вісімки;
- 4) Бас та середні голоси (баритон і тенор) четвертними тривалостями утворюють сталу гармонічну послідовність із секстакордів: $s6-d6-VI6-VII6$.⁴

⁴ Зміна гармонічної функції та секвенційних ланок змінюються на кожну долю. Третій та четвертий фактурний пласти повторюються протягом тт.29-38.

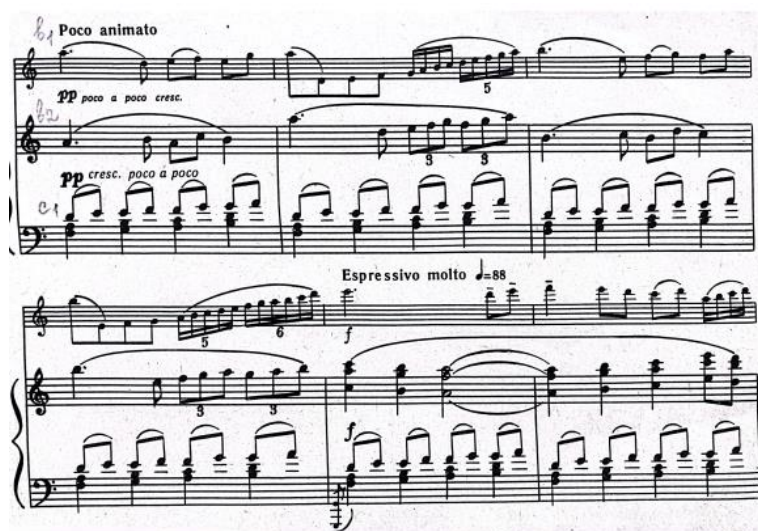


Рис.3.2.5 «Поєма». Розділ А₁, робота з мотивами

Із ще одною зміною темпу – *Espressivo molto* (тт.33-38), наступний виклад будується на варіантному розвитку мотиву *a*. Основна тема у партії скрипки проводиться у третій октаві дуже виразно, в палкому характері. Тематичний варіант повторюється двічі. При цьому, поділ на фактурні пласти залишається, де перший і другий – розвиваються паралельно, а третій і четвертий залишаються сталими. Динаміка виростає до *f*. У тт. 37-38 відбувається модуляція у *C-dur*: останній фактурний пласт із секстакордів опускається на секунду нижче, утворюючи гармонічну вертикаль III6-s6-d6-VI6. Відповідно, змінюється і третій пласт із секвенційними ланками, які тепер стаються ще й низхідні. У скрипки з'являється акордова фактура та рух тріолями, що справляє ефект розширення.

Кульмінаційна зона розділу А₁ (т.39-49) є досить широкою та об'ємною; сприймається як вибух, виплиск емоцій. Композитор привів до цього поступовими змінами темпу, і зараз мелодична лінія несе палкий, поривчастий, навіть патетичний характер. Це знову ж похідний матеріал від мотиву *c*, що починається із раптової модуляції у *b-moll* та поступово пришвидшується – *stringendo*. Тема у скрипки *c*₂ увиразнюється та виконується октавами у високому регістрі – це ходи на малу секунду вгору та вниз у аугментації. В мелодичній основі оспівується функція домінанти *b-moll*.

Натомість, у партії фортепіано спостерігаємо ще один варіант роботи з мотивом *c* (*c*₃) – в нижньому середньому голосі низхідні секундові ходи, що об'єднуються лігою по дві та по чотири вісімки. У верхньому голосі партії фортепіано – теж оспівування функції домінанти та хід по звуках тонічного тризвуку *b-moll*. Партії обидвох інструментів зливаються в одне ціле, їхні голоси доповнюють один одного. Самостійність кожної мелодичної лінії тут відсутня.

На нюансі *ff* відбувається раптова модуляція у основну тональність *a-moll*. У середньому голосі партії фортепіано проводиться початковий мотив *a* основної теми, проте із підвищеним III ступенем *cis*. Коли відбувається хід теми назад, звучить нота «*c*» третьої октави. У іншому середньому голосі початковий мотив основної теми проводиться від звуку *d* з опорою на функцію субдомінанти у *a-moll*, що нагадує фугато. В іншому середньому голосі фортепіано – низхідний секундовий мотив *c*₄. Мотив *a* проводиться з акцентами на кожну тривалість, у впевненому та пристрасному характері. В цей час у партії скрипки переважає рух подвійними нотами, що є ще одним варіантом вичленованого мотиву *b* (*b*₃) – кульмінаційної зони розділу *A*₁. Мелодична лінія стрімко піднімається вгору, до четвертої октави, де відбувається підхід до точки золотого перетину.



Рис. 3.2.6. «Поема». Точка золотого перетину

На нюансі *fff* (т. 47) знову відбувається раптова модуляція у тональність *cis-moll*. Це точка золотого перетину. Музичний матеріал набуває поривчастого, експресивного, бурхливого характеру. У партії скрипки у високому регістрі секундовий мотив *c₅* звучить у ритмічному збільшенні на звуках «*c-b*». У партії фортепіано вибудовується чітка гармонічна вертикаль з опорою на функцію тоніки, субдоніманти та домінанти.

Великий домінантовий предикт (тт.50-56), що виконується на малому зменшеному квінт-секстакорді «*cis-e-gis-ais*» (без тональної приналежності) у партії фортепіано слугує заспокоєнням, приборканням емоційних образних поривів розділу *A₁* та приводить до умовної репризи *A₂*. В цей час у партії скрипки на *stringendo* виконується низхідний рух подвійними нотами з акцентом на кожну тривалість. В основі мелодичного руху збільшена секунда «*b-cis*», проте використання інших хроматизмів не дає чіткої опори для ладо-тональної визначеності.

З точки зору техніки скрипкового виконання, Юлій Мейтус використовує подвійні ноти, одна з них – постійно витримана «*e*». Це є порожня струна *mi*, на фоні якої на струні *la* відбуваються хроматичні ходи «*cis-c-des-d-h-«b*», які в результаті розв’язуються у чисту квінту «*a-e*». В основі народного музикування на скрипці часто використовували виконання подвійних нот із однією порожньою струною та з інтервалом квінти.

Зійшовши на *ppp* у партії фортепіано повертається основна тональність *a-moll* та з’являється мотив *c₆* (т.57). Цього разу він найбільш змінений – секундові інтонації чергуються із висхідними та низхідними ходами на інтервал терції, що виконуються в унісон в три октави; зустрічаються звуки *b* та *es*, що нагадують гіпофрігійський лад. В такий спосіб розміщення голосів створюється ефект приглушеного «відлуння» і на цьому фоні основна тема звучатиме дуже таємничо.

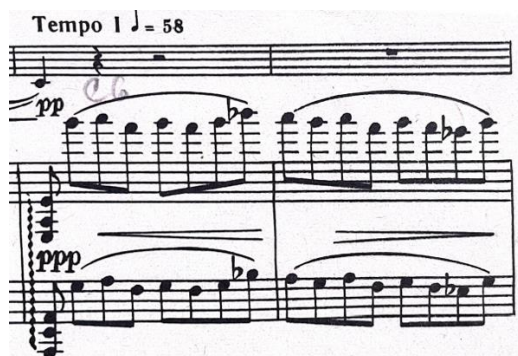


Рис. 3.2.7 «Поэма». Розділ A₂, мотив c₆

У партії засурдиненої скрипки з'являється мотив *a*, який звучить як завжди незмінно. Він повертає спокійний, задумливий характер. Після невеликої цезури в партії фортепіано на арпеджіато на педалі витримується функція мелодичної субдомінанти, на фоні якої продовжується подальший секундовий хід мотиву *c*₆, що передає байдужий та досить холодний образ.

Весь цей рух перериває речитатив у партії скрипки, що виконується *rubato* подвійними нотами із відкритою струною, в основі якого секундові інтонації, що зрештою розв'язуються в інтервал чистої квінти «*g-d*» (виконується на порожніх струнах).

Знову ж на *rubato* у партії скрипки проводиться двооктавна висхідна гама *A-dur* у двічі гармонічному мажорі. На її фоні у партії фортепіано відбувається поділ на фактурні пласти: у правій руці бурдонна квінта *a-e*; а в лівій руці – кварто-квінтовий акорд «*b-f-b*», чим Юлій Мейтус натякає на використання неаполітанського акорду. Таким чином, композитор знову ж використовує ладову мінливість.

Завершується «Поэма» проведенням мотиву *a* в нижньому голосі партії фортепіано, на фоні якої звучать септими, що вносять у звучання спокійної теми гостроту. Останній акорд у *A-dur* (з використанням пікардійської терції), що зображує просвітлення і віру в краще.

В процесі аналізу приходимо висновку, що «Поэма» (попри звернення до романтичного жанру поеми) належить до стилю необароко, і це можна обґрунтувати наступними характеристиками.

У творі особливо яскраво простежується барокове тяжіння до поліфонії – складна голосова структура, контрапункти, фугатні елементи, канонічність тем у вступі. Найважливішим засобом формотворення є робота з мотивами – типово бароковий принцип, який у «Поемі» Ю. Мейтуса перетворюється на основний метод драматургії. Мотиви а, b та c проходять численні трансформації, «варіації», накладання, інверсії, ритмічні розширення. Постійні модуляції, «нестабільні» гармонічні вертикалі, опора на субдомінантову та домінантову (як гармонічну, так і натуральну) функції, а також використання гіпофригійського ладу, неаполітанських гармоній і піккардійської терції – це алюзії на старовинну ладову систему бароко, яку композитор гнучко синтезує із сучасною гармонією. Застосування бурдонів, порожній струн, двоголосся, арпеджіато, використання фактурних пластів і простого метроритму – усе це характерно для барокової інструментальної техніки, адаптованої для сучасних інструментів.

Окрім того, композиція зосереджена на стані афекту – душевному переживанні. В даному випадку – це туга, меланхолія, скорбота, але й просвітлення у фіналі. Хоч твір і камерний, однак він має монументальну, майже симфонічну драматургію, що поєднує фугатні техніки з варіантною куплетною формою, де кожен розділ виконує функцію сцен образного розгортання – як у барокових токатах чи фантазіях.

Вступ	A	A ₁	A ₂
a-moll	a-moll	a-moll, b-moll, cis-moll	a-moll
1-12	13-24	25-56	57-69

Табл. 1. Схема мініатюри «Поема»

3.2.2 Ладові та гармонічні калейдоскопи п'єси «Ноктюрн»

Друга мініатюра для скрипки і фортепіано – «Ноктюрн», яку композитор присвятив своїй дружині Олександрі Васильєвій. Ноктюрн – це вечірня або нічна пісня лірико-романтичного характеру. Це пісенний жанр, який в епоху Романтизму перейшов в інструментальну музику. Для нього характерна плавність, наспівність, мелодійність, мрійливість, елегійність. Юлій Мейтус засобами музичної мови модернізує жанр ноктюрну. Він використовує прийоми співставлення тональностей, політональності та поліладовості, що можна трактувати як протиставлення двох образів – жіночого та чоловічого; вводить складні кластерні акорди, що навіюють таємничість та нагадують про те, що це пісенний жанр, який виконується вночі; наділяє музичний матеріал варіантністю, танцювальністю, декламаційністю та бурдонними квінтами, що наближає мініатюру до народних джерел. Характерною ознакою тематичного матеріалу п'єси є багате використання орнаментики, насичених специфічною ритмікою, а також введення гармонічних, двічі гармонічних ладів із оспівуванням збільшених секунд, що нагадують витоки єврейського фольклору.

Твір вкладений у просту тричастинну форму із контрастною серединою. Основна тональність *Es-dur*. Відкриває мініатюру вступ, де у партії фортепіано викладається основна тема. Наспівності викладу мелодичної лінії сприяє неквапливий темп *Lento Teneramente*. Виразна мелодія широкого дихання змальовує лагідний та ніжний характер.

На відміну від «Поєми», виклад основної мелодії поділяється між двома голосами, які лінійно утворюють єдину мелодичну лінію. Це принцип викладу матеріалу в подальшому композитор буде використовувати у поєднанні партії скрипки та фортепіано (наприклад, тт. 16-18, тт. 25-26, тт. 29-31, тт. 74-81). Варто зазначити, що композитор доволі цікаво працює над фактурою, збагачує її політональними співставленнями. У мелодичній лінії фортепіано, в партії правої руки, відчувається чітка опора на гармонічний *g-moll*, а в акомпанементі – опора на гармонічний *Es-dur*, що закріплюється

тонічним органним пунктом у нижньому голосі фортепіано. Юлій Мейтус для ще більшої наспівності також використовує і форшлаги як допоміжні неакордові звуки та вводить багато хроматизмів, натякаючи на нестійкість.

Плин мелодії перериває ряд нетональних альтерованих акордів нетерцієвої будови, що будуються на «чистих» інтервалах: квінті «*ces-ges*» та октаві «*f-f*». (Якщо всі звуки зібрати разом «*ces-des-es-ges-a*» та «*f-gis-cis-d-e*» – виходять кластерні сполучення, але за рахунок розміщення всіх тонів, акорди звучать дуже органічно та м'яко, без різкості). Вони повторюються двічі та вносять певну загадковість і таємничість. Завершує ряд акордової фактури септакорд VI ступеню із розщепленим терцієвим тоном. Пасаж на нюансі *ppp* після складних акордів вносить політність, легкість і невимушеність. В його основі два кластерні хроматичні тетракорди. Весь рух зупиняється і ніби зависає на звуці «*g*» третьої октави.

Вступ продовжує повторення основної мелодичної лінії (т.6). Цікаво, що гармонічний і метро-ритмічний склад теми залишаються сталими і проводяться як вперше, але в партії лівої руки інше гармонічне обрамлення. За рахунок перенесення нижніх голосів відбувається модуляція у паралельну тональність *c-moll*. На тонічному органному пункті тема вже звучить у ладі зі характерною збільшеною секундою, що апелює до народної ладової основи. Таким чином, утворюється ладово-тональний контраст, від чого характер музики стає більш тужливим. Як і вперше, наспівність розвивається акордами, які стають підґрунтям для вступу скрипки: «*f-a-des-es-ges*» та «*d-f-a-c*», які можна трактувати як перерваний зворот з відхиленням у тональність домінанти *B-dur*: функція домінантового нонакорду (гармонічного виду) із використанням сексти замість квінти, що розв'язується у септакорд VI ступеню. Нонакорд проводиться ще раз і витримується ферматою. Саме ж розв'язання у *B-dur* настає у наступному такті лише в партії скрипки.



Рис. 3.2.8. «Ноктюрн», вступ

Вступ скрипки (т.9) розпочинає розділ А простої тричастинної форми. Інструмент проводиться основну наспівну тему в дуже ніжному та солодкавому характері на нюансі *pp*. Початковий період складається із двох речень повторної побудови із структурою 14+9 тактів, що цілком відповідає сталим канонам простої форми. Як було і у вступі, Юлій Мейтус використовує той самий прийом: по вертикалі знову ж утворюється політональність. У партії скрипки відчувається опора на гармонічний вид *B-dur*; натомість, у партії фортепіано на педалі витримується функція тонічного нонакорду *Es-dur*: «*es-g-b-f*» (без септими). На його ж фоні піаніст виконує хроматичні репетиції із звуком «*g*», які виписані секстолями шістнадцятими тривалостями. Мелодія та акомпанемент дуже органічно поєднуються, змальовуючи трепетний та хвилюючий образ закоханого героя. Варто зазначити, що репетиції із звуку «*g*» опускаються на «*fis*», а протягом тактів 9-15 у нижньому голосі фортепіано звучатиме низхідна хроматична гама *Es-dur* штрихом *portato*. На фоні наступних відхилень композитор таким чином не дає забувати про основну тональність.

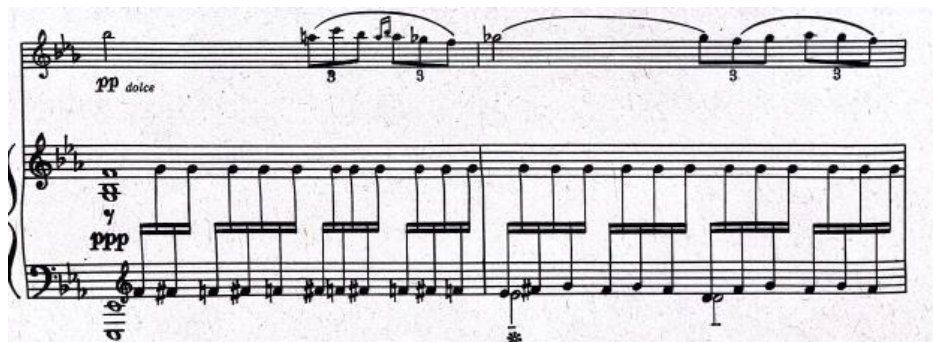


Рис. 3.2.9. «Ноктюрн», основна тема

Із зміною репетиції на звук «*fis*» та появою у фігураціях звуку «*h*» народжуються нові барви (т.12-13): у партії скрипки відбувається оспівування звуку «*c*». Таким чином утворюється короточасне відхилення у *c-moll*, а композитор в акомпанементі натякає на двічі гармонічний вид. Проте із появою звуку «*e*» (т.13) в акомпанементі утворюється ладове протиставлення. За рахунок фігурації у нижніх голосах партії фортепіано з'являються дві ланки хроматичної секвенції. Це підкреслюється низхідною секундою «*g-fis*» у нижньому голосі фортепіано, яка проводить лінію хроматичної низхідної гама *Es-dur*. Таким чином на один такт (т.14) «вривається» короточасне відхилення у дуже далеку тональність *H-dur*, що виступає зміною забарвлення звучання. Цей короточасний епізод символізує проблеск останнього сонячного променю у вечірній картині п'єси.

Дуже органічно гармонічна вертикаль з мажорного квартсекстакорду «*fis-h-dis*» переходить у функцію мелодичної субдомінанти до тональності *c-moll*. Про тональну приналежність свідчить елемент мелодії, який перейняла на себе партія фортепіано у правій руці. Розв'язання відбувається у тонічний тризвук нової тональності. Саме гармонічна вертикаль створює казково-фантастичний ефект. У нижньому голосі фортепіано з'являється тонічний органний пункт, що остаточно затверджує нову тональність. У партії скрипки (т.16) проводиться вже знайомий мотив основної теми із вступу у двічі гармонічному ладі. Коли з'являються довгі ноти, на яких виконавець яскраво демонструє прийом вібрато (як зображення хвилювання) – у фортепіано

проводяться елементи основної теми. А в акомпанементі відбувається чергування функцій тоніки до квартсекстакорду мелодичної субдомінанти.

За рахунок хроматичного пониження «с» на «ces» Юлій Мейтус знову вводить прийом потактового зіставлення тональностей: *H-dur* (т. 19, з енгармонічною заміною звуків у партії фортепіано – тонічний тризвук, а у партії скрипки – «натяк» на домінантову функцію) сприймається як просвітлення, а у т. 20 – шляхом протиставлення тональностей відбувається раптова модуляція у гармонічний вид *B-dur*. Це кульмінаційне місце першого речення початкового періоду і сприймається як умовна каденція. Варто зазначити, що у партії фортепіано нова фактура: з'являються широкі ходи по звуках розкладених тризвуків та септакордів. Саме ж розв'язання у тональність *B-dur* настає трохи пізніше. У нижньому та середніх голосах фортепіано з'являється домінантовий органний пункт із звуками «*f-a*», а в партії скрипки і у правій руці фортепіано переплітаються елементи основної теми із використанням VI пониженого ступеню, що увиразнює опору на гармонічний мажор. Скрипаль також виконує подвійні ноти, серед яких виділяється звучання інтервалу зменшеної септими, що приносить у наспівність певну гостроту та пікантність. Динаміка стихає, що цілком сприяє закінченню першого речення.

Із появою основної теми у партії скрипки (т.23) нарешті відбувається розв'язання попереднього руху у *B-dur*. Друге речення початкового періоду повторної побудови, проте на відміну від першого скорочене; у партії скрипки виклад мелодичної лінії переважає подвійними нотами, а саме терціями та секстами. Як і спочатку, тема проводиться у гармонічному виді *B-dur*, а у фортепіано – акомпанемент у *Es-dur*. На відміну від першого речення – змінюється фактура: переважають широкі ходи по розкладених тризвуках і септакордах. Зберігається той самий спокійний, елегійний характер. Дещо нового звучання вносить еліптичний хроматичний висхідний рух секстакордами (т.23), які ніби нанизуються на розкладений акорд тонічного тризвуку. За рахунок хроматичного пасажу у скрипки відбувається модуляція

у мелодичний вид *c-moll*, де елементи основної теми ще переплітаються у партіях обох інструментів. Весь рух перериває раптове вторгнення *H-dur* (т. 28) як протиставлення до *c-moll*): у партії фортепіано акцентований секстакорд «*es-ges-ces-es*», що є енгармонічно рівним «*dis-fis-h-dis*», а в партії скрипки – хід по звуках тризвуку паралельними секстами. Тональність *H-dur* після *c-moll* вноситься світло і ясність у мелодичний рух, але і міняється характер. Попередня елегійність, наспівність, протяжність змінюється на рішучість і впевненість музичного матеріалу.

Наступний мелодичний хід (тт.29-31) є підготовкою до середнього розділу простої форми та характеризується поділом фактури на два пласти, які поєднуючись лінійно знову утворюють спільну мелодичну лінію:

- 1) Скрипка і партія правої руки фортепіано;
- 2) Партія лівої руки фортепіано.

Перший пласт характеризується поверненням тональності *c-moll*. Про це свідчить бурдонна квінта у фортепіано «*c-g*», на фоні якої нанизується хроматичний рух у скрипки з чіткою опорою на гармонічний вид *c-moll*, де переважаються сексти (також є терція, кварта та септима), що наближає мелодичну лінію до народного музикування.

Другий фактурний пласт є контрастним гармонічним протиставленням та являє собою функція $D7^{(-5)} \rightarrow (B-dur)$. Таким чином, композитор використовує політональність, зіставляючи два образи та готуючи слухача до появи нового музичного матеріалу.

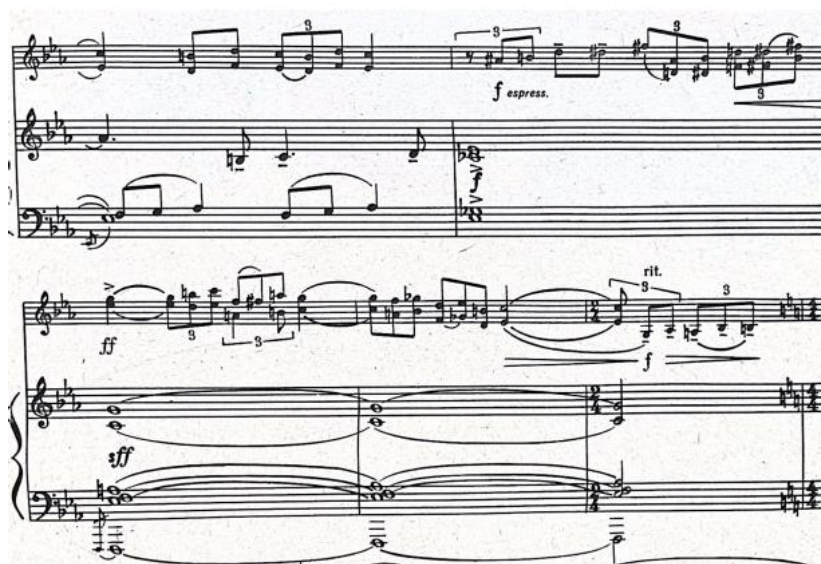


Рис. 3.2.10. «Ноктюрн». Перехід до середнього розділу простої тричастинної форми

Середній розділ В простої тричастинної форми будується на новому контрастному тематичному матеріалі та змальовує зовсім інший образний світ. Нова тональність *C-dur* та швидший темп *Andantino quasi allegretto* відразу вводять в новий образно-емоційний план. В партії фортепіано утворюється чітка вертикаль, в основі якої тонічний тризвук із додаванням неакордового звуку *a*. Весь середній розділ будується на сталому метро-ритмі: четвертна і дві восьмі, що створює алюзії до гри на гітарі та наділяє танцювальністю. Дуже цікаво працює Юлій Мейтус із тематичним матеріалом у партії скрипки: не зраджуючи принципу поліладовості і, він пише мелодію у *c-moll*, в основі якої збільшена секунда «*es-fis*». Це створює ефект ладової мінливості. Акорди тризвуків у акомпанементі розкладені так, що в основі утворюється квінта, а крайні голоси охоплюють дециму. Також, у партії скрипки переважають кварто-квінтові інтонації та обернений пунктирний ритм. Сукупність всіх цих ознак наближає мелодію до єврейських джерел.

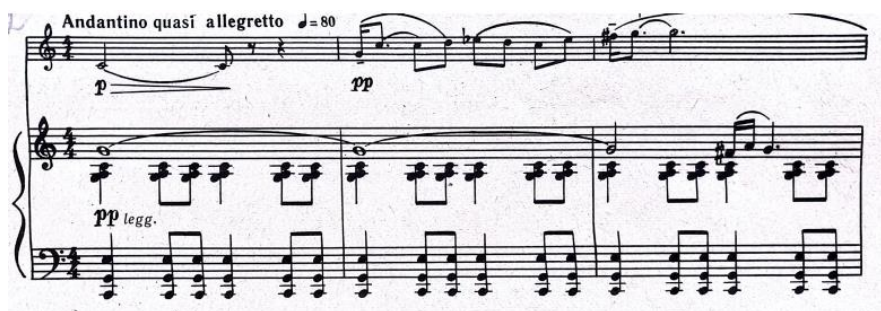


Рис.3.2.11. «Ноктюрн». Середній розділ

Основна тема середнього розділу проводиться вдруге у тональному співвідношенні *G-dur-g-moll*. Спочатку звучить мажорний лад, та терцієвий тон понижується «*h-b*» і утворюється мінор. Крім того, є підвищений VII ступінь («*fis*») та понижений VI («*e*»), що віддалено перегукується із єврейським ладом.

Втретє тематичний матеріал проводиться з одночасним накладанням мажорного виду *F-dur* та мінорного *f-moll*. Цього разу тема проводиться у нюансі *pp* що наділяє її загадковим характером. Активна вібрація у партії скрипки і поява фігурацій 32-ми тривалостями, які будуються на повторенні тих самих звуків повертає попередній трепет та хвилювання. Раптове введення функції DDVII7 #5 → *C-dur* (т. 43) приводить до модуляції у нову тональність.

У дещо видозміненому інтонаційному варіанті проводиться матеріал середньої частини четвертий раз (т.45). У скрипки використаний прийом квартових флажолетів (які по техніці видобування є штучними звуками), що по тембру нагадує звучання флейти. Власне, контраст тембрів створює образ туманної пасторальної картини. Цьому ще сприяє «мерехтіння» поліладовості: мажорного ладу *C-dur* та двічі гармонічного *c-moll*.

Введення функції DDVII6\5, а потім збільшеного тризвуку (в гармонічному виді *C-dur*) на фоні тонічного органного пункту у скрипки завершують середній розділ простої тричастинної форми.

У партії фортепіано (т. 50) проводиться вже знайомий мотив із вступу: на тонічному органному пункті «*c*» знову народжується яскрава основна тема

твору. Це початок зв'язки, для якої характерний змінний розмір (2\4-3\4-4\4), що зрештою приведе до репризи.

Тематичний матеріал основної теми набирає речитативного характеру: на фоні бурдонної квінти «с-g», підкресленої акцентом, у партії скрипки основний мотив підлягає варіантній зміні: він виконується прийомом *pizzicato* (щипком) подвійними нотами; нижня – порожня струна «g», залишається незмінною. За рахунок *pizzicato* звук скрипки стає тихим, сухим та водночас виразним, що схоже на людський шепіт. В основі мелодії – оспівування збільшеної секунди «es-fis», тому відчувається опора на двічі гармонічний *g-moll*.

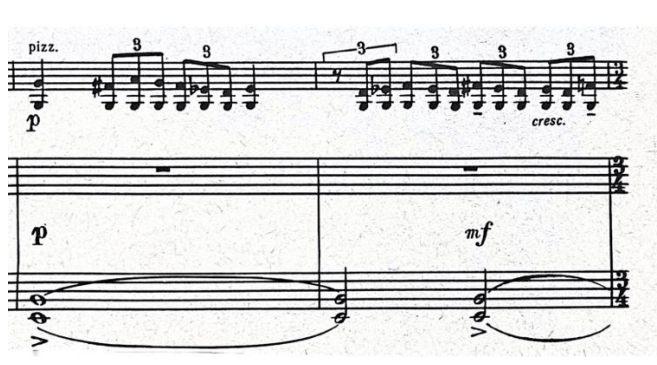


Рис. 3.2.12. «Ноктюрн». Зв'язка до репризи

З подальшим розвитком у партії фортепіано (т.55) відбувається накладання мажорного тонічного тризвуку *C-dur* та мінорний тонічний тризвук *g-moll* – композитор знову використовує прийом політональності. На фоні цього основна тема «переміщується» на струну «а», де оспівується знайомий мотив із збільшеною секундою «b-cis» у вузькому діапазоні. Виконавець щипає попередні дві струни «g» та «d». Таким чином у партії скрипки утворюється акордова фактура. Тема на струні «а» піднімається вгору, і охоплює діапазон квінти (що по техніці виконання можливо зіграти в I позиції). Політональне поєднання тонічних тризвуків *C-dur* та *g-moll* (з додаванням неакордового звуку «e») повторюється ще раз на *sf*, а речитативний виклад у скрипки на *ff* поступово пришвидшується. Стрімка

виразна мелодична лінія (яка все ще виконається на фоні бурдонної квінти «*g-d*») має настирливий і заповзятий характер та по своєму викладу наближається до народного музикування. Закінчується весь речитативний рух низхідним двічі гармонічним видом *g-moll*.

Попередній спокійний, елегійний характер повертаються вже знайомі акорди зі вступу: «*f-a-des-es-ges*» та «*d-f-a-c*» як функція домінантового нонакорду (гармонічного виду) із використанням сексти замість квінти, що розв'язується у септакорд VI ступеню → (*B-dur*). Завершує акордову вертикаль квінто-секундове співзвуччя «*ces-ges-as*». (Якщо зробити енгармонічну заміну – «*h-fis-gis*», виходить співзвуччя з опорою на *H-dur*. Цю тональність композитор часто використовував у першому розділі форми, тому можна провести паралель, що перед репризою Юлій Мейтус використовує ефект тонального просвітлення). На фоні цих всіх акордів у партії скрипки звучить оспівування звуку «*c*» з натяком на гармонічний вид *c-moll*. Остаточню завершує зв'язку хроматичний пасаж *leggiere*, що вносить легкість та безтурботність на противагу всьому попередньому матеріалу.

Реприза (т. 66) простої тричастинної форми є скороченою, оскільки відтворюється лише перше речення початкового періоду. Повністю повертається попередня наспівність, ніжність, витонченість. Основна тема не має особливих інтонаційних та метро-ритмічних змін, гармонічне обрамлення теж залишається сталим; лише прикрашається орнаментикою та хроматичними пасажами, що наділяє її солодково-ліричним характером. Натомість, тема переміщується у третю октаву та звучить вже у засурдиненої скрипки. За рахунок цього тембр інструменту стає приглушеним, проте оксамитовим, що наділяє тему таємничістю та загадковістю. Мінімальні зміни є і в партії фортепіано: Юлій Мейтус на початку репризи додає хроматичні пасажі 32-ми тривалостями (тт. 66-67), що робить сам перехід від зв'язки до повторення основної теми дуже послідовним. До кінця першого речення акомпанемент відтворюється без особливих змін.

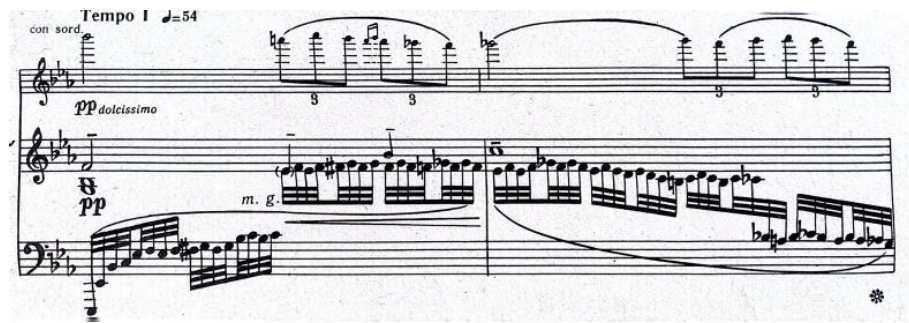


Рис. 3.2.13. «Ноктюрн». Реприза

Завершується перше речення інакше від початкового періоду. Після ведення функції *D* у гармонічному виді *B-dur*, замість розв'язання в умовну тоніку («*b*») у партії скрипки звучить низхідна хроматична гама *Es-dur*, що виконується прийомом глісандо (т. 80). На її фоні у фортепіано функція *D9* → (*g-moll* або ж гармонічний *G-dur*; оскільки в складі акорду присутній звук «*es*», а самого розв'язання нема). У наступному такті скрипки тонічний органний пункт *es*, а у партії фортепіано раптово проводиться основний мотив теми у гармонічному виді тональності *a-moll*, в октавному дублюванні у дуже високому регістрі. (До першої долі є мордент, який є акордом квартової будови «*es-a-des-ges*», що будується на октаві *f-f*). Скрипка «підхоплює» основний мотив, та продовжує його у гармонічному виді *Es-dur*. Такий контраст варто трактувати як тональне співставлення, адже характер музики не змінюється.

Акорд нетерцієвої структури, що будується на квінті «*ces-ges*», що чергується із мінорним тризвуком від звуку «*d*» підводить до коди, що будується на матеріалі середнього розділу форми. На домінантовому органному пункті у скрипки, що спочатку є натуральним звуком «*b*», а потім флажолетним, у партії фортепіано проводиться виразна тема середнього розділу у поліладовому співвідношенні *Es-dur* – *es-moll*. Висхідний пасаж хоч і звучить у межах тональності *Es-dur*, проте Юлій Мейтус яскраво натякає на двічі гармонічний *c-moll*. Закінчується твір на мажорному тризвуку *Es-dur* на нюансі *ppp*, що остаточно закріплює тональність.

Отже, на основі детального аналізу музичної мови мініатюри «Ноктюрн» Юлія Мейтуса, можна зробити висновок про її належність до

стилю неоромантизм. По перше, композитор звертається до жанру ноктюрна – одного з найвиразніших втілень ліричності в епоху Романтизму, але осучаснює його музично-виразовими засобами ХХ століття. Твір зберігає мелодійну насиченість, елегантність, мрійливість та таємничість.

Разом з тим, однією з характерних ознак неоромантизму є усвідомлене розширення музичної мови, зокрема поліладовість і політональність, що проявляється в одночасному накладанні різних тональностей, як ми це можемо спостерігати в даній мініатюрі. Тематичний матеріал розвивається варіантно, із вираженою пластичністю та гнучкістю форми. Звернення до народних ладів, використання збільшених секунд, бурдонних квінт та єврейських інтонацій, для яких характерна багато орнаментика слугує яскравим прикладом введення етнічних джерел, однак не у вигляді прямих цитат, а як переосмислений стильовий прийом, що відповідає концепції неоромантичного синтезу традицій і новаторства.

Вступ	A		B	Зв'язка	A ₁	Coda
	a	a ₁	b	a ₂	a ₃	b ₁
Es-dur, c-moll	Es-dur +B-dur, H-dur, c- moll, B- dur	Es-dur +B-dur, H-dur, c- moll	C (c), G (g), F (f), C (c)	c-moll, g-moll, c-moll	Es-dur +B-dur, H-dur, c- moll, B- dur, a-moll	Es (es), Es-dur
1-8	9-22	23-31	32-49	50-65	66-83	84-87

Табл. 2. Схема мініатюри «Ноктюрна»

3.2.3 Політематичні поєднання у п'єсі «Алегро»

Заключною п'єсою збірника Юлій Мейтуса є «Алегро». З італійського мови *allegro* перекладається як «веселий», що цілком може передавати характер і настрій музичного твору. Але здебільшого, *allegro* використовувалося як темпове позначення, що означає – швидко. Саме так

називалися частини інструментальних концертів із часів Бароко. З плином часу, в епоху Романтизму так почали називати віртуозні швидкі п'єси.

Юлій Мейтус теж скористався таким прийомом, і дав цю назву найскладнішій, найтехнічнішій, і найвіртуознішій п'єсі. Присвячена мініатюра Ользі Пархоменко – видатній українській скрипальці.⁵

Твір вкладений у просту тричастинну форму *Adagio*, де значну роль відіграють дві зв'язки, які з'єднують крайній розділ форми із середньою частиною. Основна тональність – *g-moll*; відчутна опора на характерне звучання гармонічного ладу (з підкресленою інтонацією збільшеної секунди). За темпом і характером викладу, мініатюра викликає асоціації до швидкого, активного та колоритного народного танцю. Проте, є ще одна версія трактування образного змісту: Богдана Півненко – видатна сучасна українська скрипалька-виконавиця та викладачка, від 2008 до 2010 року брала майстер-класи у Ольги Пархоменко. Від неї і дізналася, що Юлій Мейтус зображує у цьому творі події трагедії Бабиного Яру.⁶ Таке пояснення цілком логічне, оскільки композитор мав єврейський родовід. Через політичні застереження, Юлій Мейтус не міг яскраво виражати культуру свого походження у власній творчості. Власне, національні риси творчості проявляються у оспівуваннях опорних тонів, ходів на збільшені секунди та із широким застосуванням орнаментики.

На противагу двом попереднім творам, у «Алегро» широко-наспівна, виразна мелодична лінія з'являється лише у середньому розділі форми. Крайні частини і зв'язки спрямовані більше на техніку виконавця. Мелодія не є чітко виражена, переважає рух шістнадцятими тривалостями, що на перший погляд нагадує етюд; весь матеріал буде виконуватися штрихом спікато, що за образним змістом нагадує постійний біг та втечу. В його основі лежить штрих

⁵ На платформі youtube є запис Трьох п'єс Юлія Мейтуса, який був зроблений 1966 року у виконанні Ольги Пархоменко (скрипка) та Лії Левіної (фортепіано).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z9mrOuJvEo>

⁶ Богдана Півненко стверджує про це перед виконанням твору.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mchvGcGarvo>

деташе, але при швидкому темпі опора на смичок за рахунок натиску кисті збільшуватиметься і він біля колодки буде «підстрибувати» на струні. Протягом всього звучання п'єси партія скрипки буде на першому плані. Фортепіано виконує роль акомпанементу та підтримує гармонічну опору. Протягом розділів А та А₁ у партії фортепіано виконуватимуться сухі, гострі, акцентовані акорди на стакато у різних ритмічних малюнках (наприклад: 1 і 4 долі; 2 і 3 долі; 2, 3, 4 долі; 1, 2, 3, 4 долі) та у яскраво вираженій динаміці. Власне, це створює картини пострілів.

Розпочинається твір викладом основної теми. Загалом, початковий період розділу А складається з двох речень неповторної побудови. Основна тема починається із речитативного «вторгнення» IV підвищеного ступеню, що розв'язується у V та повторюється тричі (на 1, 2 і 3 долі), а на 4 долю – низхідний тетрахорд *g-moll*. Там якраз до бекар. Це створює доволі грізний та напористий образ, проти якого є опір (власне, звук «d»). У фортепіано в цей час акордові «удари» на 1 та 4 долі, які створюють гармонічну вертикаль: $t5\backslash 3 + \#4$ та $II4\backslash 3 \rightarrow (G-dur)$, що виступає на фоні низхідного нижнього тетрахорду *g-moll* та утворює прийом поліладовості. Рух шістнадцятими тривалостями піднімається вгору, де відбувається повторення мелодичних зворотів, що приводить до зміни тональності. Стрімкий рух партії скрипки звучить на фоні хроматичний руху паралельними терціями по півтонах вгору, приводить до співзвуччя «с-g-с-g-с-g», модуляцію у тональність субдомінанти – *c-moll*. Це створює досить холодний і безликий образ.



Рис. 3.2. 14. «Алегро». Основна тема

Основна тема переходить у тональність *c-moll* (тт. 5-7). Поява акцентів на кожну четверту шістнадцятку у партії скрипки нагадує постріли, образ яких підтверджує партія фортепіано. Гармонічна послідовність акордів, що вкладена у яскраву вертикаль: $t2 - II4\backslash3(\text{мелод.}) - DDVII6\backslash5 \mid t6\backslash4 - s - t5\backslash3 \rightarrow (\text{es-moll}) \mid t - D6\backslash4 - t6$, що виростає із *p* до *f*, що яскраво зображує наближення рушійної сили. За рахунок хроматичної висхідної гама *g-moll* на фоні хроматичних низхідних хроматичних кварт відбувається перехід до другого речення початкового періоду.

Друге речення будується на інтонаційно новому матеріалі, проте не контрастному. Мелодична лінія виходить у другу октаву, де оспівується збільшена секунда у верхньому тетрахорді *g-moll*. У партії скрипки з'являються комбіновані штрихи – дві на лігу + дві деташие, що змальовує образ людського безсилля. У акомпанементі функції тонічного тризвуку, мелодичної субдомінанти та септакорду VI ступеню із зміщеним акцентованим метро-ритмом, що поступаються руху паралельними квінтами.

Мелодичний рух модулює у тональність *f-moll*, де відбувається обігрування нижнього тетрахорду із збільшеною секундою. Комбіновані штрихи і акценти на кожну четверту шістнадцятку навіюють образ страху, а

кварто-квінтові хроматичні співзвуччя у акомпанементі характеризують напористість і жорстокість наступаючої сили.

Перша зв'язка до середнього розділу складається із двох контрастних розділів «с» і «d». Розділ *c* (тт.18-28) будується на новому матеріалі, що викладається на *ff* в обох інструментах. На фоні бурдонної квінти «a-e» у акомпанементі, в партії скрипки на *legato* оспівується нижній тетрахорд *a-moll* із пониженими II, IV та V ступенями із відритою струною «e». Виклад шістнадцятих тривалостей, що лігуються по 4 ноти, зображує напористе і грізне запитання. Натомість, у партії фортепіано звучить жаліслива і прониклива «відповідь» з оспівуванням нижнього тетрахорду *a-moll* із пониженим II та IV ступенем, що виконується двома руками в унісон з розривом у дві октави.



Рис. 3.2.15. «Алегро». Перша зв'язка, розділ *c*

Матеріал у партії скрипки піднімається у верхній регістр, де на фоні відкритої струни *a* з'являється збільшена секунда «*b-cis*» (як натяк на гармонічний *d-moll*), що супроводжується акордами кварто-квінтової побудови у партії фортепіано (т.22). Ладно-тональна опора відсутня.

Дуже раптово музичний матеріал змінює розмір: з 4/4 на 3/4, де у партії скрипки тричі повторюється хід на збільшену секунду «*es-fis*», натякаючи на

g-moll, проте розв'язання відбувається секундовим зсувом у «*d-a*». У партії фортепіано змінюється фактура – сухі акорди-«удари» змінюються на репетицію шістнадцятими тривалостями звуку «*d*», що змальовує тремтіння і страх. Зміна розміру була використана композитором для демонстрації зміни стану людини. З поверненням до 4/4 у партії фортепіано звучить початковий мотив основної теми, що проводиться двічі. Хроматична низхідна гама *d-moll* у скрипки, що супроводжується протилежним хроматичним рухом у фортепіано приводить до наступного розділу зв'язки.

Розділ *d* будується на новому контрастному матеріалі, що набуває зовсім іншого характеру. У партії фортепіано – зловіщий, лиховісний марш, який викладається восьмими тривалостями, що перериваються паузами на *ff con brio*. Гострий пунктирний ритм, та акценти на четверту долю створюють заповзятий, невтомимий образ наступаючої, рушійної сили в основній тональності *g-moll*. Це підкреслюється лаконічним використанням функції тоніки та кварто-квінтових ходів у басах, а на четверту долю введенням функції DD_2 , що додатково загострює звучання. В цей час, в партії скрипки накладається тріольний ритм із зміщеними акцентованими лігами з опорою на звук «*d*». Основна мелодична лінія дуже лаконічна і суха, створює образ диктаторського жорстокого вироку.



Рис.3.2.16. «Алегро». Перша зв'язка, розділ *d*

Завершує зв'язку раптова модуляція у тональність *C-dur* (тт.33-36), що сприймається як просвітлення і надія. Маршова тема переходить у початкові

сухі хроматичні акорди, що цього разу є політональними (на тризвук накладається секстакорд): $t5\backslash 3$ *c-moll* + $t6\backslash 3$ *g-moll*, $t5\backslash 3$ *fis-moll* + $T6\backslash 3$ *B-dur*, $t5\backslash 3$ *f-moll* + $T6\backslash 3$ *H-dur*, що створює образ неоднозначності і непостійності. В цей час у партії скрипки кварто-квінтові ходи «*g-c-g – c-g-c*», викладені тріолями із зміщеним акцентованим лігуванням, що не дає забувати про попередні події. Тріольний рух піднімається вгору до 4 октави і обривається на звуці «*d*», що підкреслюється у фортепіано кварто-квінтовим співзвуччям «*d-a-d*».

Середній розділ форми (т.37) будується на новому контрастному матеріалі, та є досить динамічним. З точки зору побудови форми – це період, що складається з двох речень повторної побудови. У партії фортепіано змінюється фактура (подібно до того, як було при зміні розміру у зв'язці) – з'являється пульсація шістнадцятими тривалостями, яка за інтонаційним викладом наближена до початкового мотиву основної теми, що змальовує людське тремтіння не від холоду, а від страху. Протягом всього звучання розділу, опора завжди буде зберігатися на звуці «*d*», що слугуватиме умовним тонічним органним пунктом. Це створює страхітливий, моторошний характер. Варто зазначити, що разом з цим накладаються акорди на арпеджіато $t5\backslash 3$ *fis-moll* – $t7$ *g-moll*. Вони розв'язуються у бурдонну квінту «*d-a*», а весь наступний рух продовжує хроматичний хід «*h-b-a*», що розв'язується у терцію «*g-h*». Цей паралельний мелодичний хід є дуже просвітленим та дарує надію на життя. Натомість, в партії скрипки дуже виразна мелодія у тональності *d-moll* жалісливого характеру, що нагадує молитву-благання. Наспівності додає тріольний ритм четвертними тривалостями. На фольклорну приналежність «натякають» збільшені секунди, які є завуальовані хроматизмами, а також додавання до мелодичної лінії порожніх струн «*a*» та «*d*».

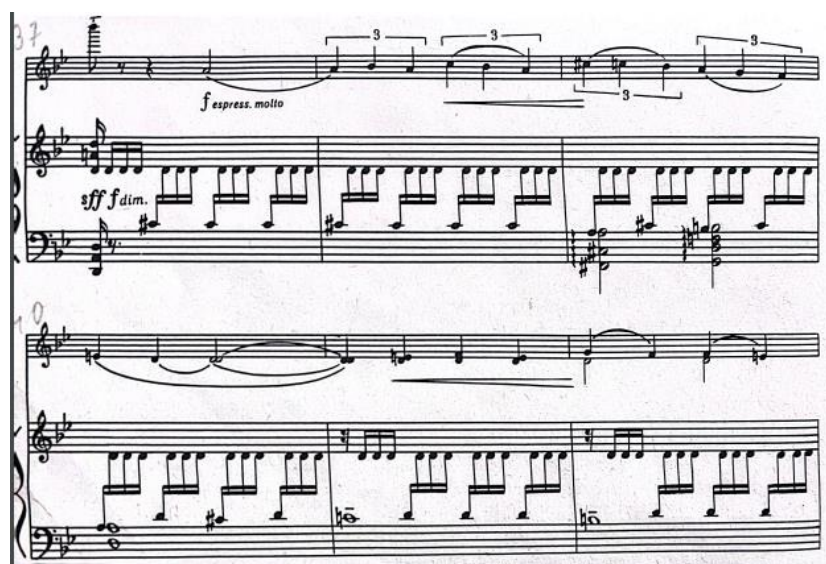


Рис. 3.2.17. «Алегро». Середній розділ

Друге речення середнього розділу повторює матеріал першого. Тема у скрипки проводиться на октаву вгору, а мелодична лінія «просвітлення» у партії фортепіано є вже більш визначеною та наповненою за рахунок введення розгорнутих акордів, які переходять один в інший за рахунок еліпсису: (тт. 46-54): $D9 \rightarrow (G)$, $t5\backslash 4$ *fis-moll*, $D9 \rightarrow (C-dur)$, *квінта d-a*, $t5\backslash 3$ *f-moll*, $D7 \rightarrow (C-dur)$, $T5\backslash 3$ *B-dur*. Завершує ряд кварто-квінтове співзвуччя «*a-d-a*», яке разом із оспівуванням збільшеної секунди «*f-gis*» у партії скрипки (що виконується на прийомі квартового флажолету) закріплює ладо-тональну приналежність середнього розділу: *d-moll*.

Друга зв'язка (тт.55-75) раптово вривається у плин мелодичної лінії середнього розділу та будується на варіанті основної теми. У партії скрипки використаний доволі рідкісний і цікавий прийом – *sul ponticello*, що означає гру на підставці. Звук є доволі притертий і нечіткий, що змальовує картину туману, а пульсація шістнадцятими тривалостями зображує цокотіння зубами від страху неминучої смерті. Це яскраво підкреслено акцентами на 1, 3 і 4 долі. Партія скрипки побудована на варіантному розвитку основного мотиву початкової теми з опорою на гармонічний вид *d-moll*. На відміну від першої зв'язки, у першому розділі другої відсутній мотив «запитання»: після функції $DDVII7^{-5} \rightarrow (d-moll)$ проводиться вже знайомий мотив «відповіді», який

будується на інтонаціях основної теми з оспівуванням гармонічного виду *d-moll* та опорою на інтервал зменшеної квати. Широті викладу сприяє штрих зв'язного *legato* та дублювання теми в унісон з розривом у три октави. Це створює досить безликий та розпливчастий образ. Зміна метру на $3/2$ (т. 61) та динаміки – з *p* до *f* як і у першій зв'язці зображує зміну людського стану.



Рис. 3.2.18. «Алегро». Друга зв'язка

За рахунок введення у мелодичну лінію фортепіано звуку *his* відбувається модуляція у тональність *fis-moll*. У партії скрипки продовжується рух шістнадцятими тривалостями у прийомі *loco* – гра за підставкою. Туман розсіюється, і у партії фортепіано знову проводиться зловісна маршова тема (другий розділ зв'язки, тт. 63-75), яка виростає з *pp* до *ff*, що створює ефект наближення. Вдруге марш провозиться у тональності *g-moll* з накладанням тріольного метро-ритму у партії скрипки. Гармонічна основа та характер музики від першої зв'язки залишаються сталими. Раптова модуляція у *F-dur* вносить вкраплення відносно-нового тематичного матеріалу, в основі якого обігрування інтервалу зменшеної квінти, що відбувається на фоні функцій тризвуків D, пониженого VII ступеню (як натяк на міксолідійський лад) та пониженого II ступеню (неаполітанський тризвук). Весь цей хід до репризи

підводить ряд тризвуків: $t\backslash 3$ *Ges-dur* – $t\backslash 3$ *f-moll* – $t5\backslash 3$ *cis-moll* (які використані як прийом зіставлення) та $DDVII6\backslash 5 \rightarrow (g-moll)$, на фоні якого активні трелі у партії скрипки на звуці *b* приводять до репризи простої форми.

Реприза проводиться без особливих змін; друге речення у партії скрипки виконується на октаву вгору, а підхід до коди відбувається за рахунок хроматичної гама *d-moll* у три октави.

Закінчується «Алегро» синтетичною кодою *Piu mosso* (тт.94-103), де в партії скрипки проводиться початковий мотив основної теми в октавних стрибках, а у партії фортепіано відтворюється маршовий мотив у ритмічному збільшенні – аугментації, що звучить на нюансі *ff*, з акцентом на кожному тривалісті. Ворожа сила вже наступила, перемога за нею і ховатися нема куди. Юлій Мейтус підкреслює цю характеристику образу ремаркою *marcatissimo*. Кожна тривалість повинна бути зіграна дуже гостро і сухо. Це акорди кварто-квінтової структури, без терцієвого тону, що унеможлиблює ладово-тональне визначення.

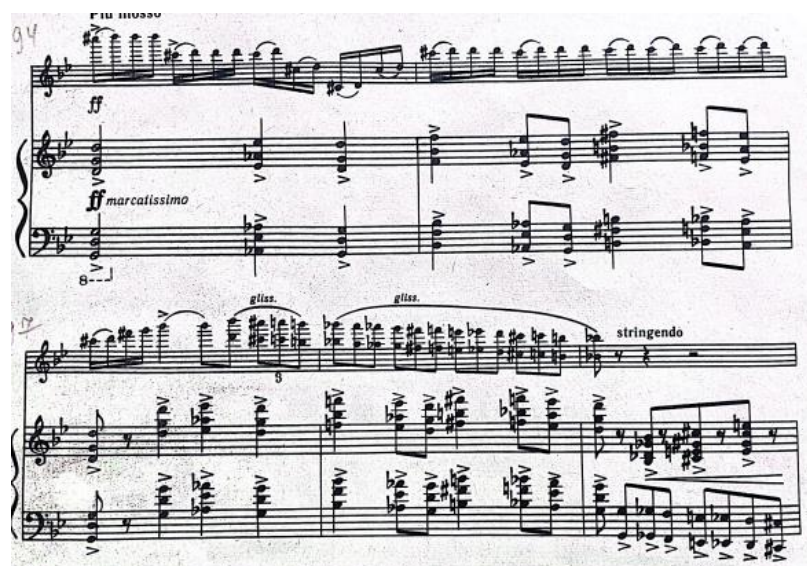


Рис. 3.2.19. «Алегро». Кода

Мелодія виходить в діапазон четвертої октави, де підкреслюється IV та VII підвищені ступені. Низхідна хроматична гама паралельними октавами приводить знову до першої октави. Для зображення людського плачу і розпачу

Юлій Мейтус використовує у партії скрипки прийом глісандо (ковзання пальця по грифу, що у процесі гри не передбачає точно зінтонованого звуку). Хроматичний хід у басу у партії фортепіано, на який нанизуються хроматичні розгорнуті секстакорди приводять до розв'язання у тонічний тризвук *g-moll*, що виконується на нюансі *sff*. Висхідна триоктавна гама *g-moll* із повторенням звуків умовно ділиться на три рівні: перша октава – мелодичний вид, друга – двічі гармонічний лад, третя – хроматична гама паралельними секстами на глісандо з підкресленим акцентом на кожну першу шістнадцятку та на *crescendo* викликають алюзії до пострілів, які щоразу стають гучнішими. У партії фортепіано у тріольній пульсації є прихований хід із IV та VII підвищеними ступенями *g-moll*, що ще раз стверджує змалювання вбивства єврейського народу.

В останньому такті у партії фортепіано є протилежний рух нижнього тетраходу *g-moll* в основі якого збільшена секунда «*b-cis*», що розв'язується у тонічний тризвук із додаванням квати на нюансі *sfff*. У партії скрипки акцентований акорд тонічного тризвуку, що зображує останній найголосніший постріл, після якого звучить пронизливий і високий флажолет, що зображує останній людський вереск.



Рис. 3.2.20. «Алегро». Завершення

Отже, мініатюра «Алегро» Юлія Мейтуса не передбачає відношення до конкретного домінантного стилю, однак в її музичній мові значно переважають риси експресіонізму, що пояснюється наступними аргументами.

Весь твір побудований на контрастах, розпачі, страху, болю, втраті, смерті. Це не просто віртуозність – це зображення емоційного згоряння. Відчуття втечі, хаосу, крик, вереск – суто експресіоністичні риси. Разом з тим, штрихи прийому гри на скрипці, такі як стакато, спікато, гра на підставці, глісандо, трелі, активна вібрація, флажолети, агресивні «удари» смичка в струну – все це створює напруженість, типову для даного стилю. Хоча *g-moll* формально є основною тональністю, її постійно «розмивають» хроматика, політональні накладання, акорди нетерцієвої структури та дисонуючі співзвуччя; ладові центри змінюються блискавично, або відсутні взагалі. Те ж саме стосується форми: попри тричастинність, структура постійно ніби руйнується за рахунок зміни розміру, зв'язок, вставок, вторгнення тем, що створює дестабілізацію.

Загалом, вся п'єса – алегорія трагедії Бабиного Яру. Композитор, будучи змушеним маскувати свій задум, створив музику, яка через підтекст доносить слухачеві основний підтекст.

A		Зв'язка		B		Зв'язка		A ₁		Coda
a	b	c	d	e	e1	c1	d1	a	b	a+c
g	g-f	a-g	g+d-C	d	d	d-fis	g-d	g	g	g-moll
1-8	9-17	18-28	29-36	37-45	46-54	55-62	63-75	76-83	84-93	94-103

Табл. 3. Схема мініатюри «Алегро»

РОЗДІЛ 4

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ

ЮЛІЯ МЕЙТУСА

4.1 Специфіка музичної мови «П'єс для фортепіано на основі українських народніх пісень»

Саме така назва зазначена у підручника «Український педагогічний репертуар: серія фортепіано», що виданий державним видавництвом України у Харкові, в період 1930-тих років. Рік написання «Чотирьох п'єс» залишається невідомим, проте стає зрозуміло, що мистець написав їх приблизно у 30-ти річному віці. Композитор опирається на український пісенний фольклор, проте не використовує їх цитат. Таким чином відносимо ці мініатюри до стилю неофольклоризм.

П'єси присвячені Тоні Бережній, проте, на жаль, немає інформації про неї та про її зв'язок з Юлієм Мейтусом, тому ця постать залишається невідомою. Мініатюри є дуже прості за технікою виконання, тому можна припустити, що це присвята юній дівчинці, яка вчилася грі на фортепіано. Можливо, це дочка близьких друзів або родичів, можливо хрещениця або племінниця.

Всього налічується чотири п'єси, які не мають окремих конкретних назв. Вони розміщені за зростанням техніки та ускладненням музичної мови. Такий тип порядку мініатюр нагадує «Мікрокосмос» Бели Бартока.

Перша п'єса є технічно найпростішою. Основна тема має веселий, танцювальний характер і за інтонаційним складом близька до народної жартівливої пісні. Її складністю виступає зустрічний рух від першого до п'ятого пальця і навпаки. Мініатюра витримана в тональності *C-dur* та вкладена в просту двочастинну форму з репризою. Перша частина написана у формі періоду з двох квадратних речень повторної побудови по 4 такти. Вона будується на зустрічному русі від I до V ступеню і навпаки, що чергується із

акордами тоніки, субдомінанти, домінанти. Деякі акорди без терцієвого тону, тож вони мають кварто-квінтову структуру. Такий мотив в одному реченні повторюється двічі.

Середня частина п'єси займає всього 4 такти, сповільнюється темп. Вона зображує зовсім контрастну картину та має ліричний, ніжний, наспівний характер. Матеріал викладається повністю на легато. В партії лівої руки рух паралельними квінтами, що зближується із народними витоками. Тема будується на послідовності еліпсисів, тому тональний план є досить розмитим. Однак матеріал модулює назад у *C-dur*. За рахунок даних тризвуків і септакордів створюється такий ряд відхилень (тт. 9-12): $T5/3 \rightarrow (As-dur) | t7-t \rightarrow (g-moll) | s (г) - II4/3 (г) \rightarrow (C-dur) | III$.

Сегмент репризи являє собою точне повторення першого речення початкового періоду (4 такти). Матеріал викладається на нюансі *p*, до кінця динаміка зростає. Умовна каденція підкреслюється акцентами, що свідчить про завершення.

Друга п'єса контрастна до першої за характером, хоча відтворюється також у досить швидкому темпі. Мініатюра змальовує сумний і елегійний образ за рахунок наспівної теми у нижньому голосі. Окрім того, вона є складнішою за рахунок введенням прийому репетиції – повторення одного звуку.

Мініатюра написана у тональності *e-moll*, в розмірі 3\8. Вона вкладає куплену форму. Основна тема викладається у партії лівої руки в діапазоні першої та другої октави на фоні повторення звуку «e» на стакато. Одночасно з тим, репетиція утворює тонічний органний пункт. Підкреслена акцентом друга доля створює різкий та гострий характер, а пульсація шістнадцятими зображує хвилювання. На цьому тлі вступає основна тема, яка викладена одноголосно. Вона має наспівний і спокійний характер. В її інтонаційній основі переважають кварто-квінтові ходи від тоніки до домінанти, використаний натуральний вид мінору, а також оспівування нижнього тетракорду *e-moll*, що є ознаками народної пісенності. Основна тема вкладає

у форму періоду, що складається з двох неквадратних речень повторної побудови по 7 тактів.

Другий куплет A1 будується на репетиції звуку «h» в партії лівої руки, що одночасно виступає домінантовим органним пунктом. Появі теми передують два такти вступу. Сама ж мелодія викладається у партії правої руки з підголоском, який мало розвинений. По вертикалі разом з основною темою утворюються інтервали терції та квінти. Інтонаційний та метро-ритмічний склад залишається початковим, проте структура другого речення скорочується до 4 тактів. Звучання теми перериває невелика зв'язка обсягом в 3 такти, яка будується на остигатному повторенні інтервалу тонічної кварта, що оспівується на першу долю зустрічним хроматичним рухом, що утворює інтервал зменшеної сексти (*ais-f*). Динаміка поступово зростає, що створює образ наближення наступаючої сили.

Куплет A₂ є заключним і скороченим. Відтворюється лише перше речення, а темі передують 2 такти вступу. Репетиція тоніки повертається в партію правої руки та розпочинається із висхідного форшлагу, діапазоном в чисту кванту, що створює ефект просторовості. Виклад теми проводиться у партії правої руки. Початковий мотив повторюється на октаву вниз як відгомін. Продовження теми різко опускається в низький діапазон та закінчується в малій октаві, що створює темні образи.

Закінчується п'єса короткою постлюдією обсягом в 3 такти, що будується на репетиції звуку «e» в першій та малій октаві.

Третя п'єса контрастна до попередніх за рахунок розповідного характеру і зображує пасторальні картини. Мініатюра вирізняється поміж інших повільним темпом (*Andantino*); її основна тональність *g-moll*, розмір 6/8. Особливістю є проведення теми у вигляді канону, що диктує тип фактури – поліфонічний. Ускладнюється техніка виконання, адже треба паралельно провести дві лінії. П'єса написана у простій тричастинній формі AA1A з розвиваючою серединою та точною репрізою.

Частина А має форму неподільного періоду, що складається із 6 тактів. Основна тема вступає у верхньому голосі на фоні бурдонної квінти. З розривом у дві долі вона проводиться у партії басу. Структура ритмічного плану повністю зберігається, однак «збивається» метр. Тема прикрашена форшлагами, використаний підвищений IV та VI ступені, що свідчить про гуцульський лад. Зустрічаються також і кварто-квінтові ходи, секундові інтонації, оспівування інтервалу збільшеної секунди, гармонічний вид мінору, що наближує матеріал до карпатського фольклору. Загалом, проведення тема виконується штрихом легато, вона є наспівною, зв'язною і ліричною. Проте постійні секундові ходи створюють смутний і елегійний характер.

Середня частина A1 складається лише із 4 тактів, будується на тому самому матеріалі, проте має гомофонно-гармонічну фактуру. Вона будується на двох ланках хроматичної секвенції, що створюю досить цікавий тональний план: *a-moll* та *f-moll*. Мелодія звучить в одноголосному вигляді у партії правої руки в діапазоні другої октави. В партії правої руки інтервальна послідовність: чиста квінта – збільшена терція – чиста квінта. Разом із мелодичною лінією створюється така вертикаль: III – збільшений тризвук (альтерований, на II пониженому ступені) – t7 (*a-moll*). Відповідно, у *f-moll* ідентично. За рахунок такої оригінальної гармонізації мелодична лінія отримує м'якість, витонченість та легкість.

Після генеральної паузи початковий розділ А повторюється без змін.

Четверта п'єса за характером близька до попередньої. За технікою виконання вона є найскладнішою, адже використано багато паралельних інтервалі: переважно квінти і терції, а також хроматизми, що не зручно лягають під пальці. Вирізняється мініатюра і модерною музичною мовою – за рахунок альтерації утворюються дисонуючі співзвуччя.

Основна тема проводиться у верхньому голосі в партії правої руки. За свої інтонаційним складом вона будується на кварто-квінтових ходах від домінанти до тоніки і навпаки, оспівуванні нижнього тетрахорду *g-moll*. Тема дуже проста і наспівна виконується на легато, має журливий і меланхолічний

характер. Вона також написана у тональності *g-moll* та вкладена у просту тричастинну форму AA_1A , з розвиваючою серединою.

Частина А написана у формі періоду з 4 тактів. Партія лівої руки будується на низхідних ходах паралельними чистими, зменшеними та збільшеними квінтами, що утворюються різке звучання. В результаті цього по вертикалі утворюються альтерований $D6\backslash 5^{b5}$, мелодичний $VI6\backslash 5$, натуральний VI, мелодична *s*, а також співзвуччя нетерцієвої структури.

Частина A1 складається всього із 4 тактів та будується на тому самому матеріалі. Основна тема малорозвинена: вона будується на оспівуванні I-III ступеню, використаний форшлаг (підвищений VII ступінь). В середньому голосі правої руки – хроматичний хід «*d-b*» половинним тривалостями, на фоні якого проводиться повторюється один і той самий мотив оспівування трьох ступенів. В партії правої руки – інтервал зменшеної квінти, що розв'язується в терцію; чиста квінта що переходить в інтервал великої терції. Все це в сумі створює дисонанс та зображує туманні картини. Такти 7-8 характеризуються введенням політональності: бурдонна квінта *fis-moll* (про тональний план свідчить звук *a* у мелодії) + $T6\backslash 4$ *Es-dur*. Мотив повторюється вдруге на октаву вгору.

Розділ A2 слугує динамічною репризою. Основна тема в одноголосному вигляді проводиться без змін, натомість в партії лівої руки – висхідний хід хроматичними терцієвої на півтори октави, що зображує хвилюючий образ. Матеріал ніби зависає на співзвуччі «*des-f-g*», після чого воно звучить ще раз на октаву вгору. Закінчується твір функцією $II2^{#3b5}$, альтеровані середні голоси якого розв'язуються у тонічну квінту. Твір завершується квінтовым співзвуччям у різних октавах, що створює ефект просторовості.

Назва циклу – «П'єси на основі **українських народних пісень**». Однак композитор не вводить фольклорних пісенних цитат. В процесі аналізу спостерігаємо, що Юлій Мейтус працює з тематичним матеріалом, наділяючи його варіантністю, що є ознакою народної пісенності. Окрім того, він використовує часті кварто-квінтові ходи, оспівування тоніки, прийом

остинато та бурдонні квінти, що створює зв'язок з фольклорними першоджерелами. Натомість, раптові модуляції у далекі тональності, поліладовість, багата образна палітра, специфічна музична мова, поліфонічне мислення визначають особливості індивідуального композиторського стилю.

4.2 Політональність як спосіб мислення композитора у фортепіанній п'єсі «В Карпатах»

Твір написаний 1973 року, у досить пізній період творчості композитора. Мініатюра присвячена Олександрі Васильєвій – дружині Юлія Мейтуса.

П'єса викладається у стриманому темпі *Moderato. Teneramente* (Помірно, ніжно). Основна мелодична лінія практично відсутня, мініатюра нагадує враження від погодної мінливості Карпатського регіону. Виклад тематичного матеріалу нагадує імпресіоністичну фактуру, створює особливий звуковий колорит, насичений ладовою і тональною нестійкістю.

П'єса вкладається у складну тричастинну форму ABA_1 з контрастною серединою, скороченою репризою та синтетичною кодою. Через часте насичення хроматизмами та використання політональностей, в творі відсутній чіткий ладо-тональний план. Частини А і A_1 характеризуються викладом тризвукових низхідних арпеджіо, що організовані секстолями шістнадцятих тривалостей. Чіткий поділ 3+3 дає можливість використати тризвук у всіх оберненнях. Варто зазначити, що мініатюра вирізняється своїм агогічним планом: наявні часті темпові відхилення, зазначені композитором.

Твір починається із невеликого вступу, обсягом 6 тактів, де за рахунок арпеджіо тризвуків яскраво представлено зіставлення тональностей: *Fis-dur + F-dur*, *Fis-dur + C-dur*, *a-moll + Ges-dur*, *C-dur + es-moll*. Використаний діапазон першої та другої октави, тож звуки «налазять» один на інший, що в результаті створює звукову масу. Це нагадує картину затуманених гір, а рух шістнадцятими тривалостями викликає алузії до поривів вітру.



Рис. 4.2.1 «В Карпатах» вступ

Основна тема частини А (тт.7-32) не виразна і мало розвинена, має пасторальний образ; написана у простій двочастинній формі. Перша частина – це період типу розгортання. Основна тема з’являється у т.7 із зміною розміру на 3/4. На фоні фігурацій композитор виокремлює її четвертними, половинними та восьмими тривалостями у верхньому голосі. Загалом, тема має опору на *a-moll* із підвищеним VI ступенем. У акомпанементі продовжується тональне співставлення: *C-dur* + *Fis-dur*, *C-dur* + *es-moll*. Подекуди арпеджіо складається із поступеневого секундового руху, що створює кластерне звучання. У тт.8-9 на педалі в басовій лінії з’являється бурдонна квінта «*d-a*», що ніби нагадує про фольклорні елементи.



Рис. 4.2.2 Основна тема, частина а

Від т. 12 у басовій лінії з’являється підголосок, який розвивається паралельно із основною темою: низхідний хроматичний рух приводить до звуку «*cis*» та його хроматичного оспівування, що створює опору на *cis-moll*, проте у т.16 матеріал верхнього і нижнього голосу модулює у гармонічний вид *d-moll*. У середньому голосі з’являється синкопований рух, із миготінням секунди «*as-b*», що нагадує тихий дзвін.

Повторення матеріалу вступу, що будується на початковому зіставленні тональностей слугує невеликою зв'язкою до нової частини. Друга частина *b* (тт. 25-32) простої двочастинної форми розділу *A* будується на новому матеріалі: це хроматичні пасажі у партії правої руки, а в партії лівої – короткі поспівки з опорою на *Cis-dur* та *d-moll*. В середньому голосі з'являється синкоповане секундове миготіння «*as-b*», проте воно раптово переривається арпеджіо із тональним співставленням *cis-moll*+*B-dur*. Хроматичні пасажі змінюється висхідним пасажем по звуках гармонічної гами *d-moll* діапазоном в дві октави, що приводить до нового розділу.



Рис. 4.2.3 Частина *b*

Розділ *B* (тт. 33-50) складної форми є контрастним та будується на новому матеріалі, окрім того спольнюється темп (*Andante*). Тут вже чітко-виражений тональний план – матеріал модулює з *A-dur* в *D-dur*. В його основі лежить два елементи: перший – статичний і наспівний, в метро-ритмі тріолей і синкоп, з форшлагами. Її інтонаційна будова опирається на поспівку в діапазоні тонічної квінти, що близька до карпатського фольклору. Тема дублюється у нижньому голосі з розривом в дві октави, вона дуже наспівна і виразна, у високому діапазоні, що викликає алузії до гри на сопілці. Другий елемент – це акорди в низькому діапазоні, що переривають плин мелодичної лінії і створюють контрастний темний, імлістий характер. З кожним разом композитор використовує акорди різного складу та співвідношення: акорд

квінтової структури від «*d*» + зменшений септакорд від «*f*» (т. 35); тризвук *d-moll* + сектакорд *Fis-dur* – акорд квінтової структури від «*g*» + сектакорд *Fis-dur* (тт. 38-39); на фоні бурдонної квінти «*c-g*» та «*a-e*» квартсектакорд *Fis-dur* із додаванням квартового тону (тт. 43-44). Відхилення у *H-dur* (т. 47) та утворення за допомогою септими $DD\sharp\flat \rightarrow D-dur$ вносить просвітлення. Закінчується розділ В у тональності *D-dur* із поспівкою у середньому голосі із підвищеним IV ступенем (лідійський лад).



Рис. 3.3.4 Розділ В

Реприза А1 (тт. 51-67) є скороченою – точно відтворюється матеріал вступу та частина а простої двочастинної форми. Завершується п'єса «В Карпатах» синтетичною кодою (тт.68-79), що будується на матеріалі розділу В та вступу. На тлі бурдонної тонічної квінти обсягом 5 тактів у верхньому голосі проводиться основна тема. Її мотив звучить у середньому голосі як перекличка. Закінчується проведення теми прийомом політональності: тризвук *D-dur* + сектакорд *A-dur* сприймається як тональний підсумок розділу В. Рух продовжує матеріал вступу, що будується на початковому тональному співставленні. Закінчується твір знову ж таки акордовою масою, що нагадує другий елемент середнього розділу. На нюансі *pp* «прорізається» квартсектакорд *Fis-dur* із додаванням квартового тону; а на *pppp* кварто-квінтові співзвуччя, що не мають ладового визначення.



Рис. 4.2.5 Кода

В цілому, мініатюра «В Карпатах» є звукозображальною, через що відносимо її до стилю імпресіонізм. Її музична мова підпорядкована естетиці враження, колористиці, а також відмові від традиційної мелодійності та гармонічної функціональності. Через хроматизми, контрастну динаміку і агогіку з'являються асоціації із погодною мінливістю гірської місцевості. П'єса характеризується сучасною музичною мовою: використанням прийому політональності, півтоновим співставленням тональностей, введенням акордів різного складу. В результаті цього утворюється звукова маса кластерного звучання. Композитор не використовує фольклорні мотиви, що повністю нівелює зв'язок з народними витоками. Опорною тональністю крайніх частин є *Fis-dur*. Середня частина є найбільш тональною і світлою за характером.

Вступ	А			В	Вступ	А1	Кода
	а	Вступ (зв'язка)	б				
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>d+a</i>
Fis + F	d-moll, cis-moll	Fis+ F	cis-moll, d-moll	A-dur – D-dur	Fis + F	d-moll, cis-moll	A-dur – D-dur, Fis+ F
1-6	7-18	19-24	25-32	33-50	51-57	58-67	68-79

Табл. 4. Схема фортепіанної мініатюри «В Карпатах»

4.3. Елементи звукозображальності у фортепіанному циклі «12 дитячих п'єс»

Юлій Мейтус також не оминув педагогічний фортепіанний репертуар. Цикл «12 дитячих п'єс» він написав 1979 року. До збірки увійшли мініатюри з програмними назвами «Весела прогулянка», «В горах», «Дощик», «У лісі», «Зайчик», «Зозулі», «Струмок», «Танок», «Ведмідь», «Марш», «Колискова», «Веснянка». Вони розміщені по мірі ускладнення.

1. Весела прогулянка. Ця п'єса відкриває цикл і своєю назвою ніби запрошує поринути у прогулянку по музичному світі. Передачі образного змісту сприяє швидкий темп *Allegro gaio* та веселий настрій, що передається за допомогою гострих штрихів.

Мініатюра витримана в тональності *G-dur* та вложена у куплетну форму AA1. Куплет А складається з двох речень повторної структури 4+8, а також містить 4 такти доповнення. У партії правої руки переважає повторення квінтового тону, що слугує так званим домінантовим органним пунктом. Акцентована перша доля сприяє напруженому характеру, проте на другій долі (стакато) відбувається розслаблення. У партії лівої руки – ходи по звуках тонічного тризвуку. У другому реченні присутні невеликі відхилення у *a-moll* та *e-moll*, що вносить сумні образи (наприклад, захмарене небо під час прогулянки). Доповнення будується на гамоподібному висхідному русі з розривом в обох руках в інтервал сексти.

Куплет A1 будується на тому самому матеріалі, що звучить на октаву вгору у легкому та грайливому характері. Друге речення змінене і розширене до 12 тактів – за рахунок хроматичних ходів відбувається модуляція у тональність *Ges-dur*, що робить просте класичне звучання модерним. Основний мотив чергується із висхідним гамоподібним рухом в інтервал сексти, та шляхом скасування знаків відбувається модуляція назад в основну тональність *G-dur*. Завершується п'єса висхідним гамоподібним рухом в партії обох рук з розривом в інтервал терції із підвищеними II та IV ступенем, що «натякає» на подвійну домінанту.

2. В горах. Мініатюра зображує зовсім інший світ, є звуко-зображальною та має кантиленний характер. Прогулянка продовжується в горах. Виклад, повільний темп і музична мова викликають алузії до затуманених гір. П'єса вкладає у форму періоду з двох речень повторної побудови, основна тональність – *e-moll*. Перше речення складається з чотирьох фраз по три такти, утворюючи структуру, близьку до коломийки. Виклад перших двох фраз відбувається на тонічній бурдонній квінті, що відразу погрюжає у задумливий, елегійний настрій. Основна тема в партії правої руки будується на висхідному квінтовому ході на хроматичних оспівуванням підвищеного IV та VI ступенів, що є ознакою гуцульського ладу. Третя фраза характеризується відхиленням у *c-moll* з підвищеним IV та VI ступенями у мелодії, а в партії лівої руки – тонічний органний пункт. Четверта фраза слугує кадансуванню.

Друге речення розширене за рахунок дворазового повторення останньої фрази. Мелодія у партії правої руки відтворюється без змін на октаву вгору, проте партія лівої руки – дещо змінена: наявні елементи контрастної поліфонії, які є відгомонам основної теми. Третя фраза будується на паралельних бурдонних квінтах. Остання фраза повторює мелодію попередньої на октаву вниз, що сприймається як відлуння. Додаються також форшлагги, що прикрашають музичний матеріал.

3. Дощик. П'єса також є звуко-зображальною, виклад матеріалу в швидкому темпі *Presto* є контрастним до попередніх мініатюр та відповідає програмній назві. Дощ перервав прогулянку в горах.

Мініатюра написана у тональності *d-moll* та має форму періоду, що складається з трьох речень повторної побудови структури 16+16+19 тактів. В першому реченні основна тема викладається у партії правої руки, в її інтонаційному матеріалі фігурує повторення звуку «а» із його хроматичним оспівуванням, що нагадує краплі дощу. У партії лівої руки короткі вісімки на стакато із підвищеним I ступенем, що додає у звучання гостроти. Матеріал має активний, проте сумний характер. Тема «крапель дощу» змінюється на

низхідні гамоподібні ходи в обох руках з розривом в дециму із підвищеними IV та VII ступеннями, що є ознакою двічі гармонічного мінору.

В другому реченні основна тема переміщується в партії лівої руки в діапазон малої октави, а гострі вісімки – у партію правої руки, що створює картину продовження дощу. Матеріал повторюється без особливих змін.

Третє речення будується на тому самому матеріалі, проте в основній темі опора відбувається на звук «d», рух у лівій руці переважає паралельними квінтами. З виходом теми у діапазон другої октави та повторення хроматичного обігрування звуку «a» в правій руці з'являється рух на нюансі *f* паралельними тризвуками *Des-dur*, *c-moll*, *b-moll*. Такий прийом є зіставленням тональностей та створює картину блискавки і грому. Закінчується твір відхиленням у *g-moll*, де на тонічній бурдонній квінті відбувається обігрування звуку «d», що виступає одночасно і домінантою *g-moll* і тонікою *d-moll*. Рух паралельними квінтами приводить назад у *d-moll*; понижений II ступінь натякає на неаполітанську гармонію. Останній акорд – це тонічна квінта без терції, що нівелює тональне визначення.

4. У лісі. Дощ закінчився, і прогулянка продовжується. Наступні мініатюри «Зайчик», «Зозулі», «Ведмідь» і «Струмочок» (тварин, птахів і водойму можна зустріти і знайти в лісі) образно відносяться до четвертої п'єси та утворюють одну тематичну групу. Дана мініатюра є технічно складнішою від попередніх, а також вирізняється модерною музичною мовою та помірним темпом викладу.

Мініатюра є кантиленного типу та відразу занурює у зовсім інший настрій. У творі зображується ліс після дощу. Образна сфера досягається за допомогою ліричного, таємничого характеру та викладу матеріалу у простій тричастинній формі АВА1. Основна тональність твору *gis-moll*, а контрастної середини – *Es-dur*.

Частина А написана у формі неподільного періоду. Мелодична лінія викладена у партії правої руки у елегійному, світлому характері; вона наспівна, проте охоплює вузький діапазон і є мало розвиненою. У партії лівої

руки хід по звуках тонічного септакорду, що змінюється секундовими низхідними ходами з хроматизмами.

Частина В вносить тотальний контраст та будується на новому тематичному матеріалі в тональності *Es-dur*. В основі мелодичного матеріалу лежить звуко-зображальність, адже композитор за допомогою трелі та форшлагів наслідує спів птахів. Із поступовим темповим заповільненням (*Roso meno mosso*) імітація співу птахів відбувається на зменшених гармоніях та хроматичним ходом у середньому голосі. Вкінці серединної побудови матеріал відтворюється у високому регістрі та ніби «розчиняється».

Повторення основної теми повертає елегійний, таємничий характер. Початковий період відтворюється без особливих змін, проте він є дещо розширеним за рахунок хроматичного руху та повторення початкового мотиву у нижньому голосі.

5. Зайчик. Мініатюра контрастна до попередніх за рахунок своєї музичної мови. Вона також виступає звуко-зображальною, адже за допомогою швидкого темпу, штриху стакато та секундово-терцієвих стрибків утворюється образ зайчика.

П'єса написана у простій тричастинній формі AA1A2 в тональності *C-dur* та виконується в досить швидкому темпі. Частина А написана у формі десятитактного неподільного періоду. Основна тема в партії правої руки має веселий, грайливий, активний характер та будується на висхідному нижньому тетрахорді та низхідних стрибках по його звуках. У партії лівої руки – бурдонна квінта, що утворює зв'язок з народним музикуванням. Наступний виклад матеріалу характеризується вкрапленням імітації. Ліва руки ніби наздоганяє праву у відтворенні матеріалу, створюючи таким чином картину бігу зайця.

Частина А1 є розвиваючою, адже будується на матеріалі основної теми, проте викладеної в тональності *Es-dur* з відхиленням у *Des-dur*. Музична мова є модерною: із-за використання хроматизмів по вертикалі утворюються дисонансні співзвуччя, що вносять у звучання різкість. Партія лівої руки

будується на початковому елементі основної теми що звучить у імітації та чергується із низхідними секундовими хроматичними ходами. Створюється картина перешкод на шляху зайчика.

Реприза A2 є точною та відтворюється без змін. Закінчується твір невеликою кодою обсягом у 4 такти на матеріалі основної теми, де початковий мотив теми проводиться у *As-dur* та *H-dur*, утворюючи таким чином зіставлення далеких тональностей.

6. Зозулі. П'єса продовжує ряд звуко-зображальних мініатюр, у ній композитор імітує кування зозулі. Неквапливу співу птаха сприяє повільний темп – *Andantino*. Мініатюра написана у простій тричастинній формі ABA1 та є модулюючою – від *f-moll* до *F-dur*. Однак протягом звучання твору тональний план залишається не стабільним.

Частина A1 написана у формі періоду з трьох речень повторної побудови, які, в свою чергу є трьома ланками хроматичної секвенції. Відповідне, кожне з них має інший тональний план. Таким чином композитор зображує спів трьох різних птахів. В основі кожного речення тонічний органний пункт, що утворює зв'язок з народними витоками. Перше речення витримане у тональності *f-moll* на тонічному органному пункті. Основна тема у тривожному характері будується на терцієвих низхідних стрибках у штриховому поєднанні – стакато і тенуто, що нагадує кування зозулі. Підголосок у середньому голосі будується на хроматичних оспівуванням звуків «с» і «d». Друге речення – повторення матеріалу у *C-dur* з тонічним органним пунктом в басу і із миготінням «as-a» у середньому голосі, що натякає на гармонічний вид мажору. Третє речення є найбільш змінене: початковий мотив «кування зозулі» відтворюється з опорою на *A-dur* із фігурацією «*fis-f*» (як натяк на гармонічний вид). Подальший виклав матеріалу будується на секвенційних поспівках з опорою на *a-moll* та підвищеним IV ступенем у середньому на верхньому голосах, що створює журливий характер.

Середня частина коротка, проте вона вносить просвітлення та складається з двох епізодів. Перший будується на новому матеріалі в

тональності *C-dur*. В партії лівої руки – висхідні ходи паралельними терціями, в середньому голосі – домінантовий органний пункт, а у верхньому голосі – мотив кування зозулі восьмими тривалостями на третю долю на нюансі *ff*. Ліричний герой, що прогулювався лісом потрапив в епіцентр співу птахів ближче. Другий епізод – це переклички у партіях обох рук, що будується на терцієвих ходах з опорою в *a-moll* та підвищеним IV та VII ступенями (двічі гармонічний мінор). Це нагадує переспів двох пташок. З кожним разом динаміка стишується, що символізує віддалення ліричного героя від птахів.

Реприза A1 має риси дзеркальності, адже спочатку відтворюється третє речення. Верхній голос і тонічний органний пункт без змін, проте середній голос будується на хроматичних поступених низхідних ходах. Далі відтворюється перше речення з початкового періоду (середній голос також змінений). І нарешті вкінці відтворюється речення у *C-dur*, що вносить просвітлення і надію. Партія лівої руки будується на ходах паралельними квінтами, що створює посторальні образи. Закінчується твір раптовою модуляцією у *F-dur* (композитор використовує тонічний тризвук).

7. Струмок. Мініатюра виступає так званим ліричним центром циклу. Неквапливій течії води сприяє помірний темп та фактура шістнадцятими тривалостями. П'єса написана у простій тричастинній формі AA1A2 з розвиваючою серединою в тональності *Ges-dur*. Всі частини написані у формі неподільного періоду. В цілому, мініатюра будується на двох темах.

В розділі A перша тема викладається в партії лівої руки і є, власне, мелодичною лінією. В її інтонаційній основі закладена пентотіка: музичний матеріал «крутиться» навколо звуку «*des*» та викладається четвертними та половинними тривалостями, що зображує течію струмка. Тема викладається на легато, її в'язкість та вузький діапазон створюють дещо таємничий характер. Друга ж тема характеризується рухом шістнадцятими тривалостями, в основі якої ходи на інтервал терції та секунди, що зображує відблиск сонячного проміння на воді та подихи вітру. Вона має легкий, стрімкий та безтурботний характер.

Розділ A1 будується за таким самим принципом, лише тема переходить у партію правої руки, а акомпанемент шістнадцятими тривалостями – в ліву. Відчувається опора на *es-moll*, хоч також використана пентатоніка. Репризний розділ A2 повністю відтворює початковий період без змін, лише основна тема у партії лівої руки відтворюється на октаву вниз.

У творі ще є невелика кода, що будується на матеріалі другої теми (шістнадцятими тривалостями), що викладається в імітації в партії обох рук. Коли з'являється довга тривалість, то шістнадцятки відтворюються в протилежній партії, створюючи таким чином образ шуму води. Матеріал піднімається у високий діапазон. Завершується мініатюра глісандуючим ходом на фоні тонічної бурдонної квінти та акордом кварто-квінтової структури (без терції).

8. Танок. Ця мініатюра перериває образно-тематичну лінію музичних замальовок, що стосуються лісу і пов'язаної з ним тематики. Композиція групується із №10 «Марш». На перший план виходить чіткий і гострий метро-ритм, а в ладо-тонічному плані переважає ефект світло-тіні, що створює прийом поліладовості. Загалом, за ознаками музичної мови та образним змістом ця мініатюра нагадує «Болгарські танці» із «Мікрокосмосу» Бели Бартока. У п'єсі нема визначеного ладу, весь матеріал «крутиться» навколо тонального центру «e».

Юлій Мейтус використовує для твору нетипову форму: основна тема, що вкладається у 4 такти проводиться 10 разів у незмінному метро-ритмічному та структурному плані. Розпочинається «Танок» 4-ри тактовим вступом, витриманому на одному звуці «e», що задає метро-ритмічний малюнок у розмірі 7/8, що опирається на структуру 2+3+2. Активне стакато і акцент на 3 долю створюють пружний, активний, оживлений характер. Перше проведення теми (обсягом в 1 такт) у веселому та грайливому характері з'являється у партії правої руки з опорою на *E-dur* та повторюється чотири рази; вона прикрашена форшлагом. На останню долю пауза, що обриває мелодичну лінію. У партії лівої руки звук «e», що виступає тонічним органним пунктом; також

переривається паузою на 2 долю. Друге та третє проведення за принципом викладу матеріалу можна об'єднати в групи. В другому зіставляється *A-dur* та *a-moll*, а в третьому – *E-dur* та *e-moll*; басова лінія – це тонічний органний пункт відповідно до тонального центру. З'являється також і підголосок у середньому голосі, який будується на хроматичних ходах та вносить у звучання різкість.

У четвертому проведенні тема переміщається у партію лівої руки та проходить по звуках домінантового септакорду з опорою на тональний центр «*e*», що підкреслює верхній голос на звуці «*e*» з акцентом, який вступає на два такти пізніше. П'яте проведення характеризується звучанням теми в обох руках, однак у партії правої руки матеріал «крутиться» навколо звуку «*e*», а в лівій — навколо «*d*», утворюючи таким чином секундові, тритонові та квартові співзвуччя по горизонталі, що вносить дисонанс.

Шосте, сьоме та восьме проведення також об'єднуються в групи. В партії лівої руки однакова фактура: це інтервали чистої квінти, збільшеної квінти та сексти, де нижній голос стоїть на місці, а середній рухається на малу секунду вгору. В партії правої руки основна тема на нюансі *ff*, що створює образ залучення до танцю всіх присутніх. Утворюється такий тональний план: *As-dur* (шосте проведення), *C-dur* (сьоме) та *E-dur* + *e-moll* (восьме).

У дев'ятому проведенні напруга танцю спадає, проте залишається попередня пружність на активність. До 1 та 3 долі додається секундова втора, утворюючи інтервал великої секунду «*d-e*»; на ті ж самі долі у партії лівої руки звучить інтервал малої секунди «*dis-e*», що вносить у звучання різкість і дисонанстність.

Десяте проведення є заключним і найбільш зміненим. Проводиться інтонаційний матеріал четвертого проведення один раз, після чого змінюється розмір на $5/8$. Хроматичний низхідний хід в унісон в обох руках із пришвидшенням приводиться до останнього акорду кварто-квінтової структури «*e-h-e*».

9. Ведмідь. П'єса за образним змістом належить до групи замальовок з «лісу» та продовжує ряд звуко-зображальних мініатюр. Мініатюра викладається в низькому діапазоні та повільному темпі, що зображує чалапання ведмедя. Повільний ході сприяє також і темп *Grave*, який разом з тим визначає характер – «важко».

Композиція вкладена у просту тричастинну форму та витримана у тональності *a-moll*. Частина А – це форма періоду, що складається з двох квадратних речень повторної побудови. Перед основною темою є одноактний вступ, в основі якого терцієві ходи по звуках тонічного тризвуку (нижня і верхня терція) у контроктаві і великій октаві виконуються маркованим штрихом, зображуючи ходу кремезної тварини. Мелодична лінія, що з'являється у партії правої руки виконується легатним штрихом, та має грізний характер. В партії басової лінії присутні ходи по тризвуку *g-moll* та *f-moll*, після чого низхідний рух хроматичними терціями приводить до другого речення. Матеріал повторюється ще раз, до основної теми додається терцієва втора, наповнюючи музичний матеріал звучністю.

Частина В будується на новому контрастному матеріалі, однак Ладотональний план залишається невизначеним. Це семитактний період неподільної структури. Права і ліва рука грають в унісон, зустрічаються секундові співзвуччя та акорди кварто-квінтової структури, які по вертикалі утворюють кластерне звучання та створюються незграбний та неповороткий образ. Глісандо приводить до звуку «е» у другій октаві, що вносить у звучання просвітлення.

Репризний розділ зберігає початкову структуру, основна тема відтворюється без змін. Однак у першому реченні замість терцій — ходи паралельними тризвуками. Друге речення зберігає терцієву лінію у басовій партії, проте у правій руці хроматичний висхідний рух паралельними терціями. Закінчується твір звуком «а» у субконтроктаві.

10. Марш. Мініатюра виступає різко контрастною композицією до попередньої та викладається у швидкому темпі в чотиридольному розмірі, що

викликає алузії до маршу. П'єса написана у простій тричастинній формі з невиписаною репризою АВА. Музичний матеріал має більш ліричний характер, маршовий образ визначають акценти на 3 та 4 долі, фанфара у верхньому голосі та маркатний штрих, що наслідує людський крок. Тональність твору – *B-dur*.

Частина А написана у формі періоду, що складається з двох квадратних речень повторної побудови. Основна тема у партії правої руки має розважальний, навіть спокійний характер, у басовій лінії переважає паралельний рух, що по горизонталі утворює інтервал терції; переважає поступеневий рух, стрибок на кварту з акцентом нагадує про жанр твору. Друге речення відтворює основну тему, проте вже «втручається» фанфара на квантовому тоні, що нагадує звук труби. У басовій лінії тонічна квінта, що переходить у терцію. Присутні короткі відхилення у *Des-dur*, *A-dur*, *Es-dur*, що додають модерного звучання. Закінчується частина А газоподібний ходом у *B-dur* із підвищеним IV ступенем.

Середня частина В вносить різкий контраст, вона має смутний, дещо елегійний характер, тональність *g-moll*. Матеріал новий, використаний гармонічний вид мінору, про маршовий жанр нагадує лише гострий штрих стакато. Основна тема у верхньому голосі, будується на обігрування ввідних ступенів тоніки та стрибків на інтервал кварта і октави. З точки зору гармонії переважають функції тоніки, субдомінанти та доміанти.

За рахунок *Da capo al Fine* розділ А виконується без змін.

11. Колискова. Об'єднується у групу родинно-побутового та календарно-обрядового жанру разом із №12 «Веснянка». Вона несе ніжний і ліричний характер, змальовує атмосферу спокою, затишку та сну. Основна тональність твору – *g-moll*.

П'єса вкладена у просту тричастинну форму і дворазовим виписаним повтором початкового періоду AA1BA2. Частині А передую невеликий вступ обсягом у 2 такти, в основі якого тонічна квінта, що чергується із верхньою і нижньою терцією II тризвуку. Сам початковий період складається із двох

речень повторної побудови, структури 4+6 тактів. Тематичний матеріал вступу стає акомпанементом для першого речення, на фоні якого у партії лівої руки викладається основна тема. Вона наспівна, має спокійний і елегійний характер; близька до народних колискових пісень, переважають терцієві ходи. У другому реченні утворюється чотириголосся, де кожен з голосів розвивається окремо. Спочатку нижні голоси рухаються паралельними квінтами, що створює ефект просторовості. Мелодична лінія теми звучить у верхньому голосі, вона не втрачає свою виразність. Однак хроматичні ходи у середніх голосах вносять різкість у її плавне звучання; по вертикалі утворюються акорди терцієвої структури, однак чітко прослуховуються функції подвійної домінанти та домінанти із секстою, що згладжує надмірність хроматизмів.

Друге повторення початкового періоду A1 характеризується переміщення основної теми у середній голос. Вона відтворюється із мінімальними інтонаційними змінами. Перше речення виконується на тонічному органному пункті; верхній голос слугує терцієвою второю до основної теми, а другий середній голос – хроматичний підголосок, із VI підвищеним ступенем. Початковий мотив другого речення виконується без особливих змін (лише доданий верхній голос), а далі матеріал модулює у *B-dur*, середній підголосок насичується хроматизмами.

Середня частина B будується на новому контрастному матеріалі у тональності *as-moll* та виконується на тонічному органному пункті; пришвидшується темп. Основна тема у верхньому голосі має шістнадцяті тривалості та пунктирний ритм, що наділяє її хвилюючим та бентежним характером. У середньому голосі хроматичний висхідний і низхідний рух від V до VII ступеню.

У репризній частині A2 відтворюється лише один період основної теми. Її мотиви відтворюється то в середньому, то у верхньому голосі; додається секундова втора. Друге речення відтворюється без змін.

Завершується твір невеликою кодою (3 такти), де на тонічному органному пункті у середніх голосах хроматичні ходи III – III# – II# (енгармонічно рівний) та VII – VI – VI#, що створює картину сутінків.

12. Веснянка. Це завершальний номер циклу «12 дитячих п'єс» Юлія Мейтуса та є однією із найяскравіших. Вона змальовує пробудження ліричних героїв після сну, повних сил і енергії, що супроводжується швидким темпом та веселим, піднесеним характером. П'єса є найскладнішою в технічному плані. Окрім того, тут зустрічається три види фактури: гомофонно-гармонічна, поліфонічна та акордова. Мініатюра вложена у просту тричастинну форму АВА з точною виписаною репризою, тональність *F-dur*.

Частина А складається із чотириразового проведення основної теми. Вперше вона викладається у партії правої руки із мінімальним супроводом, в основі якого переважають інтервали терції, що, в свою чергу, створюють опору на функції тоніки, субдомінанти та домінанти. Тема має веселий, жвавий і танцювальний характер, початковий мотив будується на інтервалі кварта, що нагадує заклик. Друге проведення основної теми переміщується у партію лівої руки. З розривом у 3 долі у верхньому голосі вступає тема-протискладнення на матеріалі теми, що будується переважно на секвенційних зворотах та розвивається паралельно. Третє проведення продовжує поліфонічний розвиток обох тем, а четверте точно відтворює перше.

Серединна побудова В є розвиваючою, проте вирізняється за рахунок тонального і образного контрасту. Виклад теми проводиться у *Ges-dur* на нюансі *p*, що зображує дещо тривожний образ. Мінімальний акомпанемент переходить у хроматичні гамоподібні ходи та приводить до тональності *D-dur*, в якій знову ж проводиться основний мотив. Тема далі набирає нових фарб, додаються втори, у нижніх голосах переважають ходи паралельними квінтами. Поява *g-moll* вносить трішки смутного образу, змінений початковий мотив теми, в якому замість кварта октавний стрибок відтворюється в унісон у партіях обох рук та переходить в акордову фактуру тризвуків, утворюючи такий ряд тональностей: *G-dur* – *es-moll* – *G-dur* – *C-dur*. Всі акорди

підкреслені акцентами та мають виконуватися дуже точно у метро-ритмічному плані та створювати активний і гострий характер. Заключний раз у середній частині В основна тема провозиться у *C-dur*, а гамоподібний пасаж приводить до репризи, яка відтворюється абсолютно точно.

Завершується твір невеликою кодою на матеріалі основної теми, де у партії басової лінії акорди тонічного тризвуку та субдомінантового квартсекстакорду із додатковим звуком «*g*». Жвавий гамоподібний пасаж приводить до активного акорду тонічного тризвуку.

Тож, проаналізувавши фортепіанний цикл «12 дитячих п'єс» Юлія Мейтуса можна зробити висновок, що митець вніс свою значну лепту у розвиток педагогічного репертуару. У циклі мініатюри написані у простих формах, використана звуко-зображальність, музична мова кожної композиції відповідає її назві. Нетипові для дитячого вуха прийоми поліладовості і політональності допоможуть у майбутньому зростаючому музиканту краще розуміти сучасну музику. П'єси розташовані по мірі ускладнення, використані різноманітні штрихи і типи фактур. Бурдонні квінти, органні пункти, кварто-квінтові інтонації, обігрування тоніки, підголосковий тип розвитку – все це є ознаками народної творчості. Таким чином, Юлій Мейтус ознайомлює дітей ще й із фольклором, синтезуючи його із сучасною музичною мовою.

ВИСНОВКИ

У процесі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків:

1. Постать Юлія Мейтуса посідає одне з найвизначніших місць в українській музиці. З ім'ям композитора становлення нової української опери. Самобутні та неповторні українські наспіви та цитати із народних пісень лягають в основу музичної мови як оперного, так і камерних жанрів композитора та стають органічною часткою його індивідуального стилю. Юлій Мейтус є автором 17 опер, 300 романсів на слова українських та іноземних авторів.
2. Значно менше місце у багатогранній творчості Юлія Мейтуса посідає камерно-інструментальна музика, яка охоплює твори для скрипки та фортепіано: Варіації на українську тему (1930), три п'єси «Поема», «Ноктюрн» та «Алегро» (1965). Окремо для фортепіано – п'єса «В Карпатах» (1973), цикл з 12 дитячих п'єс (1979) та Чотири п'єси на основі українських народних пісень, які за своїм типом викладу і особливостями музичної мови демонструють різноманітні музичні стилі XX століття.
3. «Варіації на українську тему» є прикладом неофольклоризму у камерно-інструментальній творчості Юлія Мейтуса. Особливістю цього твору є глибокий зв'язок із народно-пісенністю. Це введення підголоску, втор, використання кварто-квінтових інтонацій, оспівувань тоніки, ладової мінливості. Показовими також є і поліфонічні прийоми: імітація та приховане двоголосся. У форму варіацій композитор вкладає певну драматургію. Основна тема ніби бореться за своє ствердження, і вкінці таки перемагає. Композитор представляє всі можливі роботи над темою: фактурну (синтезує гомофонно-гармонічну, поліфонічну та акордову фактури), орнаментальну, тональну, мотивну, метро-ритмічну. Окрім того, кожна варіація має інший характер.

4. Юлій Мейтус оригінально працює і над показом теми. Строга та малорозвинена мелодія у початковому вигляді набирає лагідності та м'якості за рахунок її гармонізації. Перше її перевтілення майже непомітне. В другому – використовується орнаментальний тип роботи. Третю і шосту варіації можна об'єднати в групу, адже для них використаний спільний тип роботи над темою – фактурний. В п'ятій і шостій пророблена тональна робота; в шостій також і метро-ритмічна. Драматичною кульмінацією форми виступає шоста варіація. Твір доповнює педагогічний репертуар учнів старших класів музичних шкіл або ж студентів перших курсів музичних коледжів. На жаль, на сьогоднішній день твір практично не виконується і не є популярним серед професійних виконавців.
5. Три мініатюри в одному збірнику для скрипки та фортепіано Юлій Мейтус написав у 1965 році (в один рік із оперою «Вітрова донька»). Це не є цикл, оскільки немає жодних ознак циклічності, тематичного чи інтонаційного зв'язку.
6. «Поема» – це яскрава, але одночасно і меланхолійна за характером п'єса, що відкриває збірник трьох мініатюр для скрипки та фортепіано Юлія Мейтуса. Неквапливому викладу музичного матеріалу сприяє темп *Adagio*, який не буде залишатися стабільним протягом всього звучання п'єси. Ще однією особливістю твору є взаємозв'язок скрипки та фортепіано. Тут немає поділу на мелодію та акомпанемент, немає ведучої та підлеглої партії. Поєднуючись і переплітаючись, вони створюють монолітність музичної тканини, у якій початкова інтонація вступу проводиться у різних пластах фактури.
7. Інструментальна мініатюра вкладена у вокальну форму: куплетно-варіантну А, А₁, А₂ із розгорнутим вступом. Кожен з куплетів побудований на тій самій темі, проте Юлій Мейтус натякає на тричастинність, оскільки розділ А₁ (серединний) є найбільш розвитковим, а крайні розділи – як початковий період (А) та його

- скорочена реприза (A_2). Вся мініатюра побудована на наспівному тематичному матеріалі, який інтонаційно близький до народної пісні. Про це свідчить діатоніка, варіантність розвитку та кантиленність. Важливим чинником формотворення є робота композитора з мотивами. Основна тема мініатюри містить мотиви, які внаслідок виокремлення, накладання та варіювання утворюють єдність музичного твору.
8. Лише проаналізувавши вступ, який за викладом та фактурою нагадує фугато, можна зробити висновок, що безперервність, вільність викладу та розвиток музичного матеріалу утворюють певну драматургічну концепцію у доволі похмурому настрої. Кожен голос тягне свою довгу мелодичну лінію і жодна з них немає зупинки. Неможливо сконцентрувати увагу на якийсь один конкретний голос, адже всі вони дуже органічно між собою взаємодіють та «переплітаються». Також, варто зазначити, що Юлій Мейтус робить чітку опору на натуральний вид мінору (діатоніку), не використовує жодної модуляції чи відхилення та не пише жодного хроматизму.
 9. Початкова інтонація основної теми «Поєми» – це мотив *a*. З її умовної кульмінаційної зони композитор виокремлює інтонаційний матеріал, який стає мотивом *b*. Над ним композитор проводить варіантну роботу. У розділі A_1 з'являється відносно новий тематичний матеріал у партії фортепіано, який стає мотивом *c*. До кінця звучання твору, всі мотиви органічно взаємодіють між собою, видозмінюються та накладаються один на інший, створюючи лінеарність та фактурну монолітність.
 10. «Поєма» (попри звернення до романтичного жанру поєми) належить до стилю необароко, і це можна обґрунтувати наступними характеристиками. У творі особливо яскраво простежується барокове тяжіння до поліфонії – складна голосова структура, контрапункти, фугатні елементи, канонічність тем у вступі. Найважливішим засобом формотворення є робота з мотивами – типово бароковий принцип, який у «Поємі» Ю. Мейтуса перетворюється на основний метод драматургії.

Мотиви а, б та с проходять численні трансформації, «варіації», накладання, інверсії, ритмічні розширення. Постійні модуляції, «нестабільні» гармонічні вертикалі, опора на субдомінантову та домінантову (як гармонічну, так і натуральну) функції, а також використання гіпофригійського ладу, неаполітанських гармоній і піккардійської терції – це алюзії на старовинну ладову систему бароко, яку композитор гнучко синтезує із сучасною гармонією. Застосування бурдонів, порожній струн, двоголосся, арпеджіато, використання фактурних пластів і простого метроритму – усе це характерно для барокової інструментальної техніки, адаптованої для сучасних інструментів.

11. «Ноктюрн» – контрастна мініатюра, яка характеризується сучасними прийомами співставлення тональностей, політональності та поліладовості, що можна трактувати як протиставлення двох образів – жіночого та чоловічого. Композитор вводить складні кластерні акорди, що навіюють таємничість та нагадують про те, що це пісенний жанр, який виконується вночі; наділяє музичний матеріал варіантністю, орнаментальністю, примхливою ритмікою, танцювальністю, оспівуванням збільшених секунд, декламаційністю та бурдонними квінтами, що наближає мініатюру до єврейських джерел.
12. Твір вкладений у просту тричастинну форму із контрастною серединою. у цьому творі прослідковується чіткий поділ на основну мелодичну лінію та підлеглу, яка є її супроводом. Є дві мелодичні лінії, які розвиваються паралельно і по горизонталі утворюють прийом політональності (*Es-dur* + *B-dur*). У крайніх розділах форми композитор вводить раптову появу тональності *H-dur* (за рахунок енгармонічної заміни звуків, як фактор тонального зіставлення), що характеризує просвітлення. У середньому розділі, що будується на новому контрастному матеріалі, композитор використовує прийом

поліладовості та кварто-квінтови інтонації, оспівує збільшені секунди, та пише обернений пунктирний ритм.

13. Отже, на основі детального аналізу музичної мови мініатюри «Ноктюрн» Юлія Мейтуса, можна зробити висновок про її належність до стилю неоромантизм. По перше, композитор звертається до жанру ноктюрна – одного з найвиразніших втілень ліричності в епоху Романтизму, але осучаснює його музично-виразовими засобами ХХ століття. Твір зберігає мелодійну насиченість, елегійність, мрійливість та таємничість. Разом з тим, однією з характерних ознак неоромантизму є усвідомлене розширення музичної мови, зокрема поліладовість і політональність, що проявляється в одночасному накладанні різних тональностей, як ми це можемо спостерігати в даній мініатюрі. Тематичний матеріал розвивається варіантно, із вираженою пластичністю та гнучкістю форми. Звернення до народних ладів, а також використання збільшених секунд, бурдонних квінт та єврейських інтонацій, для яких характерна багато орнаментика слугує яскравим прикладом введення етнічних джерел, однак не у вигляді прямих цитат, а як переосмислений стильовий прийом, що відповідає концепції неоромантичного синтезу традицій і новаторства.
14. Заключною є мініатюра «Алегро» – найскладніша, найвіртуозніша та найтехнічніша п'єса. За рахунок сучасних технічних прийомів скрипки та вдало-написаних тем, Юлій Мейтус дуже яскраво робить п'єсу звукозображальною та демонструє трагедію Бабиного Яру. Твір вкладений у просту тричастинну форму *Adagio*, де значну роль відіграють дві зв'язки, які з'єднують крайній розділ форми із середньою частиною.
15. У партії фортепіано композитор пише сухі акцентовані акорди, а в партії скрипки переважає пульс шістнадцятками, що викликає алюзії до бігу. Поява різких акцентів символізує постріли, а широка наспівна тема середнього розділу нагадує молитву-плач.

16. Мініатюра «Алегро» Юлія Мейтуса не передбачає відношення до конкретного домінантного стилю, однак в її музичній мові значно переважають риси експресіонізму, що пояснюється наступними аргументами. Весь твір побудований на контрастах, розпачі, страху, болю, втраті, смерті. Це не просто віртуозність – це зображення емоційного згоряння. Відчуття втечі, хаосу, крик, вереск – суто експресіоністичні риси. Разом з тим, штрихи прийому гри на скрипці, такі як стакато, спікато, гра на підставці, глісандо, трелі, активна вібрація, флажолети, агресивні «удари» смичка в струну – все це створює напруженість, типову для даного стилю. Хоча *g-moll* формально є основною тональністю, її постійно «розмивають» хроматика, політональні накладання, акорди нетерцієвої структури та дисонуючі співзвуччя; ладові центри змінюються блискавично, або відсутні взагалі. Те ж саме стосується форми: попри тричастинність, структура постійно ніби руйнується за рахунок зміни розміру, зв'язок, вставок, вторгнення тем, що створює дестабілізацію.
17. У «П'єсах для фортепіяна на основі українських народних пісень» композитор не вводить фольклорних пісенних цитат. В процесі аналізу спостерігаємо, що Юлій Мейтус працює з тематичним матеріалом, наділяючи його варіантністю, що є ознакою народної пісенності. Окрім того, він використовує часті кварто-квінтові ходи, оспівування тоніки, прийом остинато та бурдонні квінти, що створює зв'язок з фольклорними першоджерелами. Натомість, раптові модуляції у далекі тональності, поліладовість, багата образна палітра, специфічна музична мова, поліфонічне мислення визначають особливості індивідуального композиторського стилю.
18. Мініатюра «В Карпатах» є звукозображальною та є зразком імпресіонізму у камерно-інструментальній творчості Ю. Мейтуса. Через хроматизми, контрастну динаміку і агогіку з'являються асоціації із погодною мінливістю гірської місцевості. П'єса характеризується

сучасною музичною мовою: використанням прийому політональності, півтоновим співставленням тональностей, введенням акордів різного складу. В результаті цього утворюється звукова маса кластерного звучання. Композитор не використовує фольклорні мотиви та характерну народну ладову основу, що повністю нівелює зв'язок з народними витоками. Опорною тональністю крайніх частин є *Fis-dur*. Середня частина є найбільш тональною і світлою за характером.

19. Проаналізувавши фортепіанний цикл «12 дитячих п'єс» Юлія Мейтуса можна зробити висновок, що митець вніс свою значну лепту у розвиток педагогічного репертуару. До збірки увійшли мініатюри з програмними назвами «Весела прогулянка», «В горах», «Дощик», «У лісі», «Зайчик», «Зозулі», «Струмок», «Танок», «Ведмідь», «Марш», «Колискова», «Веснянка». Вони розміщені по мірі ускладнення. У циклі мініатюри написані у простих формах, використана звуко-зображальність, музична мова кожної композиції відповідає її назві. Нетипові для дитячого вуха прийоми поліладовості і політональності допоможуть у майбутньому зростаючому музиканту краще розуміти сучасну музику. П'єси розташовані по мірі ускладнення, використані різноманітні штрихи і типи фактур. Бурдонні квінти, органні пункти, кварто-квінтові інтонації, обігрування тоніки, підголосковий тип розвитку – все це є ознаками народної творчості. Таким чином, Юлій Мейтус ознайомлює дітей ще й із фольклором, синтезуючи його із сучасною музичною мовою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л. Відданість жанру: до 80-річчя від дня народження Ю. С. Мейтуса. *Музика*. 1983. № 1. С. 28.
2. Бас Л. Майстер оперного жанру: [про Ю. Мейтуса]. *Розповіді про композиторів*. Київ, 1980. Вип. 5. С. 95-119.
3. Бас Л. Творчі портрети українських композиторів. Юлій Мейтус. Київ: «Музична Україна», 1973. С. 5-57.
4. Верещагіна О.Є., Холодкова Л.П. Історія української музики ХХ століття: навчальний посібник. Київ: Освіта України, 2008.
5. Горак Я. Автографи українських музикантів у фондовій добірці літературно-меморіального музею Івана Франка у Львові. *Науковий вісник музею Івана Франка у Львові*. Випуск 7. Львів: КАМЕНЯР, 2007. С. 161-171
6. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: «Музична Україна», 1969. С. 295-426.
7. До 120-ти річчя від Дня народження Юлія Мейтуса. URL: <https://tsdaea.archives.gov.ua/2023/01/26/do-120-richchya-vid-dnya-narodzhennya-yuliya-mejt-2/>
8. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики : у 2 ч. Київ: Музична Україна, 1957. Ч. I. 376
9. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики : у 2 ч. Київ: Музична Україна, 1967. Ч. II. 563 с.
10. Дорофєєва, В. Ю. Теоретичні аспекти сучасної української музики [Текст] : монографія. Київський НУ культури і мистецтв. Київ : Ліра-К, 2017. 187 с.
11. Електронна виставка до 115-річчя від дня народження Юлія Мейтуса. URL: <http://nbuv.gov.ua/node/3893>

12. Жук Г. Значення камерної творчості Василя Барвінського у становленні і розвитку української музики. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 24. – Львів, 2010. С. 136-142.
13. Зінькевич О. С., Ляшенко І. Ф., Пясковський І. Б., Шресер-Ткаченко О. Я. Історія української радянської музики. Київ: Муз. Україна, 1990.
14. Изваріна О. Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини ХІХ — першої третини ХХ століття: [моногр.]. Київ: НАКККиМ, 2011. 236 с.
15. Історія української радянської музики: навч. посібник. Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. Київ: Муз. Україна, 1990. 296 с.
16. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16930/23-Kalenichenko.pdf>
17. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ століття : монографія. Тернопіль : СМП Астон, 2000. 339 с. Цитата – 211 с.
18. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів: «Тріада плюс», 2009. С. 181-188.
19. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови [монографія]. Львів: НТШ, 2000. 286 с.
20. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів Національної музичної академії І До 100-річчя України імені П. І. Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736с.
21. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз. Україна, 2014. 592 с.

22. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ-початку ХХІ століть (семіологічний аналіз). Монографія. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020, 252 с.
23. Крусь О. Історія української музики від витоків до середини ХІХ століття: Навчально-методичний посібник. – Луцьк: Надстир'я, 1999. – 138 с
24. Крусь О. Історія української музики другої половини ХІХ століття: Навчальний посібник. – Рівне: НУВГП, 2014, 100 с.
25. Крусь О. Історія української музики ХХ століття: Навчально-методичний посібник. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – 82 с. 32, с. 29
26. Крусь О. Історія української музики ХХ століття: Навчально-методичний посібник. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – 82 с. 32, цитата с. 30
27. Малишев Ю. Юлій Сергійович Мейтус. Київ: «Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР», 1962. С. 1-42.
28. Мейтус і Васильєва. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/Meitus_182_2.pdf
29. Мейтус Юлій Сергійович. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/mejtus-yulij-sergijovych/>
30. Мейтус Юлій Сергійович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B9%D1%82%D1%83%D1%81_%D0%AE%D0%BB%D1%96%D0%B9_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
31. Нариси з історії української музики : у 2-х ч. / упоряд. Л. Архімович Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. Київ: Мистецтво, 1964. Ч. 1. 309 с.

32. Нариси з історії української музики: у 2-х ч. / упоряд. Л. Архімович Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. Київ: Мистецтво, 1964. Ч. 2. 310 с.
33. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття // *Ars inter Culturas*, Nr 1. Суми, 2010. С. 121-131.
34. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Муз. Україна, 2003.
35. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посіб. / С. С. Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 232 с.
36. Перещук К. Жанрово-стильові новації у творчості Валентина Сильвестрова // *Машістерський науковий вісник*. - №36. С. 36-38.
37. Прохоренко-Денгуб Я. Традиційність і новаторство в творчості Юлія Мейтуса крізь призму застосування українських фольклорних джерел. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2017. №1. Вип.36. С. 146-152.
38. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи / М. Ржевська. – Київ : Автограф, 2005. – 352 с.
39. Розвід композитора Юлія Мейтуса. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2016/1/32.pdf>
40. Свірідовська Л. Програмні ознаки фортепіанної мініатюри М. В. Лисенка. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Випуск 21/2015 (т.1). 170-174 ст.].
41. Традиційність і новаторство в творчості Юлія Мейтуса. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/8228/1/Prokhorenko-Denhub.pdf>
42. Уманець О.В. Музична культура України другої половини ХХ століття: Навч. посіб. Х.: Регіон-інформ, 2003. 192 с.

43. Фільова Т. Модернізм в українській культурі кінця XIX ст. – початку XX ст. <file:///C:/Users/dymic/Downloads/2125-Article%20Text-4123-1-10-20150429.pdf>
44. Чабаненко Н. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості XX ст. *Культура і сучасність*, №2, 2019. С. 137-141.
45. Чжан Хань. Український камерно-інструментальний ансамбль XX століття: композиторська творчість та виконавська практика: дис. док. філософії. Київ. нац. акад. – Київ, 2024.
46. Юлій Мейтус – корифей джаз-бенду та двох національних опер. URL: <https://uain.press/blogs/yulij-mejtus-koryfej-dzhaz-bendu-ta-dvoh-natsionalnyh-oper-1161351>
47. Юлій Мейтус. Повернення до рідного міста. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/yuliy_meytus_povernennya_do_ridnogo_mista.html
48. Юлій Сергійович Мейтус: до 120-ти річчя. URL: <https://odma.edu.ua/biblioteka/vystavky/vystavky-vyznachnyh-muzychnyh-dat-i-podij/yulij-sergijovych-mejtus/>
49. Як Юлій Мейтус відтворював вірші Шевченка в музиці. URL: <https://musical-world.com.ua/yak-kompozitor-yulij-mejtus-vidtvoryuvav-virshi-shevchenka-u-muziczi/>