

УДК 78.071.1(477):784.67  
ORCID 0000-0002-6692-5220

## **Бучок Ліанна**

*КВНЗ «Ужгородський коледж культури і мистецтв»*

### **«ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ» В. ТЕЛИЧКА ЯК ЗРАЗОК СУЧАСНОГО ІНТОНАЦІЙНОГО ОБРАЗУ СВІТУ**

**Бучок Л. «Дитячий альбом» В.Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу.** Предметом вивчення обрано особливості музичної лексики та звукових ідей п'єс циклу, що завдяки характеристичній природі стилістичних значень музичного тексту продукують асоціативно багатоманітний та інтенціонально напружений інтонаційний образ світу.

Обраний для дослідження музичний твір розглянуто у кількох контекстах – соціокультурному, мистецтвознавчому, педагогічному. Їх сукупність дала можливість розкрити культурно-освітній потенціал «Дитячого альбому» В. Теличка як представника нової генерації закарпатської композиторської школи та репрезентувати його твір в історичній ретроспективі цієї школи. Адже її розвиток відбувався передусім засобом опанування концептуально оснащеними композиційними формами, на тлі яких фортепіанна музика для дітей фактично ніколи не складала собою предмет спеціального дослідження. Водночас, поява музичного альбому для дітей виявилася знаковим явищем: це не лише новий для досвіду закарпатських композиторів тип жанрової форми, але також показовий в усіх відношеннях творчий проект, що об'єднав собою існуючі дотепер здобутки.

**Ключові слова:** жанр дитячого музичного альбому, фортепіанна музика для дітей.

**Бучок Л. «Детский альбом» В.Теличко как образец современного интонационного образа мира.** Предметом изучения избраны особенности музыкальной лексики и звуковых идей пьес цикла, которые благодаря характеристической природе стилистических значений музыкального текста продуцируют ассоциативно многообразный и интенционально напряжённый интонационный образ мира.

Избранное для исследования музыкальное произведение рассмотрено в социокультурном, искусствоведческом, педагогическом аспектах. Их совокупность дала возможность раскрыть культурно-образовательный

потенціал «Детского альбома» В. Теличка как представителя новой генерации закарпатской композиторской школы и репрезентировать его произведение в исторической ретроспективе. Её развитие шло путем усвоения концептуально оснащённых композиционных форм, на фоне которых фортепианная музыка для детей фактически никогда не составляла собой предмет специального исследования. Появление музыкального альбома для детей оказалось знаковым явлением: это не только новый для опыта закарпатский композиторов тип жанровой формы, но также показательный во всех отношениях творческий проект, объединивший существующие донныне достижения.

**Ключевые слова:** жанр детского музыкального альбома, фортепианная музыка для детей.

**Buchok Lianna V. Telychko's "Children's Album" as an example of the modern tonal image of the world: peculiarities of the musical vocabulary and melodic ideas.** Background. The beginning of the development of musical art in Transcarpathia dates back to the end of the nineteenth century and lasts during the first third of the twentieth century. First of all, it was an interest in the genre of choral music (a synthetic genre based on the merging of the Word and Music), which fully corresponded to the enlightened spirit of life of the Transcarpathians under the political conditions of that time. And only in the second half of the twentieth century intensive blossoming of the varieties of instrumental (kind of «pure») music with its conceptually most complex types of creative thinking and adaptation to the methods of style transformation takes place. The piano music, one of the most abstract forms of the creative process, has revealed its peculiarities in this process. However, the researchers virtually never paid attention to piano pieces for children, which are naturally inferior by their practically necessary and didactically appropriate visual simplicity of musical vocabulary to the works of the so-called large genre. In addition, historically, the creative work of Transcarpathian composers has been considered only as a product of a purely regional significance. Therefore, it is important that the piano works of Transcarpathian composers for children should also be considered in the context of such integrity as the Intentional period of the music history, which has been defined as non-classical and at the same time permeated with the idea of global cultural synthesis

Objectives. The essence of the tasks and the purpose is to present the "Child Album" by V. Telychko (the first in Transcarpathia sample of the genre of children's musical album, 2016) as an example of the creation of the modern intonational image of the world - in its associative diversity and intentionality.

Methods. A selection of research methods, namely, analytical (analysis and synthesis, induction and deduction, systematization, classification and generalization), comparative, systemic, phenomenological, functional, has been used in view of the holistic approach – in the spirit of spiritual development of the world. In this regard, the interpretive potential of the concepts of the intonational model and the modal nature of musical themes as types of thinking by sound images is considered methodologically appropriate: both purposefully focus attention of the recipient on the sound «body» and the intonational "soul" of the musical matter in the integrity of the creative idea of the work, and also is didactically productive in terms of comprehension of the architectonics of the world of music as a world of musical ideas.

Results. V. Telichko's "Children's Album" is a cyclic structure of the linear/plot type, where step-by-step compositional and dramaturgical organization of the whole ensures the principle of successive naming of new, but equal in figurative semantic content pieces. At the same time, it will be superfluous to reflect on the fact that the structure of cycles such as "album" is rarely evaluated as such that it is actually "filled in" (for example, with memorable photos or pictures), and only since then its "white" (from alba) of the blank/empty sheets is filled in with the semantics and the logic of placement of fixed events, phenomena, impressions, etc in a certain order. Against the background of such reflection the memory recalls such "albums" of romantics: all of them are based on the logic of the course of a day lived by a child (for example, P. I. Tchaikovsky). V. Telichko's principle of collecting pieces "into the album" has such a life-justifiable logic – the gradual flow of events of the day, embodied in a child's only perception of the world and itself. The semantic code of the composer's plan is referenced in his dedication: "I devote my love to grandchildren Angelina and Anna" - expressing love for grandchildren, admiring their fantasy and energy, caring for the formation of their worldview on a certain system of values (family, native land, diversity of traditions of the countries of the world, historical memory): the pieces "Morning", "My Mother", "Our Grandmother" represent an idea of an ingenuous and happy feeling of a child in the family; "Anna's Teddy-Bear", "Angelina's Hobbyhorse" and "Angelina's Waltz" represent a lively imagination of children, each of them having a favorite game "theme"; the plays "About Transcarpathia", "Kolomyika", "Tropotyanka", "Long road" and "It's raining" are outlined by the situation of instructive stories of grandfather about the regionally formed traditions of the Transcarpathians, their spirit and uneasy destiny; while the pieces "On Scotland", "On Slovakia" and "On Japan" outline the interests of somewhat different cognitive significance - the intention to comprehend a certain national "otherness", which has its own color of its culture; in the end, "A Lullaby for Anna" creates, so to say, a backlash against the grand finale-prologue, consisting of the pieces "On

Austria" (the cultural center of the European musical classicism) and "On Romania" (regionally closest to Transcarpathia country). Another signifying circumstance of the idea and plan of the cycle refers to the types of performances and personification of images, both as members of the family circle and as a certain social unity: in addition to the versions of solo performance, in a considerable number of plays there is ensemble performance in four and six hands; at the same time, each of the parts is composed as a certain texture layer, which in aggregate (duo, terzetto) gives the effect of an "orchestral" score. However, the most important thing is that for the instrumentalist performer, and for the listener or analyst (who is also a "listener"), the "Children's Album" by V. Telichko is a test of the ability to perceive musical vocabulary in the form of a certain sound form/idea with which it is necessary to have a relationship according to the algorithm of personal identification. On the one hand, in the musical text there is an opportunity to recognize the classical models of musical vocabulary (cantilena, recitation, motility, general forms of motion, signaling, sound illustration); and on the other - due to the constructive interference of the classical techniques of the creation of musical matter (emancipated dissonance, the non-systemic character of the tonality, etc.) the meanings are accumulated. Another important component of the composer's plan is to introduce a purely methodical (level of methodical reception) task of developing the technology of the game on the piano into the original sound form/idea, which first of all requires a skillful usage of all the fingers.

Conclusions. As a research material the "Children's Album" by a contemporary composer from Transcarpathia, V. Telichko provides several important and mutually perceptible scientific tasks directly related to musicology and pedagogical practice: testing of the theoretically updated analytical apparatus for tracking the intonational field of music and its thoughts and comprehension of the didactically expedient implementation of its results in the educational sphere; in particular, in terms of the prospective guideline for the development of musicality (a high measure of the ability to self-identification with the musical image) and the piano skills of a child musician.

**Keywords:** the genre of children musical album, piano music for children.

**Постановка проблеми.** Започаткування практики музичного компонування на Закарпатті припадає на ХІХ ст. і триває упродовж першої третини ХХ ст. Передовсім це був інтерес до жанрової сфери хорової музики (синтетичний жанровий рід – заснований на злитті слова й музики), що уповні відповідало «будительському» та «просвітницькому» духові життя закарпатців у тогочасних політичних

умовах (І. Попова) [3, с. 32]. Щоправда це був рівень, що його зазвичай називають аматорським. І лише услід за тим (у другій половині ХХ ст.) відбувається активне опанування різновидами інструментальної (рід «чистої») музики, у сфері якої інтенсивно набувалася професіоналізація музичної творчості. Передусім це було завдання на адаптування принципів симфонізму – концептуально найскладнішого (філософського) типу творчого мислення. Але поряд з цим це була також апробація новітніх (авангардних) технологій компонування музичної матерії та жанрових метаморфоз і стильових трансформацій.

Свої специфічні особливості виявляє у цих орієнтуваннях фортепіанна музика – одна із найбільш абстрактних форм творчого процесу. Тим самим фортепіанна творчість композиторів Закарпаття другої половини ХХ ст. викликала небувало широкий інтерес дослідників, враховуючи не тільки наукові статті (Т. Росул, Х. Волонтир, В. Мухіна) чи й навіть дисертації (Л. Микулинець), але й студентські (Л. Мокану) та магістерські роботи (Е. Добровольська). Втім поза увагою залишалися фортепіанні твори для дітей («наймолодших музик», вислів В. Барвінського), педагогічний репертуар яких, як відомо, складається згідно з певними дидактичними принципами, у тому числі – ознайомлення із музикою рідного краю та новітніми тенденціями розвитку музичного мислення.

**Аналіз останніх публікацій.** Дослідження фортепіанних творів для дітей зазвичай вважається не настільки, так би мовити, актуальним. Звісна річ, своєю так практично необхідною та дидактично доцільною наочною простотою музичної лексики вони поступаються, наприклад, перед творами так званого крупного жанру. Поміж тим є і винятки: наприклад, нещодавно дослідженням програмного типу п'ес українських композиторів кінця ХІХ – першої третини ХХ століть для дітей займалася О. Фрайт (нині – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка). Щоправда, фортепіанні композиції закарпатських композиторів для дітей ще не встигли набути широкого поширення не тільки у науковому, але також у педагогічному обігу: надто довгий час вони існували у рукописному вигляді і тому фактично ніколи не

попадали до поля зору дослідників<sup>1</sup>. Разом з тим сьогодні та притаманна йому парадигма синергетичної наукової картини світу зумовлюють такий науковий підхід, аби композиторська творчість закарпатських композиторів для дітей розглядалася не лише як «продукт» суто регіонального значення, але також у контексті такої цілості, як «інтенціональний період історії музики», що, з одного боку, означений як нонкласичний/акласичний, і пронизаний ідеєю глобального культурного синтезу – з іншого.

Отже, вибір методів дослідження, а саме – аналітичні (аналіз і синтез, індукція та дедукція, систематизація, класифікація й узагальнення), порівняльний, системний, феноменологічний, функціональний, – сформовано з огляду на холістичний (цілісний) підхід – у дусі духовного освоєння світу. У цьому плані найбільш відповідним інструментом є інтерпретаційний потенціал понять «інтонаційної моделі» (В. Москаленко [1, сс. 49-52]) та «модальної природи музичного тематизму як видів “мислення у звукових образах”» (за М. Ярком [7]): обидва цілеспрямовано фокусують увагу реципієнта на звукове «тіло» й інтонаційну «душу» музичної матерії у цілості творчої ідеї твору, а також є дидактично продуктивними щодо досягнення архітектоніки світу музики як «світу музичних ідей» (визначення М. Ярком [6]). Слід сподіватися, що заявлені параметри дослідження «Дитячого альбому» В. Теличка (Закарпатська організація національної спілки композиторів України), який укладено як такий, що є призначеним для репертуарного забезпечення шкіл естетичного виховання, сприятимуть не стільки урізноманітненню пресловутого прийому-техніки «емоційного зараження» (за Д. Кабалецьким), скільки перенесенню смислового акценту з диференційованих значень «емоційного зараження» на алгоритми *інтегрованого формування рефлексивної діяльності інтелекту*, за сучасними педагогічними визначеннями змісту освіти [8].

---

1. Нотні тексти творів закарпатських композиторів п. пол. ХХ ст. були опубліковані нещодавно – у 2017 р. вигляді антології «Музика Срібної Землі». До неї, зокрема, увійшли такі твори для дітей: «Пастораль», «Маленька фантазія», «Пісня» Зигмунда Ленделя; «Скерцо», «Фуга» Дезидерія Задора; «Мініатюра», «Прелюд», «Танок Мікі» Емілія Кобулея; «Спогад», «Дзвони», «Фантастичний етюд» Володимира Волонтира; «Моїй матері» В. Теличка [2].

**Мета статті** – представити «Дитячий альбом» В. Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу у його асоціативній багатоманітності та інтенціональності, що його продукують особливості музичної лексики та звукових ідей циклу. Зокрема, провідним пізнавальним та тлумачним водночас алгоритмом дослідження обрано аналітичну практику декодування реального музичного тексту з огляду на його звукові форми/ідеї, які конструюється засобом певного характеристично виразного стилістичного прийому.

**Виклад основного матеріалу.** «Дитячий альбом» В. Теличка (перший на Закарпатті зразок жанру дитячого музичного альбому, 2016) можна вважати циклічною структурою лінійного/сюжетного типу – коли крок за кроком композиційно-драматургічну організованість цілого забезпечує принцип послідовного нанизування щоразу нових, але рівнозначних за образно-сисловою місткістю п'єс. Проте подібна структура циклів типу «альбом» рідко коли оцінюється саме як така, що її, власне, «заповнюють» (наприклад, пам'ятними світлинами чи малюнками) і лише відтоді він від свого «білого» (від *alba*) змісту чистих/порожніх аркушів носія виповнюється семантикою та логікою розміщення певним чином фіксованих подій, явищ, вражень. Звісна річ, на тлі такої рефлексії з пам'яті виринають подібні «альбоми» класиків: усі вони укладені за логікою проживання дитиною перебігу дня. Наприклад, у П. Чайковського – від ранкової молитви, прогулянки, спілкування із найближчими (мамою, улюбленою іграшкою тощо), розваг – до вечірньої казки та знову молитви.

У В. Теличка принцип складання п'єс «в альбом» має таку ж життєво виправдану логіку – фазового перебігу епізодів дня і, що вельми важливо, втілюється у властивому лише дитині світовідчутті та сприйманні себе. Однак перед тим, аби продовжити аналітичне спостереження щодо безпосередньо тематизму альбому, вельми важливим буде посилання на його посвяту: «Моїм любим онучкам Ангеліні та Анні присвячую» [5, с. 2]. Це посилання варто сприйняти як своєрідний семантичний код задуму композитора – вираження любові до онуків, замилювання їхньою фантазією та енергією, опікою щодо формування їхнього світобачення за певною системою цінностей (родина, рідний край, розмаїтті традицій країн світу, історична пам'ять).

Так, п'єси «Ранок», «Мама моя», «Наша бабуся» (№ 1-3) складають собою уявлення про безпосереднє й щасливе відчуття дитиною себе у колі родини. П'єси «Ведмедик Анни», «Коник Ангеліни», «Вальс Ангеліни» (№ 4-6) – епізоди жвавої уяви кожної дитини: зокрема, у кожній з яких є улюблена «тема» гри. П'єсами «Про Закарпаття», «Коломийки», «Тропотянка», «Довгий шлях», «Паде дощ» (№ 7-11) окреслено ситуації повчальних оповідань з боку, скажімо, дідуся про регіонально сформовані традиції життя закарпатців, їхній дух та непросту долю. Услід за тим п'єсами «Про Шотландію», «Про Словаччину», «Про Японію» (№ 12-14) окреслено інтереси дещо іншого пізнавального значення – в намірі досягнути певне національно «інше» через колорит власної культури. Врешті-решт, «Колискова Анни» (№ 15) творить своєрідний «люфтпаузу» перед фіналом-прологом – «Про Австрію» як історично визнаний центр культурного життя в Європі та «Про Румунію» як найближчу сусідню до Закарпаття державу (№ 16, 17).

Варто відзначити ще одну вельми знакову обставину, яка стосується вже типів виконавського амплуа та персоналізації образів – як учасників родинного кола, так і певного суспільного цілого. Окрім версій сольного виконання, у чималій кількості п'єс передбачено ансамблеве музикування у чотири та шість рук; при цьому кожна з партій виписана як певний фактурний пласт, що у сукупності (дует, терцет) дає ефект «оркестрової» партитури. У цілому ж і для виконавця-інструменталіста, і для слухача чи аналітика (він також є «слухачем») «Дитячий альбом» В. Теличка – це випробування на вміння сприймати музичну лексику під виглядом певної звукової (сонорної) форми/ідеї, з якою належить мати стосунок за алгоритмом особистісної самоідентифікації. З одного боку, у музичному тексті є можливість розпізнавати класичні моделі музичних лексем (кантиленність, декламаційність, моторика, загальні форми руху, сигнальність, звукова ілюстрація); з іншого – через конструктивне втручання до них аklasичних прийомів творення музичної матерії (емансипований дисонанс, асистемність ладу) виникає ситуація накопичення смислів. Наприклад, тематизм п'єси «Ранок» є цілковито опертим на сонористичні прийоми: і щільний, і розмитий водночас в обрисах кластер (три звуки розташовані на відстанях секунди), що



як гроно просувається хроматичною шкалою із зміною тонових співвідношень у нижньому рівні фактури і при цьому абсолютно не зважає розгортатися понад ним чітко мажорній поспівковій кантилені, разом творять звуковий образ ранку, його відчуття опісля сну дитини.

Більш детально ці відчуття конкретизуються у такий спосіб: спершу – це вчування у кластерний комплекс (партія лівої руки) «білоклавішної діатоніки» (c+d+e), що сонорно становить доволі «м'яку» на слухове сприйняття барву-пляму мажорного колориту (C-dur); опісля понад ним (партія правої руки) розгортається також мажорна «барва» – поспівка закличної інтонації (із кроками на висхідну терцію та квінту), але вона має автономний тональний центр (A-dur). Відтак, масштабно-синтаксична структура 2+2+4+4 (із невеликими зміщеннями щодо метричного акценту на основі варіантного перевикладу поспівки) має своєрідним фоном довільні пересування кластерних комплексів – із зміщенням на півтон (des+es+f, d+e+fis). Цей фонічний контраст якнайкраще «вимальовує» відчуття, коли відступає сон й нічний морок («блукання» кластерів), але сподівані обриси прийдешнього дня є яскравими й оптимістичними (ямбічна структура поспівки варіантно перефразовується у хореїчну і має фоном новий звуковий склад кластеру, що ще більшою мірою віддаляється від білоклавішної діатоніки (h+cis+dis). Опісля за тим, неначе з марень сну, виринають підсвідомі страхи: їх виражено перехрещенням рук із перенесенням поспівки до басового регістру у ще більш віддаленій ладотональності (gis-moll), але – на тлі тих самих «примарних» та «прозорих» водночас кластерів. Урешті-решт, усі ці «блукання» начебто здобувають перспективу «пошуку» звуковисотної опори, але й вона виявляється оманливою: озвучена квінта з основним тоном f (партія лівої руки) у єднанні з A-dur поспівки (партія правої руки) творить конфліктне протистояння на рівні «роздвоєного» квінтового тону. Проте, оскільки у ладо-тональному просторі партії лівої руки ще зберігається слід C-dur, ця квінта (f-c<sup>1</sup>) функціонально в'яжеться із малим мажорним септакордом його ж таки V шабля. Проте функціонального розв'язання до тоніки немає: знову ж таки включається тактика «роздвоєння» тону (b – h), що її «провокує» автономізація партій правої (поспівки) та лівої (фоніві співзвуччя) рук,

що врешті-решт призводить до напластування (кінцеві п'ять тактів) у колоритних співзвуччях – великому мажорному септакорді з основним тоном d, долученому до нього тону нони та накладанні на них осяйного *fis-dur*'ного терцквінтакordu. В усьому цьому вбачається невимушеність та бадьористо-ініціативна завзятість дитячої ментальності, що не знає перешкод до фантазування.

Ще одна важлива складова задуму композитора – вкласти в оригінальну звукову форму/ідею суто методичне (рівня методичного прийому) завдання щодо розвитку техніки гри на фортепіано, що передусім потребує вправного володіння усіма пальцями кисті. Наприклад, інтонаційну модель п'єси «Ведмедик Анни» складено в образі вайлуватої моторики (від *motor* – рух) – артикуляції обтяженої ходи (помірна й стримана маршовість у розгойдуваннях квінти й кварта, що виконуються різними аплікатурними парами (за методикою М. Лонг) й танцю «дуже-дуже грізної» (низький регістр – від *Des* до *as*) та водночас потішної особи. Подібні аплікатурні завдання маються на увазі також і в атональній, з емансипованими дисонансами п'єси «Коник Ангеліни»: це, власне, вільне музикування обох рук із характеристично модерною перебільшеною артикуляцією.

З-поміж інших дидактичних завдань можна зауважити, наприклад, завдання на опанування моделлю підголоскового голосоведіння, де криються ознаки гомофонно-гармонічної логіки просування голосів вертикального комплексу фонічного складу; наприклад, у п'єсі «Моя мама», де обриси фактури формують оспівування та переміщення акордових тонів. Водночас, саме у цій п'єсі налаштовано й інший семантичний зв'язок із функціональною логікою гармонічних співвідношень: п'єса завершується у спосіб відкритого каденційного звороту (із зупинкою на домінантовій гармонії), що неначе символізує собою у перспективу спрямоване запитання – «а що у житті буде далі, мамі?». Варто звернути увагу на спосіб артикуляції тематичних проведень у п'єсі «Наша бабуся»: це – асинхронне співвідношення музичних лексем декламаційного інтонування, розподілених поміж партіями правої та лівої руки (виконавський акцент – на техніці фразування), і які слід розуміти як дидактично налаштовану установку на первинний досвід з проінтонування контрапунктичної сукупності ліній.

Дещо іншого роду завдання містить у собі п'єса «Вальс Ангеліни»:

це –ігрова алузія на жанр вальсу, оскільки у його метро-ритмічну формулу вкладено синкоповані ритмічні фігури та наближені до «високої» (балетної) хореографії унаочнення швидкої ходи на пуантах (тріольний рух у партії правої руки наприкінці серединного розділу) й «скоки» (початок третього розділу форми). Крім того, ладотональний план п'єси містить вельми яскравий для сприйняття «відкритий» еліпс на основі зменшеного септакорду шостого щабля основної тональності (B-dur) та його переосмислення у ввідний септакорд VII щабля гармонічного G-dur, який після нетривалого перебування у ролі тональної опори серединного розділу через включення гармонічного ладу та позаладових альтерацій «викликає» повернення основної тональності її малим мажорним септакордом V-го щабля.

Особливої уваги заслуговують також п'єси, які семантично пов'язані із звуковими образами закарпатської народної культури. Так, у п'єсі «Про Закарпаття» унаочнено синкоповані танцювальні ритми та варіантні способи перетворення інструментальних награвань, що їх автор скрупульозно артикулює штрихом *legato*.

У п'єсі «Коломийка» відтворено рухово-характерну ударність поміж-дольової синкопи, яку в експозиційній фазі форми «забарвлено» у звучання лідійського ладу, в «іктовій» зоні на межі із серединним розділом переведено до опори у тональність другого щабля (e-moll), а в заключному розділі – до «гуцульського» ладу (дорійський лад із IV підвищеним щаблем). Крім того, композитор оснащує фактуру ефектними піаністичними прийомами в манері стилізації гри на цимбалах – як от, форшлагги та «каскад» октавних репетицій.

Не менш ефектною є п'єса «Тропонтянка»: композитор упроваджує прийом «гри акцентами» та особливого типу форшлагів, які передбачають «попереднє» репетиційне звучання основного звука (у цьому – аплікатурна складність піаністичного прийому). «Научає» композитор і маневреності ладотональних переключень (G-C-G), коли залучаються позаладові альтерації (підвищені II та IV щаблів G-dur), їх дезальтерація при поверненні основної тональності та оточення основних щаблів ладу хроматичними ввідними звуками. Перебіг картин рідного краю довершує п'єса «Довгий шлях», досить складна для опанування семантики медитативного типу. Її забезпечено поєднанням монотонно витриманих фігурацій (остинато) із грою

«ударних» акцентів на слабкому часі другої метричної долі й на останній долі такту (партія лівої руки), що в моделі лексеми загальної форми руху становлять собою фоновий пласт до розспіваних мовленнєвих фраз (партія правої руки). Контраст семантичних функцій рівнів фактури – «ключ» до розуміння концепції п'єси, зокрема, з огляду на часту мінливість метру (4/6/5/6 /5 /4/3/4), що її «задає» оповідно-декламаційний тип інтонування.

Неоднозначно «простим» є також ладо-тональне середовище цієї п'єси: спочатку її основним тоном є «*d*» мінорного нахилу, але із варіантністю четвертого щабля ладу – у версії підвищеного та натурального; опісля – у версії фрігійського ладу із тонікою «*d*» та повернення до «білоклавішної» дорійської діатоніки із тією ж тонікою. У цей момент фігурації переходять до партії правої руки, в той час як партії лівої руки доручено оповідні на тон-інтонацію рецитації: ця зміна регістрових положень тематичного матеріалу супроводжується також зміною ладо-тональних відтінків, де переважає натуральний мінор. Відтак, своєрідну коду складають «позаладові» (квінтового співвідношення) фігурації, опісля яких партія правої руки транслює все ті ж монотонні фігурації, а в партії лівої руки – «зворотні» ремінісценції із першого розділу (ситуація «запитання – відповідь»).

Неймовірно колоритним та піаністично вишуканим є тематизм п'єси «Паде дощ»: це ігрова стихія віртуозної гри у найрізноманітніших штрихових артикуляціях та фактурних варіантах, що в лексичній моделі звукового наслідування «ілюструють» емоційно забарвлене сприймання перебігу природного явища – від краплистого до рясного дощу, зливи з громом та останньої краплинки. Опісля «етюдної» п'єси подано модель гомофонно-гармонічного типу тематизму – із увиразненням кантиленної лексеми і так званого «супроводу» до неї, проте – з ефектом звуконаслідування волинки: п'єса «Про Шотландію» відкриває простір музичної лексики народів світу – «Про Словаччину», «Про Японію», «Про Австрію», «Про Румунію»; причому їх композитор komponує для ансамблевої гри як діалогу, що в майбутньому матиме сенс «діалогу культур».

**Висновки.** «Альбом» для дітей В. Теличка трактований композитором як такий жанр музичної творчості, що покликаний забезпечувати принаймні дві надважливі якості – формування

«музикальності» та піаністичної вправності дитини-музиканта: щодо першого – закладено інтонаційно сприятливі умови для розвитку здатності до максимальної міри самоідентифікації з музичним образом; щодо другого – забезпечено зворотній зв'язок із першим, коли пропонувані принципи творення інтонаційного рельєфу музичного тематизму засобом моделювання звукової форми/ідеї безпосередньо пов'язані із конкретним методичним завданням.

Перспектива подальшої розробки теми. Як матеріал дослідження «Дитячий альбом» В. Теличка надає змогу охопити одразу кілька важливих і, головне, взаємнопроникних наукових завдань, що безпосередньо стосуються музикознавчої та педагогічної практики: апробацію теоретично оновленого аналітичного апарату вистежування інтонаційного поля музики та його мислеформ, що є дидактично продуктивними в плані осягнення архітектоніки «Світу музики» як світу музичних ідей; та методологічну відповідність підходу в дусі «філософії цілісності» – у намірі духовного освоєння світу, що у педагогічному вимірі є запорукою формування духовного відношення до світу, до себе й інших, а також алгоритм формування рефлексивної діяльності інтелекту, бо «знищення духовності – це руйнація державності» (Є. Станкович [4, с. 51]).

## Література

1. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» [Текст]. Українське музикознавство : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
2. Музика Срібної Землі: твори для дітей та юнацтва / упорядкування та передмова : Віктор Теличко [Ноти]. Том 1. Ужгород : Всеукраїнське державне видавництво «Карпати», 2017. 184 с.
3. Попова І. Музична культура Закарпаття у минулому та сьогодні [Текст]. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. статей. Вип. 3. Ужгород : Всеукраїнське державне вид-во «Карпати», 2016. С. 31–41.
4. Станкович Є. Про музику, творчість та реалії сьогодення. Розкрити душу у звуках. Діалог: частина II: «Знищення духовності – це руйнація державності» [Текст]. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Вип. 1. Ужгород : Всеукраїнське державне багатопрофільне вид-во «Карпати», 2005. С. 44–51.
5. Теличко В. «Дитячий альбом» для шкіл естетичного виховання [Ноти].

- Ужгород : Всеукраїнське державне видавництво «Карпати», 2016. 48 с.
6. Ярмо М. Архітектоніка світу музики як «світу музичних ідей» [Текст]. Епістемологія світу музики. В 2-х томах. – Том 1: Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики : монографія. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. С. 110–286.
7. Ярмо М. Інтерпретаційний потенціал понять «інтонаційна модель» та модальна природа музичного тематизму як видів «мислення у звукових образах» [Текст]. Ярмо М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки : монографія. Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. С. 35–46.
8. Ярмо М. Методичні принципи опанування музичним текстом як «текстом культури» [Текст]. Ярмо М. Сучасна загальна музична освіта: теоретичні основи : монографія. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2012. С. 102–60.

## References

1. Moskalenko V. (1998). Do vyznachennja ponjattja «muzychne myslennja» [Defining the notion of musical thinking]. *Ukrainsjke muzykoznavstvo*. Vyp. 28, 48–53.
2. *Muzyka Sribnoji Zemli: tvory dlja ditej ta junactva*. Tom 1 (2017). [The Music of the Silver Land: works for children and youth. Volume 1]. Uzhgorod: National State Publishing House "Karpaty", 184 s.
3. Popova I. *Muzychna kuljtura Zakarpattja u mynulomu ta sjhodenni* (2016). [Transcarpathian Music Culture in the Past and Present]. Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation. Issue 3. Uzhgorod: National State Publishing House "Karpaty", 31–41.
4. Stankovyč Je. (2005). Pro muzyku, tvorchistj ta realiji sjhodennja. Rozkryty duschu u zvukach. Dialog: chastuna II: «Znysjčennja duhovnosti – ce rujnacija derzhavnosti» [About music, creativity and realities of the present. Open the soul in the sounds. Dialogue: Part II: "The Destruction of Spirituality is the Destruction of Statehood"]. Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation. Issue 1. Uzhhorod: National State Multi-profile Publishing House "Karpaty", 44–51.
5. Telychko V. (2016). «Dytjachyj aljbom» dlja schkil estetychnogo vyhovannja ["Children's Album" for schools of aesthetic education]. Uzhhorod: «Karpaty», 48 s.
6. Jarko M. (2010). Architektonika svitu muzyky jak «svitu muzychnyh idej» [Architecture of the world of music as "the world of musical ideas"]. Epistemology

of the world of music. In 2 volumes. - Volume 1: Methodological reflections and algorithms of postmodern musical consciousness: architectonic world of music. Drohobych: Editorial-publishing department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 110–286.

7. Jarko M. (2013). Interpretacijnyj potencial ponjatj «intonacijna modelj» ta modaljna pryroda muzychnogo tematyizmu jak vydiv «myslennja u zvukovyh obrazach» [The interpretational potential of the concepts of "intonational model" and the modal nature of musical themes as types of "thinking in sound images"]. Instrumental work by Vasyl Barvinsky in the hermeneutic field of contemporary musicological thought. Drohobych: Editorial-publishing department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 35–46.

8. Jarko M. (2012). Metodychni pryncypy opanyvannja muzychnum tekstom jak «tekstom kuljтуры» [Methodological principles of mastering a musical text as "a text of culture"]. Modern comprehensive musical education : Drohobych: Editorial-publishing department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 102–160.