

78.03(477)
Б43

В. В. Бєлікова

ЇІ МУЗИКА –
НАШЕ ЖИТТЯ,
НАШЕ БАГАТСТВО



78.03(477)

Б43

**Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Криворізький педагогічний інститут
Державного вищого навчального закладу
«Криворізький національний університет»
Факультет мистецтв**

В. В. Белікова

**ІІ МУЗИКА – НАШЕ ЖИТТЯ,
НАШЕ БАГАТСТВО**

**Кривий Ріг
«Видавничий дім»
2013**

УДК 78.03(477)ББК

Белікова В. В.

Б43 **Її музика – наше життя, наше багатство:**
монографія / Валентина Венедиктівна Белікова ; МОНМС
України. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2013. – 52 с.
ISBN 978-966-177-186-3

*Рекомендовано до друку Вченою радою факультету мистецтв
КПІ ДВНЗ «КНУ» (Протокол №2 від 20 вересня 2012 р.)*

Рецензенти:

Олексюк О. М. – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії і методики музичної освіти Педагогічного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка;

Щитова С. А. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри історії, теорії музики Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.

Загальна редакція:

Козлов Р. А. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератури КПІ ДВНЗ «КНУ».

У монографії автор розглядає фортепіанні і хорові цикли Б. М. Фільца, акцентує увагу на їх формуванні, розвитку музичної мови, особливостях виконання та інтерпретації композиторського задуму.

ISBN 978-966-177-186-3

©В. В. Белікова, 2013.



*Монографія присвячена 80-річчю
з дня народження
Богдани Михайлівни Фільу*

ВСТУП

Історія розвитку національної музичної культури свідчить про те, що українську музичне мистецтво на межі ХХ-ХХІ століть є динамічною постійно оновлюючою цілісною системою, що наповнена багатющим внутрішнім змістом, різноманітними музичними формами та жанровими перетвореннями, майстерним поєднанням традиційних і найновіших засобів музичної виразності, цікавим осучасненням усталених стилістичних напрямків і течій, що виводять його у ранг одного з найпопулярніших мистецтв на світовому рівні.

Процесуальність творчих процесів зумовлює постійне тяжіння до трансформаційних зрушень, які акумулюють численні утворення (різножанрові, різнотипові, різностильові, різнохарактерні та інші), що накопичуючись, насичують світову художню ауру. З часом вони набувають статусу усталеного художнього явища світового рівня.

Таким значущим і багатофункціональним явищем зі своїми суто специфічними особливостями розвитку і функціонування в беззупинному віхреподібному часовому континуумі є українська фортепіанна музика.

Сказане цілком і повністю відноситься до фортепіанних доробок відомого в країні сучасного композитора, доктора філософії мистецтва, Лауреата Державної премії ім. М. В. Лисенка, Лауреата конкурсу композиторів «Духовні псалми», Лауреата премії ім. В. Косенко, Дипломанта й стипендіата Фонду інтелектуальної співпраці «Україна – ХХІ століття», Кавалера Ордена Великомучениці Варвари, Заслуженого діяча мистецтв України, провідного працівника Інституту музикознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України **Богдани Михайлівни Фільц**.

Музичні досягнення Б. Фільц складають ціннісне надбання сучасного українського музичного мистецтва. Її творчі пошуки і здобутки продовжують кращі традиції українських композиторів-класиків – М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, М. Колесси та інших, у поєднанні із загальноєвропейськими засадами високопрофесійного композиторського письма.

Оркестрові, фортепіанні, хорові, вокальні твори композиторки

добре відомі серед професіоналів та любителів музики, користуються високою популярністю поміж музикантів нашої країни та країн близького й далекого зарубіжжя. Вони звучать в Росії та Україні, Франції та Німеччині, Словаччині та Польщі, Білорусії та Англії, Австралії та Болгарії, Естонії та Латвії. Їх виконують на самих престижних Міжнародних музичних святах-форумах і фестивалях, конкурсах і концертах славнозвісних музикантів та молоді виконавці. Їх записано на аудіокасетах та компакт-дисках не тільки у фондах Національної радіокомпанії України, а й у музичних студіях далекої Канади та США.

Народилася Богдана Михайлівна 14 жовтня 1932 року у добре відомому на Львівщині містечку Яворові. Висококультурна сім'я Фільц належала до тих представників галицької інтелігенції, що були тісно пов'язані з національно-патріотичним рухом.

У родині цієї сім'ї, ніби у краплині, відобразились хвилюючі піднесені та трагічні історичні події, котрі розгорталися в Західній Україні у сорокових роках минулого століття. 1939 рік замість радості возз'єднання українського народу приніс в Галичину репресії, масові тюремні ув'язнення та висилки. Батько Богдани, юрист за фахом, був засуджений і пропав без вісті. Мати разом з дітьми була заслана до Казахстану, де не витримавши голоду і злиднів, передчасно померла.

У 1945 році Богдана та її сестри повернулися на Батьківщину сиротами, де їх взяли на виховання родичі у Львові. Дівчинка знову опинилася у культурному інтелігентському середовищі, де свято берегли національні духовні цінності.

Музичний хист Богдани проявлявся дуже виразно. За рекомендаціями друзів сім'ї Фільц – композиторів Василя Барвінського та Станіслава Людкевича – Богдані вдалося поступити в музичну школу-десятирічку, після закінчення якої вона стала навчатися у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка з 1951 року, закінчивши згодом два факультети – теоретичний та композиторський. У той час тут працювала ціла плеяда видатних митців: Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Євген Козак, Микола Колесса, Анатоль Кос-Анатольський, Роман Сімович, Адам Солтис, діяльність та музична творчість яких заклали фундамент формуванню львівської композиторської школи.

Творча атмосфера львівських музикантів не могла не

позначитися на формуванні музичних здібностей та професійної майстерності Богдани Фільц. Набуті в консерваторії знання й естетичні настанови залишили значний відбиток у становленні її композиторської індивідуальності. Цей процес продовжувався й пізніше, коли у 1959 році вона поступила до аспірантури при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнографії АН України у Києві (тепер має назву Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України).

Науковим керівником аспірантки став один із найвидатніших представників української національної композиторської школи, чуйний і задушевний Левко Миколайович Ревуцький. Так що і на цьому життєвому шляху Богдана потрапила в середовище, де уважно ставились до творчої особистості, шанували українську культуру, дбали про її збагачення.

Наукові інтереси відділу музикознавства, куди була прийнята Богдана Михайлівна, були спрямовані на вивчення українського народного та професійного мистецтва. У це музичне річище природно влилась діяльність Богдани Фільц як молодої композиторки, так і компетентного музикознавця. Мається на увазі її робота над дисертацією «Методи хорових обробок українських народних пісень у творчості українських радянських композиторів», яку вона успішно захистила у 1964 році. Ставши науковим співробітником інституту, Б. Фільц продовжила активно працювати на науково-дослідницькій ниві, чим успішно займається й сьогодні.

Як композитор Б. Фільц зарекомендувала себе митцем широкого жанрового профілю. Вона є автором дитячої опери «Лісова школа», багатьох симфонічних, хорових, камерно-вокальних та інструментальних творів.

Серед творчих здобутків композиторки фортепіанна музика займає особливе й вагомe місце. Можна припустити, що любов до фортепіано, як яскравому музичному інструменту багатогранного емоційного та душевного висловлювання, була зумовлена впливом педагогічної діяльності її викладачки з фортепіано у львівській спеціальній школі-інтернаті Ірини Крих. Як підкреслює у своїх спогадах сама композиторка, «знання секретів..., якими щедро ділилась зі мною пані Ірина Крих, ...і досі слугують мені своєрідним дороговказом в моїй мистецькій діяльності та композиторській творчості» [6, с. 9].

На всьому творчому шляху композиторки фортепіано завжди було її вірним супутником. Даючи загальну характеристику фортепіанним творам Фільц (яких понад 70) слід підкреслити, що показовим для них є розгортання музичного вислову в єдиному стильовому річищі, позначеного неповторною індивідуальною манерою художнього вислову.

Серед багатьох фортепіанних творів переважають п'єси програмного змісту – миттєві замальовки емоційних почуттів, станів настрою, картин природи. Тому характерною рисою музичного почерку Фільц є романтична окриленість образної мови, теплий ліризм і, найпередусім, глибокий зв'язок з українською народною пісенністю карпатського регіону. Невипадково ще у 1958 році видатний український композитор С. П. Людкевич – викладач Б. Фільц з класу композиції, підкреслював «визначну, притім природну мелодико-гармонічну інтенцію і виразність, особливо в ліричному напрямі музичної мови композиторки, яка мала тісний зв'язок з різновидами народнопісенних утворень Закарпаття» [3, с. 137]. Мова йде не про механічне використання фольклорних мотивів, а про органічне інтегрування етноелементів у власне авторське музичне мислення, що й надає музиці Фільц неповторного національного колориту.

Фортепіанна музика Б. Фільц репрезентує стильовий напрям, котрий став магістральним в українській фортепіанній музиці починаючи з 20-х років ХХ століття і яскраво виявив себе у творчості Л. Ревуцького, М. Колесси, Н. Нижанківського та інших авторів. Йдеться про насичення музичної тканини фольклорними мотивами, опрацьованими засобами композиторської техніки, притаманними неоромантизму та імпресіонізму.

Фортепіанні твори Фільц користуються великим попитом музикантів-виконавців як добре відомими в Україні (М. Крушельницька, О. Кузьмович, О. Рапіта, М. Григорійчук, А. Гудько та інші), так і молодими піаністами. І це зрозуміло, бо фортепіанні доробки Б. Фільц складають твори призначені для виконавців різної вікової категорії та музично-виконавської підготовки. Вони мають переважно програмний характер, що найчастіше зазначається назвою мініатюри (наприклад: «Бабусина казка», «Гра в м'ячик», «На дитячій залізниці» тощо) і

з великим успіхом використовуються педагогами музичних шкіл для учнів молодших класів. Про педагогічну спрямованість фортепіанних п'єс композиторки свідчить той факт, що ряд її мініатюр були опубліковані у збірниках для початківців (80 pp. у США; 1995, 1997, 2000 pp. XX ст. в Канаді).

Підтвердженням популярності творів Фільц є використання їх у конкурсних програмах молодшими виконавцями. Так, мініатюри з циклу «Закарпатські новелети» та «Лемківські варіації» постійно звучать на Міжнародному конкурсі ім. В. Горовиця (Київ), Міжнародному конкурсі академічного мистецтва юних піаністів «Vivat Musica» (Нова Каховка), на конкурсі ім. С. Прокоф'єва (Донецьк), ім. В. Барвінського (Дрогобич), а також на творчих молодіжних форумах і музичних святах в різних містах нашої країни (Львів, Кіровоград, Кривий Ріг, Маріуполь, Рівне) та за її межами (Німеччина, Польща, США).

Запропонована читачу робота присвячена фортепіанним творам Б. Фільц, що були утворені і опубліковані у другій половині XX століття та на порубіжжі XX-XXI століть. Відібрані твори не є випадковими. Різний рівень музично-теоретичної підготовки молодих виконавців свідчить про те, що деякі з них стикаються із певними труднощами у процесі опанування музичними п'єсами сучасних композиторів. Зумовлено це тим, що музичним образам творів сучасних композиторів притаманні яскрава багатозначність, особливий підтекст психологічного вислову, варіативність, використання синтезу різних засобів музичної виразності, що є характерним для самих найрізноманітніших стильових напрямків поширених у другій половині XX ст. від класичного та романтичного до постмодернізму.

Огляд фортепіанних композицій Б. Фільц пропонуємо розпочати з нової збірки авторки, призначеної для дитячого віку. Збірка була надрукована видавництвом «Посвіт» у м. Дрогобич у 2011 році. Нововидання має загальну назву «Фортепіанні твори для дітей» і містить такі фортепіанні мініатюри:

1. Карпатський етюд (ця п'єса за американським виданням має іншу назву – «Гірськими стежками»);
2. Гра в м'ячик;
3. Давня казка;
4. На дитячій залізниці;
5. Забута лялька;

6. Мальована сопілочка;
7. Колискова;
8. Пісня для бабусі;
9. Полька;
10. Поетичний настрій.

Зауважимо, що п'єси «Давня казка», «Забута лялька», «Колискова» та «Пісня для бабусі» були утворені композиторкою на замовлення українців, які виїхали до Канади. Свої коріння вони ніколи не забували і дітям та онукам намагалися прививати любов до України на матеріалі музичних композицій визнаних у світі митців, для яких Батьківщина є тією святинею, яку любивш завжди і в лихі години, і в радісні.

П'єси ж «Забудла лялька» та «Мальована сопілочка» належать до циклу фортепіанних мініатюр авторки, що мають назву «Яворівські іграшки». Адже звісно, що славна земля Яворівщини завжди була багата талановитим і роботящим народом, що займався розписом по кераміці, різьбленням по деревині, малюванням, ткацтвом, вишиванням, в'язанням, плетінням необхідних побутових речей з лози, а головне – виробництвом цікавих й яскравих дитячих іграшок, якими й сьогодні охоче бавиться й тішиться малеча.

Даючи загальну характеристику новонадрукованої збірки, підкреслимо наступне: її структура складається за принципом музичного контрасту, що притаманне майстрам музичного слова, які працюють в жанрах великих музичних форм, утворюють композиції значних масштабів (симфонії, кантати тощо). Останнє свідчить і про велику відповідальність Б. Фільц перед своїми юними слухачами та виконавцями. Утворити твір (хоч невеликий за об'ємом), щоб він був цікавим за розвитком своєї музичної тканини, мелодичної фразеології та ритму, тишив слух, а головне, щоб його постійно хотілося б грати чи співати, твір, в якому співставлення та послідовність музичних епізодів мають величезне значення для сприйняття цілності його музичного образу під силу великому майстру музичного слова, яким є Богдана Михайлівна Фільц.

Узагальнюючим музичним образом для творів цієї збірки можлива була б назва «Спогади про дитинство». Коли людина вступає в період значних ювілеїв, повернути її у дитинство здатні спогади про рідну домівку, батьків і родину, роки навчання й надбання тих знань і вмій, що знадобилися їй протягом всього

подальшого життя й професійної діяльності. Можна припустити, що саме тому зміст запропонованої читачу збірки починається з п'єси «Карпатський етюд» – мініатюри, опанування якою навчить молодого музиканта виконувати чітко *staccato* й одночасно проводити основну мелодичну лінію. Невипадково композиторка пропонує починати твір динамікою *fta leggero*.

Водночас привертають увагу перші дві ноти у правій руці. По-перше, це звучить інтервал *ч4*, яким традиційно починаються заспівки в українських народних піснях і він має виключно змістовне значення. По-друге, ноти мі-ля (т. 1) поєднані лігою, що потребує якісного та чіткого висловлювання, бо одразу ж, без вступу, озвучується головна тема твору.

Бражає передбачливість та майстерність авторки щодо подання малюкам самого розвитку мелодичної лінії у вигляді одноголосної лінії, а не в акордовому звучанні. Адже дитяче вухо у ранньому віці ще не здатне сприймати мелодію в акордовому викладі (тим більше юному виконавцю ще важко виділити мелодію якимсь одним пальцем із купи нот поєднаних в єдиному акордовому звучанні).

Цікавим є і використання композиторкою принципу контрасту у викладі всієї музичної тканини такого невеличкого за об'ємом (40 тактів) твору.

Починаючи з 9 такту звучить другий період, що за своєю характеристикою протиставляється попередньому – використовується динаміка *p* на *cantabile*.

Стосовно структури музичного вислову авторка вдало застосовує форму класичного музичного періоду, що складається з двох речень (кожне речення має чотири такти). Уся музична тканина Етюду налічує п'ять таких періодів. Вони зіставляються між собою як за динамічною прикрасою, так і за емоційною характеристикою. Зіставлення здійснюються чітко і не викликають сумніву. Наприклад: тт.: 1-8 та тт.: 9-16 [приклад №1].

Нотний приклад №1. «Карпатський етюд»

У третьому періоді авторка викладає мелодичну лінію за допомогою квартових інтервалів (тт.: 17, 18, 19, 21). Квартові підголоски, що проводяться в партії лівої руки (тт.: 23, 24), трішечки затримують загальний рух п'єси. Останнє допомагає сприймати наступний четвертий період, що є точним повтором першого, як своєрідну репризу.

Форма музичного періоду вживається авторкою і в наступній мініатюрі «Гра в м'ячик». Названа п'єса має два періоди, в кінці яких застосовуються розширення. Так, в кінці першого розширення в партії лівої руки звучить квінта *ля-мі* домінантової функції (тт.: 17-20), а в кінці другого періоду розширення стверджується основна тональність твору звучанням тонічної квінти *ре-ля* (тт.: 32-34). Таким чином підкреслюється *D-dur*.

Гадаємо вказані розширення композиторка вживає не випадково. У слухача виникає враження, що авторка користується ними з метою специфічного підкреслення та загострення уяви виконавця на легких стрибках дівчинки, яка грається з м'ячем. Адже м'яч дуже часто несподівано відскакує зовсім в іншу сторону. Саме тому доводиться стрибати за ним на різну відстань.

Друге розширення починає звучати після витриманого (більш ніж 2 такти) звучання тризвуку (*сі-ре#-фа#*). Специфічне звучання тризвуку підштовхує фантазію виконавця до сприйняття моменту далекого польоту м'яча. І тепер треба стрибнути далеченько (з ноти *соль* першої октави до ноти *соль* другої октави (в партії правої руки)), щоб дістати м'яча і знову

продовжити веселу гру.

Уважно вивчаючи нотний текст мініатюри, виконавець натикається на форшлаги у партії правої руки (тт.: 1, 5, 8, 9, 10, 13, 14, 21, 25). В партії ж лівої руки форшлаг застосовується тільки в тактах 9, 10, 29 та 32. Використання такої прикраси в нотному тексті надає загальному характеру звучання цієї п'єси особливої гостроти та грайливості.

Метро-ритмічна основа п'єси має дводольний розмір, а динамічна лінія розвивається в межах *trif*.

Головним штрихом звуковидобування музичного матеріалу є *staccato*, що яскраво відтворює образне сприйняття стрибків дівчинки та відскоків м'яча.

Наступна п'єса має назву «Давня казка». Виникає питання: чому авторка назвала так цю мініатюру? Адже дітям завжди хочеться слухати якісь нові казкові історії та цікаві вигадування. Але ж ні.

Є найулюбленіша матусина казка, з героїне якої трапилось лихо. Раптово вона опинилася далеко-далеко, не пам'ятає як це скоїлося і тепер намагається повернутися додому. Для цього їй доводиться пройти крізь густий і темний ліс, перепливти через глибоку річку.

На своєму шляху дівчинка зустрілася й познайомилася з добрими й цікавими птахами та звірами, що стали її друзями. То був Дятел, який перелітав з дерева до дерева, стукав носиком по стовбуру і таким чином «відстуковував» дівчинці дорогу додому; Сова, яка довгими темними ночами була їй надійною охороною від злих диявольських сил. Та головне – дівчинка зустріла велику білу собаку Аміру, яка стала для неї вірною подружкою. Собака вивела дівчинку на стежинку, що вела найкоротшим шляхом до її оселі, врятувала від гидкої жадливої гадюки й привела до чарівного джерела, де дівчинка випила чудодійної водички і одразу ж усе пригадала.

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

Здавалося б для відтворення в музиці такого казкового сюжету композиторка повинна була б використати незвичайні чудотворні засоби музичної виразності. Аж ні.

Композиторка застосовує давно знайомі (що стали вже

традиційними) прийоми фортепіанного письма та звуковидобування. Так нотний текст мініатюри утворений у тридольному розмірі (3/4). Тональність п'єси витримана у *A-dur*. У загальному розвитку музичного матеріалу мають перевагу вісімки, що групуються головним чином по дві ноти (II).

Тільки у деяких тактах музичного тексту (тт.: 7, 11, 13, 14, 15, 18) композиторка застосовує ноти більш дрібної довжини (16ті), що разом із динамічним зростанням приводить загальний розвиток музичного матеріалу до вагової та логічної кульмінації всього твору (тт.: 13-15) [приклад №2].

Нотний приклад №2. «Давня казка»

Andantino $\text{♩} = 56-63$

mp cantabile

Мелодична лінія мініатюри «Давня казка» розвивається на основі усталеного метро-ритмічного малюнку [приклад №3], який завдяки своєму секвентному висловлюванню набуває важливого змістовного значення.

Нотний приклад №3. «Давня казка»



Розложисті акорди в партії лівої руки надають мелодичній лінії надійної гармонічної підтримки. Септакорди I, II, VI ступенів додають загальному характеру звучання витонченості та вразливості. Саме ця особливість гармонічної мови мініатюри свідчить про близькоспоріднений пізній Романтизм фортепіанної музики Б. Фільц з багатьма фортепіанними п'єсами її славетного вчителя – Левка Миколайовича Ревуцького, гармонійна мова якого зароджувалася та формувалася під впливом розвитку російської фортепіанної музики кінця XIX – початку XX століть (наприклад, його Прелюдія №3, тв. 4; Прелюдія №2, тв. 7).

Наступна мініатюра збірки має назву «На дитячій залізниці». Її загальна контрастність до попередньої п'єси незаперечна. Так, метро-ритмічною основою мініатюри є «квадратний» дводольний розмір (2/4). Темповий рух її має позначку *Moderato* ♩=126, що вимагає від піаніста виконання твору в значно прискореному темпі, ніж попередньої п'єси. Зауважимо, що для утворення в музиці постійного руху потягу автоврка в партії лівої руки застосовує остинатний рисунок (тт. 1-8), що повторюється протягом всього твору.

Мелодична лінія п'єси проводиться в партії правої руки.

Музична форма п'єси «На дитячій залізниці» може розглядатися як періодальна, що складається зі вступу, чотирьох періодів та закінчення (вступ – тт. 1-8; I період – тт. 9-24; II період – тт. 27-44; III період – тт. 45-62 з розширенням до 70 такту; IV період – тт. 71-86; закінчення – тт. 87-105).

Для утворення своєрідної та цікавої інтерпретації вказаної мініатюри, що аналізується, доречно було б сприймати кожний період як новий вагон, у якому їдуть діти зі своїми вірними друзями: кошенятами, цуценятами, птахами. Кожен вагон пофарбований своїм кольором і освічується різноманітними ліхтариками.

Виходячи з того, що музичний образ цієї п'єси та її загальний рух вимагають значної активності та моторики виконання, композиторка створює вступ, мелодико-ритмічний рисунок якого виконує функцію остинатного елементу твору, що служить яскравим і навіть головним компонентом відтворення цілісної рушійної сили мініатюри. Зазначимо, що остинато доволі часто застосовується авторкою не тільки у фортепіанних творах, а й у таких хорових мініатюрах, як «Чекайте квітами. Весна (телеграма-блискавка)» з хорового циклу «Весняні сценки» на слова Ліни Костенко.

Аналізуючи нотний текст четвертої п'єси збірки «Фортепіанні твори для дітей», неважко простежити використання штриха *staccato* як основного засобу звуковидобування. Та для ілюстрації й відтворення поступового зростання руху поїзда композиторка вживає й м'які акценти, що підкреслюють мелодичну лінію, і поєднання терції із секундовими сполученнями, і загальне динамічне нарощування, що природно приводить до впевненого звучання на *f* (тт. 27-30, 35-41) [приклад 4].

Нотний приклад №4. «На дитячій залізниці»

The image shows a musical score for a piece titled "На дитячій залізниці" (On the children's railway). It consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a prominent ostinato pattern in the bass line. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like *f*. The first system has a treble clef staff with a 3-measure rest and a bass clef staff starting with a 3-measure rest. The second system continues the melodic line in the treble and the rhythmic pattern in the bass. The third system shows further development of the melodic and rhythmic elements, with a *dim.* marking above the treble staff and a *f* marking below the bass staff.



Особливої уваги заслуговують і виконання акордових поєднань, що звучать довжиною на 2-3 такти (тт. 41-43; тт. 64-66; тт. 97-100; тт. 101-104). Підкреслимо, що в зазначених тактах чітко простежується динамічне затухання, що вимагає від юного виконавця відтворення в процесі гри поступової звукової віддаленості двигуна поїзда... Все! Дитяча залізниця закрилася на відпочинок.

Наступна колоритна мініатюра має назву «Забута лялька». Вона контрастна до попередньої перш за все обсягом – 18 тактів (а не 105 т.), головною фа-мінорною тональністю (а не E-dur), метро-ритмічною основою на 3/4 (а не 2/4). Авторська позначка *Moderato melancolico* $\text{♩} = 56-63$ сприймається як натяк трактувати п'єсу в сенсі спогадів про дитячі забавки з лялькою, що довгі роки служила доброю подружкою. З нею завжди можна було покружляти в танцювальному колі (тт. 1, 3, 5, 7), а потім зупинитись, посміхнутись і зробити уклін (тт. 2, 4, 6, 8). А коли вже натанцюєшся, як же хочеться поколихати улюблену ляльку (тт. 9, 10, 13, 14) і покласти її спати в маленьке м'яке ліжечко (тт. 15, 16, 17, 18).

Гармонійним підґрунтям мініатюри служать арпеджовані акорди: *t* (тт. 1, 4, 5, 12, 16), *t*₇ (тт. 2, 3), *S* (тт. 6, 9, 13 (*IV*₇)), *III*_{cm.} (тт. 8, 10), *D* (тт. 11, 15).

Допоміжну функцію прикраси твору виконує педаль, що надає загальному характеру звучання п'єси очікуваної душевної співучості (*dolce*). Користування педаллю вимагає від юного піаніста чітких рухів ногою, щоб не залишався відзвук від звучання попередніх нот [приклад 5].

Нотний приклад №5. «Забута лялька»

Moderato melancolico $\text{♩} = 56-63$



Динамічний план п'єси знаходиться в межах *mf-p*.

Якщо п'єси «Гра в м'ячик», «Давня казка», «На дитячій залізниці», «Забута лялька» відтворюють у музиці щоденні забавки дитини з іграшками або їзду на дитячій залізниці, то мініатюра «Мальована сопілочка» представляє відтворення у звуках внутрішнього стану дитини від сприйняття всієї краси Карпатських гір, які спокійно й гордо здіймаються в небесно-блакитну височінь. Удень вони пропускають сонечко крізь зелені гілки ялинок, щоб воно своїм теплим промінням могло зігріти кожну тварину та освітити кожну травинку.

До речі, п'єса «Мальована сопілочка» певним чином перегукується з хорвою мініатюрою композиторки «На сопілку вечір грає», утвореною для мішаного чотириголосного хору й солістки на слова В. Сосюри. Поетичний текст В. Сосюри («Голубе хитання віт як дихання юних літ...») яскраво підкреслює душевне поєднання людини з розквітанням весняної природи, коли з Карпатських гір трембіта людям промовляє: «Як тебе не любити, мій коханий край».

Обсяг мініатюри – 23 такти, що вкладаються в просту двочастинну музичну форму. Кожна частина може бути розглянута як період. Тобто можна говорити про утворення п'єси, що нами розглядається в класичній періодальній музичній формі.

Динамічний розвиток першого періоду представляє собою ехоподібний відгомін, що розносить усіма гірськими розщелинами ніжну, наповнену легким диханням теплого вечора, мелодію мальованої сопілоньки. Так, динаміка в перших п'яти тактах розвивається на *f*, а уже в 6-10 тактах на *p*, що й сприймається як звуковий відгомін попередніх п'яти тактів.

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

динаміці *f* виконавець знову повернеться вже в одинадцятому такті.

Починаючи з 16 такту мелодична лінія теми сопілки зникає. Загальна сила звуку згасає. У нотному тексті поширюється вживання септакордових сполучень, що побудовані на другому ступені ладу. Їхній розвиток приводить слухача до акорду домінантової функції (т. 17) і виписаний композиторкою без терцієвого тону, що є типовим для музичної мови багатьох фортепіанних творів Б. Фільц. (У септакордах, нонакордах авторка дуже часто не застосовує терцієвий або квінтовий звук, що надає загальному звучанню п'єси таємничої чарівності).

Як результат подальшого загального руху гармонічної основи твору, усе приводить до акорду VI ступеня тільки вже з підвищеним терцієвим тоном – *ля#*. З'являється зовсім нове неочікуване, але яскраве акордове сполучення (*фа#-до#-ля#-до#*). Воно спалахує як іскра та прозвучить тільки два такти. І все зрозуміло... Звукове відлуння, починаючи з 20 такту, підводить до звукового уповільнення. Унісонним октавним звучанням звука (*фа#*) *фа-дієз* в партіях правої та лівої рук твір закінчується на *pp* [приклад 6].

Нотний приклад №6. «Мальована сопілка»

Tempo I

f

rit.

a tempo

pp



Наступна, сьома мініатюра збірки має назву «Коліскова». Вона ілюструє вдале використання авторкою традиційних засобів музичної виразності в п'єсах аналогічного характеру, наприклад, у хоровому творі Б. Фільц «Коліскова» на слова С. Жупанина.

Підкреслимо, що фортепіанна мініатюра «Коліскова» – єдиний твір збірки з метро-ритмічною основою 6/8 – розміром, у якому композитори-романтики дуже часто утворюють п'єси такого роду, як, наприклад, фортепіанна мініатюра Л. Ревуцького «Коліскова» (метро-ритмічна шкала цієї п'єси у своїй основі має 3/8 і подібна до метро-ритмічної основи на 6/8).

Спокійне коливання мелодичних фраз продовжує метро-ритмічну лінію вступу. Вони підтримуються динамічними перегукуваннями і розвиваються в наспівному характері в темпі *Lento* ♩=100 (тт. 9-13).

Фразеологія музичної тканини наповнена точним повторенням міні-фраз, секвентним проведенням субмотивів на тон чи терцію вгору, обмеженими змінами в побудові мелодичної лінії (тт. 5-14). Структуру твору можна розглядати як періодальну музичну форму (тт. 5-20) зі вступом (тт. 1-4) та розширеним закінченням (тт. 21-34) [приклад 7].

Нотний приклад №7. «Коліскова»

Аналізуючи музичну тканину вступу та закінчення п'єси, не можна не відзначити незвичайну ритмічну фігурацію в 3, 23 та 27 тактах. Композиторка вживає синкопу, яка може розглядатися характерною ознакою музичної мови Б. Фільц. Подібна синкопа зустрічається й у нотних текстах інших п'єс композиторки, наприклад, у «Сумній пісні (Присвяті Віталію Барвінському)» (тт. 10, 12).

Цікавими, на наш погляд, є яскраві сполучення, якими закінчується весь музичний твір (тт. 29-34). Їх можна назвати типовими для музичної мови Б. Фільц. В останніх тактах п'єси «Колискова» на динамічному згасанні до *ppp* композиторка майстерно вводить особливу звукову замальовку у вигляді кластерного накладання двох квінт *соль-ре* в партії лівої руки та *сі-фа* в партії правої руки. Якщо розкласти за терціями усю цю купу нот, то вимальовується септакорд *IV ст.* у тональності *d-moll*, який підказує, що в чарівний сон занурилися і дитина, і матуся...

Аналіз восьмої, дев'ятої та десятої мініатюр збірки підтверджують зроблені нами дослідження. Але перш ніж виконати висновки, зупинимося на найяскравіших елементах музичної тканини цих творів. Так, у «Пісні для бабусі» (№ 8) цікавою знахідкою авторки є мелодична лінія. Її інтервальний склад містить чисту квірту, що рухається вгору й униз (тт. 2, 3, 11, 38). А розвиток усієї музичної тканини здійснюється за рахунок проведення музичних фраз на октаву вгору з використанням допоміжних нот (тт. 33-40). Загалом утворення мелодичної лінії цієї п'єси характеризується високою професійною майстерністю. Останнє підтверджується добре скомпонованою музичною фразою, що має своє логічне завершення як у динамічному, так і в гармонічному планах.

П'єса «Полька» (№ 9) перегукується з традиційними польськими танцювальними творами. Мелодика її має аналогічну інтервальну структуру: 2; 44 ↑↓; 45 тощо. Танцювальний характер надають акценти на другій долі такту (тт. 2, 6, 8, далі по тексту) та застосування контрастних штрихів звуковидобування в нотному тексті (*staccato-legato*).

Мініатюра «Поетичний настрій» (№ 10) утворена в стилі вальсових п'єс (*Tempo di valse*) в одній з найулюбленіших тональностей авторки – *A-dur*. У музичному тексті п'єси вживаються кластерні нашарування квірти й квінти (тт. 2, 4, 6, 7,

далі по тексту), синкопи (тт. 19, 23, 29, 30), арпеджовані акорди, що стверджують головну тональність твору.

* * *

Розкриття заявленої теми продовжимо на прикладі аналізу фортепіанного циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень», що був утворений Б. Фільц у 1956-1959 рр., тобто в той час, коли вона була ще студенткою, навчаючись на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка у видатного композитора та педагога С. Людкевича.

Названий цикл складається з трьох мініатюр:

– Лемківська пісня №1 (*A-dur, Andantino*);

– Лемківська пісня №2 (*Es-dur, Andante risoluto*);

– Лемківська пісня №3 «Весільна» (*A-dur, Allegro con fuoco*).

Тематичну основу цих п'єс складає лемківський традиційний пісенний мелос.

Перша п'єса побудована на стилізованому під лемківську народну парубоцьку пісню матеріалі, що за своїм колоритом споріднений з пастушими ліричними награваннями. Останні виконують функцію трансплантованої лейттеми, яка час від часу пронизує музичну канву всієї п'єси. За спостереженнями дослідниці творчості Б. Фільц М. Загайкевич, тут «...арпеджовані пасажі, агогічні перепади служать виразним обрамленням для експонування проникливо-мелодичної і ритмічно-примхливої стилізованої народнопісенної теми, вияскравлення її романтично схвильованого характеру» [2, с. 76]. Особливо помітним є обрамлення основної теми інструментальним супроводом, що побудований на принципі наслідування цимбального акомпанементу. Він має арпеджовані гармонічні акорди та варіаційно розроблені мелодичні ходи. Про неповторний лемківський колорит тут також говорить і ритміка, особливо через синкоповані поєднання, що надають мелодиці екзальтованості, незаперечної напористості.

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

Треба зазначити, що ліричний колорит п'єси яскраво доповнюють і формотворчі елементи, які представлені простою тричастинністю, наближеною до фольклорних принципів формотворення. Якщо перша частина, що представлена трирядковим

періодом (такий принцип властивий для суто пісенного формування), є в композиційному плані експонуючою (тут відчутні елементи парубочого музикування, адже мелодія виходить за межі олігтоніки), то друга (середня) частина більша за обсягом і експресивно насичена. Такого роду констатацію підтверджують арпеджовані фігурації в лівій руці та підголоскові аплікації в правій.

Третя частина лише візуально нагадує першу. Мелодія її збагачена мелізматичним орнаментуванням на фоні кварто-квінтових басових фігур, базованих на тріольних конфігураціях. У цій частині композиторка часто використовує гармонічні арпеджіато, які більше впливають на загальну ліризацію твору, а в кінцевому результаті і романтизують його, зокрема через використання в кодї 6/8 розміру.

Різнобарвною у першій п'єсі циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» Б. Фільц є і динамічна шкала, яка своїми непередбачуваними зіставленнями значно романтизує твір, робить його емоційно насиченим. Особливо це відчутно у 14-17 тактах, де протягом усього двох тактів (тт.: 16-17) динаміка розгортається до *fff* і, таким чином, відтворює сильний емоційний сплеск. Такого роду динамічна амплітуда реалізується на фоні арпеджованих акордів у лівій руці. Сама кульмінація твору припадає на 26 такт (майже на кінець композиції). Власне, у цьому такті використаний арпеджований акорд одночасно у правій та лівій руках, який надзвичайно загострює увагу слухача і націлює його на романтичне сприйняття твору.

Зауважимо, що вдалий вибір Б.Фільц засобів музичної виразності посприяв вияскравленню логічного розвитку музичної думки протягом всієї першої частини циклу. А це дає підстави констатувати те, що власна авторська мелодія, яка лише спорадично забарвлена пісенними інтонаціями, настільки вдало стилізована, що її, без сумніву, можна зарахувати до арсеналу традиційної народної музичної культури всього лемківського регіону [приклад 8].

Нотний приклад №8. «Лемківська пісня 1»

The image shows a musical score for a piece titled "Lemkivka 1" by B. Filc. The score is written for piano and is in 6/8 time, marked "Andantino". It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some grace notes. The left hand provides a bass line with chords and single notes. Dynamics include *mf dolce* and *pp*. The key signature has two sharps (F# and C#).

Близьким до традиційних є й діапазон мелодичних послівоків, які використовує композиторка протягом всього музичного твору. Він переважно обертається навколо квінти-сексти (лише деколи сягає октави). Такий спосіб стилістичної організації споріднює мелодіку даного твору із традиційним мелосом Закарпаття.

Спорідненою з традиційним лемківським мелосом виступає й метро-ритмічна організація музичного матеріалу, яка реалізується зіставленням цілого ряду перемінних розмірів – 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, що є часто вживаними у закарпатському фольклорі. Такого роду метрика робить лемківський фольклор своєрідним і неповторним та відрізняє його від інших (зокрема низинних) етнографічних груп населення Західної України [приклад 9].

Нотний приклад №9. «Лемківська пісня 2»

The image shows a musical score for a piece titled "Lemkivska piśnia 2". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked *mf cantabile* and the second system is marked *mp*. The music is written in a key with one flat (F major or D minor) and a 2/4 time signature. The vocal line features a melodic line with various note values and rests, while the piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines in both hands.

В українському музичному мистецтві творчість Богдани Михайлівни Фільц припадає на період другої половини ХХ – порубіжжя ХХІ століття, перші роки ХХІ століття і тому не дивно, що в ній яскраво відбилися особливості цього складного і насиченого періоду. Музичні твори композиторки дають матеріал для вивчення музично-творчих процесів, пов'язаних з розвитком основних художньо-естетичних напрямків та стилів даної епохи, дії спадкоємності між творчими поколіннями, а також виникненням нових ідей та задумів, що відбивають суспільне буття сьогодення. Іншими словами, творчість Б. Фільц належить

до тих музичних феноменів, у яких майстерно поєднуються традиційні риси з тенденціями, що створюють основу музичного мислення від часів сьгоднішніх до часів наступних.

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

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

За своєю образною настроєністю вступ твору ніби готує слухача до тієї події, яка задекларована у творі. У ньому насамперед відчувається підготовка троїстих музикантів до самої гри, сам спосіб настроювання народних інструментів, без яких не обходяться народні гуляння в корчмі. Тут переважає октавно-унісонна фактура, що образно порівнюється з грою популярних на Лемківщині народних інструментів – скрипки, цимбал та басолі і разом з тим зберігає інтонаційні елементи самої пісні.

Перша частина цієї п'єси ніби наслідують чотириголосу гармонічну фактуру лемківської народної пісні, що насичена простими зіставленнями гармонічних функцій і не виходить за межі пісенної чотирирядковості. На початку цієї побудови зроблена композитором ремарка «*cantabile*», яка передусім пов'язана зі смисловим навантаженням словесного тексту (тут корчма представлена як символ навіювання смутку).

Наступна (друга) частина цієї п'єси, що пов'язана з першою тритактовою синкопованою зв'язкою, насичена «збуреною» фортепіанною фактурою, постійним акцентуванням синкопованих кадансових зворотів. Супровід основного мотиву позначений постійними форшлагами та гармонічними арпеджуваннями у лівій руці, а опісля використовуються повнофактурні арпеджовані фіоритури, які наслідують експресивний характер цимбального награвання. Останній прийом супроводжує музичну тканину п'єси до кінця її другої частини (добавляються лише гармонічні акорди у правій руці).

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

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

Дещо своєрідною як для танцювальної пісні є і метроритмічна структура другої п'єси циклу. Адже вона позначена постійними чергуваннями три- та чотиридольного розмірів (лише у 27-28 тактах він переходить у дводольний). Така метроритмічна конфігурація робить пісню нарочито стрімкою, мелодико-експресивною і відрізняє її від загальноукраїнської танцювальної пісенності зі стабільно мірними ознаками.

Як і в багатьох хоровах композиціях Б. Фільц (маємо на увазі хорові мініатюри «Весняний дзвін», «Вітер», «Снігурі» та ін.), у музичній тканині другої п'єси циклу відчуваються елементи зображальності (це яскраво відчутно в 17-20 тактах у лівій руці), що вносять у загальний колорит п'єси настрій напруженого очікування. Аналогічного імпульсу додає і розгортання динамічної лінії, що розвивається в межах від *pp* до *ff* (схожі динамічні зрушення властиві і 17-21 тактам). Зображальність також відчутно прочитується у 5-му та 43-му тактах, які сповнені триголосими октавними співзвуччями із пропущеними терцовими тонами. Це, власне, той ефект, завдяки якому розкривається образний знак корчми, що як соціальна інституція спричиняє зло для людини.

Третя п'єса, що є завершальною в циклі «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» Б. Фільц, позначена підзаголовком «**Весільна**». Вона побудована на мотиві з відомої лемківської традиційної пісні «Здалека сме приїхали», що представляє групу танцювально-жартівливих весільних пісень із

запальною та іскристою мелодикою, яка споріднена з найуживанішим у танцювальній пісенності двосегментним восьмикладником, де другий сегмент є синкоповано підкреслений.

Зазначимо, що ця п'єса асоціативно імітує власне танцювальний фрагмент весільного дійства. Основним структуротворчим елементом у цій п'єсі є остинатна синкопована фігурація, яка образно імітує гру лемківської тріоїстої музики, в якій акомпонує роль відіграють цимбали. Однак ця ритмо-інтонаційна структура однаковою мірою обіграє як квінтово-секстові інтервали, так і квартові (перші відтворюють знак-образ народного інструмента цимбал, а другі – гру двох скрипок). Ці фігурації, що розгортаються у жваво-вогнистому темпі, час від часу «аплікуються» пісенною мелодією, що яскраво увиразнює загальний танцювальний характер. До речі, композиторка в цих епізодах використовує ремарку «*Moderato cantabile*», яка на цьому фоні репрезентує «ліричний дівочий спів» [2, 6]. У наступному епізоді основна тема трансформується у помірно-меланхолійний (*andante melanholico*) характер і таким чином дає підстави стверджувати, що у весільному обряді присутні різні емоційні епізоди: радісні та сумні (останні «сигналізують» про перехід молодої в інший соціальний статус і перевагу сімейних обов'язків над безтурботним дівочим життям).

Музичний матеріал «Весільної» п'єси на відміну від попередніх мініатюр представлений чітким метро-ритмічним викладом (стабільним дводольним метром та чітким пунктирно-синкопованим ритмом). Все це дає підстави сприймати дану п'єсу в максимальному наближенні (маємо на увазі в ситуативному плані) до танцювально-весільного фрагмента.

Третя п'єса в контексті цілого фортепіанного циклу є завершальною і більш узагальнюючою. Вона, як і перша мініатюра, написана в тональності *A-dur* та супроводжується переважно динамікою *ff*, що в цілому вселяє надію та впевненість у подальше щасливе подружнє життя. Як бачимо, через тональне зіставлення весь цикл сприймається цілісно і репрезентативно.

У середній частині третьої мініатюри (тт. 27-98), без сумніву, домінує образна лексика, що пов'язана з весільним шармом. Адже тут трансплантовані мотиви, які навіюють як відчуття радості з приводу подружнього життя, так і смуток за батьківським домом. Як бачимо, в музичному тексті органічно

вплетені ті засоби, які найбільше впливають із романтичних засад композиторського мислення. Це наявність:

- 1) тріольних аплікацій (тт. 78-94);
- 2) чергування тріольних та дуольних поєднань;
- 3) застосування мелізматики: форшлагів (тт. 79-83), мордентів (тт. 89, 93);
- 4) використання арпеджованих акордів (тт. 90-91), однойменного мажору та мінору тощо.

Даючи загальну характеристику музичним творам Б. Фільц, підкреслимо, що переважна більшість їх належить до програмної музики.

Відомо, що програмна музика досягла свого розквіту в епоху Романтизму й найчастіше зустрічається у виконавській та педагогічній практиці (мається на увазі музично-педагогічна діяльність в ДМШ і в СЗШ). Кожна назва твору дає великий поштовх до розвитку музично-слухових уявлень, що робить ці музичні твори більш зрозумілими, а значить і набагато цікавішими як для виконавців-юнаків, так і для слухачів.

Програмність, яка концентрується в конкретній назві музичного твору, можна розглядати як найбільш загальну основу для його виконавської інтерпретації. А якщо назва дається не одній п'єсі, а декільком мініатюрам (взагалі інструментальний цикл складається з двох, трьох і більше п'єс), то й виконавська програма певного музичного циклу може мати на увазі відтворення декількох емоційних станів або «об'єктивних явищ». До цього додамо, що інтерпретація кожної мініатюри повинна здійснюватися в контексті всього інструментального циклу, утворюючи цілісну музичну композицію.

У зв'язку з тим, що інтерпретація музичного твору перш за все передбачає прочитання виконавцем музично-виконавських засобів музичної виразності запропонованих автором в музичному тексті, на прикладах творів Б. Фільц простежимо і виявимо головні стрижні музичної тканини творів Б. Фільц, з допомогою яких розвиваються естетичний смак, емоції та кращі людські почуття, як виконавця, так і слухача.

Фортепіанні п'єси Б. М. Фільц, що належать до програмної музики, набули свого особливого визначення завдяки активному використанню інтонацій карпатського пісенного фольклору, широкому залученню виражальних засобів інструментальної музики пост-романтичного періоду.

У цілому фортепіанна музика Б. Фільца складає яскраву сторінку в сучасній українській музиці. Вона репрезентує стильовий напрямок, котрий став майже головним у розвитку національної інструментальної музики 60-70 років ХХ століття. Як зазначалось вище, мова йде про насичення фортепіанних п'єс фольклорним матеріалом, який опрацьовувався композиційними засобами, притаманними періодам Романтизму та Імпресіонізму. У цьому відношенні цікавим, на наш погляд, є один із останніх циклів композиторки, який з'явився на творчій полиці авторки у 1982 році – «**Київський триптих**». Твір присвячений святкуванню 1500-річчя Києва – місту в якому живе, працює авторка вже понад 50 років. Святкування такої події стало знаковим для життєдіяльності композиторки. Першим виконавцем та редактором циклу стала відома українська піаністка, професор Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові Марія Крушельницька.

Три мініатюри (*Ostinato*, *Toccata*, *Maestoso*) складають єдиний фортепіанний цикл, ідейно-тематична основа якого пронизує усю драматургію твору.

З першого знайомства з циклом «Київський триптих» його мініатюри можуть сприйнятися як окремі незалежні одна від одної фортепіанні п'єси. Та в процесі опрацьовування музичного матеріалу простежується особлива єдність інструментального циклу.

Головним камертоном його цільності є назва – «Київський триптих», що передусім вказує на виявлення в циклі основної ідеї всієї творчості композиторки, пов'язаної з оспівуванням в музиці любові до рідної України – її землі, природи, людей. Драматургічна гнучкість циклу дозволила автору уміло використати сучасні (особливо гармонійні) засоби музичної виразності для створення самих різноманітних відтінків музичних образів триптиху.

Перша частина циклу – **Ostinato. Largo** – асоціюється з утворенням образу Дзвонів, які з стародавніх часів були символом могутності та великого об'єднуючого початку усієї Київської держави. За життєвими традиціями Київської Русі саме церковним передзвоном скликався народ на майдані біля церкви під час значних всенародних свят або в годину важких випробувань країни для прийняття важливих державних

повідомлень та рішень.

Неповторну красу звучання дзвонів та передзвонів – невід’ємної частини культурного та духовного життя слов’янського народу – відтворювали композитори різних часів (С. Рахманінов, С. Прокоф’єв та інші), Б. М. Фільц створює образ дзвонів з великим відчуттям національної ментальності поєднаним із специфічними особливостями індивідуального почерку композиторки.

Авторка вдало застосовує полярні звукові регістри, поєднання в єдине гармонійне сполучення інтервалів чистої квати та квінти, м’які ритмовані зрушення – синкопи, що взагалі є характерною ознакою для музичної мови Фільц.

Вільне розгортання образної драматургії циклу сприяло широкому застосуванню особливої «живописної» мікродраматургії, у контексті якої природно сполучаються акордові звороти та мелодична лінія стародавнього наспіву. Для створення музичного образу величавого і гордого міста на Дніпрі – Києва, композиторка використовує поспівку, побудовану на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття. Виникаючи поступово то у вигляді одноголосної поспівки, то у вигляді двоголосного (секстового) вислову, мелодична лінія відтворює зосереджений, збагачений багатотисячним життєвим досвідом, образ мужнього і непереможного Києва (тт. 13-32) [приклад 10].

Нотний приклад №10. «Ostinato. Largo»

The image shows a musical score for a piece titled "Ostinato. Largo". It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked "Largo" and "pp" (pianissimo). The second system is marked "poco a poco cresc." (poco a poco crescendo) and "temilo" (ritardando). The music features a prominent, repetitive melodic motif in the right hand, characterized by a sequence of notes that resemble a bell tolling. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The overall mood is solemn and majestic.

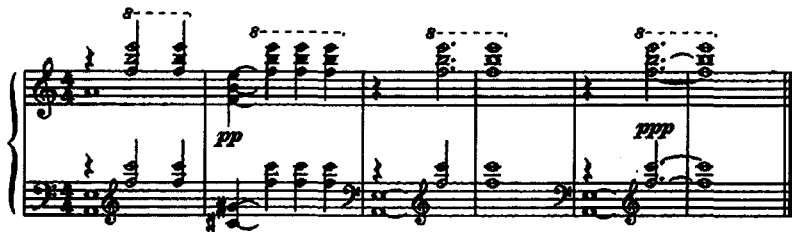
First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The upper staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures. Dynamic markings include *f* and *mp*. The lower staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures. Dynamic markings include *f* and *mp*.

Second system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The upper staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures. The lower staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures. The word *cantabile* is written in the upper staff.

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The upper staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures. The lower staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures.

Fourth system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The upper staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures. The lower staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures.

Fifth system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The upper staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures. The lower staff has a fermata over the first measure and a dashed line above the second and third measures.



Друга п'єса циклу – *Toccata. Vivace* – виступає повним контрастом до попередньої мініатюри циклу. Контраст виявляється у сполученні різних засобів музичної виразності: у темпі, у фактурі викладання музичного матеріалу, у тональному та динамічному планах. *Toccata* відіграє особливу роль в загальній структурі та розвитку всієї образної драматургії циклу. Тут вчасно нагадати назву твору – «Київський триптих», будова якого відбиває добре відому поширену в музичному мистецтві тричастинну структуру. Авторка переосмислює і творчо застосовує її. Замість традиційного сполучення темпів *Allegro – Andante – Allegro* Б. М. Фільц використовує *Largo – Vivace – Largo maestoso*. Гадаємо це не випадково. З перших тактів побудова циклу спрямована на утворення образу стародавнього та могутнього Києва. Власне всі засоби музичної виразності підкорюються головній ідеї циклу. Так, загальний розвиток музичної тканини другої мініатюри здійснюється завдяки хвилеподібного принципу викладання музичних фраз, мелодична лінія яких постійно поповнюється полутоновими зрушеннями. Якщо в першій мініатюрі циклу утворюється образ вічно величавого і внутрішньо спокійного Києва, то в другій п'єсі композиторці вдалося відтворити багатосюжетні драматичні сторінки київського літопису, його історичні події, які наповнені героїкою трудових звершень та військових перемог, наукових та культурних досягнень.

У розглядуваному циклі вдало та майстерно поєднуються досить контрастні засоби музичної виразності та виконавської техніки піаніста. Так, поряд з арпеджованими акордами (т. 14, 16, 29, 36, 38), які, охоплюючи своїм звучанням діапазон двох октав, нагадують заспіви стародавніх українських народних дум і, саме тому, передбачають їх виконання повнозвучним та соковитим звуком, автор використовує акордову техніку, так характерну для музичного мислення фортепіанного виконавства

епохи Романтизму.

Конкретне змістовне значення набувають такі засоби музичної виразності, як динамічна лінія твору, тональний план та метроритмічний малюнок п'єси. Так, динамічне розгортання гнучко дотримується розвитку музичних фраз. Починаючи зі звучання на *tr* злет динаміки звучання досягає до *f*, а друга хвиля музичного розвитку від звучання на *p* досягає *sf* (тт. 14, 16). Складається враження поєднання кожної нової хвилі із загальним бурхливим потоком музичного вислову, що доносить до слухача нові та важливі історичні факти з життя українського народу. Далі в темповому зрушенні на *accelerando* «музична злива» готує слухача до сприймання серединної частини мініатюри. Змінюється вся фактура викладання музичної тканини. Квадратна будова шістнадцятих нот замінюється тріолями. Складається відчуття необхідності для композиторки раптового відхилення від загальної музичної розповіді з метою відтворити в музичній тканині середньої частини емоційний стан людини, на долю якої випало перенести страшні та важкі випробування. Драматизація розвитку музичної образності посилюється появою пульсуючих акцентів на відносно сильних долях такту (тт. 15, 17, 18), що саме по собі вносить велике динамічне напруження.

У середині мініатюри циклу (тт. 19-29) композиторка демонструє чудову звукову знахідку, майстерно продовжуючи відтворювати лінію дзвонів, яка починає своє звучання ще з перших тактів *Ostinato*. Так, якщо в першій мініатюрі твору тема Дзвонів відтворюється акордовими сполученнями протягом усієї п'єси, то в *Toccata* тема Дзвонів витончено влітається в звукове мереживо всієї музичної тканини другої мініатюри. По-перше, тема Дзвонів досить чітко прослуховується в партії лівої руки, де розложистими інтервалами м. 6, м. 7, зм. 7 та зб. 7 відтворюється, так би мовити, дзвони середньої величини. По-друге, у сполученні з одноманітною мелодичною і ритмічною лінією, що звучить в партії лівої руки, яка розвиваючись шістнадцятими тріолями в межах в.7, в.6 та зм.5, сама по собі відтворює звучання маленьких дзвіночків. Авторка майстерно здійснює накладання своєрідного звучання різних за величиною груп дзвонів і в музичній тканині п'єси дійсно виникає звучання церковної дзвиниці з великими, середніми та маленькими дзвіночками.

Гадаємо, певну змістовну значимість в драматургії *Toccata*,

відіграє 51 такт – цілий такт звучить пауза на дві чверті, яка на наш погляд, повертає свідомість кожного до рідної батьківської оселі... до болю співочої теми Дзвонів та передзвонів, чим закінчується вся друга мініатюра.

Третя п'єса **Maestoso** сприймається певним підсумком розвитку всього музичного матеріалу, всієї авторської думки, що закладена композиторкою у фортепіанному циклі. Загальний темп мініатюри *Largo maestoso*, і в цьому відношенні вона перегукується з першою мініатюрою *Ostinato*. Навіть в перших чотирьох тактах заключної п'єси слухачу неважко почути тему Дзвонів, яка аналогічно в *Ostinato* теж викладається акордовою фактурою. Тільки тепер головна тема циклу відтворюється композиторкою в низькому регістрі і звучить більш впевнено і гордо, стверджуючи велич й силу Києва та всього українського народу [приклад 11].

Нотний приклад №11. «Maestoso»

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Maestoso'. The first staff is labeled 'Largo maestoso' and features a piano introduction with a bass line of chords and a treble line of chords. The second staff is labeled 'acceler.' and shows a more active melodic line in the treble clef with a 'ten.' (ritardando) marking.

Фактура викладання музичної тканини **Maestoso** перегукується із фактурою вислову другої п'єси – *Toccata*. Уже починаючи з п'ятого такту несуться цілі каскади шістнадцятих, виконання яких вимагає від піаніста володіння складними технічними прийомами та гнучким нюансуванням. Майже в кожному такті динамічна лінія розгортається хвилеподібно, починаючи від *p* або *mp* і досягає *f*. Чітко ритмізоване гуркотіння шістнадцятих сприймається як спланована і організована богатирська поступ – сила, що завжди готова піднятися на захист

щасливої долі свого народу.

Кульмінація *Maestoso* сприймається як загальна кульмінація триптиху. Вона досягає не тільки динамічними наростаннями музичного матеріалу, а й темповими зрушеннями. Темпові зміни досягаються завдяки майстерному та влучному використанню авторкою *accelerando* та зміни фактури викладання музичного тексту п'єси. Так, групування шістнадцятими нотами, а потім 32-ми (тт. 12, 14, 27) значно посилює і прискорює загальне кульмінаційне висловлювання.

Особливу увагу привертає до себе акордова вертикаль музичного тексту, у середині якої якраз і розгортається сюжетна розповідь. Акцентуація кожного акорду підкреслює певну функціональну значимість музичного вислову, який в останніх тактах п'єси набуває свого остаточного визначення.

Не дивлячись на дисонуюче звучання, змістовна інтонація музичної мови твору сприймається легко. Вона розвивається природно в середині акордових сполучень (акорди звучать цілий такт).

У всіх трьох мініатюрах циклу великого значення набуває мотив Дзвонів та переддзвонів. Виконуючи функцію своєрідного наскрізного лейтмотиву всього «Київського триптиху», тема Дзвонів та переддзвонів допомагає опісуванню найдавнішого і вічного молодого міста на Дніпрі – Києва.

Продовжуючи славні традиції провідних музикантів України – М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, М. Колеси та інших, фортепіанна музика Б. Фільц посідає значне місце у загальному доробку композиторів країни. Фортепіанний цикл Б. Фільц «Київський триптих» належить не тільки до етапних творів композиторки, а й до фонду визначних творів світової інструментальної музики. Велику роль у цьому відіграє національний характер музики, який виявляється в усьому комплексі виражальних засобів музичної мови композиторки. Саме своєрідний національний менталітет музики Богдани Фільц надає її творам неповторного і самобутнього характеру. Особлива щирість емоційного вислову, яскрава образність фортепіанних творів композиторки ставить їх у ряд високомистецьких композицій європейського рівня.

Виконання фортепіанних творів Б. М. Фільц у період, коли в Україні розпочався активний процес відродження національного музичного мистецтва, знаменно само по собі. Бо музика, яка йде

від самого серця здатна впливати на найтонші струни людської душі і завжди буде найкращим подарунком як для виконавців, так і для слухачів.

Аналіз відібраних нами фортепіанних творів Б. Фільц дозволяє виділити деякі особливості її музичної мови та зробити узагальнюючі висновки, а саме:

1) побудова мелодичної лінії здійснюється у стилі українського музичного фольклору закарпатського регіону;

2) у фортепіанних п'єсах для дітей та юнацтва здійснюється поєднання традицій (структур музичного вислову) і новаторства (гармонічна основа твору);

3) у мініатюрах використовуються кварто-квінтові інтервали, тріольні та інші ритмічні прикраси з метою відтворення особливостей звуковидобування й гри на українських народних музичних інструментах; уживання мелізматики: мордентів, форшлагів тощо; зіставлення однойменного мажору й мінору та полярних звукових регістрів;

4) впроваджується поєднання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактур викладання музичного твору;

5) втілюється принцип контрасту, хвилеподібний принцип розвитку музичних фраз;

6) здійснюється гнучке підпорядкування динамічного розгортання окремих музичних фраз загально-змістовому звуковому руху.

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

Композиторський дар Б. Фільц щедро виявився і в галузі вокально-хорової музики, призначеної для дітей та юнацтва. Її хорові композиції мають велику популярність і вже давно міцно увійшли до програм концертів Великого дитячого хору Держтелерадіо України, відомих в країні хорових колективів «Щедрик», «Дударик», «Дзвіночок», багатьох хорових колективів музичних закладів нашої країни та зарубіжжя.

Так, Латвійський хор хлопчиків спеціального музичного училища ім. Е. Дарзиня у 1979 році записав на фірмі «Мелодія» сувенірну платівку з виконанням її хорової пісні «Любимо землю свою» у супроводі органу у Домському соборі (лат. текст Я. Ереншрейта).

Потяг до музики Фільц та вдале виконання її творів пояснюється глибоко психологічним розумінням композиторкою закономірностей дитячого музичного сприйняття, емоційною відвертістю музичного висловлювання, умінням викласти мелодію просто, зрозуміло і красиво.

Зазначимо, що дитячі хори Б. Фільц з'явилися вже у період консерваторського навчання і з кожним роком зацікавленість вокально-хоровою музикою призначеною для дітей зростає в її творчій діяльності. Останнє було зумовлено, з одного боку тим, що починаючи з 1961 року, коли Богдана Михайлівна стала членом Спілки композиторів України, її діяльність на довгий час була пов'язана з комісією з естетичного виховання молоді. Вона постійно була членом журі дитячих музичних фестивалів, де виступали хорові колективи, керівники яких кожного разу замовляли поповнити їх концертний репертуар новими музичними творами. Зрозуміло, що такі замовлення служили вагомим імпульсом для розвитку композиторської творчості. З іншого боку, зроставав досвід митця створювати цікаві художні образи за допомогою стислих музично-виражальних засобів. Яскрава мелодика (що легко запам'ятовувалася), чітка і нескладна структура викладеного музичного матеріалу, широке використання пісенних та танцювальних жанрів, народного музичного фольклору, зображальність вислову (навіть з елементами ілюстративності) виступають основними ознаками дитячих хорів композиторки. Характеризуючи музичну мову хорових творів Б. Фільц, А.

Рудницький зазначає, що «музична мова композиторки обмежена і конвенціональна, але своїми обмеженими музичними засобами вона користується зі смаком і мистецькою ощадністю» [5, с. 185].

З пісенно-хоровими творами Б. Фільц призначеними для дітей та юнацтва (більше 300 зразків), можна познайомитися в авторських збірках композиторки:

«Від льоду до льоду» (1965);

«Смерічка» (1973);

«Любимо землю свою» (1977);

«Весняний дзвін» (1987);

«Ладоньки» (1982);

«Від зими до зими» (1983);

«Жива криниця» (1998);

«Срібні струни» (1999);

«Світе тихий» (2000), які вийшли в світ у видавництвах «Музична Україна», «Мистецтво» (Київ) та «Астон» (Тернопіль).

У своїх хорових творах призначених для дитячого віку Богдана Михайлівна постійно продовжує і зміцнює традиції українського класичного і сучасного вокально-хорового музичного мистецтва. Свої композиції композиторка об'єднує у вокальні цикли, піднімаючи музичні образи окремих мініатюр до конкретних значущих художньо-естетичних узагальнень.

Хорові цикли Б. Фільц вражають витонченим ліричним натхненням, поетичністю музичних образів, ніжністю, тендітністю та багатством емоційних відтінків. У кожній мініатюрі оживає чарівний світ дитини, зігрітий материнською любов'ю.

З музикою Б. Фільц можна помандрувати в країну дитячих мрій, бабусиних казок або пограти в давно улюблені дитячі іграшки. Романтична наснаженість музичної тканини, творче засвоєння фольклорних інтонацій (переважно рідного карпатського регіону), своєрідність ритмічної основи музичної мови роблять хорові мініатюри композиторки неповторними музичними малюнками.

Значному успіхові дитячих вокально-хорових творів композиторки сприяло її завжди вимогливе ставлення до поетичної основи музичних композицій. Серед авторів текстів її хорових п'єс значне місце займають класики української

літератури: Тарас Шевченко («Зацвіла в долині червона калина»), Леся Українка («На зеленому горбочку»), «найкращий український лірик» (за визначенням Максима Рильського) Олександр Олесь («Вітер носить, літає»), видатні поети сучасності – Володимир Сосюра («Любіть Україну», взагалі понад 50 зразків), Дмитро Павличко («Сонце, хлопчик і обруч» (канон)), Ліна Костенко (хорові цикли «Весняні сценки», «Осінні сюжети»), Тетяна Савчинська («Під новий рік»), Микола Сингаївський («Жива криниця») та інші.

Бажаючи відтворити якомога повніше світ дитини з її іграшками, веселими святами, першими яскравими враженнями від зустрічі з образами Природли – Сонцем, Вітром, Дощем, Снігом – Б. Фільц створює цикли пісень на слова Олександра Олеся «Від льоду до льоду» (присвячений синові Олесю), «Хорові акварелі».

У 1965 році композиторка створює цикл «Від льоду до льоду» для голосу і фортепіано, а у 1983 році цей цикл доповнюється новими хоровими п'єсами і виходить під назвою «Від зими до зими». Зупинимось на ньому.

Збірку відкриває хор «**Ялинка**» – новорічна пісенька-оповідання про зустріч у лісі хлопчика із Зайчиком, який не дозволяє зрубати ялинку. Хор побудований у формі музичного періоду. Уся музична тканина хору розвивається за принципом зіставлення. Останнє досягається ритмічною побудовою мелодичної лінії. У першій частині куплету вона викладена половинними, четвертними, вісімками – нотами, завдяки довжині яких авторка відтворює оповідальний тон героя, про його збирання поїхати до лісу. У другій частині куплету мелодія розвивається переважно шістнадцятими нотами, що допомагає відчутти квапливий настрій музичного образу.

Якщо розглядати метро-ритмічну організацію мелодичної лінії, то одразу ж привертає увагу вживання композиторкою синкопованої фігурації в кадансових зворотах. Використання синкопованого малюнку у даному випадку, коли вся п'єса утворена у квадратному чотиридольному розмірі, можна розглядати як особливий засіб музичної виразності (так характерний для музичної мови Фільц). Синкопа значно інтенсифікує загальний рух пісні, який позначений автором темпом «*Не дуже швидко*», надає всій мініатюрі певної пружної

імпульсивності та сприяє утворенню веселого задиркуватого образу маленького Зайченяти. Двотактовий вступ до появи співу сприяє утворенню загального оптимістичного характеру мініатюри. Як підкреслює відома українська музикознавець, доктор мистецтвознавства М. П. Загайкевич, виростає він із особливостей гуцульського фольклору [2, с. 88].

Якщо перша мініатюра збірки утворена в тональності *C-dur*, то друга п'єса – «Снігурі» написана в тональності *G-dur* і стає яскравим прикладом тонкої інтерпретації «візуальних», живописних образів віршів О. Олесь. Перед слухачами виникає «зримість» поетичного образу веселої зграї пташенят, що «на сніг упали і розквітли, як квітки».

Хор «Снігурі» відрізняється від попереднього твору «Ялинка» вдалим поєднанням звукозображальності, яка допомагає відтворити образ зимової білої ковдри з відповідною емоційною наснагою, що пов'язана з образом веселої зграї птахів. Композиторка використовує такі засоби музичної виразності: швидкий темп, мелодійні поспівки вузького діапазону в межах терції, що є характерним для українського музичного фольклору зимового циклу – колядок та щедрівок; одноманітний ритмічний малюнок.

Чудовою знахідкою авторки є застосування в мініатюрі прийому хорового відлуння (кінець музичної фрази кожного разу повторюється іншими голосами). Останнє утворює особливий звуковий простір і, водночас, викликає асоціації із зображенням голосистих жаро грудних снігурів, які ведуть між собою веселу і дружню розмову.

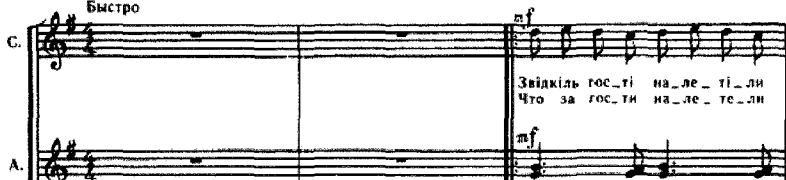
Хорова партія пісні складається з 3-х голосів і має свою «солістку» – партію сопрано. Загальний рух мелодичної лінії розвивається вісімками, а у п'ятому такті затримується на другій долі такту звучанням довгої половинної ноти з крапкою (знову синкопа) – тривалістю, що продовжує звучати в наступному такті. У середній частині твору на словах «Заспівали, задзвеніли, мов заграли кобзарі», метро-ритмічний малюнок сопранової та альтової партій розвивається в єдиному русі (тт. 10-12). А динаміка цього епізоду спадає від *f* до *p*, утворюючи враження бажання усього пташиного хору прослухати і почути, як же то «заграли кобзарі». Цікава в цьому фрагменті і фортепіанна партія. Вона викладена


арпеджованими акордами, виконання яких відтворює звучання переборів кобзи (тт. 11-13).

Застосовані композитором засоби музичної виразності яскраво підкреслюють музично-образний зміст твору.

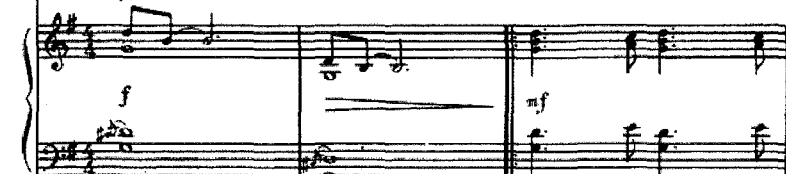
Нотний приклад №12 «Снігурі»

Швидко
Быстро

C.  *mf*
Звід_кіль гос_ті на_ле_ті_ли
Что за гос_ти на_ле_те_ли

A.  *mf*
Звід_кіль гос_ті
Что за гос_ті

Швидко
Быстро

f  *mf*

p  *p*
сто_го_ло_сим та_бу_ном, та_бу_ном
сто_го_ло_сим та_бу_ном, та_бу_ном,

p  *p*
на_ ле_ ті_ ли та_бу_ном
на_ ле_ те_ ли та_бу_ном,

p  *p*

Наступна хорова пісня «Холодно зараз в лісах і лугах». На відміну від двох попередніх мініатюр її музична тканина розвивається у тридольному розмірі (3/4).

Хорова партія її наповнена унісонними та інтервальними звучаннями в терцію і сексту. В динамічній лінії переважає запропонована композиторкою звучність на *tr*. Незважаючи на обмеженість виражальних засобів музичного вислову хор приваблює природністю розвитку вокальної партії, що виявляється у певній «заокругленості» мелодійних фраз, їх глибокому та щирому ліризмі.

Розділ зимових пісень хорового циклу закінчує пісня «Капустонька». Це єдиний твір всього циклу, який передбачає виконання його *a capella* і написаний композиторкою в дусі народних хорових пісень.

Починається мініатюра заспівом партії сопрано, перший інтервал якої є кварта, так характерний для українських дум, історичних та протяжливих пісень.

Нотний приклад №13 «Капустонька»

Не дуже швидко
Не очень быстро

tr

С.

По_ки_ну_та, за_мед_ба_на, на_лу_гу
По_ки_ну_та, за_бро_ше_на, на_лу_гу

А.

зе_ле_ні_є ка_пус_тонь_ка у_сні_гу.
зе_ле_не_ет ка_пус_точ_ка во_сне_гу.

tr

Метро-ритмічна структура хорової мініатюри «Капустонька» повертає слухача до чотиридольного розміру. Вона чітка і симетрична. У розвитку мелодійної лінії мають перевагу четвертні ноти. Тільки у двох тактах (першому і сімнадцятому) мелодична лінія збагачується вісімками. Кожна чотиритактова фраза закінчується довгою половинною нотою з крапкою, яка ніби-то підсумовує попереднє звучання розвитку мелодичної

лінії. Усі куплети завершуються унісонним октавним звучанням, що є типовим для народного хорового співу. Застосування в цій пісні темпу «Не дуже швидко» перегукується із загальним настроєм першого хору «Ялинка», що робить розділ зимових пісень більш цілісним.

Головною тональністю п'єси є *F-dur*. Та закінчується мініатюра не тонічним звуком фа, а квантовим звуком до. Можна припустити, що авторка намагалася поєднати пісні зимового періоду з піснями наступного весняного розділу. І це композиторці вдалося. Мається на увазі те, що подальший хор «Скоро сонечко зігріє» утворений в тональності *C-dur*. Домінантовий звук *F-dur*. «До» тепер слугує основним тонічним звуком тональності *C-dur*, що і зближує хор «Капустонька» з хором «Скоро сонечко пригріє».

Весняний розділ циклу відкривається хоровою піснею «Скоро сонечко пригріє». Вона відзначається душевною теплотою, світлим ліризмом, що пов'язаний із довго очікуваним поверненням тепла, розквіту природи:

*Скоро сонечко пригріє,
Потечуть струмки,
Темний гай зазеленіє,
Зацвітуть квітки.*

Дана хорова мініатюра утворена у двохдольному розмірі (2/4). У вокальній та інструментальній партіях мають місце синкоповані ритмічні фігурації, так характерні для музичного письма Б. Фільц (тт. 4, 14, 24, 28).

Бадьорий, піднесений настрій з'являється з перших тактів фортепіанного вступу. Завдяки вживанню оздоблення (форшлагів) у партії правої руки, загальне звучання твору наповнюється чарівним колоритом, грайливістю і легкістю. Особливий колорит інструментального супроводу надають арпеджовані акорди в тактах: 1, 2, 5, 6, 8, 20, 21, 22, 25, 26, 28.

Нотний приклад №14 «Скоро сонечко пригріє»

Не дуже швидко, грайливо
На очень быстро, игриво

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal line is in a simple, melodic style. The lyrics are in Ukrainian and Russian. The first system has a dynamic marking of 'f' (forte). The second system has a dynamic marking of 'f' and a fermata over the first note. The third system has a dynamic marking of 'f'.

Ско-ро со-неч-ко при-грі-є, по-те-
Ско-ро сол-нми-ко при-гре-ет и при-

-чуть струм-ки, темний гай за-се-ле-ні-є, за-цві-
-дет вес-на, темний лес за-се-ле-не-ет, про-бу-

Наступна пісня – «Все навколо зеленіє» – оспівує другу половину весни – період, коли кожна тварина, кожна рослина збуджується наповнюється новим повнокровним життям, і дійсно:

*Як тут всидіти у хаті,
Коли все живе, цвіте,
Крізь дзвенять пташки крилаті,
Сяє сонце золоте?*

Повертаючись до чотирьохдольного розміру, композиторка знаходить своєрідний метро-ритмічний малюнок у розвитку

мелодичної лінії твору ($\overset{\text{>}}{\text{♪}} \overset{\text{>}}{\text{♪}} \overset{\text{>}}{\text{♪}} \overset{\text{>}}{\text{♪}} \overset{\text{>}}{\text{♪}}$) з акцентами на першу, другу, третю долю такту, які яскраво відтворюють схвильованість та бажання дитини вибігти і погуляти у садочку.

«Поспішність» загального руху твору підтримується інструментальним акомпанементом викладеним особливою фактурою п'єси – ламаними шістнадцятими. Авторка майстерно створює світлий колорит мініатюри, передає радісний, піднесений настрій, викликаний весняним буянням природи. Певну зображальність вносять також інтонаційні звороти в мелодичній лінії, де прослуховуються мотиви, що імітують голос зозулі.

Нотний приклад №15 «Все навколо зеленіє»

Швидко
Быстро

mf *f*

Все нав_ко_ ло се_ ле_ні_ є,
Лес и по_ ле се_ ле_не_ ют.

mf

річ_ ка леть_ ся і шу_ мить, ти_ хо, ти_ хо ві_ тер ві_ с
 реч_ на плес_ ист и шу_ мит, ти_ хо, ти_ хо ве_ тер ве_ ст

Висвітлення зображальних елементів притаманне й двом наступним хоровим мініатюрам всього циклу «Дощик» та «Маленький пастушок». Названі п'єси відносяться до літнього розділу циклу, мають споріднені темпи. Хор «Дощик» виконується в темпі *«Помірно»*, а «Маленький пастушок» – *«Не дуже швидко»*. Мелодія кожного куплету хору «Дощик» виконується на *staccato*, що разом із стакатним фортепіанним супроводом виразно імітує звук падаючих дощових краплин. Вузкий діапазон мелодичної лінії, коливальний рух її терцових інтервалів, чотиридольний розмір – все разом нагадують слухачеві дитячі ігрові пісні – веснянки (наприклад: «Йди, йди дощику»). У четвертому та шостому тактах аналізованої мініатюри композиторка застосовує форшлаги – забарвлення, яке асоціюється з великою дощовою краплиною, що блищить на сонечку всіма дивовижними кольорами веселки.

Нотний приклад №16 «Дощик»

Помірно
 Умеренно
 $\frac{3}{4} P$

Кап. кап. кап. кап. кап. кап. кап. кап.
 Кап. кап. кап. кап. кап. кап. кап. кап.

Ро - си, ро - си,
Лей - ся, лей - ся,
Ро - си, до - щю - ку, я - ри - ну,
Лей - ся, дож - ди - чек, ве - се - лей,

рос - ти, рос - ти, жи - теч - ко,
ви - рас - тай, пше - ни - чень - ка,
рос - ти, жи - теч - ко, на ла - ву,
ви - рас - тай, на середь по - лей,

У хорі «Маленький пастушок» елемент зображальності звучить на останніх строфах кожного куплету (на словах «Гиля, гиля, гиля, гиля!» – тт. 14, 15). Цікавим є і той момент, що мелодична лінія у вступі та в тт. 14, 15 співпадає, що робить хор закінченим і цілісним.

Наступний хор має назву «Два хлопчика». Сюжетно-дійовий характер його пов'язаний з розповіддю хлопчиків про рибалку, де ловиться рибка золотенька і срібненька, величенька і маленька.

Хорова п'єса «Два хлопчика» перегукується з першим хором збірки – «Ялинка». Музична тканина її теж розвивається за принципом зіставлення двох мелодичних фраз, що відтворюють різні емоційні стани двох молодих риболовів. Грайливий, навіть жартівливий настрій п'єси досягається завдяки використанню «затриманої» четвертої ноти на останній долі такту (тт. 2, 3, 4).

Порівнюючи дві хоріві мініатюри, «Ялинка» та «Два хлопчика», можна виявити наступні спільні ознаки. Обидва твори написані в тональності *C-dur*, мають спільну метро-

ритмічну структуру, чотиридольний розмір. Музична образність хорів розвивається за принципом зіставлення двох музичних фраз, мелодична основа яких влучно підкреслює а музично збагачує поетичні рядки поезії О. Олеся. Динамічна лінія в обох хорових мініатюрах досить гнучка (розгортається від *mp* до *f*), своєрідно підкреслюючи змістовну та емоційну кульмінацію творів.

Якщо хор «Два хлопчики» можна віднести до жанрово-зображальних, мініатюр побутового характеру, то наступну п'єсу «Тихо в полі» (нею закінчується літній розділ всього циклу) доцільно зачислити до жанру ліричних.

Розмірений коливальний рух у тридольному розмірі наповнює музику даної хорової мініатюри особливою теплотою і елегійною задушевністю.

Музична тканина хору напрочуд прозора, її м'яка динамічна лінія розвивається в межах *pp*, *mp*, *p*. Хроматизована мелодика в кінці твору розчинюється в тихому звучанні фортепіанного акомпанементу. Незважаючи на досить обмежені засоби музичної виразності, які застосовані авторкою у хоровій мініатюрі «Тихо в полі», композиторка утворює дивну атмосферу таємничого спокою, мрійливості та глибокого задуму.

Осіній розділ хорового циклу «Від зими до зими» відкривається хоровою мініатюрою «Вітер». Зображальний елемент його (протягом всього твору в інструментальному супроводі вживаються трелі) яскраво підкреслює та інтерпретує візуальність художнього образу вірша О. Олеся. Фортепіанна партія в цьому творі несе основне навантаження музичного висловлювання та емоційного настрою, викликаного мрякою та сльотою осінньої пори.

За хором «Вітер» звучить пісня «Сумно і весело», в якій образи людини і природи оспівуються Б. Фільц через одухотворення пейзажної лірики. У цій мініатюрі найбільш повно виявилася одна з головних особливостей композиторського письма Б. Фільц – орієнтація на романтизм як стильове музичне висловлювання душевної схвильованості.

Метро-ритмічна структура хору «Сумно і весело» викладена авторкою у розмірі $\frac{6}{8}$ і розвивається за принципом внутрішнього зіставлення: мелодії розповідального та лірико-схвильованого характеру. Музична палітра хору наповнена

екстатичним настроєм, викликаним враженнями від заспокоїної природи та появою першого пухнастого снігу.

Закінчується хоровий цикл піснею «Над колискою». Відштовхуючись від поетичного образу вірша О. Олесея, Б. Фільц утворює образ молодої жінки-матері, яка, сидячи біля колиски, наспівує своєму дитинчатку ніжну колискову пісню. Жінка співає та й замислюється (останнє відтворено у двох тактах – шостому і восьмому – що звучать на паузах).

Спокійний, повільний розвиток мелодичної тканини у верхньому голосі рухається на фоні розложистих акордів тонічної а домінантової функції у супроводі фортепіано (звучить домінанта із заниженою терцією по натуральному *a-moll* і розспівування звуку «А», що виконується двома нижніми голосами).

У тт. 13-20 музичного тексту аналізуємого хору три голоси співають свої партії на звуці «А». Композиторка застосовує спосіб характерний для українських народних пісень-колисенок. Вслуховуючись у чарівне озвучення звуку «А» (мініатюра виконується дитячим хором колективом), дійсно відчуваєш щось магічне, що притягує з великою енергійною силою. Це той випадок, та миттєвість, коли слів не потрібно. Звучить саме найдорожче – музика, яка летить від самої душі, лине від самого серця Матері.

Нотний приклад №17 «Над колискою»

Повільно, спокійно
Медленно, спокойно

Спи, мій ма_ле_сенький, спи, мій ся_нок...
Спи, мой ма_лю_сенький, все у_же спят...

The image shows a musical score for the song 'Над колискою'. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It features a slow, steady accompaniment with a prominent bass line and a more active treble line. The vocal line is written in a soprano clef and features a simple, melodic line with a long note on 'А' (A) that is held across several measures. The lyrics are in Ukrainian and Russian. The tempo and mood are indicated as 'Повільно, спокійно' (Slowly, peacefully) and 'Медленно, спокойно' (Slowly, peacefully). The dynamic marking is 'pp' (pianissimo).

Я роз_ка_жу то_бі без_ліч казок. А...
сказ_ку те_бе рас_ска_ жу про козлят.

У розглянутому хоровому циклі Б. Фільц «Від зими до зими» в повній мірі виявилася спорідненість її індивідуального почерку з елементами українського музичного фольклору. Враховуючи особливості емоційного сприйняття дітей через призму витонченої краси природи, композиторка утворює відточені музичні образи наповнені душевною теплотою та щирістю, схвильованістю та тонкою лірикою – рисами, так характерними для музики епохи Романтизму. У хорових мініатюрах Б. Фільц приваблює вишуканий колорит гармонійної мови: зіставлення кварто-квінтових співзвучностей на різних ступенях ладу. Влучно використовуються елементи зображальності (форшлаги, трелі, акценти), чітка квадратна структура, м'яка динамічна лінія, гнучка метро ритмічна організація усєї музичної тканини циклу. Яскрава мелодика, логічність музичної структури як кожної окремої мініатюри, так і всього циклу робить хорові твори Б. М. Фільц життєвими, художньо-переконливими, доступними і для виконання, і для сприйняття.

У всіх сферах музичної творчості Богдана Фільц досягла великих успіхів і визнання.

З упевненістю можна сказати, життя нашої співвітчизниці Богдани Михайлівни Фільц є яскравим прикладом дієвості, творчої енергії, невичерпного окриленого оптимізму, постійного осягнення вершин музичного мистецтва.

З повагою чекаємо нових творів Богдани Михайлівни до скарбниці сучасного українського та світового музичного мистецтва!

Література

1. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг : КГПУ ; І. В. І., 2002. – 140 с.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / Марія Загайкевич. – Київ ; Тернопіль : АСТОН, 2003. – 144 с.
3. Людкевич С. Відгук на композиції Б. Фільц / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор.
3. Штундер. – Т. 2. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 631.
4. Німилович О. Фортепіанні композиції для дітей Богдани Фільц : вступна стаття / О. Німилович // Фільц Б. Фортепіанні твори для дітей / Богдана Фільц. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – С. 4-5.
5. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен: Дніпрова хвиля. – 406 с.
6. Фільц Б. Спогади [про роки навчання в школі-інтернаті ім. С. Крушельницької в класі І. Крих] / Б. Фільц // Ірина Крих – особистість, музикант, педагог : спогади. – Львів, 2005. – С. 8-16.
7. Фільц Б. М. Фортепіанні цикли / Богдана Михайлівна Фільц. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 84 с.
8. Фільц Б. Фортепіанні твори для дітей / Богдана Фільц ; упор., вст. ст. О. Німилович. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – 28 с.

ISBN 978-966-177-186-3



Наукове видання

Валентина Венедиктівна Белікова

ЇЇ МУЗИКА – НАШЕ ЖИТТЯ, НАШЕ БАГАТСТВО

Монографія

Підписано до друку 17.01.2013.

Формат 60x84/16. Ум.-др. арк. – 3,0. Обл.-вид. арк. – 3,3.

Тираж 300 пр.

Друкарня ФОП Щербенок С. Г.

Свідоцтво ДП № 126-р від 12.10.2004.

вул. Рокоссовського, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027.

(0564) 92-20-77.



**Бєлікова
Валентина
Венедиктівна**

- кандидат мистецтвознавства
- доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ»
- член Національної спілки композиторів України
- Заслужений працівник культури України
- закінчила Київську консерваторію ім. П. І. Чайковського (нині – Націо-

нальна музична академія України ім. П. І. Чайковського)

- трудову діяльність почала з 1962 року на посаді вчителя музичної школи № 1 м. Кривого Рогу
- з 1969 року, після закінчення Київської консерваторії, працює на факультеті мистецтв Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ»
- захистила кандидатську дисертацію “Музичне виконавство як вид художньо-творчої діяльності”
- з 1993 року - доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки
- наукові інтереси пов'язані з вивченням проблем музично-виконавського мистецтва, методики викладання історії української та зарубіжної музики у вищій школі
- автор монографій, посібників, понад 100 наукових і методичних публікацій