

Інтерпретація музичної мови фортепіанних творів Б.Фільц

На прикладі фортепіанних творів Б. Фільц автор висвітлює особливості музичної мови композиторки, їх значущість в процесі інтерпретації музично-образної драматургії нотного тексту. Фортепіанні твори проаналізовані у статті належать не тільки до етапних творів композиторки, а й до фонду визначних творів світової інструментальної музики. Велику роль у цьому відіграє національний характер музики, що виявляється в усьому комплексі виражальних засобів музичної мови композиторки. Особлива щирість емоційного вислову, яскрава образність фортепіанних творів композиторки, ставить їх у ряд високомистецьких композицій європейського рівня. Фортепіанні п'єси Б.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.

Ключові слова: композиторка, музичний вислів, музична фраза, динаміка, ритм, мелодична лінія.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Фортепіанна музика Б.Фільц в загальному контексті української інструментальної музики займає особливе місце. У фортепіанних творах композиторки вдало поєднуються прогресивні досягнення західноєвропейського музичного мистецтва з традиціями суто національного характеру. В основі фортепіанної літератури композиторки лежить тісний зв'язок з українською народною музичною творчістю. Тому в самих найвідоміших творах Б.Фільц відбивається одна з головних особливостей музично-творчого процесу сучасності – продовження накопичення та відтворення фольклорних традицій національного музичного мистецтва.

Поступово набираючи сили як самостійної гілки української інструментальної творчості, фортепіанна музика Б.Фільц чудово поєднала в собі завдання естетичного виховання й виконавського навчання. Більша кількість творів для фортепіано Б.Фільц утворена для дітей та юнацтва. Достатньо назвати нововидану збірку «Фортепіанні твори для дітей» видану дрогобицьким видавництвом «Посвіт» у 2011 р. П'єси цієї збірки за визначенням О.Німілович, «наділені рисами конкретної зображальності» [3, с.4], улюблених казкових образів та дитячих іграшок, що можуть супроводжувати кожний день сучасної малечі.

Виховні можливості фортепіанної музики Б.Фільц випливають з кола музичних образів та емоційних настроїв, що відтворені в музичних творах композиторки. Побудована на широкому розмаїтті пісенних народних мелодій, музика Фільц, відтворюючи героїчні картини минулого України, куточки рідної української природи, здатна формувати й виховувати високі моральні якості людини, її різноманітні духовні потреби. Саме тому підвищений емоційний тон музичних п'єс для дітей та юнацтва композиторки межує з ліричними, м'якими тонами, утворюючи багатющу й цікаву музичну палітру української фортепіанної музики сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання цієї проблеми... Так сталося, що теоретичну платформу та аналіз розвитку фортепіанної музики для дітей та юнацтва здійснювали переважно викладачі-піаністи. У 1979 р. у видавництві «Наукова думка» (Київ) була видана монографія О.С.Олійник «Українська радянська фортепіанна музика для дітей», де досліджується образна сфера, жанрові особливості, характерні риси українського фортепіанного репертуару. Для обґрунтування своїх теоретичних досліджень автор монографії використовує музичні твори Л.Ревуцького, І.Берковича, В.Косенка, В.Подвали, Ю.Щуровського та інших майстрів музичного слова.

Проїшов час. Сучасні потреби у висвітленні інноваційних змін у сьогоденній музичній культурі України, вимагають розкриття творчих досягнень провідних українських композиторів, що увійшли у рідше кращик надбань світової фортепіанної музики.

Мета даної роботи полягає у розкритті особливостей музично-образної драматургії фортепіанних творів Б.Фільц під час їх інтерпретації. Вказана мета виникла не випадково. Враховуючи те, що музична творчість талановитої української композиторки Богдани Михайлівни Фільц з кожним роком набуває все більшої і більшої популярності природно з'явилась потреба теоретичного осмислення та обґрунтування загальноновизнаності такого існуючого феномена української музичної культури, як фортепіанна творчість Богдани Фільц.

Результати дослідження. Фортепіанні твори Б.Фільц належать до тих музичних феноменів, у яких майстерно поєднуються традиційні риси з тенденціями, що створюють основу художньо-музичного мислення від часів минулих до часів сьогоденних і наступних.

Даючи загальну характеристику фортепіанним творах Б.Фільц, підкреслимо, що переважна більшість їх належить до програмної музики. Звісно, що програмна музика досягла свого розквіту в епоху Романтизму і найчастіше зустрічається у виконавській та педагогічній практиці (мається на увазі музично-педагогічна діяльність у ДМШ і 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, так і для слухачів.

Зазначимо, що програмність яка концентрується в конкретній назві музичного твору, можна розгляди як узагальнену основу для його виконавської інтерпретації. А якщо назва дається не одній п'єсі, а декільком мініатюрам (фортепіанний цикл може складатися із 2-х, 3-х і більше п'єс), то й виконавська програма певного 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 фортепіанного циклу, утворюючи цілісну музичну композицію.

У зв'язку з тим, що кожна інтерпретація музичного твору перш за все передбачає прочитання виконавцем, з точки зору програмності, музично-виконавських засобів музичної виразності зафіксованих автором у нотному тексті, на прикладі відібраних нами фортепіанних творів Б.Фільц, простежимо і спробуємо висвітлити головні стрижні музичної тканини опусів композиторки, що допомагають піаністу відтворити змістовну насиченість виконуючого твору.

Фортепіанні п'єси Б.Фільц, що належать до програмної музики, набули свого особливого визначення завдяки активному використанню інтонацій карпатського пісенного фольклору (або утворенню мелодичної лінії в стилі закарпатських народних пісень), широкому залученню виразальних засобів інструментальної музики пост-романтичного періоду. Цю думку підтверджують такі музичні твори композиторки як: Карпатський етюд, фортепіанні цикли «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень», «Київський триптих» та інші.

Для розкриття зазначеної мети пропонованої роботи звернемо увагу читача на музичний твір під назвою «Карпатський етюд» (ця п'єса за американським виданням має назву «Гірськими стежками»). Названа мініатюра була видана окремо. Та останнє її видання здійснено у нововиданій збірці «Фортепіанні твори для дітей» (Дрогобич: Посвіт, 2011. – 28 с.).

Узагальнюючим музичним образом для творів цієї збірки можна вважати «Спогади про дитинство». Повернути дорослу людину до років дитинства здатні спогади про рідну домівку, батьків, роки навчання й надбання тих знань і вмінь, що знадобилися їй протягом всього життя та професійної діяльності.

Можна припустити, що саме тому зміст нововиданої збірки починається авторкою з п'єси «Карпатський етюд» – мініатюри, опанування якою навчить молодого виконавця виконувати музичний штрих стакато чітко й упевнено, одночасно проводячи основну мелодичну лінію. Невипадково авторка пропонує починати твір на динаміці *f*, що сприяє розвитку сміливого доторкання до клавіатури та впевненості з самого початку виконання твору.

Привертають увагу перші дві ноти в партії правої руки. По-перше, звучить інтервал чистої квати (ч. 4), яким традиційно починаються мелодії українських народних пісень. Наприклад: добре відомі фольклорні твори «Пісня про Байду», «Дума», «Молод Олександр» (чиста кварта рухається звучанням вниз – *ля-мі*). По-друге, ноти *мі-ля* (т.: 1) в етюді поєднані лігою, що потребує глибокого та виразного висловлювання. У даному випадку інтервал чистої квати можна розглядати як інтонаційний настрій всієї мініатюри. У нотному тексті цей інтервал звучить сім разів, кожного разу починаючи нове проведення основної теми твору. Вражає передбачливість та майстерність авторки щодо подання малюкам розвиток основної теми етюду у вигляді одноголосної мелодичної лінії, а не у акордовому звучанні. Адже дитяче вухо починаючого виконавця ще не здатне сприймати мелодію в акордовому викладі (тим більше юному піаністу ще важко виділити мелодію якимсь одним пальцем із купи нот поєднаних у єдиному акордовому звучанні).

Продовжуючи аналіз нотного тексту Карпатського етюду, підкреслимо майстерне застосування композиторкою принципу контрасту у викладі усїєї музичної тканини такого невеличкого за об'ємом (40 тактів) твору. Аналізуючи подальший розвиток усього музичного матеріалу мініатюри, можна простежити, що починаючи з 9 такту розгортається епізод, який слугує наступним періодом. За своєю характеристикою він протиставляється попередньому епізоду. Авторка пропонує його виконувати на *p cantabile*, поступово посилюючи динаміку звучання і природно підводячи виконавця до наступного проведення основної теми твору у сімнадцятому такті на *f a tempo*.

Стосовно структури музичного матеріалу авторка вдало використовує форму класичного музичного періоду, що складається з двох речень (кожне речення має чотири такти (4+4)). Уся музична тканина Етюду налічує п'ять таких періодів, що зіставляються між собою як за динамічною прикрасою, так і за емоційною характеристикою. Зіставлення здійснюються та проводяться чітко, не викликаючи сумніву. Наприклад: тт. 1-8; тт. 9-16.

У третьому періоді композиторка викладає мелодичну лінію за допомогою квартових інтервалів тт. 17, 18, 19, 21 (партія правої руки), тт. 23, 24 (партія лівої руки), що підтверджує думку про використання нової підголоскової лінії традиційно озвученою у фольклорних поспівках.

Останній період є точним повтором першого періоду, що і дає змогу сприймати його як своєрідну репризу. Майстерне зіставлення класичної форми музичного періоду дає можливість висловити припущення про багатющі враження авторки від сприйняття яскравої та різноманітної краси карпатських гір де пройшли її дитячі роки.

Продовжуючи висвітлювати зазначену мету поданої роботи, проаналізуємо Лемківську пісню №3 з фортепіанного циклу Б.Фільц «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень». Цикл був утворений у 1956-59 рр. у період навчання її на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка у видатного українського композитора та педагога С.Людкевича.

Третя пісня є завершальною у названому циклі і носить підзаголовок «Весільна». Мелодична основа її побудована на мотивах відомої лемківської традиційної пісні «Здалека сме приїхали», що представляє групу танцювально-жартівливих весільних пісень із запальною та іскристою мелодикою.

Значимо, що дана п'єса асоціативно імітує власне танцювальний фрагмент весільного дійства. Звісно, що кожне весілля як таке здійснюється за певною програмою святкування. Але ж поряд з цим передбачає і якісь відхилення, що зможуть яскравіше акцентувати дійсність конкретного торжества. Гадаємо саме цьому основним структуротворчим елементом у даній п'єсі є остинатна синкопована фігурація, яка образно імітує гру лемківської тріоїстої музики, де акомпануючу роль відіграють цимбали. Однак ця ритмоінтонаційна структура однаковою мірою обіграє як квінтово-секстові інтервали, так і квартали (перші відтворюють знак – образ народного музичного інструмента цимбал, а другі – гру двох скрипок). У ці фігурації час від часу влітаються інтонації пісенної мелодії, що яскраво уявляють загальний танцювальний характер. До речі, у цих епізодах композиторка використовує ремарку **Moderato cantabile**, яка на такому фоні репрезентує «ліричний дівочий спів» [2, с. 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 мелодії в інший соціальний статус і перевагу сімейних обов'язків над безтурботними дівочими).

Третя п'єса в контексті цілого фортепіанного циклу є завершальною і більш узагальнюючою. Вона написана в тональності *A-dur*, супроводжується переважно динамікою *f* та *ff*, що вселяє надію та впевненість у подальше щасливе подружнє життя. Завдяки тональному зіставленню весь цикл сприймається цілісно і репрезентативно.

У середній частині «Весільної» (тт. 27-98), без сумніву, домінує образна лексика, що пов'язана з весільним шармом. Тут трансплантуються мотиви, які навівають як відчуття радості з приводу подружнього життя, так і смутку 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 мелізматика: форшлагів (тт. 79-93), мордентів (тт. 89,93);

4 – використання арпеджованих акордів (тт. 90-91), однойменного мажору та мінору тощо.

Поряд із застосуванням засобів музичної виразності традиційно використовуваними композиторами-романтиками, Б.Фільц майстерно поєднує і вживає їх із виражальними засобами інструментальної музики постромантичного періоду. Мова йде про фортепіанний цикл композиторки «Київський триптих», який був утворений у 1982 р. і присвячується святкуванню 1500-річчя Києва. Першим виконавцем та редактором циклу стала відома українська піаністка, професор Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові Марія Крушельницька.

З першого знайомства з циклом його мініатюри можуть сприйматися як окремі незалежні одна від одної фортепіанні п'єси.

Та у процесі вивчення музичного матеріалу простежується особлива єдність 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 насиченість циклу дозволила автору майстерно використати сучасні засоби музичної виразності (особливо гармонійні) для створення самих найрізноманітніших відтінків музичних образів триптиху.

Перша частина циклу – **Ostinato Largo** – асоціюється з утворенням образу дзвонів, що 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 великих всенародних свят або в годину важких випробувань країни для прийняття важливих рішень та надання необхідних державних повідомлень.

Для утворення **Ostinato Largo** композиторка використала просту двочастинну форму з розширеними кадансовими зворотами. Перша частина має 14 тактів і містить два речення (8+6), а друга – 23 такти теж з двома реченнями (18+6) та кадансові закінчення з темою Дзвонів. До речі, неповторну красу звучання дзвонів та передзвонів відтворювали композитори різних часів (С.Рахманінов, С.Прокоф'єв та інші). Б.Фільц створює образ дзвонів з великим відчуттям національної ментальності поєднаним із специфічними особливостями індивідуального почерку композиторки.

Для викладання музичної тканини першої частини авторка застосовує гомофонно-гармонічну фактуру, а у другій частині **Ostinato** композиторка майстерно здійснює поєднання гомофонно-гармонічної та поліфонічної (підголоскової, так характерної для українського музичного фольклору, та імітаційної (тт. 28-30)) фактур.

Крім цього авторка вдало застосовує полярні звукові регістри, поєднання в єдине гармонійне сполучення інтервалів чистої квартали та квінти, м'які римовані зрушення – синкопи, що взагалі є характерним для музичної мови Фільца.

Вільне розгортання образної драматургії циклу сприяло широкому застосуванню особливої «живописної» мікродраматургії, в 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 відображає зосереджений, збагачений багатоголосним життєвим досвідом, образ мужнього і непереможного Києва (тт. 13-32).

Друга п'єса триптиху – **Toccata Vivace** – слугує повним контрастом до попередньої мініатюри циклу. Контраст виявляється у темпі, фактурі викладання музичного матеріалу, у тональному й динамічному планах. Тоската відіграє особливу роль у загальній структурі та розвитку образної драматургії циклу.

Загальний рух музичної тканини другої мініатюри здійснюється завдяки хвельіподібному принципу викладання музичних фраз (можна припустити, що це є результат майстерного та професійного унаслідування розвитку музичного мистецтва епохи Романтизму). Мелодична лінія в таких випадках постійно проводиться з полутоновими зрушеннями. Зміна динаміки, ритмо-структури, фактури в черговий раз свідчить про яскраво виражений хвильовий тип драматургії. Темпоритм мініатюри можна умовно назвати як «коливання». Він найкраще слугує для відтворення в музиці багатосюжетних та драматичних сторінок київського літопису, історичних подій, що наповнені героїкою трудових звершень, військових перемог, наукових й культурних досягнень.

Відомо, що Тоската, за жанром, це віртуозна музична п'єса для клавішних інструментів. У Тоската Б.Фільц підпорядковує віртуозності усі засоби музичної виразності та технічні прийоми виконавської майстерності піаніста. Так, поряд з арпеджованими акордами (тт. 14, 16, 29, 36, 38), які охоплюють своїм звучанням діапазон двох октав і нагадують заспіви стародавніх українських народних дум і, саме тому, передбачають їх виконання повнозвучним та соковитим звуком, авторка використовує акордову техніку так характерну для музичного висловлювання епохи Романтизму.

З другої половини XVIII ст. Тоската перетворилась у самостійний концертний жанр, її стали включати до циклічних творів. Музична форма Тоската у циклі, що розглядається нами, відкрита з чітко вираженими двома епізодами, що чергуються та повторюються.

$$A + B = A + B \\ 18 m. + 10 m. = 18 m. + 10 m.$$

Конкретного змістовного значення в Тоската Б. Фільц набувають такі засоби музичної виразності, які динамічна лінія твору, тональний план та метро-ритмічний малюнок п'єси. Так, динамічне розгортання звуку гнучко дотримується розвитку музичних фраз. Починаючи зі звучання на *mp* злет динаміки звучання досягає до *f* (т. 9), а друга хвиля розвивається від звучання на *p* і досягає *sf* (тт. 13-16).

Складається враження поєднання розвитку кожної нової хвилі із загальним бурхливим потоком музичного вислову, що доносять до слухача нові важливі історичні факти з життя українського народу.

Далі в темповому зрушенні на *accelerando* «музина злива» готує слухача (і виконавця) до сприйняття середньої частини мініатюри. Змінюється вся фактура музичної тканини. Квадратна будова шістнадцятих нот змінюється тріольними композиціями. Складається відчуття необхідності для композиторки раптового відхилення від загального тону 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 з появою пульсуючих акцентів на відносно сильних долях такту (тт. 15, 17, 18), що само по собі вносить величезне динамічне напруження.

У другій частині циклу (тт. 19-29) композиторка демонструє чудову звукову знахідку, майстерно продовжуючи відтворювати тему Дзвонів, яка починає своє звучання ще з перших тактів *Ostinato*. Та якщо в першій мініатюрі тема дзвонів відтворюється акордовими побудовами протягом всієї п'єси, то в Тоската тема дзвонів витончено влітається у звукове мереживо всієї музичної тканини другої мініатюри циклу.

Не зважаючи на густе сплетіння різних елементів звукової фактури п'єси зазначимо, що, по-перше, тема Дзвонів чітко прослуховується в партії лівої руки, де розложистими інтервалами *m6*, *m7*, *zm7* та *zb7* відтворюються, так би мовити, дзвони середньої величини. По-друге, у сполученні з одноманітною мелодичною і ритмічною лініями, що звучать в партії правої руки, яка рухаючись шістнадцятими тріолями в межах *v7*, *vb* та *zm5*, сама по собі відтворює звучання маленьких дзвіночків, композиторка майстерно здійснює накладання своєрідного звучання різних за величиною груп дзвонів, завдяки чому в музичній палітрі п'єси утворюється в усій повноті звучання образ повної церковної дзвінниці з великими, середніми та маленькими дзвіночками.

Особливу змістовну значущість в драматургії мініатюри відіграє 51 такт – цілий такт звучить пауза, яка, на нашу думку, повертає свідомість виконавця й слухача до рідної батьківської оселі... до болю знайомої та співочої теми Дзвонів та передзвонів, чим і закінчується вся Тоската.

Третя п'єса циклу **Maestoso** сприймається певним підсумком розвитку всього музичного матеріалу, авторської думки, що закладена композиторкою у фортепіанному циклі. Загальний темп її *Largo maestoso* і в цьому відношенні вона перевертується 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. Але тепер головна тема циклу відтворюється композиторкою в низькому регістрі і звучить більш впевнено і гордо, стверджуючи велич й силу Києва та всього українського народу.

Maestoso має вступ, згідно з традиціями утворення урочистих п'єс, який сам по собі імітує тему Дзвонів. За фактурою викладу вступ (тт. 1-4) у якійсь мірі нагадує тему вступу із Другого концерту для фортепіано з оркестром С. Рахманінова. Але далі фактура викладання музичного матеріалу *Maestoso* перевертується із

фактурою вислову другої п'єси циклу Тоссага. Починаючи з п'ятого такту несуться цілі каскади шістнадцятих, виконання яких вимагає від піаніста володіння складними технічними прийомами гри та гнучким нюансуванням. Дуже цікавим і майстерно утвореним авторкою є нотний текст (тт. 5-26), де крізь його гомофонно-гармонійну фактуру чітко прослуховується проведення теми Дзвонів, звуки якої ув'язуються зі звуками великих і малих дзвонів.

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 багатирська поступ – сила, що завжди готова піднятися на захист щасливої долі свого народу.

Кульмінація *Maestoso* сприймається як загальна кульмінація триптиху. Вона досягається не тільки динамічними наростаннями музичного матеріалу, а й темповими зрушеннями. Останні досягаються завдяки майстерному та влучному використанню авторкою *accelerando* та зміни фактури викладання музичного тексту п'єси. Так групування шістнадцятих нот, що змінюються групованими 32-ми (тт. 12, 14, 27) значно посилюють і прискорюють загальне кульмінаційне висловлювання.

Особливу увагу привертає до себе акордова вертикаль нотного тексту, в середині якої розгортається сюжетна розповідь. Акцентуація кожного акорду підкреслює певну функціональну значимість музичного вислову, який в останніх тактах п'єси набуває свого остаточного визначення. Не зважаючи на дисонуюче звучання, змістовна інтонація музичної мови твору сприймається легко і 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 оспівуванню вічно молодій столиці України – Києва.

Висновки та подальший напрямок дослідження. Аналіз нотних текстів відібраних нами творів Б.Фільца навіть у такому об'ємі дозволяє виділити деякі загальні особливості її музичної мови, а саме:

- використання інтонацій українського музичного мелосу або побудова мелодики на основі інтонацій українського музичного фольклору;
- застосування традиційних структур музичного вислову (період, двочастинна, тричастинна музична форми);
- використання кварто-квінтових інтервалів з метою відтворення гри на українських народних інструментах, тріольних утворень та арпеджованих акордів з пульсуючими акцентами;
- вживання мелізматика: форшлагів, мордентів, м'яких римованих зрушень – синкоп;
- зіставлення однойменного мажору й мінору, полярних звукових регістрів;
- поєднання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактур викладання музичного матеріалу;
- здійснення хвилеподібного принципу розвитку музичних фраз;
- динамічне розгортання звуку гнучко дотримується руханню музичних фраз твору.

Продовжуючи славні традиції композиторів-класиків України – М.Лисенка, С.Людкевича, Л.Ревуцького, М.Колесси та інших, фортепіанна музика Б.Фільца посідає значне місце у загальному доробку композиторів країни.

Фортепіанні твори Б.Фільца проаналізовані у пропонованій роботі належать не тільки до етапних творів композиторки, а й до фонду визначних творів світової інструментальної музики. Велику роль у цьому відіграє національний характер музики, що виявляється в усьому комплексі виражальних засобів музичної мови композиторки.

Своєрідний національний менталітет музики Б.Фільца надає її утворенням неповторного і самобутнього характеру. Особлива щирість емоційного вислову, яскрава образність фортепіанних творів композиторки, ставить їх у ряд високомистецьких композицій європейського рівня.

Інтерпретація та виконання фортепіанних творів Б.Фільца у період, коли в Україні розпочався активний процес відродження національного музичного мистецтва, знаменно саме 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.

Останнє свідчить про необхідність подальшого вивчення особливостей музичної мови фортепіанних творів Б. Фільца.

Список використаних джерел та літератури:

1. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг: КДПУ, І.В.І., 2002. – 140 с.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц: Творчий портрет / Марія Петрівна Загайкевич. – Київ-Тернопіль: АСТОН, 2003. – 144 с.
3. Німилович О. Фортепіанні композиції для дітей Богдани Фільца / Зб. Богдана Фільца, Фортепіанні твори для дітей / Упор. вст. ст. О. Німилович. – Дрогобич: Посвіт, 2011. – 28 с. [С. 4-5].

Анотація.

Белікова В.В.

Інтерпретація музикального мови фортепіанних творів Б.Фільца

На прикладі фортепианних произведень Б. Фильца автор висвітлює особливості мови мистецького мови композитора, їх значення в процесі інтерпретації мови мистецького драматургії нотного тексту. Фортепианні произведения, які проаналізовані в статті належать не тільки до етапних произведень композитора, а й до фонду найкращих произведень світової інструментальної музики. Велику роль в цьому грає національний характер музики, який відображений у всьому комплексі образотворчих засобів мови мистецького композитора. Особлива щирість емоційного викладу, яскрава образність фортепианних произведень композитора ставить їх в ряд високохудожественних композицій європейського рівня. Фортепианні твори Б. Фильца, які належать до програмної музики, набули своєї особливості завдяки активному використанню інтонацій карпатського народної пісенної фольклору, широкого використання виразних засобів інструментальної музики після романтичного періоду.

Ключеві слова: композитор, мови мистецького вираження, мови мистецького фрази, динаміка, ритм, мелодична лінія.

Summary
Bielikova V.V.

Interpretation of Music Language of Piano Works of B.Filts

On the example of the piano works of B. Filts the author highlights the peculiarities of the composer's musical language, their importance in the process of interpretation of music and imaginative drama of the music text. Piano works, analyzed in the article, don't only belong to the landmark works of the composer, but also to the fund of the best works of the world instrumental music. National character of the music is of great importance. It is reflected in the whole complex of figurative means of the composer's musical language. Special sincerity of emotional exposition, striking figurativeness of piano works of the composer, places her among the number of highly artistic works of European level. Piano pieces of music of B. Filts, which belong to the program music, became of specific significance due to the active usage of intonations of the Carpathian song folklore, widely usage of expressive means of instrumental music of the post romantic period.

Key Words: composer, musical expression, musical phrase, dynamics, rhythm, melodic line.

УДК 821.161.2 – 1.09:78.071.1(477)(045)

Варавкіна-Тарасова Н.П.
викладач-методист Хмельницького
музичного училища ім. В.Заремби
(м.Хмельницький)

Духовне поле твору Івана Франка і Миколи Лисенка
„Вічний революціонер”

В статті подається новий концептуальний підхід до твору українських класиків – вища моральність космічного рівня. Застосована методологія аналізу духовного змісту музичного твору в синтезі з базовими категоріями точних наук. Організація мелодії, метроритму, ладогармонічної основи та формотворення скерована принципами мислення метанауки. Методологічною функцією музикознавства є християнський світогляд, його літургічна сутність. Жанровий стилістика хору акумулює витоки давньоруської знаменної співучої мови, славетних кантів українського походження, вітчизняної та європейської традиції. Установлюється історична синхронізація твору І. Франка і М. Лисенка з науковими і художніми прозріннями на межі ХІХ – ХХ століть.

Ключові слова: Закон моральності, духовність, константа Файгенбаума, експонента, екстремум, компаратор, золотий перетин, синергія, ноосфера, космічна реальність, символ, етимон.

*Музика раптово відкрилася, як
Світлова книга.
Ейкен*

Постановка проблеми у загальному вигляді... Хор „Вічний революціонер” має три форми запису головного „слова”: у І.Франка – „революціонер” [26, с. 9-10], в поетичному тексті музики М.Лисенка – „революціонер”, в традиційному варіанті, прийнятому в музикознавстві, – „революціонер” [29, с. 49-50]. Пульс складів у них відповідно – 5:5:6. Спочатку ця обставина надихнула більш уважно придивитися на зміст і мелодію „слова”, його поняття в контексті сучасного усвідомлення, відчуті метро-ритмічні процеси в мелодії Хору, порівняти їх тонкі грані з музичною архітектонікою. Другою причиною стало те, що в ювілейні дні композитора (170-річчя) проявилось бажання зустрітися з творчістю видатних фундаторів світоглядної позиції в Культурі України, керуючись „духовним полем” еволюції [24, с. 9–18].

Метою дослідження є: 1) розібрати етупон поняття головного образу змісту поезії і музики Хору, відступаючи від його політизованого сприйняття певною епохою, але утримуючи духовний зміст давніх й сучасних наукових досягнень та філософських і музикознавчих категорій аналізу; 2) зберегти зв'язок між «фізикою і лірикою» аналізу, для чого ввести в оперування певні поняття з інших наук, що більш точно, на наш