

п'єсах також є багато звукообразності, що є взагалі не типовим для творчості Барвінського. Прийоми наслідування, ліюстрації знайдено тут досить влучно, вони дуже близькі дитячому сприйняттю та є зрозумілими (наприклад, у п'єсах «Дошик», «Півники молотять», «Мишечка й ведмідь»).

Цикл «Наше сонечко грає на фортепіано» залишається високохудожнім матеріалом, необхідним дітям на початковому етапі музичної освіти, і не втрачає актуальності і в наш час.

Отже, будучи яскравим, самобутнім майстром, Барвінський, як бачимо, опирався на національні джерела. Композитор знайшов відтінки впливння зразків народної творчості засобами професійної музики в галузі гармонії, фактури, одночасно тонко аловлюючи народні особливості розвитку й ладовості. Народною піснею Барвінський користувався у всіх жанрах своєї творчості.

Творчість Барвінського нерозривно зв'язана з музично-громадською діяльністю, з розвитком духовної культури народу, з поширенням його музичної освіти.

На концерті Січинського в Станіславі у 1930 році, виступаючи перед громадськістю, С. Людкевич сказав: «між творами Барвінського, всіх без винятку діянок, ми не знайдемо жодного, який не був би цінним вкладом у нашу музичну літературу»[5, 80].

Не можна не погодитися з Л.Кияновською у такій її загальній характеристиці творчості В. Барвінського: «Серед численних художніх тенденцій, котрі репрезентують буремну добу перелому ХІХ і ХХ сторіччя, а вслід за тим і так зване «міжвоєнне двадцятіріччя» – модерну, символізму, експресіонізму, урбанізму, неокласицизму, неофольклоризму, заважаюваного мистецтва (в тому числі і так званого «соціалістичного реалізму») – далеко не всі захоплювали увагу композитора і знайшли відображення в його творчості. Можна висунути припущення, що він надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, котрі принципово не суперечили його романтичним уподобанням і природньо з ними поєднувались, тобто розрахованих на суб'єктивне свігосприйняття і на ідеали витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму (якщо мати на увазі під цією стильовою тенденцією не тільки модифікацію класицистичних норм, але також всіх давніших, котрі виникли до романтизму, до ХІХ ст., а найбільш барокових), неофольклоризму»[2, 192].

ЛІТЕРАТУРА

1. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль: Астон, 2000.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2000.
4. Клин В. П. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980.
5. Терен-Юсєв Г. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича // З доповіді С. Людкевича на концерті Січинського у Станіславі 1930 р. Надруковано в «Ділі», 1938.
6. Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Львів: Солом, 1997.

Валентина Бєлікова

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ОБРАЗНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ БОГДАНИ ФІЛЬЦІ

Українська фортепіанна музика в контексті світової інструментальної музики уже давно завоювала міцні позиції. У кращих творах видатних українських композиторів адало поєдналися прогресивні досягнення західноєвропейського музичного мистецтва з традиціями суто національного характеру. В основі професійної фортепіанної літератури українських авторів лежить зв'язок з народною музичною творчістю. Тому в найпопулярніших творах українських митців відбивається одна з основних особливостей музично-творчого процесу сучасності – продовження накопичення фольклорних традицій національного музичного мистецтва.

Поступово набираючи сили як самостійна гілка української музичної творчості, фортепіанна музика чудово поєднала завдання естетичного виховання й виконавського навчання. Уже сьогодні

відома велика кількість творів справжніх майстрів музичної творчості для дітей та юнацтва. Це передусім різноманітні жанри фортепіанної музики Л. Ревуцького, В. Косеика, І. Шамо, В. Кирейка, М. Скорика, Ж. Колодуб, В. Подвали та ін.

Виховні можливості української фортепіанної літератури впливають з кола її музичних образів та емоційних настроїв. Побудована на широкому розмаїтті пісенно-танцювальних народних мелодій, українська фортепіанна музика, відтворюючи героїчні історичні картини минулого Батьківщини, куточки рідної української природи, здатна формувати і виховувати високі моральні якості людини, її різноманітні духовні потреби. Саме тому підвищений емоційний тон музичних творів для дітей та юнацтва межує з ліричними, м'якими тонами, утворюючи багату музичну палітру фортепіанної музики сьогодення.

Так сталося, що теоретичну платформу та аналіз розвитку фортепіанної музики для дітей та юнацтва здійснювали переважно викладачі-піаністи. А в 1979 році у видавництві «Наукова думка» була видана монографія О. С. Олійник «Українська радянська фортепіанна музика для дітей», у якій досліджується образна сфера, жанрові особливості українського фортепіанного репертуару, висвітлюються його характерні риси. Для обґрунтування своїх теоретичних досліджень автор монографії використовує теори Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Подвали, І. Берковича, Ю. Щуровського та ін.

Пройшов час, і бурхливий розвиток вітчизняного музично-виконавського мистецтва висунув потребу висвітлити досягнення сучасних українських композиторів, які увійшли в рідше краєвих музичних надбань світової фортепіанної музики.

Мета даної роботи полягає у розкритті особливостей музично-образної драматургії інструментальної музики Б. Фільц на основі її фортепіанних циклів. Мета запропонованої роботи виникла не випадково. Враховуючи те, що музичні твори талановитого сучасного українського композитора Богдани Михайлівни Фільц з кожним роком набувають все більшої і більшої популярності, природно з'явилась потреба теоретичного осмислення та обґрунтування популярності такого існуючого феномена української музичної культури, як творчість Б. М. Фільц.

Враховуючи те, що музична спадщина композитора не отримала ще достатньо повного наукового висвітлення, автор роботи у своїх висновках спирається на оригінальний нотний матеріал музичних творів композитора.

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

Творчість Б. Фільц належить до тих музичних феноменів, у яких майстерно поєднуються традиційні риси з тенденціями, що створюють основу музичного мислення від часів сьогодення до часів наступних.

Значний інтерес для нас в рамках заявленої теми становить інструментальна музика Фільц, а точніше, фортепіанні цикли композиторки. «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень», «Десять закарпатських новелет», «Київський триптих», «Музичний калейдоскоп», «Музичні присвяти» та ін.

Даючи загальну характеристику фортепіанним творам Б. Фільц, слід підкреслити, що переважна більшість їх належить до програмної музики. Звісно, 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, так і для слухачів.

Зазначимо, що 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 (інструментальний цикл складається з 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 додано, що інтерпретація кожної мініатюри повинна здійснюватися в контексті всього інструментального циклу, утворюючи цілісну музичну композицію.

Кожна інтерпретація музичного твору перш за все передбачає прочитання виконавцем музично-виконавських засобів виразності запропонованих автором музичного тексту з точки зору програмності. У зв'язку з цим простежимо і виявимо головні стрижні музичної тканини творів Б. Фільц, за допомогою яких розгортається головний задум згаданих циклів композитора.

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

Зазначені особливості яскраво виявилися в «Трьох п'єсах для фортепіано на теми українських народних пісень» (1956-1959 рр.). В основу їх музичної тканини покладені лірико-побутові наспіви лемків - групи народів західноукраїнського регіону. Так, у другій пісні фортепіанного циклу *Andante risoluto* мелодична лінія будується на основі лемківської пісні «Бодай бо карчмишка горі з димом пошла», яка вносить жанровий танцювальний характер з відтінком елегійності в загальний емоційний розвиток музичного циклу. Звідси виникає і масивна акордово-октавна інструментальна фактура, акцентування синкол в кадансових зворотах, хиткість метро-ритмічної структури. Мініатюра написана у простій тричастинній формі, закінчення якої відтворює образи народних піснярів-кобзарів. Лемківська пісенна тематика продовжується авторкою в її «Лемківських варіаціях» (1972 р.), які розглядаються як своєрідний музичний цикл. Драматургічна концепція його (всього чотири варіації) базується на основі оригінальної авторської теми енергійного, вольового і водночас задушевного характеру.

Кожна варіація розвиває певний настроєвий відтінок головної теми. У першій варіації, що проноситься в темпі *Vivace gracioso*, підкреслюється грайливість музичного образу. У другій варіації – *Risoluto* – відтворюються та озвучуються героїчні, мужні мотиви. У третій варіації – *Lento Tranquillo* – виникає спокійний, розповідальний, а точніше споглядальний характер, що за асоціативною виникає пейзаж застиглих, вічнозелених, величавих Карпат, окутаних густим сивим туманом. У четвертій варіації – *Allegro ritmico* – розкривається енергійний характер головної теми твору.

Цікаве продовження композиторкою фольклорних традицій виявилось у фортепіанному циклі «Десять закарпатських новелет» (1962 р.). Усі п'єси циклу об'єднуються наскрізною образною темою-ідеєю, пов'язаною з оспівуванням одухотвореної краси карпатських гір та життєвого побуту їх людей.

Драматургічна концепція твору, яка лаконічно і водночас досить повно концентрується у назві циклу, сама по собі містить елементи програмності, відбиваючи картини пейзажного, так би мовити, об'єктивного образу, та внутрішнього, емоційного стану особистості, характерного для суто суб'єктивного образу.

Структура фортепіанного циклу побудована за принципом контрастного зіставлення. Особливою ознакою його є поєднання різноманітних за внутрішнім змістом та емоційним настроєм мініатюр, музична тканина яких розвивається на основі однотипного інтонаційного матеріалу – закарпатських наспівів, що мають досить подібні інтонаційно-ритмічні властивості. Їм характерні вузький діапазон мелодичної лінії, чітка метро-ритмічна організація, застосування синконованих зворотів, явно виражений нахил до вживання терпких гармоній лідійського ладу. Названі засоби музичної виразності мають широке поле для розвитку творчої фантазії композитора та виконавців її п'єс.

Фортепіанні п'єси, що увійшли до циклу «Десять закарпатських новелет», мають класичну структуру формоутворення. Композиторка дуже часто звертається до простої тричастинної музичної форми, у якій вдало відтворені та озвучені картини буйного карпатського життя. У мелодичній основі новелет можна почути інтонації оригінальних народних пісень. Наприклад, оригінальна українська народна пісня «День, день, білий день» звучить в першій п'єсі. У другій мініатюрі циклу звучать інтонації задушевної коліскової пісні «Бескидом пішла». В основу четвертої новелети авторкою використана задержувата жартівлива народна лісня «Ой спала я на снігу».

Кожна п'єса циклу відрізняється ширістю музичного вислову, особливою теплою та задушевністю. Музично-образний зміст новелет досить різноманітний. Починаючи з вольової мужньої мелодії першої новелети, сумовито-задумливої, витриманої у витончених, пастельних тонах другої новелети, перед слухачами відтворюються образи монологічно-стриманого плану або енергійного, віртуозного характеру, охопленого різноманітними емоційними відтінками чи ніжно ліричними образами з напрочуд дивною кантиленною музичною темою.

Задумливо-сумовитим настроєм позначена сьома новелета. Саме в ній виявилися специфічні риси кантляєнних музичних тем Богдана Фільця. Мініатора написана в темпі *Andante doloroso* з використанням основної ля мінорної тональності, збільшеної секунди, яка з'являється внаслідок введення підвищеного IV ступеня в мажорі (ладійська кварта), підголоскової фактури, що надає музиці напруженого, з відтінком мрійливості, звучання. Сьома новелета вже давно живе самостійним життям. Закінченість та лаконічність формоутворення мініатори дає можливість їй бути анконавою як у контексті всього циклу, так і окремо.

П'єси лірико-сквильованого характеру контрастують в циклі з мініаторами вольового, мужнього характеру. Так, розвиток музичної теми Новелети №8 асоціюється зі звучанням розмашистого українського чоловічого танцю аркан. А в музичній мові дев'ятої новелети домінують по-імпресіоністичному розливчасті, витончені музичні фарби м'якої гармонійної основи. Використання хроматизованої мелодичної лінії, послідовна в мініаторі різноманітних типів ритмічного викладання музичної тканини (дуолів та тріелів) створюють надзвичайний колорит та особливу мрійливість музичного образу п'єси. Новелета №9 відрізняється відчуттям фантастичності та непередбаченим розвитком її музичного образу.

Закінчується цикл мініаторою, в мелодичну основу якої композиторка вводить грайливі поспівки жартівливої мелодії «Я тому не винна».

Таким чином, інструментальний цикл «Десять закарпатських новелет» – показовий твір в арсеналі фортепіанної музики Б. Фільця. У ньому виявилися кращі традиції української композиторської школи. У своєму циклі композиторка відтворює яскраві пейзажні картини, жанрові музичні сцени, демонструє своє професійне мистецтво глибокого переосмислення народних українських мелодій для створення різноманітних емоційних почуттів та музичних образів.

У цілому фортепіанна музична мова Б. М. Фільця складає яскраву сторінку в сучасній українській музиці. Вона репрезентує стнябовий напрям, котрий став майже головним у розвитку національної інструментальної музики 60-70 років ХХ століття. Мова йде про насичення фортепіанних п'єс фольклорним матеріалом, який опрацьовувався композиційними засобами, притаманними періодам неоромантизму та імпресіонізму. У цьому відношенні цікавим, на наш погляд, є один із останніх циклів, який з'явився на творчій полиці автора у 1982 році, – «Київський триптих». Твір присвячений святкуванню 1500-річчя Києва. Першим виконавцем твору стала відома піаністка, професор Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка у Львові Марія Крушельницька. Три мініатори складають єдиний фортепіанний цикл, ідейно-тематична основа якого пронизує всю драматургію твору.

З першого знайомства з циклом «Київський триптих» його мініатори можуть сприйматися як окремі незалежні одна від одної фортепіанні п'єси. Та в процесі опрацьовування музичного матеріалу простежується особлива єдиність пиаду. Головним камертоном його цільності є назва – «Київський триптих», що передусім вказує на виявлення в циклі основної ідеї всієї творчості композиторки, пов'язаної з оспівуванням у музці любові до рідної України, її землі, природи, людей. Драматургічна гнучкість циклу дозволила автору уміло використати сучасні (особливо гармонійні) засоби музичної вразності для створення найрізноманітніших відтінків музичних образів триптиху.

Перша частина циклу – *Ostinato Largo* – асоціюється з утворенням образу дзвонів, які із 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 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 ін.) Б. М. Фільд 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 квірти та квінти, м’які римовані зрушення – синкопи, що взагалі характерні для музичної мови Фільд.

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 одної олоєсі поспівки, то у вигляді двоголосого (секстового) вислову, мелодична лінія відтворює зосереджений, збагачений багатоміковим життєвим досвідом образ мужнього і непереможного Києва:



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

У циклі вдало та майстерно поєднуються контрастні засоби музичної виразності та виконавської техніки піаніста. Порад з арпеджованими акордами (тт. 14, 16, 29, 36, 38), які охоплюють своїм звучанням діапазон двох октав і нагадують наспіви стародавніх українських народних дум (саме тому передбачають їх виконання повнозвучним та соковитим звуком), автор використовує акордову техніку, характерну для музичного мислення та фортепіанного виконавства епохи Романтизму.

Конкретного змістовного зивчення набувають такі засоби музичної виразності, як динамічна лінія твору, тональний план та метро-ритмічний малюнок п'єси. Так, динамічне розгортання гнучко підпорядковане розвитку музичних фраз. Починаючи зі звучання на *mp*, злет динаміки досягає до *f*, а друга хвиля музичного розвитку від звучання на *p* досягає *sf* (тт. 14, 16). Складається враження послідовних кожної нової хвилі із загальним бурхливим потоком музичного виразу, 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 середньої частини мініатюри. Змінюється вся фактура викладу музичної тканини. Квадратна будова шістнадцятих нот змінюється тріолями. Складається відчуття необхідності для композитора раптового відхилення від загальної музичної розповіді з метою відтворити в музичній тканині середньої частини емоційний стан людини, на долю якої випало перенести страшенні та важкі випробування. Драматизація розвитку музичної образності посилюється появою пульсуючих акцентів на відносно спільних долях такту (тт. 15, 17, 18), що само по собі вносить велике динамічне напруження.

У середній частині другої мініатюри циклу (тт. 19-29) композиторка демонструє чудову звукову знахідку, майстерно продовжуючи відтворювати лінію Дзвонів, яка починає своє звучання ще з перших тактів *Ostinato*. Та якщо в першій мініатюрі твору тема Дзвонів відтворюється акордовими сполученнями протягом усієї п'єси, то в *Toccata* вона витончено вплітається в звукове мереживо всієї музичної тканини другої мініатюри. По-перше, тема Дзвонів досить чітко прослуховується в партії лівої руки, де розложистими інтервалами *м.б*, *м.7*, *зм.7* та *зб.7* відтворюються, так би мовити, дзвони середньої величини. По-друге, у сполученні з одноманітною мелодичною і ритмічною лінією, що звучить у партії правої руки, яка, розвиваючись шістнадцятими тріолями в межах *в.7*, *в.б* 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 повної церковної дзвінниці з великими, середніми та маленькими дзвіночками.

a tempo

p *sempre*

senza fine

Гадасмо, певну змістовну значимість у драматургії Тосцата відіграє 51 такт – цілий такт звучить пауза на дві чверті, яка, на наш погляд, повертає свідомість кожного до рідної батьківської оселі, до болю спивої теми Дзвонів та передзвонів, чим закінчується вся друга мініатюра.

Третя п'єса циклу *Maestoso* сприймається певним підсумком розвитку всього музичного матеріалу, всієї авторської думки, що закладена композиторкою у фортепіанний цикл. Загальний темп її *Largo maestoso*, і в цьому відношенні вона перегукується з першою мініатюрою *Ostinato*. Навіть у перших чотирьох тактах заключної п'єси слухачеві 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.

Фактура викладання музичного матеріалу *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 хвилюподібно, починаючи від *p* або *mp* і досягає *f*. Чітко ритмізоване гуркотіння шістнадцятих сприймається як спланований і організований богатирський 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. Темпові зміни досягаються завдяки майстерному та влучному використанню авторкою *accelerando* та зміни факту-

ри викладання музичного тексту п'єси. Так, групування шістнадцятих нот, які змінюються групованими 32-ми (тт. 12, 14, 27), значно посилюють і прискорюють загальне кульмінаційне висловлювання.

Особливу увагу привертає до себе акордова вертикаль музичного тексту, в середні 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 і розвивається природно в середній акордових сполучень (акорди заучать цілий такт).

У всіх трьох мініаторах циклу великого значення набуває мотив Дзвонів та передзвонів. Виконуючи функцію своєрідного іскрізного лейтмотиву всього «Київського триптиху», тема Дзвонів та передзвонів допомагає оспівуванню найдавнішого і вічно молодого міста на Дніпрі – Києва.

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

Виконання фортепіанних творів Б. М. Фільц в період, коли на 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.

Вивчення особливостей музичної мови талановитого сучасного українського композитора Б. М. Фільц тільки-но почалося і чекає свого продовження в наступних теоретичних дослідженнях.

Світлана Коробецька

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ОРКЕСТРОВИЙ СТИЛЬ ЯК ОБ'ЄКТ СИСТЕМНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Поняття композиторського оркестрового стилю отримало досить широке вживання переважно в значенні особливостей оркестрового письма того чи того композитора. Але те, що музичний стиль є системним явищем, вже давно усвідомлено як очевидний факт. Універсальний смисл постулату, що «у світі усе є системним», з успіхом можна поширити й на стиль, у тому числі й на оркестровий. По суті, системне дослідження оркестрового стилю складає створення власне теорії оркестрового стилю, розробка якої на сьогоднішній день є ще далекою від завершення. Теоретичне вивчення оркестрового стилю знаходиться у рідкісній досліджень загальностяньових проблем, а створення музично-теоретичних систем складає один з найбільш пріоритетних наукових напрямків у сучасному музикознавстві [1].

Публікації, що склали підґрунтя даної статті, можна розділити на дві тематичні групи. До першої відносяться статті та дослідження загального музичного стилю, музичного мислення (статті В.Медушевського [2], В.Холопової [3], В.Москаленка [4, 4], Н.Горюхіної [5], А.Сохла, Є.Шевлякова, О.Руч'євської та ін).¹ У них стиль розглядається як «динамічна система відносин» і виділяється така якість стилю, як цілісність.

¹Горюхіна Н.Стиль отчуждения - в век отчуждения//Музыка вгс et scientia. Наук.збірник НМАУ ім.П.І.Чайковського - Київ, 1999. - Вип.6 - С 197-201; Сокол А. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки. Дис. .доктора иск-ств. Одесса,1996; Шевляков Е.С. Стиль как динамическая система отношений//Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века . сб.ст - Ростов-на-Дону,1994. - С 21-52,Ручьевская Е. Стиль как система отношений //Сов. музыка. - 1984 -№4 - С 95-98