

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ ІМЕНІ Д. Є. ЗАДОРА»
ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

КОСТЕВИЧ ТЕТЯНА МИХАЙЛІВНА

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ
«ЗАКАРПАТСЬКІ НОВЕЛЕТИ» Б.ФІЛЬЦ**

025 Музичне мистецтво

кваліфікаційна робота на здобуття освітньо-професійного ступеня
фахового молодшого бакалавра

Науковий керівник:
Росул Тетяна Іванівна
викладач-методист,
кандидат мистецтвознавства

Ужгород – 2026 р.

Ресстрація 1
(номер)

«14» травня 2026 р.

В.В.Зам
(підпис)

Гойдом В.А.
(прізвище, ініціали)

Кваліфікаційна робота допущена до захисту

Голова циклової комісії:

[підпис]
(підпис)

Н. І. Стинкер
(ініціали, прізвище)

(науковий ступінь, вчене звання)

«14» травня 2026 р.

Рецензент:

[підпис]
(підпис)

Н.С. Тетерлов-Кіш
(прізвище, ініціали)

доктор філософії
(науковий ступінь, вчене зв)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ Б.ФІЛЬЦ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ	
1.1. Особистість і творчість Б.Фільц у дзеркалі музикознавчих досліджень.....	6
1.2. Естетичні засади та стильові особливості творчості Б.Фільц	11
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ НОВЕЛЕТИ У ТВОРЧОСТІ Б.ФІЛЬЦ НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ЗАКАРПАТСЬКІ НОВЕЛЕТИ»	
2.1. Загальна характеристика фортепіанної спадщини Б.Фільц.....	22
2.2. Образний зміст і тематизм «Закарпатських новелет».....	26
ВИСНОВКИ.....	35
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	38
ДОДАТКИ.....	43

ВСТУП

Актуальність теми. Постать Богдани Фільц посідає особливе місце в українському музичному просторі як одна з найвидатніших представниць сучасної композиторської школи, чия творчість стала взірцем синтезу національної традиції та новаторських засобів виразності. Її внесок у розвиток професійної культури зумовлений передусім майстерним продовженням ліній національного романтизму та неофольклоризму, що дозволило композиторці стати важливою сполучною ланкою між класичною спадщиною та сучасним музичним мистецтвом. Разом із тим, музична спадщина Б. Фільц на сьогодні залишається недостатньо вивченою в українському музикознавстві: більшість наявних праць мають переважно оглядовий або біографічний характер.

У сучасному українському музикознавстві особливої гостроти набуває питання збереження та професійної трансляції регіональних фольклорних традицій. Постать Богдани Фільц є знаковою у цьому процесі, адже її творчість репрезентує еталонний зразок українського неофольклоризму, де народна пісня не просто цитується, а стає генетичним кодом самобутньої авторської мови. Фортепіанний цикл «Закарпатські новелети» є унікальним об'єктом для дослідження, оскільки він фокусується на специфічному пласті культури Карпатського регіону – з його особливою ладо-гармонічною мовою, метро-ритмікою та тембровим колоритом. Вивчення цього твору дозволяє глибше зрозуміти механізми взаємодії композиторського мислення з архаїкою, що є критично важливим для розуміння шляхів розвитку сучасної української фортепіанної школи.

Метою дослідження є визначення жанрових особливостей новелет у спадщині Б.Фільц та стилістики їх втілення у циклі «Закарпатські новелети».

Реалізація поставленої мети вимагає вирішення таких **завдань**:

- здійснити аналіз музикознавчої літератури з обраної проблематики;
- розглянути мистецьке оточення та визначити чинники, які вплинули на формування й становлення творчої особистості Б.Фільц;

- охарактеризувати естетичні принципи та стилістику фортепіанної спадщини Б.Фільц;
- визначити джерела тематизму фортепіанного циклу «Закарпатські новелети»;
- розкрити принципи організації музичної тканини і формотворення у «Закарпатських новелетах».

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість Богдани Фільц, розглянута як цілісне художнє явище.

Предмет дослідження – фортепіанний цикл «Закарпатські новелети» як приклад зрілого стилю творчості Б.Фільц.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні комплексного підходу, що включає системно-історичний та порівняльний методи аналізу. Основою дослідження теми став метод цілісного аналізу, що включає тематичний, гармонічний, фактурний і структурно-композиційний аспекти, а також метод стильового аналізу.

Апробація результатів дослідження здійснювалась на IV Міжнародній науково-практичній конференції «У діалозі з музикою» (17-18 квітня 2026р., Ужгородський музичний фаховий коледж ім.Д.Є.Задора) [32] та XXV міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (24-25 квітня 2026 р., Київська муніципальна академія музики ім.Р.М.Глієра) [31].

Структура дипломної роботи впливає з мети і завдань й містить вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел і літератури та додатків. У вступі обґрунтовано науково-категоріальний апарат дослідження. У першому розділі окреслено науковий дискурс щодо творчості Б.М.Фільц, визначено місце композиторки в контексті української музичної культури, охарактеризовано стильові засади композиторського письма. Другий розділ присвячено дослідженню циклу «Закарпатські новелети», де детально розглянуто кожну п'єсу, особливості їхньої будови та втілення закарпатського музичного колориту. Висновки підсумовують дане дослідження. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – 52 сторінки, з них 37 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧІСТЬ Б.ФІЛЬЦ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

1.1. Особистість і творчість Б.Фільц у дзеркалі музикознавчих досліджень

Вивчення життєвого та творчого шляху Богдани Фільц у вітчизняному музикознавстві демонструє поступове формування дослідницького інтересу до її постаті, що охоплює як біографічні аспекти, пов'язані із світоглядом мисткині, так і конкретні творчі здобутки.

Включення постаті мисткині до панорамної «Історії української музики» є показником значущості її творчості у вітчизняній культурі. У п'ятому томі «Історії української музики» міститься інформація про постать Б.Фільц. Її життєва доля розкривається через трагічний контекст сталінських репресій повоєнної доби. Богдана Фільц згадана серед митців, чиє життя та творче становлення було ускладнене політичними переслідуваннями: Богдана Михайлівна перебувала в засланні ще дитиною як «член родини ворогів народу» [20, с.8]. Цей факт є визначальним для розуміння її життєвого та світоглядного досвіду. Праця, хоча й не згадує конкретних творів композиторки, вказує на глибоку особисту драму, що неминуче вплинула на творче кредо Б.Фільц та емоційну наповненість її музики, позиціонуючи її як представницю покоління, що формувалося в умовах політичного терору.

Творчість Богдани Фільц розглядається у контексті формування нової генерації українських композиторів. Її ім'я фігурує серед митців, які вперше заявили про себе у 50-ті рр. поряд із такими іменами, як В.Кирейко, Л.Грабовський, Л.Колодуб [20, с.14]. Факт появи Б. Фільц на мистецькій арені на тлі зрілих майстрів симфонізму свідчить про її неабиякий талант і глибину творів.

У ранній період творчості Б.Фільц музикознавці відзначають її здобутки у двох жанрових напрямках: камерно-вокальному та концертному. Дослідники

аналізують романи, написані до 100-річчя від дня смерті Адама Міцкевича (1955), зокрема, романс «Пролісок». Знаковим твором раннього періоду творчості є фортепіанний концерт [20, с.289].

Разом з тим, у розділі, присвяченому висвітленню історії музичної освіти, розкривається педагогічний аспект життя композиторки. Б.Фільц згадана у переліку відомих музикантів ХХ століття (поруч із такими постатями, як М.Скорик, О.Криса, Л.Корній), які були учнями видатного методиста Г.Терлецького [20, с.91]. Богдана Михайлівна навчалася у спеціальній музичній десятирічці при Львівській консерваторії в повоєнні роки, що свідчить про фундаментальну освіту та академічне коріння творчості Б.Фільц.

Єдиним на сьогоднішній день монографічним дослідженням, присвяченим життю та творчості Богдани Фільц, є ґрунтовна праця Марії Загайкевич «Богдана Фільц. Творчий портрет» [18]. У цій монографії подано розгорнуту біографію композиторки, здійснено аналіз значних творів у різних жанрах, а також визначено стильові домінанти її індивідуального почерку. Однак, праця вийшла друком понад 20 років тому і не охоплює значної частини пізнього періоду творчості Б.Фільц, тому не є вичерпною, що відкриває перспективи для майбутніх досліджень.

Останнім часом увагу музикознавців привертають проблеми рецепції фольклору в сучасній українській музиці. Так, у дисертаційному дослідженні В.В.Данилець «Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття: композиторський і виконавський аспекти» акцентується увага на значенні фольклоризму у творчому методі Б.Фільц. Композиторка включена до плеяди видатних вітчизняних митців (поруч із М.Скориком, Є.Станковичем, Л.Колодубом), чия творчість ґрунтується на мистецтві Гуцульщини, яке стало для них «вдячним підґрунтям» для художньо-семантичного наповнення» [14, с.3-4]. Це позиціонує Фільц як активну продовжувачку тенденції неофольклоризму в українській музиці, де метод стилізації фольклору (зокрема, гуцульської стилістики та жанру коломийки) виступає як першооснова українського музичного мислення.

[14, с.122]. Авторка підкріплює свої гіпотези аналізом таких творів Б.Фільц: «Карпатський етюд», цикли «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень», «Карпатські наспіви» (для двох фортепіано) та «Верховинська рапсодія» (1961). Як зазначає В.В.Данилець, стильові особливості музики Б.Фільц полягають у поєднанні народної семантики із сучасними композиційними техніками, такими як оновлення ладо-гармонічної мови, рясною альтерацією і хроматизацією та застосуванням неоромантичних й імпресіоністичних стильових тенденцій для переосмислення тембрально-кolorистичної палітри [14, с.128]. До речі, таку стильову специфіку підтверджує й музикознавиця М.П.Загайкевич, котра відзначає прагнення композиторки «проникнути в багатства фольклорних, передусім, карпатських наспівів». Дослідниця також наводить приклад інтертекстуальності – використання теми із Сонатини М.Колесси у фортепіанній мініатюрі «Скерцо» з циклу «Музичні присвяти», що підкреслює її зв'язок із традиціями львівської композиторської школи [14, с.130].

У статті В. В. Белікової «Висвітлення загальної характеристики музичної мови Богдани Фільц» досліджуються особливості фортепіанової творчості композиторки крізь призму романтичної традиції та національної ідентичності. Авторка акцентує увагу на знакових циклах «Музичні фрески» та «Київський триптих», аналізуючи їхню музичну мову як унікальний синтез закарпатського фольклору з академічними засобами виразності: від імітації дзвонової фактури та бандурних переборів до використання автентичних лаврських розспівів XVIII століття. Дослідження обґрунтовує думку про те, що стиль Б. Фільц, попри сучасність засобів, залишається генетично пов'язаним з естетикою пізнього романтизму, де кантиленність мелосу та «хвилеподібна» динаміка слугують головними інструментами створення яскравих програмних образів [1, с.406].

У статті О. Бичок «Фортепіанна музика для дітей в творчості Богдани Фільц» обґрунтовується особливе місце дитячого репертуару як самостійного напрямку в доробку мисткині. Дослідниця акцентує, що виховний потенціал творів Б. Фільц ґрунтується на зрозумілих для дитини образах — від казкових героїв до

«Яворівських іграшок», де кожна п'єса сприяє розвитку музично-слухових уявлень юного піаніста. Автор аналізує методичну цінність циклу «Яворівські іграшки», виокремлюючи в ньому три групи п'єс (ліричні, ігрові та рухливі) і підкреслюючи, що через імітацію тембрів народних інструментів та використання мелодій гаївок, композиторка прищеплює дітям любов до національного коріння. У підсумку статтю резюмовано тезою про те, що дитячі мініатюри Фільц є зразком камерної програмної музики, яка органічно поєднує естетичне виховання з професійним виконавським навчанням [6, с. 14].

У роботі Кузик В.В. «Образно-музична персоніфікація в камерних творах Богдани Фільц» розглядається унікальне для української музики явище — система авторських присвят, що переростає у самостійний художній жанр. Дослідниця пропонує типологію присвят композиторки, розподіляючи їх на три групи: від okazіональних дарунків до глибоких музичних приношень, де персоніфікований образ стає програмою твору. Особливу увагу приділено фортепіанному циклу «Музичні присвяти», який В. Кузик характеризує як «уявний іконостас» національної культури. Автор доводить, що через використання алюзій та прямих цитат із творів С. Людкевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького та М. Колесси, Б. Фільц не лише засвідчує спадкоємність поколінь, а й створює специфічну «портретну галерею» української інтелігенції. Стаття резюмує, що така образно-музична персоніфікація є виявом шляхетної європейської традиції, де музична мова композиторки, насичена кантиленністю та витонченим мелодизмом, слугує засобом збереження культурної пам'яті [36, с.175-176].

У науковому дослідженні М. П. Калашник «Фортепіанні цикли мініатюр у творчості українських композиторів XX–XXI ст.» доробок Богдани Фільц розглядається як багатогранна модель модернізації традиційних жанрів. Дослідниця класифікує твори мисткині за кількома концептуальними векторами: по-перше, як «стильово-меморіальний» варіант (цикл «Музичні присвяти»), де через систему алюзій та широку палітру програмності — від пісенно-танцювальної до асоціативно-психологічної — актуалізується національна пам'ять. По-друге, авторка виділяє «живописний» модус («Київський триптих»,

«Шість візерунків»), у якому Б. Фільц реалізує тенденцію міжвидового синтезу мистецтв, трансформуючи візуальні образи у музичну фактуру. Важливим аспектом статті є аналіз циклу «Калейдоскоп настроїв», де на ґрунті неофольклоризму відбувається вільне трактування форми та опора на гуцульський мелос. М. Калашник резюмує, що навіть у дитячому репертуарі композиторка виходить за межі дидактики, впроваджуючи елементи авангардного письма та новітні жанрові моделі, що робить її творчість невід'ємною частиною постсучасного мистецького світобачення [21, с.50].

У дослідженні Л. Тарапати-Більченко творча спадщина Богдани Фільц аналізується крізь фортепіанний цикл «Музичні присвяти», який розглядається як засіб активізації діалогу між митцями у просторі національної культури. Авторка акцентує увагу на фортепіанній п'єсі «Спомин» (із циклу «Музичні присвяти») та вокальному циклі «Срібні струни», інтерпретуючи їх як духовне спілкування учениці зі своїм наставником — Станіславом Людкевичем. Дослідниця зауважує, що у п'єсі «Спомин» Б. Фільц майстерно інтегрує інтонаційні фрагменти романсу С. Людкевича «Тайна» («Хтось мене ще пам'ятає») у власну авторську тканину, створюючи ефект психологічного відлуння та ремінісценції. Л. Тарапата-Більченко підкреслює, що такий підхід свідчить про глибоку спадкоємність естетичних і патріотичних поглядів, де музичний почерк Фільц, позначений романтичною натхненністю та зв'язком із фольклорними джерелами, продовжує шляхетну лінію української композиторської школи [52, с.52].

В «Історії української музики ХХ ст.» приділено увагу хоровій творчості Б.Фільц, зокрема таким творам як: «Ой летіла зозуленька», «Ой на горі дуб розвився», «Коло гаю походжаю», «Ой ялинка зелена», «Падає сніг» [34, с.48-49].

Отже, аналіз музикознавчої літератури засвідчує, що різножанрова спадщина Б.М.Фільц стала предметом наукових зацікавлень на початку ХХІ ст., що обумовлено посиленням її значущості в українській музичній культурі у пізній період творчості. Однак, наявні праці не дають ґрунтовного й панорамного огляду творчості Б.Фільц, чимало аспектів мистецького почерку композиторки потребує

докладного аналізу, що актуалізує обрану нами тему дослідження та відкриває перед дослідниками широкі перспективи.

1.2 Естетичні засади та стильові особливості творчості Б.Фільц

Богдана Михайлівна Фільц є однією з найвизначніших постатей серед сучасних українських композиторок, чия творчість відзначається яскраво вираженим мелодійним даром і самобутнім стилем, глибоко вкоріненим у традиціях пізнього романтизму.

Вагому роль відіграла родина Богдани для її творчого розвитку. Батько був шанованим адвокатом який займав високі посади і впливав на культурний розвиток «місцевої суспільної ієрархії»; мати – закінчила філософський факультет, була чудовою піаністкою і викладала в жіночій семінарії. Б.Фільц народилася в сім'ї інтелігентів які «були тісно пов'язані з національно-демократичним рухом, брали активну участь в різних патріотичних заходах і починаннях» [18, с.5]. Будинок родини часто відвідували поважні люди, мистецькі діячі, артисти, письменники, композитори (С. Людкевич, Б.Кудрик, А.Рудницький), співаки (М.Голинський, М.Дуда, М.Сокіл) та інші представники інтелігенції. Також до них приїжджала відома співачка і близька родичка сім'ї Соломія Крушельницька, яка ділилася досвідом творчої діяльності. Завдяки цим зустрічам у Богдани сформувались інтереси, які згодом відобразяться на її творчості [18, с.6].

Б.Фільц мала змогу здобути якісну музичну освіту, хоч це здавалось неможливим через заслання родини до Казахстану під час війни. Але доля вирішила інакше: Богдана з сестрою Іванною мали змогу приїхати до Львова, де здобули вищу музичну освіту. Дівчата прийшли на прослуховування до професорів Львівської консерваторії С.Людкевича та В.Барвінського, котрі помітили талант і великий потенціал у дівчат. Б.Фільц прийняли в школу-десятирічку при Львівській консерваторії. Серед її викладачів по класу фортепіано були О.Бережинська, Д.Колесса-Залецька, І.Крих; по сольфеджіо –

Г.Терлецький, а «молодий, сповнений енергії» А.Кос-Анатольський вів клас гармонії. Саме він оцінив перші спроби Богдани у композиторській сфері та дав схвальні відгуки на них [18, с.13].

Після закінчення десятирічки Богдана поступила в Львівську консерваторію на історико-теоретичний факультет, пізніше – на композиторський. Вона захоплювалася викладачами теоретичного циклу дисциплін, зокрема, Олександром Теплицьким. З композиції її наставником став Станіслав Людкевич – корифей західноукраїнської музики. Його особистість, громадянська активність та безкомпромісні позиції українського патріота залишили помітний відбиток у світогляді студентки. С.Людкевич, як поборник професіоналізму, різко виступав проти будь-яких проявів дилетатизму та «полегшеного» ставлення до композиторської праці. Серед учнів Людкевича, що вітали його на 100-річчі (1979 рік), була і Богдана Фільц – в той час уже відома композиторка, кандидатка мистецтвознавства. На знак шани і подяки за відкриття шляху у велике мистецтво, вона подарувала своєму вчителю спеціально написаний і присвячений йому цикл романсів на вірші О.Олеся. Цей цикл є одним з найпроникливіших і найкращих зразків її вокальної лірики, що підтверджує зрілість авторки у камерно-вокальному жанрі [18, с.17].

Відтак, творчість Фільц стала невід’ємною частиною «львівської школи» української музики другої половини ХХ ст. Львівська композиторська школа, попри неповторні індивідуальні творчі профілі кожного митця, орієнтувалася на такі стильові риси: свідомо опора на традиції української культури та глибоке вкорінення творів у національний ґрунт, що проявилось у тісних зв'язках з українським літературним процесом та широкому зверненні до поезій Т.Шевченка, І.Франка та ін. У цьому львівські композитори «послідовно слідували заповітам класиків української музики», насамперед М.Лисенка [18, с.16].

Вагомий вплив на світогляд й естетичні уподобання Б.Фільц мав київський класик Левко Ревуцький, під керівництвом якого вона навчалася в аспірантурі ІМФЕ імені М.Рильського АН України. Під час консультативних зустрічей

глибоко запали в свідомість Богдани Михайлівни важливі деталі композиторської техніки Ревуцького: індивідуалізація голосів, значне місце поліфонічних елементів, багатство ладових модифікацій. Властиве для музики ХХ ст. і яскраво виражена в Ревуцького тенденція до «розкріпачення вертикалі», пов'язана з поліфонізацією, стала надалі важливим чинником власної музичної мови Богдани Фільц, істотною рисою її індивідуального музичного письма. Спілкування з Л.Ревуцьким підштовхувало молоду композиторку до поєднання ладово-мелодичних особливостей українських фольклорних наспівів з досягненнями сучасної композиторської техніки [18, с.21].

Як зазначала Богдана Михайлівна: «для двох митців, С.П.Людкевича та Л.М.Ревуцького спільним було перш за все почуття громадянського обов'язку, перед своїм народом, бажання щоденною працею приносити якомога більше користі рідній культурі, ствердженню ідеалів добра та справедливості» [4, с.8]. Саме такий орієнтир у творчій праці обрала для себе і молода мисткиня.

Після закінчення аспірантури у 1962 р. Богдана Михайлівна залишилася працювати в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнографії АН УРСР, де у 1964 р. успішно захистила кандидатську дисертацію на тему «Методи хорових обробок українських народних пісень у творчості радянських композиторів України». Варто зауважити, що вся наступна наукова діяльність Б.Фільц буде присвячена вивченню й популяризації української музики. Загалом науково-дослідницька і композиторська творчість розгортаються в житті мисткині паралельно, тісно взаємодіючи [18, с.23]. Наукові інтереси дослідниці пов'язані, головним чином, з тими музичними жанрами, які суголосні з її власною композиторською діяльністю. Науковий доробок Б.Фільц включає фундаментальні монографії: «Хорові обробки українських народних пісень», «Український радянський романс» та «Гармонія солоспіву». В останній праці детально аналізуються образно-виражальні і драматургічні функції гармонії, зокрема її роль як засобу психологізації образу, а особливу увагу сконцентовано на перетворенні композиторами фольклорних джерел. Підтвердженням тісних зв'язків наукової та мистецької сфер діяльності є те, що в монографію введений

окремий розділ «Ладово-гармонічні особливості сольних обробок українських народних пісень Л.Ревуцького». Музикознавчі теоретичні та історичні дослідження відіграли значну роль у розширенні арсеналу композиторських виражальних засобів Богдани Фільц у ще тіснішому зближенні її індивідуального стилю з національними традиціями [18, с.24].

Перше десятиліття 1960-х років в українській музиці ознаменувалося кардинальною стильовою трансформацією композиторської школи. Політичні умови «відлиги» і послаблення цензурного тиску (за винятком контролю за впливом західного авангарду) зумовили інтенсифікацію концертно-виконавського процесу. До провідних представників молодшої генерації цього періоду належать В.Бібік, О.Білаш, Л.Грабовський, В.Губаренко, Л.Дичко, Є.Станкович та інші. Ключовою постаттю, чиї твори стали показовим явищем у камерно-інструментальній сфері, був Мирослав Скорик. Його творчість відображала домінуючі тенденції 1960-х: формування концепції «нової фольклорної хвилі», технічне розширення композиторських засобів та пошук інтеграції національної специфіки з європейськими музичними здобутками.

Попри те, що 60-ті рр. в українській музиці ознаменувалися появою великої кількості новітніх стильових тенденцій – авангардизму, сонористики, полістилістики, мінімалізму, Б.Фільц свідомо уникає сміливих експериментів, обираючи для себе неофольклоризм та неокласицизм як провідні орієнтири.

Творча спадщина композиторки є надзвичайно широкою і охоплює майже всі жанри: симфонічні твори, кантати та поеми; великий пласт хорової музики, що включає твори а cappella та хорові цикли; численні зразки вокальної музики (солоспіви, романси та пісні); камерно-інструментальні твори (сонати, тріо, квартети та інструментальні п'єси); фортепіанна музика, представлена прелюдіями, циклами та окремими мініатюрами; значна кількість музики для дітей та юнацтва, пісні та хори, а також високохудожні обробки народних пісень. Жанровими пріоритетами, в яких талант композиторки розкрився найповніше, є саме камерно-вокальні твори, хорова музика та фортепіанні цикли, де її

мелодійний дар, чуття слова і зв'язок з українським фольклором набули найбільш виразного втілення.

Образна сфера творчості Б.Фільц охоплює переважно пейзажні мотиви, пов'язані з природою Карпат, ліричний світ внутрішніх переживань людини (кохання, смуток, надія), а також широку галерею дитячих образів, наповнених світлом, грою та казковістю. Історико-патріотичні та духовні теми також посідають важливе місце, особливо у хорових творах. Ніжні, ліричні образи можна спостерігати як в камерно-інструментальних жанрах так і у вокальних творах («Стояла я і слухала весну», «Ніжну-ніжну, як подих билини»). Особливу увагу треба приділити любові Богдани до розкриття теми природи і людини, яке займає домінуюче місце в хоровій спадщині композиторки («Вийшли в ранці ми»), а також оспівування весняної пори («Весняний дзвін», «Арфами, арфами», «Первоцвіт»).

Ключовою естетичною засадою творчості Б.Фільц є примат емоційності над раціоналізмом. Як зазначає М.Загайкевич: «Це виражається у творчому пориві над механічно-раціональним конструюванням художніх образів та у граничній ліризації вислову, що особливо властиве жіночій природі. У її творах чітко проступає милозвучність та теплота інтонацій, які є відображенням незвичайної гармонійності її внутрішнього світу. Це пояснює, чому її музику слухачі сприймають як красиву і завжди звернену до людської душі, що є найвищою оцінкою для мистецтва» [18, с.43]. Посилення емоційного начала в жодному разі не можна ототожнювати з «полегшеним» змістом. Композиції Б.Фільц є зразками високого професіоналізму, результатом копіткої праці й логічного втілення творчого задуму.

Специфічний відбиток на стильове спрямування творчості Б.Фільц наклало активне звернення до народнопісенних багатств карпатського краю – гуцульського, лемківського, бойківського фольклору. Цей фольклор вирізняється серед загальноукраїнського особливою ладово-інтонаційною структурою мелодики, загостреною ритмікою, метричним розмаїттям

інструментальних награвань. Відтак, композиторка вміло використовує цю колористику для пошуку нових засобів виразності.

Стильові особливості творчості Б.Фільц глибоко вкорінені у традиціях українського національного романтизму та неофольклоризму. Творчість композиторки вирізняється перевагою камерності, тісним зв'язком із фольклорним матеріалом, особливо карпатського регіону. Прикладом цього, можуть слугувати твори «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень», «Лемківські варіації», «Карпатський етюд» та ін. Даний фольклор вирізняється серед загальноукраїнського особливою ладово-інтонаційною структурою мелодики, загостреною ритмікою, метричним розмаїттям, багатством типів фактури. Б.Фільц вміло використовує ці засоби для пошуку нових колоритних звукообразів, втілення народно-жанрових тем. Наприклад, у симфонічній «Верховинській рапсодії» доречне застосування коломийкових мелодій, синкопованих ритмів та мелізматички, що втілюють дух працьовитих і завзятих мешканців гірського краю, їх гармонію з природою і мудрість предків.

Ладо-гармонічна мова музики Б.Фільц є функціонально ясною, але водночас збагаченою модальною діатонікою, що надає її творам автентичного народного колориту (до прикладу у «Закарпатських новелетах» для фортепіано). В гармоніях часто зустрічаємо терпкі дисонанси, кварто-квінтові співзвуччя (як от в солоспіві на тексти О.Олеся «О ще не всі умерли жалі»), які виникають унаслідок поєднання горизонтальних мелодичних ліній.

Для Б.Фільц характерна велика питома вага в творчому доробку вокальної, передусім хорової музики. У цьому виявляється спадкоємність традицій західноукраїнських музичних діячів XIX ст.. Для композиторки, чия камерно-вокальна та хорова музика є однією з провідних сфер, цей зв'язок є фундаментальним.

У вокальних жанрах Богдана Фільц демонструє тонке відчуття поетичного слова. За основу своїх солоспів авторка бере вірші видатних поетів: Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, О.Олеся та ін. Композиторка музичними засобами делікатно поглиблює зміст поезії. Так, у шевченківських солоспівах чуємо

бунтівні музичні мотиви («Як я маю журитися»), трагічні мелодії («Сирітка»), народні поспівки («Ой по горі ромен цвіте») та ін. Опрацьовуючи вірші І.Франка, композиторка застосовує більш пастельні гармонійні барви (наприклад, «Твої очі як то море»), сприймаючи профіль автора як «співця кохання». Особливу увагу Богдана надає поезіям О.Олеса, в яких втілює «романтичну окриленість, тонке відчуття гармонійної краси всесвіту, природи і людського буття». Цей поет надихнув Богдану написати «Хорові акварелі» для дитячого чи жіночого хору, в яких вона розкрила ніжну красу української природи.

Фортепіанні твори Б.Фільц призначені для домашнього музикування або для навчання юних піаністів. Тому стиль фортепіанних творів позбавлений віртуозного блиску, масштабності форм. Трактування фортепіано виявляє зв'язок з романтиками – це співуче туше, багатство тембрів, мелодизація усіх голосів фактури, «тонка дихаюча» педаль. Однак, образна палітра вимагає від мисткині використовувати пасажну техніку («Шість візерунків»), гроно кварто-квінтових акордів («Київський триптих») та різноманітну артикуляцію.

Дитяча творчість Богдани Фільц становить значну та, мабуть, найбільш відому частину її доробку, вирізняючись винятковою педагогічною цінністю та художньою привабливістю. Композиторка створила велику кількість фортепіанних мініатюр, вокальних творів та хорових циклів, спеціально адресованих юним виконавцям. Ці твори є програмними та образними, що допомагає дітям краще зрозуміти музику: вони втілюють картини природи ("Вітер", "Літо"), оспівування рідного краю «Любимо землю свою», «З тобою, Батьківщино». Найхарактернішою ознакою цієї частини творчої спадщини є доступність музичної мови, яка, попри це, не втрачає своєї оригінальності. Б.Фільц використовує мелодизм, заснований на українському фольклорі, поєднуючи його з прозорою, часто діатонічною гармонією.

У симфонічному жанрі композиторка тяжіє до одночастинних композицій та жанрів рапсодії, сюїти, увертюри, котрі дають більшу свободу формотворення. Б.Фільц сповна використовує колористичні можливості оркестрової палітри, про що свідчать прийоми звуконаслідування та часте використання соло дерев'яних

духових інструментів. Ці прийоми можна спостерігати у «Верховинській рапсодії» для симфонічного оркестру.

Камерні твори Богдана Михайлівна пише для різних інструментів таких як: ксилофон, кларнет, скрипка, арфа, віолончель, бандура, в яких вона намагається підкреслити їх мелодичне і пісенне звучання, що надає музичному вислову теплоти і задушевності. Проте композиторка не оминає вишуканості і фортепіанної партії, в якій присутня насичена фактура та бурхливі, поривчасті пасажі, як у мініатюрі для скрипки з фортепіано «Весняний романс».

Драматургія творів Б.Фільц, у переважній більшості, – контрастно-складова. Динамічні хвилі наростання драматичного напруження часто завершуються емоційним спадом – тихою кодою, що підтверджує ліричне обдарування мисткині.

Музика Фільц вражає своєю безпосередністю та щирістю вислову, вона повністю позбавлена штучного конструювання чи надуманості, що робить її твори надзвичайно близькими до природної та проникливої народної пісенності. Як зазначає Загайкевич: «це виражається у творчому пориві над механічно-раціональним конструюванням художніх образів та у граничній ліризації вислову, що особливо властиве жіночій природі. У її творах чітко проступає милозвучність та теплота інтонацій, які є відображенням незвичайної гармонійності її внутрішнього світу. Це пояснює, чому її музику слухачі сприймають як красиву і завжди звернену до людської душі, що є найвищою оцінкою для мистецтва» [18, с. 126]. Водночас, на думку дослідниці, ця емоційність в жодному разі не тотожна з «полегшеним» ставленням до творчості.

Суголосною з цією характеристикою є оцінка творчої особистості Б.Фільц відомою українською композиторкою Г.Гаврилець: «Композиторка Богдана Фільц – надзвичайно яскрава постать в українській музичній культурі. Її музику знають і люблять тисячі слухачів і музикантів-виконавців в Україні та за її межами. У чому ж секрет справжньої привабливості музики Богдани Фільц? Гадаю, що у щирості почуттів, натхненності, в тій справді позитивній енергії, які випромінює музика композиторки. Таїна притягальності творчості Богдани

Михайлівни в її великій любові до Краси, до людей, до рідної землі» [35]. Корифейка української музики Леся Дичко додає: «Як композиторка, Богдана Фільц є яскравою мелодисткою: кантилена її ніжна, витончена, пульсуюча. Джерела її натхнення – у неповторній красі української народної пісні, у багатстві українського фольклору» [35].

Музика Б.Фільц заслуговує на активну концертну практику, свідченням чого є інтерес до її творчості таких виконавців, як: камерний хор «Хрещатик» (кер. Л.Бухонська), камерний хор «Cantus» (кер. Е.Сокач), жіночий хор «Павана» Національного педагогічного університету імені М.Драгоманова (кер. Л.Байда), жіночий хор Київського національного університету культури і мистецтв (кер. Т.Малицька), хор Київської музичної школи імені Л. Ревуцького (кер. Е.Виноградова), Великий дитячий хор та симфонічний оркестр Українського радіо (кер. Т.Копилова), а також відомі солісти М.Крушельницька, Н.Афанасьєва, С.Гумінюк та ін.

Таким чином, індивідуальний стиль Богдани Фільц є гармонійним сплавом жіночності, ліричності, терпкої жанровості, колоритної ладо-гармонічної винахідливості та класичної стрункості форм. Основою стилю композиторки є українська національна інтонація, переосмислена в сучасному прочитанні. Разом з тим, творчість Б.Фільц є доступною і для дитячої аудиторії, і для професіональних музикантів. Історичне значення творчості композиторки полягає у тому, що мисткиня є виразником духовної культури свого покоління, громадянської позиції, прикладом самобутнього музичного письма.

Отже, вищенаведене дозволяє констатувати, що постать Богдани Фільц посідає вагомe місце в сучасному українському музичному мистецтві, а її діяльність репрезентує унікальний приклад тяглості національних академічних традицій.

Дослідницький інтерес до особистості композиторки поки що недостатній, але спостерігається позитивна його динаміка: від побіжних згадок у працях, присвячених огляду історії розвитку української музики ХХ – початку ХХІ ст. –

до ґрунтовніших монографічних досліджень та дисертаційних робіт. Включення постаті Б.Фільц до академічного видання «Історії української музики» поруч із визначними представниками «нової генерації» вітчизняних композиторів підтверджує її статус як зрілої мисткині, чий талант проявився найяскравіше в камерно-вокальних та камерно-інструментальних жанрах.

Життєвий шлях мисткині, позначений трагічним досвідом сталінських репресій та заслання, став фундаментальним чинником формування її світогляду, що знайшло відображення в особливій емоційній наповненості та глибині її творчого кредо.

Індивідуальний стиль композиторки сформувався як результат органічного синтезу двох провідних осередків – львівської та київської композиторських шкіл. Завдяки навчанню у С.Людкевича та В.Барвінського було закладено фундамент національної свідомості та пріоритетність фольклорних джерел, тоді як професійне спілкування з Л.Ревуцьким сприяло вдосконаленню композиторської техніки, зокрема в аспектах поліфонізації фактури та ладо-гармонічного оновлення музичної мови.

Естетична платформа Б.Фільц, заснована на принципах неоромантизму та неофольклоризму, характеризується лірико-емоційною безпосередністю, щирістю інтонації та психологічною глибиною образу, але при цьому її музика є напрочуд комунікативною завдяки мелодичному багатству. У період радикальних авангардних пошуків 1960-х років Б.Фільц свідомо обрала шлях еволюційного розвитку традиції, зосередившись на ліризації музичного вислову та пріоритеті емоційно-чуттєвого начала над раціональним конструюванням.

Стиль композиторки глибоко вкорінений у фольклор Карпатського регіону, що проявляється у використанні специфічної ладової структури, загостреної ритміки та колористичної фактури. Вагомим внеском Б. Фільц у національну культуру є створення масштабного пласту музики для дітей та молоді. Її твори, позбавлені зайвої віртуозності, але насичені глибоким образним змістом, виконують важливу функцію естетичного виховання на національному ґрунті.

Унікальність постаті Б.Фільц полягає у нерозривній єдності композиторської та наукової праці. Її теоретичні дослідження у сферах хорової обробки, гармонії солоспіву та українського романсу не лише збагатили вітчизняне музикознавство, а й стали підґрунтям для розширення власного арсеналу виражальних засобів, зокрема у питаннях ладо-гармонічної мови.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ НОВЕЛЕТИ У ТВОРЧОСТІ Б.ФІЛЬЦ НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ЗАКАРПАТСЬКІ НОВЕЛЕТИ»

2.1. Загальна характеристика фортепіанної спадщини Б.Фільц

Фортепіанна творчість Богдани Фільц є одним із найбільш репрезентативних пластів її спадщини. Хоча композиторка зробила величезний внесок у хорову та вокальну музику, саме фортепіано стало тим фундаментом, на якому формувався її індивідуальний стиль. Важливо розуміти, що Богдана Михайлівна сама була професійною піаністкою. Навчання у видатних педагогів — Д. Залеської, О. Бережницької та І. Крих — дало їй змогу відчувати інструмент «зсередини». Як зазначають дослідники, саме тому в її манері письма присутня «така необхідна для розповсюдження фортепіанних творів риса як піаністичність, наявність зручної для виконавців фактури» [55, с.4].

Становлення Фільц як фортепіанного автора відбувалося під впливом львівської та київської шкіл. Від С. Людкевича та В. Барвінського вона успадкувала романтичне світовідчуття, що проявилось вже у перших студентських спробах — «Трьох прелюдях», «Танку», «Варіаціях». Справжнім творчим маніфестом став Фортепіанний концерт A-dur. За характером взаємодії соліста і оркестру він належить до творів, де «чільну роль відіграє партія фортепіано, котра привертає увагу насиченістю і різноманітністю фортепіанної фактури» [55, с.3]. Доля концерту була непростю: після блискучого виконання у 1958 році під орудою Миколи Колесси, він на певний час зник із афіш, і лише у 1990-х роках, завдяки майстерності Оксани Рапіти, твір повернувся до слухача.

Творчий доробок Фільц налічує понад 60 фортепіанних композицій, де переважають п'єси програмного змісту. Це емоційні ескізи, «миттєві замальовки природи, станів настрою, знаменних подій, пропущені крізь призму посиленого емоційного сприймання» [55, с.3]. Музична мова фортепіанних творів вкорінена в романтизм, активно збагачена імпресіоністичними барвами та фольклорними джерелами Карпатського регіону. Одним з яскравих досягнень у цьому напрямку став цикл «Закарпатські новелети», де десять мініатюр об'єднує наскрізна ідея: «звеличення одухотвореної краси карпатських гір та барвистого побуту їх жителів» [55, с.3].

Не можна оминати увагою і педагогічний аспект її доробку. П'єси для дітей («Яворівські іграшки», «Бабусина казка») мають велику методичну цінність,

що підтверджується їх публікаціями у США та Канаді протягом 1980–2000-х років. Окрім сольних творів, Богдана Михайлівна зверталася і до ансамблевої музики для двох фортепіано, зокрема до драматичного «Largo lamentoso» (2002), написаного під враженням від Скнілівської трагедії.

Сучасний виконавський аналіз творів Б. Фільц, запропонований музикознавицею Оксаною Грабовською, вказує на те, що ця музика потребує від піаніста особливого підходу. Оскільки для сучасної музики ще не сформовані стійкі виконавські традиції, піаніст стає співавтором композиторки. Важливим аспектом є «аналітичний аналіз виконавця», який має на меті не розірвати ланку «композитор–слухач» через складність сучасних засобів виразності [13, с. 108].

Узагальнюючи, успіх фортепіанної музики Б. Фільц зумовлений її природним талантом та «умінням творити музику, котра зачаровує своєю мелодичною красою, щирістю вислову і промовляє безпосередньо до душі і серця» [55, с.4]. Використовуючи форму циклу як основну, композиторка досягає великої драматургічної сили, поєднуючи лаконічність вислову з багатогранністю образного задуму.

Для глибшого розуміння специфіки фортепіанного мислення Богдани Фільц необхідно звернутися до генезису провідного жанру її творчості — новелети. Поява цього жанру в музиці стала результатом естетики романтизму, що тяжіла до синтезу мистецтв. Саме з літератури у музичне мистецтво XIX століття перейшли такі жанри, як поема, балада та новелета. Варто зауважити, що коріння цього терміну сягає глибин італійської культури.

У літературі новела — це «епічний жанр, що належить до канонічних, тобто таких, що мають стійкі усталені ознаки» [5]. Жанр інструментальної новелети виник на перетині мистецтв, запозичивши у літератури структурну стислість та раптовість сюжетних поворотів. Першовідкривачем цього жанру став Роберт Шуман, який у 1838 році заклав фундамент новелети як музичної оповіді.

Наступний етап розвитку жанру у XX столітті пов'язаний із оновленням його музичної мови. Джордж Гершвін переосмислив новелету крізь призму джазової стилістики, де стисла форма послужила основою для ритмічних пошуків

[63, с. 68]. Паралельно у європейській традиції Франсіс Пуленк запропонував неокласичне прочитання жанру як чистої музичної гри [61].

В українській музиці цей жанр також має свою історію становлення, що тісно пов'язана з національним епосом. Як зазначає Віктор Кли́н, «специфіка народної думи знайшла один з найглибших проявів у «Пісні» Л. Ревуцького, що започаткувала новий для інструментального мистецтва жанр пісні-думи. Ця тенденція зумовила появу в українській музиці власне музичної новели, перші зразки якої створив Ігор Шамо. У циклі «Тарасові думи» композитор провів «своєрідне злиття цих жанрів, створюючи подвійний внутрішньогруповий жанр думи-новели. У новелі він черпав найзагальнішу видову характерність — інструментально-музичну розповідь, а в думі — локальні ознаки національної специфіки» [26, с. 59].

Саме на цьому багатому стильовому фоні виникає українська модель жанру, представлена у творчості Богдани Фі́льц. Вона, як і її попередники, відчула потенціал новелети як мініатюрної форми, проте наповнила її закарпатським колоритом. Як зазначає Віктор Кли́н, тенденція до об'єднання п'єс у цикл була притаманна жанру ще з часів Шумана, і це повною мірою проявилось в доробку української композиторки.

Десять музичних оповідей Б. Фі́льц створювалися протягом кількох років, і лише після їх завершення та об'єднання в єдине ціле у 1964 році композиторці «стала ясна їх жанрова природа, після чого він і дістав загальну назву "Закарпатські новелети"» [26, с. 60].

Специфіка фортепіанного мислення Богдани Фі́льц найяскравіше виявляється у глибокій інтеграції інтонаційно-гармонійних рис карпатського фольклору в академічну канву. За своїм образним ладом п'єси циклу охоплюють широкий діапазон станів: «від творів з ознаками імпровізіjno-рапсодичної виразності до мініатюр танцювальної характерності та п'єс лірико-меланхолійних настроїв» [26, с. 60]. Це дозволило авторці синтезувати світовий досвід жанру новелети з питомою українською пісенністю, перетворивши цикл на досконалу форму типізації національного духу.

Окрім суто художньої цінності, звернення до фольклорних джерел має важливий методичний аспект, адже воно забезпечує максимально близьке знайомство виконавської молоді з автентичним духом коломийок, арканів та ліричних пісень. Втілюючи ці образи, мисткиня майстерно імітує тембри народних інструментів, залучаючи імпресіоністичний звукопис, що надає фортепіано специфічного колористичного забарвлення. Такий «нетрадиційний» підхід до звуковидобування вимагає від піаніста не лише технічної вправності, а й глибокого аналітичного розбору. Як зазначає О. Грабовська, саме через детальне опрацювання тексту виконавець здатний зберегти життєво необхідну ланку «композитор—слухач», розкриваючи слухачеві всю багатогранність авторського задуму [13, с. 108].

Отже, аналізуючи фортепіанну спадщину Богдани Фільц, можна зробити висновок, що її творчість — це результат глибокого знання інструмента «зсередини». Оскільки композиторка сама була професійною піаністкою, її письмо завжди залишається логічним та зручним для виконавця, що простежується як у масштабному Фортепіанному концерті, так і в численних циклах мініатюр.

Важливо зауважити, що Фільц розвинула традицію української новели, закладену І. Шамо. Проте, якщо її попередники частіше зверталися до епічного жанру думи, то для Богдани Фільц новелета стала ідеальним способом зафіксувати локальний колорит. Композиторка зуміла наповнити академічну форму інтонаціями народних пісень та імітацією звучання народних інструментів, створивши унікальний музичний портрет Карпатського краю. Таким чином, її фортепіанний доробок постає як органічний синтез професійної майстерності та глибокої національної ідентичності.

2.2. Образний зміст і тематизм «Закарпатських новелет»

Перша новелета циклу Богдани Фільц постає як хоральний пролог, що виростає з інтонацій закарпатської пісні «День, день, білий день». Композиторка

зосереджується образі марного очікування коханого, що обумовлює зажурений характер музики. Суворість розповіді підкреслюється не лише драматичною тональністю c-moll, але й густою акордовою фактурою та переважанням низького й середнього регістрів. (Додаток Б.1.).

Проте середина твору кардинально змінює вектор: від об'єктивного споглядання авторка переходить до суб'єктивних переживань героїні. Тут з'являється особлива імпровізаційність та «трепетне очікування», втілене через рухливі фігурації й мелодизацію басу. Психологічна мінливість образу підкріплюється надзвичайно сміливою гармонічною мовою: Б.Фільц майстерно працює з біфункційністю, альтерованими акордами та плагальними співвідношеннями гармоній. Особливого «терпкого» колориту, притаманного народному музикуванню, додає гуцульський лад, що органічно втілює локальний колорит музики. Музичний розвиток тут стає більш вільним і плинним, що нагадує розкуте інструментальне роздумування. Фактура помітно ущільнюється: з'являються активні підголоски та дрібні ритмічні фігури, які додають звучанню руху та насиченості.

Емоційна напруга зростає хвилеподібно, охоплюючи ширший діапазон та ведучи до невеликої кульмінації. Проте, попри імпровізаційний характер, розділ завершується дуже логічно: рух поступово затихає і сповільнюється, що дозволяє плавно повернутися до початкового спокійного образу.

Репризний розділ повертає слухача до вихідної точки зажури. Композиторка точно повторює перший розділ але розширює одним тактом, даючи заключний акорд.

Отже, у першій п'єсі композиторка максимально повно розкриває не природну екзотику краю, а складний внутрішній світ людини.

Друга новелета теж тематично пов'язана з народною піснею – баладою «Під дубиною, під зеленою». Саме сюжетна канва пісні задає загальний характер мініатюри – щирий, задушевний. На відміну від першої новелети, ця буде більш спокійніша та наспівна. Споглядальна, тужлива, плинна мелодія підтверджує трагічний сенс пісні яка зображує трагічну долю голуба й голубки. Можна

побачити тришарову фактуру із прихованим багато голоссям, м'які погойдування з розкладених акордів, які роблять окрему мелодію. (Додаток Б.2.).

Основою музичної мови другої новелети стає «пустота» звучання, яка досягається через свідоме уникнення терцій у тризвуках. Композиторка активно використовує порожні квінти, квартали та паралельне голосоведення, що посилює відчуття архаїки та створює ефект просторовості. Ця «велич пустоти» підкреслюється волинковим басом, на який накладаються квартакорди та терпкі кластерні елементи. Фактура новелети чітко розділена на три пласти: стійкий, «гудячий» бас, виразна мелодія у народному дусі, блукаючі внутрішні фігурації. Ці фігурації додають музиці плинності, не даючи їй зупинитися, і створюють відчуття безперервного руху. Смілива гармонія у поєднанні з діатонічною мелодією створює додаткове психологічне напруження

У середньому розділі тричастинної форми (*Animato*) який містить чотири такти рух стає більш невловимим, що посилює імпровізаційність вислову, тим самим створюючи більшу напругу, яка передається через синкопу в нижньому жарі фактури, та перемінний розмір. Якщо в першому розділі гармонія була більш стійкою то тут композиторка дає альтеровану субдомінанту і фрігійський зворот з зупинкою на мінорній домінанті що передає найбільшу драму.

Таким чином, гармонічні засоби у цій мініатюрі стають головним інструментом розкриття змісту пісні, де за позірною спокійністю мелодики ховається глибока зажура.

Третя новелета кардинально змінює емоційний вектор, переходячи в сферу світлого, грайливого скерцо. В її основі лежать інтонації, характерні для дитячого фольклору або веснянок, що виявляється у вузькому діапазоні мелодії та постійній мотивній повторності. Цікаво, що тут авторка виходить за межі суто закарпатського матеріалу, залучаючи ширші пласти українського пісенного фольклору (зокрема, асоціації з поспівкою «Не топила, не варила») (Додаток Б.3.).

За структурою – це проста тричастинна репризна форма (А В А₁). Головним засобом виразності у мініатюрі стає фактура. На відміну від попередніх п'єс, вона гранично деталізована штрихами: гостре *staccato*, легкі форшлаги та

характерні «брязкаючі» співзвуччя фігури. Ці елементи створюють пряму асоціацію з народним інструментарієм, зокрема з бубном чи цимбалами. Манера викладу нагадує традицію троїстих музик, де чітко розподілені ролі: ведення мелодії, ритмічний фундамент та гармонійне заповнення.

Особливого колориту додає використання лідійського ладу, який підкреслює веснянковий характер музики. У середньому розділі відбувається активний мотивний розвиток – музика стає ще більш рухливою та грайливою. Попри те, що дитячий репертуар зазвичай не передбачає віртуозності, Б.Фільц вдається до досить масивного акордового викладу. Це створює цікавий контраст між наївною простотою теми та насиченою фактурою.

По відношенню до першої та третьої частини середній розділ має лише чотири такти є розвиткового типу. Розділ написаний в паралельній тональності ля мінорі. Починається у високому регістрі і плавно спускається в низький тим самим приземлюючи ігрових характер, при цьому не змінюючи тривалості нот у викладі фактури. А третій репризний розділ продовжується в жартівливому активному настрою.

Четверта новелета циклу вибудовує виразний парний образний контраст щодо попередньої частини, переносючи слухача зі сфери грайливого скерцо у простір зосередженої, сповідальної лірики (Додаток Б.4). Конструктивно твір являє собою розгорнутий період на 17 тактів, структура якого позбавлена симетричного поділу через значне внутрішнє розширення у кадансовій зоні. Така нетиповість зумовлена логікою імпровізаційного розвитку, де музична думка отримує додаткове оновлення, створюючи ефект безперервного монологу. Жанрова природа мініатюри тяжіє до епічного речитативу, що підкреслюється особливим типом інструментальної фактури. Прозорі перебори, насичені форшлагами та короткими тривалостями, створюють пряму асоціацію із закарпатським цимбальним награванням. Ці дрібні прикраси імітують вільну народну виконавську манеру.

Гармонічна вертикаль новелети базується на системі плагальних зворотів, які м'яко «спускаються» вниз, формуючи настрій зажури та спокою. Фонізм твору

насичений складними акордовими структурами з доданими тонами та численними затриманнями. Також зауважуємо активне функціонування тонічних септакордів та специфічне трактування субдомінанти. Важливо відзначити роль звуку ля-бемоль: попри його потенційну неаполітанську функцію, у даному контексті він з'являється епізодично у складі прохідного кварсекстакорду, виконуючи суто колористичну роль у межах загальної діатоніки. Плинність голосоведення забезпечується використанням прохідних акордів, що дозволяє уникнути статичності в межах одного гармонічного плану.

П'ята новелета циклу репрезентує яскраву жанрову сцену, в основі якої лежить народна пісня «Розмарія, як лелія» (Додаток Б.5.). Твір написаний у тричастинній репризній формі з контрастною серединою та має скерцозний характер, що дозволяє композиторці максимально повно розкрити динаміку народної сцени. Образна драматургія мініатюри вибудовується на сильному контрасті частин: якщо крайні розділи репрезентують активну танцювальну стихію, то середина стає зоною інтенсивного ладо-гармонічного розвитку та образного переключення.

Фактурне рішення твору безпосередньо апелює до народного інструменталізму: через специфічні арпеджовані пасажі тут дуже яскраво проглядається імітація награвання на цимбалах. Це додає музиці автентичного закарпатського колориту. Динамізму оповіді додає висхідний рух арпеджіо, що створює ефект поступового нагнітання енергії та пружності танку.

Ладо-гармонічна мова твору базується на синтезі лідійського мажору з елементами гармонічного виду. У До-мажорних епізодах авторка одночасно використовує високий IV ступінь та низький VI. Фактура підкреслює масивність звучання: у правій руці домінує згущена п'яти - та шестизвучна акордова вертикаль, тоді як партія лівої руки представлена акордами квартової будови.

Контрастна середина зосереджена у тональності соль-дієз мінор. У цьому розділі композиторка свідомо уникає використання терцієвого тону, вибудовуючи вертикаль на пустих квінтах. Такий прийом робить нахил тональності (мажор чи мінор) фактично неідентифікованим, що підкреслює архаїчний,

позафункціональний колорит фольклорних витоків. Лише наявність сі-бекара в окремих моментах дає підстави трактувати цю сферу як мінорну, проте фонічна «пустота» акордів залишається панівною рисою.

Кода, представлена низхідними арпеджіо по звуках збільшеного тризвуку, створює виразний ефект «втоми танцівників» після запального танцю. Таким чином, через поєднання тричастинної репризної структури, лідійської квартали та віртуозної цимбальної фактури, Богдана Фільц відтворює не лише мелодику пісні, а й живу психологічну динаміку народного свята: від стрімкого висхідного руху – до фінального затихання.

Шоста новелета відіграє ключову роль у драматургії всього циклу, постаючи як драматична кульмінація, розташована в точці золотого перетину. Якщо попередні частини репрезентували переважно ліричні чи жанрово-побутові сфери, то тут Богдана Фільц виводить на перший план гострий психологічний конфлікт. Образний зміст твору можна трактувати як складну рефлексію: від епічно відстороненого, спокійного спогаду на початку – до болючого емоційного «вибуху» в середині, який у репризі знову відходить у сферу пережитого минулого (Додаток Б.6.).

Емоційна амплітуда новелети досягається через радикальне оновлення засобів виразності. На зміну спокійному ритмічному руху першого розділу приходять активні ритмічні дроблення, що створюють відчуття внутрішньої тривоги та напруження. Центральний розділ вражає патетикою та широким звуковим простором: композиторка охоплює крайні регістри інструмента, використовуючи багатопластову фактуру та граничну динаміку *fortissimo*. Це створює ефект «бурі», де початкова мелодія трансформується під тиском драматичних обставин.

Гармонічна мова цієї частини досягає максимальної щільності. Попри те, що функціонально акорди можуть сприйматися як терцквартакорди, їхня фонічна структура є надзвичайно гострою через насиченість секундами. В окремих вертикалях одночасно функціонують по три секунди (наприклад, поєднання сі–до, до–ре та фа–соль), що перетворює акорд на напружену сонорну масу. Напругу

підсилюють численні альтерації, еліпси та раптові відхилення, що відображають мінливість і болючість спогадів.

Загалом, шоста новелета демонструє майстерне володіння принципом динамізації фольклорного матеріалу. Використовуючи складні гармонічні структури та розширюючи діапазон музичної тканини, Б.Фільц перетворює камерну мініатюру на масштабне полотно, де точка золотого перетину стає моментом найвищого емоційного вибуху, після якого музика повертається до початкової епічної відстороненості.

Сьома новелета циклу репрезентує сферу інтимної, споглядальної лірики. За своєю структурою це куплетно-варіаційна (строфічна) форма, що безпосередньо відсилає до закономірностей народнопісенного мислення. Образний лад мініатюри, її особлива консонантність та плавність мелодики дозволяють виділити в ній виразні елементи колискової. Проте, на відміну від автентичних зразків закарпатських колискових, де часто зустрічаються безтерцієві структури («пустота»), тут панує м'яка гармонічна заповненість (Додаток Б.7.).

Важливим ладо-гармонічним прийомом, який імітує фольклорні традиції, є проведення другого речення квартою вище. Це створює ефект модальності, притаманної народній пісні.

Мелодика новелети надзвичайно виразна, її ладовою основою виступає лідійська кварта, яка додає звучанню світлого, піднесеного відтінку. Попри присутність тритонових співзвуч, загальний фонізм залишається прозорим і консонансним. Цікаво, що авторська мелодія в другій строфі настільки майстерно імітує народний дух, що її можна трактувати як «вторинну фольклоризацію», де індивідуальний стиль композиторки повністю розчиняється в естетиці закарпатської пісні.

Загалом, сьома новелета виконує функцію ліричного перепочинку. Вона не ставить складних інтелектуальних завдань, а через плавність ліній та куплетну повторюваність створює відчуття гармонії та затишку, що є ключовим для жанру колискової в контексті цього фортепіанного циклу.

Восьма новелета демонструє глибоку інтонаційну спорідненість із попередньою частиною циклу, фактично розкриваючи єдину авторську мелодію у двох діаметрально протилежних ракурсах (Додаток Б.8.). Якщо сьома новелета мала елегійний, споглядальний характер із виразними елементами коліскової, то восьма частина переводить цей же тематизм у площину енергійної, суто чоловічої танцювальної стихії.

В основі образного змісту восьмої новелети лежить аркан – традиційний гуцульський чоловічий танець, що символізує силу, витримку та побратимство. Такий вибір жанру створює різкий семантичний контраст із жіночною, інтимною сферою коліскової. Якщо в попередньому номері авторська мелодія звучала м'яко й консонантно, то тут вона трансформується під впливом суворої та вольової природи аркана.

Головним чинником цієї трансформації стає синкопований ритм. Саме він диктує характер руху, додаючи музиці пружності та внутрішньої напруги, притаманної чоловічому танцю. Синкопи перетворюють плавну лінію на імпульсивне, чітке висловлювання, що імітує ритмічні кроки та вигуки танцівників. Таке ритмічне загострення підкреслює активний, екстравертний характер образу, протиставляючи його тихій рефлексії сьомої новелети.

Дев'ята новелета циклу репрезентує сферу епіко-пейзажного звукопису, де авторка відходить від прямого цитування фольклорних джерел на користь створення оригінального тематизму, глибоко інтегрованого в естетику закарпатських легенд (Додаток Б.9.). Попри можливі інтонаційні паралелі з регіональним пісенним пластом, зокрема з образами гірських озер Рахівщини, музичний матеріал постає як самостійна авторська рефлексія. За своєю структурою мініатюра являє собою куплетно-варіаційну форму, у якій кожне наступне проведення теми супроводжується поступовим фактурним оновленням, що підкреслює оповідний характер розгортання музичної думки.

Основним засобом художньої виразності в даній частині виступає складна гармонічна фактура, оскільки композиторка свідомо зміщує акцент із лінійної мелодики на згущений фонізм. Фактурне рішення відрізняється масштабністю та

багатошаровістю, де глибокі басові опори поєднуються з активним рухом середніх голосів, створюючи ефект просторової глибини та акустичної луни, притаманної високогірному ландшафту. Гармонічна мова новелети базується на використанні складних акордових структур із доданими тонами, що забезпечує специфічну мерехтливу барву звучання та відчуття об'єму.

Відмова від чіткої пісенної мелодії в цій частині компенсується багатством фонічних засобів, серед яких ключову роль відіграє функціонування розширеної тональної системи з елементами ладової перемінності. Використання терпких інтервальних сполучень у поєднанні з м'якими кадансовими зворотами формує особливий характер гірської романтики, де кожна зміна гармонічної функції сприймається як зміна світлотіні в пейзажі. Плинність фактурних пластів імітує природну динаміку простору, переходячи від статичного споглядання до активного емоційного наповнення. Таким чином, дев'ята новелета постає як атмосферна сполучна ланка перед фіналом циклу, відтворюючи стан занурення у світ народної легенди через майстерну роботу з вертикаллю та інструментальним мовленням.

Десята новелета циклу виконує роль масштабного, життєствердного фіналу, що закономірно підсумовує розвиток усього твору (Додаток Б.10.). Її образний зміст визначається святковістю та калейдоскопічністю, де в єдиному стрімкому русі поєднуються різні тематичні лінії. На відміну від попередніх частин, де контрасти готувалися поступово, фінал будується на раптовій, майже безперервній зміні фактур і настроїв. Це створює атмосферу народного свята, де перед слухачем ніби вихоплюються окремі фрагменти дійства: тут і динамічний танець, і жартівлива сценка, і загальна велична святковість.

Жанровою основою фіналу виступає коломийка, чия характерна ритмоструктура чітко простежується в окремих чотиритактових побудовах. Танцювальна стихія тут набуває особливого розмаху, що підкреслюється масштабністю викладу та використанням розгорнутого епічного вступу. Поважний, масивний початок створює необхідну дистанцію перед вибухом веселощів, надаючи всьому циклу завершеності та вагомості. Важливою

інтонаційною деталлю є використання інтервалу великої терції, що прямо корелює з початковими образами циклу, замикаючи інтонаційну арку твору.

З точки зору фактурної організації, десята новелета вражає своєю насиченістю. Композиторка використовує принцип калейдоскопа, де швидка зміна ігрових прийомів відбувається без підготовчих переходів. Такий підхід імітує безпосередність народного гуляння, де різні групи виконавців можуть вступати почергово, створюючи багатобарвне звукове полотно. Це підкреслює інструментальну природу фіналу, де пісенні витoki остаточно розчиняються у віртуозному фортепіанному письмі.

ВИСНОВКИ

Аналіз музикознавчої літератури з обраної проблематики дозволив з'ясувати, що творча постать Богдани Фільц розглядається дослідниками як унікальний приклад синтезу композиторської практики та глибокої наукової діяльності. Опрацювання теоретичних джерел дало змогу визначити ключову рису її індивідуального стилю — неофольклоризм, який базується не на зовнішній стилізації, а на глибокому зануренні в першоджерело. Музикознавці характеризують її письмо як «лірико-споглядальне» та «акварельне», підкреслюючи прозорість фактури та особливу увагу до тембральної виразності. Творчість Б. Фільц є логічним продовженням традицій української класики, де народна пісня стає основою авторської мови. Дослідження підтвердило, що попри наявність загальних оглядів її доробку, специфіка фортепіанного мислення композиторки та її методи роботи з регіональним фольклором потребували більш детального вивчення, що і лягло в основу нашої роботи.

Фундаментальну роль у формуванні світогляду композиторки відіграло навчання Б.Фільц у Львові в класі Станіслава Людкевича, який заклав основи

інтелектуального підходу до композиції та музики Василя Барвінського, від якого вона перейняла витонченість музичної тканини. Важливим чинником стало також навчання музикантки в Києві під керівництвом Льва Ревуцького, що допомогло композиторці опанувати масштабність мислення та майстерність роботи з народнопісенним матеріалом на високому професійному рівні. Окрім академічного навчання, вирішальним фактором формування її особистості стала власна науково-дослідницька діяльність та участь у фольклорних експедиціях. Це дозволило Б. Фільц вивчити музичний побут різних регіонів України (зокрема Закарпаття) не теоретично, а через безпосередній контакт із носіями традиції. Таким чином, поєднання львівської та київської композиторських шкіл разом із глибоким знанням автентичного фольклору стали тими чинниками, що визначили самобутність її індивідуального стилю.

В основі творчості Б.Фільц лежить ідея гармонійного співіснування природи, народної традиції та особистих ліричних переживань. Головним естетичним принципом композиторки є «співучість» фортепіанної фактури, де інструмент трактується не як ударний, а як такий, що здатен імітувати людський голос або звучання сопілки та цимбал. Стилiстично її фортепіанна музика тяжіє до неоромантизму та імпресіонізму, що проявляється у використанні прозорих «акварельних» звукових пластів, витонченої педалізації та особливої уваги до фонічних барв. Важливою ознакою її письма є лаконічність форми та ясність викладу, де кожен звук має змістовне навантаження. Аналіз спадщини показав, що Б. Фільц свідомо уникає надмірної технічної віртуозності, натомість зосереджуючись на колористичній різноманітності та глибокому внутрішньому спокої, що робить її твори особливими за настроєм та атмосферою.

Аналіз музичного матеріалу «Закарпатських новелет» виявив домінування малих структурних форм, що обумовлено жанровою специфікою новелети. Змістове наповнення циклу базується на експонуванні та варіантному розвитку ладо-інтонаційних моделей, характерних для музичного фольклору Закарпаття. Серед засобів виразності провідне місце посідає фактурна організація: використання підголоскової поліфонії, імітаційна перекличка регістрів та

специфічне педалювання для відтворення фонічних ефектів. Ладо-гармонічна система творів характеризується поєднанням класико-романтичної гармонії з народно-діатонічними ладами. Ритмічна структура відзначається гнучкістю, частим використанням синкоп та змінних метрів, що відповідає традиції народного музикування. Цілісність циклу забезпечується єдністю інтонаційного словника та логічним чергуванням контрастних за темпом і характером частин, де піаністична техніка підпорядкована розкриттю тембрально-кolorистичних завдань.

Музична тканина циклу організована через поєднання фольклорних елементів із класичною структурою. Провідним принципом є варіантність, де коротка народна тема щоразу отримує новий супровід або ритмічне оновлення. У побудові форми Богдана Фільц дотримується лаконічності: більшість п'єс написані у простих дво- або тричастинних формах, що дозволяє зосередити увагу на одному конкретному образі. Організація фактури часто імітує народне багатоголосся, де кожен голос має власну мелодичну лінію (підголоскова поліфонія). Важливим фактором формотворення є також ладова система — використання специфічних закарпатських ладів визначає логіку гармонійного руху та об'єднує всі десять новелет у цілісну композицію.

У підсумку варто зазначити, що результати дипломної роботи мають практичне значення для сучасної музичної педагогіки та виконавства. Представлений аналіз дозволяє включити даний цикл у програму мистецьких шкіл в рамках дисциплін «Бесіди про мистецтво» і «музична література», а також сприятиме кращому осмисленню музики у класі спеціального фортепіано.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Белікова В.В. Висвітлення загальної характеристики музичної мови Богдани Фільц. *Психологічні аспекти освітнього процесу*. Кривий Ріг, 2018. С.404-412.
2. Белікова В.В. Музика для дітей та юнацтва у творчості українських композиторів. *МОНМС України*. Кривий Ріг 2015. 114 с.
3. Белікова В.В. Особливості фортепіанного циклу Богдани Фільц «Музичні фрески». *Наукові записки Серія: Педагогічні науки. Випуск 213. 2024*. С. 353-357.
4. Белікова В.В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття. Київ: МО України, ІСДОУ, КДПІ, 1995. 147 с.
5. Бернадська Н.І. Новела. *Енциклопедія Сучасної України* Т. 23: «НГ» – «Ня» / Гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2021. URL: <https://esu.com.ua/article-73172> (дата звернення 07.09.2026)
6. Бичок О. Фортепіанна музика для дітей в творчості Богдани Фільц. *Актуальні проблеми музичної освіти та виховання: зб. студ. наук. праць /*

Редактори: Мозгальова Н.Г., Новосадова А.А. Вінниця: ТОВ «Друк», 2024. С. 12-18. С. 12-18.

7. Бреславець Г. М. Культуротворча специфіка мистецької реконструкції фольклорного тексту в контексті загальних тенденцій фольклоризму в музичному мистецтві межі XX-XXI ст. *Мистецтво у міждисциплінарних дослідженнях*. 2011. № 2. С. 81–87.

8. Видавництво Логос Україна. URL: <https://logos-ukraine.com.ua/articles/filts-bohdana-mykhailivna> (дата звернення 07.02.2026)

9. Газета «День». URL: <https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/fenomen-bohdany-filts> (дата звернення 27.02.2026)

10. Гаран К. М. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Культура і мистецтво в сучасному світі : зб. ст.* Київ, 2015. Вип. 15. С. 118-125.

11. Голубінка Х. «Земле моя» Богдани Фільц: особливості хорового письма. *Музичне мистецтво. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. №2. (вип. 35). С.114-120.

12. Гомін Галичини. URL: <https://www.gomgal.lviv.ua/Fullnew/4618> (дата звернення 17.02.2026)

13. Грабовська О.О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія та практика*. Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛДУ ім. І. Франка, 2015. С.108-116.

14. Данилець В. Стилізація гуцульського фольклору українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти: автореф. дис. кандидата мистецтвознавства. Харків, 2021. 22 с.

15. Дитиняк М. Українські композитори: біо-бібліографічний довідник. Н. 14. Едмонтон: Канадський Інститут Українських Студій, 1986. С.160

16. Довгаленко Н. С. Українська музика XX століття : нариси. Одеса : Астропринт, 2009. 120 с.

17. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/author/Б.+М.+Фільц> (дата звернення 26.02.2026)
18. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ, Тернопіль: *Астон* 2003. 144с.
19. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і сучасність*. 2014. № 2. С. 88–94.
20. Історія Української музики в 6 т. Том 5: 1941-1958 рр. Київ: Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2004. 506 с.
21. Калашник М. Фортепіанні цикли мініатюр у творчості українських композиторів ХХ–ХХІ ст. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 1 (07). 2025. С.50-54.
22. Калашникова А. І. Становлення інструментальної музики західноукраїнського регіону. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 21–22 квіт. 2016 р. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 160–161.
23. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ - ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
24. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів : Тріада плюс, 2009. 178с.
25. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.
26. Клиш В.Л. Фольклорні джерела новел і новелет в українській фортепіанній музиці. *Народна творчість та етнографія*. №6. 1979. С. 58-61.
27. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.
28. Колосок В. Музика в українському радіотеатрі: Специфіка, виразні засоби, періодизація, постаті митців. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 30, том. Київ, 2020. С. 133-140.

29. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук.* Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140.

30. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету : зб. наук. пр. звіт.-наук. конф. викладачів ун-ту.* Київ, 2013. С. 60–62.

31. Костевич Т. Інтерпретація жанру новелети у творчості Б. Фільц на прикладі циклу «Закарпатські новелети». *У діалозі з музикою: Зб. матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції.* (Ужгород, 17–18 квітня 2026 р.) Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2026. С.136-139.

32. Костевич Т.М. Естетичні засади та стильові особливості творчості Богдани Фільц. *Тези XXV Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках VIII міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу до виконавської практики».* (м.Київ, 24-25 квітня 2026 р.). Київ, 2026. С.57-59.

33. Кочарова Г. Композиторський фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материалах молдавской музыки). *Музично-теоретичні концепції у минулому і сучасності : зб. ст.* Львів, 1997. С. 65–73.

34. Крусь О.П. Історія української музики ХХ століття : навчально - методичний посіб. Луцьк: Надстир'я, 1997. 82 с.

35. Кузик В. В. Богдана Михайлівна Фільц (14 жовтня 1932 – 5 травня 2021). *Музика.* 2021. 7 травня. URL: <https://mus.art.co.ua/bohdana-mykhaylivna-filts-14-zhovtnia-1932-5-travnia-2021/>

36. Кузик В. В. Образно-музична персоніфікація в камерних творах Богдани Фільц (до 90-річчя від дня народження). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях.* Вип. 6. 2023. С. 174–181.

37. Курач Ю.В. Фольклорний компонент індивідуального композиторського стилю (на прикладі хорової творчості В. Кікти). *Педагогічні науки.* Вип. 149. 2020. С.60-69.

38. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського нац. ун-ту культури і мистецтв*. Київ, 2016. Вип. 35. С. 129–137.

39. Люта І.М. Особливості музичної мови фортепіанного циклу «Калейдоскоп настроїв» Богдани Фільц. *Українська музика*. Число 2. Львів, 2018. С.152-158.

40. Ляшенко І. Ф. Українська композиторська школа в історичній типології національного стилеутворення. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. Львів : Сполом, 1997. С. 56-64.

41. Мезіна С. С. Національна традиція у творчості українських шістдесятників: механізми спадкоємності. *Культура і сучасність : зб. ст.* Нац. акад. керівних кадрів культури України. Київ, 2015. Вип. 2. С. 156-161.

42. Митці України: енцикл. довідник. / упоряд. : М. Лабінський, В. Мурза. За ред. А. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. 848 с.

43. Москвічова Ю.О. Жанрові та стильові особливості композиторської творчості Б. Фільц. Dynamics of the development of world science. Abstracts of the 7th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2020. Pp. 693-700.

44. Муха А. Композитори України та української діаспори : Довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

45. Назарчук Х. Художньо-образні особливості фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Вісник Львівського університету* Вип. 27. Львів, Серія мист-во. 2025. С. 176-184.

46. Німилович О. Вокальний цикл Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського : принципи співвідношення музики і слова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Мистецтвознавство*. Вип. 44. 2023. С. 155-161.

47. Новак А. Еволюція музичних жанрів у ХХ ст. в когнітивній інтерпретації. Поняття музичного жанру - проблеми сучасної методології та

художньої практики / пер. с польськ. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* Київ, 2004. Вип. 33. С. 438-447.

48. Остапчук М.М. Історія українського фортепіанного мистецтва. Методичні рекомендації. Рівне: РДГУ, 2024. 42 с.

49. Рапіта О. Концерт для фортепіано з оркестром Богдани Фільц з позиції втілення індивідуального начала. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. Чайковського.* К., 2011. Вип. 96. С. 135-145.

50. Савка І.Р. Особливості музичної мови фортепіанних циклів Богдани Фільц. Львів 2021, 85с.

51. Садова Л. Роль фортепіанної музики Богдани Фільц у формуванні української піаністики. *Молодь і ринок.* № 2 (37). 2008. С. 28-31.

52. Тарапата-Більченко Л. Г. Музичні присвяти Станіславу Людкевичу: діалог особистостей у просторі культури. *Musical dedications to Stanislav Lyudkevych: dialogue of personalities in the space of culture.* Суми, 2020. С.51-58

53. Тукова І. Про явище жанрового стилю. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського.* Київ, 2007. Вип. 56. Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції. С. 52-57.

54. Ущипівська О. Карпатський фольклор у творчості Олександра Некрасова: Взаємодія національного та індивідуального. *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. пр.* Київ, 2009. Вип. 15. С.3-10.

55. Фільц Б. Фортепіанні цикли. Тернопіль: Астон, 2002. 84 с.

56. Фільц Б. *Largo lamentoso* / Упор. У. Молчко, О. Німилович. Дрогобич: Коло, 2004. 20 с.

57. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького ДПУ імені І. Франка, 2010. 94 с.

58. Цикл «Музичні присвяти» Б.Фільц: Методичні рекомендації для студентів вищих мистецьких закладів освіти напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво» / В.І. Буцяк, Н.Є. Турко, Т.Ю. Лосєва. Рівне: РДГУ, 2009. 50 с.

59. Юрченко М. Духовна музика Богдани Фільц. Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2010. Вип. 5. С.67-72.

60. Яросевич Л. Зоряний час творчого життя Б. Фільц Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2010. Вип.. 5. С.11.

61. Francis Poulenc. Sidney buckland and myriam chimènes. Sidney Buckland, Myriam Chimènes and the contributors, 1999. 382p.

62. Gazeta.ua. URL: <https://t.me/c/3032959831/46> (дата звернення 27.02.2026)

63. Wyatt R. The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative P.68-85.

ДОДАТКИ

Додаток А.1. Портрет Богдани Фільц



Додаток Б.1.

«Закарпатські новелети» Новелета №1

Б. ФІЛЬЦ

Maestoso, rubato

mf

8

ten.

ten.

Додаток Б.2.

«Закарпатські новелети» Новелета №2

Moderato cantabile

pp

sf

8

Додаток Б.3.

«Закарпатські новелети» Новелета №3



Додаток Б.4.

«Закарпатські новелети» Новелета №4



Додаток Б.5.

«Закарпатські новелети» Новелета №5

The musical score is written for piano and features four systems of staves. The first system is marked *Vivo* and *mf*, with a *poco cresc.* instruction. It includes triplets in both hands. The second system is marked *P* and *ff*, with a *dim.* instruction. The third system is marked *f* and *Presto brillante*. The fourth system includes a *p* marking at the beginning. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages, triplets, and dynamic contrasts.

Додаток Б.6.

«Закарпатські новелети» Новелета №6

VI

Allegretto Meno mosso

f *mf*

Tempo I

pp *cresc.*

ff rubato *m. d.*

m. s. patetico

46

Додаток Б.7.

«Закарпатські новелети» Новелета №7

Andante doloroso

p

Додаток Б.8.

«Закарпатські новелети» Новелета №8



Додаток Б.9.

«Закарпатські новелети» Новелета №9



Додаток Б.10.

«Закарпатські новелети» Новелета №10

X

Vivo
ff

ten.
sf
f
legato

Kostevych Tetiana

**GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF B. FILTS' PIANO CYCLE
"TRANSCARPATHIAN NOVELETTES"**

Annotation

Bohdana Filts occupies a special place in the Ukrainian musical landscape as one of the most outstanding representatives of the contemporary school of composition, whose work has become a model of the synthesis of national tradition and innovative means of expression. Her contribution to the development of professional culture is primarily due to her skilful continuation of the traditions of national romanticism and neo-folklorism, which has enabled the composer to become an important link between the classical heritage and contemporary musical art. At the same time, B. Filts' musical legacy remains insufficiently studied in Ukrainian musicology: most of the available works are predominantly of a general or biographical nature.

In contemporary Ukrainian musicology, the issue of preserving and professionally disseminating regional folk traditions has taken on particular urgency. Bogdana Filts is a key figure in this process, as her work represents a benchmark of Ukrainian neo-folklorism, where folk songs are not merely quoted but become the

genetic code of a distinctive artistic language. The piano cycle ‘Transcarpathian Novelettes’ is a unique subject for research, as it focuses on a specific layer of the Carpathian region’s culture – with its distinctive modal-harmonic language, metre-rhythm and timbral colour. Studying this work allows for a deeper understanding of the mechanisms of interaction between the composer’s thinking and archaic elements, which is critically important for understanding the paths of development of the modern Ukrainian piano school.

The aim of the study is to identify the genre characteristics of novelettes in B. Filts’s legacy and the stylistic features of their realisation in the cycle ‘Transcarpathian Novelettes’.

Achieving this aim requires addressing the following tasks: to analyse musicological literature on the chosen subject; to examine the artistic milieu and identify the factors that influenced the formation and development of B. Filts’ creative personality; to characterise the aesthetic principles and stylistics of B. Filts’s piano legacy; to identify the sources of the thematic material in the piano cycle ‘Transcarpathian Novelettes’; to reveal the principles of musical texture organisation and form development in ‘Transcarpathian Novelettes’.

The structure of the thesis follows from its aims and objectives and comprises an introduction, two chapters, conclusions, a list of sources and references, and appendices. The introduction establishes the scientific and conceptual framework of the study. The first chapter outlines the academic discourse on B.M. Filts’s work, defines the composer’s place within the context of Ukrainian musical culture, and characterises the stylistic foundations of her compositional writing. The second chapter is devoted to an analysis of the cycle ‘Transcarpathian Novelettes’, in which each piece is examined in detail, along with the characteristics of their structure and the embodiment of Transcarpathian musical colour. The conclusions summarise the study. The total length of the thesis is 52 pages, of which 37 pages comprise the main text.

Key words: Bohdana Filts, novelette, Transcarpathian folklore, neo-folklorism, style.

