

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра хорового диригування

**ДУХОВНА ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ А *CARPELLA* Б. ФІЛЬЦ:
ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ
ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота

Ткаченко Ірини Юріївни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри **Романюк І.А.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело.



Ткаченко І.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ХОРОВА СПАДЩИНА БОГДАНИ ФІЛЬЦ: ІСТОРИЧНИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ	
1.1. Життя та творчість Б.Фільц: історіографія досліджень у музичній науці.....	7
1.2. Віхи життєтворчості Б. Фільц.....	9
1.3. Особливості композиторського стилю Б.Фільц.....	18
1.4. Хорова творчість як домантна складова композиторської спадщини Б.Фільц.....	21
1.5. Хорова творчість Б.Фільц у мистецькому часопросторі сьогодення.....	26
Висновки до Розділу 1.....	29
 РОЗДІЛ 2. ДУХОВНА ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ А <i>CAPPELLA</i> Б. ФІЛЬЦ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДУХОВНОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ	
2.1. Національна духовна музична традиція та її роль в історії української музичної культури	31
2.2. Духовна хорова творчість <i>a cappella</i> Б. Фільц: загальна характеристика.....	39
2.3. Псалом: генеза жанру та його інтерпретація в творчості українських композиторів	42
2.4. Композиторська інтерпретація жанру псалма в духовній хорovій творчості <i>a cappella</i> Б.Фільц: жанрово-стилістичні особливості	46
2.5. Псалми Б. Фільц: досвід виконавського аналізу	57
Висновки до Розділу 2	63
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

Актуальність теми. Хорова творчість Богдани Михайлівни Фільц – безцінний скарб українського музичної традиції. Б. Фільц – людина-епоха, талановита композиторка і науковиця, знана та активна музично-громадська діячка сьогодення, творчість і діяльність якої становлять вагомий внесок в розвиток національної музичної спадщини ХХ – ХХІ століть. Б. Фільц, продовжуючи традиції корифеїв М. Лисенка, К.Стеценка, С.Людкевича, стала однією з класиків українського культури нашого часу. Разом з іншими яскравими представниками композиторської школи України (М. Скорик, Є.Станкович, Л.Дичко) Б.Фільц творила в рочищі відродження та спадкоємності традиційної системи композиторського мислення. Її твори є різноманітними представленими у концертно-виконавському житті ХХІ століття, що свідчить про їх актуальність.

Хорова творчість Б. Фільц характеризується зануренням у сферу духовності (кінець ХХ століття), яка тривалий час життєтворчості композиторки (ранній та зрілий періоди) була під забороною. Відтак, хорові твори Б. Фільц сповнені національно-ментальних духовних першоджерел та актуалізують відродження духовної хорової традиції, набуваючи значення відгуку на етичні запити суспільства третього тисячоліття, означеного духовною кризою в культурній сфері. Констатуємо, що духовна хорова спадщина композиторки досліджена побіжно і нами не віднайдено праць, в яких вона становила б спеціальний науковий інтерес.

Відтак, звернення наукового інтересу та розгляд духовної української традиції на прикладі хорової творчості Б. Фільц становить актуальність теми магістерської роботи.

Об'єктом дослідження є українська хорова традиція. **Предмет дослідження** – жанрово-стилістичні та виконавські особливості духовних хорових творів Б. Фільц (зокрема, псалмів).

Мета дослідження – виявлення жанрово-стилістичних засад та виконавських особливостей у псалмах – зразок духовної хорової спадщини *a cappella* Б. Фільц.

Матеріал дослідження представлено духовними хоровими творами Б.Фільц, які були написані на тексти псалмів: «Нехай Бог помилує нас» (2000), «Господи, Владико наш» (2000) та «Нехай воскресне Бог» (2000) та «Хорони мене, Боже» (2004).

Заявлена мета потребує вирішення ряду **наукових завдань**:

- здійснити систематизацію джерел, присвячених життєтворчості і дослідженню композиторського стилю Б. Фільц;
- охарактеризувати віхи життєтворчості Б. Фільц;
- виявити особливості композиторського стилю та жанрові пріоритети хорової творчості композиторки;
- охарактеризувати національну духовну музичну традицію та визначити її роль в історії української музичної культури
- розглянути духовну хорову творчість *a cappella* Б. Фільц
- Проаналізувати генезу жанру псалму та його інтерпретацію в творчості українських композиторів
- здійснити структурно-композиційний та виконавський аналіз духовних псалмів Б.Фільц

Методологія дослідження. Наукова концепція магістерської роботи спирається на взаємодію загальнонаукових та спеціальних підходів музикознавства (у єдності історичного та теоретичного) з урахуванням засад хорознавства як фундаментальної науки. Серед найважливіших підходів до вивчення поставленої у праці проблематики вирізняємо, насамперед:

- *історико-стильовий* – задіяний для осягнення засад національної духовної хорової традиції у спадкоємності зв'язків;
- *історико-культурологічний* – враховує соціокультурний контекст тенденцій творчості Б. Фільц другої половини ХХ – початку ХХІ століть;

• *стильовий* – необхідний для вияву засад індивідуального композиторського стилю Б. Фільц в контексті обраних хорових духовних творів;

• *структурно-функціональний* – враховує універсальні принципи формотворення та образного змісту аналізованих духовних творів Б. Фільц;

• *інтерпретаційний* – зосереджений на виявленні виконавських особливостей духовних хорових творів Б. Фільц (виконавські, темброво-фактурні, артикуляційні прийоми тощо).

• *системний* – необхідний для цілісного підходу у вивченні засад художнього мислення Б. Фільц на прикладі хорової духовної спадщини.

Теоретична база дослідження.

Теоретичною базою магістерської роботи стали наукові праці, присвячені:

- теорії жанру та стилю в музиці, музичної форми мови; Л. Мазеля [40], В. Медушевського [43], С. Скребкова [55], В. Холопової [65] та інших дослідників;
- історії та теорії хорового мистецтва (Б. Асаф'єв [1], В. Живов [19-21], О. Заверуха [22], К. Пігров [48], О. Торба [59], А. Ушкарев [60], П. Чесноков [66]).
- історії української музичної культури ХХ століття (О. Бенч-Шокало [5], Н. Герасимової-Персидської [12-13], І. Гулеско [14], Л. Кияновської [26-27], О. Козаренка [28,29], Н. Королюк [30], М. Ржевської [50]).

Творча постать Б. Фільц, особливості композиторського стилю та творчий доробок мисткині висвітлено в дослідженнях І. Бермес [6], В. Грабовського [15] М. Загайкевич [23], З. Лельо [36], Я. Матюхи [42], У. Молчко [44], О. Смоляка [56]. Л. Філоненка [61], М. Юрченка [69].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що дана магістерська робота представляє собою досвід теоретичного та

виконавського аналізу духовних хорових творів сьогодення («Псалми Давидові» Б.Фільц), увиразнюючи тим самим їх роль у спадкоємності національної духовної музичної традиції у ХХІ столітті.

Практична значимість роботи. Матеріали магістерської роботи стануть додатковим матеріалом в навчальних курсах «Історія української музики ХХ століття», «Історія української духовної хорової музики ХХ століття», «Методика роботи з хором», «Хорознавство» для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України. Маловідомі духовні твори Б.Фільц послужать матеріалом для роботи у спеціальному класі по диригуванню та хоровому класі.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення магістерської роботи були оприлюднені на III Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання богослов'я та історії Церкви» (м. Харків, ХДС імені святого апостола і євангеліста Іоанна Богослова, листопад 2019 р.), «Магістерських читаннях – 2020» (ХНУМ, травень 2020) в онлайн режимі.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів та Висновків. Список використаних джерел містить 69 покажчиків.

Загальний об'єм магістерської роботи 74 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ХОРОВА СПАДЩИНА БОГДАНИ ФІЛЬЦ: ІСТОРИЧНИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ

Богдана Михайлівна Фільц (нар.14 жовтня 1932 року) є одною з найвідоміших українських композиторок нашого часу. Талановитий композитор і науковець, вона є відомою музично-громадянською діячкою. Богдана Фільц працює у багатьох жанрах. Але найяскравіше вона виявила себе у камерно-вокальній і хоровій музиці. Її наслідувачка, видатна українська композиторка сьогодення Ганна Гаврилець характеризує її так: «Композиторка Богдана Фільц – надзвичайно яскрава постать в українській музичній культурі. Її музику знають і люблять тисячі слухачів та виконавців в Україні, а також за її межами. У чому ж секрет справжньої привабливості музики Богдани Фільц? Гадаю, що у ширості почуттів, натхненності, у тій позитивній енергії, які випромінює музика композиторки. Таїна притягальності творчості Богдани Михайлівни у її великій любові до Краси, до людей, до рідної Землі». [49]

1.1. Життя та творчість Б.Фільц: історіографія досліджень у музичній науці

Про життя та творчість видатної композиторки написано чимало наукових праць та ряд статей. Про життєвий шлях, композиторську та громадську діяльність Богдани Михайлівни пишуть музикознавці з усієї України, досліджуючи її багатогранний творчий спадок. Зупинимось більш детально на основних працях, що становлять науковий інтерес в контексті обраної нами проблематики.

Дуже широко та змістовно окреслює життєвий шлях один із біографів композиторки – М. Загайкевич «Богдана Фільц. Творчий портрет» [23]. Вона висвітлює постать Б.Фільц як творчу особистість, її становлення в творчому плані, розкриває усі грані її композиторського доробку. Виявляє риси

музичних жанрів, в яких працює композиторка. Це і солоспіви, хори, твори для фортепіано, симфонічні та камерно-інструментальні жанри, музика для дітей. Окреслює її біографію детальними елементами. Додає ексклюзивні світлини.

З поміж багатьох, виокремимо наступні наукові статті Я. Матюхи [42], У. Молчко [44], присвячені життєвому та творчому шляху Б. Фільц.

Л. Філоненко у науковій розвідці « Українська музика. Науковий часопис» [61] звертає увагу на концертне життя композиторки нашого часу. «Фестиваль музики Богдани Фільц» - видатна творча подія, що присвячена 75 –річчю композиторки (2007р.). Святкування такого фестивалю стало доброю традицією в містах Західної України. Також в своїй роботі автор висвітлює нагородження Б.Фільц, як наукового діяча, а саме присвячення їй звання доктора. Автор даної статті детально розповідає про творчі заходи, концерти, що відбувалися на честь цих подій.

І. Бермес досліджує композиторське надбання Б. Фільц в аспекті регіоналістики («Богдана Фільц і Яворівщина»)[6], а дослідник В. Грабовський розглядає композиторську творчість Б.Фільц в контексті розвитку тенденцій сучасного українського соціокультурного середовища [15]. З. Лельо досліджує вплив «львівської композиторської школи» на творче формування Богдани Фільц [36]. Наукова стаття М. Ластовецького присвячена вивченню генези та жанрово-тематичних пріоритетів творчості композиторки [34].

Однією з засадничих праць є стаття О. Смоляка «Модус мислення у композиторській творчості Богдани Фільц» [56] в якій автор глибинно розглядає засади індивідуального творчого стилю. Дослідник ставить за мету здійснити спробу у визначенні модусу мислення в композиторській творчості Б. Фільц, акцентуючи увагу на основних артефактах, які його складають з подальшою проекцією означеного модусу мислення в український культуротворчий контекст

Чимало досліджень присвячено фортепіанній творчості Б. Фільц. Так, Л. Ніколаєва розглядає образний світ і жанрово-стильові особливості творів Богдани Михайлівни для голосу і фортепіано [46]. О. Фрайт робить акцент в своїй праці на вивчення стилістики та поетики фортепіанного концерту композиторки [62]. Л. Садова висвітлює роль фортепіанної музики Богдани Фільц у формуванні української піаністики [52], О. Німилович розглядає особливості виконавської інтерпретації творів для фортепіанного ансамблю Богдани Фільц [47], Н. Сторонська розглядає її фортепіанні цикли в аспекті професійної підготовки майбутнього вчителя музики (методичний напрям) [58].

На сьогодні існує не так багато досліджень про хорову творчість Б. Фільц, яка, як відомо, займає провідну роль в її композиторській творчості. Так, монографія «Хорові обробки українських народних пісень» (1965) самої Богдани Михайлівни присвячена українській хоровій творчості [64]. В ній автор висвітлює генезу української народної музичної творчості, особливості хорової обробки пісні з урахуванням збереження самобутності першоджерела – національного культурний генокоду.

Фундаментальна праця Л. Шегди, присвячена безпосередньо хоровій творчості Богдани Фільц в аспекті комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму [67], чітко окреслює роль хорової творчості Б.Фільц в рамках національного культурного життя на період ХХ – початку ХХІ століття. В ній автор торкається теми духовної хорової творчості композиторки, яка є провідною в нашій праці. У цілому констатуємо, що духовна хорова спадщина композиторки досліджена побіжно і нами не віднайдено праць, в яких вона становила б спеціальний предмет вивчення.

1.2. Віхи життєтворчості Б. Фільц

Спираючись на існуючі біографічні джерела, стисло окреслимо основні віхи життя і творчості Б.Фільц [23;61]

За своє довге та досить нелегке життя перед очима Богдани Фільц пройшли відомі постаті національної музичної культури трьох століть.

Життєтворчість Богдани Михайлівни виявилось пов'язаною з такими відомими посталями національної музичної культури, як славетна співачка Соломія Крушельницька (1872 - 1952) та її сестра – оперна артистка Ганна Крушельницька (1887 - 1965), талановита львівська піаністка і камерна співачка Одарка Бандрівська (1902 - 1981), заслужена діячка на ниві фортепіанної педагогіки Ірина Негребецька (1895 – 1962) та сучасний український композитор Мирослав Скорик (1938).

Саме вони залишили неабиякий слід у її житті являючись зв'язуючою ланкою з дивовижним світом музики.

Богдана-Марія Михайлівна Фільц народилась 14 жовтня 1932 року в місті Яворові, що на Львівщині. Велика галицька родина батька Богдани пов'язана своїм походженням зі старовинним княжим містом Перемишлем, що був важливим центром української культури. Батько був адвокатом і активним громадським діячем «Просвіти», ініціатором створення багатьох культурно-мистецьких закладів у Яворові, конкретніше – етнографічного музею «Яворівщина», Торговельної школи. З 1930 по 1939 він був головою Музичного товариства ім. М. Лисенка, а з 1933 по 1939 – відповідальним редактором яворівського часопису «Українське слово». Михайло Фільц займався рядом суспільно важливих справ, в яких відданою помічницею була його дружина Ярослава. Рід матері Б.Фільц сягає XVII ст. Завдяки прапрадідові, священнику зі Звенигорода Григорію Савчинському Богдана Фільц споріднена з цілим рядом видатних представників українського мистецтва. Мати Богдани – Ярослава Романівна (дівооче прізвище Рудницька) – навчалась у Львівському університеті на філософському факультеті. Вона знала декілька мов, добре грала на фортепіано, та навчалась у філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Яворові.

Дитинство Богдани Фільц проходило у колі творчої інтелігенції та особливій атмосфері. У їхньому домі часто бували артисти мандрівної театральної трупи «Української Бесіди», коли гастролювали в Яворові, письменники та музиканти. Зокрема тут бували: Станіслав Людкевич, Антон Рудницький, Борис Кудрик, Михайло Голинський, Михайло Дуда, Марія Сокіл, Галя Левицька, Володимир Божейко, Євген Цегельський. Також приїздила Соломії Крушельницької, яка була близькою родичкою Богдани.

З раннього дитинства Богдана Фільц почала серйозно навчатися музиці, що обумовлено просвітницькою діяльністю представників Вищого музичного Інституту ім. М. Лисенка.

В Яворові засновником музичної школи - Філії Вищого музичного Інституту були батьки композиторки. Також там навчалися і її брат, Роман, старші сестри Христина та Іванна. Сама Богдана грала на фортепіано і скрипці. У музичній школі Яворова влаштовувалися концерти, святкові вечори, що в цілому було свідченням культурного впливу закладу на містян. Оскільки культурно-просвітницька та педагогічна діяльність школи проходила під постійним наглядом львівського керівництва, то Богдана Фільц мала можливість знайомства та подальшого спілкування з видатними тогочасними композиторами Галичини – В.Барвінським та С. Людкевичем. «Незатертий» слід у формуванні світогляду юної студентки залишила сама особистість композитора, його правдивість, громадянська активність, безкомпромісні позиції українського патріота. Мало вагоме значення й те, що Людкевич все своє життя був поборником професіоналізму в мистецтві, різко виступав проти будь-яких проявів дилетантизму та полегшеного ставлення до композиторської праці» [23]. На 100-річчя видатного композитора серед його учнів, що вітали ювіляра, була і Богдана Фільц – в той час уже відомий композитор, кандидат мистецтвознавства. В знак пошани і подяки, вона подарувала своєму вчителю написаний спеціально для нього і присвячений

Йому цикл романсів на вірші О.Олеся – один із найяскравіших зразків її вокальної лірики.

Відтак, можемо констатувати, що формування творчої особистості відбувалося у дуже сприятливих умовах в одній із відомих інтелігентно-просвітницьких родин Галичини.

Життєва доля Б. Фільц складалася непросто. Богдана рано втратила батьків внаслідок сталінських репресій 1939 року, у 40-і роки перебувала на засланні в Казахстані. У 1939 році, як і багато українських патріотів, батько Богдани був заарештований органами НКВС і засуджений до ув'язнення. Згодом всю сім'ю «ворога народу» було вислано з України.

Круглими сиротами Богдана, разом з сестрами (брата також було страчено) 1945 року опинилася у Львові. Дівчат під опіку взяли рідні матері – Ганна та Нестор Рудницькі. Знову Богдана опиняється в високо інтелігентному середовищі. Тут вона спілкується зі вченими, лікарями, проживаючи у домі, де раніше містилось Наукове товариство ім. Тараса Шевченка. Знайомиться з людиною, яка відіграє неабияку роль в становленні Б.Фільц, як композиторки – Філаретом Колесою.

Закладені змалку потяг до знань і любов до прекрасного, не могли лишити байдужими опікунів сестер і ті привели їх на прослуховування до професора С. Людкевича та В. Барвінського, що був на той час директором Львівської консерваторії. Звичайно, за час вислання сестри значно відстали в музичній підготовці, але відомі музиканти побачили в них перспективу та порадили продовжити навчання Богдані - у музичній десятирічці по класу фортепіано, а Іванці – в музучилищі по класу скрипки та фортепіано. В десятирічці Богдана зустрічає відомих та досвідчених педагогів таких як Ольга Бережницька, Дарія Колесса – Залеська, Ірина Крих, Г. Терлецький, А.Кос- Анатольський. Саме Кос –Анатольський, давши завдання по гармонії написати пісенну мелодію, побачив в Богдані талант до композиції.

Так як Богдана Михайлівна була різносторонньою особистістю, подальший шлях після закінчення десятирічки їй було обрати складно. Її вабили і іноземні мови, і спорт та навіть геологія. Та все ж, остаточне рішення вона прийняла в 1951 році вступивши до Львівської консерваторії на історико – теоретичний факультет. Її навчання було успішним і навіть увінчалось стипендією ім. Миколи Лисенка.

Консерваторське навчання Богдана Фільц закінчила за двома спеціальностями, навчаючись на історико-теоретичному факультеті (1956) та композиторському (1958).

Саме Львівська консерваторія відіграла вирішальну роль у формуванні Б.Фільц як композитора. Там її оточували композитори, в чиєму композиторському доробку були помітні спільні стильові риси. Їх свідоме опирання на традиції української культури та глибоке вкорінення творів у національний ґрунт.

Композиторський доробок Богдани Фільц періоду навчання у консерваторії – інструментальні та вокальні мініатюри. Інструментальні п'єси «Танок», «Три прелюдії», «Фантазія в стилі думи», «Три п'єси на теми лемківських пісень»..

З 1955 року Б.Фільц активно звертається до вокальної музики, виникають перші романси та пісні на слова Лесі Українки, І. Франка, В. Сюзюри, А. Міцкевича. Того часу вона пише свій відомий солоспів «Сирітка» на слова Т.Шевченка.

По закінченню консерваторії Б.Фільц пише фортепіанний концерт Ля-мажор, який згодом виконують відомі на той час музиканти – Оксана Кузьмович (фортепіано) та Микола Колеса (диригент оркестру).

По закінченню консерваторії Богдана Фільц працює викладачем теоретичних дисциплін в школі-десятирічці, де вона на практиці знайомиться з дитячим середовищем та занурюється в його специфіку, адже саме для дітей вона згодом створить велику кількість творів.

З метою подальшого розвитку в 1959 році Б. Фільц вступає до аспірантури при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Саме там для неї відкрилися двері у світ науки. Дві сфери її діяльності, а саме композиторська та музикознавча, гармонійно співіснують та доповнюють одна одну у творчій діяльності.

Являючись на той час центром музичної україністики, Інститут музикознавства переживав період розквіту (1950-60 роки). Молода аспірантка Б.Фільц знайомиться з одним із видатніших творців музики Л. Ревуцьким. Будучи офіційно науковим керівником її дисертації, він, водночас, активно цікавиться її композиторськими опусами, дає поради та допомагає. Спілкуючись з Л. Ревуцьким, Б.Фільц знайомиться з його унікальними рукописами, вивчає специфіку його музичного мислення та особливості техніки. Дуже тепло відзивається про нього композиторка в своїй праці з нагоди 125-річчя від дня народження митця: «Незабутній Левко Миколайович Ревуцький – світла, делікатна, дуже доброзичлива і шляхетна, сповнена любові до музики і до людей, людина. Я щаслива, що доля подарувала мені можливість пізнати її ближче, стати його аспіранткою і систематично, протягом усіх років навчання у нього поглиблювати свої знання в галузі теоретичних проблем музичної творчості, і то не тільки як музикознавець, але й у чисто практичній площині – як композитор» [63, с 40-45].

У 1962 році Б.Фільц закінчила аспірантуру та залишилась працювати в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнографії АН УРСР. У 1964 році відбувся захист дисертації на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства (тема дослідження «Методи хорових обробок українських народних пісень у творчості радянських композиторів України»), після якого вона майже пів сторіччя вдало поєднує три своїх іпостасі: композиторську, виконавську і дослідницьку. З 1968 року вона працює старшим (від 2000 р. провідним) науковим співробітником відділу

музикознавства ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР. У 1960-х—1970-х роках з'являються її монографії «Хорові обробки українських народних пісень: творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами» (1965); «Фортепіанна творчість В. Косенка» (1965); «Український радянський романс» (1970); «Гармонія солоспіву» (1979), а також наукові статті «Поліфонія в хорових обробках народних пісень українських радянських композиторів» (1965); «Образно-тематичні структури в камерно-вокальному жанрі» (1979); «Фольклорні елементи в романсах українських радянських композиторів» (1979) та ін.

На початку 1990-х вона як музикознавець є членом авторського колективу та редакторського складу четвертого тому «Історії українського музичного мистецтва (1917-1941)». Після 1990 року вона є постійним дописувачем до науково-енциклопедичних видань типу «Історія української музики» (1989-2005); «Історія української музики. ХІХ століття» (2009) та ін. Композиторська та музикознавча діяльність Богдани Фільц відзначена званнями відмінника народної освіти (1988), преміями ім. М. Лисенка (1993) та ім. В. Косенка (2004), заслуженого діяча мистецтв України (1999). Вона є одним із переможців всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми» (2001), довічний стипендіат Фонду інтелектуальної співпраці «Україна ХХІ століття».

Зрілий період творчості Б.Фільц характеризується плідною композиторською та науково-дослідницькою діяльністю. У цьому періоді провідними у творчості Богдани Фільц стають жанри вокально-хорової музики. Через соціокультурні зміни, яких зазнало українське суспільство після отримання державного суверенітету, провідною в доробку композиторки стає релігійна тематика. Окреме місце займають й вокальні

твори для дітей. Зокрема, вже у 2010-х рр. у Богдани Фільц з'являється дитяча опера «Лісова школа» (прем'єри відбулися 2013 та 2015 року).¹

У 2007 році на честь 75-річчя композиторки відбулося 24 авторські концерти у різних містах України (Києві, Львові, Дрогобичі, Тернополі, Вінниці та ін.), та Польщі (Перемишль). Певним підсумком стало вручення на ювілейному концерті Б. Фільц в Київському будинку вчителя (17 жовтня 2007 року) Ордена св. Варвари.

У березні 2016 року їй було висунуто на здобуття Мистецької премії «Київ» імені Артемія Веделя: у галузі музичної композиції (за хоровий реквієм «Пам'яті Героїв Небесної сотні» (2014); кантати «Любіть Україну», «Юнакові», «Пори року» (2013); сакральні твори для хору а cappella (2013). «...За великий внесок у розвиток співпраці між Дрогобицьким державним педагогічним університетом імені Івана Франка та Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, а також визначні творчі та наукові здобутки Вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка 27 вересня 2017 року присвоєно звання Почесного доктора провідному науковому співробітнику відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського, заслуженій діячці мистецтв України, доктору філософії мистецтва Богдані Фільц».

Б. Фільц – активний популяризатор України в культурно-освітньому просторі країн Європи, Північної і Південної Америки.

Композиторська та музикознавча діяльність Б. Фільц відзначена преміями імені М. Лисенка (1993) та В. Косенка (2004), заслуженого діяча мистецтв України (1999). Після 1990 року композиторка є постійним

¹ На основі періодизації творчості Б.Фільц, запропонованої В. Мархайчук в магістерській роботі «Модус національного в композиторському стилі Богдани Михайлівни Фільц (на прикладах циклів фортепіанних мініатюр)» (магістерська робота, ХНУМ імені І.П.Котляревського, Харків, 2018; рукопис)

дописувачем до науково-енциклопедичних видань типу «Історія української музики» (1989-2005); «Історія української музики. ХІХ століття» (2009) та ін.

Наукові інтереси Богдани Фільц тісно пов'язуються з музичними жанрами, в яких працює композиторка, які відповідають спрямуванню її композиторської діяльності. Про це говорить її перша монографія – «Хорові обробки українських народних пісень», де вона розглядає проблему творчих принципів опрацювання народних мелодій. Автор понад 250-ти друкованих праць, в тому числі 5-ти монографій, зокрема вищесказані “Хорові обробки українських народних пісень” (1965), “Фортепіанна творчість В.С. Косенка” (1965), “Український радянський романс” (1970), “Художня самодіяльність на сучасному етапі” (у співавторстві, 1977), “Гармонія солоспіву” (1979), розділів в “Історії української музики” (т. т. I, IV, 1989, 1992), численних статей в “Українській музичній енциклопедії” (т. I), публікацій в наукових збірниках, журналах, періодиці. У 1961 році Б.Фільц прийняли в члени Спілки композиторів України. Вона й досі продовжує її діяльність, зокрема працює в комісії естетичного виховання.

На пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Б. Фільц у 2010 році виходить збірник наукових статей «Музична україністика: сучасний вимір» редактором – упорядником якого є кандидат мистецтвознавства В. Кузик.

Зараз Доктор Богдана Фільц регулярно бере участь у наукових конференціях, семінарах, творчих зустрічах, які відбуваються в Дрогобицького державного педагогічного університеті імені Франка. У 2007 і 2014 рр. брала участь у наукових конференціях, презентації посібників та виступала з лекціями для студентів інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету, регулярно публікує результати своїх досліджень у фахових виданнях ДДПУ ім. Івана Франка.

Б.Фільц є стипендіанткою Фонду інтелектуальної співпраці «Україна – XXI століття», займає посаду старшого співробітника відділу музикознавства ІМФЕ ім. М.Рильського НАНУ, вона є членом НСКУ.

1.3. Особливості композиторського стилю Б.Фільц

Композиторська творчість охоплює різні жанри симфонічної, інструментальної, камерно-вокальної та хорової музики. Вона є автором понад 400 творів. Вокальна музика – одна зі стихій Б.Фільц. Тут найяскравіше розкривається природний нахил її таланту – “розвинений мелодичний хист і органічне відчуття виражальних можливостей одного з найдосконаліших інструментів – людського голосу, продумане ставлення до синтезу слова і музики, бажання проникнути в сутність поетичних образів” [23, с. 27)].

Лауреатка премій М. Лисенка й В. Косенка, вона у 2001 році стала й лауреаткою Всеукраїнського конкурсу композиторів на найкращий духовний твір у хоровій музиці *a cappella* «Духовні псалми». Її хори й романси широко виконуються як в Україні, так і за кордоном. Особливо плідно Богдана Фільц працює у галузі дитячої хорової музики. Її хорова пісня «Любимо землю свою» на слова М. Сингаївського стала справжнім гімном українських дитячих хорових колективів

«Композиторська творчість Богдани Фільц є самобутнім і неповторним явищем в українському мистецькому просторі. Вона щедра на поцінування таких корифеїв української музичної культури, як С. Людкевич, В. Барвінський, А. Кос-Анатольський, М. Колесса, Л. Ревуцький. Поза увагою її осмислення не залишилися й українські музикознавці. А все це пов'язано з тим, що творчість композиторки Богдани Фільц доволі неоднозначна, вона багатогранно відзеркалює життєдайність природи і людських почуттів, спрямована на осмислення неординарних соціальних

подій і життєвих колізій. Тому вона завжди вимагає все глибших підходів у її вивченні.» [56]

Відомий композитор та музикознавець А. Рудницький зазначав, що: “Музична мова композиторки обмежена і конвенціональна, але своїми обмеженими музичними засобами вона користується зі смаком і мистецькою ощадливістю” [51].

Це насамперед впливає із того, що її творчість позначена в основному вродженим талантом, який позбавлений впливів автодидактичного композиторського набутку, а розкрився завдяки природному обдарованню. Власне природне обдаровання підтверджується особливою закоріненістю композиторки Богдани Фільц у народнопісенну стихію, оскільки для неї властива безпосередність вислову, лаконізм музичної думки, стильовий афоризм, а головне – позбавлення будь-якого надуманого конструктивізму. [56]

О. Смоляк вказує, що творчий модус мислення композиторки Богдани Фільц складають такі артефакти, як соціософічність, людинолюбство, культурософічність, антропософічність.

Опираючись на характеристику О.Смоляка, ми можемо зробити такі підсумки, що соціософічність виявляється в тому, що в художній творчості композиторки в першу чергу домінує любов до своєї батьківщини, закорінена у давніх сімейних традиціях. Родовід по батьковій лінії своїми коренями пов’язаний із старовинним містом Перемишлем. У цій родинній гілці споконвіку було закладене інтелігентське начало. Генетичні споріднення сфокусували неповторний композиторський стиль Богдани Фільц, який, власне, й захоплює сучасних композиторів-аналітиків та любителів-поціновувачів. Український музикознавець О. Немкович, зазначає, що “... її творчість характеризується глибоким проникненням у специфіку симфонічного мислення, серйозною концепційністю, рельєфно- виявленими

індивідуально-стильовими рисами” [45]. Власне у цьому й проявляється один із артефактів антропософічності творчого модусу мислення Богдани Фільц.

У формуванні творчого модусу мислення Богдани Фільц немаловажну роль відіграло людинолюбство. Адже її композиторський талант формувався під впливом родинного тепла. Людинолюбство яскраво виражене в духовній музиці Богдани Фільц. Адже християнська тематика – це нова сторінка в її творчості. Вона, на думку музикознавця О. Шевчук, пояснюється тим, що “духовне завжди було органічною рисою натури Б. Фільц, закладеної їй ще змалку в родині, де релігійність складала невід’ємний компонент виховання дітей її загального виховання [68]. У цілому духовна творчість характеризується стриманістю та поважністю музичного висловлювання, надзвичайною припіднесеністю та небуденною одухотвореністю. За висловлюванням музикознавця В.Белікової, “вони (духовні твори – О.С.) випромінюють теплоту і щедрість душі, які напрочуд тісно переплітаються з глибоко інтимним і загальнолюдським” [7]. Духовні твори Богдани Фільц – це яскравий приклад людинолюбства, з якого бере початок високе божественне.

У творчому модусі мислення (за О. Смоляком) композиторки Богдани Фільц важливе місце займає й культурософічність. Адже з самого початку її мистецького становлення вона знаходилася у висококультурному інтелігентному середовищі. Вона часто спілкувалася з відомими людьми, що без сумніву залишило певний відбиток на її творчості, зокрема на національно-колеристичному забарвленні її творів.

Важливою рисою творчого модусу мислення композиторки Богдани Фільц є активне переосмислення народнопісенних та народно-інструментальних багатств карпатського регіону, зокрема гуцульського, лемківського, бойківського, що “вирізняється серед загальноукраїнського особливою ладово-інтонаційною структурою мелодики, загостреною ритмікою, щедрим розмаїттям інструментальних награвань” [23]

О. Смоляк зазначає, що в творчому модусі мислення композиторки Богдани Фільц зайняла свою нішу така естетична позиція, як розуміння музики, як природної краси, гармонії її особистого “я” з навколишнім світом, світлої припіднесеної настроєвості. Через те у Богдани Фільц на перше місце впливає мелодико-гармонічна інвенція, яскраво відчутний ліричний струмись, почуття композиційного розгортання, музична оригінальність та змістовність, а також невіддільний зв’язок з народною музикою, передовсім з народною піснею. Треба зазначити, що з часом індивідуальний стиль композиторки Богдани Фільц поглиблюється за рахунок індивідуалізації голосів як у хорових, так і в інструментальних партіях творів. Тому для них стає можливість самостійного руху. Хорова чи інструментальна канва через те більш поліфонізується, вияскравлюється багатство ладових модифікацій і метро-ритмічних структур.

На основі наукової статті О. Смоляка можемо зробити такі висновки що творчий модус мислення Богдани Фільц насичений бістилістичними елементами, серед яких переплітаються романтичні традиції з елементами імпресіонізму [56]. Велику роль відіграє насичення музики Б.Фільц фольклорними, народними мотивами, що були сформовані під впливом відомих композиторів Левка Ревуцького, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського. Відтак, модус мислення Б. Фільц є неординарним, стилістично неповторним і гідним почесного місця в українській музичній культурі.

1.4. Хорова творчість як домінантна складова композиторської спадщини Б.Фільц

Хорова творчість є пріоритетною в композиторському спадку Б. Фільц. На це вказує той факт, що впродовж всього свого життя Богдана Михайлівна звертається до жанру хорової музики.

У її нотографічному списку налічується понад 60 хорових різножанрових творів.

Її хорові твори – важлива складова композиторського доробку. В них яскраво проявилися особливості її індивідуального музичного мислення – уважне ставлення до поетичного слова, до розвитку і оновлення традицій національної творчої школи. Творчість Богдани Фільц внесла особливо помітний внесок у розвиток української хорової пейзажної лірики. Музика композиторки пронизана тонким відчуттям вокальної колористики, вмінням використовувати зображальні прийоми для відтінення того чи іншого душевного настання, розкриття пейзажних алегорій.

У творчому доробку Богдана Михайлівни існують твори як для хору *a cappella*, так і з супроводом. Хорові твори композиторки написані для різних складів хорових колективів.

Нею створено багато творів для дитячого хору *a cappella*, серед них відомі « Матусин заповіт », « Здивовані квіти », « Тернопільська зоринка », для дитячого хору із супроводом фортепіано « Озеро-бульдозеро », « У лісі » (з циклу « Хорові акварелі »), « Мова кожного народу неповторна і своя », « Рідний край », « Узяла лисичка скрипку » та багато інших.

Можна зі значною часткою впевненості зазначити, що у пісенно-хоровій творчості Б. Фільц синтезуються чинники кількох стилістичних напрямків. Це – потужні струмені фольклорної культури західного регіону країни, традиції розвою національної класики останньої третини XIX – першої половини XX століття і нові форми художнього мислення, що поступово розгортаються у другій половині минулого століття. Серед найважливіших проявів її творчої індивідуальності є повага до поетичних текстів, глибоке осмислення їх образної семантики, “делікатно” перенесеної у площину музичних барв та інтонаційності. При цьому композиторка переважно звертається до поезії, позначеної винятковою національною виразністю. Поміж улюблених нею авторів – насамперед знакові по-статі,

реальні символи українського художнього мислення Тарас Шевченко, Леся Українка, Іван Франко, Олександр Олесь, Володимир Сосюра, Максим Рильський, Павло Тичина, Дмитро Павличко, Ліна Костенко. Особливий емоційно-образний колорит привабив мисткиню в поезіях маловідомих поетів – Теодори Савчинської (Стрий), Олександра Маландія (Київ), Йосипа Фиштика (Дрогобич) та інших: “Богдана Фільц належить до тих композиторів, які свідомо керуються близькою спорідненістю зі світоглядними позиціями близьких за духом поетів. У них вона шукає в першу чергу ліричні поезії, що превалюють емоційною наснагою, глибоким психологічним підтекстом...” [46].

На слова В. Сюзюри Богдана Михайлівна пише п'ятичастинну хорову кантату патріотичного змісту «Любіть Україну», для мішаного хору без супроводу. Цей твір є яскравим зразком збіжності трактування поетом і композитором патріотичних почуттів як чогось глибоко особистісного. В музиці та поезії піднесені образи сплітаються в єдине ціле з суто ліричними, елегантними.

Особливе місце в хоровій творчості Б.Фільц посідають обробки народних пісень. Матеріал загалом вона бере із української народної творчості, зокрема це лемківські народні пісні, пісні Буковини, повстанські пісні («Віє вітер. віє буйний», «Ой, під калиною», Щоби я сам робив без тебе», Ой, по горі дуб розвивався», «Прийшла вістка до села»). Також композиторка активно звертається до народної творчості країн ближнього зарубіжжя – Белорусії, Болгарії («Тьодьо, лелип», «Чаму є мене не пець?»), чотири польські колядки для дитячого хору та інші.

Ознайомившись з хоровими творами композиторки, не можемо не зазначити, що саме схильність таланту Б. Фільц до чудового вокального розспіву позначився на її творчому доробку хорової музики.

Тема людини-природи, розкрита через одухотворення пейзажної лірики, займає домінуюче місце в хоровій музиці Богдани Фільц.

Композиторці дуже близькі поетичні твори, де втілене очарування красою рідного краю. Це наклало особливий відтінок на манеру хорового письма, зокрема, на поєднання широкого мелодичного розспіву зі звуковою колористикою, що в свою чергу зумовило розмаїтість хорової фактури, соковиту гаму гармонічних барв.

Як слушно вказує дослідниця хорової творчості композиторки Л.Шегда, аспект образно-тематичної сфери хорової творчості включає в себе ліричний та громадянсько-патріотичний напрям [67]. До першого напрямку належать твори споглядального характеру, домінує пейзажна лірика («Гей, простори такі!» слова П.Тичини, «Тиша морська» слова Лесі Українки», «Зимова картинка» на слова О. Ющенка.). В деяких хорах звучить непідробне захоплення природою («Арфами, арфами» на слова П.Тичини, «Весняний дзвін» на слова А.Німенка). Можна сказати, що Б. Фільц виражає свою трепетну вдячність до щедрості природи («Весно, моя нене», «Наша мати пшениченька» на слова Д. Павличка). Багатством образів та настроїв наділяє композиторка свої цикли «Хорові акварелі» (слова О. Олесья). Туди ввійшли такі хорові твори, як «Сніги», «Тане сніг», «Снігурі», «Веснянка», «Білі гуси» та інші. Та хоровий цикл «Українські пейзажі», до якого ввійшли раніше написані твори. («Первоцвіт» на слова Ф.Малицького, «В сосновім лісі дичка зацвіла», слова Д.Павличка, «Здивовані квіти» слова Л.Костенко, «Вийшли вранці ми» на слова П. Тичини та інші).

До громадянсько-політичного напрямку належать твори, в смисловій основі яких є риторичні настанови та патріотичне підґрунтя («Учітеся, брати мої» на слова Т.Г. Шевченка, «Матусин заповіт» слова М. Хоросницької, «Земле моя» слова І.Франка, «Пісня про мову» на слова Ю.Лучука).

У Богдани Фільц є хоровий твір, який охоплює два цих напрями і є своєрідною зв'язуючою ланкою між цими аспектами. Це вищевказана кантата для мішаного хору «Любіть Україну» (на слова В. Сюзюри). Перші

дві частини мають громадянсько-політичний напрям («Любіть Україну», «Як не любить той край»), останні три – лірико-споглядальний («Спокоєм повиті», Люблю весну», «На сопілку вечір грає»).«... Їхня жанровість, характер співвідношення вербальної і музичної інтонаційності, особливості хорової фактури і специфічна колористичність у контексті сучасних стилістичних процесів, спрямованих на оновлення класичних засад хорової композиції та перевірку привнесених у цю сферу найновіших технічних засобів, виявляють ту вражаючу свободу оперування засобами традиції, яка вирізняє кращі зразки української хорової музики як явища національної культури..» – так, підсумовуючи вищесказане, зазначає Л. Шегда у своїй праці [67].

Хорові твори Богдани Михайлівни – дуже цільні, драматургічно компактні. Попри щедрість хорової палітри розмаїття тембрових та регістрових зіставлень, широке використання прийомів хорової інструментовки, теситурних особливостей голосів у творах Б.Фільц ніде ми не помітимо кокетства з звуковими ефектами заради них самих – всі ці засоби підкорені розкриттю образного змісту.

Вся хорова творчість Б.Фільц пронизана цілісністю та простотою її стилю, завдяки чому її хори посідають вагоме місце у творчо-виконавському та суспільно-культурному процесі. Композиторка, минаючи шлях апробування нових технічних засобів та жанрових експериментів опирається на традиційні моделі написання творів, тим самим сприяючи активному їх засвоєнню та розумінню слухачем. Усі ці твори зручні для виконання, вирізняються продуманим, логічним голосоведенням, опорою на красу і виразність природнього звучання вокальних тембрів. Її твори написані в єдиному стильовому ключі, в якому романтичні традиції часто сплітаються з імпресіонізмом. І разом з тим, всі вони різні. Відсутність штампів і самоповторення, неординарність музичного вислову кореняться в прискіпливому ставленні не тільки до відтворення загального образного

змісту, а й окремих деталей поетичного тексту, характеру стилістики, що вимагала гнучкого застосування різноманітних музичних засобів. Все це зумовило цінність творчого вкладу Богдани Фільц в українську хорову літературу, його естетико-художнє значення [67]

1.5. Хорова творчість Б.Фільц у мистецькому часопросторі сьогодення

Нині хоровий доробок Богдани Михайлівни звучить у багатьох країнах світу (Великобританії, Франції, Італії, Австрії, Німеччини, Польщі, Чехії, Сербії, Данії, Нідерландів, Фінляндії, Білорусі, Росії, Латвії, Литви, США, Канади тощо) Загалом хорові, інструментальні, вокальні твори, обробки народних пісень, духовні опуси Б. Фільц, що загалом перевищують кількісний показник 400, ніколи не потребували якоїсь штучної «розкрутки» або додаткового піару.

Музика Богдани Фільц знайшла дорогу до слухачів, живе в людських серцях, її твори здобули достеменну популярність, стали широко відомими за межами України. Вони міцно увійшли в репертуар хорових колективів, солістів-виконавців, постійно звучать у концертному виконанні, а також на різних мистецьких заходах, фестивалях та телебаченні і радіо.

Хорові композиції Богдани Фільц лунають у виконанні провідних колективів Києва – Національної чоловічої капели ім. Л. Ревуцького, камерних хорів «Київ», «Хрещатик», «Відродження», «Пектораль», «Благовість», Великого дитячого хору Національної радіокомпанії України, дівочих хорів «Вогник», «Зоринка», хору хлопчиків «Дударик» та інших. Вокальні твори Б. Фільц стали репертуарними в концертних програмах відомих співаків – Д. Петриненко, Л.Юрченко, Л. Кондрашевської, Л. Войнаровської. А.Мокренка, В. Буймістра, Т. Ходакової та інших. Так само й фортепіанну творчість композиторки (до речі, вона сама є прекрасною

піаністкою) не оминають своєю увагою знані українські солісти-піаністи та іноземні виконавці.

Музика для дітей Б. Фільц – це окремий, різнобарвний, веселковий, дзвінкоголосий образний світ. Увійти до нього, відтворити його зрозумілими й близькими дитячій натурі музичними засобами дано далеко не кожному композитору. Та напрочуд тонке власне проникнення до світу дитячих мрій авторка засвідчує вже впродовж півстоліття. Це наче віддзеркалення нездійснених мрій самої мисткині у спогадах про власне, зруйноване тоталітарним режимом, безбатченкове дитинство, своє раннє сирітство.

Б. Фільц ніколи не зраджувала у своїй музиці національно-ментальним цінностям, що завжди були незмінними дороговказами на шляху її мистецького самовдосконалення. Стало майже традицією відкривати урочисті мистецькі акції чудовим хоровим твором Б. Фільц «Любимо землю свою» (вірші В. Сингаївського), що за свою довгу концертну «біографію» вже набув рис справжнього гімну рідній землі й з особливим ентузіазмом виконується дитячими хорами.

Б.Фільц є одним із переможців всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми» (2001), довічний стипендіат Фонду інтелектуальної співпраці «Україна ХХІ століття». У 2002 році тріумфально пройшли святкові заходи в честь 70-річчя від дня народження композиторки. Ювілейний вечір відбувся в Києві, в репрезентативному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України. Крім Києва, де відбулося п'ять концертів на її честь, ювілейні заходи проходили в ряді інших міст: Дрогобичі, Білій Церкві, Калуші, Трускавці, Кривому Розі. У Львові відбулося тільки чотири концерти, насичена програма яких охоплювала твори різних жанрів: хорові, симфонічні, фортепіанні, скрипкові та солоспіви.

Відзначили ювілей Б.Фільц і за кордоном. В Польщі, а саме в Катовицях, після виконання творів композиторки весь зал стоячи співав польське «Сто лят» і українське «Многая літа».

У 2007 році на честь 75-річчя композиторки відбулося 24 авторські концерти у різних містах України (Києві, Львові, Дрогобичі, Тернополі, Вінниці та ін.), та Польщі (Перемишль).

Важливою подією в житті композиторки став фестиваль, що відбувався з 21 до 24 листопада 2017 року (Самбір, Дрогобич, Трускавець, Стрий), передували концертні ювілейні програми у Києві, Львові та Яворові. У Самборі мисткиня побувала не вперше, з цим містом пов'язано багато творчих зустрічей. Саме Самбір є містом де певний час навчався рідний брат Богдани Михайлівни. 21 листопада в залі самбірської філії Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Тараса Шевченка. Ця творча зустріч була присвячена відкриттю фестивалю «Любимо землю свою» з нагоди ювілею вельмишановної гості. У програмі звучали нові музичні твори у виконанні майстрів сцени зі Самборв та Дрогобича, хору хлопчиків «Кобзарик», співаків – К. Сятецького, І. Кліш, Т. Стоянської, піаністів – О. Німилович, Л. Мигалик та інших. Фестиваль музики Б. Фільц тривав чотири дні, що є свідченням вкрай насиченої програми.

21 травня 2018 року в рамках II Міжнародного фестивалю «Київські музичні прем'єри» в залі Національної спілки композиторів України відбувся концерт-презентація нотних видань композиторки. «Багаторічне співробітництво із Дрогобицьким видавництвом «Посвіт» сприяло тому, що твори Б. Фільц не лише виконуються, а й видаються, завдяки чому стають ще доступнішими для музикантів в Україні та поза її межами. На презентації у Спілці композиторів було представлено видання творів останніх років. Серед них – хорова музика, зокрема реквієм «Ангелику», присвячений пам'яті Небесної Сотні, дитяча опера «Лісова школа», фортепіанні цикли «Яворівські іграшки» та «Музичні фрески», вокальні твори на слова Лесі

Українки, Л. Костенко, О. Теліги, О. Ольжича й інших українських поетів» [11].

Висновки до Розділу 1

На підставі вивчення наукових джерел та історіографії здійснено загальну характеристику життєтворчості Богдани Фільц. Опрацювавши історіографічні відомості про композиторку, проаналізувавши дослідження наступних відомих українських музикознавців: І. Бермес [6], В. Грабовського [15] М. Загайкевич [23], З. Лельо [36], Я. Матюхи [42], У. Молчко [44], відзначивши передумови формування композиторського стилю Б.Фільц в трудах О.Смоляка [56]. Л. Філоненка [61]. Можемо надалі дати характеристику творчості композиторки.

Охарактеризувавши віхи життєтворчості Б.Фільц, зробивши екскурс по її біографії, можемо сміливо назвати композиторку людиною-епохою, адже за своє довге та досить нелегке життя перед очима Богдани Фільц пройшли відомі постаті національної музичної культури трьох століть. Формування творчої особистості мистикині відбувалося у дуже сприятливих умовах в одній із відомих інтелігентно-просвітницьких родин Галичини. В подальшому житті пройшовши війну та репресії, здобувши вищу музичну освіту в Львівській консерваторії, вступивши до аспірантури при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР Б.Фільц поєднала дві сфери діяльності, а саме композиторську та музикознавчу. Вони і сьогодні гармонійно співіснують та доповнюють одна одну у творчій діяльності мистикині.

Виявивши особливості композиторського стилю та жанрові пріоритети хорової творчості композиторки, констатуємо, що музична мова Б.Фільц має яскраво забарвлений національний характер, її твори насичені фольклорним матеріалом. Вона являє собою семіотичну систему, що «з'являється» у свого роду мовленнєвих кодах і є динамічною системою

константних (*національних*) та змінних (переважно *романтично-імперсіоністичних*) елементів.

Особливістю композиторського хисту мисткині є той факт, що її твори залюбки виконують і діти, і ті, хто вирішив опанувати музичну грамоту, і професіонали, які присвятили життя музичному мистецтву. Композиції Богдани Михайлівни звучать в різних куточках Європи та Америки і мають неабияку популярність. Її творчий доробок налічує понад 400 творів, серед яких композиції для симфонічного оркестру («Верховинська рапсодія»), романси, багато фортепіанної та інструментальної музики для дітей.

Хорова творчість є пріоритетною в композиторському спадку Б. Фільц. На це вказує той факт, що впродовж всього свого життя Богдана Михайлівна звертається до жанру хорової музики.

Її хорові твори – важлива складова композиторського доробку. В них яскраво проявилися особливості її індивідуального музичного мислення – уважне ставлення до поетичного слова, до розвитку і оновлення традицій національної творчої школи. У творчому доробку Богдани Михайлівни існують твори як для хору а cappella, так і з супроводом. Хорові твори композиторки написані для різних складів хорових колективів, багато створено творів для дитячого хору а cappella. Композиторка створює хорові твори ліричного та патріотичного характеру, обробки народних пісень, духовні твори. Хорові композиції Богдани Фільц лунають у виконанні провідних колективів Києва – Національної чоловічої капели ім. Л. Ревуцького, камерних хорів «Київ», «Хрещатик», «Відродження», «Пектораль», «Благовість», Великого дитячого хору Національної радіокомпанії України, дівочих хорів «Вогник», «Зоринка», хору хлопчиків «Дударик» та інших.

РОЗДІЛ 2

ДУХОВНА ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ А CARPELLA Б. ФІЛЬЦ У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДУХОВНОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Національна духовна музична традиція та її роль в історії української музичної культури

Хорова традиція має глибоке коріння, оскільки розвивалась протягом тривалого часу на ґрунті традиційної культури. У ній закладено духовне освоєння світу, виявляється висока моральність, особливість етнічного характеру та світосприйняття; через неї «віками струмував генетичний код нашої духовності», – зазначає О. Бенч [4].

Український хоровий спів виник з внутрішньої потреби людини творити гармонію (підтримувати суспільну гармонію, гармонію душі з природою й Творцем). У своїй основі це була усна традиція, яка «базувалася на безпосередньому „живому” передаванні цілісного первинного знання» [4]. Це знання, втілене в народній пісні, було закодованим у архетипах і формулах і несло у собі інформацію про світ таким, яким його сприймала людина. «У цьому цілісному ставленні до природного світу іде формування духовно-моральної сутності народної пісні» [4].

Історичний розвиток української духовної музики охоплює понад одинадцять століть: від часів Хрещення Русі до наших днів. З самого моменту зародження на межі X – XI століть і до кінця XVII століття духовна музика Русі була пов’язана з історією православної церкви та була виявом професійної музичної культури. З XVII століття під впливом західно-європейської музичної традиції почали розвиватися світські жанри професійної музики, відокремлені від богослужбової традиції та духовного змісту.

Таким чином, генеза української духовної музики пов'язана з розвитком церковного мистецтва, втіленням сакральних смислів, біблійними текстами.

Видатний український композитор та музикознавець ХХ століття В. Барвінський, досліджуючи історію вітчизняної церковної музики пропонує таку періодизацію її розвитку [3]:

I – Доба одноголосся (X – XV ст) позначена формуванням та розквітом знаменного розспіву та безлінійної крюкової нотації.

II – Початки багатоголосного співу (XVI ст.) Розвиток строчного співу, використання лінійної системи нотопису, поширення партесного співу.

III – Розвиток церковного співу (XVII ст.): Етап кристалізації жанру партесного концерту в творчості М. Дилецького та інших композиторів, теоретичне осмислення засад партесного співу у «Музикійській граматиці» М. Дилецького. Знаковим явищем періоду є видання у Львові першої друкованої нотної книги «Ірмологіон».

IV – Золота доба церковної музики XVIII – початок XIX століття позначена розвитком жанру хорового концерту у творчості Д. Бортнянського, М.Березовського, А. Веделя.

За твердженням В. Барвінського на початку XIX століття закінчується історія власне української церковної музики, оскільки діяльність зазначених композиторів характеризується зверненням як до жанрів церковної так і світської музики.

Важливою віхою в розвитку церковної музичної творчості є діяльність представників «перемишльської» школи (середина XIX ст.) – М. Вербицького, І.Лаврівського, С. Воробкевича та інших. Однак, на думку дослідника через вагомні історично-соціальні обставини повноцінного розквіту української церковної музики так і не сталося.

Сучасна дослідниця історії української духовної культури Л. Корній [31] розглядає етапи становлення духовної музики в рамках історико-стильової та загально естетичної періодизації:

I – Запровадження церковного співу в Русі разом із введенням християнства та Візантійської церковної традиції.

II – Формування старокиївського монодичного співу як окремого напрямку православного богослужбового співу східної християнської церкви (до середини XV століття). На цьому етапі відбувається упорядкування церковних текстів, жанрів, систематизація співів за вісьмома гласами, використання безлінійної нотації.

III – (Друга половина XV – початок XVII) позначений введенням київської квадратної нотації, реформа безлінійного крюкового письма та найголовніше – створення універсальної книги церковних піснеспівів – Ірмолою.

IV – Формування та розвиток багатоголосної партесної церковної музики в XVII – XVIII століттях, як втілення рис мистецтва бароко в українській музичній культурі. Відбувається утвердження концертного стилю, становлення функціонально-гармонічної ладової системи хорового акордового багатоголосся.

V – розвиток жанру хорового концерту у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя (Друга половина XVIII - початок XIX) як найвищого досягнення української духовної музики.

Таким чином, на думку Л. Корній, найвищою точною в розвитку вітчизняної духовної музики, її найкращі досягнення, пов'язані з становленням жанру хорового концерту, сформованого у творчості українських митців другої половини XVIII – початку XIX століття, що співпадає з оцінкою дослідника В. Барвінського. Л. Корній дуже різнобарвно дає характеристику концертам: «У партесних концертах простір ніби зазвучав різноманітною тембровою колористикою різних голосів; зокрема

використовувалися ніжні голоси хлопчиків у партіях дискантів» [с. 85]. На противагу монодії, в партесних концертах втілюються значно виразніше різні стани людських почуттів.

Відомий український музикознавець, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, Ніна Герасимова-Персидська у своїх трудах освічує широке коло питань щодо жанрово-стилістичного шару українського церковного багатоголосся другої половини XVII-XVIII століть

Герасимова-Персидська по-новому охарактеризувала розвиток традицій українського багатоголосся і формування партесного концерту як національного варіанту європейського хорового барочного стилю. Вона відслідкувала особливості словесно-музикального ряду партесних концертів, які були результатом професійного музичного мистецтва. Вона розглядала принципи перетворення канонічних текстів та їх віршованих парафраз, жанрові різновиди, тональні і композиційні плани творів, формування прозорої чи повнозвучної хорової фактури, особливості голосоведення [13].

Розвиток партесного концерту пов'язаний з діяльністю М. Дилецького та його музичної граматики (у 70—80-ті роки XVII ст.). Він виділявся тяжінням до багатохорності. До особливостей викладу Герасимова-Персидська відносить наступні риси: «...сопоставление хорів типа «эхо», контрастное расслоение, каноническое изложение похорно... другим приемом, составившим одну из отличительных черт лирико-драматической линии, но проникшим и в панегирическую, следует признать диалоги групп хора, ансамбля – тутти» [с. 169].

Як уже вказувалось вище, Золота доба церковної музики XVIII – початок XIX століття позначений розвитком жанру хорового концерту у творчості Д. Бортнянського, М.Березовського, А. Веделя. Пишучи духовні концерти, вони відображали новий світ почуттів. Для них характерно були такі особливості, як простота, ясність, класичні звучання.

За словами Л. Корній, «Український класицистичний духовний концерт є самотнім явищем з виразною національною специфікою» [13]

Велику роль в розвитку української хорової духовної музики відіграв український композитор, піаніст, диригент, педагог, збирач пісенного фольклору, громадський діяч Микола Лисенко. Його заслужено вважають засновником української національної музики, так як в його творчості відбулося формування багатьох жанрів та музичних форм.

Дослідниця життя та творчості Миколи Лисенка Тамара Булат у своєму труді «Світ Миколи Лисенка : нац. ідентичність, музика і політика України ХІХ - поч. ХХ ст.» говорить, що: «М. Лисенко – один із речників відродження української культури, чий генетичний мистецький код має тисячолітню історію. Геніальні прозріння М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя корінням своїм сягають цілющого народного джерела. І постать М. Лисенка вміщує в собі таке багатство...» [9]

Відомий музикознавець і композитор О.Козаренко вказує, що М. Лисенко започаткував у своїх духовних піснеспівах *нову церковну музику*. Про це автор зазначає, що «...Лисенком збережена не тільки “буква” національної духовної традиції (спостережені раніше народно-пісенні алюзії, зразки музично-риторичних фігур, «ученість» голосоведіння), а й, що найважливіше, сам дух вітчизняної церковної музики з притаманною їй медитативністю, кордоцентризмом, тихою світлою радістю у пережитті релігійного почуття» [29].

Вказує О. Козаренко і на те, що в ХVІІІ – початку ХІХ століття українська духовна музика досягла на той час найвищого ступеня етнохарактерної своєрідності, дальній ший процес музичного семіозу все більше зміщувався в бік світського музикування.

Причиною обмирщення національного мовно-стильового процесу стала, по-перше, нова естетика романтизму з притаманним їй народництвом,

суб'єктивізацією предмету мистецтва вимагала інших жанрових втілень (національної опери, психологічної мініатюри [29].

Драматизм ситуації – весь багатющий арсенал національно-своєрідних засобів хорового письма виявився мало актуальним в новому романтичному методі. По друге – поступове збайдужіння до традиційних православних цінностей, що почалось в українському суспільстві в кінці XVIII ст.. Церква в Україні стала чужою українському народові. Таке явище знайшло своє підтвердження у творчості Т.Шевченка, Л.Українки, І.Франка. Свідчення цьому є і факт невеликої кількості духовних творів у М.Лисенка, хоча сама творчість композитора свідчить про знання ним національної церковно – музичної спадщини.

Продовжили традиції нової школи і його наступники. Це «Нова школа» української духовної музики, що виникла в першій чверті ХХ століття (М.Леонтович, К.Стеценко, О.Кошиць, П.Козицький, М.Вериківський). Вона конкретизувала складові національної музичної мови. Духовні твори вищеперелічених композиторів відзначалися своєю простотою та індивідуальним сприйняття духовного.

Хорова музика М. Леонтовича – це унікальне явище в історії української хорової культури. Ним написана велика кількість хорових творів релігійного змісту. Це цикли служби Богові, молитви, духовні канти («Царю небесний», «Бог Господь», канти «Потоп», «Ой вийшла, вийшла Божья Мати»). В його музичній мові «вчуваються прикмети традиційного музичного співу, що своїм корінням сягають глибини віків. Це перш за все псалмодія з характерним для неї акордовою речитацією, пощабельним рухом голосів, підпорядкуванням мелодики й ритму словесному текстові» Викладення голосів спирається на типову для музику псалмів поліфонічну фактуру, - багатоголосся з рівноправними самостійними голосами, що сприяє кращому сприйманню змісту молитви. Це і є головним.» [31] Музична мова його кантів виявляється поєднанням рис кантів взагалі. Це паралельні терції

у верхніх голосах та функціональна визначеність нижнього голосу. Прикмети він запозичає з українського фольклору та вдало поєднує з закономірностями класичної музики. “Літургія святого Іоанна Златоустого” (1919) продовжує розвивати лінію літургійного жанру в українському музичному мистецтві та водночас виражає авторську самобутність. Композитор, наслідуючи М. Березовського та А. Веделя, приніс у жанр особливу ліричність і високу соборність богослужіння. Окрім того, М. Леонтович знайшов своєрідні форми синтезу культової та фольклорної стилістики, надав канонічним текстам яскравої авторської інтерпретації, що зробило його “Літургію” оригінальним явищем української духовної музики початку ХХ ст.

Українська духовна музика в житті видатного композитора К. Стеценка відіграла не аби яку роль. Його багаторічна робота з церковними хорами, професійна освіта та праця священника стали поштовхом до написання духовних хорових творів. Він писав твори для церковних служб, це «Літургія Св. Іоанна Златоустого». В ній спостерігається традиційне для церковних жанрів підпорядкування музики тексту. Також композитор створив ряд кантів на тексти духовних віршів («Кант Св.пр.Ілії», «Кант Св.Варвари», «Пречистая Діво Мати»), тропар «Св. Параскеві». На їх музичній мові позначилися риси народнопісенного багатоголосся, простота структури.

Духовні ж твори українського композитора, диригента, збагача-фольклориста О. Кошиця на жаль довгий час були відомі лише поодиноким музикантам. О. Кошиць активно працював у сфері церковної музики, збагачуючи церковний репертуар мелодіями сільських дяківських наспівів, співпрацюючи на початку 20-х років з М. Леонтовичем та К. Стеценком. Саме в цей період з’явився духовно-музичний цикл композитора — “Літургія св. Іоанна Золотоуста” та десять українських релігійних кантів. Інші духовні твори композитора створено пізніше в еміграції, серед них є зразки високого художнього рівня, як-от “Догмати знаменного розспіву”. Крім того, О. Кошиць, проживаючи в Америці та Канаді, започаткував разом із П.

Маценком, наукове вивчення феномену українського релігійного співу. На відміну від його попередників, О.Кошиць був проти надмірного наближення літургічної музики до народної. Мелодії для релігійних композицій митець брав із збірників духовної музики. Він переробляв матеріал у руслі єдиної стилістики. Форма літургій О.Кошиця була неординарною, причиною цьому була синтетичність жанру хорового твору та важлива роль поетичного першоджерела в музичній «архітектурі», що і дає в результаті нестабільність їх будови.

Період 20-тих років ХХ ст. характеризувався стрімким злетом української духовно-музичної культури, що ґрунтувався на утворенні в 1918 р. Української автокефальної православної церкви, діяльності К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Козицького та інших митців, оновленні духовної музики й упровадженні зрозумілих релігійних текстів.

На жаль, в кінці 1920-х і аж по 1960-ті роки ХХ ст. панувала тотальна антирелігійна кампанія в Радянській Україні, що становила загрозу повного знищення української церковної музики, подвижницька діяльність української музичної еміграції (О. Кошиць), що сприяла відродженню національної духовної музики в Україні. Поява в національному хоровому мистецтві 70 рр. ХХ ст. безлічі творів у межах «хорового концерту», «канта» ознаменувала новий етап — «відродження» старовинних жанрів у сучасній музиці, що спричинило взаємозбагачення світських і духовних жанрів, розширення змістовного наповнення творів.

Саме в цей час з'являються знакові твори таких композиторів, як І. Карабиць (Хоровий концерт «Сад Божественних пісень») та Є.Станкович («Літургія Св. Іоанна Златоустого»).

З початку 90-х років ХХ ст. та до наших днів відбувається національно-духовне відродження української церкви, а разом із нею — духовної музики; нове усвідомлення функцій духовної творчості; інтерес до церковної музики з боку молодих авторів і корифеїв української музики.

2.2. Духовна хорова творчість *a cappella* Б. Фільц: загальна характеристика

Для Богдани Фільц поява в композиторському доробку духовних творів цілком природня та зрозуміла. Набожні сімейні традиції, молоді роки, прожиті у Львові, шанобливе схиляння перед Церквою ніколи не вдалося б викоринити. Певним поштовхом для створення духовних творів стала пропозиція хормейстера, керівника церковної капели Мирослави Прокопович-Герцик написати величальну Богородиці «Достойно є» з нагоди закладення і посвячення першого каменя під будівництво греко-католицької церкви в Києві. Твір був написаний і вперше прозвучав на врочистому відзначенні цієї події у 1993 році. В наступному 1994 році Богдана Михайлівна пише ще два піснеспіви- «Преславна Приснодіво Богородице» і «Під Твою милість», що склали цикл Богородичних молитов. (так їх називає Мстислав Юрченко) [69].

На початку ХХІ століття композиторка створила ще один цикл – на тексти псалмів. Ці твори були написані для конкурсу композиторів «Духовні псалми» у рамках хорфесту «Золотоверхий Київ». За умовами конкурсу учасники повинні були використовувати український переклад Псалтиря видатного українського вченого й релігійного викладача Іларіона (Івана Огієнка). Саме на цьому конкурсі її концерт «Господи, Владико наш» був відзначений другою премією. В цей період композиторка створює духовні концерти на тексти псалмів «Нехай Бог помилує нас», «Нехай воскресне Бог» (для чоловічого хору) та «Господи, Владико наш» (для жіночого хору).

В 2004 році композиторка розширює цикл духовних псалмів до чотирьох, створивши твір «Хорони мене, Боже». Також в ці роки з'являються окремі піснеспіви «Богородице Діво» (2000), «Світе тихий» (2000), «Царю небесний» (2004) і останній – «Отче наш» (2005), що написаний для дитячого або жіночого хору.

Духовно-музична творчість Б.Фільц продовжує лінію української духовної літератури. Композиторка спирається на використання фольклорних елементів у богослужбових співах. Ця традиція сягає ще з XVIII століття, зокрема у творчості Артема Веделя. Затвердилася та окріпла дана традиція на початку XIX століття, в період «галицького Відродження» у творчості Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Ісидора Воробкевича та мала продовження на початку XX століття у творчості Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Олександра Кошиця. Що цим самим привело до створення української національної духовно-музичної школи. Духовна музика вищевказаних композиторів відзначалася передусім національним характером, що виявлявся не тільки в насиченні музичної тканини народнопісенними інтонаціями, наспівністю мелодичних ліній, а й у використанні типової хорової фактури, прийомів голосоведіння, певних тембральних якостей хору і, найголовніше, в опануванні специфіки українського молитовного характеру, який допускає певну схвильованість висловлювання, сентиментальний жаль.

В піснеспівах Б. Фільц панує стихія піднесеного романтичного настою, світлих мрійливих образів. Щире молитовне звернення окреслюється чудовими мелодіями, в яких відчувається і задушевність українських пісень, і романсова лірика, і імпресіоністська зажуреність в образ. У духовних творах композиторки зовсім немає похмурих, трагічних образів. Звукова палітра насичена світлом, барвистістю, радісним відчуттям Божественної гармонії, що відтворює загальне позитивне світовідчуття автора, її любов до життя.

Б.Фільц створює здебільшого невеликі за обсягом духовні композиції і об'єднує їх у цикли, досягаючи багатозначності образів. Існує дослідницька гіпотеза наявності циклічності аналізованих псалмів Б. Фільц. Так, М. Юрченко у передмові до «Духовних хорових творів а-sappella Богдани Фільц», коментуючи структуру збірника, називає їх концертами та іменує їх циклами. Перелік творів він подає у певному (своєму) порядку:

«Нехай Бог помилує нас» (Псалом 66 на мішаний хор),
 «Нехай воскресне Бог» (Псалом 67 на чоловічий хор),
 «Господи, Владико наш» (Псалом 8 на жіночий хор),
 «Хорони мене, Боже» (Псалом 15 на мішаний хор).

Характерно, що у змісті збірника, упорядкованого композиторкою, надана інша послідовність духовних композицій, відмінна від запропонованої М. Юрченком. А саме:

«Хорони мене, Боже» (Псалом 15 на мішаний хор),
 «Нехай Бог помилує нас» (Псалом 66 на мішаний хор),
 «Нехай воскресне Бог» (Псалом 67 на чоловічий хор),
 «Господи, Владико наш» (Псалом 8 на жіночий хор).

Цікаво, що у послідовності творів, поданих композиторкою, вбачаються риси макроциклу. Ці чотири піснеспіви різняться між собою в плані образності. Псалми «Нехай Бог помилує нас» та «Хорони мене, Боже» апелюють до молитовних псалмів.

«Нехай воскресне Бог» та «Господи, Владико наш» за змістом є хвалебно-подячними псалмами;

Отже, кожна пара псалмів виражають свій образний стрій. Образ смиренності, уповання на Господа, надія на поміч та прославлення Бога та всіх творінь його.

Таким чином, узагальнимо наявні ознаки умовного макроциклу Псалмів Б. Фільц (на рівні образності):

Молитовні	Хвалебно-подячні
1 «Хорони мене, Боже»	3 «Нехай воскресне Бог»
2 «Нехай Бог помилує нас»	4 «Господи, Владико наш»

2.3. Псалом: генеза жанру та його інтерпретація в творчості українських композиторів

Здійснимо стислий екскурс в історію виникнення і функціонування жанру псалма. Як відомо *псалмами* називаються священні молитовні пісні, що натхненні Святим Духом. Вони зібрані в одну книгу під назвою Псалтир (складова Старого Заповіту Біблії), автором більшості з яких є цар і пророк Давид (X століття до Р.Х.). В етимологічному вимірі назва «псалми» вказує на наявність у співі псалмів супроводу грою на музичних інструментах. Псалми є особливим жанром гімнографії, оскільки вони не просто читаються, а й співаються особливим чином. Мелодичне виконання псалмів своєю співучістю і гармонійністю впливає на душі виконавців і слухачів, приводячи їх в умиротворений стан (Афанасій Олександрійський). Музикальність псалмів сприяє відповідній спрямованості душі, орієнтуючи і налаштовуючи на відповідний молитовний стрій. Книга псалмів впливала на розвиток музичної частини православного богослужіння. Довгий час поза церквою Псалтир була книгою не тільки до співу, а й до навчання грамоті. Вона, залишаючись невід'ємною складовою старозавітного богослужіння, набула вагомого значення як для іудеїв так і для християн. Найдавніші відомі списки Псалтиря за часів Київської Русі, його століттями використовували як шкільний підручник, читали над померлим, а також над хворим. Цитати з Псалтиря трапляються в українській літературі вже з 11 століття до найновіших часів.

Книга псалмів впливала на розвиток музичної частини православного богослужіння. Але поза церквою Псалтир була книгою не тільки до співу, а й до навчання грамоті. Широко вживається Псалтир у богослужіннях християнських церков (також українських). Книга Псалмів однією з перших перекладена на старослов'янську мову (ще за часів Кирила і Мефодія), та українську мови і була поширена в Україні відразу після прийняття християнства. Дуже рано став тут відомий Псалтир з тлумаченням

(«тлумачний») неясних та трудних місць. Складається Псалтир з 150 ліричних пісень-псалмів з молитвами до Всевишнього, часто друкується окремою книгою та використовується для богослужбових співів.

Опираючись на інформацію щодо класифікації псалмів в Тлумачній Біблії О.П. Лопухіна, відомо, що кожна з цих пісень є цілісним і закінченим ліричним твором, написаним за відомим історичним приводом і містить в собі розкриття думок та почуттів, викликаних і пережитих творцями їх при даних обставинах. Залежно від різноманітності історичних обставин, походження псалмів, їх зміст включає в себе велику кількість думок і почуттів [39].

Зважаючи на це при розподілі псалмів звертають увагу на "порівняно переважний" характер змісту. Тому їх і в цьому випадку прийнято ділити на

- 1) хвалебно-подячні;
- 2) молитовні;
- 3) повчальні;
- 4) месіанські;

До першої групи належать ті псалми, в яких виражається благоговіння перед Богом, як Творцем і Промислителем всесвіту, подяка за різні Його дари, послані єврейському народу або псалмоспівцю. В цю групу входять всі псалми з надписом "пісня", "Алілуя", "хвала" і "під сповідання".

Молитовними псалмами називаються ті, в яких автор звертається до Бога з будь-яким проханням, або з мольбою про допомогу і заступництво, або з виразом глибокої печалі про розбещення світу, з обуренням на нечестивців і благанням про покарання їх. Зовнішньою відмінністю служать молитовні відозви: Господи помилуй, Господи спаси, вислухай, і інші. За висловлені в пісні почуття покаянного плачу за гріхи такі псалми називаються "покаянними".

Повчальними псалмами називаються такі, переважним вмістом яких є роздуми з приводу обставин особистого життя автора або життя народу. До них належать всі псалми з написом "вчення".

Месіанськими псалмами називаються ті, в яких міститься пророцтво про новозавітні часи і, переважно, про Ісуса Христа. Ці псалми самостійною групою не є: риси месіанських псалмів притаманні всім групам.

На основі жанру псалму можна прослідкувати весь довгий шлях розвитку духовної музики. Кандидат мистецтвознавства Наталія Лозовська у своїй дисертації «Книга Псалтир та її відображення в творчості композиторів ХХ століття» [37] ділить так названий шлях на чотири періоди : період «німої псалмової музики, період музичного псалмового аскетизму період псалмової музичної риторики та період псалмової музичної «емансипації»:

1. *Перший період* починається з древності та закінчується шостим століттям нашої ери. Духовні пісне співи цього періоду передавалися з уст в уста, мелодії цих псалмів можна представити, опираючись на вивчення зразків християнських піснеспівів епохи Середньовіччя. В цей період жанр псалма був пов'язаний тільки з канонами богослужбової музики, мелос псалмів всеціло залежав від організації слова, тобто мав форму текстовно-музичну. Тип виконання псалмів був антифонний та респонсорний.

2. *Період «псалмового аскетизму»* займає період з VIII- IX століття до епохи Реформації (XVI століття). Вся церковна музика того часу була відречена від пристрастей та емоцій. Перша згадка про автора, що писав музику на тексти псалмів того часу, датована XI століттям. Ним був візантійський гімнограф Федір Студит. Саме в період Реформації жанр псалму став провідним церковним жанром. В храмах звучали всі 150 псалмів.

На рубежі двох періодів – музичного «псалмового аскетизму» та музичної «псалмової риторики» - знаходиться жанр псалмового мотету. Цей жанр відіграв важливу роль у творчості нідерландських композиторів, таких як Орландо Ласо, Жоскена Дебре та інших.

3. В період «псалмової» музичної риторики (приблизно з 1600 року і до 1850) Псалом є одним з жанрів, що демонстрував зміни, які відбувалися в музичній мові епохи бароко. Людські пристрасті, якими були насичені тексти псалмів, нарешті знайшли застосування в музиці цієї епохи.

На рубежі XVII –XVIII століття є жанр псалмової кантати. Цей жанр знайшов втілення у творчості таких композиторів, як Дж.Перголезі, А.Вівальді. Проміжною ланкою між псалмовим мотетом та псалмовою кантатою став жанр антему. В цьому жанрі писали англійські композитори В. Бьорд, Т.Томкінс, Т.Талліс та Г. Гендель.

В Росії творили такі композитори як Василь Тітов. Він написав музику на тексти псалмів із збірки « Псалтир рифмотворний» в 1680-81 роках.

В XVIII столітті тексти псалмів використовувались в жанрі хорového концерту. Найбільш яскраво тексти біблійних псалмів втілились у творчості Д.Бортнянського.

В XX столітті сучасні композитори також звертаються до жанру псалма. Яскравими прикладами псалмових творів є: вокальний цикл «Сім псалмів царя Давида» А. Онегера (1924), Духовна кантата на тексти псалмів Давида із циклу « Іудейські древності» Сидельнікова Н. (1991), «Чичестерские псалми» Л.Бернштейна (1965) та інші. [37]

Автор дисертації [37] ділить умовно музичні псалми XX століття на дві групи:

–Твори, які написані строго по традиціям церковної музики. Композитор намагається поглибити зміст жанру.

– Твори стилістично вільні (музична сторона псалмів трактується згідно особистій задумці автора). Цим самим розширюючи жанрову палітру.

4. Четвертий період - період «псалмової музичної емансипації».

В творах, написаних на тексти псалмів, гостро постає проблема «канону та стилю», «кліросності та концертності». В питаннях стилю велику роль

відіграє літургічна «пам'ять жанру», тобто ті жанрові ознаки, котрі сформувалися в процесі музичної літургічної практики.

Багато композиторів ХХ століття намагалися відновити дану традицію, відтворити її засобами сучасної музики.

В українській традиції псалмам належить особливе місце серед канонічних текстів в творчості українських композиторів протягом усієї історії вітчизняної музики. В ХХ столітті українські композитори, в силу політичних обставин не мали змоги звертатися до текстів Псалтирі. З початку 90-х років, коли Україна стала незалежною, композитори мали змогу звернутися до біблійних тем та сюжетів. Зокрема, звернутися до жанру псалмів в хоровій музиці багатьох українських композиторів спонукав оголошений Всеукраїнський конкурс « Духовні псалми» в 2000 році. В ньому взяло участь понад 60 українських композиторів, серед них були Євген Станкович, Леся Дичко, Богдана Фільц, Ганна Гаврилець, Віктор Камінський та інші. На тексти Давидових Псалмів було написано багато творів, так як вони були надзвичайно актуальними і сучасні композитори не обмежували себе жанровими рамками. На межі ХХ – ХХІ століття звернення українських композиторів до текстів Псалмів є свідченням духовного очищення і потребою в збереженні універсальних християнських цінностей.

[25]

2.4. Композиторська інтерпретація жанру псалма в духовній хоровій творчості *a cappella* Б.Фільц: жанрово-стилістичні особливості

Псалм «Хорони мене, Боже» (2004). Прикметно, що даний зразок є останнім із духовних піснеспівів, написаних композиторкою на тексти Псалмів – через 4 роки після створення трьох попередніх. Проте саме ним відкривається «цикл» Псалмів у збірнику, упорядкованого самою Б.Фільц.

За тематикою його можна віднести до молитовних псалмів. Образна сфера якого пронизана світлою смиренністю. Це м'яке ліричне звернення

людини до Бога, що начебто на одному диханні співає про безмежну довіру до Бога, уповає на його милосердя.

Хорова мініатюра «Хорони мене, Боже» Б.Фільц написана на текст 16 Псалма. В текстову основу взятий тільки перший вірш псалму в україномовному перекладі: «Хорони мене, Боже, я бо до Тебе вдаюся. / Борони мене, Боже, я бо до Тебе вдаюся».

Аби осягнути глибинне значення обраного Б.Фільц псалма, вбачається доцільним більш детальний його аналіз в цілому (при тому, що авторка для свого твору обирає лише перший його вірш).

Загалом, 16 Псалом у святоотцівських тлумаченнях вважається одним із найтрудніших (за недостатньої ясності в розвитку втіленої у ньому думки, що передбачає різний герменевтичний контекст). Також його називають «Золотим» (за єврейським надписанням *miktam* - «Золота поема», за слов'янським - «столпописання») [54]. Такі визначення вказують на цінність змісту псалма. У всіх народів стародавнього і нового світу існували і існують звичаї увічнювати пам'ять про важливі події та осіб збудовою різних споруд на їх честь. «Столпописання» вказує, що зміст псалма за своєю цінністю і важливістю заслуговує бути написаним на стовпі для широкого загалу, а також для зберігання в пам'яті нащадків. Ціниим є й той факт, що у 16 Псалмі цар Давид пророчить про «страждання та воскресіння Господа та спасіння тих, хто повірив у Нього». Визначення «пісня» вказує на вокальне виконання псалма.

Вкажемо на головну ідею Псалма. «Хорони мене, Боже, я бо до Тебе вдаюся» - думка початку Псалма, яка повторюється в багатьох інших псалмах Давида, свідчить про надзвичайну силу та глибину його віри та вірності Богу. Давид всю надію, «все упованіє» життя покладався тільки на Бога. Тільки в Богі і тільки від Нього він чекав допомоги. Пророк просить у Господа «не про поміч в небезпеці, а молить бути йому хоронителем на все життя, обіцяючи свою вірність»

Твір «Хорони мене, Боже» Б.Фільц присвятила Ларисі Бухонській – українському хоровому диригенту, заслуженому діячу мистецтв України, засновнику і керівнику хору «Хрещатик» у 1994 – 2007 роках.

Одночастинна мініатюра, написана для мішаного хору, втілює думку двох рядків з обраного псалма («Хорони мене, Боже, я бо до Тебе вдаюся» – втілено у першому реченні твору, «Борони мене, Боже, я бо до Тебе вдаюся» - в другому, останньому).

Форма твору – модулюючий періодз двох речень, яку схематично можна зобразити наступним чином:

$$\begin{array}{c} A \\ a + b \\ D \rightarrow A \\ 12 + 11 \end{array}$$

На відміну від інших Псалмів Б.Фільц, мелодика цієї акапельної мініатюри вирізняється своєю цілісністю. Образний стрій витриманий в одному емоційному нюансі. Темп *Lento cantabile* (Повільно, співучо) не піддається змінам. Розмір мініатюри – 4/4, $\frac{3}{4}$, що свідчить про підпорядкованість музики тексту.

Фактура твору – гомофонно-гармонічна (основний мелодичний голос – у партії сопрано). Б.Фільц опирається на класичні тонально-гармонічні засади. Мелодичні особливості характеризуються зворотами, притаманними народній українській пісні. Тональний план, попри компактність твору, є доволі рухомим. Так, перше речення починається в тональності D-dur, (забарвлений альтерацією – 6 бемоль ст.) із поступовим відхиленням в паралельну тональність h-moll (5-6 тт.). Далі (з 6 т.) – відхилення в A-dur, яка до початку другого речення остаточно закріплюється.

Перше речення складається з декількох фраз різноладового забарвлення, альтерованими акордами та м'якими дисонуючими септакордами. Друге речення вже починається в A-dur, який панує до кінця

твору і утверджується у заключних акордах. В II реченні також спостерігаємо мимохідне відхилення в мінорну тональність h. Таке співставлення мажору та мінору є одним із засобів передачі в мелодії відтіняючих образів. В даному випадку фраза «я бо до Тебе» (16 тт.) втілює усвідомленість людиною величі Творця і своєї безпорадності перед Ним, цим самим викликаючи тональний контраст.

Динаміка твору витримана майже в одному нюансі – *piano*. Кульмінація композиції (f) припадає (закономірно) на точку «золотого перетину» в другому реченні (16 т.), зумовлюючи смисловий акцент на фразі «бо до Тебе, до Тебе», що виказує усвідомленість величі Того, до Кого людина звертається. Після кульмінації до кінця твору (16-22 тт) молитовний, сповідальний характер цього псалму утверджується тихою звучністю - на *piano*.

Псалм «Нехай Бог помилує нас» (2000) пронизаний настроєм упевненості в милосердя Господа. Він поєднується з попереднім твором єдиним образним строем. Незважаючи на те, що на відміну від псалму «Хорони мене, Боже», який витриманий в одному настрої, він більш різнопланово виражає настроєві відтінки. В основу даної композиції покладений текст Псалму 67, а саме його перші два рядки: «Нехай Бог помилує нас, і хай поблагословить, хай засяє над нами обличчям Своїм, / Щоб пізнати дорогу Твою на землі посеред народів усіх спасіння Твоє!» У цих двох рядках йдеться мова про блага у Бога милості до людського народу. «Світло» – це символ блага. «Засяє над нами обличчям Свої» – зверне лице благовоління, пошле милість Свою. «Щоб пізнати дорогу Твою...» – не означає саме вивчення законів та шляхів морального вдосконалення, а вивчення справ Божих, які показують, що Він – Єдиний та Істинний Бог, від Котрого одного залежить наше спасіння.

Такі словосполучення як «...помилує нас», «...поблагословить», «...засяє», «...спасіння Твоє» у музичному творі акцентуються:

повторюються по декілька разів, звучать почергово в кожній партії хору. Відтак, ці слова є ключовими в хоровій мініатюрі Б.Фільц.

Метроритмічні закономірності твору в цілому підпорядковується вербальному тексту (що є характерною рисою канонічних духовних піснеспівів). В даному творі ми бачимо постійні зміни розміру – 6/4, 5/4, 4/4, 2/4, 9/8, 6/8.

За своєю будовою твір має двочастинну форму. Перша частина (1-28 тт) написана в G dur, темп Andante на текст першого вірша « Нехай Бог помилує нас, і хай поблагословить..» Мелодична лінія досить плавна та рухлива, викладається переважно дрібними тривалостями (восьми, шістнадцяті)

Друга частина (29 – 48 тт) звучить більш рухливіше – Più mosso в тональності E dur який потім різко модулює в gis-moll на словах « Най засяє над нами обличчям Своім» т а вертає нас до темпу першої частини. Друга частина більш гнучкіша в плані темпу. Più mosso плавно поскорюється accel, та вже через пару тактів приходить в Tempo I. Вже останній період цієї частини звучить на Meno mosso, religioso. В творі спостерігаються альтерації та відхилення в інші тональності.

Динаміка піснеспіву витримано стабільна. Починається псалом на р і аж наприкінці першої частини спостерігається приклад контрастної динаміки (f-p), притаманної творам класичного стилю. В даному випадку динамікою f композиторка виділяє смислову кульмінацію, підкреслюючи слово «благословить». Далі звучить mf до кінця твору.

Фактура викладення переважно гомофонно-гармонічна, мелодія твору дуже рухлива, перетікає із одного голосу в інший. В другій частині мелодія викладається переважно терціями, що притаманно українським народним мелодіям. У творі спостерігаються елементи стилістики, характерної для партесного концерту, а саме – викладення мелодії у терцію у жіночих голосів

хору на фоні витриманих звуків у чоловічих партіях. Такий прийом можна помітити у духовних хорових концертах.

Наступні два твори відображають іншу образну сферу та несуть в собі зовсім інший посыл. Піснеспіви «Господи, Владико наш» та «Нехай воскресне Бог» - це пісні хвали-прослави Бога. Піднесений характер, світла радість, закличні інтонації пронизують музику даних псалмів.

В них панівною є ідея прославлення Бога.

«Господи, Владико наш» (2000) – твір спокійного, лірико-споглядального характеру. В ньому висвітлюється ідея милування Творінням Бога та ствердження Його величі. В основу твору «Господи, Владико наш» покладений Псалом 8. Б.Фільц вибірково використовує рядки з цього Псалому, а саме 2,4,5.

Надписання в слов'янській Біблії вказує або на спосіб музичного виконання псалма на інструменті з отворами схожими на отвори в точилі, або на час використання псалма при вижимці винограду. Ця робота супроводжувалася піснями. Головним предметом змісту псалму є зображення величі Бога в природі. «Господи, Владико наш, яке то величне на цілій землі ймення Твоє! / Слава твоя понад небесами». «Земля» та «небеса» можна розуміти двояко. Під землею розуміється все живе на землі, яке своїм розмаїттям, красою, розумним і довершеним творінням засвідчує про величність Творця. Так само і небеса – світила небесні та всі атмосферні та астрономічні явища. Інше тлумачення земного і небесного зустрічаємо в святоотцівських джерелах, де під землею розуміється світ людей, а під небесами – світ ангелів. І люди, і ангели прославляють Бога. Перше розуміння більш згідно з наступним змістом псалма.

«Коли бачу твої небеса діло пальців Твоїх, місяця й зорі, що Ти встановив. Те, що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш?» Автор псалму, вражаючись величчю Бога, коли роздивляється Його творіння, благоговіє перед Ним. Це благоговіння ще

більше посилюється усвідомленням того, що людина поставлена Богом главою світу, по чому видно незвичайне благовоління Бога.

«А про те вчинив його мало меншим від Бога і славою й величчю Ти коронуєш його». Возвеличення Богом людини проявляється як в особливості Його духовної природи, так і в його царственним положенням у світі. «...Вчинив його мало меншим від Бога...» – людина по своїй духовній природі створена по образу і подоби Божій. І врешті – «Господи, Владико наш, яке то величне на цілій землі Ймення Твоє!» – возглас возвеличення, визнання величі Творця.

Композиція даного твору складається з 5 контрастних розділів, кожен з яких висвітлює думку окремого вірша псалма.

Перший розділ – *Andante cantabile* (Помірно, наспівно) – являє собою форму періоду (8 тактів), звучить в світлому D-dur з модуляцією в A-dur. Текст даного розділу є першим рядком вірша псалма, а саме «Господи, Владико наш, яке то величне на цілій землі ймення Його». Фактура переважно акордова.

Другий розділ за своєю будовою складається з двох періодів, що являють собою моноліт. Темп поскорюється (*Allegretto*) , мелодія стає більш рухливішою У другому розділі стверджується тональність A-dur.

Третій розділ, що складається з 6 тактів, звучить в початковому темпі твору, але в новій тональності –fis –moll.

Четвертий розділ (*Maestoso*) продовжує думку третього, але уже з різким переходом у нову тональність – F – dur. На протязі цього розділу спостерігається різкі відхилення в інші тональності, присутні альтеровані звуки, зменшені та збільшені септакорди. Закінчується розділ домінантою до F- dur.

Останній, п'ятий розділ (*Andante cantabile*) починається в тональності першого розділу, а саме D-dur, а закінчується в A-dur.

Отже, схема композиції Псалма наступна:

<i>I розділ</i>	<i>II розділ</i>	<i>III розділ</i>	<i>IV розділ</i>	<i>V розділ</i>
<i>A</i>	<i>A1</i>	<i>A2</i>	<i>A3</i>	<i>A</i>
<i>D – A</i>	<i>A</i>	<i>f1s</i>	<i>F</i>	<i>D – A</i>
«Господи, Владико наш..»	«...яке то величне на цілій землі ймення Твоє! »	«Коли бачу твої небеса діло пальців Твоїх, місяця й зорі, що Ти встановив.»	«Те, що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш? «А про те вчинив його мало меншим від Бога і славою й величчю Ти коронуєш його».	«Господи, Владико наш, яке то величне на цілій землі Ймення Твоє!»

Опираючись на даний план можемо виявити елементи арочного обрамлення I та V частин. Кожний розділ твору написаний на окремий текст віршів із даного псалма. Перший вірш, головне зерно цього твору затверджується і в кінці піснеспіву.

В I та II розділи розспівується перший вірш псалма - «Господи, Владико наш, яке то величне на цілій землі Ймення Твоє!»

III розділ - «Коли бачу твої небеса діло пальців Твоїх, місяця й зорі, що Ти встановив.

В IV розділі продовжується думка четвертого вірша, а саме «... Те, що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш?» та розспівується 5й вірш даного псалому - А про те вчинив його мало меншим від Бога і славою й величчю Ти коронуєш його»

В V розділі затверджується основна думка псалому.

На відміну від попередніх проаналізованих псалмів в даному творі досить гнучка динаміка. Починається піснеспів на динаміці *mp*, в ній і

звучить перший та другий розділи, поступово зменшуючи гучність до *p*. Четвертий розділ звучить вже гучніше, на *mf*. В даному розділі динаміка варіюється від *mp* до *ff*. Останній розділ починається ліричним *p* і лише на один такт осяюється світле *f* (43т) і починаючи з 44 такту динаміка йде на спад (*p*).

Весь твір пронизаний агогічними нюансами, а саме рухливими крещендо та димінундо. Кожний розділ закінчується на *ritenuto*. В кінці даного твору хоровий акорд затихає на *morendo*. Фактура пісне співу гомофонно-гармонічна, акордова.

Смислова та динамічна кульмінація припадає на IV розділ. Авторка виділяє слова «...від Бога» *ff*. Також гучним нюансом *f* звучить в останньому розділі слова «на цій землі», що підтверджує велич та могутність Творця.

Останнім в даному циклі Б. Фільц є псалм «**Нехай воскресне Бог**» (2000), що несе в собі світлу ідею Великого Воскресіння Господня. В ньому оспівується Божественна сила Господа, змальовується характер віри в Божі чесноти, надія на вічне життя. Це справжній гімн Творцю, енергійний, величний, виконуваний благородними чоловічими голосами

В основу твору «Нехай воскресне Бог» покладений Псалом 68.

Надписання цього псалма вказує як на його автора – Давида, так і на спосіб виконання – вокально-музичне. Музичній складовій відведено тут панівне місце («Псалом. Пісня»). Час і привід написання можна визначити за змістом псалма. У псалмі описується урочиста хода перед Кивотом Завіту, в якому брав участь весь єврейський народ. Цей псалом, за незвичайну стислість вираження думок, недостатню ясність тексту, велику кількість образів, вважався найважчим для пояснення, чому і називали його «хрестом для умів і докором для тлумачів» [Толкование] Звідно святоотцівському тлумаченню, Давид, навчений Святим Духом про майбутнє пришестя Бога и Спасителя, в даному псалмі викладає вчення про спасіння людського роду, про смерть і воскресіння Христа, про погибель ворогів [54]. «Псалом

исполнен высоких выражений, переносных слов и стихотворных описаний, и поэтому сколько красив, столько же и труден» [54].

«Нехай воскресне Бог» – тут розуміється звичай древніх євреїв брати в свої військові походи Ковчег Завіту. Він надихав євреїв, так як на ньому був присутнім сам Бог, тому Він являвся керманічем народу. «І нехай від лиця Його повтікають його ненависники як дим розвівається так їх розвій як точиться віск від вогню. О так несправедливі загинуть перед Божим лицем. О праведні будуть радіти і будуть тішитися перед Богом і веселитися в радості будуть». Бог, який є покровителем євреїв – Всемогутній Бог, перед Яким не встоять жодні вороги. Вони розбіжаться, зникнуть, як дим у повітрі, втратять свою силу і міць, як віск, що змінює свою форму від вогню. Так буде з несправедливими, язичниками, ворогами істинного Бога, а за праведниками буде перемога. «Співайте Богові, виспівуйте ймення його, ймення його, рівняйте дорогу Йому, хто їде на хмарах, хмарах Господь йому ймення та перед ним веселіться» – Давид закликає всіх оспівувати Бога.

Псалом «Нехай воскресне Бог» написаний в простій трьохчасній формі.

Перша частина Allegretto складається з двох періодів. (З 1 – 18 та з 18 – 30 тт). Перший період написаний на текст першого вірша псалма, а саме – «Нехай воскресне Бог», а другий, відповідно, на текст другого вірша - «І розпорошаться вороги його, І нехай від лиця Його повтікають його ненависники як дим розвівається так їх розвій як точиться віск від вогню...». Тональність першої частини – d –moll, але в середині другого періоду відбувається модуляція в c – moll (24 тт), та присутні відхилення в тональність g – moll (26-27 тт). Закінчується частина на домінанті до c- moll.

Друга частина – Lento – представляє собою форму періоду (32- 42 тт). В цій частині затверджується попередня тональність c-moll, яка потім модулює в світлий D-dur, на тонікі якого і закінчується дана частина. Такі ладо тональні зміни підпорядковані зміні характеру твору. Густиий мінор, альтеровані звуки, половинні та цілі тривалості малюють картину

«Страшного Суда» над тими, хто ослухається та піде проти Творця. «О так несправедливі загинуть перед Божим лицем...»

З 36 такту відбувається зміна темпу – *Meno mosso*. Ще повільніше звучать рядки «...перед лицем, Божим лицем» цим самим ще більше підкреслюючи велич та всемогутність Бога.

В темпі першої частини (*Allegretto*) звучить третя, заключна частина псалму. Окрасом її є прозора тональність – *C-dur*, яка є незмінною до кінця твору. В 61 такті є одиничний випадок відхилення в паралельну тональність – *a-moll*. Мелодія стає більш рухливою, активною, піднесеного характеру і це не дивно, тому що смисл цієї частини полягає в тому, щоб показати, що чекає на тих, хто залишиться вірним Йому. «О праведні будуть радіти, будуть тішитися перед Богом і веселитися в радості будуть. Співайте Богу, виспівуйте ймення його, рівняйте дорогу Йому. Йому, хто йде на хмарах. Господь йому ймення, перед ним веселіться».

Отже, тональний план цього псалму різнобарвний, що відповідає характеру та смисловій наповненості кожної частини.

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>
<p><i>A</i> <i>d –moll, c – moll</i></p> <p>«Нехай воскресне Бог і розпорошаться вороги його, І нехай від лиця Його повтікають його ненависники як дим розвівається так їх розвій як точиться віск від вогню.»</p>	<p><i>B</i> <i>c-moll, D-dur</i></p> <p>«О так несправедливі загинуть перед Божим лицем...»</p>	<p><i>A1</i> <i>C- dur</i></p> <p>«О праведні будуть радіти, будуть тішитися перед Богом і веселитися в радості будуть. Співайте Богу, виспівуйте ймення його, рівняйте дорогу Йому. Йому, хто йде на</p>

		<i>хмарах. Господь йому ймення, перед ним веселіться».</i>
--	--	--

Фактура хору переважно акордова. Динаміка менш гнучка, ніж у попередньо розглянутому псалмі («Господи, Владико наш») та відповідає характеру кожної частини.

Гучне *f* першої частини виражає святковий пасхальний настрій та наряду з швидким темпом та дрібними тривалостями в голосах символізує яскравий емоційний всплеск. Друга частина починається з *mf*, яке плавно переходить в *pp* як сокровений трепіт перед лицем Божим.

Характер третьої частини ідентичний першій. Це радість та надія на Божу милість. Динаміка – *f*, яка витримана аж до останнього такту.

Смислова та динамічна кульмінація припадає на 36- 42 такти. Вона зумовлена зміною характеру, динаміки та емоційного окрасу на відміну від I та III частин.

2.5. Псалми Б. Фільц: досвід виконавського аналізу

«Музичні образи, чутні диригентом, породжені його уявою і внутрішнім слухом, стають видимими хору і оркестру через диригентський жест і пантоміму. Цей пластичний образ викликає у виконавців слухання, адекватне диригентському або наближене до нього. Чим цікавіше і багатше задум диригента, чим сильніше і точніше його диригування, тим цікавіше і рельєфніше відтворюється цей задум у реальному виконанні хору або оркестру».(Анісімов). Виконавський задум хорового диригента може бути реалізований за допомогою живого, гнучкого, багатогранного «інструменту» – хорового колективу. Він слугує втіленню інтерпретаційного задуму керівника, що відтворює художнє бачення хорового твору.

Духовні хорові твори Б.Фільц продовжують класичну хорову традицію, написані в дусі творів українських класиків. Стрункі форми, класичні гармонії, зрозуміла музична мова – все це в творах Б.Фільц. А альтеровані звуки, диссонуючі акорди додають колорит народного звучання. Судячи з музичного тексту поданих творів у їх виконанні повинні брати участь висококваліфіковані хористи академічного хору.

Загальний діапазон Псалмів говорить про більш менш зручні теситурні умови для хористів. Але в роботі над даними творами виникають деякі вокально-технічні труднощі. Вони зумовлені специфікою вираження музичної тканини композиторки. В процесі розучування творів можуть виникнути проблеми інтонаційного характеру. Це виникає при виконанні альтерованих ступенів ладу, дисонуючих вертикалей та хроматичних рухів мелодії та частою різкою зміною тональностей.

Характер звуковедення творів переважно legato. Це зумовлено опорою композиторки на народно-пісенні традиції, а саме на кантиленність української пісні. Атака звуку м'яка переважно в творах більш ліричного характеру, таких як «Хорони мене, Боже» та «Нехай Бог помилує нас». В творах «Нехай воскресне Бог» є елементи твердої атаки, що зумовлено піднесеним характером твору.(1, 16 тт). За допомогою вищеперечислених якостей розкривається змістовно-образний стрій твору.

Дані характеристики напряму пов'язані з характером співацького дихання у хорі. В творах переважає такий тип дихання як ланцюжкове, суть якого полягає в тому, що при виконанні звуку дихання поновлюється хористами в різний час, безшумно, швидко, непомітно, створюючи ефект безперервного звучання музики. Присутнє і пофразне дихання, тобто взяття хористами дихання на початку фрази.

Б. Фільц, як досвідчений фахівець, що добре розбирається в природі вокального звуку і при написанні хорових творів приділила максимальну увагу вокалізації. Опрацювавши матеріал, композиторка зробила його

максимально зручним для технічної реалізації виконавським колективом. Теситура дозволяє розкрити вокальні можливості кожної партії, кульмінаційні моменти у високій теситурі підкріплені зручним для цього нюансом – f («Нехай воскресне Бог» - 42-43 тт, «Господи, Владико наш» - 42, 53 тт, «Хорони мене, Боже» -17тт). Але вокальних незручності все ж виникають при використанні композиторкою стрибків зі зміною регістрів. Ці вокальні складнощі даних творів пов'язані з позиційною рівністю у виконанні висхідних та нисхідних мелодичних стрибків, що включають в себе звуки різних регістрів та складність їх виконання на legato та в повільному темпі. Це притаманно таким творам, як «Нехай воскресне Бог» (1, 31-32тт), «Хорони мене, Боже» (2-3тт).

Подолання даної складності полягає в правильній вокальній позиції, співноти нижнього регістру в позиції верхнього.

Також певну вокальну складність представляє тривале витримування партією звуків незручної теситури або «Перехідних» звуків («Нехай Бог помилує нас 4-5, 42-50) «Нехай воскресне Бог» (9-10, 32-33, 43-56т).

Вокальні складності подібного роду долаються в процесі «вспівування» твору та використання активного співацького дихання, за допомогою якого долаються не тільки вокальні складності, а й складності ладу.

До питання ладу в хорі може бути пов'язаний ряд вокально-хорових складностей, які вимагають розв'язання процесі роботи з хором. Нерівноцінність тесситурних співвідношень голосів хорової партитури може привести до створення штучного динамічного «вирівнювання» неансамблюючих співзвуч.

Аналіз основних інтонаційних складностей повинен опиратися на закономірності зонного строю, який лежить в основі вокального виконання. У творах необхідно визначити найбільш складні виконавські моменти з точки зору горизонтального і вертикального строю, зрозуміти, як інтонується певний інтервал, мелодійний стрибок або гармонічна вертикаль і її найбільш

незручні звуки. Часто інтонаційні складності підкріплюються такими факторами, як незручність темпу, динаміки, реєстрів та теситури.

Для того, щоб подолати ці складності, необхідно пам'ятати, що повільний темп не сприяє збереженню строю, (особливо у виконанні а cappella), а швидкий темп ускладнює виконання інтонаційно незручних моментів. Тому в процесі репетиційної роботи необхідно чергувати різні темпи, а окремі складні місця виконувати поза ритму і по руці диригента. Вивіреному строю сприяє виконання з закритим ротом, при якому слуховий контроль виконавців стає більш чутливим. В «Псалмах» Б. Фільц питання строю постає дуже серйозно. Композиторка використовує часті зміни тональностей в кожному з розглянутих нами творів, тим самим ставлячи під загрозу інтонаційний стрій хору. Для вирішення цієї проблеми повинна проводитися робота над різкими модуляціями в творах, включаючи складні місця у розпівки хору, пропрацьовуючи дані переходи та проспівуючи їх внутрішнім слухом. Важливе значення має відчуття хористами тональної опори. В «Псалмах» Б.Фільц такі зміни тональностей використовує відштовхуючись від вербальної основи твору та його емоційно-образної сфери.

Інтонаційну складність виконання може спричинити тривалий спів на тихому нюансі звучності. Це може призвести до ослаблення ролі дихання і втрату відчуття міцної вокальної опори у виконанні, тому доцільно проспівувати твори або їх фрагменти на контрастній динаміці і з застосуванням різних вокальних штрихів.

Під час роботи над творами велику роль слід приділити питанням ансамблю, а саме ансамблевим складностям.

При роботі над «Псалмами» Б.Фільц хормейстеру слід виділити основні ансамблеві складності та шляхи їх подолання. Основними елементами

ансамблевого звучання хору є темп, ритм, дикція, динаміка та тембри голосів артистів хору.

Проблеми темпового та ритмічного ансамблю несуть в собі єдине відчуття та дотримання хором дольової пульсації в швидких темпах та внутрішньодольової в помірних та повільних темпах, єдність агогічних змін. Враховуючи, що «Псалми» написані для хору а cappella, то єдине відчуття темпоритмічного ансамблю в кожній партії залежить повністю як від диригента так і від кожного виконавця. Ритмічні проблеми зумовлені композиторським текстом, так як Б.Філіпс в своїх «Псалмах» використовує викладення матеріалу загалом дрібними тривалостями (вісьмі, шістнадцяті), пунктирний ритм на коротких тривалостях. Присутні такі ритмічні фігури як тріолі та синкопи. Так у псалмах « Господи, Владико наш» та «Нехай Бог помилує нас» мелодична лінія викладена швидкими тривалостями, пунктирним ритмом та тріолями. «Хорони мене, Боже» та «Нехай воскресне Бог» - шістнадцяті, пунктирний ритм та синкопи. Задля подолання складнощів темпо-ритму диригент повинен володіти чітким мануальним показом певної ритмічної фігури, в той час коли увага виконавців повинна бути зосереджена на жесті керівника.

Завдання динамічного ансамблю розглядається в зв'язку з фактурою викладу і необхідністю створення штучного ансамблю. Проаналізувавши дані твори Б.Філіпс, можемо сказати, що всі партії хору знаходяться в зручній теситурі та використання штучного ансамблю не потребують. Тому керівник хору може сміливо застосовувати динаміку, яка вказана автором.

Розбір дикційних складнощів повинен стосуватися незручних поєднань голосних і приголосних звуків у співі. Правила вокальної вимови тексту розбираються в залежності від характеру ведення звуку та штрихових позначень в музичному тексті. Враховуючи, що текст «Псалмів» взятий з

Книги «Псалтиря» то тексту композиторка приділила неабияку увагу. Взявши ключеві, на її думку, фрази та слова, Б.Фільц якнайглибше втілила їх в музиці, підкреслюючи їх вагомість засобами музичної виразності. Мелодична лінія, що виконується світлими та легкими голосами партії сопрано, насичується яскравою гармонізацією та насичується динамічними нюансами. Щоб уникнути складності дикційного характеру повинні бути пропрацьовані складні дикційні місця, а в даних творах це спів на швидких тривалостях «нота-склад» в повільному темпі.

Важливою складовою хорового звучання є тембральне злиття голосів хористів. Цей вид ансамблю зумовлює тембральне зливання хорових партій в єдину хорову звучність. «Псалми» Б.Фільц емоційно різнобарвні, різнохарактерні твори. І де в одному творі («Хорони мене, Боже», «Господи, Владико наш») переважає світле, легке звучання, що потребує відповідного тембрального окрасу, то в двох інших творах звучання повинне бути більш насичене, яскраве та відповідати характеру даним творах.

Фундаментальну роботу проводить керівник хору до того, як вийти до хорового колективу. Диригент повинен ознайомитися з музичним текстом творів, виконати партитури на фортепіано, проспівати кожен з партій хору та визначити складні місця. Обдумати, як подолати технічні складнощі.

Диригент повинен чітко осмислювати форму і зміст твору. Розуміти в якому аспекті його показати, донести до слухача, зсилаючись на жанр, характер твору та враховуючи зазначення автора твору. В цьому полягає таке поняття як виконавська інтерпретація - варіантна множинність трактування музичного твору, яка наповнює його існування новими смислами. Володіючи музичною мовою, втілюючи композиторський задум, виконавець повинен жадати щось сказати слухачеві, він стає голосом автора, не втрачаючи власної самоцінності, і саме в цей час народжується самобутнє, натхненне життя музики у миті виконання.

Результат роботи виконавця — інтерпретація музики. Диригент не просто відтворює написане, він пропонує власне розуміння твору. Закодовані в нотах композиторські почуття і емоції виконавець має інтерпретувати та передати слухачам. Для того, щоб виконати псалми Б.Філь, треба максимально точно дотримуватися нотного тексту автора, в якому містяться лише відносні вказівки стосовно темпу, динаміки, педалізації, інших особливостей виконання. До виконання даних творів диригент повинен підійти максимально творчо, але і не забувати, якого характеру та смислової наповненості твори він інтерпретує. Від естетичного смаку диригента, його мистецьких уявлень, знань, здібностей, художньої культури залежить характер відтворення певного музичного образу, що Б. Фільц втілила у своїх духовних творах.

Висновки до Розділу 2

Дослідивши історію розвитку духовної хорової традиції в українській музичній культурі в даному розділі була дана оцінка її національного значення. Проаналізувавши виникнення жанру псалма та розглянувши історію його розвитку, було визначено його значення в творчості українських композиторів. Послаблення антирелігійної пропаганди та участь у всеукраїнському конкурсі «Духовні псалми» (2000) стали поштовхом до написання духовних творів. Являючись людиною високодуховною, Б.Фільц бере участь у конкурсі та займає призове місце. В «Духовних псалмах» взяло участь понад 60 українських композиторів, серед них були Євген Станкович, Леся Дичко, Богдана Фільц, Ганна Гаврилець, Віктор Камінський – композитори, які приділили увагу написанню духовних творів чимале значення. На межі XX – XXI століття звернення українських композиторів до текстів Псалмів стало свідченням потреби в збереженні універсальних християнських цінностей та регенерації української духовної хорової творчості. Розглянувши духовну хорову творчість а cappella Б.Фільц,

зрозуміло, що композиторка спирається на засади засновників української національної духовно-музичної школи (Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Олександра Кошиця) та наслідує, відновлює їх традиції. Духовні твори композиторки пронизані національним духом, що характеризується не тільки насиченням музичної тканини народнопісними інтонаціями, а й використанням типової хорової фактури, прийомів голосоведіння, певних тембральних якостей хору і, найголовніше, в опануванні специфіки українського молитовного характеру.

Здійснивши стислий екскурс в історію виникнення і функціонування жанру псалма, проаналізувавши його в аспекті молитової пісні, ми визначили жанрово-стилістичні засади псалмів для хору Б.Фільц, а саме звернення композиторки до класичних форм в поєднанні з елементами фольклорності. Здійснивши структурно-композиційний та виконавський аналіз поданих творів, зазначимо, що на ряду з милозвучною простотою музичної тканини творів, важливу роль композиторка приділяє їх вербальній основі.

Виявивши особливості виконавської інтерпретації, проаналізувавши специфіку виконання даних творів, можемо сказати, що Б. Фільц, як досвідчений фахівець, що добре розбирається в природі вокального звуку, при написанні хорових творів приділила максимальну увагу вокалізації, тим самим зробивши можливість виконання максимально комфортним та зручним.

ВИСНОВКИ

Людина – епоха, талановита композиторка і науковиця, знана та активна музично-громадська діячка сьогодення Богдана Михайлівна Фільц є яскравим представником композиторської школи України. Різносторонньо обдарована особистість, творчість і діяльність якої становлять вагомий внесок в розвиток національної музичної спадщини ХХ – ХХІ століть, її сміливо можна назвати класиком української культури нашого часу.

На підставі систематизації джерел, що присвячені життєтворчості композиторки, можемо зазначити, що її біографію та творчий шлях досліджували відомі музикознавці України, а її твори стали матеріалом досліджень не однієї наукової праці. Цікавить дослідників її життєвий шлях, дає змогу прослідкувати її становлення в творчому плані та виявляють риси музичних жанрів, в яких працює композиторка. (М. Загайкевич, У. Молчко, Я. Матюха). Досліджують її національне коріння та вплив галицької культури на творчість композиторки. (І. Бермес, З. Лельо), описують концертне життя Б.Фільц (Л.Філоненко,), аналізують жанри в яких працює композиторка та досліджують її музичну мову (Л. Ніколаєва, Л. Садова, О. Смоляк)

Маючи усі умови для становлення Б.Фільц як творчої особистості, народившись в одній із відомих інтелегентних родин Галичини, спілкувавшись з видатними творчими постатями стало поштовхом для формування різносторонньо –талановитої Б.Фільц. Переживши непрості періоди свого життя, вона працює над своїм творчим формуванням в Львівській консерваторії як композитор, а далі в аспірантурі у відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського.

Композиторська творчість Б.Фільц охоплює різні жанри симфонічної, інструментальної, камерно-вокальної та хорової музики. Вона є автором понад 400 творів.

Виявивши особливості композиторського стилю та жанрові пріоритети хорової творчості композиторки, констатуємо, що музична мова Б.Фільц має яскраво забарвлений національний характер, її твори насичені фольклорним матеріалом. Вона являє собою семіотичну систему, що проявляється у свого роду мовленнєвих кодах і є динамічною системою константних (національних) та змінних (переважно романтично-імперсіоністичних) елементів.

Універсальність музичної мови композиторки підтверджується широким колом виконавців. Композиторка пише твори для виконавців різного рівня підготовки – від дітей дошкільного віку і до професійних музикантів.

Хорова творчість є пріоритетною в композиторському спадку Б. Фільц. На це вказує той факт, що впродовж всього свого життя Богдана Михайлівна звертається до жанру хорової музики. В хорових творах яскраво проявилися особливості її індивідуального музичного мислення – уважне ставлення до поетичного слова, до розвитку і оновлення традицій національної творчої школи. Б. Фільц пише твори як для хору а cappella, так і з супроводом. Хорові твори композиторки написані для різних складів хорових колективів, багато створено творів для дитячого хору а cappella. Композиторка створює хорові твори ліричного та патріотичного характеру, обробки народних пісень, духовні твори. Хорові композиції Богдани Фільц лунають у виконанні провідних колективів Києва – Національної чоловічої капели ім. Л. Ревуцького, камерних хорів «Київ», «Хрещатик», «Відродження», «Пектораль», «Благовість», Великого дитячого хору Національної радіокомпанії України, дівочих хорів «Вогник», «Зоринка», хору хлопчиків «Дударик» та інших.

На підставі розглянутої нами духовної хорової традиції в українській музичній культурі, ми дослідили історію розвитку та визначили її національне значення. Проаналізувавши генезу жанру псалма, розглянувши його еволюцію, починаючи від древності і закінчуючи сьогоденням, можемо сміливо заявити, що українській традиції псалмам належить особливе місце серед канонічних текстів в творчості українських композиторів протягом усієї історії вітчизняної музики. В ХХ столітті українські композитори, в силу політичних обставин не мали змоги звертатися до текстів Псалтирю. Звернення до жанру псалму Б.Фільц було не випадковим, так як вона є набожною людиною і завжди шанобливо виділяє духовному значне місце в своїй творчості. Поштовхом до створення даних творів став Всеукраїнський конкурс «Духовні псалми» в 2000 році. В ньому взяло участь понад 60 українських композиторів, серед них були Євген Станкович, Леся Дичко, Богдана Фільц, Ганна Гаврилець, Віктор Камінський та інші. На межі ХХ – ХХІ століття звернення українських композиторів до текстів Псалмів є свідченням духовного очищення і потребою в збереженні універсальних християнських цінностей. Розглянувши духовну хорову творчість а саррелла Б.Фільц, спостерігаємо, що композиторка продовжує лінію української духовно-музичної літератури, використовує фольклорні елементи у богослужбових співах. Спираючись на засади засновників української національної духовно-музичної школи (Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Олександра Кошиця) та наслідуючи їх традиції, духовні твори композиторки пронизані національним характером, що характеризується не тільки насиченням музичної тканини народнопісними інтонаціями, наспівністю мелодичних ліній, а й використанням типової хорової фактури, прийомів голосоведіння, певних тембральних якостей хору і, найголовніше, в опануванні специфіки українського молитовного характеру, який допускає певну схвильованість висловлювання, сентиментальний жаль.

Здійснивши стислий екскурс в історію виникнення і функціонування жанру псалма, проаналізувавши його в аспекті молитової пісні, ми визначили жанрово-стилістичні засади псалмів для хору Б.Фільц, а саме звернення композиторки до класичних форм в поєднанні з елементами фольклорності.

Здійснивши структурно-композиційний та виконавський аналіз поданих творів, зазначимо, що на ряду з милозвучною простотою музичної тканини творів, важливу роль композиторка приділяє їх вербальній основі. Беручи тексти з Псалтиря, вона шанобливо та дуже ювелірно кладе їх на музику, підкреслюючи індивідуальними гармонічними співзвуччями, втілюючи в них ще більше смислу. Виявивши особливості виконавської інтерпретації, проаналізувавши специфіку виконання даних творів, можемо сказати, що Б. Фільц, як досвідчений фахівець, що добре розбирається в природі вокального звуку, при написанні хорових творів приділила максимальну увагу вокалізації, тим самим зробивши можливість виконання максимально комфортним та зручним. Це зумовлює зосередження на смислі та призначенні духовних псалмів для хору та якісне донесення їх слухачам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга 1, 2. Москва : Музыка, 1971. 369 с
2. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1980. 216 с
3. Барвінський В. Огляд історії української музики. З музично-письменницької спадщини : дослідження, публіцистика, листи. Дрогобич : Коло, 2004. 152с.
4. Бенч О. Г. Хоровая культура Украины в аспекте исполнительского фольклоризм : автореф. дис...канд. искусствовед; Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. К., 1990. 22 с.
5. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник К. Укрвіт, 2002. 439 с
6. Бермес І. Богдана Фільц і Яворівщина. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) С. 32 -37.
7. Белікова В.В. Оптимізм високого мистецтва. – Кривий Ріг: КДПУ; І.В.І., 2002
8. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Советский композитор, 1978. 375с.
9. Булат Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ — початку ХХ століття. Нью-Йорк : Укр. Вільна Акад. Наук у США ; К. : Майстерня книги, 2009. 408 с.
10. Бурбан М. Хорове виконавство України : довідник. Дрогобич : Вимір, 2004. 149 с
11. Вірченко Н. Ювілей композиторки Богдани Фільц : Наше життя (Нью-Йорк) URL: http://www.unwla.org/ourlife/pdf/Our_Life_2008-04.pdf (дата звернення 16.10.2019)
12. Герасимова Персидська Н. Музыка. Час. Простір. К. : Дух і літера, 2012. 408с

13. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст; передм. акад. Д. С. Лихачова. К. : Муз.Україна, 1978. 184 с
14. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : навч. посіб, 2-ге видання, перероблене і доповнене. Х. : Харків, 2011. 90 с.
15. Грабовський В. Композитор і суспільство. Богдана Фільц і сучасне українське соціокультурне середовище. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) С.52-56
16. Ержемский Г. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб. : Форт, 1993. 261 с.
17. Ержемский Г. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом . М. : Музыка, 1988. 80 с.
18. Єгоров О. Теорія і практика роботи. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і муз. Літератури УРСР, 1961. 239 с.
19. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения: вопросы истории, теории, методики .М. : Музыка, 1987. 96 с.
20. Живов В. Теория хорового исполнительства .М. : Музыка, 1998. 287 с.
21. Живов В. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений .М. : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
22. Заверуха О. Л. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 57. С. 54-61
23. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. К.; Тернопіль: Астон, 2003. 144 с.
24. Казачков С. Дирижер хора – артист и педагог .Казань : Казанская гос. консерватория, 1998. 308 с.
25. Каралюс М. Кілька прикладів інтерпретацій текстів псалмів у творчості сучасних українських композиторів. *Молодь і ринок*. 2011. - №10 (81). С. 129-132.

26. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.
27. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX- XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 543 с.
28. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. Дис. д-ра мистецтвознав. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського.: К., 2001. 36 с.
29. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
30. Королюк Н. Корифеи украинской хоровой культуры XX века. Киев: Музыкальная Украина. 1994.
31. Корній Л. Історія української музики: Ч. 1. К. : Вид-во М.П.Коць; Х., 1998. 387 с
32. Краснощеков В. Вопросы хороведения .М. : Музыка, 1969. 300 с.
33. Кузик В. Богдана Фільц. Студії мистецтвознавчі. К.: ІМФЕ НАН України, 2007. № 4(20). С. 105-107.
34. Ластовецький М. Про генезу та жанрово-тематичні пріоритети творчості Богдани Фільц. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) С. 75 – 80.
35. Левандо П. П. Хоровая фактура. Л. : Музыка, 1984. 123 с.
36. Лельо З. Вплив “львівської композиторської школи” на творче формування Богдани Фільц. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) С. 56 -59.
37. Лозовская Н.В. Книга Псалтирь и её отражение в творчестве композиторов XX века: дис... канд. М., 2015. 277 с.
38. Локшин Д.Н. Руководство смешанным хором старших школьников: М., 1960.
39. Лопухин А. Толковая Библия или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. URL <http://www.bible.in.ua/underl/Lop/> (дата звернення 23.02.2020)
40. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М : Музыка, 1986. 523 с.

- 41.Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. К. : Факт 2005. 328 с.
- 42.Матюха Я. Декілька штрихів до портрета Богдани Фільц. *Молодь і ринок*.2008. №2 (37) С. 7-11.
- 43.Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. 1979. №3. С. 30–39.
- 44.Молчко У. Богдана Фільц – композитор, музикознавець, громадський діяч. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) С.5-7.
45. Немкович О. Український інструментальний концерт (1941 – 1958 рр.) Мистецтвознавство України: Збірник наук, праць / Ред. колегія: А.Чебикін (голова) та ін. К.: Кий, 2001
- 46.Ніколаєва Л . Твори Богдани Фільц для голосу і фортепіано (образний світ і жанрово-стильові особливості). *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) с. 15
- 47.Німилович О. Особливості виконавської інтерпретації творів для фортепіанного ансамблю Богдани Фільц. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) с. 37
- 48.Пигров. К. Руководство хором. М., 1964. 220 с.
49. Портрети. Богдана Фільц. URL <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43653/11-Kuzyk.pdf?sequence=1> (дата звернення 12.13.2020)
- 50.Ржевська М. Українські композитори в системі координат "великого перелому. Студії мистецтвознавчі. 2014. Число 3. С. 31-38.
- 51.Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд. Мюнхен, Дніпрова хвиля, 1963. 185 с
- 52.Садова Л. Роль фортепіанної музики Богдани Фільц у формуванні української піаністики. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) с.28
- 53.Самарин В.А. Хороведение: Учебное пособие. М.: Академия. 1998. 200 с.

- 54.Святитель Афанасий Великий. Толкование на Псалмы URL https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/tolkovanie-na-psalmy/ (дата звернення 14.02.2020)
- 55.Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музгиз, 1958. 332 с.
- 56.Смоляк О. Модус мислення у композиторській творчості Богдани Фільц. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) С. 11 – 15.
- 57.Способин И. Музыкальная форма. М. : Музгиз. 1962. 388 с.
- 58.Сторонська Н. Фортепіанні цикли Богдани Фільц у професійній підготовці майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) С. 66-70.
- 59.Горба Олександра. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. Псалом 50 (51) Вікторії Польової. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. *Духовна культура України: традиції та сучасність*.К., 2010. С.357-377.
- 60.Ушкарев А.Ф. Основы хорового письма: Учебник для студен тов композиторских и дирижер-хоровых отделений музыкальных вузов. М.:Музыка, 1986. 231 с.
- 61.Філоненко Л. Фестиваль музики Б.Фільц. *Науковий часопис «українська музика»*. 2018. Число 1(27). С. 134 – 139.
62. Фрайт О. Стилiстика та поетика фортепіанного концерту Богдани Фільц. *Молодь і ринок*. 2008. №2 (37) С. 24- 28
- 63.Фільц Б. Левко Ревуцький і митці Галичини .Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2015. Вип. 15. С. 49-58.
- 64.Фільц. Б. Хорові обробки українських народних пісень. К: Наук.думка, 1965. 134 с
65. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб пособие для вузов искусств и культуры . 2-е изд., испр. СПб. : Лань, 2001. 489 с.
- 66.Чесноков П. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров. М.: Музыка, 1961. 238 с.

- 67.Шегда Л. Хорова музика Богдани Фільц: до проблеми комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Число 1. С. 82-86.
68. Шевчук О. Передмова // *Світе тихий*. Твори для дитячого хору. Тернопіль: Вид-во Астон, 2000. С. 3
- 69.Юрченко М. Духовна музика Богдани Фільц Передмова // *Духовні хорові твори (a cappella)* Тернопіль : Вид-во Астон, 2005. С. 3-6.