

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ Б. ФІЛЬЦ НА КАНОНІЧНІ ТЕКСТИ

Лідія Шегда

УДК 78.087.681:783

Авторка запропонованої читачам статті звертається до творів канонічної тематики відомої української композиторки Б. Фільц, досліджуючи особливості її авторської стилістики в аспекті виявлення співвідношень оригінальних та традиційних чинників, особливостей формотворення та циклічної драматургії.

Ключові слова: канонічна тематика, стилістика, оригінальні чинники, традиційні чинники, формотворення, циклічна драматургія, жанр.

The author of the article, proposed to the readers, turns her attention to the works of the canonical thematics by the famous Ukrainian composer B. Filts, investigating the special features of her stylistics in the aspect of development of the relationships between the original and traditional factors, the special features of the forming and cyclic dramaturgy.

Key words: stylistics, original factors, traditional factors, cyclic dramaturgy, genre.

Вагому, хоча й кількісно невелику (одинадцять композицій) частку «дитячої» творчості Б. Фільц становлять **хорові** твори на канонічні тексти. При цьому знаменно, що першим таким твором був гімн Богородиці: 1993 року з нагоди освячення церкви св. Василя Великого композиторка створила піснеспів «Достойно є». Ця тематика була продовжена в композиціях 1994-го року – «Преславна Приснодіво Богородице» і «Під Твою милість» та, урешті, сформувалася в цикл «Три молитви до Пресвятої Богородиці». Через десятиліття духовний доробок для дитячого виконавства було поповнено хорами «Богородице, Діво», «Світе тихий» (обидва – 2000), «Царю небесний» (2004) та «Отче наш» (2005).

Розвиваючи засади української церковно-музичної творчості, Б. Фільц природно ґрунтується, насамперед, на галицькій богослужбовій традиції та здобутках української композиторської школи перших десятиліть ХХ ст. Таким чином, стилістика творів М. Вербицького, І. Лаврівського, І. Воробкевича, з одного боку, і К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича та інших, – з другого, утворила, так би мовити, «два вектори» впливу у формуванні її власного самобутнього стилю, ґрунтом для якого є народно-співочі традиції та засоби сучасної

композиторської техніки. Генеза образності, породжена цими надзвичайно багатими пластами української музики, має не лише художню, але й етично-світоглядну основу.

Безумовно, у цій галузі творчості для дітей відображено й особливості її власних здобутків вокально-хорової музики. Пізнаваність і органічність цього стилю в загальному обсязі української церковної творчості зумовлюється романтичною піднесеністю, багатомірністю світлої, умиротвореної настроєвості, щирістю молитовних звертань й загальною споглядальністю. Тому навряд чи можна погодитися з констативною оцінкою цього пласта як «яскраво концертного»¹, оскільки молитовні засади збережені в цих композиціях напрочуд органічно, що вирізняє їх з-поміж творів на канонічні тексти кінця ХХ – початку ХХІ ст.

При цьому, до характерних рис, що наближають твори Д. Фільц до українського співочого мистецтва, належать і численні інші особливості їх стилістики, про що зазначав Юрченко: «Релігійна екзальтація, схвильовані душевні злети передаються напруженим гармонічним рухом, а щире молитовне звернення окреслюється дуже красивими мелодіями, де відчуваються й задушевність українських пісень, і романсова лірика, й імпресіоністська зануре-

СУЧАСНІСТЬ

ність в образ. У духовних творах композиторки зовсім немає похмурих, трагічних образів. Уся звукова палітра сповнена світла, барвистості, теплого, радісного відчуття Божественної гармонії, що відтворює загальне позитивне світовідчуття авторки, її закоханість у життя. У цьому відчувається типово український релігійний стан, позбавлений суворої аскези, відстороненості, але сповнений опоетизованості почуттів, теплого мрійливого чуття співпричетності до Божественних істин»². Таке органічне відчуття межі між екзальтованою емоційністю і стриманістю, уникання їхніх крайніх проявів, не суб'єктивність, а, фактично, глибоко інтимне, особистісне богоспоглядання зумовлює особливу шляхетність і принадність вираження етичних проявів національного релігійного світовідчуття у піснеспівах Б. Фільц.

Стилістика втілення цієї образності ґрунтується на традиції авторського розспіву канонічних текстів: Б. Фільц у своїх творах не використала жодного реального богослужбового наспіву. Водночас, музична мова буквально насичена інтонаційністю, типовою для української церковної традиції – такий тип мислення органічний для всієї творчості композиторки.

Ця особлива простота, закоріненість в українську духовність, завдяки яскравому індивідуальному осмисленню, віддаляється від імовірної трафаретності (чи то стилістичної, чи то композиційної) настільки, що глибоке осягнення сакрального сенсу молитов, багатомірність, змістовна напруга й інформативність текстів виражається економними, на перший погляд, надзвичайно простими засобами. Д. Фільц прагне до концепційної, емоційної багатозначності за допомогою семантики мовно-виразових моделей, так би мовити, «другого плану» – за аналогією до формотворчих закономірностей того рівня, що не тільки додатково цементують загальну форму, але й створюють оригінальні драматургічні нюанси. Унаслідок цього асоціативні зв'язки стилістичного рівня істотно збагачуються, породжуючи численні підсвідомі асоціативні ряди в пам'яті і виконавців, і слухачів, а саму музику роблять максимально доступною для найширших слухацьких кіл.

У подібному річищі розгортаються драматургічно-композиційні процеси творів Б. Фільц на богослужбові тексти. Так, написані незалежно один від одного, три хори богородичної

тематики були згодом небезпідставно об'єднані авторкою в цикл **«Три молитви до Пресвятої Богородиці»** з достатньо високим ступенем прояву стилістичної єдності. Ця єдність заснована на засадах гімнічної лірики, інтонаційні витоки якої органічно сприйняті Б. Фільц через специфічний тематизм української церковно-музичної класики. Високий стрій відчуттів, їх вишукана стриманість, втілені в спокійно-просвітленому тематизмі, що синтезує романтичну натхненність і, певною мірою, нюанси імпресіоністичного звукопису. Виразність і подекуди навіть лаконічність мелодики з м'якою прозорістю гармонічних барв, делікатним проявом фактурних моделей, характерних і для фольклорного співочого і водночас традиційного народного церковного співу, породжує глибокий емоційний контекст у кожному із цих творів.

Свою піднесеною простотою розспів тексту першої молитви – «Преславна Приснодіво Богородице» – нагадує класичні «Адажіо» з характерними для них неперервністю розгортання мелодії в розвитку початкової мелодичної моделі. Завдяки цьому утворюються мелодичні побудови широкого дихання, збагачені м'якими затриманнями, рельєфними й емоційно важливими стрибками (характерними є також інкрустації у світлий мажорний лад окремих хроматизмів, секвентність мелодичних ланок як важливий принцип розвитку тощо). Застосування інтонаційно-фактурних моделей із арсеналу традиційних засобів – вибудовування достатньо щільної фактури з початкового унісону на основі виокремлення кількох додаткових ліній за аналогією до прийомів народного багатоголосся, але в руслі засобів класичної гармонії – також виражає всю важливість опертя на стійкі асоціації для відтворення питомо національного колориту української церковної музики.

Друга фаза молитовного звертання («прийми молитви наші...») підносить динамічно-емоційну шкалу до кульмінаційного рівня. Тут мисткиня активізує насамперед ритміку, на відміну від першого рядка, оперуючи на підході до кульмінації («і Богові нашому») «малими» тривалостями (восьмими і шістнадцятими), а після цього вдається, на перший погляд, раптово, до ефектного ритмічного «розширення» метрично акцентованого слова (повторюване звертання «Богові...»). Показовими тут є й застосовані прийоми фактурного розвитку: щільність почат-

ЛІДІЯ ШЕГДА. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ...

кових «реплік» із безпосередньо асоційованими з народним багатоголоссям та церковними співочими моделями терцієвими вторами змінюється в момент кульмінації широким акордовим розташуванням, яке рельєсно підкреслює повтор семантично значущого текстового блоку («Богові нашому»).

Розспів наступного тексту молитви (рядка «щоб спас задля Тебе душі наші») утворює окрему частину, масштабно адекватну першій. Фактурний тип викладу в ньому такий самий, як і в першому реченні твору, але загальний плин музичного матеріалу спрямовується не до яскравої динамічної кульмінації, а до створення ефекту просвітленої споглядальності й духовного умиротворення. При цьому Б. Фільц використовує ті самі прийоми тематичного розгортання, що й у першій частині, так би мовити, «дзеркально»: дедалі більше тут метро-ритмічних «зупинок», широке фразування досягнуто не інтенсивністю мелодичного руху, а, навпаки, – його стабілізацією. Змінюється навіть характер терцієвих втор, таких важливих спочатку для ущільнення фактурної тканини – тут вони мають винятково «гармонічно»-акордовий статус, хоча й не втрачають домінуючого значення у вибудуванні вертикалі (і дещо нагадують акордове псалмодювання в екстенях).

Загалом, такі особливості музичного тексту свідчать про глибину опанування засобами церковного співу та загальними принципами драматургічних закономірностей цього пласта української церковної традиції.

Спільність тематики всіх трьох піснеспівів зумовлює як єдність образного строю циклу, так і ускладнює потребу у виразненні особливостей змісту кожної з його частин. Слід зауважити, що в літургічній практиці української церкви безпосереднє поєднання кількох богородичних молитов – незважаючи на кількісність представлення образу Божої Матері і у специфічних церковних розспівах у богослужіннях, і молитовних пісень у паралітургіці – досить рідкісне й належить, хіба що, до жанру акафістів. Поєднання кількох таких молитов у окремий цикл – достатньо сміливий вчинок, що потребує досконалого осмислення жанрово-стилістичних закономірностей цього пласта й віднайдення вдалих драматургічних вирішень, які б не суперечили тривким традиціям утілення даної образності в музиці. Тому стилістика відтворення в музичному мате-

ріалі наступної частини циклу – піснеспіві «Під Твою милість прибігаємо» – етико-релігійна концепція богородичних молитов не так покликана дати новий, контрастний тематизм і драматургічну концепцію, як доповнити й збагатити попередній.

Виконаний як камерний ліричний піснеспів, він розвиває ті ж традиції молитовної пісенності, що й початковий. Тематизм першої частини отримує особливе забарвлення завдяки дещо сумовитим переливам (авторська вказівка щодо характеру виконання – *Lento doloroso*) терцієвих паралелізмів у партіях перших та других сопрано. Окрім цього, значно виразніше – внаслідок ширшого розташування – постає й звучання витриманої гармонічної опори на прімі тонічного тризвуку упродовж трьох тактів, після якого «переведення» у типове чотириголосся ефектно підкреслює семантично важливе слово «прибігаємо». У розспіві початкового рядка молитви Б. Фільц посилює й значення повторів текстових зворотів, що було характерне для другої частини першого піснеспіву (у першій повторами були тільки окремі слова й словосполучення). Нетотожні повтори в результаті набувають не тільки формотворчого, але й драматургічного значення, надаючи можливість якнайбагатшого висвітлення формули звертання «Богородице Діво». Незважаючи на всю плинність музичного матеріалу, структура твору є виразною і чіткою: застосована композиторкою двочастинна схема покликана підкреслити глибинні семантичні значення обох частин молитовного тексту. При цьому підхід до канонічного тексту свідчить про активність традиційних чинників української авторської богослужбової музики. Б. Фільц додає до тексту першої частини кілька зворотів, що яскраво виявляють її особисте розуміння цього тексту. Ідеться про повтор фраз «благодатна Маріє» і «Господь з Тобою» (при цьому в першому повторі початкового фрагменту звучить ще й слово «радуйся») в першій частині та «породила Спаса» в другій, що в доволі скромних межах автентичного молитовного тексту створює значне змістовно-структурне розширення, а на тлі цілого сприяє пропорційності загальної форми піснеспіву.

Музична тканина хору заснована на принципах силабічності з характерною увагою до відтворення правильних наголосів поетичної основи, а вид метро-ритмічної організації (ви-

СУЧАСНІСТЬ

користуються як метричні зміни, так і трансформації типу ритмічного малюнку) посилює враження характерної плинності мелодики, що виходить за межі ритмічно однотипної фактури. За відзначеного вище помітного дистанціювання зі стилістикою канонічних розспівів, ці властивості, як і ритмічні зупинки на останньому складі поетичної фрази або семантично акцентованого слова, все ж таки вказують на їх «присутність» в асоціативному полі музичної стилістики твору. У цьому ж зв'язку варто наголосити на високому ступені мелодичної плинності тематизму (жодна фраза, жодна поспівка у творі не повторюється), що в поєднанні з ритмічною асиметричністю викликає достатньо виразну асоціацію з модальністю канонічних розспівів.

Інтонаційна тканина піснеспіву підкреслює перевагу пощаблевого руху, що часом перемажується ходами на широкі інтервали, переважно, у провідній партії (перше сопрано) і, здебільшого, у початковому розділі форми. Як результат такого підходу виняткової ефектності набув односпрямований у всіх партіях стрибок на межі першої та другої частин, що не лише рельєфно розмежував частини загальної структури, але й одразу та різко «підняв» динамічний рівень у драматургічно кульмінаційній зоні композиції (такий прийом типовий для народнопісенної традиції). Серед інших стилістичних засобів, які засвідчують першорядне значення фольклорно-співочих джерел – дивовижна «мобільність» фактурного викладу, де традиційне триголосся вільно переводиться авторкою у двоголосий октавний унісон (заклучні склади тексту першої частини); нагадуючи стрічковий спів, кварто-терцієві паралелізми, поєднані з фрагментами цілком «класичного» фактурно-гармонічного типу. Така невимушеність фактурної організації твору обґрунтовує зв'язки його музичного тексту з традиціями гуртового підголоскового співу, що й надає виразного національного звучання цьому піснеспівові.

Інші грані української церковно-музичної традиції висвітлені мисткинею у хорі «**Світе тихий**». Споглядально-містичний колорит цього піснеспіву зі Всенічної Служби, що символізує пришестя в людський світ Господа, його витончену поетичність (перша частина) Б. Фільц збагачує внесенням стилістичних рис, характерних хоровому духовному концерту (друга та третя частини).

Музична драматургія цього твору ґрунтується

на принципах контрастного зіставлення різних тематичних блоків, завдяки чому авторка прагне максимально виокремити багаті нюанси молитовного звертання й прославленості. Саме тому твір постає в досить складних образно-тематичних співвідношеннях, що відтворюється в закономірностях загального структурування.

Перша частина, що охоплює текст канонічної молитви, вирішена Б. Фільц у викладі соло з хором, що змінюється суто хоровою партитурою. Цей початковий розділ форми в такому викладі містить чудове відтворення особливої колористики вечірньої пісні-гімну, сповненої благодатного просвітлення та щирого захоплення сяйвом «слави безсмертного Отця». Досягнення цього колориту значною мірою зумовлене «піднесенням» над прозорим хоралом партії соліста, що викликає виразне прагнення авторки привнести в сучасний спів символіку «ангелогласності» та особливої, нетлінної чистоти тембро-барв дитячого голосу. Цей розспів представляє собою чи не поодинокий зразок виняткової плавності наскрізного розгортання мелодичної лінії (у десятитактовому обсязі), позбавленої будь-яких стрибків та увиразнень внутріструктурних меж (виокремлюється паузою тільки звертання «Ісусе Христе» заклучної фрази першого періоду).

Та вже текст наступного структурного фрагменту («Прийшовши на захід сонця») показує збагачення жанрових джерел чинниками як із ареалу канонічного (стрічкового багатоголосся в буквальних паралелізмах вихідних мотивів, елементів антифонності в «переключенні» основного мелодичного навантаження між верхніми та нижніми голосами та псалмодіювання в «репетиційних» повторах окремих співзвуч, як-от «Славимо Отця...») і фольклорного (тут насамперед важливим є змінне багатоголосся) співу. Такий виклад за поступового пожвавлення темпу створює драматургічну передумову для тематизму наступної частини – «Достойно є по всі часи» (Allegro), в якій стилістично-жанрові елементи вихідного матеріалу набувають рис концертного викладу внаслідок їх «віртуозного» показу. Так, максимальної виразності набувають антифонні перегукування, що за терцієвого викладу (попарно у партіях перших і других сопрано/альтів) асоціюються з веснянковими хороводними розспівами. «Репетиційні» формули (тут на текст «прославляти»), внаслідок зміни

ЛІДІЯ ШЕГДА. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ...

в них типу основної ланки, звернені до імітацій дзвонівих звучань.

Унаслідок цього формується істотна зона тріумфального прославлення, вершиною якої є накладення на гімнічне звучання хорового хоралу за традицією достатньо тривалої й мелодично розвиненої стилізації юбіляційного співу, що привносить у жанрову площину піснеспіву новий елемент, безпосередньо пов'язаний з екстатичним відтворенням почуття тріумфуючої вдячності. Ця стилізація викликає й інший наслідок – у другій та наступній частинах Б. Фільц збагачує також інтонаційне поле твору, вводючи поряд із силабічними розспівами також невматичний і мелізматичний типи (часом такі розспіви у партії соліста сягають двох тактів).

Третя частина піснеспіву «Світе тихий», хоча й репрезентує оновлення тематизму, але не змінює його джерел. Саме тому заключна строфа виявляє ознаки варіантної репризи, що стабілізує структуру, але не впливає на динаміку розвитку образності композиції. На досягнення цього ж ефекту спрямована маестозна кода хору, де не тільки для стабілізації повторено текст попередньої частини, але й укрупнено ритмічні «параметри» викладу, за допомогою чого звучання неначе «розмикається» у прославному просторі.

Отже, дія концертності як композиційного чинника виявляється у «Світе тихий» на стилістичному рівні, а також у формотворенні (динамічна тричастинність варіантно-репризного типу), майже не позначаючись на сфері загальної драматургії. Та все ж, канонічні властивості як певний комплекс типологічного рівня радикально модифіковано й інтерпретовано (навіть поза яскравими сучасними, хоча й прозорими гармонічними засобами) у руслі тенденції сучасної творчості за канонічними мотивами.

Натомість «**Царю Небесний** (Молитва до Святого Духу)» є взірцем лаконічного, можна сказати, навіть аскетичного підходу цілком у межах богослужбової співочо-обрядової практики. Особливо це відчувається в ритмофактурній організації твору, що тільки в окремих фрагментах (перший і третій рядки/речення) виявляє домінування структур класичного типу. Панівним типом розспіву тут також є силабічний тип, вкраплення фітного типу є, по суті, рідкісними інкрустаціями, хоча й посилюють мелодичну інтенсивність. Утім, вільний підхід до

структурування пояснюється прагненням мистикіні особливим чином підкреслити найбільш значущі семантичні звороти (зокрема, «Скарбе добра і життя Подателю» та «і спаси, Благий»). Загалом у піснеспіві досягнуто ефекту молитовної безпосередності й тієї широти, що характерна для дитячого світосприйняття та загалом для сфери музики для дітей Б. Фільц. Таким чином, особистісно-творчий контекст із особливими емоційно-виразовими чинниками музичної стилістики виявляє в творі 2004-го року ознаки виходу процесу формування авторського жанрового стилю – після апробування й відбору виразових засобів – на рівень їх максимальної кристалізації та лаконічності, що, вочевидь, відповідає поглядам мистикіні про змістовність жанру богослужбового піснеспіву на сучасному рівні стильового розвитку.

Ще один піснеспів у доробку композиторки – «**Отче наш**» – належить до розспіву тих канонічних текстів, які є головними молитвами християнських конфесій. Останній серед створених богослужбових творів, він певним чином і підсумовує, і накреслює напрямки подальшого опрацювання цього жанрового поля. У ньому Б. Фільц також виявляє значущість особистісного сприйняття сакральної молитви. Тому за максимальної концентрації на словесному ряду, вона, як і в інших піснеспівах, дозволяє собі повторювати окремі текстові звороти й слова (щоправда, переважно наприкінці фраз). Така свобода певним чином компенсована наскрізним прочитанням усіх рядків молитви, завдяки чому зберігається анафоро-синтаксична акцентність.

Натомість внутрішнє наповнення музичних структур виявляє – як для цього тексту – вражаючу багатоманітність. Так, початкове звертання викладено за принципом поступового розширення хорового амбітуса, ущільнення фактури й насичення тембральності – розгортання музичної тканини відбувається від унісону й у кульмінаційній фазі сягає децими й реального чотириголосся. У цьому реченні композиторка вперше застосувала повторення текстового звороту, хоча й «приховуючи» його за п'ятому шаблі в сопрано.

Показані в початковій побудові прийоми певним чином відтворюються в наступних структурних ланках основної частини молитви. Так, початкові фрази двох наступних речень розпо-

СУЧАСНІСТЬ

чинають партії сопрано, які вже в наступному такті підхоплюють альти. У першому випадку звучання останніх неначе «угрунтове», метафорично зміцнює вияв моління про прихід Отчого царства (цьому якнайкраще сприяє використання широкого акордового розташування в початковому мотиві). У другому випадку («Хліб наш насущний...») вступ альтів підкреслює наснаженість цього прохання, створюючи в межах вузького діапазону достатню фактурну насиченість і навіть щільність. Варіантний повтор певних молитовних звертань (двічі – тексту «як на небі, так і на землі», один раз – «але ізбав нас від лукавого») спричинює чіткість внутрікомпозиційного структурування, виразність відокремлення між собою частин музичного матеріалу. Цей засіб відсутній тільки на межі періодів другої частини хору, що одразу посилює динамічну спрямованість до результативних останніх формул. Проте композиторка вирішує драматургію цього блоку інакше: виходячи з авторських ремарок щодо динамічного нюансування, кульмінаційна зона припадає на перший період другої частини (на користь такого висновку свідчать також мелодичні, гармонічні й фактурні засоби), тоді як у другому періоді течія стабілізується внаслідок застосування численних повторів «репетиційного» (із джерелами у псалмодіюванні) типу, поступове ритмічне «розширення» й переважання помірної та тихої динаміки.

Тому кода «Бо Твоє єсть Царство...» (цікава авторська ремарка: «призначена для концертного виконання» досить цікаво відтворює канонічну закономірність: цю репліку проголошує не хор чи клір, а священник з амвона) сприймається як нова хвиля динамічного розвитку музичного тематизму, вносячи в музичну образність триумфальну настроєвість у процесі розгортання тканини від хорального чотириголосся до вже знайомого з інших духовних творів композиторки терцієво-секстових розспівів-«юбіляцій». У одному із заключних музичних зворотів мисткиня все ж використала прийом алюзії із проголошенням священника, доручаючи розспів тексту «і на віки віків» альтам. А відлуння заключних «амінь» (спочатку тонічне співзвуччя, у своєму тісному викладі охоплюючи дециму, повторюється на форте – третій повтор виконується на піанісимо й *morendo* в тісному розташуванні тільки альтами

й остаточно сягаючи нового тонічного тризвуку) достатньо виразно асоціюються з типовими для барокової стилістики прийомами.

Аналіз духовної музики для дітей Б. Фільц дозволив виявити в цій сфері декілька визначальних закономірностей стилістики. Композиторка прагне до максимального відтворення семантики канонічних текстів, підпорядковуючи багаті музичні засоби їх змістовності й просодичності. Ця позиція втілюється в таких особливостях музики, як використання пощаблевості у голосоведенні, що наслідують питому логіку богослужбової вокально-хорової стилістики; помірковане використання внутріскладових розспівів та домінування рис класично-хоральної фактури; багатство ритміки за певних «стабільно-варіативних» моделей, домінуючих упродовж певного фрагменту чи розділу композиції; розширення «меж» метру внаслідок спрямованості до семантичних наголосів; прихильність до строфічних форм із метричним укрупненням мелодичного плину в каденційних ділянках, що сприяє створенню загалом властивій богослужбевій музиці зовнішній адинамічності, у той час, як осмислення сакрального сенсу відбувається саме в молитовній «тиші» тощо.

Виявляється, що в циклах, які становлять собою поєднання мініатюр, фактор буквального дотримання особливостей тексту визначає форму композиції та її стилістику. Втім, Б. Фільц рідко зберігає структуру поетичного тексту (тобто буквально слідування структурним закономірностям, як-от рядок і фраза), «перейформатовуючи» фразу в рядок, рядок – у речення тощо, а, отже, все ж прагнучи до виявлення особистісного сприйняття сакральної змістовності. При цьому композиторка відмовляється від «звукопису» в сонористичному плані, що є однією з важливих тенденцій сучасної творчості за канонічними мотивами, на користь мовно-просодичним чинникам як визначальній домініанті церковно-співочих традицій.

Водночас, передбачаючи можливість концертного виконання в дусі тенденцій сучасного хорового виконавства, духовні твори Б. Фільц поєднують у собі протилежні елементи – опосередкований зв'язок з богослужінням і «концертні» чинники, що домінують унаслідок посилення ролі об'єкту емоційно-художнього впливу (яким виступає слухачька аудиторія), статичністю концертного середовища й, врешті, – відосо-

ЛІДІЯ ШЕГДА. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ...

бленістю від храмової відправи. І деталі хорової стилістики також зорієнтовані на концертну практику (широкий динамічний план, численні агогічні та артикуляційно-штрихові зміни, цілком виразні стильові алюзії й навіть безпосередня асоціативність тощо).

Концертність виявляється й на рівні структурно-змістовної організації, циклічності як одного із провідних принципів богослужбових канонів. І хоча зразком циклу є тільки «Три пісні до Богородиці», цей цикл виявляє передусім означений підхід. Проводячи аналогії з канонічними циклами даної тематики в історії української музики, необхідно зауважити, що об'єднання таких молитов-текстів у цілісний цикл не було. «Три пісні» – цілком індивідуальна композиція, де типологічні риси циклу світських хорових мініатюр (типове для жанру кульмінаційне значення останньої частини,

спільність жанрово-формотворчих орієнтирів за варіативності стилістичних засад) виявляються виразніше (хоча це не применшує їх художньої значущості), ніж закономірності гласових розспівів богородичних піснеспівів (як у О. Кошиця) чи молебню (як у В. Камінського).

Утім, на тлі широкого діапазону нових музичних творів богослужбового призначення чи жанрового походження, що різняться виконавськими складами, текстовою основою, жанровими та формотворчими властивостями, духовна творчість для дітей (як й інші композиції цього напрямку) Б. Фільц яскраво виявляє свою причетність до української літургічно-співочої традиції, з характерним для неї синтезом богослужбової та паралітургічної стилістики, загальнонародного співу й стилістики хорового духовного концерту.

Автор предлагаемой читателям статьи исследует особенности авторской стилистики в аспекте выявления соотношений между оригинальными и традиционными факторами, особенностями формообразования, циклической драматургии.

Ключевые слова: *каноничная тематика, стилистика, оригинальные факторы, традиционные факторы, циклическая драматургия, жанр.*