

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПІВТОРАЦЬКА ЛЕСЯ МИКОЛАЇВНА

УДК 78.071.1(477)"19/20":821.161.2.09(092)-1

ДИСЕРТАЦІЯ
ВІДТВОРЕННЯ ПОЕТИКИ «ДАВИДОВИХ ПСАЛМІВ» Т. ШЕВЧЕНКА
У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Л. М. Півторацька

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, доцент

Беліченко Наталія Миколаївна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Півторацька Л. М. Відтворення поезики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ–ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань 02 – «Культура і мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено розгляду поетичного циклу «Давидові псалми» Т. Шевченка як об'єкта композиторських інтерпретацій в українській музиці ХХ–ХХІ століть. Висвітлено специфіку музичного відтворення поезики псалмових переспівів Кобзаря, зміст яких актуалізується в контексті реалій сучасної української культури.

Поетична спадщина Т. Г. Шевченка посідає вагоме місце у становленні української пісенної, та зокрема хорової, композиторської творчості. Образне розмаїття, національно самобутній стиль висловлювання Кобзаря завжди викликали зацікавленість у митців. Музичні прочитання його віршів вражають жанровою, стильовою та композиційною різноманітністю. Поетика Т. Шевченка є настільки універсальною, що природньо вбудовується в різні жанри хорової музики – мініатюру, хоровий концерт, хорову симфонію, оперу-ораторію тощо. Разом з тим, очевидною «прогалиною» сучасного музикознавства є відсутність досліджень української музики на тексти Шевченкових псалмів, чим зумовлюється підвищена актуальність теми пропонованої роботи.

Дотепер не отримали належного висвітлення питання співвідношення музичного і поетичного тексту, зокрема в аспекті взаємодії їх поезики, на матеріалі творчості українських композиторів. Незважаючи на загальновідомий факт музикальності Шевченкової поезії, досі відсутні розвідки щодо відтворення поезики віршів Кобзаря в українській музиці. За межами поля зору музикознавців залишається й питання музичного втілення *сакрального* слова Т. Шевченка, в той час як у літературознавстві ця проблема є достатньо вивченою (О. Бігун, В. Гусар,

І. Даниленко, В. Кафарський, Є. Сверстюк, Н. Слухай). Незважаючи на те, що останнім часом питання сакральності та духовності набули значного поширення в розвідках музикознавців (О. Александрової, Н. Беліченко, Н. Варавкіної-Тарасової, О. Зосім, Л. Шаповалової, Н. Лівой, Т. Маскович та ін.), втім, духовна музика на тексти Кобзаря дотепер залишається на периферії спеціальних музикознавчих досліджень.

Об'єктом дослідження є музична Шевченкіана; *предметом* – композиторські інтерпретації поезики Шевченкових псалмових переспівів у різних жанрах української хорової музики. *Мета* дослідження – виявити специфіку відтворення поезики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ–ХХІ століть.

Актуалізуються наступні наукові завдання: опрацювати наукову літературу щодо проблеми взаємодії слова і музики; розглянути джерела з питань втілення поезії Т. Шевченка в музиці; виявити аспекти дослідження сакральності в літературознавстві та музикознавстві, що стосуються відтворення релігійної стилістики переспівів Кобзаря; дослідити особливості поезики «Давидових псалмів» Т. Шевченка та принципи її втілень в музиці українських композиторів; систематизувати авторські підходи до жанрових реалізацій переспівів в умовах одночастинних хорових опусів; охарактеризувати особливості композиторських рішень в циклічних хорових жанрах.

У дисертації вперше в українському музикознавстві здійснено текстовий змістовно-смісловий аналіз псалмів Т. Шевченка в проекції на музичні твори; проаналізовано низку різножанрових творів сучасних українських авторів на слова псалмових переспівів Т. Шевченка; простежено загальні принципи музичного відтворення поезики Шевченкових псалмів; систематизовано тенденції композиторських прочитань псалмів Кобзаря в одночастинних та циклічних жанрах; виявлено засоби омузикалення сакральних текстів Т. Шевченка; введено в музикознавчий обіг літературознавчий термін «жанрова сугестія» щодо української духовної музики; опрацьовано методику версифікаційного аналізу О. Цалай-Якименко на музичному матеріалі. Подальшого розвитку набули й

питання взаємодії слова та музики, музичної поетики, аналізу хорової музики *a cappella* сучасних українських композиторів.

Матеріалом дослідження слугують 16 хорових та вокально-інструментальних творів сучасних українських композиторів, написані на тексти зі збірки «Давидові псалми» Т. Шевченка, а саме: *одночастинні* композиції М. Лисенка, Л. Ревуцького, Г. Ганзбурга, Є. Марчук, Л. Думи, В. Тиможинського, *циклічні* хорові опуси М. Кузана, М. Скорика, В. Журавицького, О. Яковчука, О. Польового, Л. Дичко, О. Імаметдиной, *театрально-сценічний* твір В. Губаренка.

Розділ 1 присвячено огляду наукових підходів до проблеми взаємовпливу поезії та музики, насамперед, на матеріалі творів на тексти Шевченка. Висвітлено загальні методологічні питання, що стосуються тексто-музичного аналізу. При взаємодії слова і музики структура словесного першоджерела обумовлює композицію музичної форми і навпаки – музичний тематизм впливає на вербальну складову. Українські музикологи виділяють наступні способи взаємовпливу тексту і музики: 1) слово виконує провідну роль; 2) текст підпорядковується музиці. Літературознавчу методику версифікаційного аналізу силабічного вірша О. Цалай-Якименко пристосовано до розгляду тексто-музичної форми, що сприяє більш диференційованому розгляду композиторських інтерпретацій поетичних текстів Кобзаря.

Здійснено дослідження поетики циклу «Давидові псалми» Т. Шевченка. Наголошено, що десять псалмових переспівів Кобзаря мають єдиний ідейний задум та концептуально вибудовану структуру. Систематизовано відомості щодо жанрово-стильових властивостей збірки та специфіки її 14-складового віршування. Підкреслено, що коломийкова структура вірша є виявом епічної поетики, що обумовлює тип викладу музичного матеріалу та очевидну спрямованість на псалмоспівця як епічного персонажа і виконавця псалмів – кобзаря, з яким ототожнюється сам Т. Шевченко як національний український Кобзар. Поетика Шевченкових псалмів визначається синтезом релігійних та художніх чинників, використанням специфічної лексики та стилістичних

прийомів, наявністю стабільної версифікації, структурованих композиційно-драматургічних закономірностей та розгалуженої біблійної концептосфери.

У дисертації висвітлено аспекти сакральності в літературі та музикознавстві. Узагальнено принципи поетики музичних творів на сакральні тексти Т. Шевченка, які характеризуються застосуванням специфічних музично-інтонаційних прийомів (наприклад, риторичних фігур), різноманітних способів тематичного викладення (псалмодіювання, антифонних перекличок тощо). Поза тим, сакральна стилістика підсилюється хоральною фактурою, камерним виконавським складом, семантичним навантаженням окремих лексем тощо.

Здійснено панораму жанрових втілень переспівів Т. Шевченка в українській музиці. Серед існуючих композиторських прочитань проаналізовано хорові мініатюри, поеми, цикли мініатюр, хорові концерти, кантату, симфонію, оперу-ораторію. Узагальнено способи музичного відтворення поетичного циклу «Давидові псалми». Одні композитори обирають *тексто-музичний* підхід, коли поетичні закономірності є визначальними, інші митці віддають перевагу *музично-текстовим* принципам роботи, які демонструють підпорядкування вербальної основи музичним засобам. Деякі автори поєднують описані підходи, злагоджено синтезуючи текстові та музичні закономірності. Принципи омузикалення слова у більшості випадків обумовлені жанровими особливостями кожного розглядуваного твору.

У Розділі 2 досліджено втілення поетики переспівів із Шевченкового циклу «Давидові псалми» в хорових жанрах малих форм – *поемах* Л. Лисенка, Л. Ревуцького та *мініатюрах* В. Тиможинського, Л. Думи, Є. Марчук та Г. Ганзбурга. Відзначено, що сучасні автори більше тяжіють до одночастинності в галузі духовної музики.

У дисертації простежено відмінні жанрові особливості хорової поеми та мініатюри, що стосуються масштабу композиції, структури, драматургії, розвитку тематизму, типу фактурного викладу тощо. Виявлено відмінність

композиторських підходів до втілення псалмових текстів Т. Шевченка у поемах для хору із фортепіанним супроводом М. Лисенка та Л. Ревуцького, що найперше проявляється у роботі зі словом (*тексто-музичний* підхід у М. Лисенка та *музично-текстовий* – у Л. Ревуцького). Хорові мініатюри *a cappella* В. Тиможинського, Є. Марчук, Л. Думи та Г. Ганзбурга втілюють тексти переспівів різних псалмів, втім, методи композиторської роботи є тими, що й у хорових поемах. Відзначено, що здебільшого структура вірша, його версифікація та ключові концепти обумовлюють загальну композицію і образність музичних творів.

Поетика Давидових псалмів Т. Шевченка в одночастинних хорових поемах та мініатюрах, які побудовані за принципом *музично-текстової* роботи, базується на семантиці мовностилістичних засобів першоджерела. Провідні концепти псалмових переспівів формують загальний образно-художній зміст музичних творів. В опусах, в яких слово є ініціатором музичного розвитку, першорядною складовою поетики виступає точне наслідування віршової структури, що впливає на композицію та драматургію творів.

Розділ 3 присвячено вивченню композиторських підходів щодо відтворення поетики Шевченкового слова в хорових жанрах великих форм (хоровий цикл, хоровий концерт, кантата, симфонія, опера-ораторія). Простежено відмінні ознаки кожного із вказаних жанрів. Виявлено, що в циклічних опусах на тексти псалмових переспівів провідними чинниками композиції виступають, як правило, музичні закономірності, про що свідчить активна тематична робота на семантичному рівні, при цьому структура 14-складового «коломицького» вірша літературного першоджерела зберігається. Очевидним є тяжіння до наскрізних принципів розвитку, що сприяє цілісності загальної композиції. Підкреслено, що часто митці в межах одного твору користуються двома вищезгадуваними способами омузикалення Шевченкових переспівів (наприклад, цикл «Три псалми» М. Скорика). Відзначено тяжіння композиторів до використання змішаних форм у зв'язку з індивідуалізацією композиційно-драматургічних рішень, що визначається дією жанрової сугестії (наприклад, тричастинність із рисами

сонатності і рондальності в симфонії Л. Дичко). Виявлено тенденцію до появи синтетичних жанрів (наприклад, опера-ораторія В. Губаренка).

Поетика хорових циклів мініатюр М. Кузана, М. Скорика та В. Журавицького характеризується точним втіленням структурних особливостей Шевченкового вірша. Втім, підходи цих композиторів демонструють перевагу над вербальним началом суто музичних закономірностей, котрі й визначають загальну композицію та драматургію творів. Автори демонструють майстерну роботу на семантичному рівні, різноманітно виокремлюючи змістовно важливі слова і фрази.

Типологічні особливості жанру у хорових концертах О. Яковчука та О. Польового обумовлюють *тексто-музичний* підхід до інтерпретації Шевченкових віршів. Кожен із композиторів у двох хорових концертах, у межах тричастинної форми, втілює тексти шести віршів із поетичного циклу Кобзаря. Драматургія Шевченкової збірки реалізується між частинами концертів не лише шляхом тональних, фактурних і темпових контрастів в хорovій фактурі, але також і за допомогою введення партій солістів.

Хорова симфонія «Шевченкіана» Л. Дичко характеризується багатоаспектними взаємозв'язками на рівні музичних та поетичних складових. Поетичне слово обумовлює тематизм та відповідну музичну стилістику. Під дією музичних чинників текст підлягає змінам (перестановки слів, фраз), але 14-складова структура Шевченкового вірша зберігається. Композиторка на інтонаційно-ритмічному рівні тонко втілює образно-семантичну двоосновність¹ поетичної збірки Т. Шевченка (поділ суспільства на «добрих» та «злих»).

Відтворення поетики Шевченкового циклу в *кантаті* О. Імаметдинової характеризується більш вільним трактуванням літературного першоджерела з порушенням 14-складової структури «коломицького» народного вірша. Важливим в авторському підході О. Імаметдинової є питання семантики

¹ Філологічне поняття «двоосновний» у дисертації трактується як наявність у циклі «Давидові псалми» Т. Шевченка двох наскрізних образних опозицій – «добрих, праведних» та «лукавих, нечестивих».

поетичного тексту, про що свідчить наскрізний мотивний розвиток. Подібний принцип роботи характерний для *опери-ораторії* «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка. Композиція твору складається із поєднання у вертикальній площині багатьох сюжетних ліній. Фрагменти псалмових переспівів Т. Шевченка, проектуючись на музично-інтонаційний рівень, стають віддзеркаленням композиторського образу світу та визначають концептосферу твору в цілому.

Виокремлено наступні показники, котрі обумовлюють авторські підходи до втілення переспівів Кобзаря у циклічних опусах:

1) *відмінність жанрових рішень* (цикли мініатюр, хорові концерти, хорова симфонія, кантата, опера-ораторія);

2) *розбіжність виконавських складів* за типом голосів (чоловічий хор, жіночий, мішаний), наявністю солістів чи їх відсутністю, звучанням хору *a cappella* чи із інструментальним супроводом;

3) *принципи залучення вербальних текстів*: наскрізне музичне втілення поетичної збірки (у циклі М. Кузана, хорових концертах О. Яковчука, О. Польового, кантаті О. Імаметдинової, частково у симфонії Л. Дичко); об'єднання окремих мініатюр в цикл на тексти вибіркового псалмів (у творах М. Скорика, В. Журавицького); епізодичне використання псалмових текстів (опера-ораторія В. Губаренка); об'єднання в межах одного опусу текстів Т. Шевченка та перекладів Псалтиря інших авторів (хоровий цикл М. Скорика);

4) *підходи до поєднання вербального та музичного текстів*: а) провідне значення текстових закономірностей; б) превалювання музичних принципів над словесними чинниками; в) синтезуючий підхід.

Виявлено, що усі автори обирають різноспрямовані підходи до омузикалення вірша, що пояснюється зокрема відмінною жанровою семантикою. Так, головним фактором музичної композиції в хоровому циклі М. Скорика є поетичний текст («тексто-музичний» підхід), що зумовлено, насамперед, літургійною спрямованістю опусу. Схожий підхід використано і в хорових концертах О. Яковчука та О. Польового. Натомість в кантаті О. Імаметдинової, симфонії Л. Дичко та опері-ораторії В. Губаренка провідне значення мають

музично-драматургічні закономірності (умовно кажучи, «мотивно-інтонаційний» метод).

Отже, здійснений музикознавчий аналіз зосереджується навколо наступних проблемних питань: 1) втілення композиційно-версифікаційних та інших ознак поезики псалмів Кобзаря і циклу в цілому; 2) взаємодія слова і музики з перевагою сфери музичної виразності або текстових закономірностей; 3) специфіка відтворення духовної концептосфери Шевченкових переспівів. Внаслідок аналізу за таким алгоритмом можна прослідкувати тенденції авторських підходів в історичному контексті, узагальнити особливості поезики музичних творів на тексти як окремих псалмів Т. Шевченка, так і циклу в цілому.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що її матеріали придатні для використання у науковій, виконавській, викладацькій та просвітницькій діяльності. Результати дослідження можуть слугувати теоретичною базою для подальших розвідок, присвячених музичному втіленню Шевченкового слова та вивченню духовної української музики в цілому. Матеріали дисертації стануть корисними у навчальному процесі мистецьких закладів вищої освіти, зокрема при вивченні української музики, поліфонічної техніки письма сучасних композиторів або в курсі аналізу вокально-хорової музики. Пропонована робота стане у нагоді при складанні концертних програм хорової музики із творів українських сучасних композиторів.

Ключові слова: музична Шевченкіана, «Давидові псалми» Т. Шевченка, поетичне слово і музика, поезика, світогляд, музичне мислення, інтерпретація, драматургія, композиційна будова, тембр, творчість українських композиторів, історичний контекст, жанри духовної хорової музики, хорове мистецтво, фольклор.

ABSTRACT

Pivtoratska L. Reproduction of the Poetics of the «Psalms of David» by T. Shevchenko in the works of Ukrainian composers of XX-XXI centuries. – Qualifying research paper on the rights of manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 – «Music Art», field of knowledge 02 – «Culture and Art». – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The thesis is devoted to the research of the poetic cycle “Psalms of David” by T. Shevchenko as an object of composers’ interpretations in Ukrainian music of XX-XXI centuries. The specifics of the musical renderings of the poetics of Kobzar's rehashings of psalms, the content of which is updated in the context of the realities of modern Ukrainian culture, are highlighted.

The poetic legacy of T. H. Shevchenko occupies an important place in the formation of Ukrainian song, and in particular choral, compositional creativity. Figurative variety, nationally distinctive manner of expression of Kobzar has always aroused the interest of artists. Musical readings of his poems impress with genre, style and compositional diversity. T. Shevchenko's poetics is so universal that it naturally integrates into various genres of choral music – miniature, choral concert, choral symphony, opera-oratorio, etc. At the same time, an obvious "gap" in modern musicology is the lack of research on Ukrainian music based on the texts of Shevchenko's psalms, which makes the proposed work more relevant.

Until now, the issue of the relationship between musical and poetic text, in particular in the aspect of the interaction of their poetics, on the material of the works of Ukrainian composers, has not been adequately covered. Despite the well-known fact of the musicality of Shevchenko's poetry, there is still no research on the rendering of the poetics of Kobzar's poems in Ukrainian music.

The question of the musical embodiment of the sacred word of T. Shevchenko remains outside the field of view of musicologists as well, while in literary studies this problem is sufficiently investigated (O. Bihun, V. Husar, I. Danylenko, V. Kafarskyi, Ye. Sverstyuk, N. Slukhai). Despite the fact that recently the issues of sacredness and spirituality have gained considerable attention in the research of musicologists (O. Alexandrova, N. Belichenko, O. Zosim, L. Shapovalova, N. Liva, T. Maskovych,

etc.), however, spiritual music on Kobzar's texts until now remains on the periphery of special musicological studies.

The object of the research is musical Shevchenkiana. *The subject* of the study is the composer's interpretations of the poetics of Shevchenko's psalm rehashings in various genres of Ukrainian music. *The purpose* of the research is to reveal the specifics of the rendering of the poetics of T. Shevchenko's "Psalms of David" in the works of Ukrainian composers of the XX – XXI centuries.

The following tasks are being actualized: to study the scholarly literature on the problem of the interaction of words and music; to consider sources on the implementation of T. Shevchenko's poetry in music; to reveal the aspects of the study of sacredness in literary studies and musicology, related to the rendering of the religious stylistics of Kobzar's rehashing of psalms; to investigate the peculiarities of the poetics of T. Shevchenko's "Psalms of David" and the principles of its implementation in the music of Ukrainian composers; to systematize the author's approaches to genre realizations of rehashing in the conditions of one-movement choral works; to characterize the specifics of compositional solutions in cyclic choral genres.

In the thesis, for the first time in Ukrainian musicology, a textual content-semantic analysis of T. Shevchenko's psalms was carried out in the projection of musical works; a number of works of various genres by modern Ukrainian authors to the words of T. Shevchenko's psalm rehashing was analyzed; the general principles of musical rendering of the poetics of Shevchenko's psalms are traced; tendencies in composers' readings of Kobzar's psalms in one-movement and cycle genres are systematized; the means of musicalization of the sacred texts of T. Shevchenko were revealed; the literary term "genre suggestion" was introduced in relation to Ukrainian sacred music; the method of versification analysis of O. Tsalai-Yakymenko was applied to the musical material. The issues of the interaction of words and music, musical poetics, analysis of a cappella choral music by modern Ukrainian composers also gained further development.

The material of the research is 16 choral and vocal-instrumental works of modern Ukrainian composers, written to texts from the collection "Psalms of David" by

T. Shevchenko, namely: one-movement compositions by M. Lysenko, L. Revutsky, H. Hanzburg, E. Marchuk, L. Duma, V. Tymozhynskyi, cyclic choral opuses by M. Kuzan, M. Skoryk, V. Zhuravytskyi, O. Yakovchuk, O. Polyovyi, L. Dychko, O. Imametdinova, a theatrical stage work by V. Hubarenko.

Chapter 1 is devoted to the review of scholarly approaches to the problem of mutual influence of poetry and music, primarily on the material of the musical settings of Shevchenko's texts. General methodological issues related to textual-musical analysis are highlighted. In the interaction of words and music, the structure of the verbal primary source determines the composition of the musical form and vice versa – the musical theme affects the verbal component. Ukrainian musicologists distinguish the following methods of mutual influence of text and music: 1) the one where a word plays a leading role; 2) the one where the text is subordinated to the music. The literary method of versification analysis of the syllabic poem by O. Tsalai-Yakymenko is adapted to the studying of the textual-musical form, which contributes to a more differentiated consideration of the composer's interpretations of Kobzar's poetic texts.

A study of the poetics of the cycle "Psalms of David" by T. Shevchenko is carried out. It is emphasized that the ten psalm rehashings by Kobzar have a single ideological idea and a conceptually built structure. Information on the genre-stylistic properties of the collection and the specifics of its 14-syllabic verse is systematized. It is emphasized that the kolomyjka structure of the poem is a manifestation of epic poetics, which determines the type of presentation of the musical material and the obvious focus on the psalmist as an epic character and performer of psalms – the kobzar, with whom T. Shevchenko is identified as the national Ukrainian Kobzar. The poetics of Shevchenko's psalms is determined by the synthesis of religious and artistic factors, the use of specific vocabulary and stylistic techniques, the presence of stable versification, structured compositional dramaturgical regularities, and an extensive biblical conceptsphere.

The thesis highlights the aspects of sacredness in literature and musicology. The principles of the poetics of musical works to the sacred texts of T. Shevchenko are generalized, these principles are characterized by the use of specific musical intonation techniques (for example, rhetorical figures), various methods of thematic exposition

(psalmody, antiphonal responses, etc.). In addition, the sacred stylistics is reinforced by the choral texture, the chamber ensemble of performers, the semantic load of individual lexemes, etc.

A panorama of genre incarnations of T. Shevchenko's rehashings in Ukrainian music are made. Choral miniatures, poems, cycles of miniatures, choral concerts, cantata, symphony, opera-oratorio are analyzed among existing composer readings. Methods of musical rendering of the poetic cycle "Psalms of David" are summarized. Some composers choose a text-music approach, when poetic regularities are decisive, other artists prefer music-text principles of work, which demonstrate the subordination of the verbal basis to musical means. Some authors combine the described approaches, harmoniously synthesizing textual and musical regularities. The principles of setting words to music in most cases are determined by the genre features of each considered work.

In Section 2, the embodiment of the poetics of rehashings from Shevchenko's cycle "Psalms of David" in choral genres of small forms – poems by L. Lysenko, L. Revutskyi and miniatures by V. Tymozhynskyi, L. Duma, E. Marchuk, and H. Hanzburg is investigated. It is noted that modern authors tend more towards one-movement composition in the field of sacred music.

Thesis traces distinctive genre features of the choral poem and the miniature, which relate to the scale of the composition, structure, dramaturgy, development of thematics, type of textured presentation, etc. The difference between the composer's approaches to the embodiment of T. Shevchenko's psalm texts in the poems for the choir with piano accompaniment by M. Lysenko and L. Revutsky was revealed, which first manifests itself in the work with the word (the text-music approach in M. Lysenko and the music-text approach in L. Revutsky). A cappella choral miniatures by V. Tymozhynskyi, E. Marchuk, L. Duma, and H. Hanzburg implement the texts of rehashings of various psalms, however, the compositional methods are the same as in choral poems. It is noted that in most cases the structure of the poem, its versification and key concepts determine the general composition and imagery of musical works.

The poetics of “Psalms of David” by T. Shevchenko in one-movement choral poems and miniatures, which are built according to the principle of *musical-textual* work, is based on the semantics of linguistic stylistic means of the original source. The leading concepts of psalm rehashings form the general visual and artistic content of musical works. In opuses, in which the word is the initiator of musical development, the primary component of poetics is the exact imitation of the verse structure, which affects the composition of the works.

Chapter 3 is devoted to the study of compositional approaches to the rendering of the poetics of Shevchenko's word in choral genres of large forms (choral cycle, choral concert, cantata, symphony, opera-oratorio). Distinctive features of each of the indicated genres are traced. It was found that in cyclic opuses based on the texts of psalm recitations, the leading factor of the composition is, as a rule, musical regularities, which is evidenced by active thematic work at the semantic level, while the structure of the 14-syllabic kolomyjka verse of the literary original source is preserved. It is obvious that there is a tendency towards cross-cutting principles of development, which contributes to the cohesiveness of the overall composition. It is emphasized that artists often use the two aforementioned methods of setting Shevchenko's rehashings to music within the same work (for example, M. Skoryk's "Three Psalms" cycle). The tendency of composers to use mixed forms in connection with the individualization of compositional and dramaturgical decisions, which is determined by the effect of genre suggestion (for example, three-movement composition with sonata and rondo features in L. Dychko's symphony), is noted. A tendency towards the emergence of synthetic genres (for example, the opera-oratorio of V. Hubarenko) is revealed.

The poetics of the choral cycles of miniatures by M. Kuzan, M. Skoryk, and V. Zhuravytskyi are characterized by the precise incarnation of the structural features of Shevchenko's verse. However, the approaches of these composers demonstrate the superiority of purely musical regularities over the verbal principle, which determine the overall composition and dramaturgy of the works. The authors demonstrate masterful work at the semantic level, highlighting meaningfully important words and phrases in a variety of ways.

The typological features of the genre in the choral concerts of O. Yakovchuk and O. Polyovyi determine the text-music approach to the interpretation of Shevchenko's poems. Each of the composers in two choral concerts, within the three-movement form, incarnates the text of six poems from Kobzar's poetic cycle. The dramaturgy of Shevchenko's collection is realized between parts of the concerts not only through tonal, textural and tempo contrasts in the choral texture, but also through the introduction of soloists' parts.

Choral symphony "Shevchenkiana" by L. Dychko is characterized by multifaceted relations between musical and poetic factors. The poetic word determines the theme and means of musical expressiveness. Under the influence of musical factors, the text is subject to changes (permutations of words, phrases), but the 14-syllabic structure of Shevchenko's poem is preserved. At the intonation and rhythmic level, the composer subtly embodies the figurative and semantic ambiguity of T. Shevchenko's poetic collection (the division of people into "righteous" and "evil").

The rendering of the poetics of Shevchenko's cycle in O. Imametdinova's cantata is characterized by a freer interpretation of the original literary source with a violation of the 14-verse structure of the kolomyjka verse. Important in the author's approach of O. Imametdinova is the question of the semantics of the poetic text, which is evidenced by the overall motivic development. A similar working principle is characteristic of the opera-oratorio "Remember, my brothers..." by V. Hubarenko. The composition of the work consists of a combination of many plot lines in the vertical plane. Fragments of T. Shevchenko's psalm rehashings, projected on the musical and intonation level, become a reflection of the composer's image of the world and determine the conceptual sphere of the work as a whole.

The following indicators which determine the author's approaches to the embodiment of Kobzar's rehashings in cyclical opuses, are singled out:

- 1) difference in genre solutions (cycles of miniatures, choral concerts, choral symphony, cantata, opera-oratorio);

2) the difference in the performing lineups in the type of voices (men's choir, women's, mixed), the presence or absence of soloists, the sound of the choir a cappella or with instrumental accompaniment;

3) the way of using the texts: through-and-through musical embodiment of the poetic collection (in the cycle of M. Kuzan, choral concerts of O. Yakovchuk, O. Polyovyi, cantata of O. Imametdinova, partly in the symphony of L. Dychko); combining individual miniatures into a cycle of selected psalm texts (in the works of M. Skoryk, V. Zhuravytskyi); episodic use of psalm texts (opera-oratorio by V. Hubarenko); combining of the texts by T. Shevchenko and translations of the Psalter by other authors within one opus (choral cycle by M. Skoryk);

4) approaches to the combination of verbal and musical texts: a) the leading meaning of text patterns; b) predominance of musical principles over verbal factors; c) synthesizing approach.

It is revealed that all authors choose multidirectional approaches to setting the poem to music, which is explained in particular by the excellent genre semantics. Thus, the main factor of the musical composition in M. Skoryk's choral cycle is the poetic text ("text-music" approach), which is caused primarily by the liturgical orientation of the opus. A similar approach was used in the choral concerts of O. Yakovchuk and O. Polyovyi. Instead, in O. Imametdinova's cantata, L. Dychko's symphony, and V. Hubarenko's opera-oratorio, musical dramaturgical regularities (in a manner of speaking, the "motive-intonation" method) are of leading importance.

Thus, the performed musicological analysis focuses on the following problematic issues: 1) the embodiment of compositional versification and other features of the poetics of Kobzar's psalms and the cycle as a whole; 2) the interaction of words and music with the predominating of the sphere of musical expressiveness or textual regularities; 3) the specificity of the rendering of the spiritual conceptual sphere of Shevchenko's rehashings. As a result of the analysis using such an algorithm, it is possible to follow the tendencies of the author's approaches in the historical context, to generalize the specifics of the poetics of musical works to the texts of both individual psalms of T. Shevchenko and the cycle as a whole.

The practical significance of the thesis is that its materials are suitable for use in scholarly, performing, teaching and educational activities. The results of the research can serve as a theoretical basis for further explorations devoted to the musical embodiment of Shevchenko's words and spiritual Ukrainian music in general. Research materials will be useful in the educational process of art institutions of higher education, in particular, when studying Ukrainian music, the polyphonic writing technique of modern composers, or in the course of analyzing vocal and choral music. The proposed work will be useful when compiling concert programs of choral music from the works of modern Ukrainian composers.

Key words: musical Shevchenkiana, "Psalms of David" by T. Shevchenko, poetic word and music, poetics, worldview, musical thinking, interpretation, dramaturgy, composition structure, timbre, work of Ukrainian composers, historical context, genres of spiritual choral music, choral art, folklore.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові
в галузі «Мистецтвознавство»

1. Герасименко [Півторацька] Л. Ритмоінтонаційний аспект Шевченкової поезії як чинник тексто-музичної форми «Давидового псалма» М. Лисенка. *Київське музикознавство* : зб. статей. КІМ ім. Глієра, 2016. Вип. 53. С. 35–43. <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/05/53-04-Herasymenko.pdf>
2. Герасименко [Півторацька] Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків, 2017. Вип. 47. С. 15–30. https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_15-30.pdf
3. Півторацька Л. М. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хоровій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 152–165. <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/249998>
4. Півторацька Л. «Чи Ти мене, Боже милий» В. Тиможинського: до проблеми омузикалення «Давидових псалмів» Т. Шевченка. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. Вип. 3. С. 119–126. <https://ksada.org/t2018-03.html>
5. Півторацька Л. Переспів Псалма 12 Т. Шевченка в сучасних композиторських прочитаннях: до проблеми омузикалення сакрального слова Кобзаря. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 254-259. https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/kult_fil_muz/MV_K_FM_2_2018.pdf

Статті в наукових зарубіжних виданнях

6. Pivtoratska L. M. Poetics of sacred in modern musical Shevchenkiana (on the material of works on the texts of “Psalms of David”). *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing, 2020. № 2. Section 2. Music P. 87–94. https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2020_TL.pdf

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Герасименко [Півторацька] Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в жанрі хорової мініатюри (на прикладі «Псалма 81» Л. Думи). *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2018. Вип. 5.
http://musikology.com.ua/upload-files/vip_5/Gerasimenko_5.pdf
8. Герасименко [Півторацька] Л. Інтерпретація «Давидових псалмів» Т. Шевченка в кантаті О. Імаметдинової: до проблеми взаємодії слова і музики. *Музикознавчий універсум молодих : тези доповідей Міжнар. наук. форуму*. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. С. 38–39.
9. Герасименко [Півторацька] Л. Сакральне слово Т. Шевченка в прочитаннях О. Яковчука та О. Імаметдинової (на прикладі Псалма 12). *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2018. Вип. 6.
http://musikology.com.ua/upload-files/vip_6/Herasimenko.pdf
10. Півторацька Л. Давидові псалми в концептосфері опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка на тексти Т. Шевченка. *Київське музикознавство. Студентська наукова думка: зб. статей*. Київ : НМАУ ім. І. П. Чайковського, КІМ ім. Глієра, 2019. С. 13–27.

ЗМІСТ

ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1. ШЕВЧЕНКОВЕ СЛОВО І МУЗИКА. ПОЕТИКА ЦИКЛУ «ДАВИДОВІ ПСАЛМИ»	30
1.1. Музична Шевченкіана в аспекті взаємодії слова та музики: огляд науків підходів	30
1.2. Поетика циклу «Давидові псалми». Біблійна концептосфера псалмових переспівів Т. Шевченка	47
1.3. Принципи поетики музичних творів на сакральні тексти Т. Шевченка..	64
1.4. Панорама жанрових реалізацій «Давидових псалмів» Кобзаря	77
Висновки до Розділу 1	84
РОЗДІЛ 2. «ДАВИДОВІ ПСАЛМИ» В ОДНОЧАСТИННИХ ХОРОВИХ ЖАНРАХ	87
2.1. Одночастинні опуси в українській духовній хорівій музиці в аспекті жанрового становлення	87
2.2. Поєми для хору з інструментальним супроводом М. Лисенка та Л. Ревуцького: до питання спадкоємності композиторських підходів	95
2.3. Специфіка прочитання поетики Шевченкових переспівів у хорових мініатюрах <i>a cappella</i> В. Тиможинського, Л. Думи, Є. Марчук, Г. Ганзбурга..	104
Висновки до Розділу 2	126
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ПІДХОДІВ ДО ВІДТВОРЕННЯ ШЕВЧЕНКОВОГО СЛОВА В ЖАНРАХ ВЕЛИКИХ ФОРМ	128
3.1. Жанрова специфіка циклічних опусів в українській духовній музиці ..	128
3.2. Хорові цикли <i>a cappella</i> М. Кузана, М. Скорика та В. Журавицького у світлі поетики збірки «Давидові псалми»	136
3.3. Принципи взаємодії слова і музики у хорових концертах О. Яковчука та О. Польового	151
3.4. Драматургія циклу Т. Шевченка як передумова концепції в хорівій симфонії «Шевченкіана» Л. Дичко та кантаті «Давидові псалми» О. Імаметдинової	167
3.5. Псалмові переспіви Т. Шевченка в концептосфері опери-ораторії «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка	194
Висновки до Розділу 3	202
ВИСНОВКИ	205
ДОДАТКИ	234

Додаток А. Схеми	234
Додаток Б. Таблиці	256
Додаток В. Нотні приклади	263
Додаток Г	284

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Питання відтворення спадщини Т. Шевченка у творах українських композиторів завжди було своєчасним серед музикознавчих розвідок, адже творчість поета з кінця ХІХ століття є одним із домінуючих образних джерел української вокально-хорової музики. Вельми цікавими і цінними в аспекті теми дисертації є численні дослідження компаративного характеру, присвячені вивченню музичних інтерпретацій Шевченкової поезії, зокрема монографії Н. Андрос [4], О. Цалай-Якименко [169], Я. Якуб'яка [199], розвідки О. Захарчук [61], О. Козаренка [77], О. Шевчук [186] та багатьох інших.

Втім, у галузі музичної Шевченкіани залишаються майже недослідженими композиторські інтерпретації поетичного циклу «Давидові псалми», незважаючи на те, що українські митці, починаючи з М. Лисенка, постійно звертаються до псалмів Кобзаря, різноманітно увиразнюючи та збагачуючи зміст поетичного тексту. Загалом нині налічується понад двадцять різних музичних втілень псалмових переспівів, що належать Л. Ревуцькому, В. Губаренку, М. Скорику, Л. Дичко, О. Яковчуку та багатьом іншим. При цьому відповідна джерельна база в українському музикознавстві, яка б у повній мірі відповідала потребам науковців у питаннях співвідношення музичного і поетичного тексту, майже відсутня, що значно ускладнює дослідження вказаного кола проблем.

Взаємодія слова і музики є невід'ємною складовою поетики як структурованої системи художніх засобів музичного твору, тому поетика Шевченкового циклу знаходиться у фокусі уваги представленого дослідження. Важливим аспектом дисертації є питання взаємовпливу поетики літературного та музичного твору, що передбачає розкриття низки проблем, серед яких співвідношення композиції, ритму, інтонації, змісту, концептосфери першоджерела та його музичної реалізації. Ця складна і багатогранна сфера залишається недослідженою у вітчизняному музикознавстві. Знаходимо лише поодинокі спроби вивчення відтворення літературної поетики у вокальній музиці, зокрема у розвідках Л. Герасименко [38, 211], О. Григор'євої [44], А. Калініної

[69], Г. Хафізової [167]. Праці щодо дії чинників поезики Шевченкових віршів в українській музиці взагалі відсутні (крім досліджень автора пропонованої дисертації), хоча зазначений аспект є невичерпною цариною для музикознавчих розвідок.

Попри очевидну актуальність, дотепер не отримало належного наукового висвітлення й питання музичного втілення *сакрального* слова Т. Шевченка. Серед літературознавців ця проблема є різносторонньо розробленою в численних розвідках, зокрема, у статтях О. Бігун [22], В. Гусара [49], В. Кафарського [71] та ін. Релігійній складовій творчості Т. Шевченка, зокрема циклу «Давидові псалми», присвячені літературознавчі монографії І. Даниленко «Біблійні жанри та концепти в поезії Тараса Шевченка» [53], Є. Сверстюка «Шевченко понад часом» [143], Н. Слухай «Світ сакрального слова Тараса Шевченка» [145]. Хоча загальні питання сакральності та духовності набули значного поширення в музикознавчому дискурсі, зокрема у розвідках О. Александрової [2, 3], Н. Беліченко [20], Н. Варавкіної-Тарасової [27], О. Зосім [63, 64], Н. Лівой [98, 99], Т. Маскович [112], Л. Шаповалової [179, 180], втім, духовна музика на тексти Кобзаря досі не ставала об'єктом спеціальних досліджень.

Тож **актуальність** теми пропонованої роботи зумовлена відсутністю в музикознавстві аналітичного матеріалу щодо різножанрових хорових опусів на тексти псалмів Кобзаря, попри давно назрілу потребу у створенні узагальнюючої панорами втілень поезики віршів Шевченкової збірки у композиторській творчості ХХ–ХХІ століть. Розглянуті хорові композиції українських митців минулого і сьогодення неодмінно потребують популяризації серед слухачів та виконавців.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Теоретичне музикознавство та сучасна мистецька практика: аспекти взаємодії» перспективного тематичного плану кафедри теорії музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (протокол № 1 від 30.08.2017 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31 жовтня 2019 року), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 2 від 29 вересня 2022 року).

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки відтворення поезії «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ–ХХІ століть. Дана мета зумовила постановку і вирішення нижчезазначених дослідницьких завдань:

- опрацювати наукову літературу щодо проблеми взаємодії слова і музики;
- розглянути джерела з питань втілення поезії Т. Шевченка в музиці;
- виявити аспекти дослідження сакральності в літературознавстві та музикознавстві, що стосуються відтворення релігійної стилістики переспівів Кобзаря;
- дослідити особливості поезії циклу «Давидові псалми» Т. Шевченка та принципи її втілень в музиці українських композиторів;
- виявити специфіку поезії Шевченкової збірки в умовах одночастинних хорових опусів;
- охарактеризувати особливості композиторських рішень в циклічних хорових жанрах.

Об'єкт дослідження – музична Шевченкіана.

Предмет дослідження – композиторські інтерпретації поезії Шевченкових псалмових переспівів у різних жанрах української хорової музики.

Аналітичним матеріалом дослідження слугують 16 хорових та вокально-інструментальних творів сучасних українських композиторів, які написані на тексти переспівів із поетичної збірки «Давидові псалми» Т. Шевченка, а саме: *одночастинні* композиції М. Лисенка («Давидів псалом»), Л. Ревуцького («Псалми Давидові»), Г. Ганзбурга («Псалом 136»), Є. Марчук («Псалом 53»), Л. Думи («Псалом 81»), В. Тиможинського («Чи Ти мене, Боже

милий...»), *циклічні* хорові опуси М. Кузана (цикл «Псалми Давидові»), М. Скорика (цикл «Три псалми»), В. Журавицького (цикл «Псалми Давидові»), О. Яковчука (хоровий концерт №1, №2), О. Польового (хоровий концерт №1, №2), Л. Дичко (симфонія «Шевченкіана»), Оксани Імаметдинової (кантата «Давидові псалми»), *театрально-сценічний* твір В. Губаренка (опера-ораторія «Згадайте, братія моя»).

Методологія дисертації базується на загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методах дослідження, зокрема:

- ***історіографічний*** (спрямований на вивчення наукових джерел стосовно поетичного циклу Т. Шевченка);
- ***типологічний*** (націлений на систематизацію досліджуваних явищ за спільними ознаками і виявленні типів, що фіксують їхні глибинні ознаки з метою узагальнень щодо композиторських підходів до переспівів Т. Шевченка у межах певних жанрів);
- ***компаративний*** (використаний для виявлення спільних та індивідуально-стильових особливостей втілення поетичного слова шляхом зіставлення творів різних жанрів та стилів);
- ***структурно-функціональний*** (задіяний для аналізу структури і змісту, зокрема поетичного циклу Т. Шевченка, що дозволило виявити і обґрунтувати риси поезики збірки «Давидові псалми»);
- ***версифікаційний*** (використаний для детального аналізу властивостей віршування поетичного першоджерела);
- ***жанрово-стильовий*** (залучений для розкриття ознак різних жанрів духовної хорової музики та їх відтворення в опусах сучасних композиторів);
- ***інтонаційно-тематичний*** (застосований для розгляду музично-інтонаційної реалізації ключових змістовно-сміслових концептів поезій в окремих творах);
- ***концептуальний*** (спрямований на визначення взаємодії концептів опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка на різних рівнях музичного змісту);

- **семантичний** (застосований для висвітлення музичного втілення провідних засобів виразності в сакральній музиці).

Теоретична база дисертації включає різновекторні дослідження з літературознавства та музикознавства, які присвячені:

- життєтворчості Т. Шевченка та її віддзеркаленню в українській музиці: **монографічні праці щодо життєвого шляху Т. Шевченка** (І. Дзюба [55], О. Забужко [58], І. Огієнко [114, 119], Л. Ушкалов [163, 164]), **музична Шевченкіана** (Н. Андрос [1], С. Літвінова [102, 101], С. Людкевич [105, 106, 107], Х. Флейчук [165], О. Цалай-Якименко [169, 171, 172], О. Шевчук [185], О. Якимчук [195], Я. Якуб'як [199]); **поетика циклу «Давидові псалми»** (Г. Баран та І. Баран [7], Г. Бурдіна [26], І. Даниленко [54, 53], В. Домашовець [56], М. Ласло-Куцюк [96], О. Переломова [124], В. Радущкий [134], Н. Руденко [138]); **сакральне слово Т. Шевченка** (О. Бігун [22], Т. Вільчинська [31, 32, 33], В. Гусар [49], І. Даниленко [53], О. Задорожна [60], В. Кафарський [71], Є. Сверстюк [143], Н. Слухай [145]) та **омузикалення поезій із циклу «Давидові псалми»** (С. Літвінова [101, 102], О. Якимчук [196]);
- питанням **взаємодії слова і музики** (Н. Герасимова-Персидська [40], О. Захарчук [61], А. Калініна [69], Н. Тугушева [161], А. Хуторська [168], О. Цалай-Якименко [171, 172], Я. Якуб'як [198], Ю. Ясіновський [201]);
- **поетиці в літературі** (Г. Клочек [74], О. Потебня [130], Ю. Х. Петерсон [209], В. Хархун [166]); **музичній поетиці** (А. Поліщук [129], О. Самойленко [141], І. Стравінський [212], В. Те [153], Г. Хафізова [167], С. Щелканова [194]);
- проблемам **духовності в музиці** (О. Александрова [2, 3], Н. Беліченко [20], Н. Варавкіна-Тарасова [27], О. Зосім [63, 64], Н. Ліва [98, 99], Т. Маскович [112], Л. Шаповалова [179, 180], С. Шип [191] та ін.);
- загальнотеоретичним музикознавчим питанням, зокрема: **жанру і стилю** (О. Батовська [14], Н. Беліченко [18], Н. Горюхіна [41], О. Зінькевич [62], О. Коменда [83, 85], І. Коханик [90, 91], І. Тукова [162], Л. Шаповалова

- [178, 181], С. Шип [189, 190]), *музичній композиції та драматургії* (Н. Горюхіна [42], І. Романюк [135], Б. Сюта [152], С. Шип [189], Я. Якуб'як [198]); *сучасній музичній мові* (Л. Кияновська [73], О. Козаренко [78], Т. Кравцов [92], І. Пясковський [133], Н. Супрун-Яремко [151]);
- специфіці *окремих хорових жанрів*, а саме: *хорової мініатюри* (М. Варакута [28], Л. Пархоменко [122]), *хорової поеми* (Л. Пархоменко [122, 123]), *кантати* (М. Варакута, А. Яковенко [30], А. Терещенко [156, 157]), *хорового циклу* (А. Бакумець [6]), *хорового концерту* (Г. Батичко [11], Н. Герасимова-Персидська [40]), *хорової симфонії* (В. Гузеєва [48], І. Романюк [136]), *опери-ораторії* (О. Батовська [13, 14, 15], І. Матійчин [113], А. Терещенко [155]).

Додатковим джерелом теоретичної бази дослідження є різні переклади Псалтиря українською мовою (І. Огієнка [21], П. Куліша [94]), довідкова література (Шевченківська енциклопедія [174], Літературознавчий словник [104], Літературознавча енциклопедія [103], Українська музична енциклопедія [68, 155], Принстонська енциклопедія поезії і поезики [213]), а також особисте спілкування із композиторами та науковцями безпосередньо щодо тематики дисертації (Л. Дичко, В. Тиможинський, Є. Марчук, О. Польовий, О. Цалай-Якименко).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- здійснено змістовно-смісловий аналіз псалмів Т. Шевченка в проєкції на розглянуті музичні твори;
- простежено принципи музичного відтворення поезики Шевченкових псалмів;
- виявлено засоби омузикалення сакральних текстів Т. Шевченка;
- систематизовано тенденції до композиторських прочитань псалмів Кобзаря в одночастинних та циклічних жанрах;
- проаналізовано низку різножанрових творів сучасних українських авторів на слова псалмових переспівів Т. Шевченка;

- опрацьовано методику версифікаційного аналізу О. Цалай-Якименко на музичному матеріалі;
- введено в музикознавчий обіг літературознавчий термін «жанрова сугестія» щодо української духовної музики;

Подальшого розвитку набули й такі проблемні питання, як взаємодія слова та музики, музична поетика, аналіз хорової музики *a cappella* сучасних українських композиторів.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх використання в навчальних курсах мистецьких закладів освіти, а саме: «Аналіз музичних творів», «Історія української музики ХХ-ХХІ ст.», у спецкурсах «Аналіз вокально-хорової музики», «Духовна українська музика», «Онтологія музичної творчості», «Сучасна поліфонічна техніка», на заняттях у студентів диригентсько-хорових та вокальних спеціалізацій, а також в музично-просвітницькій діяльності (концертні програми, рецензії тощо). Головні положення дисертації можуть бути використані в інших розвідках, присвячених музичному втіленню Шевченкового слова та духовної української музики в цілому.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Фундаментальні положення дослідження оприлюднено у виступах на всеукраїнських і міжнародних конференціях впродовж 2019-2023 років, а саме: ХІХ Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, січень 2019), ХХ Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, січень 2020), Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (Харків, лютий 2020), Міжнародній науково-практичній конференції «Техніка композиції: художня практика і теоретичне осмислення» (Київ, квітень 2021), Міжнародній науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії і практики» (Харків, травень 2022), Міжнародній науково-практичній конференції «ХНУМ ім. І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, жовтень

2022), Міжнародній науково-творчій конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, лютий 2023), Міжнародній науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії і практики» (Харків, березень 2023).

Публікації. За темою дослідження опубліковано шість одноосібних статей, з них: п'ять – у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, одна стаття – у зарубіжному виданні, внесеному до міжнародної наукометричної бази даних – «European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія).

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на 12 підрозділів, загальних Висновків, Списку використаних джерел (213 позицій, з них 12 іноземними мовами) і Додатків (схеми, таблиці, нотні приклади, список публікацій за темою). Загальний обсяг дисертації становить 287 сторінок, у тому числі основного тексту – 189 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ШЕВЧЕНКОВЕ СЛОВО І МУЗИКА. ПОЕТИКА ЦИКЛУ «ДАВИДОВІ ПСАЛМИ»

Положення, викладені в Розділі 1, оприлюднені в наукових публікаціях автора дисертації [36, 38, 125, 211].

1.1. Музична Шевченкіана в аспекті взаємодії слова та музики: огляд наукових підходів

Однією із суттєвих проблем музикознавчого дослідження є питання взаємозв'язку музики та слова. Знайти ключ до розуміння специфіки відтворення поетичного слова у музиці вкрай важко, адже в процесі аналізу виникає ціла низка нагальних питань, зокрема співвідношення поетичної та музичної композиції, мовної, вербальної та музичної інтонації, поетичного та музичного ритму. Тому одним із провідних завдань теоретичного музикознавства є пошук і розробка сучасних методів аналізу вокально-хорової музики.

Нині, незважаючи на велику загальну кількість досліджень з цього питання, відповідна джерельна база видань, яка б задовольняла потреби науковців, майже відсутня. Знаходимо лише поодинокі спроби вирішення цієї проблеми, серед яких такі праці, як «Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Н. Герасимової-Персидської – 1978 р. [40], «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич» Я. Якуб'яка – 2003 р. [199], «Українська церковна монодія у музично-аналітичному дискурсі» Ю. Ясіновського – 2014 р. [201], стаття О. Приходько «Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці» [132], дисертація А. Калініної «Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини XX століття» – 2022 р. [69] тощо.

Розглянемо наявні музикознавчі підходи щодо способів взаємодії словесного і музичного текстів.

Н. О. Герасимова-Персидська виокремлює два формотворчі принципи музично-словесної організації: *прозаїчний* (характерний для знаменного розспіву)

та *віршовий*. Останній є типовим для партесних і хорових концертів. Для прозаїчного твору характерними ознаками є безперервність, лінійність, відсутність повторності, злиття слова і наспіву, підпорядкування музики тексту [40, с. 130]. «Віршовий принцип є засобом музичної організації, незалежної від тексту. ... Тобто в будові музичного процесу визначальними є суто музичні закономірності» [40, с. 132]. Головною формою ритмічної структури у «віршовому» принципі є повторність, що підсилює чіткість метричної організації музичних побудов. Важливого значення набуло також підкреслення важливих за змістом моментів внаслідок використання фразових та логічних наголосів [40, с. 131–132].

Спираючись на «Прикладну естетику» Мерсмана, М. Брістігер також виділяє два типи зв'язку слова і музики: центральний – *слово є вихідним пунктом*, а музика його лише увиразнює; втілення слова здійснюється за принципом «один склад – одна нота»; полярний – *слово і музичний звук у вокальній музиці зливаються*, відбувається вокалізація поетичного тексту за принципом «один склад – декілька нот» [203, с. 15-16].

Тотожними є думки щодо розглядуваного питання в українського музикознавця Я. Якуб'яка. Так, у його монографії «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич», поряд із аналізом естетичних засад та музичної мови двох українських композиторів, детально розглядається проблема взаємодії слова і музики. За словами Я. Якуб'яка, «музика, пов'язана зі словом, має своїм ідеалом звукове втілення цього слова з усіма його характеристиками – змістовими та фонічними» [199, с. 173]. Коли взяти до уваги лише інтонаційний аспект, різниця між словом і музикою виявляється принциповою: у слові звуковисотність є приблизною і не першочерговою ознакою, а в музиці вона, навпаки, є точною і провідною. На думку дослідника, однією із головних підстав для музичного втілення поезії є наявність у ній співних (музикальних) ознак. Я. Якуб'як наголошує, що «природність мовної акцентуації у музиці досягається за допомогою збігу мовного наголосу з провідними долями метричної сітки, витримування наголошеного складу, інтонаційним сполученням наголошеного

складу з вищим звуком, тощо» [199, с. 176]. Зазвичай ці засоби різнорідно комбінуються між собою, врівноважуючи одне одного.

Подібним до положень Я. Якубьяка є розуміння співвідношення слова і музики в Ю. Ясіновського, викладене в дослідженні «Українська церковна монодія у музично-аналітичному дискурсі». За словами науковця, можливі типи співвідношення слова і музики, не беручи до уваги численні градації, групуються навколо *двох полюсів*: «1) музичні елементи допомагають виявити додаткові грані образу й мистецької структури словесного тексту; 2) музичними засобами створюється самостійна композиція, яка за багатьма показниками є фактично незалежною від словесного тексту – байдуже, чи ця інтерпретація впливає з образно-композиційних передумов слова, чи така залежність взагалі не виявляється» [201, с. 23].

У статті «Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хорovій музиці» О. Приходько виділяє дві тенденції роботи композиторів з вербальним текстом в контексті музикознавчих проблем ХХ–ХХІ століття. За словами науковиці, це «*семантична та сонористична трактовка слова*» [132, с. 468]. *Семантичне* трактування слова – це відтворення в музичній композиції зовнішнього та внутрішнього змісту вербального тексту. Слово виконує функцію носія певної семантики, змісту, образу та ін. *Сонористичне* трактування – використання складу, фонем як технічного прийому [там само]. Дослідниця зазначає, що *семантичне* трактування слова в сучасній музиці проявляється по-різному: традиційні («втілення в музичному тексті семантичного та синтаксичного параметрів вербального тексту») та новітні підходи (наприклад, авторська композиційна техніка – *tintinnabuli* Арво Пярта, музично-риторичні фігури тощо) [132, с. 468]. *Сонористична* робота з вербальним текстом може втілюватися в різних формах: 1) застосування одиничних фонем різних мов для вербальної складової хорового твору; 2) фонізм самого слова та його образний й асоціативний ряд; 3) одночасне звучання різних текстів, роздробленість фрагментів тексту або слів між різними голосами [132, с. 469].

Одним із найновіших досліджень сучасного українського музикознавства, присвячених принципам співвідношення слова і музики є дисертація А. Калініної [69]. Науковиця виділяє наступні способи взаємодії цих двох видів мистецтва: відповідність (дотримання поетичного розміру, збіг з метрикою), мовленнєвість (базується на логіко-синтаксичних акцентах тексту), розбіжність (зміна поетичних наголосів) та комбінування (взаємодія декількох принципів). За словами А. Калініної, «вони розкривають трактування композитором семантики поетичного першоджерела, головним показником чого є спосіб відбиття метроритму вірша у партії голосу» [69, с. 3].

Починаючи із кінця ХХ століття, в українському музикознавстві склалася вельми обширна і розгалужена сфера музичної Шевченкіани. До цієї тематики зверталися такі провідні українські музикознавці, як С. Людкевич, Н. Андрос, О. Козаренко, Я. Якуб'як, О. Шевчук, О. Захарчук, С. Літвінова, О. Цалай-Якименко, Х. Флейчук, Я. Бардашевська, Т. Гусарчук, О. Якимчук та ін. Утім, вирішення деяких проблем, пов'язаних із втіленням поезії Т. Шевченка в музиці, ще потребує подальших дослідницьких зусиль. Можна виділити такі напрямки музикознавчих розвідок: 1) співність Шевченкового слова та його омузикалення; 2) специфіка прочитання поезій Т. Шевченка в українській музиці; 3) особливості музичного втілення поезії Кобзаря; 4) компаративне вивчення одного й того ж вірша в опусах різних композиторів; 5) жанрово-стильова еволюція композиторських інтерпретацій.

Серед існуючих наукових підходів першочерговим стало питання складності омузикалення Шевченкового слова. Насамперед дослідники відзначають таку питому особливість Шевченкових поезій як музикальність. Одним із найперших С. Людкевич помітив, що саме співність Шевченкової форми є інтегральною частиною народності його поезії [107, с. 251]. С. Людкевич відзначав: «Поезія Шевченка співна, ... повна логічної простоти і симетрії, мелодійних повторень, рефренів, відзвуків – за всіма психологічними правилами вривається в пам'ять, ... бо промощує собі дорогу до людського організму не лиш очима, т.є. діланням поетичних образів і красок на уяву, але й слухом, т.є.

впливом ритмічно модульованих звуків... його поезії надаються, таки – просяться до співу, до покладення на музику» [106, с. 236].

Питання складності музичного прочитання Шевченкового слова актуалізується також у статті «Проблема музичного втілення поезії Т. Шевченка в минулому і сьогоденні» М. Новакович – 2014 р. [118]. Розглядаючи окремі твори М. Лисенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського та В. Сильвестрова, дослідниця намагається відповісти на питання – «в чому полягає привабливість Шевченка для композиторської творчості?» [118, с. 34]. Слушним є зауваження М. Новакович про те, що в літературознавстві Шевченкова поетична спадщина є більш–менш дослідженою, та, на жаль, «сучасне українське музикознавство, судячи з відсутності серйозного наукового дискурсу на цю важливу для національної культури тему, не готове нині дати відповідь на поставлене вище питання» [118, с. 34]. Причиною послаблення інтересу музикологів до творчості Т. Шевченка є ідеологічне спотворення його поезій в радянську епоху, формування міфу про неінтелектуальність його віршів. Посилаючись на С. Людкевича, М. Новакович зазначає, що найпершим правилом для композитора-інтерпретатора поезії Т. Шевченка повинна бути народна пісня [118].

Низка праць у сфері музичної Шевченкіани присвячена особливостям прочитання поезії Т. Шевченка у творах українських композиторів. Серед них – стаття Я. Бардашевської «Образно-стилістичні і жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезій Т. Г. Шевченка» – 2015 р. [8], в якій узагальнено спектр творчого осмислення поезії Т. Шевченка українськими хоровими композиторами останньої третини ХХ – першого десятиліття ХХІ ст. На думку дослідниці, в хоровій музиці можна виділити два напрямки розвитку: *традиційний* – з перевагою пісенності та неоромантичних особливостей («Закувала зозуленька» Д. Клебанова (1961 р.), «Чого мені нудно» І. Шамо (1965 р.)) і *новаторський* («Два хори на сл. Т. Шевченка» Б. Лятошинського (1960 р.) і сюїта «Шевченкіана» А. Штогаренка (1963 р.)) [8, с. 50]. Останній зумовлений переосмисленням стильової системи та оновленням музичної мови й жанрових засобів. Я. Бардашевська також вказує на розповсюдження

різноманітних стилістичних технік у творчості композиторів, посилення постмодерністського впливу, що приводить до індивідуалізації висловлювання. Особливий акцент зроблений на творчості В. Сильвестрова, у доробку якого, на думку науковиці, Шевченкова поезія займає особливе місце.

У статті С. Бондар «Музична шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів» (2015 р.) [25] здійснено панорамний огляд музичної інтерпретації поезії Т. Шевченка митцями харківської композиторської школи кінця ХХ – поч. ХХІ ст., зокрема В. Бібіком, В. Губаренком, О. Похило, О. Щетинським, В. Дроб'язгіною та Л. Донник. Дослідниця систематизує жанрові та стильові ознаки, виявляє аспекти взаємодії символів «міфологічного коду» поезії Кобзаря зі знаковими лексемами національної мови сучасної музики в окремих творах деяких композиторів. С. Бондар констатує, що харківські автори збагатили музичну Шевченкіану новими темами, жанрами, драматургічними і стильовими інтонаціями. Об'єднуючою ознакою усіх творів, на думку дослідниці, стає діалектична взаємодія музичного і поетичного слова. Генетичний код міфопоетики Т. Шевченка втілюється шляхом синтезу класичних і неофольклорних ознак з використанням сучасних технік письма. Неофольклорні ознаки відчуюються як алюзія (у творах О. Щетинського та О. Похило), або як стилізація (в опусах Л. Донник та В. Дроб'язгіної).

Насамкінець С. Бондар підкреслює, що характерною тенденцією у творах великих форм харківських композиторів (опера–ораторія, симфонія, кантата) є симфонізм музичного мислення [25, с. 286].

Особливостям музичного втілення поетики Кобзаря присвячено дослідження Н. Горюхіної, О. Козаренка та О. Рощенко. Цінними є ідеї музикознавиці Н. Горюхіної щодо поняття градаційності в музиці (на прикладі творчості Л. Ревуцького). До того ж дослідниця неодноразово наголошує на співзвучності творчих методів Л. Ревуцького і Т. Шевченка та спільному використанні митцями прийому *градаційного повтору* [42].

За визначенням літературознавчого словника, «градація (лат. *gradatio* – поступове підвищення, посилення) – стилістична фігура, котра полягає у

поступовому нагнітанні засобів художньої виразності задля підвищення чи пониження їхньої емоційно-сислової значимості» [103, с. 165–166]. В музиці, за визначенням Н. Горюхіної, «градація – повтор, в результаті якого відбувається динамічне наростання й прорив довго стримуваних почуттів. Цей прийом зустрічається в українських думах та піснях про долю» [42, с. 41]. На думку літературознавців, найчастіше прийом градації зустрічається у Т. Шевченка на структурному рівні і репрезентований повтором одного й того ж слова, але підкріпленого додатковою характеристикою або наслідуванням однотипних словосполучень та речень з тим самим чи спільнокореневим опорним словом (з метою підсилення ознаки) [174]. Як структурний принцип, градація характерна (у більшій чи меншій мірі) для літературного твору в передкульмінаційній та післякульмінаційній частині. В поезії градаційний розвиток здійснюється завдяки динамізації (драматизації) подій, що зазвичай поєднується з наростанням словесної експресії. Показово, що в літературознавстві термін «градація» вживається і в ширшому значенні, – як композиційний засіб, що визначає сюжетний рух певної частини тексту, іноді (в ліриці) цілого твору. Себто, сюжет твору або його фрагменту складається із послідовності епізодів і ґрунтується на ступеневому сходженні (висхідному чи спадному).

Можна припустити, що в музичному тексті, як і в літературному, градаційність може проявлятися в двох варіантах: як структурно-тематичний прийом (пов'язаний із якісним оновленням тематизму) або композиційний принцип (який виявляється через драматургію «крещендуючого» типу, нерідко пов'язану з так званою відкритою формою).

У статті О. Козаренка «Вплив поезики Тараса Шевченка на формування творчого методу Миколи Лисенка» (1996 р.) [77] висвітлено семантичний підхід до вивчення взаємодії слова і музики. Дослідник наголошує: «Вдалій “імплантації” закономірностей поезики в музичну тканину (Лисенка – Л. П.) сприяли як іманентні властивості Шевченкової поезії (передовсім – її музикальність), так і тип спілкування між музикантом і композитором...» [77, с. 112]. Романтичний спосіб висловлення композитора (не імітування

фольклорних інтонацій, а природний їх розвиток) сформувалася під впливом поезики Кобзаря. За словами О. Козаренка, важливий для Шевченкової творчості принцип паралелізму знаходить у М. Лисенка оригінальне музичне втілення у вигляді протиставлення *forte – piano, tutti – soli*.

У музичній мові композитора О. Козаренко виділяє три знакових поля, які функціонують на основі «переплавлення» різноманітних манер народної стилістики [77, с. 119]:

1. Знакове поле загальноєвропейської семантики.
2. Знакове поле національно-своєрідної семантики.
3. Поле панзнаковості (поєднує попередні).

Дослідник приходять до висновку, що система Шевченкових поетичних прийомів знайшла своє відображення у творчості М. Лисенка. Для обох митців спільними є наступні риси: міфологізм, метаісторична природа мислення, спрямованість на фольклорний романтизм. Як наслідок, «поет і композитор в історії української культури нерозривно пов'язані як творці загальнонаціональних мистецьких знакових систем – нової літературної та музичної мов» [77, с. 124].

Розгляду «заповітних» ознак творчості Т. Шевченка та їх музичному втіленню присвячено статтю О. Рощенко «Поетика Шевченкового “Заповіту” в опері М. Лисенка–М. Старицького “Тарас Бульба”» – 2014 р. [137]. Внаслідок структурно-функціонального аналізу Аріозо Тараса із Додатку опери «Тарас Бульба» М. Лисенка виявлено головні ознаки «заповітної» поезики Т. Шевченка, а саме: використання двостопного хоря (саме в такому метроритмі написано «Заповіт» Т. Шевченка і текст Аріозо Тараса М. Старицького), «заповітних» семантем та гімнічного, урочистого ідейно-образного змісту. Дослідниця констатує, що інтонаційне і драматургічне втілення заповітної символіки Т. Шевченка в Аріозо Тараса із Додатку опери «Тарас Бульба» здійснене різноманітними засобами музичної виразності. Так, М. Лисенко використав: помірний темп *Sostenuto*, подвійну двочастинну форму із оркестровим вступом та кодою, мажоро-мінорну ладову систему (*Ges-dur – fis-moll*). Відсутність інтонаційних повторів у Аріозо Тараса сприяє утворенню наскрізного типу

драматургії, а низхідні інтонації у межах квати підсилюють настановчий його характер. Доцільним є спостереження О. Рощенко про те, що «риси інтонаційної драматургії, впроваджені композитором для вислову заповітного сенсу, помітні, починаючи з перших настановних реплік Тараса» ще на початку опери [137, с.12].

Питанню музичного втілення поезики псалмових переспівів Т. Шевченка присвячено статтю О. Якимчук. Дослідниця здійснила спробу релігійного осмислення музичного і поетичного текстів шляхом аналізу чотирьох окремих хорів на вірші Шевченкових переспівів Давидових псалмів О. Яковчука (11, 53, 132 і 149) [196]. Музикознавиця надає опис особливостей поетичної транспозиції канонічних текстів та детальний аналіз музичної інтерпретації псалмових переспівів. Крім цього, дослідниця відзначає суголосне відбиття тематики та ідеї переспівів у музичному тексті О. Яковчука, про що свідчить «втілення інтонаційної виразності поетичного тексту Кобзаря, маркування основних смислових слів, фраз, речень» [196, с. 301]. Підсумовуючи результати розвідки, О. Якимчук структурує засоби музичної виразності, якими послуговується композитор під час омузикалення поетичного першоджерела. Серед таких чинників дослідниця виділяє наступні: зміна фактури, дисонансні звучання у кульмінаційних епізодах, імітаційні проведення для виділення «основних смислів біблійних текстів», застосування довгих тривалостей для викладення тематизму, що створює відчуття спокою, «використання помірних темпів для рефлексії Божого слова», комплементарна метро-ритмічна структура, декламаційна мелодика тощо [196, с. 301].

Привертає увагу сфера досліджень компаративного характеру, які присвячені вивченню музичних інтерпретацій Шевченкової поезії. Вельми цікавою з цієї точки зору є стаття С. Літвінової «Псалом №136 “На ріках Вавилонських” в українському хоровому мистецтві XVIII-XXI століть (композиторська творчість та виконавство)» (2012 р.) [101]. Дослідниця намагається шляхом компаративного аналізу вивчити функціонування псалма 136 в українському хоровому мистецтві на прикладі духовних концертів *a-moll* та *c-moll* «На ріках Вавилонських» А. Веделя, кантати «Псалми Давидові»

Л. Ревуцького, фрагменту № 6 із циклу «Монологи віків» «Над ріками Вавилонськими» для мішаного хору та віолончелі соло В. Степурка, хорового концерту «На ріках круг Вавилона» О. Яковчука.

На думку дослідниці, найпершим до переспіву Шевченкового Псалма 136 звернувся Л. Ревуцький (на початку ХХ ст.), а після нього – лише на початку ХХІ століття – О. Яковчук (2011 р.). Останнє твердження слід вважати помилковим, адже, нам відомо, що у 1996 р. харківський музикознавець та композитор Г. Ганзбург також поклав цей переспів Т. Шевченка на музику.

Крім того, С. Літвінова висвітлює питання щодо практики перекладу і переспіву псалмів у науковому просторі української та російської філології. Цінним є спостереження про те, що типовою рисою багатьох українських хорових творів є створення так званих «літературних лібрето» (за Т. Гусарчук [50, с. 360]) із різних псалмів. За словами дослідниці, ця традиція складається переважно за часів доби Класицизму (у хорових концертах Д. Бортнянського, А. Веделя) [101, с. 246].

До найбільш ґрунтовних досліджень в українському музикознавстві у напрямку втілення поетичного слова у музиці необхідно віднести книгу О. Цалай-Якименко «“Заповіт” Т. Шевченка в музиці: співвідношення форми та змісту в музичних інтерпретаціях “Заповіту”» (2014 р.) [169]. Розвідка присвячена розгляду втілення композиторами одного поетичного першоджерела у різних музичних жанрах. Авторка обирає для свого дослідження саме «Заповіт», адже з усього різноманіття Шевченкових творів він отримав найбільшу кількість інтерпретацій – близько п’ятидесяти. Серед них – революційна пісня Г. Гладкого, кантати М. Вербицького, В. Барвінського, поема М. Лисенка, вокально-симфонічна поема С. Людкевича.

Метою дослідниці є розгляд впливу змісту і форми «Заповіту» Т. Шевченка на формозмістотворення у найкращих музичних втіленнях [169, с. 12]. Перший розділ монографії присвячений історико-узагальнюючому поширенню «Заповіту» та музики на текст поезії (на Східній Україні і в Галичині). У другому розділі висвітлено інтонаційні передумови в поезії Т. Шевченка. Зокрема розглядається

музикальність віршів Кобзаря та її втілення у «Заповіті», що є особливо цінним в ракурсі нашого дослідження. В останньому розділі аналізуються різножанрові музичні інтерпретації поезії «Заповіт».

Слід звернути увагу на те, що саме музикознавиця О. С. Цалай-Якименко, учениця С. Людкевича, здійснила перші кроки у напрямку створення чіткого алгоритму розуміння Шевченкової поезії, тому розроблена нею методика версифікаційної техніки аналізу силабічного Шевченкового вірша обрана у дисертації однією із базових. Тож детальніше зупинимось на основних наукових результатах методики О. Цалай-Якименко, свідомо націленої на виявлення музичного елементу у поезіях Т. Шевченка.

Усі десять переспівів Т. Шевченка втілив улюбленим «коломийковим» розміром – силабічним 14-складником, який тісно пов'язаний із українськими народними піснями, зокрема коломийками, котрі, як правило, мають рівноскладові рядки. Н. Чамата зауважує, що «цей розмір зустрічається у любовних, побутових, історичних та баладних піснях, тексти яких за будовою строфи такі ж, як і коломийки, хоч мелодії їх повільні, а розмір часто тридольний, на відміну від дводольного коломийкового» [175, с. 31]. О. Цалай-Якименко відмічає: «силабічне віршування глибоко закорінене як у народній, так і в професійній творчості України; тому його можна вважати національною віршовою системою» [171, с. 24]. А оскільки українське силабічне віршування є синкретичним за своєю природою (сформоване за музично-словесним принципом композиції), його особливості неможливо виявити без застосування музикознавчих методів дослідження.

Специфіка силабічного вірша полягає в органічному злитті словесного і ритмо-музичного начал. До того ж у силабічному вірші регламентована лише метрична константа (фіксована кількість складів у віршових рядках). При цьому ритмічна константа у ньому взагалі не існує (наголоси в тексті силабічного вірша розміщуються настільки нерегулярно, що це дійсно може справляти враження хаотичності). О. Цалай-Якименко трактує специфічну «невпорядкованість»

ритмічної організації вірша в українській силабіці як музичну за природою. Саме цей фактор є провідним для нашої роботи.

Філологи дійшли висновку про те, що силабічний вірш має сталу кількість складів у віршовому рядку і членується на чотири такти (так звані тактовики): три такти по чотири склади (у них наголоси розміщуються довільно) і один, заключний, двоскладовий такт, у якому наголос завжди припадає на передостанній склад (т. зв. *жіноче* закінчення). У 14-складовому вірші вміщується 4 тактовики ((4+4) + (4+2)). О. Цалай-Якименко слушно зазначає, що явище тактовиків у силабічних віршах викликає прямі аналогії з тактовиками у музичних текстах, яким також властиве довільне розміщення акцентів [171, с. 25].

Оскільки наголоси в тактовиках також потрапляють на різні склади, то «виникають різні конфігурації ритмо-інтонаційних притягань між сильними, наголошеними, і слабкими, ненаголошеними, складами-долями» [171, с. 25]. Для наочності сприйняття неоднакових конфігурацій ритмічних мотивів (РМ) у тактовиках О. Цалай-Якименко пропонує позначати їх наступними умовно-графічними символами [171, с. 26]:

- у **низхідному** РМ ритмічна енергія рівномірно спадає від наголосу на сильній долі до наступних ненаголошених складів:



- у **висхідному** РМ ритмічна енергія рівномірно зростає і піднімається до наголосу на третьому складі (відносно сильній долі):



- у **синкопованому низхідному** РМ наголос різко зміщується на наступну, другу, слабку долю:



- у **синкопованому висхідному** РМ наголос теж різко зміщується, але вже на наступну, четверту, слабку долю:



Попарне поєднання між собою вказаних РМ утворює піввірші, яких є чотири різновиди: висхідний, низхідний, заокруглений і розкритий. Віршові рядки (ВР) утворюються різним попарним поєднанням цих піввіршів; для 14-складового вірша виникає 8 їх різновидів (див. : додаток А, схема 1).

Даний метод музикознавчого дослідження версифікаційної техніки силабічного вірша проілюстрований дослідницею на матеріалі Шевченкового «Букваря» 1861 року², який поет створив спеціально для гуртків з ліквідації неграмотності і саме тому матеріал подається ним із розбивкою на склади. Показово, що О. Цалай-Якименко аналізує лише ті вірші, у яких були виставлені авторські наголоси³, оскільки це повністю виключає будь-який суб'єктивний момент дослідження (див. : додаток А, схема 2).

Отже, методика О. Цалай-Якименко має велике практичне значення, адже, вона допомагає аналізувати інтонаційність віршів поета і свідчить про значну роль музичного фактора у творчому мисленні Т. Шевченка.

Варто наголосити, що розглянута методика О. Цалай-Якименко націлена на роботу виключно з поетичним текстом, тому, на перший погляд, не до кінця зрозуміло, як саме вона діє у музичній практиці, адже недостатньо розкритим залишається власне музично-інтонаційне втілення поезії Т. Шевченка. Оскільки саме наголос стає вирішальним чинником у складанні інтонаційних схем і повністю зумовлює їх конфігурацію, тому власне музикальна складова віршування Т. Шевченка залишається, таким чином, умоглядною, недостатньо конкретною.

Поширюючи на музичне втілення Шевченкової поезії підхід О. Цалай-Якименко, яка у своїй теорії спирається на дещо двоїстий фактор – наголос⁴, пропонуємо керуватися суто музичними ознаками, такими як властивості мелодичного руху, тривалість нот (ритміка), акцентуація, динаміка тощо. Тож, у

² Символічно, що це також одна із останніх робіт поета, так само як і в М. Лисенка.


³ Більшість переспівів із «Давидових псалмів» Т. Шевченка там відсутні.

⁴ Як відомо, багато слів мають подвійні наголоси, що сприяє двозначності правильного ритмічного трактування.

цій роботі пропонується теоретичне і практичне доповнення зазначеної методики, завдяки чому уможлиблюється більш точний розгляд музичних реалізацій поетичних текстів Т. Шевченка.

Отже, як приклад, наведемо порівняльний аналіз однакового тексту за допомогою двох близьких методів, які розрізняються між собою зумовленістю вербального та музичного наголосів (див. : додаток А, схема 3). Якщо у першому випадку превалує відбиття суто мовленнєвого наголосу (див. : додаток А, схема 3 а), то у другому зразку – схематичне віддзеркалення акцентуації обумовлене цілісним музично-інтонаційним контекстом, а саме, спрямованістю мелодичного руху, метроритмікою, акцентуацією змістовно вагомих для композитора складів і слів та динамікою (див. : додаток А, схема 3 б).

Оскільки напрямок музичної інтонації залежить від різноманітних чинників, насамперед індивідуальної конфігурації мелодичного руху (хвилеподібний, псалмодійний тощо), графічні позначки музично-поетичного аналізу «Давидового псалма» М. Лисенка, потребуючи удосконалення, дещо відрізнятимуться від тих, за допомогою яких складено схему віршування (див. : додаток А, схема 3 а). Відштовхуючись від графічних символів О. Цалай-Якименко (низхідні та висхідні інтонаційні позначки), надалі пропонуємо власні умовні знаки, що уможливлюють фіксацію деталей саме *музично-інтонаційного* плану.

Типовою рисою втілення переспівів «Давидових псалмів» різними композиторами є об'єднання ритмічних мотивів Т. Шевченка в більш-менш протягнені музичні фрази; тож необхідним виявляється застосування відповідного символу у вигляді заокругленої дуги  (див. : додаток А, схема 4).

Вважаємо доречним також удосконалення так званих «синкопованих» (з боку мовлення) висхідних та низхідних мотивів, котрі у цьому випадку матимуть інший графічний вигляд та класифікацію щодо музичної інтерпретації. Якщо у мовленні у низхідному синкопованому РМ, за О. Цалай-Якименко, наголос падає на другий склад, а у висхідному – на четвертий, то в музиці синкопованість мотиву залежить не лише від акцентуації тієї чи іншої долі, але також підсилюється й музичною інтонацією (насамперед висхідним або низхідним напрямком

мелодичного руху) (див. : додаток А, схема 5). Виходить, що у наведеному прикладі М. Лисенко використовує подвійну синкопу – «інтонаційну» (друга доля, склад «-ки-») та акцентну (четверта–шоста доля, слово «нас»).

Тож, загалом у музиці існує 4 види інтонаційно синкопованих мотивів: два висхідних (висхідний мелодичний акцент припадає на другу або четверту долю (склад)) та два низхідних (низхідний мелодичний акцент припадає на другу або четверту долю), на відміну від двох синкопованих ритмо-мотивів Т. Шевченка (див. : додаток А, схема 6).

Органічною рисою стилістики багатьох українських композиторів є використання рис народного мелосу. Наприклад, дуже часто у музичних творах прослідковуються зв'язки із жанром думи, яка є питомим проявом епічних ознак, закладених в коломийковому віршуванні. Зокрема це проявляється у застосуванні прийому рецитації, що графічно можна зобразити прямою лінією (див. : додаток А, схема 7). В цілому, інтонаційна сторона поезії і музики у творах композиторів, як правило, збігається, оскільки усі митці проявляють надзвичайну чутливість до Шевченкового слова.

Таким чином, методика О. Цалай-Якименко має надзвичайно велике практичне значення, адже сприяє більш детальному аналізу інтонаційного плану віршів Т. Шевченка і вказує на провідну роль музикального фактора в творчому мисленні поета. Проте ілюстрація суто мовленнєвої акцентуації у його віршуванні не пояснює закономірностей власне музичного втілення, зумовленого складною розгалуженою системою музичних факторів, тому в роботі пропонується творче переосмислення і доповнення методики О. Цалай-Якименко, що сприяє – за допомогою удосконалених графічних позначок – більш точній фіксації різних музично-інтонаційних нюансів і може стати одним із можливих засобів подальшого розроблення ґрунтовної проблеми музикознавства – синтезу слова й музики.

Насамкінець розглянемо музикознавчі праці, присвячені жанрово-стильовій еволюції композиторських інтерпретацій Шевченкових віршів. Н. Андрос у монографії «Музична інтерпретація поезії Шевченка (на матеріалі хорових творів

українських радянських композиторів)» (1985 р.) [1]. Дослідниця розглядає особливості музичного втілення поезії Кобзаря в їх історичній послідовності на прикладі кантат та хорових циклів К. Стеценка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, А. Штогаренка з метою виявлення типових рис прочитання віршів Кобзаря у хорових творах великої форми. Музикознавиця зазначає, що питання «співучості» Шевченкової поезії є вкрай важливим для розуміння її втілення у музиці. За словами Н. Андрос, цінним є зв'язок поезії Т. Шевченка із народнопісенними витоками, що сприяє правдивості її музичної інтерпретації [1, с. 4].

Простежуючи еволюцію музичних засобів виразності, Н. Андрос засвідчує, що початковий етап створення музичної Шевченкіани характеризується цитуванням народних пісень, а в подальшому відбувається творче переосмислення її особливостей. Зрештою, дослідниця доходить висновку, що кожен індивідуальний авторський стиль вирізняється особливими принципами втілення поетичного слова, і «в складному процесі взаємодії поезії і музики амбівалентність завжди присутня з перевагою в той чи інший бік» [1, с. 64].

Аналітичним узагальненням хорової творчості українських композиторів за 150-річний період в аспекті омузикалення поезій Т. Шевченка є монографія Н. Королюк «Полум'яне слово Шевченка в музиці» (1995 р.) [89]. Дослідниця констатує, що «в інтерпретації поезії Шевченка кінця XIX – початку XX століття намітилися два напрямки: перший – опанування ліричною та побутовою сферами художньої образності у формах мініатюр, другий – інтерпретація Шевченкових віршів соціально-побутової тематики у великій формі із застосуванням можливостей інструментального супроводу» [89, с. 77]. На думку Н. Королюк, інтерес до розкриття поезії Шевченка інструментальними засобами став тим новим паростком, який у майбутньому набере великої сили динамічного розкриття драматургічної концепції.

Окрему увагу привертає кандидатська дисертація Х. Флейчук «Хорова шевченкіана кінця XX – початку XXI століть: соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти (на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського)» (2011 р.) [165]. Авторка розглядає стильову еволюцію музичної

інтерпретації сучасних хорових творів на слова Т. Шевченка композиторами Галичини та Буковини кінця XIX – початку XX ст. Дослідниця зазначає, що у новітній хоровій Шевченкіані широкого розповсюдження набула «духовно-релігійна тематика, що втілилася в одній із поезій хорового циклу “Псалми на слова Шевченка” В. Сильвестрова, у Шевченкових переспівах псалмів Давида, музику до яких створили М. Кузан, А. Гнатишин, В. Журавицький, Ю. Ланюк, М. Скорик» [165, с. 12].

Нові художні підходи до прочитання поезії Т. Шевченка розглядаються в публікації С. Лісецького, котра має назву «Шевченкові образи, по-новому прочитані в симфонії-диптиху для хору Є. Станковича та симфонії для голосу О. Киви» – 2014 р. [100]. На початку дослідник дає цінну періодизацію музичної шевченкіани від 60-х років XIX століття до кінця XX ст. Розглядувані у статті опуси, на думку автора, відрізняються тим, що композитори другої половини XX ст. більш вільно поводяться із Шевченковим словом не лише на рівні інтонації, метроритміки, а й жанру та музичної форми. Так, С. Лісецький відзначає, що у творах М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького на слова Т. Шевченка помітними є зв'язки з фольклором на рівні інтонацій, метроритмічних фігур, жанрових фольклорних ознак [100, с. 264]. В опусах О. Киви та Є. Станковича загалом немає зв'язків із фольклорним матеріалом, натомість відбувається розширення музично-мовних ресурсів голосу та хору (суттєво збагачені їх фактурні, регістрові, ритмічні та гармонічні можливості), використовуються більш глибокі образні контрасти тем та їх трансформація.

Отже, наведений огляд літератури свідчить про сталу традицію звернення музикознавців до проблеми втілення поезії Т. Шевченка у музиці. Науковці вивчають музичну Шевченкіану у різних дослідницьких ракурсах, яскраво демонструючи жанрову і стильову різноманітність, еволюціонування творчих засад та прийомів музичної мови митців. Так, очевидними є такі напрями музикознавчих досліджень: 1) співність Шевченкового слова та проблеми, пов'язані з його омузикаленням (дослідження С. Людкевича, О. Цалай-Якименко, М. Новакович); 2) специфіка прочитання поезій Т. Шевченка в різних жанрах,

стилістиці, композиторських школах тощо (праці Н. Андрос, С. Бондар, Я. Бардашевської); 3) особливості музичного втілення поезики Т. Шевченка (розвідки Н. Горюхіної, О. Козаренка, О. Рощенко, О. Якимчук); 4) компаративний розгляд одного й того ж вірша в опусах різних авторів (розвідки С. Літвінової, О. Цалай-Якименко, Т. Гусарчук та С. Літвінової); 5) жанрово-стильова еволюція принципів композиторської інтерпретації (дослідження Н. Королюк, Х. Флейчук, С. Лісецького).

1.2. Поетика циклу «Давидові псалми». Біблійна концептосфера псалмових переспівів Т. Шевченка

В надрах літературознавства сформувались різносторонні погляди на поезику, внаслідок чого вона сприймається як загальноестетична категорія, котра актуалізується фактично в усіх видах мистецтв.

Поняття «поетика» має досить широке семантичне поле. Так, у словнику-довіднику літературознавчих термінів Ю. Ковалів пояснює поезику як «термін літературознавства, який постійно зазнавав внутрішньої змістової переакцентуації у зв'язку із еволюцією художньої літератури» [103, с. 542]. В античну добу – це вчення про художню літературу взагалі. Згодом – поезика розглядала питання, які стосувалися описання художньої форми. «Частіше поезикою називають, на відміну від теорії літератури, ту її частину, яка вивчає питання структури творів, їх композиції, поетичну мову та віршознавство, тобто питання форми літературних творів» [97, с. 286]. Наявні також спроби науковців замінити її стилістикою, присвяченою висвітленню поетичного мовлення. На сучасному етапі розвитку літературознавства все частіше спостерігаються спроби співставлення поезики з герменевтикою, що передбачає структурне вивчення текстів, інтерпретацію їх змісту та виявлення впливу на читача.

Кожен окремий дослідник по-своєму трактує значення терміну «поетика». Аристотель розумів поезику як науку про створення поетичних творів. Вона містила набір правил, дотримуючись яких можна було створити довершений літературний твір. Т. Никифорук, у відповідності до етапів розвитку поезики, розрізняє *нормативну поезику* (низка правил, дотримуючись яких можна було

створити твори, наділені художньою цінністю); *описову поетику* (наукова дисципліна, яка намагалася розпізнати і класифікувати в літературному творі «прийоми», «художні засоби», а також вважала, що пізнає «таємниці» художності); *історичну поетику* (осягає багатовіковий процес розвитку художніх форм); *функціональну поетику* (намагання зрозуміти художній твір як цілісну функціональну систему) [117].

Ключовими дослідженнями в цій галузі, на нашу думку, є праці українських літературознавців О. Потебні, Г. Ключека, Р. Гром'яка, В. Хархун, І. Франка, С. Ковпик, М. Ласло-Куцюк тощо. Більшість із них тлумачать **поетику як науку про будову та способи організації літературного твору** (І. Франко, В. Хархун та ін.). За словами філолога В. Хархун, в широкому значенні поетика – це «1) наука про літературу (еквівалент поняття «літературознавство»); 2) окремий розділ літературознавства (поетика ототожнюється з теорією літератури або стилістикою)... У вузькому значенні поетика розглядається як означник науки про форму художнього твору» [166, с. 129]. Дослідниця зазначає, що *поетика* як розділ літературознавства *поділяється* на: *генеалогічну* (наука про літературні роди і види), *стилістику* (засоби мистецтва), *версифікацію* (досліджує будову вірша) [166]. Крім цього, В. Хархун, аналізуючи становлення значеннєвого кола даної дефініції у ХХ ст., виділяє *структурну поетику* (мова – спосіб вираження літературних явищ), *поетику Женевської школи* (поетика – рефлексія над онтологічними проблемами), *рецептивну поетику* (увага зосереджується на процесі читання літературних текстів) [166, с. 130].

Спорідненими до розглянутих дефініцій є визначення І. Франка, В. Лесин та О. Пулинець. «Поетика вивчає питання структури творів, їх композиції, поетичну мову та віршознавство, тобто питання форми літературних творів» [97, с. 286]. Тотожним є розуміння поетики у німецьких літературознавців Б. Джессінга та Р. Кьонена: «Поетика – частина літературознавства, яка на відміну від теорії літератури, вивчає її конкретні сегменти (композиція, мова ліричного твору, версифікація тощо), роблячи спроби замінити її одним із напрямів теорії літератури – стилістикою, що вивчає специфіку поетичного мовлення [205, с. 89].

В деяких дослідженнях поняття **поетика вживається у більш широкому розумінні – у значенні стилю**. Наприклад, як система робочих принципів певного автора, школи, епохи (наприклад, у працях Ж. Ліотара). Американський лінгвіст Дж. Каллер вважає, що «поетика – наука про стратегії і тактики літератури», яка «вивчає можливості мовленнєвих актів будь-якого типу» [205, с. 80]. Загалом науковець трактує поетику як колективну систему поглядів, що є досвідом минулих поколінь.

Показовими для музикознавства є літературознавчі дослідження, в яких **поетика розглядається невід’ємно від художнього образу**. Так, О. Потебня сформував основні ідеї лінгвістичної «теорії словесності» (теоретичної поетики), які пов’язані з проблемою художнього образу і художньої мови. У розумінні науковця поетика – лінгвістична наука про будову художньої мови та художнього образу [130].

Деякі дослідники наголошують, що **поетика має безпосереднє відношення до поняття «художність» і як художня структура твору розглядається в аспекті смислоутворення**. За словами Г. Клочека, «смысл будь-якого словосполучення складовою частиною якого є слово «поетика», обов’язково стосується поняття художності» [74, с. 11].

Дослідник Л. Айзенбарт констатує, що «в українському літературознавстві наприкінці ХХ ст. популяризується вивчення поетики окремого письменника й поетики окремого твору» [1, с. 144]. Крім цього, у зазначений період актуалізується розгляд поетики як системи. Так, М. Кодак стверджує, що «твір – нерозривна єдність, результат внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки» [76, с. 10]

Отже, в сучасному літературознавстві термін «поетика» використовується у різноманітних значеннях. Так, під **поетикою** розуміють науку про: 1) форму художнього твору (його композицію, поетичне мовлення, версифікацію) (В. Лесин та О. Пулинець); 2) систему засобів виразності в літературному творі (В. Хархун); 3) властивості художньої форми (про умови існування змісту)

(Г. Клочек); 4) формування художнього смислу (О. Потебня, М. Кодак); 5) систему творчих принципів поета чи письменника (Ф. Ліотар).

К. Клочек узагальнює **смислові значення терміна «поетика»**, якими різнобічно оперують науковці, наступним чином: «1) засоби художньої виразності; 2) система авторських творчих принципів; 3) художня форма; 4) цілісність», системність; 5) майстерність письменника» [74, с. 11].

У пропонованому дослідженні під поетикою мається на увазі система принципів художньої організації твору, зокрема таких, як композиція, драматургічні особливості, головні образні сфери, характерні риси мовлення, версифікація, стилістика, тому спостереження над відтворенням жанрово-стильових особливостей Шевченкового циклу в різних композиторських прочитаннях у дисертації нерозривно пов'язане із дослідженням тих елементів поетики твору, які складають її загальну систему.

Практика *віршового перекладу псалмів* із Біблії сягає давніх часів. У Середньовіччі в поетичний спосіб їх обробляли різні народи. Одним із перших європейських поетів, який здійснив у IV столітті повний віршовий переспів Псалтиря, був грецький єпископ Аполлінарій Лаодикійський. Східним слов'янам псалми відомі приблизно з 863 року, коли Псалтир переклали Кирило і Мефодій. Рукописний кодекс Київський Псалтир було переписано уставним письмом у 1397 році. Тож українці знали Псалтир ще з часів Київської Русі. У XVII–XVIII ст. псалми komponували і виконували мандрівні дяки. Згодом як духовні вірші або духовні пісні вони входили до репертуару лірників та кобзарів.

У XIX ст. Т. Шевченко вперше здійснив поетичну інтерпретацію Псалтиря живою українською мовою. До цього відомий лише один випадок художнього освоєння текстів Псалтиря як циклу – три поезії у прозі стилізовані під тексти біблійних псалмів – «Псалми Русланові» Маркіяна Шашкевича (1830-ті рр.). Після Т. Шевченка віршові псалмові переклади, переспіви чи наслідування були виконані багатьма українськими поетами (П. Гулак-Артемівський, М. Максимович, П. Куліш, П. Грабовський, С. Руданський, І. Франко, О. Пчілка, Л. Українка). Утім, на думку більшості дослідників, «Давидові псалми»

Т. Шевченка – перший віршовий переспів Давидових псалмів саме літературною українською мовою і до того ж у вигляді циклу. Наразі найпоширенішими є переклади «Давидових псалмів» українською мовою Миколи Куліша, Івана Огієнка та Михайла Бахтинського. У 2001 році в рамках фестивалю «Золотоверхий Київ» народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, художній керівник та головний диригент Муніципального камерного хору «Київ» Микола Гобдич організував та провів конкурс «Духовні псалми», у якому використання перекладу І. Огієнка стало головною умовою. «Завдяки наданому імпульсу українські композитори створили сотні хорових творів на тексти згаданого перекладу, і ця тенденція зберігається дотепер, що стало неоціненним для хорової культури України» [101, с. 238].

Передусім охарактеризуємо *відмінні ознаки псалма* як літературного жанру. За визначенням словника: «Псалми (грец. *psalmos* – пісня; гра на струнному інструменті) – пісні релігійного змісту, створені біблійним царем Давидом» [103, с. 566]. Н. Руденко влучно зазначає, що «Псалтир зі Святого письма – це не просто зібрання молитовних звернень до Бога, це молитва, виражена у пісенній формі» [138]. Тобто, псалми склалися як пісні на релігійну тематику, а не виключно поетичні твори. За сюжетом і структурою псалми зазвичай поділяють на історичні, месіанські, повчальні та псалми-прославлення. Більшість з них – це молитви до Бога, а деякі присвячені особливим подіям.

Однією із головних жанрових ознак псалмів є особливий змістовно-композиційний принцип тексту – так званий наскрізний паралелізм. Так, М. Ласло-Куцюк стверджує: «Біблійний паралелізм принципово двоїчний (бінарний)...Текст псалма складається із фраз – так званих “стихів”, а кожний стих розпадається на дві симетричні частини (“темістиви”, або піввірші), де другий піввірш варіює зміст першого, підсилюючи його емоційне забарвлення. Слова, які є носіями змісту, в кожному піввірші між собою парні, синонімічні» [96, с. 62]. Важливими рисами псалмів є також велика кількість звертань до Бога від першої особи, висловлення Йому хвали, ритмізована мова, наявність риторичних запитань та риторичних окликів, що створює ефект індивідуалізації і

сприяє у свою чергу музичному втіленню. Цікавим є спостереження М. Ласло-Куцюк щодо специфіки українського національного менталітету: «Паралелізм є універсальним явищем, будучи наявним у фольклорі та писемній літературі багатьох народів. В українському фольклорі паралелізм виникає з потреби передати настрій через звертання до життєвих асоціацій» [96, с. 63].

Зазначимо, що первісне значення псалма як хвалебної пісні знайшло яскраве втілення у циклі Т. Г. Шевченка. У своїх переспівах Тарас Григорович свідомо об'єднав дві важливі засади – біблійну та національну, використовуючи широку гаму релігійно-філософського змісту Біблії у контексті актуальних і наболілих проблем України.

Ще з дитинства він добре знав Псалтир, бо навчався через ці тексти грамоти. До того ж, як зазначає М. Ласло-Куцюк, «у 1825 році він допомагав дякові Богорському із с. Кирилівка, читаючи замість нього Псалтир над померлими» [96, с. 67]. Тож ідеї, висловлені у псалмах, були близькими для юнака, а мова – зрозумілою та природною.

Створення циклу «Давидові псалми» припало на час творчого піднесення поета – грудень 1845 року. Протягом 12 днів (з 14 по 25 грудня 1845 року) він написав такі твори: «І мертвим, і живим...», «Холодний Яр», «Маленькій Мар'яні», «Минають дні, минають ночі...», «Три літа», «Заповіт». Показово, що Т. Шевченко звертався до біблійних тем і раніше, але саме цей цикл став першим переспівом Святого Письма.

Ймовірно, ідея переспіву псалмів у поета виникла восени цього ж року, коли він уважно перечитував Біблію. Згадки про це знаходимо в його листуванні та спогадах друзів. Наприклад, 23 жовтня 1845 р. у листі до А. Г. та Н. Я. Родзянок Т. Г. Шевченко писав, що він у Миргороді і через хворобу «ні разу ще не виходив із кімнати, і, до того ж, ще нічого читати. Якби не Біблія, то можна було б з'їхати з глузду... Намагався вірші писати, але така дурниця полізла з-під пера, що соромно в руки взяти... Дочитую Біблію, а там... а там... знову почну» [184, с. 34]. Перебуваючи в листопаді 1845 р. в Переяславі в А. О. Казачковського,

Т. Шевченко «інколи... займався читанням Біблії, відмічав місця, вражаючи особливою величчю» [79].

Поетичний *цикл* «Давидові псалми» був написаний 19 грудня 1845 р. та уперше надрукований із кількома цензурними купюрами лише у 1860 р. у «Кобзарі» під назвою «Псалми Давидові». З цією назвою 1860 року цикл опубліковано окремим виданням. Цікаво, що в авторському рукописному тексті у збірці «Три літа» цикл має найменування «Давидові псалми». Саме цю назву ми використовуємо у представленому дослідженні.

За словами І. Даниленко, «переймаючись тяжкою долею свого народу, поет створив метаісторію України, підкріплену авторитетністю сакральних текстів першоджерела та переконливістю образу поета-пророка, здатного силою свого глаголу керувати серцями» [54, с. 3]. *Цикл «Давидові псалми» складається* із 10 переспівів (псалми 1, 12, 43, 52, 53, 81, 92, 132, 136 і 149 за церковнослов'янською нумерацією). Очевидно, що Т. Шевченко обирав зразки для переспіву зовсім не випадково. Десять перекладених ним віршів є ключовими, бо вони якнайточніше відтворюють усю духовну силу Псалтиря. З тематичного розмаїття псалмів Тарас Григорович вибрав поезії, які присвячені проблемам взаємин суспільства та людини, життю в оточенні «злих» та «лукавих» грішників, та «лютих» та «хитрих» ворогів. Таким чином, у переспівах Т. Шевченка висвітлюються власні переживання та настрої, а також проводяться біблійні паралелі між історією Ізраїлю та України.

Відмітимо слушне зауваження В. Домашовця: «Т. Шевченко не переспівував псалмів з Біблії навмання, але вибрав деякі з них цілком обдуманно й старанно, щоб вони творили своєрідну цільність до його незвичайно цінних творів при кінці збірки “Три літа”» [56, с. 19–20]. Про виважену та логічну загальну композицію циклу свідчить і його структурна єдність, яка підкріплюється ідейним спрямуванням обраних поетом псалмів. За словами Г. Баран та І. Баран, «вони передають ідеї високого ідеалу людського буття за законами Божої справедливості, указують на неприродність гріховного існування людини й суспільства» [7, с. 42]. Переважно, це молитви та звернення людей до Бога, в яких

вони просять спасіння та прощення власних гріхів. Грішники живуть у реальному світі, сповненому труднощів і несправедливості, у яких часто винні вони самі. Тож люди благають Бога звернути на них увагу, посприяти вирішенню їхніх проблем, відновити справедливий порядок. В. Радучький підкреслює, що з текстів різних псалмів та їхніх переспівів перед Т. Шевченком постають не герої, а звичайні люди, подібні до кожного із нас. «Саме така особливість псалмів – через переспіви Шевченка – зумовила їх органічне входження в українську літературу» [134, с. 16].

Важливим також є той факт, що поетичний цикл «Давидові псалми» чітко структурований композиційно та функціонально (див. : додаток А, схема 10). Так, Псалом №1 виконує функцію зачину і виражає основну думку циклу (так само, як і в біблійській Книзі псалмів). Наступні поезії здійснюють розвиваючу функцію: поет звертається до Бога, просячи спасіння (Псалми №12, 53), та лине думкою у славетне минуле, водночас засуджуючи правлячу верхівку (Псалми № 43, 52, 81, 93, 136). На цьому панорамному тлі Псалом №132 постає невеликим просвітленим інтермецо, де оспівується згода і єдність в народі. Псалом № 149, у якому підкреслена ідея праведності людини у відношенні до Бога, виконує підсумовуючу функцію.

Показово, що у творчості Т. Шевченка знаходимо й інші переспіви, подражання псалмів⁵, а також окремі образи, ремінісценції та прямі цитати зі Слова Божого (у поемах «Тризна», «Сон» («У всякого своя воля...»), «Кавказ», «Слепая», «Єретик», «Марія», містерії «Великий льох», посланні «І мертвим, і живим...», вірші «Во Іудеї во дні они»), але вони до «Давидових псалмів» не входять. Крім того, готуючи цикл до друку, «Подражаніє 11 псалму» (1859 р.) поет свідомо залишив поза ним.

⁵ І. Даниленко зазначає, що поет переспівував тексти зі старослов'янської Біблії («Давидові псалми», 1845, «Подражаніє 11 псалму», 1859, «Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)», 1859, «Подражаніє Іезекіілю. Глава 19» [1859]), а також давньоруської («Плач Ярославни», «З предсвіта до вечора», 1860), російської («Тим неситим очам...», 1860) та польської («Подражаніє Едуарду Сові», 1859) літератур [53, с. 62].

Дискусійним серед науковців є питання *жанрово-стильової специфіки* досліджуваного твору Кобзаря. Найбільш поширена думка, що цикл «Давидові псалми» це переспів 10 пісень Псалтиря. Утім, час від часу з різних причин виникають суперечки щодо жанрового визначення твору. Дослідники намагаються з'ясувати, як варто класифікувати «Давидові псалми» з погляду перекладу: вважати їх наслідуванням, переспівом чи перекладом. М. Павлюк наголошує, що збірка складається із переспівів (43, 81, 93, 132, 136, 149) і перекладів (1, 12, 52, 53). Л. Кисельова слушно вважає недоречним розбивати Шевченків твір на окремі частини, з яких одні належать до переспівів, інші до перекладів. Тому вона стверджує, що «Давидові псалми» – це створений Шевченком новітній український Псалтир – «кишеньковий» [72, с. 33].

За визначенням літературознавчого словника, переспівом, на відміну від перекладу та наслідування, є «вірш, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, з елементами наслідування версифікаційних елементів, наближений до перекладу, але відмінний від нього за відсутністю еквіритмічності» [103, с. 531]. І. Даниленко слушно зауважує, що у Шевченковій поезії віршовий переспів межує з наслідуванням – «подражанієм». Але в переспіві поет ближчий до оригіналу, а в «подражаніях» тільки відштовхується від них (орієнтуючись на їх жанрову модель або використовуючи лише мотиви). «Переспів більшою мірою наближений до перекладу, але на відміну від нього, передбачає помітнішу інтерпретацію та модифікацію всіх основних мотивів оригіналу, включаючи водночас можливість скорочення чи розширення змісту першоджерела» [53, с. 62]. Тому, на нашу думку, «Давидові псалми» Т. Шевченка – саме віршовий псалмовий переспів Псалтиря. Безумовно, це не автентичні сакральні тексти, але вони інспіровані Святим Письмом, поетично осмислені, засвоєні та по-новому втілені автором.

Шевченкові псалми у переважній більшості переспівано, за винятком 81-го, улюбленим розміром поета – так званим *коломийковим 14-складником*, який походить від народнопісенного силабічного 14-складового вірша. Відомо, що цей розмір здавна вживаний як у піснях, так і поезії усієї України. Це 14-складовий

рядок, поділений цезурою на дві половини – 8 і 6 складів, скріплений жіночою римою. На письмі Т. Шевченко зазвичай два рядки розбивав навпіл, створюючи чотирирядкову строфу. Восьмискладовий рядок, розділений цезурою, утворює дві чотирискладові групи, в кожній з яких по одному опорному наголосу, а шестискладовий – має два опорних наголоси (див. : додаток А, схема 8). З цього погляду М. Ласло-Куцюк зазначає: «Двотактний коломийковий вірш з його чіткою ритмічною організацією і синтаксичною впорядкованістю становив ідеальний засіб передачі українською мовою наскрізного паралелізму біблійного стиха. Це і спричиняється до стислості, енергійності і високої економії шевченківських обробок псалмів. Такої майстерності вже ніхто не досяг після нього. Таїна лежить не тільки в самому розмірі, а у вмілому його використанні, в гнучкості шевченківського коломийкового вірша, бо ж частина Кулішевих перекладів псалмів здійснена коломийковим віршем, та вони слабші за самі ж його переклади, здійснені в ямбах» [96, с. 69].

Мова псалмових переспівів Т. Шевченка має свої характерні особливості. Насамперед, це поєднання в текстах релігійного (сакрального) та художнього стилів. За словами Є. Сверстюка, «слова і вирази з вічної книги, яку Шевченко змалку знав напам'ять, незримо наповнюють його поетичну мову, вчать лаконічного стилю» [143, с. 93]. Так, поет застосовує лексику зі специфічним значенням: *Всевишній, Господь, Бог, пророк, ковчег, херувими, вівтар* та інше. Подекуди він дозволяє собі цілу низку «креативних вільностей» [54, с. 8], порівняно з поезикою першоджерела – індивідуальне інтонування за допомогою так званого віршового перенесення, порушення синтаксичного паралелізму та інших ритміко-синтаксичних засобів. Т. Шевченко широко використовує релігійну лексику, запозичену із грецької та церковнослов'янської мов (*преподобний, воспою, восхвалили*). За свідченням І. Баран та Г. Баран, «це 201 вживання релігійної лексики серед 1125 уживань слів у переспівах Давидових псалмів» [7, с. 45]. Дослідники наголошують, що Шевченкові переспіви містять велику кількість біблеїзмів і чималу кількість висловів із Біблії. «Більшість виразів походять із Псалтиря: безумний говорить (Пс. 13: 1, 52: 2) (*Пребезумний*

в серці скаже,/ Що Бога немає»); блажен муж, що не йде на раду нечестивих (Пс. 1: 1) (*«Блаженний муж на лукаву/ Не вступає раду»*); блаженний той, кого Бог карає на землі (Пс. 93: 12) (*«Благо тому, кого Господь/ Карає меж нами»*) та інші» [7, с. 49].

Таким чином, незвичний синтез високого стилю піднесеного релігійного мовлення та суто народного віршування (коломийковий 14-складник) у переспівах Давидових псалмів Т. Шевченка утворює в результаті парадоксальний ефект «складної простоти», котра, ймовірно, й пояснює загадковий сплав невичерпної глибини та всезагальної доступності змісту поезій Кобзаря. Вельми цікавим є той факт, що в українському фольклорі коломийкову будову строфи (4+4+6) науковці називають епічною. Відомо, що таку структуру мають близько 60 % усіх історичних пісень, понад 80 % співанок-хронік і більше 30 % балад. С. Грица зазначає, що «коломийкова модель домінує у тому територіальному ареалі, що ознаменував формування національного ядра української епіки» [46, с. 155]. Тобто, коломийкова структура вірша є виявом епічної поетики, яка й обумовлює тип викладу музичного матеріалу та очевидну спрямованість на псалмоспівця як епічного персонажа і виконавця псалмів – кобзаря, зокрема і самого Т. Шевченка як національного українського Кобзаря. В музичних творах це проявляється, наприклад, у використанні псалмодіюючого принципу викладу тематизму або різного роду рецитацій, у застосуванні монодичної фактури та наявності соліста і супроводжуючої хорової групи.

Звернемо увагу на те, що й інші науковці вказують на безпосередній вплив фольклорної традиції на особливості віршування поетичних творів Т. Шевченка. Так, Ф. Колесса у своїх розвідках аргументує, що саме народнопісенні ритми в творах Кобзаря ведуть до вироблення чіткої, різноманітної і багатой строфічної будови. «Поет творить у душі народної поезії нові, оригінальні комбінації, нові взірці строфи», що не мають своїх відповідників у народній поезії, але складені «дуже вдатно із народних ритмів» [82, с. 131, 147].

Тож, застосовуючи у своїх переспівах біблійні фразеологізми та вислови із Біблії, Т. Шевченко увиразнює вірші особливим сакральним змістом і

піднесеністю, надає можливості збагачення змісту музичного твору додатковими смисловими конотаціями у риторичному аспекті. Недаремно Г. Баран та І. Баран пишуть: «Цитування Біблії – характерна риса, що притаманна мові творів поета, яскрава особливість його авторського стилю» [7, с. 51]. Тому його слова і сприймаються як *проповідь*. Можна припустити, що ці риси Тарас Григорович успадкував від Г. Сковороди, адже змалечку він знав напам'ять переспіви псалмів зі збірки «Сад божественних пісень».

Досить поширеним у Т. Шевченка є вживання повних (нестягнених) форм прикметників у різних відмінках та числах: *благая, злая, теє, живая (душа), злая (Вавилоня), новую (славу), залізніє (пута)* та ін. «Використання повних форм прикметників та займенників надають мовленню поетичності й урочистості, увиразнюють стилістику твору, є ефективним засобом урочисто-релігійного мовлення у переспівах Давидових псалмів» [7, с. 47].

На думку Г. Бурдіної, «однією з найвиразніших рис перекладів Біблії є інверсійний порядок слів у словосполученнях і реченнях, що постійно підкреслює урочисту піднесеність мови релігійного тексту» [26, с. 263]. У Шевченкових переспівах вживання інверсійних означень є також поширеним. Таке розташування слів сприяє логічному наголошенню семантично важливих лексем, наприклад, у Псалмі 1 – «*в законі Господньому*», «*дерево, плодом вкрите*» тощо.

Досить щедро Т. Шевченко користується й специфічним віршовим прийомом перенесення (енжамбеман), який ніби порушує чітку структуру «коломийкового» римування. За визначенням літературознавчого словника, «перенесення, або енжамбеман (франц. enjambement), – віршовий прийом, який полягає у перенесенні фрази або частини слова з попереднього рядка у наступний, зумовлений незбігом ритмічної паузи зі смисловою, хоч рядок при цьому втрачає свою інтонаційну викінченість» [104, с. 530] (див. : додаток А, схема 9).

Оскільки чимало Шевченкових переспівів втілені у вигляді молитви, для них є характерним вживання спонукальних речень (псалми 12, 43, 53, 81, 93, 149). Наприклад, «*Поможі нам, ізбави нас вражої наруги...*» (Псалом 43), «*Боже,*

спаси, суди мене Ти по Своїй волі...» (Псалом 53), «Вдові убогій допоможіте, не осудіте сироти...» (Псалом 81) тощо.

Цікавими є суто стилістичні прийоми, які щедро використовує поет для підсилення динамічності вірша або перелічення прохань до Бога [7, с. 54]. Так, для відтворення швидкого руху або раптової зміни явищ Т. Шевченко використовує прийом *асиндетону*⁶ (між однорідними членами речення пропущені сполучники), наприклад: «*Діла добрих оновляться, / Діла злих загинуть*» (Псалом 1). Для порівняння наведемо відповідний фрагмент Святого Письма у перекладі І. Огієнка: «*Дорогу бо праведних знає Господь, а дорога безбожних загине*» [21]. Як бачимо, поет значно підсилює закладену у біблійному тексті тенденцію до семантичної антиномії.

Уповільненню розповіді, її розчленуванню, що підкреслює, де це необхідно, ліричність псалмів, сприяє *полісиндетон*⁷: «*Блаженний муж на лукаву / Не вступає раду, / І не стане на путь злого, / І з лютим не сяде*» (Псалом 1).

Для творчості Т. Шевченка є типовим й такий метод розвитку як градаційний повтор, який проявляється у повторі одного й того ж слова або однотипних словосполучень чи речень задля підсилення ознаки. Так, на початку Псалма 136, шляхом нагнітання однотипних дій, Т. Шевченко домагається увиразнення змісту та поступового посилення емоційності вислову («*сиділи ми*», «*плакали*», «*повішали органи глухії*»). Далі експресивності висловлювання додає повторення одного й того ж слова («*заспівайте*», «*якої ж ми заспіваєм?*», «*не співають веселої ...*»).

Важливим у контексті даної теми є питання про *музикальність поезії* Т. Шевченка. Ця проблема визріває на стику двох суміжних наукових галузей – літературознавства і музикознавства. Ще сучасники усвідомлювали особливий тип обдарування Кобзаря. Варто також навести спостереження О. Цалай-

⁶ «Асиндетон (грец. *asyndeton* – безсполучниковість) – будова переважно поетичного мовлення, з якого усунені сполучники задля увиразнення та стислості виразу. Наприклад, “Зимовий вечір. Тиша. Ми” (П. Тичина)» [104, с. 65–66].

⁷ «Полісиндетон (*грец. poly* – багато і *syndeton* – зв’язане) – фігура поетичного мовлення, виповнена повторюваними однаковими сполучниками задля посилення ліричної виразності чи медитативності» [104, с. 72].

Якименко: «Невипадково і сама назва прижиттєвих видань творів Т. Шевченка – «Кобзар» – відображає органічну єдність поетичного і музичного в його творчості» [171, с. 20]. За словами дослідниці, «музикальність Шевченкового вірша виявляється на рівні звукової інструментовки (імітації звуків природи), у звуковому орнаменті тексту вірша, використанні узагальнених звукосимволів, у часовій і просторовій організації вірша (метро-ритмічна та ритміко-синтаксична побудова твору, пов'язана з музичними закономірностями); на процесуально-драматургічному рівні ці паралелі сягають давніх спільних основ музичного і поетичного мислення» [171, с. 20]. На думку С. Людкевича найголовнішою ознакою співності поезії є «...синтаксична прозорість і логічна (не ритмічна) симетрія, зумовлена вимогами мелодії...» [198, с. 174]. О. Цалай-Якименко також зауважує, що «найглибші рівні музикальності поезії Шевченка виявляються в інтуїтивному осягненні поетом універсальних, іманентно-музичних принципів формотворення – таких, як репризність, сонатність, симфонізм» [171, с. 23]. О. Правдюк вважає, що «саме народна пісня в її музичному звучанні – один із основних чинників поета-музиканта та музикальності його поетичного мислення» [131, с. 15].

У композиції поетичного циклу «Давидові псалми» знаходимо очевидні риси *симфонічного методу*. По-перше, усі 10 переспівів об'єднані концептуально та художньо значущою спільною ідеєю. По-друге, цикл чітко структурований (про що йшлося вище). Н. Руденко доводить наявність у будові циклу сонатної форми, стверджуючи, що «вона ґрунтується на експозиційному протиставленні й репризному об'єднанні музичного матеріалу за контрастно-тематичним принципом» [138] (див. : додаток А, схема 11). Аналізуючи дану схему, помічаємо головні елементи сонатної форми: роль ГП виконують урочисті повчальні пісні (1-й псалом в експозиції, та 132-й – у репризі). Функція ПП належить 12-му (в експозиції) та 136-му псалмам (в репризі). На думку дослідниці в репризі відбувається наближення ПП (136-го псалма) до ГП (132-го) (в музиці – єдина тональність для ГП і ПП). У розробці спостерігаємо симетричне чергування молитовних і повчальних псалмів. 149-й псалом виконує функцію коди – апофеоз

хвали Богові. Безумовно ця схема є умовною, але вона має цінні спостереження, тому заслуговує на існування.

Досліджуючи особливості поезики «Давидових псалмів», неможливо оминати питання організації *концептуальної* сфери цього твору, а саме наявності в його змістовно-смісловому плані певної системи *біблійних концептів*, що свідчить про глибинне значення Святого Письма та ключову роль релігійних текстів у світогляді та творчості поета загалом. Слушною є думка І. Огієнка: «Ніхто з наших письменників, ні до Шевченка, ні по ньому, не писав таким справді виразним релігійним стилем, в якому кожна рисочка, кожне слово не суперечить чесности думання. Я б сказав, що в світовій літературі ніхто з світських письменників не перевищив Шевченкового релігійного стилю й змісту,... він – ознака Шевченкового думання від початку його писань й до могили» [119, с. 165].

Беручи до уваги духовні витоки Шевченкової поезії, науковці споріднюють його творчість із релігійно-теологічними рисами текстів барокових письменників (І. Галятовського, І. Вишенського, М. Довгалевського та ін.), вбачаючи барокові корені в розробці образної тематики Христа, Марії, великомучеників (втілюються в персонажах Гонти, Яна Гуса). «Водночас, – як стверджує Т. Вільчинська, – звернення до християнських істин умотивовується також природою романтичного типу мислення, сакральний аспект якого виникає закономірно внаслідок примату сердечної рецесії в системі романтизму» [31, с. 57]. Тож втілення релігійної тематики у творчості Т. Шевченка повною мірою обумовлене традиціями української літератури бароко і романтизму.

Дослідження біблійних концептів у творчості Т. Шевченка, зокрема в циклі «Давидові псалми», є одним із першочергових завдань представленого дисертаційного дослідження, оскільки вони розкривають глибинний зміст та ідеї текстів. Окреслюючи значення терміна «біблійний концепт», літературознавець В. Сулима наголошує, що «поняття концепт – це не лише смисл знака (імені), як у логіці, це й загальна думка, коротко й точно висловлена, це також формулювання ідеї, явища, образу (від лат. *formula* – вид, образ, форма)» [150, с. 5].

Відмітимо, що поняття концепту (концептосфери⁸) та концептосфери в аспекті сакрального, зокрема в творчості Т. Шевченка, ґрунтовно досліджено в українському та зарубіжному культурно-лінгвальному просторі, а саме у працях Т. Вільчинської [33], Т. Рудюк [139], І. Даниленко [53], Н. Слухай [145], В. Кафарського [207], В. Мокрого [210]. Натомість, попри те, що категорії концепту та концептосфери міцно укорінилися в сучасному музикознавчому дискурсі, лише в поодиноких розвідках здійснено спроби розкриття їх загального змісту, зокрема в дослідженнях В. Марік [110] та Н. Тугушевої [161].

Загальновідомо, що термін «концептосфера» означає певну структуровану сукупність взаємопов'язаних концептів у межах мовно-концептуальної картини світу. У філософії та лінгвістиці під концептом розуміється зміст поняття, смислове значення імені або знаку, але водночас зазначається, що концепти не лише мисляться, вони переживаються, викликають певні емоції, містять в собі оцінку дійсності [139, с. 412].

На думку В. Б. Марік, смислова багатозначність концепту може бути підставою для пошуку за його допомогою шляхів смислоутворення і смислоусвідомлення в музиці. За визначенням дослідниці, «концепт є образом, що став текстом. Текст, у свою чергу, виступає як єдність семантичних інтерпретацій концепту» [110, с. 6]. Відповідно, концептосфера сакрального, як зазначає Т. Вільчинська, є «певною ділянкою релігійних знань і сукупністю концептів, кожен з яких характеризується сакральним змістом» [33, с. 154].

Як складний мовно-культурний феномен концепт неодмінно корелює з іншими взаємопов'язаними поняттями, зокрема такими, як образ, символ, архетип, що потребує окремих пояснень. Так, актуальним є поширене серед науковців ототожнення концепту й образу. Хоча подекуди ці споріднені поняття можуть співпадати, їх варто розмежувати, оскільки один і той самий змістовно-смиловий концепт може бути виражений різними музичними образами. Наприклад, втілення *концепту молитви* в опері-ораторії «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка пов'язане із низкою жанрово-тематичних різновидів,

⁸ Відомо, що термін «концептосфера» запроваджений Д. Лихачовим.

як-от подяка, возвеличення, прохання, сповідь, покаєння, що їх реалізовано за допомогою відповідної образної сфери. Звідси – смислова багатоплановість, комплексний характер концепту, що визначає його семантику, тому у вищенаведеному прикладі концептуалізація проявляється у спільній ознаці всіх проявів молитви, яка розуміється як особисте спілкування з Богом. Тож концепт має узагальнений самостійний зміст і розгортається через низку образів (символів).

За словами Л. Шевченко, «першим кроком в аналізі текстових концептів є виділення ключових слів на підставі їхньої частотності та змістовного наповнення в тексті» [182, с. 204]. Надалі дослідницька робота повинна бути спрямована на висвітлення їхнього текстового наповнення.

Унаслідок аналізу поетичного циклу «Давидові псалми» Т. Шевченка за вищезазначеною методикою виявлено низку ключових слів, які можна згрупувати за спорідненими ознаками у певні концептосфери (див. : додаток А, схема 12). Так, слова «добро», «блаженний», «праведний» утворюють **концепт добра**; **концепт зла** представлений лексемами «ворог», «злий», «нечестивий», «плач», ворожий сміх. Наскрізним у Шевченковій збірці є **концепт віри**, який утворюють слова «Бог», «Господь», «хвала», «слава»; **концепт молитви (прохання)** – лексеми «спасіння», «молитва»; яскраво виділяється також **концепт соборності**; функціонують в тексті окремі важливі лексеми – «воля» і «душа».

Як приклад наведемо аналіз функціонування в тексті «Давидових псалмів» одного із його ключових слів, що визначає основну семантичну лінію Шевченкового циклу – прохання до Всевишнього, а саме слова «спасіння», яке є однією із основних лексем у розглядуваній збірці. При цьому слова, які виступають у функції контексту, поглиблюючи основне поняття, – «*помагать*», «*спаси*», «*поможи*», «*спасеніє*», «*помолюся*», «*молюсь*» та ін.

Однією із центральних у Святому письмі та, зокрема у «Давидових псалмах» Т. Шевченка, є тема покарання грішників (нечестивих), яка пов'язана із концептом зла. Наприклад, «*А лукавих, нечестивих і слід пропадає*» (Псалом 1), «*Яко Бог кара неправих*» (Псалом 149), «*Господь Бог лихих карає*» (Псалом 93)

тощо. Зауважимо, що гріх і покара – найпоширеніші барокові мотиви. Відомо, що кара єврейського народу за непослух Богові осмислюється у Біблії як «інструмент», за допомогою якого Господь спонукає цю націю до переосмислення життєвих орієнтирів. Т. Шевченко осучаснює історичні біблійні події, проводячи паралелі із трагічними сторінками національної української історії. Дослідники вказують на те, що у творах Т. Шевченка домінує також мотив відповідальності за провини історичні й особисті, зокрема у Псалмі 53 («*Молюсь, Господи, вчуши їм уст моїх глаголи*»). На думку Н. Корольок, «мотив провіщення майбутнього, перемоги добра над злом, рабів і убогих над катами, «лукавими», «царями неситими» є наскрізним у циклі» [89, с. 141].

Побічне втілення у циклі «Давидові псалми» має концепт соборності (раю братерства). Цій темі присвячений Псалом 132 – «*Чи є що краще, краще в світі, як укупі жити*». На думку дослідників, у Шевченковій рецепції ця ідея втілюється у темі «братолюбства». Тому наскрізним у переспівах псалмів (як і в творчості поета в цілому) є мотив любові до ближнього. Наприклад, «*І на злих моїх погляну незлим своїм оком*» (Псалом 53), «*Господь любить свої люде*» (Псалом 93). Усі ці мотиви розкривають концепт добра.

Отже, поетика псалмових переспівів Т. Шевченка має специфічні особливості, оскільки обумовлюється релігійними та художніми чинниками. Така своєрідність увиразнює вірші особливим сакральним змістом, що єднає водночас піднесеність і неповторний ліризм. «Давидові псалми» Т. Шевченка – це довершений поетичний цикл, який складається із переспівів ретельно відібраних поетом псалмів зі Святого Письма. Автор поетично осмислив і самотньо відтворив релігійні тексти живою літературною мовою, створивши новітній суто український «кишеньковий» Псалтир.

1.3. Принципи поетики музичних творів на сакральні тексти Т. Шевченка

Наукові музикознавчі розвідки впродовж останніх двадцяти років підтверджують системність використання категорії поетика. Свідченням цього є багаточисельні дисертації, написані під керівництвом провідних українських

музикознавців (О. Самойленко, М. Копиці, Л. Шаповалової) та розвідки закордонних музикологів (Г. Данузера, І. Стравінського, А. Шенберга та ін.). Функціонування цієї дефініції в музикознавстві демонструє відмінність підходів до її вивчення. В ХХ–ХХІ столітті відбувається активний процес залучення методології різних гуманітарних наук (філософія, естетика, психологія, літературознавство, музикознавство) до поетики. Дослідники наголошують, що внаслідок інтенсивної взаємодії між термінологічним апаратом музикознавства і літературознавства термін «поетика» поступово втрачає своє первісне значення, трансформувавшись в метафору.

Термін «музична поетика» (від лат. *musica poetica*) з'явився серед наукових понять ще у XVI–XVII ст. Першочергово він означав техніку музичного творення. Відомо, що це поняття вперше застосовано у трактаті Н. Лістенея «Основи плавного розспіву» (1533 р.). До найбільш відомих робіт стосовно питань техніки музичної композиції належать розвідки Г. Фабера (1548 р.), Й. Бурмейтера (1606 р.), Й. Турінгуса (1624), А. Кірхера (1650 р.).

Серед сучасних досліджень в галузі музичної поетики слід назвати кандидатську дисертацію Лю Нань [108], один із розділів якої присвячений історико-теоретичним передумовам вивчення музичної поетики. Автор зазначає, що в процесі теоретичного становлення поняття «музична поетика» виділяються чотири етапи: 1) античний; 2) риторичний (XVII–XVIII ст.) – з'являються перші музикознавчі праці стосовно музичної поетики та термін «*poetica musica*»; 3) нериторичний етап (початок ХХ ст.) – відродження інтересу до риторичних принципів музики і нове відношення до інтонаційності музичного мовлення; 4) сучасний етап – дослідження про те, як музика створюється, виконується і сприймається.

Можна констатувати, що музикознавці радянського і пострадянського періодів не надавали особливого значення поняттю «музична поетика». Помічаємо, що нині музикологи все частіше звертаються до поетики як до науки про словесну художню творчість, науки про будову літературно-поетичних творів та їх естетичні засоби. Таким чином, більшість науковців під **поетикою**

музичного твору розуміють **систему принципів його художньої організації**. Крім того, до сих пір поетика часто межує по значенню з такими музичними термінами як *форма, стиль, мова, мовлення, композиція*.

Наведемо деякі відмінні дефініції музичної поетики. Так, О. Зав'ялова розуміє поетику як прояв *лірико-романтичного типу мислення* [59]. На її думку ця сфера має такі характерні риси як національна характерність, поетичність, пейзажність, зрима картинність, театральність тощо. Зауважимо, що у широкому сенсі розуміння поетики співпадає з вищенаведеними дефініціями літературознавців, у більш вузькому значенні – стосується дослідження мови художнього твору.

Дисертація Н. Беліченко присвячена вивченню структурної поетики музичного твору [18]. Пропонований дослідницею тип аналізу полягає у відтворенні моделі даного тексту як індивідуалізованої системи засобів виразності, спрямованих на естетичний вплив реципієнта. Тож основним завданням структурної поетики є пошук та всебічне дослідження специфічних *«механізмів» організації текстових елементів у художню цілісність*, в центрі уваги виявляється їх органічний сплав [18, с. 8].

Як формальну і виразну *характеристику композиційної будови твору* трактує також музичну поетику Т. Тесля [158]. У такий же спосіб висвітлює цю дефініцію М. Черкашина-Губаренко [176].

На думку Те Ван, *«поетикою можна називати як спосіб створення форми, так і саму форму»*, тобто це та єдність виразного прийому та змісту (образа, символу), що визначає неподільність форми й змісту в мистецтві [153, с. 5]. Таке розуміння є дотичним до думок І. Стравінського, які були викладені у праці *«Музична поетика»*. Так, науковець наголошує на точному визначенні слова поетика – *«це вивчення того, як зробити певну роботу»* [212, с. 5], іншими словами – це спосіб творення (в широкому розумінні цього слова) у сфері музики. З погляду С. Щелканової, поетика – це *«теоретична система, яка дозволяє на основі обраного наукового дискурсу інтерпретувати розмаїті питання специфіки художнього твору, що виявляють його онтологічну сутність»* [193, с. 27].

Проблема поетики в музикознавстві невід’ємна від питань про значення і смисл в музичній мові, тобто питань про *семантику*. Показовими з цього погляду є численні наукові розвідки О. Самойленко. Дослідниця виділяє наступні рівні поетики («семантичні визначники»): *жанрове начало* як «хранитель пам’яті», *структурно-композиційні* закономірності музики, *стиль*. У тексті дисертації О. Самойленко *термін поетика* вживається як *синонімічний до поняття стиль*. Зокрема, дослідниця оперує словосполученням *композиторська поетика* – пізнавальний стиль творчості композитора; здійснюється за допомогою семантичного аналізу [141].

А. Поліщук наголошує на дещо абстрактному трактуванні поняття та зазначає, що поетика музичного твору вимагає «...вивчення засобів художнього втілення задуму (ідеї) та особливості їхнього поєднання залежно від жанру, типу, стилю твору» [129, с. 155]. На думку дослідниці, показовими для музикознавчої науки є дефініції поетики, пов’язані із семантикою. Ц. Тодоров зазначає, що «поетика – наука про закономірності, які породжують смисл [159]. За словами В. Іонова, будь-який естетичний феномен, взятий як художній, може і повинен розглядатися як феномен поетики, тобто в широкому сенсі художньої дії, як результат прояву певного художнього методу зі всіма супроводжуючими його принципами [66, с. 53–54].

Отже, музична поетика – галузь, яка є давно і добре розробленою в європейській, та зокрема українській, науці про музику. Її визначення і сфери застосування неодноразово змінювались, тому досі не існує єдиної загальноприйнятої дефініції. Можна констатувати, що в музикознавчих дослідженнях словосполучення «музична поетика» в одних випадках споріднюється з літературознавчим трактуванням – як структури музичного твору (наприклад, у розвідках М. Черкашиної-Губаренко, Т. Теслі, Н. Беліченко, С. Щелканової), в інших музикологів – воно межує із поняттям композиторський стиль (праця І. Стравінського, роботи наукової школи О. І. Самойленко) або пов’язане із семантикою (у дослідженнях В. Немковської та А. Поліщук).

Найбільш відповідним до нашого дослідження вважаємо використання цього терміну у значенні *системи принципів художньої організації музичного твору*.

Інтерпретація релігійних мотивів у поетичній творчості Т. Шевченка цікавила багатьох літературознавців (Г. Грабович, О. Забужко, І. Даниленко, Т. Вільчинська, І. Огієнко, Н. Слухай, Є. Сверстюк та ін.). Звертаючи увагу на концентрацію творчої думки Т. Шевченка у сфері сакрального, дослідники по-різному трактують багатоманітність семантичних конотацій сакрального у його творчості. Одні пояснюють цю особливість «глибинними структурам поетового мислення» [43, с. 182], а не виключно через тематичний зв'язок із Біблією, інші – відмічають проповідницькі здібності митця – «революційно-пророчий пафос його поезії має релігійне підґрунтя. І загалом поетове мовлення керигматичне» [118, с. 38]. Деякі науковці акцентують увагу на тотожності понять сакральності і святості у творчості Т. Шевченка. Насамкінець більшість дослідників одностайні в тому, що поет «заклав духовні, етичні підвалини української літератури» [143].

Оскільки в музикознавстві співіснує ціла низка близьких за своїм змістом понять, котрі характеризують сакральну музику (духовна, релігійна, священна, церковна, богослужбова, літургійна, паралітургійна, культова, канонічна тощо), вважаємо за необхідне надати дефініції основних, на нашу думку, категорій у сфері релігійної музики. Зокрема найбільшого поширення останнім часом набули у зв'язку з цим такі лексеми, як «сакральний», «церковний», «релігійний», «літургійний», «паралітургійний» та «новосакральний».

Досить розповсюдженим у сучасній культурі є термін «сакральне», який тлумачиться як «...недоторканий, священний, властивий релігійній моделі світосприйняття» [103, с. 364]. Починаючи з ХХ століття «сакральне» виходить за межі виключно релігійного дискурсу, тому нині до сакральних явищ відносять не лише ті, що безпосередньо стосуються релігійно-містичного чи ірраціонального (культ, релігійні цінності, особи і речі, що були посвячені), але й ті, що втілюють високодуховні ідеї та образи. У представленому дослідженні термін «сакральне» вживається саме в такому значенні. Вважаємо, що поняття «сакральна музика» є

набагато ширшим за своїм термінологічним змістом, ніж «літургійна (паралітургійна) музика». Сакральність можна розглядати як концепт.

Згідно з уявленням О. Зосім, «у традиційному розумінні, сакральне є атрибутом спілкування людини як члена християнської спільноти з Трансцендентним» [63, с. 103]. Тому головним маркером сакральності у композиторських творах, на думку дослідниці, виступає їх богослужбова функція, тобто включення у храмовий простір. За словами Н. Лівой, «специфіка сакрального полягає у приналежності цього явища до сфери, для пізнання принципово недоступної. Людська свідомість може досягнути її лише почасти – за допомогою символів, що сприймаються та тлумачаться підсвідомо» [99, с. 131–132]. З точки зору С. Шипа, сакральна (релігійна) музика – така, що призначена для релігійного ритуалу, функціонує у визначеному культурному середовищі як присвячена Богу, виражаючи релігійні почуття та таємничо діючи на людину [192, с. 59]. Таке трактування, на нашу думку, дещо звужує поняття сакральності в цілому.

У широкому значенні духовною музикою в музикознавстві називають таку, що сприяє удосконаленню духовних здібностей людини, «яка містить ціннісно-мотивуючий елемент і моральні імперативи до дій людини, її вчинків, і яка орієнтована на те, щоб у людині відбився образ Божий» [200, с. 273]. У більш вузькому розумінні до духовної музики відносять вокальні та вокально-інструментальні твори, в основі яких лежать релігійні тексти або сюжети. Духовна музика може виконуватися як під час служби у храмі, так і поза культовим середовищем, наприклад, в концертному залі. Тож духовна музика – це досить широке поняття, котре позначає будь-які твори на релігійну тематику і може бути складовою сакральної музики.

Здійснюючи власну систематизацію музики на релігійну тематику, музикознавець О. Мануляк виокремлює дві основні категорії в цій сфері: «релігійна» та «сакральна» музика. До релігійної музики належать твори *паралітургійних* жанрів (які не є обов'язковою частиною церковної служби, але можуть в ній використовуватися); «квазісакральна або квазілітургійна музика»

(«твори, в яких використовуються канонічні тексти в поєднанні з іншими пластами текстових масивів» [109, с. 11]); «*позасакральна* музика релігійної тематики» («твори, які мають духовну спрямованість, але безпосередньо не пов'язані з релігійним культом» [109, с. 11]). До сфери сакральної музики дослідник відносить твори літургійних жанрів, які об'язково входять до культової практики. Крім цього, в межах сакральної музики О. Мануляк виділяє: «сакральну нелітургійну музику» («твори, котрі за ознаками належать до літургійних жанрів, але з певних причин не можуть використовуватися в літургійній практиці» [109, с. 11]) та «сакральну літургійну музику» («твори, в основі яких лежать церковні наспіви і є невід'ємною частиною літургійної практики» [109, с. 11]).

З точки зору О. Зосім, «є три рівні сакрального – літургійний, паралітургійний і позалітургійний, де перші два є репрезентантами сакрального як частини синкретичної літургійної дії, третій символізує зв'язок сакрального (храмового) та світського (позахрамового)» [63, с. 105]. Відтак, дослідниця робить висновок, що «*літургійна музика* – це музика, що звучить на богослужінні, а її канонічний текст регламентований уставом; *паралітургійна* музика звучить на богослужінні як доповнення до літургійної, а також на інших храмових відправах, при цьому її текст не регламентований уставом, однак затверджений місцевою церковною владою; *позалітургійна* музика є музикою релігійною, але такою, що звучить поза храмом і має характер або індивідуальної молитви, або народних (нецерковних) молебнів; *квазілітургійна* музика – написана на літургійні (канонічні) тексти або стилізована під середньовічно-ренесансну «сакральну», але має концертне призначення» [63, с. 107].

Отже, світські твори на духовну тематику (чим фактично є весь музичний матеріал даного дослідження) ми відносимо до сакральної музики. Поширений в галузі сучасної духовної музики термін «нова сакральність»⁹ вказує на свідоме використання у духовній композиторській творчості новітніх засобів виразності, які ґрунтуються на музичних «ідеях» Середньовіччя, Ренесансу, бароко, – зокрема таких стилістичних прийомів, які сприяють статичності та медитативності

⁹ «Неосакральна музика» – за Є. Бондар [24].

висловлювання (повторність, остинатність, атематичність, риторичні фігури тощо). Загалом митці тяжіють до застосування мінімальної кількості засобів у створенні новосакральної музики, позаяк дослідники наголошують на спорідненості мінімалістичних технік письма з прийомами богослужбового співу доби Середньовіччя. Є. Бондар стверджує, що «неосакральна творчість сучасників віддзеркалює уподобання композиторів у творчому залучанні традицій різних церков, у спробах їх протиставлення та поєднання, у художньо-стильовому та інтонаційному синтезуванні» [24, с. 254]. Так, серед панорами музичних втілень «Давидових псалмів» Т. Шевченка можна виявити, що, наприклад, В. Губаренко в опері-ораторії «Згадаймо, братія моя...» звертається до характерних ознак жанру пасіонів, які виявляються у чергуванні реплік оповідача-Поета із драматичними подієвими епізодами. Цікавим прикладом також може слугувати звернення О. Імаметдиної-Похило до кантати – типового літургійного жанру протестантської церкви.

Тож духовна творчість українських композиторів ХХ–ХХІ ст. являє собою складну, багатогранну за змістом, жанрами та формами втілення сферу музичного мистецтва, проте вона має єдину спільну ознаку – релігійна тематика.

Зважаючи на різносторонні аспекти дослідження релігійних мотивів у творчості Т. Шевченка та вивченість поняття *сакрального* в літературознавстві загалом, розглянемо типові риси стилістики *сакруму* в «Давидових псалмах» Т. Шевченка та можливі засоби їх відтворення в музичних інтерпретаціях українських композиторів.

Релігійний стиль творчості Т. Шевченка має свої специфічні ознаки на всіх мовних рівнях, проте найбільш значущими є тематичний та лексичний. Найперше *sacrum* проявляється у мотивах, темах, сюжетах (тематичний рівень), а вже потім у численних лексемах біблійного змісту, метричній специфічності (мовностилістичні особливості) тощо. Тож на лексичному рівні показником релігійного стилю у творчості Т. Шевченка є значна кількість «маркованих слів» (за визначенням Г. Бурдіної [26, с. 260]), а саме, використання біблійних імен, назв (Всевишній, Господь, пророк, ковчег, херувими), цитат зі Святого Письма,

біблеїзмів («упаду в руки ворогів» – Псалом 12; «яко в притчу» – Псалом 43), церковнослов'янізмів (блаженний, воспою, восхвалимо), okazіоналізмів¹⁰, діалектизмів¹¹.

Характерною ознакою сакрального в поезії є звернення авторів до *жанрів церковної літератури* (молитва, псалом, послання, містерія, «подражаніє», переспів). Літературознавці відзначають, що в багатьох творах Т. Шевченка саме «молитва є провідним структурним елементом, одним із засобів вираження його філософських поглядів» [53, с. 19]. Як наслідок, Шевченковий цикл псалмових переспівів є зразком молитовної лірики, адже шість із десяти віршів (12, 43, 52, 53, 81, 93) – молитовні за характером.

Поетика сакрального може проявлятися не тільки на *рівні структури, але й в семантиці* вживаних образів, зокрема, за Н. Беліченко, – у використанні біблійних концептів та образів, символів або моделей духовної особистості: озброєний воїн, сяюче світило, мале дитя, мандрівник, що прямує вузьким шляхом, храм, де перебуває Святий Дух, гілля виноградної Лози тощо [20, с. 112], що також має відбиття в поезії Т. Шевченка. Так, важливими у збірці «Давидові псалми» є наступні біблійні образи: води («роси Єрмонської» – Пс. 132 – як символу очищення), «праведних» і «нечестивих» (наскрізний ідейний вектор збірки), концепт ворогів (Пс. 12, 53), концепт Божої кари («яко Бог кара неправих, правим помагає» – Пс. 149), концепт соборності («Воспоєм чесним собором» – Пс. 149), концепт Божої любові до ближнього і до ворогів («і на злих моїх погляну незлим своїм оком» – Пс. 53).

Крім того, «стилістичними “індикаторами” сакрального, – за словами Ю. Григорчук, – в літературному творі постає й багатопланова метафоризація художнього вислову» [45, с. 74]. Наприклад, вербальна складова опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка насичена метафоричними висловлюваннями, ліричними відступами та філософськими роздумами на релігійну тематику, що

¹⁰ Як зазначають І. Баран та Г. Баран, утворені вони за аналогією до церковнослов'янізмів, наприклад, «пребезумний», «добретворящого», «добровонне» [7, с. 8].

¹¹ За словами дослідників, на лексичному рівні діалектизмів у переспівах псалмів не виявлено.

призводить до поліфонічного нашарування контрастних змістовно-тематичних ліній, різноманітних смислових кодів.

Однією із ознак сакральності в композиторській квазілітургічній творчості (за визначенням О. Зосім)¹² є *використання канонічних текстів* (в даному випадку – віршовий переспівів канонічних текстів Давидових псалмів Т. Шевченка). Такими є фактично всі розглядувані нами твори. Показовим з цього погляду є авторське рішення О. Козаренка у «Різдвяній Божественній Літургії». Канонічні тексти композитор чергує із Шевченковими псалмами, таким чином надаючи їм літургійного значення.

Одним із головних репрезентантів сакрального в музиці є *музичний жанр*. Композитори часто звертаються до концертних жанрів духовної музики, які дещо втрачають ритуальну складову (меса, ораторія, реквієм, літургія, магніфікат). До того ж, нерідко зустрічаємо такі жанрові ознаки типових літургійних жанрів, які розкриваються лише на глибинному змістовному рівні твору. Наприклад, опера-ораторія «Згадайте, братія моя» В. Губаренка, яка, за словами Н. Королюк, поряд із спадкоємністю з античною трагедією та принципами середньовічного релігійного театру, має генетичні зв'язки із жанром пасіонів (Поет виконує функцію Євангеліста) [89, с. 171]. Крім того, сакральність в композиторській творчості може втілюватися через *релігійні жанрові визначення* (псалом, молитва, притча, страсті, кант, органум, мотет, секвенція «Dies irae»).

Не менш чільного значення набуває й семантика вживаних образів, зокрема біблійні концепти, символи, які можуть бути виражені різноманітними засобами і прийомами композиторського письма. Так, В. Губаренко в опері-ораторії «Згадайте, братія моя» осмислює трагічні події Коліївщини крізь призму сакральної концептосфери (Божої кари, жертвоприношення, молитви, покаєння та ін.), що пронизує різні рівні твору – змістовно-смисловий, композиційний, тематичний (інтонаційний, ритмо-мотивний, тембральний). В хорівій мініатюрі «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш» (Псалом 12) В. Тиможинського

¹² На думку О. Зосім, «квазілітургічна (концертна) музика – написана на канонічні тексти, але має концертне призначення» [64, с. 268].

молитовне умиротворення втілюється за допомогою драматургії декресцендууючого типу – висхідне сходження усіх партій на *pp*. Автор тонко вибудовує заключну «тиху кульмінацію», котра закладена в поетичному першоджерелі.

Зауважимо, що композитори тонко реалізують в музиці синтаксичні прийоми шевченкових віршів. Як зазначалося вище, сакральна стилістика поезії «Давидових псалмів» насамперед проявляється в *синтаксисі*, як правило, запозиченому із старозавітних текстів. Зокрема, це вживання епітетів, інверсійного порядку слів, стилістичних прийомів асиндетону та полісиндетону¹³, риторичних запитань та окликів, порівняльних зворотів. Цікаво, що зазначені властивості поетичних текстів Кобзаря не пройшли повз уваги митців. Наприклад, у другій частині (Псалом 53) хорового циклу «Псалми Давидові» В. Журавицького прийом асиндетону на словах «*Молюсь, Господи, внуши їм/ Уст моїх глаголи*» музично відтворюється шляхом імітації з квартовим вступом голосів, що сприяє лапідарності, ущільненості музичної тканини (див. : додаток В, приклад 1).

Натомість інша поетична фігура, неодноразово використана у «Давидових псалмах» Т. Шевченка – полісиндетон – сприяє уповільненню тону висловлювання, його розчленуванню. Цей прийом посідає важливе місце в текстах Біблії, що є свідченням великого впливу Святого Письма на переспіви псалмів Т. Шевченка [7, с. 54]. Так, в переспіві Псалма 12, на словах «*Доки буду мучить душу/ І серцем боліти?/ Доки буде ворог лютий/ На мене дивитись/ І сміятись!..*», використано цей прийом. Для його музичного втілення М. Скорик у I частині хорового циклу «Три псалми» вдається до поліпластового розшарування музичної тканини, досягаючи ефекту уповільненості та «застиглості» висловлювання (див. : додаток В, приклад 2).

На стилістичному рівні сакральність в музиці багатьох сучасних композиторів полягає у зверненні до засобів виразності та прийомів музики Середньовіччя, Бароко, зокрема повторності, монодичності, атематичності,

¹³ Про асиндетон та полісиндетон див. на с. 59.

мінімалістичної техніки, використання риторичних інтонаційних фігур, різного роду цитат, інтонаційних засобів християнської духовної традиції, хоральної фактури, антифонних та респонсорних принципів, що дає сумарний ефект внутрішньої стриманості й глибокої зосередженості [63, с. 102].

Поширеним в композиторських рішеннях є прийом псалмодіювання, як прояв епічної поезики, котра закладена у віршовому 14- складовому розмірі Шевченкових переспівів. Цей прийом знаходимо у хорових концертах О. Яковчука, О. Польового, кантаті «Псалми Давидові» О. Імаметдинової (Похило). У III ч. (Псалом 149) хорового циклу В. Журавицького псалмодіювання в партії тенорів на словах «*Преподобнії во славі і на тихих ложах*» сприймається як голос пророка-псалмоспівця. Поза тим, сучасні українські композитори часто користуються експресивним прийомом рецитації без фіксованої звуковисотності, який бере свої витoki з української кобзарсько-лірницької традиції і також свідчить про припитомість епічної поезики у 14-складовому вірші. Так, активно цей стилістичний засіб використовує Л. Дичко у хоровій симфонії «Шевченкіана», особливо в кульмінаційних розділах.

Важливим чинником втілення сакрального в духовній музиці українських авторів є використання чотириголосної *хоральної фактури* та *кантового триголосся*, що побічно вказує на літургійну спрямованість музики. Наприклад, у II ч. (Пс. 53) циклу В. Журавицького на словах «*А Бог мені помагає*» – терцієва втора у партії тенорів і «вільна мелодія» у басів (див. : додаток В, нотний приклад 3). В цьому плані хоральна фактура виступає першорядним смислоутворюючим чинником і в крайніх розділах третьої частини (Пс. 53) хорового циклу М. Скорика.

Окремо необхідно сказати про *виконавський склад* духовних вокально-хорових та вокально-інструментальних творів. Тембровий склад релігійних творів завжди вокально-хоровий. Усі проаналізовані нами опуси на тексти «Давидових псалмів» Т. Шевченка написані для чоловічого (у М. Лисенка, В. Журавицького та М. Скорика) або мішаного хорового складу із сольними чоловічими партіями (Л. Ревуцький, О. Яковчук, О. Польовий, В. Губаренко,

В. Тиможинський, Л. Дичко). Можна припустити, що особливою прикметою духовної музики, зокрема на тексти псалмових переспівів Т. Шевченка, є специфіка тембрового забарвлення чоловічими голосами, які природно асоціюються із церковним співом і виконанням кобзарів та лірників. Крім того, басовий голос часто має семантичне навантаження як піднесений голос біблійного псалмоспівця і пророка. Загалом розподіл виконавських партій на соліста і акомпануючу хорову групу в розглядуваних творах можна трактувати як ще одну ознаку втілення епічної традиції, яка є питомим показником коломийкового розміру. Показово, що чистий тембр дитячих голосів сприймається як ангельський спів небожителів, причому піднесене «райське» звучання дитячого хору пов'язане із досить сталим фактурним рішенням – кантовим триголоссям. Цим прийомом дуже тонко користується В. Губаренко в опері-ораторії «Згадайте, братія моя», втілюючи таким чином наскрізний концепт «раю братерства».

Відмітимо, що *камерність хорового складу* стає додатковою розпізнавальною конотацією образів сакрального, оскільки створює особливий духовно-інтимний, сповідальний тон висловлювання.

Викладені аналітичні спостереження щодо типових ознак поезики сакрального в літературі та музиці підсумовано у вигляді порівняльної таблиці (див. : додаток Б, таблиця 1).

Отже, принципи поезики музичних творів на сакральні тексти, зокрема «Давидові псалми» Т. Шевченка, залежать від композиційно-структурних та стилістичних особливостей літературного першоджерела. Інструментами омузикалення сакрального слова можуть бути: 1) жанр (меса, ораторія, реквієм, літургія, псалом тощо); 2) семантика поетичного тексту (концепти, образи); 3) тексто-музична форма; 4) тематизм та музично-інтонаційні прийоми (наприклад, риторичні інтонаційні фігури); 5) техніка письма (зокрема мінімалістична); 6) фактура (хоральна, монодична тощо); 7) композиційні засоби (псалмодіювання, антифонні або респонсорні принципи); 8) виконавський склад (зокрема камерний).

1.4. Панорама жанрових реалізацій «Давидових псалмів» Кобзаря

Реалізація поетичної спадщини Т. Шевченка у музичних творах українських митців завжди цікавила музикознавців. Втім, існують теми, котрі знаходяться поза увагою науковців, зокрема питання музичних інтерпретацій поетичного циклу Т. Шевченка «Давидові псалми». Нагадаємо, що на сьогоднішній день нараховується близько двадцяти українських авторів, які звернулися до переспівів Кобзаря (див. : додаток Б, таблиця 2).

Привертає увагу своєрідна хронологічна асинхронність у використанні циклу «Давидових псалмів» Т. Шевченка. Очевидними є два яскраві сплески зацікавленості переспівами Кобзаря. Так, перша хвиля спостерігається на початку ХХ століття, а саме, 1911 р. («Давидів псалом» М. Лисенка) та 1923 р. («Давидові псалми» Л. Ревуцького). Наступні 60 років можна назвати кризовими в історії Шевченкових псалмів, оскільки звернення до національної і, тим більш, духовної тематики протягом багатьох десятиліть жорстоко переслідувалося, що пояснюється атеїстичними засадами тодішньої радянської влади.

Друга хвиля зацікавленості до переспівів Т. Шевченка охоплює порубіжжя ХХ–ХХІ століть і триває дотепер. Варто відмітити, що саме після прийняття незалежності України починається поступове відновлення інтересу до релігійної тематики. До цього періоду належать твори М. Кузана (1986 р.), В. Гончаренка (1989 р.), В. Журавицького (1992 р.), Г. Ганзбурга (1996 р.) та О. Козаренка (2000 р.).

Відродження активного інтересу митців до біблійної тематики Т. Шевченка на початку ХХІ століття пов'язується із проведенням різноманітних фестивалів і конкурсів, а також зі святкуванням у 2014 році 200-ліття із дня народження поета. Серед таких творів можна назвати опуси М. Скорика (2003 р.), О. Похило (2005 р.), О. Яковчука (2011 р.), Л. Дичко (2013 р.), О. Польового (2014 р.), Є. Марчук (2014 р.), В. Гайдука (2014 р.), Л. Думи (2014 р.), Т. Іваницької (2014 р.), В. Тиможинського (2014 р.).

В цілому, твори українських митців на тексти переспівів «Давидових псалмів» Т. Шевченка вражають різноманіттям жанрових забарвлень: від хорової

мініатюри до масштабної чотиричастинної хорової симфонії (див. : додаток Б, таблиця 2). Найбільшого поширення набуло тяжіння до жанру хорової поеми та мініатюри, яке спостерігаємо у творах М. Лисенка, Л. Ревуцького, Л. Думи, Т. Іваницької, Г. Ганзбурга. Зазвичай це одночастинні опуси, написані для хору *a cappella*, або для хору з фортепіанним супроводом, що втілюють ідею одного вірша. Вони мають досить вільну структуру та форму, зумовлену глибинним зв'язком музичної тканини з поетичним першоджерелом.

Показовим є втілення О. Козаренка, який у двочастинній «Різдвяній Божественній Літургії» використовує декламаційне прочитання Шевченкових віршів, підкреслюючи, таким чином, музикальність власне поетичного слова, як такого, що не потребує мелодизації.

Досить популярним серед композиторів є жанр хорового концерту, який для своїх задумів обрали О. Яковчук та О. Польовий. Структура кожного із опусів відповідає традиціям так званих «літературних композицій», тобто в основі кожної із трьох частин лежить поетичний текст одного вірша Т. Шевченка. Показово, що наскрізний драматургічний розвиток може охоплювати увесь цикл (твір О. Польового), або не виходити за межі конкретної частини (в О. Яковчука).

Вражає оригінальністю та масштабністю задуму жанр хорової симфонії *a cappella*, який обирає Л. Дичко (симфонія «Шевченкіана»). У межах класичної чотиричастинної сонатно-симфонічної композиції, використовуючи текст переспівів (1, 12 та 149) відповідно у I, II та IV частинах, композиторка своєрідно розкриває цілісність та єдність тематичного змісту Шевченкового циклу в цілому. Проникливі лірико-філософські роздуми про співвідносини добра і зла в житті народу та одиничної особистості, тяжке становище поневоленого народу червоною ниткою проходять через увесь цикл.

Серед музичних втілень переспівів Т. Шевченка знаходимо й вокально-інструментальні жанри. Так, п'ятичастинну кантату «Псалми Давидові» для мішаного хору, сопрано, квартету тромбонів, фортепіано, струнних та ударних створила харків'янка Оксана Похило (випускниця класу В. М. Птушкіна). Користується популярністю серед композиторів і жанр хорового циклу, до якого

звернулися В. Журавицький («Псалми Давидові») та М. Скорик («Три псалми»). Як правило, це поєднання декількох самостійних частин, що втілюють тексти різних псалмів, об'єднаних єдиним задумом та ідейною спрямованістю. Французький композитор українського походження М. Кузан також є автором п'ятичастинного хорового циклу «Давидові псалми» на тексти Т. Шевченка.

Окремо можна виділити жанр хорової мініатюри, для якої характерна здатність відбиття в малій формі значного ідейного змісту, зумовленого провідним значенням поетичного слова. До таких зразків належать опуси Є. Марчук, В. Гайдука, В. Тиможинського.

Цілком природно, що названі вище твори відрізняються не лише за жанровим показником, але й за принципом музичної реалізації. Спираючись на раніше проаналізовані нами зразки попередньо можна виділити, принаймні, дві основні тенденції музичного втілення:

1. Пріоритетним для композитора є поетичний текст, внаслідок чого головним чинником музичної композиції стає прагнення до точного відтворення тексту в музиці (умовно кажучи, «тексто-музичний» підхід, який спостерігаємо у М. Лисенка, О. Польового, М. Скорика).

2. Нарівні із поетичним текстом провідним стилістичним фактором виявляється музично-драматургічна архітектоніка, в результаті чого основний акцент переноситься на інтонаційний розвиток тематичного матеріалу (так званий «музично-текстовий» підхід, більш притаманний опусам Л. Ревуцького, Л. Дичко, О. Яковчука).

Проблеми, пов'язані із музичним жанром, завжди є актуальними для усіх галузей музикознавства. С. Шип пропонує такі дефініції цього поняття: «Музичний жанр (від гр. – *рід, походження*, лат. – *рід, категорія, клас*) – 1) Тип музикування або музичного твору, що природно виникає, розвивається, зникає або трансформується в культурному середовищі у відповідності до потреб суспільства. Характеризується певним комплексом функцій, умов існування, образно-змістовних та формальних властивостей; 2) Типологічне уявлення про музичні артефакти, що бере активну участь у створенні, виконанні та слуханні

музики й зазвичай відбивається в музично-теоретичних поняттях» [188, с. 67]. Широка теоретична і практична значущість терміну «музичний жанр»¹⁴ пояснює його привабливість серед дослідників, а також відкритий характер теорії жанру в сучасному музикознавстві. За словами І. Тукової, «вивчати проблематику музичного жанру вкрай складно, адже кожного разу оригінальне композиторське прочитання жанрового варіанту, котре далеко не завжди вкладається в сталі рамки, потребує аналізу» [162, с. 213]. В. Степурко зазначає, що «умови існування музичних жанрів і засоби музичної виразності є найважливішим для їх художнього усвідомлення...» [147, с. 29].

Нині жанр являє собою синтетичне явище, про що свідчить велика кількість відповідних термінів, а саме: жанрова дифузія або асиміляція (міжжанрова взаємодія), жанрова поліфонія (одночасне поєднання різних за своїми жанровими ознаками мелодичних ліній або цілих пластів), жанрова трансформація (перетворення жанру в результаті його переосмислення) тощо. До таких новітніх визначень належить і поняття *жанрової сугестії*. Цей літературознавчий термін в перекладі з латинської мови означає «натяк», «навіювання», тому науковці тлумачать його як відповідний підтекст твору. Жанрова сугестія базується на додаткових смислових натяках, адже поетичний текст серед літературних жанрів має найбільш високий сугестивний потенціал. Саме віршовий розмір, ритміко-звукові словесні повторення підсилюють сугестивну дію. Крім того, в контексті нашої теми важливою є думка дослідників про те, що сугестивна лірична поезія «...найближча до музики, бо її засоби виразності виходять на передній план, а семантика слів стає другорядною» [103, с. 648].

¹⁴На думку О. Коенди: «Музичний жанр – це певний відносно стійкий інтонаційний архетип (модель) музичного твору (тексту), що, формуючись у відповідності до вимог його художніх та позахудожніх детермінант (контексту), проявляє себе як система-данність (семантичний знак музичного мистецтва) та система-принцип (смыслотворчий код музично-історичного процесу), при цьому, виступаючи засобом генетико-типологічної систематизації музичних творів, служить каналом інтегративно-типологічного зв'язку об'єктно-суб'єктної системи музичного мистецтва» [85, с. 141].

В даному дослідженні ми розглядаємо явище жанрової сугестії для висвітлення питання смислового навантаження різних жанрів духовної хорової музики, їхньої семантики. Відмінність принципів омузикалення слова в кожному окремому випадку обумовлюється, значною мірою, специфікою його жанрового забарвлення, причому у зв'язку з активною спрямованістю на сприйняття слухача.

С. Шип наголошує, що музичним знаком може бути не лише окремий звук, інтонаційний зворот або ритмічний мотив, але й музичний твір загалом, інакше кажучи, будь-яка одиниця музичної форми, яка має певний семантичний зміст [191, с. 49]. Тому будь-який жанр можна розглядати як музичний знак, що «в результаті типологізування набуває сталого семантичного змісту» [85, с. 140]. Так, на думку Н. Беліченко, «музичний жанр – це свого роду певний смисловий код, що є носієм конкретного художнього змісту» [18, с. 10].

Як наголошує С. Шип, «жанровий генотип певною мірою свідомо чи підсвідомо, обумовлює хід чи результат творчого процесу, внаслідок чого кожний музичний твір може мати певні жанрові ознаки» [187, с. 68]. Будь-який жанр для композитора має власне смислове навантаження в його сугестивній формі і тому, відповідно, розрізнятимуться й принципи омузикалення літературного першоджерела. Один і той самий поетичний текст, опиняючись в жанрових умовах, наприклад, хорової симфонії, неодмінно відчуватиме вплив симфонічного становлення, однак, в процесі омузикалення того ж тексту в хоровому концерті насамперед актуалізуються принципи концертування (темброва драматургія *tutti-solli* тощо). В хоровій мініатюрі першорядною буде деталізація фактури і змістовна навантаженість кожного елемента на коротких проміжках твору, а в опері-ораторії поетичний текст буде втілюватись в умовах поліпластової фактури, що є наслідком нашарування різних змістовно-смислових ліній загальної драматургії.

Коротко зупинимось на сугестивному прояві жанрових особливостей у досліджуваних творах, намагаючись висвітлити риси, котрі активізуються при втіленні духовних текстів Т. Шевченка.

Найбільш точно жанрова функція псалмів (релігійна пісня, молитва) відтворюється в *хоровій мініатюрі*, для якої властиве: 1) концентроване відбиття ємкого художнього змісту в малій формі та 2) провідне значення поетичного слова. Крім того, в ній розкривається лірико-психологічна образність та сфера духовного життя людини, що найбільше відповідає змісту «Давидових псалмів» Т. Шевченка. Композиторська робота в хоровій мініатюрі зазвичай супроводжується детальною роботою з різноманітними засобами музичної виразності – мотивами, фактурними сегментами, ладотональними змінами. Як наслідок, композитори використовують прийоми розшарування фактури на пласти, імітації з коротким вступом голосів, мотивний тематичний розвиток тощо. Поза тим, композитори часто вибудовують стислі кульмінації на макро- та макрорівнях (наприклад, в мініатюрі «Чи Ти мене, Боже милий, навек забуваєш» В. Тиможинського).

Сугестивна дія в *хорових циклах* М. Скорика («Три псалми») та В. Журавицького («Псалми Давидові») проявляється в тому, що контрастні частини пов'язані єдиним ідейно-художнім задумом, ладотональним планом, спостерігається певна драматургія виконавського складу, взаємозалежність образно-змістовної сфери усіх частин. Різноманітні тексти Шевченкових переспівів дають можливість розкрити різні молитовні стани, наприклад в тричастинному циклі псалмів М. Скорика.

При відтворенні псалмів Т. Шевченка в *кантаті* («Псалми Давидові» О. Імаметдиної–Похило), жанрова сугестія проявляється у провідному значенні хору, драматургії чергування речитативних, сольних та хорових епізодів, смисловій навантаженості оркестрової партії (сольні проведення в партії тромбонів у кульмінаційних епізодах). Крім того, жанру кантати властиві елементи сюжетності з філософськими та поетичними узагальненнями, що дає можливість відтворити О. Імаметдиновій (Похило) провідну сюжетну лінію циклу «Давидові псалми» загалом (боротьба із «нечестивими»).

Особливості сучасного *хорового духовного концерту* (наприклад, опуси О. Польового та О. Яковчука) беруть витoki із традицій класичного вітчизняного

концертного жанру. У музичних втіленнях Шевченкових переспівів Давидових псалмів цей зв'язок спостерігається у чергуванні сольних епізодів (або ансамблевого звучання) з хоровим *tutti*, у поєднанні акордово-гармонічної та імітаційно-поліфонічної фактури; у «діалогічному спілкуванні» хорових партій та мотивному проростанні тематичних утворень на різних рівнях. Не менш важливою особливістю хорових концертів є синтез слова і музики, зокрема створення літературних лібрето (за Т. Гусарчук [50, с. 360]), які обумовлювали музичну драматургію. Оскільки першочерговою текстовою основою для хорових концертів були псалми із Біблії, тому цей жанр якнайкраще пристосовується до взаємодії із псалмами у переспіві Т. Шевченка.

Сугестивний прояв жанрових ознак *хорової симфонії a cappella* у «Шевченкіані» Л. Дичко проявляється у взаємодії суто інструментальних форм розвитку із різними типологічними ознаками хорової фактури; у підпорядкуванні поезії музичним закономірностям; у наявності симфонічних методів розвитку, ознак симфонічної драматургії тощо.

Поетичні тексти псалмів Т. Шевченка в жанрі *опери-ораторії* втілюються в умовах синтезу наративності й епічності (жанрові риси ораторії) з драматичною подієвістю та психологізмом (вплив опери). В. Губаренко при утворенні сюжетної канви в опері-ораторії «Згадайте, братія моя...» користується принципом *контамінації*, що полягає у формуванні авторського сюжету із міфологічних, історичних, естетико-літературних, філософських джерел. Такий спосіб створення лібрето призводить до утворення багатьох пластів драматургії, що визначають художній простір твору.

Отже, духовна сутність творчості Т. Шевченка, найповніше відображена в переспівах Давидових псалмів, які користуються популярністю серед українських митців починаючи з 1911 року, коли був створений «Давидів псалом» М. Лисенка. Активне піднесення інтересу митців до сакральної тематики творчості Т. Шевченка відбулося уже в ХХІ столітті і посилюється у 2014 році, коли увесь світ святкував 200-річчя з дня народження поета. На сьогодні маємо близько двадцяти різножанрових музичних втілень переспівів з циклу Т. Шевченка.

Музичний жанр для композитора – є носієм конкретного художнього змісту, тому в кожному окремому випадку принципи омузикалення того ж самого словесного першоджерела є різними. Тож, з метою розкриття смислового навантаження різних музичних жанрів, в роботі вводиться літературознавчий термін «жанрова сугестія», акцентуючи залежність відмінних принципів музичної реалізації слова від особливостей того чи іншого жанру.

Висновки до Розділу 1

Проблема взаємовпливу поезії та музики наразі залишається актуальною для музикознавчої науки. Незважаючи на спільність емоційно-образної сфери обох видів мистецтва, кожен вокальний твір зумовлює окрему низку питань, а саме – співвідношення поетичної та музичної композиції, мовленнєвої і музичної інтонації, поетичного та музичного ритму. Текст в композиторському прочитанні може зазнавати різних структурних модифікацій. При взаємодії поезії і музики музична основа проникає в слово, а вербальна складова має вплив на музику, оскільки композиція словесного джерела відбивається у формуванні музичного ряду. Тому важливою є проблема відповідного методу аналізу вокально-хорової музики. Вирішення цього питання почасти знаходимо у різних дослідженнях, серед яких виділяються підходи О. Цалай-Якименко, Н. Герасимової-Персидської, Я. Якуб'яка, Ю. Ясіновського та ін. Українські музикознавці виокремлюють такі типи взаємодії слова і музики. Так, Я. Якуб'як виділяє два принципи: 1) центральний – слово є головним; 2) полярний – слово та музична інтонація зливаються. Н. Герасимова-Персидська також окреслює два способи музично-текстової організації: прозаїчний – музика підпорядковується тексту (типовий для знаменного розспіву) та віршовий – музичні закономірності є визначальними (зустрічається у партесних і хорових концертах). Схожі принципи простежуються у дослідженні Ю. Ясіновського.

Процес наукового осмислення музичного втілення поезії Т. Шевченка пройшов декілька етапів: від постановки проблеми складності омузикалення Шевченкового слова та усвідомлення специфіки відтворення поезики Кобзаря в

різних жанрах, формах, стилях, композиторських школах, через компаративне співставлення одного поетичного тексту у відмінних музичних прочитаннях до аналітичного узагальнення динаміки та стильових підходів до втілення Шевченкового слова.

Поетичний цикл «Псалми Давидові» Т. Шевченка – перший віршовий переспів Псалтиря літературною українською мовою. Десять створених Кобзарем віршів, об'єднаних концептуально та художньо, є ключовими для Давидових псалмів і у своїй сукупності точно віддзеркалюють духовну силу Святого Письма.

В дослідженні здійснено порівняння принципів поезики в літературі та музиці. Здебільшого в літературі поезику трактують як художню організацію твору, натомість в музикознавстві термін «поестика» частіше за все інтерпретується як композиторський стиль. У представленому дослідженні під поезикою розуміється система принципів художньої організації твору.

Поестика Давидових псалмів Т. Шевченка визначається синтезом релігійних та художніх чинників, використанням специфічної лексики та стилістичних прийомів, наявністю стабільної версифікації, структурованих композиційно-драматургічних закономірностей та розгалуженої біблійної концептосфери. Особливість поезики сакруму у збірці «Давидові псалми» Т. Шевченка полягає не лише у використанні релігійної тематики, а й в загальному світовідчутті самого Кобзаря. Музичне відтворення сакральної стилістики Шевченкових переспівів характеризується використанням специфічних музично-інтонаційних прийомів (наприклад, риторичних фігур), різноманітних способів тематичного викладення, а саме псалмодіювання, антифонних перекличок. Поза тим сакральна стилістика підсилюється хоральною фактурою, камерним виконавським складом, семантичним навантаженням окремих лексем тощо.

Існуючі сьогодні композиторські прочитання поетичної збірки «Давидові псалми» Т. Шевченка вражають жанровою численністю (хорові мініатюри, поеми, цикли мініатюр, хорові концерти, кантата, симфонія, опера-ораторія) та різмаїттям виконавських складів (*a cappella*, з інструментальним супроводом (фортепіанним, оркестровим); для чоловічого, мішаного хору; з солістами або без

них). Найбільш активно композитори звертаються до одночастинних жанрів малих форм – мініатюра та поема (М. Лисенка, Л. Ревуцького, Л. Думи, Т. Іваницької, Г. Ганзбурга), які відтворюють текст одного вірша. Розглянуті опуси свідчать про відмінність авторських підходів до втілення поетичного слова. В одних випадках музичні закономірності підкоряють поетичну структуру, в інших зразках поетичні засоби є визначальними. Відмінність принципів омузикалення слова в кожному творі обумовлюється й специфікою жанрових особливостей. Тому у дослідженні використано літературознавчий термін «жанрова сугестія», який розкриває питання семантичного навантаження жанрів. Так, в хорівій симфонії поетичний текст регулюється канонами симфонічного розвитку, в хоровому концерті на музичну інтерпретацію слова впливають концертні принципи. В мініатюрі першорядною є смислова навантаженість кожної деталі музичної тканини, а в опері-ораторії втілення тексту залежить від взаємодії різних змістовно-сміслових ліній загальної концептосфери.

Отже, поетика циклу «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті проблеми співвідношення слова і музики є надзвичайно актуальною та перспективною темою у сучасному українському музикознавстві, адже знаходиться на перетині різних видів мистецтва.

РОЗДІЛ 2. «ДАВИДОВІ ПСАЛМИ» В ОДНОЧАСТИННИХ ХОРОВИХ ЖАНРАХ

Результати дослідження, представлені у Розділі 2, висвітлено у публікаціях [36, 34, 127, 128].

2.1. Одночастинні опуси в українській духовній хоровій музиці в аспекті жанрового становлення

Українська духовна хорова музика має давні традиції. Вона формувалася протягом століть на основі опрацювання різножанрової системи богослужбових творів. Нині виявляється стійкий інтерес українських митців до духовної тематики і жанрів. Серед жанрового розмаїття хорових опусів простежується відмінність у підходах до розуміння духовної тематики та її музичного втілення. Помічаємо, що твори малих форм привертають особливу увагу сучасних українських композиторів. Т. Мартинюк пояснює таку ознаку «можливістю камернізації художнього викладу, здатністю до втілення високих ідей, широкою палітрою інновацій і відтінків» [111, с. 298]. Ця тенденція спостерігається ще з XVII–XVIII ст., коли поширеними були псалми¹⁵, канти (духовні і світські), гімни (у творчості М. Дилецького, Д. Бортнянського), малі причасні вірші (невеликі літургійні піснеспіви у творчості М. Березовського), хвалебні й духовні пісні¹⁶ (у творчості Д. Бортнянського). Загалом в цю епоху високохудожні духовні хорові мініатюри мали богослужбове призначення.

Починаючи з XIX ст. українська духовна музика розширила жанрове розмаїття. Так, композитори активно зверталися до молитовних духовних пісень і солоспівів на канонічні тексти.

Межа XIX–XX ст. характеризується новим етапом в розвитку жанру хорової духовної мініатюри. Перш за все він пов'язаний із творчістю основоположника української композиторської школи М. В. Лисенка та його послідовників

¹⁵ Відомо, що псалом – релігійна пісня на текст із біблійних псалмів або вокальний твір переважно духовного змісту (псалма).

¹⁶ «Духовна пісня – словесно-віршові музичні твори зі строфічною будовою; синкретичне жанрове утворення позалітургійного призначення з ортодоксальним релігійним змістом, послідовно витриманим у дусі вчення церкви» [23, с. 325].

(К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, А. Кошиць та ін.). Оскільки на території Східної України тривалий час, аж до початку ХХ ст., у сфері духовної музики майже нічого не відбувалось, М. Лисенко лише наприкінці століття звернувся до сакральних жанрів та засобів богослужбового співу¹⁷. За словами Л. Корній, «духовна музика М. Лисенка пройнята поетичністю й ліризмом... Їй притаманна мелодична виразність, наспівність. У мелодиці переважає індивідуально авторська інтонаційність, і тільки іноді простежуються фольклорні вкраплення. Композитор залучає до духовної музики елементи народного багатоголосся, яке поєднує із професійною поліфонією. Простежуються й деякі зразки зі стилістикою кантів» [86, с. 349].

«Після утворення Української Автокефальної православної церкви багато композиторів на виконання рішень її Собору 1921 року взялися за написання національно забарвлених богослужбових творів до нових українських перекладів сакральних текстів. Створювалися композиції на канонічні тексти частин богослужби, опрацювання старовинних наспівів та пісень релігійного змісту (колядки, щедрівки, канти, псалми, великопісні пісні), що побутували на українських землях, а також так звані духовні хорові концерти. Середина 1920-х років була найбільш плідним періодом у створенні духовної музики української православної церкви» [88, с. 535].

Тож на I половину ХХ століття припадає розквіт церковного співу і вокально-хорової духовної музики в цілому, пов'язаний із творчістю таких митців як К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я. Яциневич.

У духовно-музичній творчості початку ХХ століття можна виділити три жанрові напрямки: 1) авторські твори на канонічні тексти; 2) обробки старовинних одноголосих богослужбових мелодій; 3) паралітургійна творчість – обробки для хору старовинних релігійних кантів, великодніх тропарів, псалм та

¹⁷ М. Лисенко є автором семи духовних творів, серед яких: молитва-гімн «Боже великий, єдиний» на слова О. Кониського, «Херувимська пісня», різдвяний кондак «Діва десь пресущественного раждаєт», «Камо пойду от лица твоего, Господи» (на текст із Псалтиря), «Давидів псалом» (на текст переспіву 43-го псалма Т. Шевченка), «Пречистая Діво, мати Руського краю», «Хрестним Древом» (на тексти й мелодію духовних кантів).

колядок¹⁸, а також жанр духовного концерту [195, с. 108]. В цілому авторська творчість в галузі духовної музики розвивалася переважно в канонічних богослужбових жанрах (Літургія або «Служба Божа», Всенічні).

Відродження інтересу українських композиторів до духовної музики спостерігається з 1990-х років після прийняття незалежності і зняття обмежень на пропаганду релігійних творів. Як наслідок, з'являється численна кількість композицій на канонічні тексти або мотиви. Л. Корній зазначає, що «здебільшого ця музика національно увиразнена. Композитори не тільки звертаються до фольклору, але й залучають українські давні церковні піснеспіви. Нова якість національно неповторного досягається використанням нової композиторської техніки і нових виразових засобів» [87, с. 37].

Починаючи із другої половини ХХ століття в українській хоровій творчості спостерігається тенденція до оновлення і трансформації жанрової системи. Показово, що духовна музика сучасних композиторів, наслідуючи канони псалмів, літургії, духовних концертів, мес, реквіємів, стає все більш індивідуалізованою. Як правило, це твори біблійної тематики на канонічні й неканонічні тексти, різноманітних жанрів і форм та виконавських складів. На думку Я. Бардашевської, нині «можна говорити про переосмислення культових засад на ґрунті національних традицій, а також про те, що й сама національна традиція на межі ХХ і ХХІ ст. осмислюється як сакральна» [9, с. 7].

Особливе місце в жанровій системі сучасної духовної хорової музики належить жанру **псалма**. Так, у доробку багатьох українських композиторів є окремі хорові мініатюри на тексти псалмів («Блаженний, хто дбає про вбогого...», «Боже мій, нащо мене Ти покинув?») Г. Гаврилець, «Псалом 136» Г. Ганзбург, «Псалом 53» Є. Марчук, Псалом № 132 «Чи є що краще, лучче в світі» для мішаного хору О. Яковчука тощо) та хорові цикли («Десять псалмів» В. Губи,

¹⁸ «Колядки – одні із найдревніших релігійних слов'янських пісень. Проте їхнє опрацювання для хору розпочалося лише в ХІХ ст., а концертне життя – з 1905 року. В ХХ ст. колядки обробляли М. Лисенко, К. Стеценко, О. Кошиць, Я. Яциневич, М. Леонтович» [195, с. 121].

«Псалми Давида» М. Шука, «Три псалми» М. Скорика, «Псалми Давидові» В. Журавицького та ін.).

Я. Бардашевська влучно зазначає, що «псалми – важливий різновид піснеспівів різних церковних служб, а також – поетично-семантична основа партесних і хорових концертів як найрепрезентативнішого жанру докласичної і класичної епох церковної музики східно-слов'янського ареалу» [10, с. 44].

Серед хорових композицій українських митців на тексти із Псалтиря переважають твори, написані на канонічну поезію в українському перекладі, а також на віршовані переспіви псалмів Т. Шевченка. Сталими ознаками жанру псалма в музиці науковці називають: канонічну музичну основу (григоріанський хорал, знаменний спів, протестантський хорал), домінування вербальної основи над музичним втіленням, спів *a cappella*, використання літургічних жанрових варіантів (мотет, кантата, концерт).

Сьогодні псалом, поряд з його літургійним функціонуванням, набув статусу світського концертного жанру. Як наслідок, у псалмовій творчості українських композиторів прослідковується тенденція, з одного боку, до оновлення канонічних традицій, з іншого, – до превалювання концертних чинників.

В залежності від функціональної спрямованості творів в сучасній українській духовній музиці, музикологи виділяють два жанрові напрями. Так, за А. Ткаченко до них належать: *літургійні опуси* (твори, які відтворюють момент єднання в молитві людини з Богом) та *концертні* (композиції на сакральні тексти та твори духовної тематики) [159, с. 165–173]. Узагальнюючи існуючі сьогодні жанрові класифікації хорової духовної музики, ми виділяємо три головні напрями: *канонічні* (літургійні), *неканонічні жанри*, а також *паралітургійні*, які за певних умов можуть виконуватися у церкві (до них належать хорові концерти на релігійний текст, канти, псалми та колядки).

Тож сучасна хорова музика в Україні перебуває на стадії активного оновлення. Для музичного втілення поетичного циклу «Давидові псалми» Т. Шевченка сучасні композитори частіше за все обирають хорові жанри малих форм, а саме – мініатюру і поему. Це пояснюється, по-перше, камерністю

структури (одночастинність), що дає можливість втілення одного емоційного стану за короткий проміжок часу. По-друге, важливою є особливість сприйняття сучасного слухача, який віддає перевагу фрагментарності та короткоплинності звучання. Тому далі переходимо до аналізу типологічних особливостей жанрів хорової мініатюри та хорової поеми.

В монографії «Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція» [122] Л. Пархоменко пропонує типологію жанрової системи української хорової музики відповідно до функціональної природи творів, характеру образно-емоційної сфери, способів образного розвитку, композиційних особливостей музичного і поетичного компонентів, характеру їхнього співвідношення і структури твору. За класифікацією дослідниці до галузі хорових жанрів увійшов жанр хорової п'єси¹⁹, визначення якого, на думку Л. Пархоменко, є більш «ємним, ніж термін “хорова мініатюра”, оскільки він може містити значно ширше коло творів – не тільки невеликі мініатюри, але й більш розгорнуті хори» [122, с. 5].

Ієрархічна диференціація хорової музики, запропонована Л. Пархоменко, відображена в таблиці. (див.: додаток Б, таблиця 3). На думку дослідниці, жанр хорової п'єси поділяється на види за ознаками способу моделювання і характеру образності (героїки, лірики, епіки, драматики, характерного), а види поділяються на типи за ознаками конкретизованого змісту і принципів розвитку образності. Відповідно, героїчного – на хори-марші, єднання; героїко-епічного – на гімни, славлення; епічного – на оповіді, балади, монологи, роздуми; ліричного – на сповіді, елегії; драматичного – на поеми, сцени; характерного – на сцени, начерки, гуморески» [122, с. 18].

Тож очевидно, на думку Л. Пархоменко, розмежування понять хорова мініатюра і хорова поема не є коректним, оскільки поема є одним із різновидів мініатюри.

¹⁹ В розумінні науковиці хорова п'єса (зокрема, мініатюра) – «великий і різноманітний за образністю, жанровими прикметами і конструкціями доробок оригінальних творів, що постає як правомірна аналогія до фортепіанної, скрипкової та іншої інструментальної мініатюри» [122, с. 5].

Варто зазначити, що у дослідженнях численних науковців знаходимо відомості про синонімічність жанрів хорової мініатюри та обробки народної пісні. Серед них і «Історія української музики» під редакцією А. Шреєр-Ткаченко. Свідченням того, що риси хорової мініатюри і поеми переплітаються є хорова поема-мініатюра М. Леонтовича «Літні тони».

Втім, хоча в сучасній теорії музичних жанрів п'єси малої форми уособлені одним жанровим ім'ям – «мініатюра», все частіше виникає необхідність чіткого розмежування жанрів хорової мініатюри та хорової поеми як принципово різних.

Питання специфіки жанру сучасної хорової мініатюри є достатньо висвітленим в літературі, зокрема, у працях зарубіжних та українських науковців. Існуючі дослідження присвячені як жанру мініатюри в цілому, так і окремо – хоровій мініатюрі чи інструментальній. Серед українських музикознавців хорову мініатюру вивчали: Л. О. Пархоменко (1979 р.; [122]), М. Варакута (кандидатська дисертація 2011 р.; [28]), Т. Козьміна (2011 р.; [80]) та ін.

На відміну від хорової мініатюри, проблема історії та теорії жанру хорової поеми вважається недостатньо вивченою в музикознавстві, адже на сьогоднішній день фактично не існує жодної ґрунтовної праці, яка б узагальнювала її характерні риси. Окремі спостереження стосовно жанрових ознак хорової поеми знаходимо в монографії Н. Горюхіної «Симфонізм Л. М. Ревуцького» [42] та в навчальних посібниках з історії української музики.

За визначенням літературознавчого словника: «Мініатюра (лат. *«minium»* – червона фарба, кіновар) – невеликий за обсягом, цілком довершений художній твір, який узагальнює чи типізує картини» [103, с. 450]. На думку М. І. Варакути: «Основою для створення мініатюри в музиці стає дотримання принципу відображення “великого в малому”. Цей принцип не тільки визначає масштаби творів, що відносяться до жанру музичної мініатюри, але й стає його найважливішим естетичним критерієм» [28, с. 6].

Що стосується дефініції жанру поеми, в Українській музичній енциклопедії читаємо наступне: «У камерно-вокальній, хоровій та камерно-інструментальній музиці – це здебільшого композиція, літературне джерело якої називалося поема,

а в інструментальній – нерідко програмний твір лірико-драматичного, рідше лірико-епічного характеру, переважно для симфонічного оркестру, сольного інструмента з оркестром, інструментального ансамблю чи фортепіано» [68, с. 285]. Як самостійний жанр музична поема виникла в ХІХ столітті, властивими для неї є такі риси, як активний розвиток драматургії, емоційність та ліричність.

Генезис жанру хорової мініатюри пов'язаний зі зразками малих форм різних мистецтв, їх поетикою та естетикою. Жанр мініатюри виник спочатку у вокально-хоровій музиці ХІІІ–ХVІ століття, і лише на початку ХVІІ століття – в інструментальній. Натомість, жанр поеми практично одночасно з'явився спершу у літературі і вокальній (витоки хорової поеми вбачаємо в мадригалах і мотетах), згодом в інструментальній музиці ХІХ століття. «В українській музичній культурі поступове становлення поеми розпочалось у другій половині ХІХ ст. у хоровій музиці» [68, с. 286].

Наголосимо, що значною інтенсивністю розвитку в сучасній українській музичній культурі вирізняється жанр хорової мініатюри. Втім, дослідники відзначають «характерну тенденцію тяжіння української хорової (а також інструментальної) музики до жанру поеми – і ширше – до поемності як специфічної стильової форми, що впливає з самого духу українського мистецтва з притаманним йому романтичним тонусом, який бере початок від історичних пісень і дум, поезії Т. Шевченка і музики М. Лисенка» [67, с. 31–32]. Зазначимо, що в сучасних хорових поемах прослідковується спорідненість композиційних прийомів із думами (епічний виклад думи перекликається з драматургією «крещендуючого типу» в хорових поемах).

Головною ознакою, котра відрізняє мініатюру від поеми є деталізація письма, семантичне навантаження кожного елемента музичної тканини. У хорових поемах соціально-драматичний або філософський сюжет розкривається засобами пісенного узагальнення у поєднанні з наскрізним симфонічним розвитком і психологічною деталізацією. При цьому, типовою є вільна структура, що є наслідком глибинного зв'язку музичної тканини з поетичним першоджерелом (наприклад, у хоровій поемі «Давидів псалом» М. Лисенка).

Зазначимо, що на відміну від мініатюри, хорова поема відрізняється достатньо великим обсягом твору. Зазвичай у ній чітко виявлені основні драматургічні вузли – експозицію, розвиток, розв’язку, на відміну від мініатюри. Тому, можливо, Л. Пархоменко й відносить хорові поеми, наряду з кантатами, до великих хорових композицій [121, с. 119].

В сучасних духовних хорових мініатюрах українські композитори найчастіше відтворюють певний молитовний стан. Їх структура, як правило, базується на тричастинному принципі. Однак кожен митець по-своєму трактує форму, використовуючи різні музичні прийоми (рецитацію, кантову фактуру тощо) музичну лексику, які набувають значення семантичних знаків. Так, у хоровому циклі «Псалми Давидові» М. Скорика втілюються три різних молитовних стани (прохального, умиротвореного, покайного).

Отже, незважаючи на те, що хорова мініатюра ХХ–ХХІ століття увібрала в себе риси поеми, все-таки ці жанри мають ряд відмінних особливостей. Шляхом компаративного співставлення ми узагальнили їх розбіжні ознаки у вигляді таблиці (див. : додаток Б, таблиця 4). Як бачимо, спільними у цих жанрах є народнопісенні витоки *тематизму* та *фактурні* особливості, пов’язані зі стилістикою українських обробок. Відмінність поеми та мініатюри проявляється найперше у їх *генезисі*. Поема виникла спочатку в літературі і лише в ХІХ столітті в інструментальній музиці. Натомість мініатюра першочергово зародилася в образотворчому мистецтві, а в музиці – в епоху хорової поліфонії строгого стилю та в ХVІ – на початку ХVІІ столітті в інструментальному виконавстві. *Тематика* поем, зазвичай, історична, епіко-драматична або соціальна, тоді як у мініатюрах переважаючими є лірико-психологічні настрої. Хорові поеми вирізняються наявністю ключових етапів *драматургічного* розвитку (експозиція, розвиток, розв’язка). Розбіжними є й принципи їх художньої організації. Так, хорова мініатюра зазвичай відрізняється лаконічною структурою, деталізацією письма та психологічною навантаженістю кожного семантичного знаку. Для поеми типовими є вільна структура, наскрізний розвиток та симфонізація тематизму. Як

наслідок, *форма* в хорових поемах контрастно-зіставна, строфічна, а в мініатюрах – наскрізна вільної будови.

2.2. Поеми для хору з інструментальним супроводом М. Лисенка та Л. Ревуцького: до питання спадкоємності композиторських підходів

Микола Лисенко, безумовно, до сих пір сприймається як один із найглибших інтерпретаторів Шевченкової поезії в музиці. Щиру любов до Тарасового слова Микола Віталійович протягом усього життя намагався передати оточуючим. Зокрема, Левко Ревуцький охоче перейняв це захоплення вчителя, а також навчився дослухатися й розуміти глибоку сутність фольклорної традиції. За свідченням В. Кузик, символічною є згадка про те, що «...в 1908 році, коли він займався у М. Лисенка по фортепіано, одним із перших завдань з гармонії було опрацювання народної пісні на слова Т. Шевченка “Думи мої”» [93, с. 46]. Крім того, брати Ревуцькі змалку зростали у великій пошані до Шевченкової поезії і «Кобзар» Т. Шевченка був у їхній родині настільною книгою.

Тож настанови М. Лисенка розкрили внутрішній потяг Л. Ревуцького, і не дивно, що в основі композиторського стилю останнього лежить глибоке й всебічне пізнання національного народного мелосу та його синтез із елементами сучасної професійної музики.

Зауважимо, що музичні втілення Шевченкових переспівів М. Лисенка та Л. Ревуцького започаткували традицію інтерпретації поетичного циклу «Давидові псалми» українськими композиторами, що сформувало важливий розділ досліджень в галузі музичної Шевченкіани. Цей факт підсилює актуальність музикознавчого аналізу властивостей поетики віршового циклу Кобзаря в їх опусах, які є магістральними в історії омузикалення поетичного слова Т. Шевченка.

Здійснимо порівняльний аналіз «Давидового псалма» для чоловічого хору з супроводом М. Лисенка та «Псалмів Давидових» («На ріках круг Вавілона») для мішаного хору з супроводом Л. Ревуцького. Відразу помічаємо *подібність*

творчих задумів обох авторів, зумовлену низкою об'єднуючих рис. Перш за все, це схожі назви й близькість часу створення – «Давидів псалом» М. Лисенка (1910 р.) і «Давидові псалми» Л. Ревуцького (1923 р.)²⁰. Об'єднуючою є також текстова основа (а саме, переспіви псалмів Т. Шевченка) і концептуальна тематика обох віршових зразків. Так, Псалом 43, використаний М. Лисенком, – це порівняльне міркування, у якому славне минуле співставлене із сумною сучасністю. Псалом 136, застосований Л. Ревуцьким, також має характер своєрідного «екскурсу» у минуле. Поет написав про трагедію поневоленого єврейського народу, яка дуже схожа на ситуацію, в якій перебував український народ «на нашій – не своїй землі».

Крім того, обидва музичні твори – зразки камерного жанру одночастинної хорової поеми із фортепіанним супроводом, хоча автори на цьому і не наголошують. Відмітимо також близькість акордової фактури у розглядуваних зразках.

Спільною є і концертна доля обох опусів. Так, Лисенковий «Давидів псалом» був виданий лише після смерті композитора і до сьогоднішнього дня жодного разу не виконуваний. Натомість поему «На ріках, круг Вавілона» Л. Ревуцького вперше у 2000 р. виконали хор та оркестр Національної радіокомпанії України (за інструментовкою Л. Колодуба).

Однак, поряд із яскравою спорідненістю розглядуваних творів очевидною є *несхожість композиторських принципів*. Перш за все це стосується музичного втілення поетичного слова. Скажімо, у М. Лисенка головним чинником композиції стає прагнення до точного відтворення тексту в музиці. Цей підхід пов'язаний із, умовно кажучи, «тексто-музичним» типом мислення. Л. Ревуцький також дбайливо ставиться до поетичного тексту, але за своєю природою він симфоніст [42]. Тож провідним стилістичним фактором у нього виявляється музично-драматургічна архітектоніка, внаслідок чого основний акцент переноситься на інтонаційний розвиток тематичного матеріалу (це так званий «симфонічний» підхід).

²⁰ Можливо, Лев Миколайович навіть був знайомий із твором Учителя.

Різностямованість композиторської реалізації Шевченкових переспівів покликала за собою і відмінність музичної мови. О. Козаренко зауважує, що манера висловлювання пізнього періоду творчості М. Лисенка, до якого власне і належить «Давидів псалом», базується на бароковій стилістиці, що зумовлено виключно мовою Шевченкових біблійних текстів [77]. Так, у музиці композитора, особливо на початку твору, спостерігаємо урочистість інтонацій, інтонаційний малюнок наближений до барокового семантично стійкого мотиву-символу «хреста» в подальшому поліфонічну манеру викладу, віршові «слов'янізми» у тексті. Натомість, висловлювання поеми Л. Ревуцького залежить від жанрової тематики Шевченкового переспіву. Оскільки це свого роду плач-голосіння за трагічною долею ізраїльського народу, інтонаційність твору композитора пов'язана із музичною семантикою українського народного плачу.

Підсумовуючи, зазначимо, що хоча на більш узагальненому рівні аналізу (назва, жанр, текстова основа, тематика, фактура тощо) спадкоємність творчих принципів Л. Ревуцького та М. Лисенка є очевидною, проте на глибинному – помічаємо деяку відмінність композиторських рішень.

Тож перейдемо до детального порівняння досліджуваних творів.

Спочатку зупинимось на їх *композиції та музичному втіленні поетичного тексту*. Незважаючи на одночастинність, в архітектоніці Лисенкової поеми чітко окреслені п'ять контрастуючих між собою розділів, з тенденцією до загальної тричастинності, зумовленої поетичним текстом: перша частина (розділ 1) – славетне минуле; друга частина (розділи 2-3) – страждення Україна; третя частина (розділи 4-5) – прохання Божого заступництва. Утім, вони різко відрізняються одна від одної за усіма головними музичними параметрами (ладотональність, тематизм, фактура, метроритм тощо). Натомість, у загальній композиції Псалма Ревуцького чітко виділяються чотири розділи, які розмежовуються ферматами (крім 3-го і 4-го), зміною розмірів, відмінним тонально-гармонічним розвитком та характером тематизму. Цей поділ зумовлений структурою поетичного тексту більш опосередковано, аніж у М. Лисенка.

Умовно Псалом 136 Т. Шевченка можна поділити на три частини:

1. Тривожні переживання вигнанців у вавилонському полоні («*На ріках круг Вавилона*»);

2. Висловлення вірності та любові до Єрусалиму («*І коли тебе забуду, Іерусалиме*»);

3. Молитва за справедливий Божий суд («*І Господь наш вас пом'яне, Едомській діти*»).

Тож і на композиційному рівні помітна спільність композиторів у дбайливому ставленні до поетичного тексту. До того ж для реалізації Шевченкових переспівів вони обирають одночастинну контрастно-складову форму.

Оскільки поезія є найголовнішим об'єднуючим фактором даних творів, розглянемо ставлення композиторів до Шевченкового 14-складника.

У «Давидовому псалмі» М. Лисенка в залежності від того чи іншого музичного розміру, у кожному випадку на 14-складник припадає різна кількість тактів, але завдяки збереженню пропорційності метру та рахівної долі, він завжди добре упізнається. Так, у розмірі 4/4 14-складник займає два такти (рахівна доля – вісімка) («*І діди нам розказують про давні кроваві*»), а у розмірі 2/2 – чотири такти (рахівна доля – четвертна нота) («*срамотою свої люде і вороги нові*»).

Оскільки в поемі Л. Ревуцького використовуються лише тридольні розміри, Шевченковий 14-складник завжди охоплює чотири такти і метричне втілення тексто-музичної одиниці залишається сталим. При цьому спільною рисою обох композиторів є подовження кінцівок 14-складника, зумовлене будовою Шевченкової строфи (так зване жіноче закінчення наприкінці) («*Поборов ти першу силу, побори ж і дру/гу*»; «*На ріках круг Вавилона, під вербами в полі*»). Саме ця особливість підсилює відчуття збереження умовної рахівної долі і є ознакою пропорційності та «упізнаваності» 14-складника.

Тож для Лисенкової поеми характерна змінна рахівна доля (що пояснюється перемінністю музичного розміру і метру), а для твору Л. Ревуцького – незмінна. Але в цілому автори пропорційно втілюють Шевченковий 14-складник завдяки зазначеному подовженню кінцівок.

Важливою у контексті нашої теми є композиторська робота з віршовим прийомом перенесення, яким користується Т. Шевченко. Для збереження довершеності та послідовності поетичного розвитку М. Лисенко, услід за Т. Шевченком, практично постійно порушує 14-складник. Жодне текстове перенесення (а загалом їх п'ять) не залишилося без пильної уваги композитора, усякий раз автор по-іншому пристосовує поетичний ритм до музичних закономірностей (див. : додаток В, приклад 4). Наприклад, у другому піввірші М. Лисенко, перервавши услід за Шевченком 14-складник, доповнює його внаслідок розтягнення тривалостей у часі. Ще й до того ж композитор вперше використовує імітацію, яка відіграє формотворчу функцію, адже зазвичай розташовується наприкінці розділів, поділяючи, таким чином, кожен ще на два епізоди.

Розглядаючи аналогічне питання у хоровій поемі Л. Ревуцького, відзначимо, що Т. Шевченко використовує у Псалмі № 136 лише одне перенесення. Композитор, слідуючи за поетом, також одноразово порушує 14-складник, втілюючи його за допомогою зміни ритму та розміру на межі третього та четвертого розділу (див. : додаток В, приклад 5).

Про бережне ставлення обох композиторів до поетичного тексту свідчить музичне відтворення *фразових (фонетичних)* наголосів піввіршів, зумовлених поетичним текстом першоджерела²¹, та *семантичних наголосів*, за допомогою яких на розсуд композитора підкреслюються змістовно вагомні слова. Фразові наголоси зазвичай виділяються подовженням тривалостей або акцентними позначками, в той час як семантичні, крім подовження тривалості, подекуди увиразнюються й за допомогою фактурних прийомів (наприклад, групетто у Л. Ревуцького або поліфонічні нашарування у М. Лисенка).

Важливим у ракурсі нашого дослідження є питання співвідношення *поетичної та музичної акцентуації*. Так, Л. Ревуцький досить часто усупереч логічним наголосам слів порушує її: «сміятися» у Т. Шевченка і «смія~~т~~ися» у

²¹ У деяких фрагментах своїх псалмів у «Букварі» (1861 р.) Т. Шевченко сам проставив наголоси [184].

Л. Ревуцького. Здавалося б це зумовлено пріоритетним значенням для композитора мелодичного розвитку. Але насправді корені даного явища знаходимо в українських народних піснях. Так, С. Людкевич зазначає: «Дуже рідко трапляється пісня, що в цілості підходить під якусь сталу ритмічну схему зі згодою акцентів граматичних зі стоповими» [106, с. 221]. Тобто, у народних піснях акценти слів (граматичні) дуже часто не сходяться з очікуваними наголосами ритмічних стоп; тому під час читання ми частково втрачаємо почуття ритмічної акцентуації, і вимушені пристосовувати граматичні наголоси до загальноприйнятої схеми.

Отже, більшість прикладів переакцентуації у Л. Ревуцького пояснюються суто музичними факторами. Незважаючи на практично точне наслідування ритмо-інтонаційної структури поезії Т. Шевченка, першорядним формотворчим чинником композитор обирає музично-інтонаційний розвиток.

На відміну від Л. Ревуцького, у поемі М. Лисенка лише *зрідка* помічаємо неспівпадіння поетичної акцентуації з мелодичною. Наприклад, у лексемі «свої» акцент складу «ї» підкреслений найвищим звуком у такті та динамікою *crescendo* (див. : додаток А, схема 13).

Тож кожен із композиторів по-своєму увиразнює та оживлює сталу структуру Шевченкового вірша. В результаті, музичні фрази виявляються значно дорозвиненими та більш рельєфними за ритмоінтонаційні мотиви вірша, в чому виявляється спільність композиторських методів.

Детальніше розглянемо принципи симфонічного мислення Л. Ревуцького як одного із засновників національної симфонічної школи, котрі були найбільш ґрунтовно узагальнені та систематизовані (на матеріалі різножанрових зразків його музики) Н. О. Горюхіною [42].

На думку Н. Горюхіної, «сила творчого впливу Ревуцького таїться в характері музичного мислення композитора, що зумів прогресивні тенденції ...мистецтва втілити в глибоко національних формах. З цієї точки зору значний інтерес становить симфонізм Ревуцького як процес народження художнього образу в будь-якому жанрі» [42, с. 3]. Серед новаторських досягнень композитора

дослідниця окремо виділяє створення ним дієвого типу драматургії (базується на симфонічному методі роботи), при якому тематизм подається у безперервному оновленні. Крім того, Н. Горюхіна відзначає яскраво національний характер принципів симфонізму Л. Ревуцького, які проявляються, за її словами, «в методах розвитку тематичного матеріалу (варіаційність, градаційний повтор²²), у драматургії художніх образів (поемність, баладність)» [42, с. 77].

Однією із оригінальних ідей Н. Горюхіної у зв'язку із дослідженням творчості Л. Ревуцького є поняття градаційності²³ в музиці. Дослідниця неодноразово наголошує на співзвучності творчих методів Л. Ревуцького і Т. Шевченка, адже композитор «на іншому художньому матеріалі розвиває традиції геніального українського Кобзаря» [42, с. 43].

У підрозділі 1.1. було зазначено, що в музиці градаційність проявляється як структурно-тематичний засіб та як композиційний принцип. Розглянемо ці два різновиди градаційності на прикладі хорової поеми «Псалми Давидові» Л. Ревуцького.

На думку літературознавців, найчастіше прийом градації зустрічається у Т. Шевченка на структурному рівні і репрезентований повтором одного й того ж слова, але підкріпленого додатковою характеристикою або наслідуванням однотипних словосполучень та речень з тим самим чи спільнокореневим опорним словом (з метою підсилення ознаки) [174]. Так, на початку Псалма 136, шляхом нагнітання однотипних дій, Т. Шевченко домагається увиразнення змісту та поступового посилення емоційності вислову:

«На ріках круг Вавілона,
Під вербами в полі,
Сиділи ми і плакали
В далекій неволі,
І на вербах **повішали**
Органи глухії,
І нам стали сміятися
Едомляни злії» [183].

²² Визначення поняття «градація» див. в Літературознавчому словнику [104, с. 165–166].

²³ Детальну інформацію про градаційність в літературі та музиці викладено в підрозділі 1.1.

Далі експресивності висловлювання додає повторення одного й того ж слова:

«...Або нашу **заспівайте**,
Невольники наші».
Якої ж ми **заспіваєм?**..
На чужому полі
Не **співають** веселої
В далекій неволі» [183].

Як саме втілюється градаційність власне в музиці Л. Ревуцького? Відомо, що однією із типових ознак симфонізму є мотивна трансформація головних образів, яка, на нашу думку, за умови динамічного нагнітання може трактуватися саме як градаційний повтор. Так, в розглядуваному музичному творі тематичний розвиток будується на інтонаційно-ритмічних інваріантах початкової теми на словах «*На ріках круг Вавилона*». В трансформованому вигляді вона повторюється у подальшому декілька разів (див. : додаток А, схема 14)

Із початкової інтонації твору виростає мотив секвенції (див. : додаток А, схема 14, приклад В), яка градаційно розвивається шляхом п'ятиразового повторення в третьому – розробковому – розділі хорової поеми Л. Ревуцького. У цьому випадку градаційність проявляється уже на композиційно-драматургічному рівні цілого розділу. Градаційний розвиток підкріплюється тут динамічним зростанням звучності: починається середній розділ на *ppp*, а закінчується генеральною кульмінацією на *ff*. Слід сказати, що Н. Горюхіна наголошує на національних рисах прийому градації в музиці Л. Ревуцького, тому не випадково тематизм хорової поеми «Псалми Давидові» будується на інтонаціях українських ліричних пісень. Цікавим є ладове забарвлення градаційного епізоду (*e-moll* з пониженим IV ступенем та підвищеним VII). Показово, що автор використовує ладово-інтонаційну гру IV низького і IV натурального ступенів саме на слові «Іерусалиме» (див. : додаток В, приклад 6).

Вищезазначені модифікації теми експозиційного розділу і динамічне наростання її трансформованого варіанту у середній частині призводять до

кінцевої генеральної кульмінації – на словах «*Руйнуйте, руйнуйте, паліте Єрусалим!*» (див. : додаток В, приклад 5).

Таким чином, саме завдяки градаційному розвитку початкова епічність в поемі Л. Ревуцького (див. : додаток А, схема 14, приклад В) поступово перетворюється на героїчний апофеоз наприкінці твору. Виходячи з відсутності у драматургічному розвитку хорової поеми Л. Ревуцького урівноважуючого логічного завершення, її композицію в цілому можна розглядати як зразок відкритої форми. Додамо, що таке драматургічне становлення – від об'єктивно-епічного експонування теми (у 1-му розділі) до її героїко-драматичного звучання (у 4-му) – є типовим для хорових поем Л. Ревуцького в цілому.

На думку Н. Горюхіної, у Ревуцького «прийом градації являє собою повторення поспівок тієї самої висоти, мелодичної побудови, але в новому емоційному варіанті, зі змінами в мелодичному малюнку, ладі, ритмі» [42, с. 42]. Утім, у розглядуваному симфонічному творі спостерігаємо динамічне наростання теми, зміну її висоти, тональності, але ритмічний та мелодичний малюнок залишаються сталими.

Завдяки ґрунтовним розвідкам Н. О. Горюхіної щодо симфонізму Л. Ревуцького і розгляду цього феномену як такого, що синтезує принципи західноєвропейського сонатно-симфонічного мислення із логікою та поетикою української народної пісні, а також творчими методами Т. Шевченка, уможлиблюється виокремлення та обґрунтування двох головних проявів градаційності в музичному творі – на рівні тематизму та композиції.

Отже, спадкоємність творчих методів учня й Учителя – Л. Ревуцького і М. Лисенка – у творах на тексти псалмових переспівів Т. Шевченка прослідковується на різних композиційних рівнях: жанровому (хорова поема), структурному (одночастинна контрастно-складова форма), на рівні викладу (фактури). До того ж для обох авторів пріоритетним є поетичне слово й зміст. Але Л. Ревуцький обирає власний шлях, пов'язаний зі сферою симфонічного мислення, і формує інший підхід до втілення поетичного слова. Поряд із філігранною текстовою роботою, типовою для М. Лисенка (пропорційність

Шевченкового 14-складника, дотримання віршового прийому перенесення, збереження фразових (фонетичних) наголосів), Л. Ревуцький використовує активний мотивно-інтонаційний розвиток, який ще більше розкриває ідейний зміст Шевченкового вірша.

2.3. Специфіка прочитання поезики Шевченкових переспівів у хорових мініатюрах *a cappella* В. Тиможинського, Л. Думи, Є. Марчук, Г. Ганзбурга

Різномічне втілення псалмових переспівів Т. Шевченка в музиці українських композиторів свідчить про відмінність авторських підходів до втілення поетичного слова в музиці. В одних випадках музичні закономірності підкоряють поетичну структуру, в інших зразках – поетичні принципи є визначальними. Актуальним є питання розгляду дії цих принципів в жанрі хорової мініатюри, а саме у творах на тексти псалмів Т. Шевченка – В. Тиможинського (Псалом 12), Л. Думи (Псалом 81), Є. Марчук (Псалом 53) та Г. Ганзбурга (Псалом 136). Зважаючи на різноманітність існуючих музичних прочитань, пропонується аналіз спрямований на висвітлення трьох ключових проблем:

- 1) специфіка відтворення духовної концептосфери Шевченкових переспівів;
- 2) взаємодія слова і музики: перевага сфери музичної виразності або текстових закономірностей;
- 3) втілення композиційно-версифікаційних та інших ознак поезики псалмів Кобзаря і циклу в цілому.

Необхідно зауважити, що ці критерії є універсальними і можуть бути використані для аналізу будь-яких жанрів. Внаслідок музикознавчого аналізу за такою типологією можна прослідкувати тенденції авторських підходів в історичному контексті. Так, на початку ХХ століття в проаналізованих опусах провідною є національна складова, нині (у ХХІ столітті) очевидною є особистісна індивідуалізація авторських рішень.

Перейдемо до виявлення особливостей омузикалення переспіву Псалма 12 Т. Шевченка в опусі *Віктора Тиможинського*²⁴ в залежності від жанрової семантики твору. *Хорова мініатюра «Чи Ти мене, Боже...»* для мішаного хору *a cappella* написана в 2014 році до 200-річчя від дня народження Т. Шевченка. Відзначимо, що з огляду на загальне святкування 200-літнього ювілею поета, саме у 2014 році спостерігається активний сплеск зацікавленості українських композиторів поетичним циклом «Давидові псалми» Т. Шевченка.

Розглянемо *змістовно-смісловий план Псалма 12 Т. Шевченка*, що, без сумніву, має першорядний вплив на принципи його омузикалення. Слушним з цієї точки зору є зауваження М. Новакович про те, що «Т. Шевченку властиве *керигматичне*, тобто пророче, мовлення» [118, с. 38].

Псалом 12 відкривається низкою риторичних питань, котрі передають ситуацію схвильованого звернення до Бога (див. : додаток Б, таблиця 5, рядки 1–9). Ймовірно, ця особливість пояснюється впливом на стиль Т. Шевченка біблійного першоджерела, у якому також використовуються риторичні запитання. Кожне з трьох питань псалмоспівця звучить з новою інтонацією, градаційно підсилюючи відчуття збентеженості духу ліричного героя. Таке враження створюється завдяки непропорційності масштабів цих нагнітаючих питань, що зумовлює початкове ритмічне пришвидшення та подальше уповільнення (4 рядки + 2 рядки + 2,5 рядки). Лагідна форма звертання до Всевишнього («*Боже милий*») ніби згладжує пануючий стан безнадії та розчарування. Відтак, використання лексем «*душа*», «*серце*» підсилює суто особистісний характер авторських переживань.

Раптова зміна душевного стану героя відбувається внаслідок використання поетом енжамбеману. Як наслідок, нарікання на Божу бездіяльність замінюються

²⁴ Віктор Анатолійович Тиможинський (нар. 1957 р.) – український композитор, заслужений діяч мистецтв України. Народився в Луцьку. У 1983 р. закінчив композиторський факультет Львівської консерваторії (у класі В. Флиса). Творчий доробок композитора представлений творами різних жанрів і форм (симфонія, кантата, вокально-симфонічна поема, хори *a cappella*, камерно-інструментальні твори, музика до казок і драматичних спектаклів).

щиросердним проханням про допомогу, котре також поступово нагнітається, досягаючи крайнього відчаю (див. : додаток Б, таблиця 5, рядки 10–16).

Показово, що словосполучення «*Спаси мене*» дворазово повторюється на початку і наприкінці цієї прохально-молитовної частини, таким чином утворюючи структурну довершеність загальної будови вірша. **Перша (драматична) кульмінація** переспіву виникає у точці золотого перетину (15-й рядок «*В руки вражі..*»), де образ ворога стає максимально загрозливим. Важливу роль в її змістовно-смісловій конфігурації відіграють також лексеми «*...хитрий ворог*», «*...подужав*», «*І всі злії посміяться*».

Друга (заклучна) – тиха – кульмінація викликає відчуття душевного заспокоєння та умиротворення, котре є результатом молитви ((див. : додаток Б, таблиця 5, рядки 17–20). На лексичному рівні цей стан підсилюється використанням прикметників «*чистим*», «*тихим*», «*новим*». В цілому заключний розділ Псалма 12 вносить різкий контраст у характер висловлювання, котрий можна порівняти з душевною ідилією та умиротворенням, що є результатом молитви.

Тож Шевченковий переспів 12-го Псалма має логічно структуровану драматургію декрещендууючого типу. В той час як початок вірша сповнений глибокого смутку та збентеженості і експозиційне напруження різко зростає в наступному розділі твору, наприкінці панує всеохоплююче світле умиротворення, яке по суті сприймається як головна смислова кульмінація поезії.

Перше питання, котре виникає при розгляді будь-якого хорового твору – це розподіл тексту між розділами музичної форми.

Переспів 12-го псалма Т. Шевченка «*Чи Ти мене, Боже милий, навів забуваєш*» найбільш концентровано відображає молитовно-благальну тематику. Вірш складається із п'яти строф (див. : додаток Б, таблиця 5). Умовно в поезії можна виокремити три змістовні розділи: 1. Хвилювання через бездіяльність Бога («*Чи Ти мене, Боже милий, навів забуваєш*»). 2. Прохання про допомогу («*Спаси мене, спаси мою душу*»). 3. Духовне очищення внаслідок молитви («*Помолюся і*

воспою знову Твої блага чистим серцем, псалмом тихим, новим») (див. : додаток Б, таблиця 6).

В. Тиможинський вільно користується поетичним першоджерелом, щедро послуговуючись розосередженими у поліфонічній фактурі численними повторами слів та компіляцією словосполучень. Тричастинну структуру вірша (п'ять строф поезії) композитор розподіляє, в цілому, між трьома головними розділами, проте твір складається із п'яти композиційних побудов (підрозділів). Тож, форма хорової мініатюри В. Тиможинського тяжіє до репрізної тричастинної з ознаками куплетно-варіаційної (див. : додаток А, схема 15).

Хоча розділи аналізованого твору невеликі за обсягом (19 тт. (12+7) – 16 тт. – 16 тт. (7+9)), утім, вони яскраво контрастують між собою на всіх композиційних рівнях (тематичному, тональному, фактурному). Так, початкові два з половиною вірша Псалма 12 (перша частина мініатюри) мають в цілому гомофонно-гармонічне рішення із вкрапленням поліфонічного розшарування голосів у другому підрозділі. Середню кульмінаційну частину мініатюри «*Да не скаже хитрий ворог...*» композитор увиразнює шляхом зміни викладення музичного матеріалу – замість акордової фактури вводиться суто поліфонічна, з яскравими імітаціями та розгалуженою текстовою поліфонією. В останній частині твору В. Тиможинського чітко виокремлюються два підрозділи: *тематична реприза*, що слугує й своєрідною зв'язкою-переходом та *кода* («*Спаси мене од лютої муки*»). У репризі на фоні остинатної мотивно-ритмічної формули на словах «*в руки вражі*» (тенори) та бурдонної квінти (баси) у сопрано і альтів звучить тема першого розділу мініатюри «*Чи Ти мене, Боже милий*». Кода також вирізняється поліпластовістю фактури.

Тож В. Тиможинський щедро користується поліфонічними засобами розвитку (імітації, розшарування фактури на пласти, текстова поліфонія), котрі сприяють деталізації музичної тканини, що є жанровою ознакою мініатюри. Поза тим, гранична диференціація хорових партій на тематичному та ритмічному рівнях часто створює враження надмірного ущільнення фактури (партії поділяються на вісім голосів), при цьому різні групи взаємодіють між собою, як

правило, в крайніх регістрах, наприклад сопрано і басы (див. : додаток В, приклад 7). Таке насичене поліфонічно-підголоскове розгалуження голосів в середині побудови та їх ритмічне й текстове співпадіння наприкінці синтагм, ймовірно, має фольклорну строфічну природу. Народнописенні традиції вбачаємо й на початку хорової мініатюри В. Тиможинського, де вступають тенори з бурдонним «акомпанементом» басів, що сприймається як заспів в народній пісні. Відтак, решта голосів виконують підголоскову функцію, сходяться наприкінці «куплету» в моноритмічному акордовому звучанні.

Як і решта Шевченкових переспівів, Псалом 12 написано улюбленим розміром поета – коломийковим 14-складником. Подекуди автор використовує релігійну лексику та енжамбемани (перенесення). На перший погляд, в межах довершеної ритмічної організації 12-го Псалма цей прийом порушує чітку 14-складову структуру римування. Насправді ж він філігранно підкреслює зміну образно-художніх планів висловлювання. Так, у переспіві 12-го псалма знаходимо три енжамбемани (див. : додаток Б, таблиця 7).

Крім цього, в розглядуваному Псалмі Т. Шевченко використовує численну кількість церковнослов'янізмів «*воспою*», «*блага*», «*злії посміяться*», «*псалмом*». До лексичних запозичень належить і слово «*спаси*», яке тричі повторюється протягом твору [7, с. 47]. Поезія насичена також висловами, котрі пов'язані із внутрішнім духовним світом людини, наприклад, «*помолюся*», «*воспою*». Водночас, у Псалмі 12 поет сполучає канонічну форму звертання «*Боже*» із особистісно забарвленим художнім означенням «*милий*», що в цьому контексті є незвичним, відразу переводячи «високий» стиль мовлення у ліричний, інтимний (тобто прихований від стороннього ока) змістовний план.

Піднесеності висловлювання у вірші сприяють численні художні означення, котрі неодноразово сполучаються зі смисловими перестановками слів, наприклад, «*в руки вражі*», «*лютої муки*», «*псалмом тихим*».

Що стосується втілення Псалма 12 у музиці, то, в цілому, В. Тиможинський дотримується поетичної структури першоджерела, чуттєво відтворюючи «жіночі закінчення» поезії, ритмічно уповільнюючи музичний розвиток. Це добре

простежується в акордовому викладенні матеріалу, як правило, наприкінці побудов. Розшарування фактури музичного твору, обумовлене виділенням, шляхом повторів, семантично важливих слів або фраз, також знаходиться в межах Шевченкової версифікації, адже надмірна поліфонізація музичної тканини завжди регулюється 14-складовою ритмікою.

Крім того, композитор тонко втілює й енжамбемани, котрі стають чинниками переміни змістовного наповнення поезії, її настрою та характеру. Так, В. Тиможинський виділяє фразу «*і сміятись*», багаторазово повторюючи її в різних партіях у відмінному темпоритмі (див. : додаток В, приклад 7). Особливого значення набуває й текст «*Спаси мене, спаси мою душу*», котрий розростається до масштабів цілого підрозділу, що передує другій частині мініатюри.

Слід зауважити, що різноманітна деталізація фактури на коротких проміжках твору є однією із провідних ознак жанру хорової мініатюри в цілому. Так, М. Варакута відмічає, що для хорової мініатюри «характерне психологічне навантаження на кожен семантичну деталь» [28, с. 5]. Тобто, мініатюра відрізняється від решти жанрів саме деталізацією письма – особливим змістовним навантаженням кожного елементу музичної виразності (мотивів, елементів фактури, ладотональних змін), концентрацією звучання у часі й просторі.

Для виділення окремих фраз, котрі мають вагоме семантичне навантаження в авторському задумі, композитор використовує різноманітні форми остинато: інтервально-гармонічні (бурдонного типу), ритмічні, протягнені (домінантовий органний пункт), мотивно-формульні (т. 36), що зазвичай сполучаються із текстовими повторами.

До впливу жанрових ознак хорової мініатюри у творі В. Тиможинського можна віднести також і майстерно вибудовану тональну й темброву драматургію. Так, початковий піввірш «*Чи Ти мене, Боже милий, навек забуваєш*» почергово проводиться у партії тенорів та басів в тональності *gis-moll*, а потім той самий мотив звучить в альтів в енгармонічно рівній тональності *as-moll* (кінець першої частини). Відмітимо, що подібна заміна тональностей (*gis* – *as*) в умовах натурального хорового строю веде до чвертьтонового пониження тонального

рівня і, як наслідок, сприяє максимально витонченій деталізації музичної тканини на тональному рівні. Востаннє тема «*Чи Ти мене, Боже милий*» проводиться в партії сопрано в тональності *fis-moll* (заклучна частина твору).

Варто також відмітити цікаві композиторські ладові рішення в середині розділів. Поряд із класичною тонально-гармонічною функціональністю В. Тиможинський вдається до колоритних поліладових співставлень. Так, кульмінаційну фразу «*Да не скаже хитрий ворог*» автор увиразнює зменшеною гамою М. А. Римського-Корсакова, внаслідок чого відбувається гостро дисонуюче тертя звуків «*gis*» – «*as*» із чвертьтоновим неспівпадінням в їх звучанні (див. : додаток В, приклад 8). Цінною, у зв'язку з цим, є думка Т. Кравцова про те, що «в ладо-інтонаційному строї українських народних пісень існує зменшений лад, щоправда, в зародковому стані, не набуваючи свого повного і самостійного виразу» [92, с. 53]. І це дійсно так, адже в основі багатьох народних наспівів лежить тетрахорд зменшеного ладу та інтервал зменшеної квати. Тож не дивно, що тематизм мініатюри В. Тиможинського в цілому виявляє тісний зв'язок з народнопісенними українськими жанрами. Про це свідчать мелодичні звороти оспівування, рух паралельними квінтами, почергові проведення початкової теми в різнотембрових хорових партіях тощо.

Показовою є також детальна мотивна робота композитора на тематичному рівні. Так, інтонація «*Чи ти мене*» (т. 1) у трансформованому вигляді повторюється в т. 9 (у сопрано) і в т. 43 (у альтів та сопрано).

Насамкінець підсумуємо принципи омузикалення сакрального слова Т. Шевченка в мініатюрі В. Тиможинського шляхом її послідовного зіставлення зі змістовно-сисловою канвою літературного першоджерела.

1-й розділ поезії – початок розмови з Богом (три риторичних питання). Нагнітання драматизму на початку твору, закладене в самій поезії, здійснюється за рахунок динамічних чинників. Жанровою рисою мініатюри продиктована смислова навантаженість окремих деталей та філігранна робота на мікрорівні. Так, для підсилення динамізації другого риторичного запитання («*Доки буду мучить душу*») В. Тиможинський використовує прийом дроблення із замиканням,

розбиваючи віршовий рядок на склади за допомогою пауз (2+2+2+2+1+5). Про детальну роботу композитора зі словом свідчить й наскрізне проведення початкової синтагми «*Чи Ти мене Боже милий навек забуваєш*» (яка повторюється чотири рази у різному тембровому звучанні).

2-й – кульмінаційний – розділ Шевченкового переспіву (відчайдушне волення до Бога про спасіння). В. Тиможинський самобутньо втілює загрозливий образ ворога, обираючи для цього власні змістовно вагомні словесні конфігурації. Так, семантично важлива фраза «*Я його подужав*» виділяється за допомогою текстової поліфонії, а синтагма «*в руки вражі*» стає вербальною складовою остинатної фігури. Автор дотримується композиційного поділу вірша з його кульмінаційним загостренням на словах «*Да не скаже хитрий ворог: “Я його подужав”*».

3-й розділ поезії – умиротворення внаслідок молитви. (тиха кульмінація). У своєму творі В. Тиможинський дотримується драматургії декрешендуячого типу – висхідне сходження усіх партій на *pp*. Автор тонко вибудовує заключну «тиху кульмінацію», котра закладена в поетичному першоджерелі.

Безумовно, жанрова семантика хорової мініатюри позначилася на принципах омузикалення Шевченкового переспіву 12-го Псалма. Насамперед це стосується роботи В. Тиможинського зі словом, зокрема, властивого для митця методу ущільнення тексту першоджерела шляхом симультанного розвитку різних словесних синтагм. Як відомо, відмінною рисою мініатюри є смислова вагомність окремих елементів та філігранна робота на мікрорівні в одночасному поєднанні зі змістовною ґрунтовністю. У розглядуваному творі автор використовує чвертьтонові засоби та штучний (зменшений) лад. До питомих ознак композиторського прочитання Псалма 12 належить і прийом текстової поліфонії, закорінений у народному багатоголосному співі, а також метод послідовного текстового накладання сусідніх синтагм. В результаті, подекуди виникає перенасиченість музичної тканини зі словесною недиференційованістю.

Хорова мініатюра Людмили Думи²⁵ «Псалом 81» написана у 2014 році (з нагоди 200-ліття від дня народження Т. Шевченка).

За словами В. Домашовця, шостий переспів Т. Шевченка (Псалом 81) є «суворим докором для всіх “богів”, які розпаношилися над людьми, і для тих, які, приймаючи владу, складала присягу, що будуть з добрим сумлінням виконувати правосуддя і підтримувати закон, але, прийнявши владу, в інтересі особистої наживи й швидкого збагачення кинули під ноги й потоптали свою присягу, і закон, і правосуддя» [56, с. 79]. Тобто, поет, услід за царем Давидом, засуджує несправедливих царів («земних богів») і передбачає для них справедливий Божий суд [7, с. 42]. Як бачимо, поетичний текст Псалма 81 Т. Шевченка вражає масштабністю і складністю змісту, насиченістю громадянським пафосом. Крім того, це єдиний переспів у циклі, котрий не підпорядковується улюбленому 14-складовому розміру поета – «коломийковому» віршу. Тому природним є інтерес щодо засобів втілення піднесеного набатного звучання Шевченкового Псалма 81 в жанрі хорОВОЇ мініатюри.

Перше питання, котре виникає при розгляді твору Л. Думи – це ставлення композиторки до поетичного тексту та, зокрема, його розподіл між розділами музичної форми.

В цілому, Псалом 81 Т. Шевченка можна поділити на чотири розділи (див. : додаток Б, таблиця 8): перший – вступне слово псалмоспівця, котрий змальовує майбутні події; другий розділ – пряма мова небесного Владика; третій розділ – продовження думки Господа устами псалмоспівця; четвертий розділ – підсумовуюче благальне слово автора.

Зазначимо, що при створенні музичної композиції Л. Дума точно наслідує структурну логіку віршового першоджерела, розподіляючи шість віршів поезії

²⁵ Дума Людмила Степанівна (03. 02. 1959, Львів) – композиторка, музикознавець, педагог. Є випускницею Львівської консерваторії по класу композиції (у В. Флиса) та по класу фортепіано (у М. Кушніра). Крім цього, закінчила асистентуру в Петербурзькій консерваторії (клас С. Слоніського). Нині працює на кафедрі композиції та інструментування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

між чотирма розділами. Тож форма «Псалма 81» тяжіє до контрастно-зіставної (див. : додаток А, схема16).

Хоча розділи розглядуваного твору невеликі за розмірами, але вони яскраво контрастують одне з одним на всіх фактурних рівнях (тематизм, тональність, тип викладу). Кожен вірш Шевченкового переспіву композиторка виділяє зміною фактурного викладу. Так, перший вірш «*Між царями-судіями на раді великій*» (перший розділ мініатюри) має акордове рішення. Другий вірш Шевченкового переспіву «*Доколи будете стяжати і кров невинну розливати*» композиторка виділяє зміною викладу музичного матеріалу – замість акордової фактури використовується поліфонічна. Остання зберігається і в третьому вірші («*Не хочать познать, розбити тьму неволі*»). Заключний вірш «*Встань же, Боже*» (четвертий розділ мініатюри) має акордове викладення. Відмітимо, що поліфонічні прийоми авторка застосовує вкрай «дозовано» – короткі імітаційні переклички голосів, «текстова поліфонія» вводяться переважно для підкреслення змістовно вагомих слів. Третій вірш «*Вдові убогій допоможіте*» відрізняється найбільшим розшаруванням фактури на окремі тематичні пласти. Початок четвертого вірша «*Не хочать познать, розбити тьму неволі*» Л. Дума виокремлює новим способом викладу матеріалу – соло басової групи на фоні хорового *mormorando*. П'ятий вірш «Царі, раби – однакові сини перед Богом» знову відрізняється поліпластовістю. І, нарешті, в шостому вірші «Встань же, Боже» знову превалує акордовий виклад.

Показово, що відхилення від 14-складової ритмічної структури вірша, яке допускає сам поет, Л. Дума дбайливо відтворює в своєму опусі завдяки зміні фактури. Акордовий виклад матеріалу (відповідає 14-складнику) першого та четвертого розділів виконує обрамлюючу функцію твору. Зміна рахівної долі поезії Т. Шевченка зумовлює поступове розшарування фактури музичного твору в середніх розділах та сприяє динамізації розвитку. Тож можна уповні говорити про певну фактурну драматургію твору (акордовий виклад – поліфонізація – акордовий виклад), адже авторка майстерно виділяє кожен вірш Шевченкової поезії, логічно вибудовуючи форму в цілому.

Слід побіжно відмітити, що різноманітна деталізація фактури на коротких проміжках твору, загальний об'єм якого всього 49 тактів, є однією із характерних ознак жанру хорової мініатюри в цілому.

Жанровою ознакою хорової мініатюри також є прийом вибудовування стислої кульмінації як на макро-, так і на мікрорівні. Так, наприкінці другого розділу Л. Дума у «Псалмі 81» досягає апогею розвитку протягом лише двох тактів (див. : додаток В, приклад 9). Поступове нагнітання драматизму підсилюється поліпластовістю фактури. Хор виконує інструментальну функцію, адже тематичні переклички між сопрано та альтами асоціюються із переборами струн на кобзі. Раптове *subito piano* підсилює виділення слова «тихих», що набуває семантичного значення. Цей приклад можна віднести до розряду так званих тихих кульмінацій, котрі відбуваються в мікромасштабах.

Показовою є також детальна мотивна робота Л. Думи на тематичному рівні. Наприклад, внаслідок зміни фактурного викладу в третьому вірші «*Не осудіте сироти*» (кульмінація I розділу) авторка вводить ламентозну ритмо-формулу на слові «*виведіть*» у альтів, яка набуває семантичного значення зжаття простору – «*тісноти*» (див. : додаток В, приклад 9).

Важливу роль в драматургії «Псалма 81» Л. Думи відіграє тональний розвиток. Незважаючи на те, що чітко визначити тональність вдається не завжди, на початку і наприкінці твору відчувається наявність певних тональних центрів (*d-moll – D-dur (h-moll)*). У I розділі явно превалує тональність *d-moll* та ясно прослідковуються тоніко-домінантові устої (див. : додаток В, приклад 10).

Поступово тональність ніби «розпливається», внаслідок хроматизації тематизму. III розділ демонструє крайній прояв розщеплення тональної системи (т. 25), що викликає асоціації з атональною організацією. Далі відбувається поступове повернення до тонального центру (*d-moll*); в IV розділі панує паралельно-змінний лад (*D-dur – h-moll*).

Що стосується тематизму «Псалма 81» в цілому, то він явно виявляє зв'язок з народнопісенними українськими жанрами. Про це свідчать мелодичні звороти оспівування стійких ступенів, терцеві втори, рух паралельними квінтами.

Самобутньою ознакою стилю композиторки є хроматизація кінцівок окремих мотивів, фраз, речень.

Таким чином, «Псалом 81» Людмили Думи цілком відповідає жанровому визначенню хорової мініатюри, відмінною рисою якої є, найперше, семантична навантаженість окремих деталей та філігранна робота на мікрорівні в одночасному поєднанні зі змістовною ґрунтовністю.

Композиторка бережно ставиться до поетичного першоджерела, відображаючи його структуру у власній композиції. Крім того, вона тонко відбиває в музиці зміну віршового розміру Шевченкової поезії, завдяки поліфонізації фактури. Л. Дума демонструє також майстерне сполучення різних типів фактури на невеликих проміжках твору. До того ж на мікромасштабному рівні вона вибудовує й кульмінації, семантично навантажуючи окремі ритмо-мотиви.

Хоча в жанрі мініатюри зазвичай розкривається сфера духовного життя людини, поглиблюється лірико-психологічна образність, «Псалом 81» Л. Думи відрізняється епічністю задуму, що обумовлено віршовим першоджерелом. На нашу думку, композиторка вдало справилася з нелегким завданням втілення глобального змісту в стислих музичних масштабах, адже саме принцип «відображення великого в малому» і є провідною ознакою мініатюрних форм в музиці.

«Псалом 53» Є. Марчук²⁶ для хору *a cappella* написаний у 2014 році для фестивалю «Прем'єри сезону», який щорічно відбувається у Києві.

Текстовою основою цієї мініатюри є переспів Псалма 53 Т. Шевченка. В особистому інтерв'ю з автором дисертації композиторка зазначає, що завжди цікавилася канонічним текстом Псалтиря. Особливий інтерес викликало

²⁶ Євгенія Сергіївна Марчук (нар. 11 квітня 1979 року) – сучасна українська композиторка, випускниця Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського по класу композиції В. М. Птушкіна Працює в різноманітних жанрах академічної та популярної музики (камерні, хорові та вокальні твори, музика для дітей, музика до кінофільмів, телевізійних програм тощо). Вагоме значення у творчому доробку композиторки має духовна музика (моноопера «Марія Магдалина», хоровий концерт «Услыши, Боже», «Молитва» для соліста, народного хору та камерного оркестру, «Помилуй мя Боже» для чоловічого хору).

прочитання цієї книги класиком української літератури Т. Шевченком. Тому саме його переклад відтворила в музиці ХХІ ст.

Зазначимо, що переспів 53-го Псалма є композиційним центром поетичного циклу Т. Шевченка. Це емоційна, щира та глибока молитва поета до Всевишнього. «Він просить, щоб сам Бог роз'яснив немилосердним поневольникам слова його уст, якими він заступається за свій народ» [56, с. 75]. За словами І. Даниленко, «у системі Шевченкового циклу цей псалом займає особливе місце, адже він ... є вузловим моментом у розкритті інтенцій ліричного “я” автора» [54, с. 8].

Псалом 53 Т. Шевченка складається із чотирьох строф (див. : додаток Б, таблиця 9). Умовно у вірші виділяємо три змістовні розділи (див. : додаток Б, таблиця 10): 1) прохання про спасіння, допомогу та справедливий суд («*Боже, спаси, суди мене / Ти по Своїй волі*»); 2) віра та впевненість у Божому заступництві («*А Бог мені помагає, / Мене заступає*»); 3) одинока молитва та прощення усіх оточуючих («*Помолюся Господеві / Серцем одиноким*»).

Як і в решті Шевченкових псалмів тут зберігається 14-складовий розмір вірша. Причому, поет жодного разу не використовує один із найулюбленіших своїх прийомів – енжамбеман.

У Псалмі 53 Т. Шевченко використовує релігійну лексику, застарілі слова. Наприклад, старослов'янізми («*внуши*», «*глаголи*», «*не зрятъ*», «*їх злая*»), церковнослов'янські варіанти біблійних фразеологізмів та висловів, пов'язаних зі Святим Письмом («*Молюсь, Господи, внуши їм/ Уст моїх глаголи*» – внуши боже молитву мою, Пс. 53:7) [7, с. 50]. Крім цього, у розглядуваному псалмі Т. Шевченко використовує вислови із Біблії, зокрема з «Євангеліє від Матвія»: «*Боже, спаси, суди мене / Ти по своїй волі*» – Божа воля (Мт. 26: 42) [там же] .

Відомо, що для усіх молитов та молитовних псалмів Т. Шевченка типовим є використання спонукальних речень. Так, Псалом 53 містить низку дієслів у наказовій формі (спаси, суди, внуши), що підсилює наполегливість прохання про допомогу.

Для динамічності висловлювання поет застосовує прийом *асиндетон*: «*Боже, спаси, суди мене / Ти по Своїй волі. Молюсь, Господи, внуши їм / Уст моїх глаголи*». Засобом логічного виділення деяких словосполучень є інверсійний порядок слів у реченні, зокрема «*уст моїх*», «*душу мою*», «*серцем садиноким*». Г. Баран та І. Баран зауважують, що «словосполучення з постпозиційними означеннями часто трапляються в Біблії та канонічних молитвах. Особливо ті, що виражені присвійними займенниками Твій, Свій, Його, Мій, які означають належність до Бога» [7, с. 56]. Наприклад, у Псалмі 53 знаходимо словосполучення «*правдою своєю*».

Цікавим є змістовно-сисловий план Шевченкового псалма, який розкриває різні грані спілкування поета з Господом. Псалом 53 розпочинається молитовним зверненням до Бога. Ліричний герой наполегливо просить про допомогу, переносючи сисловий акцент вислову «*Внуши уст моїх глаголи*» із Божого волевиявлення на людське. Це черговий раз нагадує про мотив пророчого слова Т. Шевченка, який проходить через усю його творчість.

У другій строфі прослідковується мотив Божої відплати нечестивим грішникам: «*Бо на душу мою встали / Сильнії чужії не зрятъ Бога над собою, / Не знають, що діють*». Саме на кінець другої строфи припадає змістова кульмінація Псалма 53.

У третій строфі поет демонструє свою близькість з Господом, на його прохання Всевишній карає ворогів («*А Бог мені помагає, Мене заступає / І їм правдою Своєю / Вертає їх злая*»).

В останній строфі розкривається мотив самотності Пророка («*Помолюся Господові / Серцем садиноким...*») та водночас його любові до оточуючих – і праведних і нечестивих («*І на злих моїх погляну / Незлим моїм оком*»).

Хорова мініатюра Є. Марчук складається із трьох розділів (АВА₁). Чотиристрофний псалмовий переспів Т. Шевченка композиторка розподілила таким чином: перший розділ – дві строфи, інші два розділи – по одній (див. : додаток А, схема17).

«Псалом 53» Є. Марчук розпочинається канонічним викладенням теми у альтів та басів «*Боже, спаси, суди мене*». Цей виклад зберігається до кінця першого розділу, при цьому різні парті голосів не збігаються зв часом вступу. Різниця вступу голосів становить два з половиною такти. У десятому такті вступає інша пара голосів (сопрано і тенор), які також викладені канонічно (з різницею в один такт). Цієї пари канонічне звучання нагадує антифонні переклички. В цей час інші голоси розтягують в часі звучання фрази «*Бо на душу мою*», внаслідок використання цілих та половинних тривалостей. Наприкінці розділу виникає додатковий короткочасний канон у сопрано та альтів (на словах «*Не зрятъ Бога*»). Тонально-гармонічне оформлення першого розділу є простим і прозорим: відчувається доволі чіткий тональний за функціональним виявленням тональний план *c-moll*. Загалом у розглядуваному музичному творі переважає поліфонічний фактурний виклад, що обумовлено лінеарністю композиторського мислення.

Середній розділ (на словах «*А Бог мені помагає*») має явно мажорне забарвлення, але чітко визначити тональний план неможливо. Лише подекуди рух мелодичних горизонталей поєднується у вертикалі, які часто мають нетерцеву структуру. Ладове рішення, ймовірно, пов'язане з тим, що важливим тут є концепт віри, добра «*А Бог мені помагає, мене заступає*».

Заключний розділ («*Помолюся Господеві*») виконує функцію репризи. Повертається початковий тематичний матеріал, що базується на висхідному гамоподібному русі по ступенях тональності *c-moll*. Знову канонічно звучать низькі тембри голосів (альти та басы). Привертає увагу мікроробота композиторки із синтагмою «*не злим моїм оком*». Остинатний ритмо-мотив, який імітаційно викладається в усіх партіях, базується на секундових інтонаціях у допоміжному русі. У цьому фрагменті альти та тенори звучать одночасно, а сопрано і басы почергово виконують функцію підголосків. Враження спокою та умиротворення на словах «*не злим моїм оком*» створюється шляхом використання «гойдаючої» фактури, типової для українських колискових пісень. Заключний фрагмент

«Псалма 53» затверджує головну думку композиторки про Божу милість і доброту, яка випромінюється через музику цього твору.

Хорова мініатюра «Псалом 136» Г. Ганзбурга²⁷ для хору *a cappella* була написана у 1996 році. Зауважимо, що за обсягом та характером тематизму твір тяжіє до жанру поеми. Відтак, прослідковується зв'язок із традиціями М. Лисенка та Л. Ревуцького.

Псалом 136 «*На ріках круг Вавилона...*» – один із найжальбітніших переспівів у Шевченковому циклі «Давидові псалми». Це дев'ята поезія збірки, в якій поет вводить «тему втраченої можливості ідеальної спільноти через морально-духовну недосконалість» [54, с. 14]. Т. Шевченко написав про трагедію народу, який, потрапивши у ярмо поневолювачів, не хоче зрікатися власної пісні як пам'яті про батьківщину – єдиного, що залишилося на чужині. Загалом переспів Псалма 136 є колективним духовним плачем [7, с. 42]: полонені євреї оплакують втрачений ними Єрусалим, обмивають слізьми свою неспроможність прославити Всевишнього та, потерпаючи від знущань вавилонян, просять Господа покарати «edomлян» [54, с. 15]. За словами В. Домашовця, у цьому псалмі поет «оплакує незвичайно важкі переживання, великий біль серця і глибоку тугу за рідним краєм пригноблених вигнанців – невільників на далекій чужині, яких інші поневольники – вавилонці запрягли до важкої праці, жадаючи при цьому, щоб вони співали їм пісні про Сіон ...» [56, с. 115].

На думку І. Даниленко, «своєму творові Шевченко надав більшого порівняно з оригіналом драматизму, виходячи з бажання передати читачеві глибину страждань народу» [54, с. 15], адже мимоволі поет проводить паралелі між єврейським та українським народами. «Хоч український народ не був, як юдеї, на вигнанні на далекій чужині, проте він був у ще важчій неволі “на нашій – не своїй землі”» [56, с. 122].

²⁷ Григорій Ізраїлевич Ганзбург (нар. 1954 р.) – український музикознавець, педагог, музичний критик. У 1978 році закінчив історико-теоретичний факультет Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (клас Л. М. Булгакова). Композиторський доробок Г. Ганзбурга представлений переважно вокальними та хоровими творами, серед яких – «Псалом № 136» на вірші Т. Шевченка для мішаного хору, солоспіви на вірші М. Цветаєвої, О. Мандельштама, Б. Пастернака, С. Черкасенка, Л. Первомайського.

Як було вказано у підрозділі 2.2., Псалом 136 поділяється на три змістовні розділи.

У *першій частині* Псалма 136 пригадуються сумні часи, коли євреї опинилися у неволі на «чужому полі», між вавилонськими ріками. *Другий розділ* – найменший за обсягом (лише два вірша – «*І коли тебе забуду...*»). Тут виражено патріотичні мотиви вірності народу минулій славі та Єрусалиму.

У *завершальній частині* переспіву Т. Шевченко відтворив моління полонених про покарання «edomлян» («*І Господь наш вас помяне, / Едомські діти*») та палкий прокльон Вавилона («*...Вавилоня / Дщере окаянна! ... Блажен! блажен! Тебе, злая, / В радості застане / І розіб'є дітей твоїх / О холодний камень*»). Загрозливий, агресивний та пророчий характер заключного розділу вірша поет створює за допомогою низки лексико-синтаксичних засобів виразності, а саме: лаконічні окличні речення, повтори слів («*Руйнуйте, руйнуйте*», «*Блажен, блажен*»), віршове перенесення «*Руйнуйте, Руйнуйте, паліте Сіон святий!*»).

Наслідуючи першоджерело, у цьому псалмі Т. Шевченко використовує старослов'янізми (*забвен, дщере окаянна*), розтягнені форми прикметників (*злії, глухії*), інверсійний порядок слів у реченні. Наприклад, *органи глухії; едомляне злії; пісню вашу; невольники наші; язик мій лукавий; Сіон святий; дщере окаянна; дітей твоїх*.

На противагу композиції Шевченкового псалма, одночастинний твір Г. Ганзбурга складається із п'яти розділів, які розмежовуються зміною фактурного викладу та тематизму (див. : додаток А, схема 18). *Перший розділ* включає два піввірша Шевченкового переспіву, виконує функцію узагальненого експонування сюжету. *Другий розділ* («*Розкажіть нам пісню вашу*») – діалог між едомлянами та вавилонянами. *Третій розділ* умовно поділяється на два етапи: особистісне висловлення вірності та любові до Єрусалима у соло тенора («*І коли тебе забуду, Ієрусалиме*») та колективні погрози вавилонянам про справедливий Божий («*І Господь наш вас помяне, / Едомські діти*»). *Четвертий розділ* («*Вавилоня дщере окаянна!*») – містить один піввірш та три вірша – найбільший

прояв ярості і ненависті. *П'ятий розділ* («*На ріках круг Вавилона*») – повторення початкової строфи псалма.

Основна тональність хору Г. Ганзбурга *a-moll*, темп *Andante*.

Перший розділ («*На ріках круг Вавилона..*») відкривається звучанням жіночих голосів (сопрано та альтів). Спочатку тема звучить у партії перших сопрано. Другі сопрано співають *mormorando* на одному звуці (I ступінь тональності). Альти також витримують тонічну квінту («а» – «е»), лише наприкінці фраз перші альти переходять на низхідний допоміжний звук (IV ступінь) і повертаються назад. Зазначимо, що тематизм першого розділу побудований на модифікованому повторенні однієї й тієї ж поспівки, яка містить висхідний квінтовий стрибок від I до V ступеня із затвердженням останнього. Зазначимо, що фактурний виклад першого розділу (соло на фоні протягненого звучання квінти) викликає асоціації із звучанням ліри, що свідчить про вплив думної традиції. Крім цього, помічаємо епізодичне використання думного ладу. Показово, що наприкінці фраз (піввіршів) у мелодичній лінії використано елементи дорійського ладу, що надає звучанню мужності та епічності. Ефект неспішної розповіді створюється внаслідок використання розміру 6/8, затактового початку фраз та ритмічній групі четвертна і восьма, завдяки чому виникає ефект орієнталізму. У другому реченні контрапунктом до теми перших сопрано звучить рецитаційний мотив у других сопрано (на початкових словах псалма «*На ріках круг Вавилона в далекій неволі*»), який побудований на багаторазовому повторенні першого ступеня тональності *a-moll*. Партії перших та других сопрано на сильних долях утворюють інтервал тонічної квінти. Ця фраза ніби підсумовує і виділяє основну змістовну тезу першого розділу твору.

Другий розділ («*Розкажіть нам пісню вашу*») мініатюри Г. Ганзбурга розпочинається темою у басів (*Brusco* – «грубо», «різко»). Мелодична лінія наступного піввірша «*Або нашу заспівайте невольники наші*» має ладове забарвлення двічі гармонічного мінору (що має певний семантичний підтекст). В

цей час інші партії знову співають *mormorando*, виконуючи функцію гармонічного супроводу (див. : додаток В, приклад 11).

Г. Баран та І. Баран зазначають, що «у Шевченкових переспівах Давидових псалмів часто трапляються риторичні запитання як елементи поетичного синтаксису. Це спричинено глибоким впливом на ці поезії самих першотворів» [7, с. 53]. Так, у Псалмі 136 знаходимо одне риторичне запитання: «*Якої ж ми заспіваєм?*», музичне втілення якого відзначається появою поліфонічної фактури, хоча інтонаційно тема близька експонуючому мотиву із першого розділу. Ця фраза має ритмічно-текстовий поліфонічний виклад: почергово з різницею в один такт звучить у перших, других сопрано, та альтів. Такий прийом ще більше підсилює враження колективного невдоволення і обурення від прохання вавилонян (див. : додаток В, приклад 12). Відмітимо, що тут зникає тонічна квінта, ніби опора, стабільність руйнуються. Зажурливий, безрадісний характер звучання композитор підкреслює використанням натуральної (мінорної) домінанти. Закінчується другий розділ на септакорді шостого ступеня, що сприймається як риторичне запитання.

Початок *третього розділу* мініатюри Г. Ганзбурга («*І коли тебе забуду, Іерусалиме*») словесно співпадає із другою частиною композиційного поділу вірша у Т. Шевченка.

Експресивна, насичена широкими стрибками, розспівна тема у соло тенора на *f* («*І коли тебе забуду...*») підсилює відчуття поступово зростаючого хвилювання. Втім, у цей час у партіях сопрано, альтів і басів звучить протягнений тонічний органний пункт, що, навпаки, свідчить про заспокоєння. Внаслідок текстового аналізу Псалма 136 виявлено, що цей фрагмент є зразком синтаксичного прийому полісиндетон – коли часте вживання сполучників (в даному прикладі – «і») ніби уповільнює темп розповіді: «*І коли тебе забуду, / Іерусалиме, / Забвен буду, покинутий / Рабом на чужині. / І язик мій оніміє, / Висохне, лукавий, / Як забуду пом'янути / Тебе, наша славо. / І Господь наш вас пом'яне, / Едомські діти...*». Проте композитор вуалює розміреність словесного

тексту завдяки використанню широких стрибків в мелодії, восьмих тривалостей, динаміці *espressivo* і переакцентуації словесних наголосів.

Нагадаємо, що Псалом 136 написаний у 14-складовому розмірі, типовому для більшості переспівів Т. Шевченка. В цілому Г. Ганзбург точно відтворює в музиці метро-ритм вірша, уповільнюючи звучання наприкінці фраз. Натомість акцентуація часто порушується, композитор розставляє наголоси у словах за рахунок розспівів. Лише подекуди автор скористався прийомом розширення музичної побудови внаслідок багаторазового повторення окремих лексем або словосполучень. Наприклад, семантичного значення набуває фраза «*І язык мій оніміє*» (див. : додаток В, приклад 13).

Починаючи із фрази «*І язык мій оніміє*» відбувається поступове ущільнення фактури внаслідок застосування канонічної імітації: спочатку між першими сопрано і тенорами, потім між сопрано (в подвоєнні) і альтами з тенорами (в подвоєнні). В основі імітаційного мотиву лежить висхідний стрибок на септиму з подальшим його заповненням. Автор застосовує, як правило, плагальні акордові функції: $s^6_4 - III^6_4 - s_6 - t^6_4 - II_6 - t_6 - S_7^{\#1} - t^6_4 - t_6 - t$ (див. : додаток В, приклад 13). Поступове розшарування фактури призводить до місцевої кульмінації, яка виражена динамікою *ff*, повнозвучним восьмиголосним звучанням (внаслідок поділу кожної партії на два голоси) в унісон – на словах «*Руйнуйте, руйнуйте, паліте Сіон святий!*», граничним виконавським діапазоном («*a²*» у сопрано – «*A*» – у басів).

Четвертий розділ («*Вавілоня дочере окаянна!*») розпочинається раптовою зміною восьмиголосного звучання на триголосну імітацію, яка звучить одноразово з почерговим вступом басів, альтів та тенорів. Відмітимо, що така зміна фактури підкреслює віршовий прийом перенесення, застосований Шевченком у Псалмі 136. Далі музична тканина знову поступово ущільнюється, розшаровуючись на пласти.

Помічаємо, що змістовно вагомою для композитора є лексема «*Блажен!*», яка, як не дивно, втілює концепт зла і розвивається протягом двадцяти шести

тактів. Цей фрагмент свідчить про неминучість Божої кари, оскільки поступово з одного голосу увесь хор промовляє лексему «*Блажен*».

Спочатку вона звучить на повторюваному домінантовому органному пункті в других сопрано. В цей час інші партії в моноритмічному викладенні (акордова фактура) відтворюють інший поетичний текст («*Тебе, злая, в радості застане*»). Потім лексема «*Блажен!*» повторюється у перших та других сопрано (на домінантовому органному пункті) та альтів. Таким чином, наступний піввірш Шевченкового переспіву («*І розіб'є дітей твоїх*») лунає лише з уст тенорів та басів (див. : додаток В, приклад 14). На останньому словосполученні вірша («*о холодний камінь!*») лексема «*Блажен!*» пролонгується в усіх партіях, крім басів. І, насамкінець, вона двічі повторюється у семиголосному звучанні *tutti* на *ff*, затверджуючи основну тональність (*a-moll*) та утворюючи головну кульмінацію твору.

Заключний розділ («*На ріках круг Вавилона..*») мініатюри Г. Ганзбурга (Темро І) – «тихе» повторення першого розділу, проте звучить більш насичено. Композитор повторює початкову строфу Шевченкового переспіву («*На ріках круг Вавилона, / Під вербами в полі, / Сиділи ми і плакали / В далекій неволі*»). Основний інтонаційний мотив першого розділу звучить тепер у перших та других сопрано, в усіх інших голосів – гармонічна підтримка на склад. Крім цього, тут з'являється ще один мотив із першого розділу, який також виконує важливу формотворчу і семантичну роль, оскільки протягом твору повторюється чотири рази (див. : додаток В, приклад 15). Усі ці засоби довершують логіку композиції твору в цілому.

Отже, «Псалом 136» Г. Ганзбурга вражає оригінальністю музичного прочитання Шевченкового тексту. Жанрові особливості мініатюри (поєми) обумовили інтонаційну роботу автора на невеликих проміжках музичної тканини, наявність двох кульмінацій, різноманітність поліфонічних засобів. Загалом композитор точно відтворив метро-ритмічну структуру поетичного першоджерела. Крім цього, помітною є відмінність композиторського бачення семантично значущих фраз і лексем («*На ріках круг Вавилона*», «*І язик мій оніміє*»,

«Блажен») від Шевченкового. Це свідчить про індивідуальність і вираженість авторського задуму.

У Шевченковому переспіві Псалма 136 протиставляються концепти добра та зла. Концепт добра проявляється у використанні таких лексем як «святий»; концепт зла виражений словами «блаженний», «чужому», «на чужині», «злая», «плакали», «заплачем». Як і в переспівах Псалма 12 та Псалма 43, у цій поезії з'являється мотив ворожого сміху («*І нам стали сміятися...*»), який, до речі, є провідним в поетичному циклі Т. Шевченка. Тим не менш Г. Ганзбург обирає для себе інші семантичні константи.

Отже, розглянуті хорові мініатюри демонструють різновекторні авторські підходи до музичного прочитання сакральних текстів поетичного циклу «Давидові псалми» Т. Шевченка. Незважаючи на те, що всі вони написані на тексти різних псалмів, та все ж розглянуті опуси можна згрупувати за переважаючим принципом взаємодії слова і музики («тексто-музичний» або «симфонічний»). Так, опуси Є. Марчук та Л. Думи є зразками першого методу композиції. У «Псалмі 53» Є. Марчук провідне місце посідає концепт віри та мотиву любові до ближнього («*не злим моїм оком*»), натомість композиція Л. Думи («Псалом 81») проникнута концептами заступництва і справедливого Божого суду.

Прочитання Псалма 12 В. Тиможинського – показовий зразок детальної мотивно-інтонаційної роботи, що свідчить про надважливе значення для композитора музичних особливостей, на відмінну від підходів Л. Думи та Є. Марчук. Наскрізним у цій мініатюрі є концепт спасіння, який обумовлений молитовним змістом Псалма 12.

Насамкінець «Псалом 136» Г. Ганзбурга поєднує описані вище підходи, пропорційно синтезуючи текстові і музичні закономірності. З одного боку, очевидною є мотивна робота композитора на інтонаційному рівні, з іншого – домінуючою є вербальна складова, яка впливає зокрема на фактурний виклад та форму твору.

Висновки до Розділу 2

Процес жанрової еволюції творів малих форм в українській духовній хорovій музиці тривав значний період. Однак, до сих пір це питання є малодослідженим в музикознавстві. Найбільшого піднесення вокально-хорова церковна музика в Україні набула у I половині ХХ століття. У цей період авторська творчість розвивалася переважно в канонічних богослужбових жанрах (Літургія, Служба Божа, Всенічна). Національна забарвленість стала однією із її головних особливостей.

В сучасній українській хорovій духовній музиці можна виокремити три жанрові напрямки: канонічні (літургійні), неканонічні жанри та паралітургійні (хорові концерти на релігійний текст, канти, псалми та колядки тощо). Нині ця галузь знаходиться у стадії активного оновлення. Композитори, як правило, звертаються до жанрів малих форм – мініатюри та поеми. Не є виключенням і переспіви Давидових псалмів Т. Шевченка, більшість з яких репрезентовано в жанрі хорovої мініатюри.

У дисертації окреслено відмінні особливості хорovої поеми та мініатюри. По-перше, хорovі поеми більші за обсягом, ніж мініатюри, тому в них простежуються основні етапи драматургічного становлення та вільна композиційна структура. Натомість в хорovих мініатюрах переважає тричастинність. По-друге, для поеми типовим є наскрізний мотивний розвиток на макрорівні, у хорovій мініатюрі провідною є деталізація музичної тканини. Тим не менш, об'єднуючими рисами хорovої поеми та мініатюри, принаймні в проаналізованих творах, є фольклорні витоки тематизму та виклад музичної тканини, що базується на специфіці народного багатоголосся.

Показово, що перші музичні втілення псалмових переспівів Т. Шевченка, які здійснили на початку ХХ століття композитори М. Лисенко та Л. Ревуцький, написані в жанрі поеми для хору із фортепіанним супроводом. Очевидною є подібність композиторських принципів, яка полягає у тотожності таких особливостей як жанр, склад (хор із фортепіанним супроводом), тематична спорідненість сюжету, акордова фактура, пропорційне використання

Шевченкового 14-складового вірша. Тим не менш, музичне втілення поетичного тексту у даних композиторських рішеннях є докорінно відмінним. Так, у М. Лисенка головним завданням є точне відтворення тексту в музиці, навіть не дивлячись на те, що у його творі метр і рахівна доля змінні. В поемі Л. Ревуцького основоположним принципом композиції є інтонаційний розвиток тематизму, про що свідчить мотивна робота, переакцентуація наголосів у тексті тощо.

Хорові мініатюри В. Тиможинського, Є. Марчук, Л. Думи та Г. Ганзбурга втілюють переспіви різних псалмів Т. Шевченка. Тим не менш методи композиторської роботи є тими, що й у поемах М. Лисенка та Л. Ревуцького. Так, прикладами *тексто-музичних* підходів є твори Л. Думи та Є. Марчук. Мініатюра В. Тиможинського «Чи Ти мене, Боже милий...» – зразок *музично-текстового* методу роботи з провідним значенням сфери музичної виразності. «Узагальнюючим» є опус Г. Ганзбурга, у якому текстові та музичні особливості злагоджено взаємодіють.

Крім того, показовою ознакою розбіжності хорових жанрів малих форм у сфері музичного втілення псалмових переспівів Кобзаря є виконавський склад. Виділяються, принаймні, дві тенденції: поеми пишуться для хору із інструментальним супроводом, мініатюри – для виконання *a cappella*, що можливо, пов'язано із концертним функціонуванням та призначенням цих жанрів (мініатюра – більш камерний твір, поема – для широкого загалу).

Тож поетика Давидових псалмів Т. Шевченка в одночастинних хорових поемах та мініатюрах, які побудовані за принципом мотивно-інтонаційної («музично-текстової») роботи базується на відтворенні семантики мовностилістичних засобів віршового першоджерела. Провідні концепти Шевченкових псалмів утворюють загальний образно-художній зміст музичних творів. В опусах, в яких слово є ініціатором музичного розвитку, першорядною складовою поетики виступає загальна структура вірша, яка точно наслідує першоджерело, що в результаті впливає на фактуру музичної тканини та виконавський склад.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ПІДХОДІВ ДО ВІДТВОРЕННЯ ШЕВЧЕНКОВОГО СЛОВА В ЖАНРАХ ВЕЛИКИХ ФОРМ

Основні положення Розділу 3 розкрито у наступних публікаціях автора: 35, 37, 125, 126, 127.

3.1. Жанрова специфіка циклічних опусів в українській духовній музиці

Сучасна музична культура переживає період активних стильових пошуків, в тому числі в напрямку індивідуалізації жанрових канонів. Показовою в цьому плані є активність експериментів сучасних українських митців у сфері хорової музики. За словами Г. Батичко, дуже часто діапазон творчих пошуків у цій сфері розгортається від переусвідомлення традиційних жанрів, через прагнення до дифузії різних жанрових ознак, до створення нових або відродження забутих жанрових утворень [11, с. 1].

За словами О. Коменди, «у творчості Є. Станковича, В. Сильвестрова, О. Козаренка, Л. Дичко достатньо серйозно представлені традиційні (“канонічні”) духовні жанри, як ті, що ґрунтуються на збереженні головних жанрових ознак молитовного ритуалу (структура та інтонаційне навантаження, представлені крупними циклами літургії та реквієму), а також частковому (в рамках інших жанрів) використанні супроводжуючих жанрових ознак цього ритуалу (хорового концерту, псалма, монодії, антифону, партесного концерту та ін.)» [83, с. 320]. Разом з тим, як підкреслює дослідниця, у творчості сучасних українських композиторів репрезентовано й нетрадиційні («неканонічні») духовні жанри, в основі яких лежить досить вільне особисте осмислення та інтерпретування духовних образів та тем.

Опрацювання наукової літератури стосовно зазначених жанрів дозволяє стверджувати, що джерельна база з питань їх функціонування в українській музиці, за виключенням жанру хорового концерту, є недостатньо ґрунтовною. Тому розглянемо традиції та новаторство у розвитку жанрів кантати, хорового концерту, хорової симфонії *a cappella*, опери-ораторії та хорового циклу,

намагаючись визначити головні риси, які актуалізуються сучасними композиторами.

За визначенням Української музичної енциклопедії: «**Кантата** (від лат. *cantare* – співати) – великий вокально-симфонічний твір, переважно для солістів (або соліста), хору та оркестру, циклічної (або 1-частинної форми). За виконавським складом, структурою, призначенням є близькою до ораторії. Відрізняється меншими масштабами, відсутністю драматичної розробки сюжету, більшою камерністю, ліричним змістом, можливою відсутністю обов’язкового для ораторії хорового компоненту» [154, с. 316]. Головним принципом побудови кантати є чергування хорових і сольних номерів. Як відомо, цей вокальний жанр виник у I половині XVII ст. в Італії з метою протиставлення інструментальній сонаті. У Німеччині з’явилися духовні кантати на релігійні сюжети (з хорально-кантовою фактурою).

Нині виділяють такі різновиди кантати: духовна і світська, сольна і хорова, велика і камерна. Найбільшої популярності і розвитку цей жанр набув у бароковий період. У XVIII–XIX столітті спостерігається частковий спад інтересу до кантати, а, починаючи із XX століття, він відроджується. У цей період спостерігається тенденція до синтезу з іншими жанрами, внаслідок чого виникають: кантата-поема, кантата-ораторія, кантата-симфонія, кантата-балада тощо. Прикладами цього явища є твори П. Хіндемита, С. Прокоф’єва, Г. Свірідова, а в українській музиці – С. Людкевича, Л. Ревуцького, О. Штогаренка, М. Скорика тощо.

На думку О. Коменди, українська велика кантата – жанр національно характерний і показовий [84, с. 22]. Привабливість цього жанру для композиторів зумовлена можливістю поєднання багатопланового хорового звучання із симфонічним оркестром [30, с. 15].

Зародження і розвиток української кантати, яка має виразний національний колорит, відбувалися в результаті взаємодії багатьох жанрів, зокрема партесного концерту, панегіричного канту, західноєвропейських вокально-симфонічних циклів (наприклад, кантати Д. Бортнянського) [154, с. 316]. Остаточне

становлення жанру відбулося наприкінці XIX – початку XX століть у творчості М. Лисенка (кантати «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському», «Радуйся, ниво неполитая»). Розвиток жанру у XX столітті пов'язаний із творчістю С. Людкевича, Д. Січинського, К. Стеценка. Композитори радянського періоду трактують кантату як жанр, що дає можливість доносити до широких мас загальнозначущі теми. Вітчизняну кантату відрізняє збільшення ролі хору, насичення вокальних номерів інтонаціями масової пісні [146, с. 3]. І. Матійчин наголошує: «Зважаючи на реалії радянської доби, композитори того часу творили в рамках обмежених (а часто й нав'язаних) тем і літературних основ, проте загальна тенденція розмивання жанрових меж, синтезу жанрів проявлялася (кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича, кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького, поема-кантата «Гамалія» М. Скорика тощо) [113, с. 42]. Зазначимо, що нині ці процеси лише поглиблюються.

А. Терещенко зауважує, що «усі кантатні різновиди, так само як і ораторіальні, об'єднують спільні риси: виконавський склад (оркестрово-вокально-хоровий з перевагою вокально-хорових засобів), вербальна структура, художня єдність музичних і словесно-поетичних компонентів, масштабна, розгорнута у тривалому часі форма та концертний характер музики» [154, с. 317].

Українські митці завжди прагнули до нових засобів виразності, цікавих звукових та тембрових співзвучь, ладових експериментів, збагачення жанрових традицій інтонаціями українських дум та історичних пісень. Зазначимо, що жанрові моделі сучасних кантат втілюють принцип камерності – солюючий голос (голоси) звучать у супроводі камерного оркестру (ансамблю), та відрізняються малими масштабами. Поза тим, як і раніше, провідним залишається симфонічний принцип розвитку тематизму. Як наслідок, наприкінці XX ст. у творчості українських композиторів сформувався жанр камерної кантати, що характеризується поглибленням духовної тематики. А. Стоянова стверджує, що «історичним прецедентом камернізації кантати є духовні сольні кантати Й. С. Баха, в яких релігійно-символічний зміст органічно поєднується з особистісним характером образів, аж до тотальної авторизації тексту, з

включенням займенника “Я”» [148, с. 34]. Прикладом може слугувати кантата «Давидові псалми» О. Імаметдиної (Похило), де яскраво виражене особистісне начало виражене в наявності сольної партії сопрано.

Таким чином, у сучасних духовних кантатах українських композиторів спостерігаємо прояв необарочних тенденцій поряд із втіленням індивідуалізованого авторського задуму. При органічній взаємодії слова і музики провідного значення набуває музичний розвиток.

Жанр **хорового концерту** є одним із найприродніших для музичного втілення будь-якого поетичного циклу. Причина криється в тому, що контрастні за темпом та динамікою частини мають здатність реалізувати тематичну різновекторність віршових зразків, а завдяки наскрізності драматургії та інтонаційній єдності утворити довершений замкнений цикл. За словами Г. Батичко, «хоровий концерт – самобутнє жанрове явище, що визначається провідною роллю хорової фактури та послідовним втіленням принципу концертності, основними атрибутивними ознаками якого стають концептуальність, діалогічність, репрезентативність та високий рівень композиційної свободи» [11, с. 14]. Тож провідними ознаками хорового концерту є контраст, діалогічність музичної фактури та змістовна концептуальність.

Як відомо, хоровий концерт є центральним жанром доби класицизму та вершиною розвитку музичної культури України другої половини XVIII–початку XIX століття, зокрема у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя. Хорові концерти, закорінені у партесному співі, писалися на церковні тексти і виконувалися під час богослужінь.

У другій половині XVIII століття українська духовна музика істотно реформувалася. Вона відображала новий світ почуттів, емоційно втілювала людські переживання. Найкраще це проявилось в жанрі духовного концерту. Композитори прагнули до узгодження тексту і музики, шляхом втілення основної ідеї тексту через певний емоційний стан. Одним із засобів розкриття емоційної виразності тексту стало використання музично-риторичних фігур [40, с. 126]. Таке оновлення відбулося завдяки зближенню церковної музики зі світськими

жанрами – пісенним фольклором, міською піснею-романсом, з різними жанрами західноєвропейської професійної музики. Тому в духовному концерті другої половини XVIII століття мелодика стає емоційно виразнішою порівняно з бароковим партесним концертом [88, с. 127].

Починаючи з другої половини XX століття помітно відроджується інтерес до цього жанру як у композиторів, так і у виконавців та слухачів. Серед митців, які неодноразово зверталися до хорового концерту варто назвати імена Л. Дичко, О. Яковчука, В. Мужчиля, О. Польового (частково В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика).

Зазначимо, що особливості сучасного хорового концерту впливають із традицій класичного жанру. Цей зв'язок спостерігається, зокрема, у чергуванні сольних епізодів (або ансамблевого звучання) з хоровим *tutti*, а також у поєднанні акордово-гармонічної фактури та імітаційно-поліфонічного типу викладу. Головним показником специфіки хорового концерту є принцип концертування, який передбачає «діалогічне спілкування» хорових партій. Проте сучасний хоровий концерт має більш індивідуалізований музичний тематизм із пісенною жанровою основою, близькою до народної пісні, що є наслідуванням і розвитком класичної традиції.

Очевидною є також більша самостійність окремих розділів, де прослідковується тенденція до тричастинної контрастно-зіставної форми, можливо, зумовлена впливом класичного інструментального сонатно-симфонічного циклу. У членуванні частин більш значну роль відіграє тематизм. У порівнянні із класичними творами можна говорити про тему як конструктивний елемент форми, в якій тематичні утворення постають у вигляді теми-ядра, що має ритмічні, фактурні, темброві параметри. Мотивне проростання, типове як для середніх розділів кожної частини, так і для всього циклу (один із прийомів симфонічного розвитку), сприяє єдності розділів. Також варто зазначити, що у сучасному хоровому концертному жанрі у багатьох випадках слово стає підпорядкованим фактором порівняно з музикою.

Жанр **хорової симфонії *a cappella*** як різновид вокальної симфонії є менш висвітленим в музикознавчій науці. Саме поняття «вокальна симфонія» зустрічається в наукових розвідках з початку ХХ століття, а з 1960–1970 років як жанрова дефініція вводиться до композиторської практики [48, с. 1]. В українському музикознавстві дослідженню цього жанру присвячені дисертація В. Гузеєвої (1997 р., [48]), статті С. Лісецького (2012 р., [100]) та І. Матійчин (2021 р., [113]). Загалом, починаючи з другої половини ХХ століття в композиторській творчості спостерігається тенденція активного залучення вокально-поетичного компоненту до симфонічного жанру. Про це свідчать опуси багатьох композиторів – Г. Малера, К. Шимановського, Ч. Айвза, Б. Бріттена та інших. В Україні жанр вокальної симфонії апробовано С. Людкевичем, Д. Клебановим, В. Губаренко, Л. Дичко, Є. Станковичем, І. Карабицем, В. Бібіком, В. Губою, О. Щетинським та ін.

Беручи до уваги одвічний синкретизм слова і музики природним є взаємопроникнення вокального та інструментального начал в межах симфонії. Тож не випадково передумови вокальної симфонії знаходимо у симфонізованих месах, ораторіях та в симфоніях з хорами епохи класицизму та романтизму.

В. Гузеєва до жанру вокальної симфонії відносить твори, «у яких базовим є сонатно-симфонічний принцип вибудови в органічній взаємодії з ознаками певного кантатно-ораторіального жанру» [48, с. 1]. Дослідниця зазначає, що синтез вокально-хорового та інструментального компонентів (при основоположному значенні першого) розглядається як один із генетичних витоків вокальної симфонії [48, с. 5]. Ще однією передумовою жанру вокальної симфонії є латинські меса і реквієм XVII–XIX ст.

У генезисі української вокальної симфонії музикознавці підкреслюють органічну спадкоємність традицій хорового концерту, яка проявляється у циклічності обох жанрів, можливості значних контрастних зіставлень, здатності до наскрізного розвитку тематизму тощо. З огляду на ці ознаки В. Гузеєва виділяє такі риси вокальної симфонії: «...взаємодія інструментальних форм із різними типологічними ознаками кантатно-ораторіальних жанрів; фольклорно-

традиціоналістська стилістична орієнтація; особлива увага до інструментального ансамблю та оркестрової симфонії, що моделюють хорову фактуру» [48, с. 20]. Зазначимо, що дослідники розглядають жанр хорової симфонії *a cappella* як прояв певного етапу еволюції та відображення нетрадиційних аспектів творчої практики композиторів. На думку І. Матійчин, характерними ознаками жанру є: «симфонізація хорової тканини, трактування хорових голосів як музичних інструментів, паритет хору й оркестру (у вокально-симфонічних творах), симфонізм як принцип художнього мислення» [113, с. 43].

В українській музиці прикладом хорової симфонії є такі опуси, як симфонія-диптих Є. Станковича, симфонія «Вітер революції» та симфонія «Шевченкіана» Л. Дичко, симфонія для хору О. Красотова, симфонія для мішаного хору *a cappella* «Узнай себе» О. Щетинського, хорова симфонія-реквієм «Memento Mori, Memento Vivere» М. Шука, хорова симфонія «Світлі піснеспіви» В. Польової, Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» і Симфонія-диптих на слова Т. Шевченка Є. Станковича, хорова симфонія-перформанс «Осяяні чорним сонцем» Є. Петриченка тощо.

Тож до найголовніших рис хорової симфонії *a cappella* належать: сонатно-симфонічний принцип побудови у взаємодії з ознаками кантатно-ораторіального жанру; сонатно-симфонічна драматургія (втілення хоровими засобами провідної ідеї протягом усього циклу); оркестрові принципи хорової фактури; використання симфонічних засобів розвитку музичного матеріалу (ладотональний, фактурний розвиток тематизму).

У ХХ-ХХІ ст. явище жанрового синтезу є досить поширеним в композиторській творчості. Особливої популярності серед митців набуває жанр **опера-ораторія**. Доцільним є спостереження І. Матійчин про те, що ораторія, кантата, опера – близькі жанрові підгрупи хорової творчості і виявляють тенденцію до зрощення, жанрового міксту [113, с. 41]. Відомо, що «ораторія (від пізньолатинського *oratorium* – молитовний дім, *oro* – говорю, благаю) – великий вокально-симфонічний жанр для хору, співаків-солістів та симфонічного оркестру, призначений як для храмового, так і концертного виконання» [155,

с. 471]. Ораторія займає проміжне місце між оперою і кантатою. Подібно до опери, ораторія містить сольні арії, речитативи, ансамблі та хорові сцени. Крім того, дія в ораторії розвивається наскрізно на основі драматичного сюжету. На відміну від опери, специфічною рисою ораторії є превалювання розповіді над драматичною дією. Музикознавиця Н. Шепеленко вказує на «дві іманентні властивості ораторіального жанру – духовну тематику і концертне (не сценічне) середовище побутування» [187, с. 23].

Витоки опери і ораторії закорінені в театральних і музичних жанрах епохи Середньовіччя і Відродження. Остаточне становлення обох жанрів відбулося у XVII-XVIII ст., склалися спільні типи арій, речитативів, дуетів.

«У другій половині XX ст. прагнення до драматизації, видовищності, театральності призвело до більшої смислової точності, документальності, конкретизації образності й, водночас, асоціативності, метафоричної символіки. Побудова окремих сцен, яскрава індивідуалізація образів-портретів, форми арій, монологів, дуетів, декламації тощо – все це наближує ораторію до оперного жанру» [155, с. 474]. На думку О. Батовської, в опері-ораторії «хор виконує не тільки функції, які йому були відведені у давньогрецькій драмі ораторії, а і є основною дійовою особою (оперні ознаки), де він виступає у ролі рушійної сили, що активізує дію» [14, с. 8]. Цінними є спостереження науковців щодо питомого значення міфу у формуванні жанру опери-ораторії. В процесі формування авторського сюжету багатоплоскова структура міфу проявляється в поліпластовій драматургії.

Тож в опері-ораторії взаємодіють ораторіальна статичність, масовість, масштабність та епічна драматургія із оперною дієвістю, психологізмом, ліричним типом висловлення та сценічністю.

Хорові цикли, що складаються з низки мініатюр, посідають значне місце в доробку українських композиторів, зокрема на тексти псалмових переспівів Т. Шевченка. А. Бакумець зазначає, що «музичний цикл, у тому числі й хоровий, характеризується такими параметрами: наявність самостійних частин, що контрастують між собою, об'єднання частин єдиним задумом твору та

внутрішньою музичностильовою ідеєю. Саме ця якість відрізняє цикл від інших багаточастинних творів – збірки або альбому. Діалектично складний характер циклу виявляється у поєднанні в ньому дискретності і безперервності» [6, с. 4]. Єдність циклу хорових мініатюр досягається за допомогою наступних чинників: спільна літературна основа усіх частин, наявність узагальнюючої ідеї, наявність наскрізних народнопісенних ознак тематизму, темповий контраст, образна та тональна драматургія, спільність або відмінність виконавського складу (драматургія солістів).

Отже, серед головних особливостей циклічних жанрів в сучасній духовній українській музиці можна виокремити: тяжіння до синтетичних жанрів (наприклад, кантата-симфонія, опера-ораторія тощо), виразний національний колорит тематизму, превалювання симфонічного методу розвитку, результатом чого є підпорядкованість слова музиці. Композитори все частіше актуалізують принцип камерності циклічних жанрів і застосовують у хоровій музиці *a cappella* інструментальні прийоми розвитку, що підсилює роль фонічного чинника в сучасних хорових партитурах.

3.2. Хорові цикли *a cappella* М. Кузана, М. Скорика та В. Журавицького у світлі поезики збірки «Давидові псалми»

Хоровий цикл виявляється, можливо, найбільш відповідним жанром для втілення поетичної збірки, оскільки дає можливість відтворити цілісність ідейно-художнього задуму автора тексту. Серед відмінних ознак хорового циклу слід назвати наявність контрастних між собою частин, які можуть об'єднуватися єдиним задумом, наскрізним тематичним розвитком, ладогармонічними засобами, проте можуть і не мати взаємозв'язку з музичної точки зору, а лише сполучатися спільною сюжетною лінією. Дослідниця А. Бакумець наголошує, що «у хорових циклах сучасних українських композиторів жанрові константи змінюються у зв'язку з новими змістовими парадигмами, які, у свою чергу, впливають на

послаблення структурних принципів жанрової моделі, а тому на перший план виходить семантичний рівень» [6, с. 4].

На тексти «Давидових псалмів» Т. Шевченка нині створено три хорові цикли *a cappella*, авторами яких є М. Кузан, М. Скорик та В. Журавицький. Композитори обирають найважливіші для них біблійні мотиви і концепти поетичної збірки Кобзаря. Серед розглянутих опусів виразно прослідковуються дві тенденції авторських підходів до формування загальної композиції. Перший спосіб полягає у стислому відтворенні основних ідейно-змістовних ліній поетичного циклу, шляхом залучення текстів усіх ключових псалмів, включаючи перший вірш і останній (наприклад, у циклі М. Кузана – псалми 1, 12, 53, 132, 149). В основі іншого підходу лежить принцип вибіркового використання концептуально вагомих для композитора текстів, в результаті, як правило, утворюється цикл мініатюр, які не пов'язані між собою (твори М. Скорика та В. Журавицького). Перейдемо до послідовного аналізу цих опусів.

Цикл «Псалми Давида» для хору *a cappella* Мар'яна Кузана²⁸ був створений у 1986 році²⁹. Композитор повністю використав тексти п'яти псалмів із поетичного циклу Т. Шевченка – 1, 12, 53, 132 та 149, втіливши таким чином найголовніші біблійні мотиви Шевченкової збірки. Н. Королюк звернула увагу на те, що «М. Кузана у творчості привертають, насамперед, ті сторінки поезії Шевченка, які позначені глибоким філософським змістом, алегоричністю, можливістю засобами хорового звучання передати вічні істини» [89 с. 140]. Показовими з цієї точки зору є ораторія «Неофіти» та хоровий цикл «Псалми Давидові».

I частина циклу (на текст Псалма 1 «Блаженний муж») написана для мішаного хору. Характер музики спокійний, епічний, що відповідає темпу *Lento*.

²⁸ Мар'ян Степанович Кузан (1925–2005) – французький композитор і диригент українського походження. Народився на Львівщині. Коли йому було два роки, сім'я переїхала до Франції. Навчався у Паризькій консерваторії у класі композиції Жоржа Дандельйо. У творчості М. Кузана виділяється дві стилістичні лінії: українська та модерністська французька. Є автором опер, балетів, вокально-симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних творів, музики до театральних вистав та кінофільмів.

²⁹Відомо, що згодом композитор створив сюїту «Давидові псалми» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру.

Двочастинна структура Шевченкового переспіву розподіляється композитором на три розділи. Хоча Н. Королюк зазначає, що «хор має куплетно-варіаційну побудову, і варіаційність тут стає головним методом розвитку музичного матеріалу» [89, с. 142].

Музична тканина першого розділу («*Блажений муж на лукаву не вступає раду*») має діалогічний виклад. Основний мотив звучить спочатку у тенорів та басів, потім у сопрано та альтів. Унісонне звучання жіночих партій поступово розгалужується, наприкінці фрази утворюючи квартове співзвуччя. Далі йде неточна ритмо-інтонаційна імітація у басів та тенорів на словах «*на лукаву*», які є повторенням лексеми, котра прозвучала у жіночих партіях. Такий почерговий вступ чоловічих та жіночих хорових груп з повторенням останнього словосполучення кожної фрази створює ефект відлуння. Мелодична лінія кожної партії має варіаційну будову. В цілому увесь тематизм «Псалма 1» М. Кузана є модифікованим перетворенням поспівки, що викладена у початковому діалозі чоловічих та жіночих партій (див. : додаток В, приклад 16).

Поступово хорова фактура динамізується внаслідок пожвавлення ритмічного руху, використання мелодичних фігурацій восьмими тривалостями («*І не стане на путь злого, і з лютим не сяде*»).

Початок другої строфи «*А в законі Господньому серце його й воля навчається*» відзначається появою акордової фактури. Хорове звучання *tutti*, як і початкова фраза хору, починається в унісон з подальшим розгалуженням і завершується тонічним співзвуччям квартової структури.

Композитор дотримується віршового перенесення, розриваючи поетичний рядок. Фраза «*і стане він як на добрім полі*» знову розпочинається із унісонного звучання чоловічих партій і є точним повторенням інтонаційної поспівки, якою відкривався хор. Семантично вагомою є фраза «*Так і муж той в добрі своїм спіє*». Кожен склад цього піввірша виразно промовляється хористами, виділяючись ферматою та динамікою *diminuendo*.

Середній розділ хору *Piu mosso* («*А лукавих нечестивих і слід пропадає*») має поліфонічне викладення. Розпочинається він із одноразового канонічного

проведення інтонаційного варіанту другої фрази першої теми хору спочатку у партії альтів, затим, з різницею в одну рахівну долю, з деякими інтонаційними змінами – у тенорів. Далі фраза «*a лукавих нечестивих*» урізноманітнюється мелодично та ритмічно завдяки прийому текстової імітації: мелодична лінія басів побудована на низхідному пунктирному русі по звуках натурального *d-moll*, партія сопрано утворює основний тон «*d*» (див. : додаток В, приклад 17). Середній розділ поступово приводить до динамічного наростання на словах «*I не стануть з праведними злії з домовини*». Акордова фактура цього епізоду нагадує «колокольний» дзвін. Партії сопрано та тенорів дублюються в октаву, побудовані на квінтових низхідних ходах. Партії альтів та басів є їх дзеркальним відображенням (тобто, сопрано і альтів).

Кульмінація твору припадає на заключний 14-складник «*Діла добрих обновляться, діла злих загинуть*».

II частина хорового циклу М. Кузана на текст Псалма 12 «*Чи Ти, мене, Боже милий...*» написана для тенора *solo* та хорового супроводу. За характером це емоційна молитва-монолог, у якій висловлюється щире прохання до Всевишнього про спасіння душі. Композитор втілює структуру Шевченкового переспіву у тричастинній формі (АВС).

Перший розділ розпочинається двотактовим хоровим вступом (на словах «*Боже милий*»). Мелодична лінія соліста тенора (за авторською ремаркою *ad libitum senza rigore*, що означає – не суворо дотримуючись ритму і метру – патетична за характером. Спочатку вона стрімко здіймається від I до VI ступеня (*as-moll*), що утворює ліричну романсову інтонацію малої сексти («*as*»–«*fes*»). Далі партія тенора будується на низхідному русі по малих секундах, звуках тритону, зупиняючись на II ступені *as-moll*. Необхідно зауважити, що хорова партія має «не стабільну» тональну основу з ладовою опорою на «*es*» і квартовими вертикальними співзвуччями – «*es-as*», «*des-ges*». У партії басів звучить напружений органний пункт «*es*». Поступово характер твору драматизується завдяки остинатному проведенню з імітаційним вступом спочатку терцевої втори у тенорів і сопрано («*Доки буду мучить душу*»), а потім на фоні

теми у тенора соло звучить мелодичний варіант в пунктирному ритмі у перших альтів і басів, який накладається на квартове остинатне тло – «*b-es*» у других басів і альтів. Зазначимо, що цей фрагмент є прикладом досить поширеного в хорівій музиці прийому розшарування фактури на окремі пласти (див. : додаток В, приклад 18). Тож ідея протистояння між індивідуалізованим началом ліричного героя (тенор соло) та узагальненого, коментуючого (хор *a cappella*) проявляється тут на образному, тематичному та ладо-функціональному рівнях. Завершується розділ виразним хроматизованим розспівом тенора («*і сміятись*»), що звучить як риторичне питання до Бога («*доки буде ворог лютий на мене дивитись і сміятись?!*»).

Другий розділ хору – найбільш експресивний – «*Спаси мене, спаси мою душу*». Партія тенора побудована на закличній квартовій інтонації. Відчуття благання про допомогу підкреслене також затактом, подовженим звучанням наголошеного складу і його низхідним секундовим розв'язанням. Хорова група наприкінці фраз соліста створює цікавий стереофонічний ефект завдяки поступовому імітаційному низхідному повторенню слова «*спаси, спаси, спаси, спаси*». Такий прийом підсилює глибинність, експресивність вислову та відчуття страждання.

Третій розділ має хоральний виклад. У п'ятиголосному ансамблі поєднуються хор та соло тенора, на словах «*Помолюся і воспою знову твої блага чистим серцем, псалмом тихим, новим*». Терпкі акордові співзвуччя розспівуються наприкінці у тональності *Des-dur*.

В основі **III-ї частини** хорового циклу М. Кузана лежить текст Псалма 53 – «*Боже! Спаси мене...*». Це водночас емоційна та протяжна молитва жіночого хору (сопрано та альти *divisi*), побудована на інтонаціях плачу з елементами «думного» ладу (*g-moll* з підвищеними IV та VII ступенями). Кварто-квінтові акорди чергуються із дисонуючими альтерованими співзвуччями, септакордами. Другу фразу Шевченкового вірша – «*Молюсь, Господи, внуши їм уст моїх глаголи*» – композитор відтворює за допомогою рішучого октавного ходу. Цей інтонаційний мотив поступово перетворюється на причитання: низхідний розспів у сопрано на

тлі кварта «*d-g*» у альтів наприкінці фрази утворює кварто-квінтовий акорд «*d-g-d*». У *середньому розділі* Псалма 53 мелодична лінія сопрано знову містить поспівку, що охоплює IV↑–III–II–I ступені на фоні кварта «*d-g*». Гармонічною основою *заключного розділу* хору – «*Помолюся Господеві серцем садиноким і на злих моїх погляну незлим моїм оком*» – є витримана кварта «*d-g*», яка визначає і ладову спрямованість твору. У сопрано на фоні квартового органного пункту у альтів звучить повторювана поспівка паралельними терціями в *d-moll* (VII↑–I–II–III–II–I–VII↑–I).

IV частина хорового циклу М. Кузана написана на текст Псалма 132 «Чи є що краще...» для мішаного хору. Як і більшість вище розглянутих творів, цей також має тричастинну форму – АВА₁. Переважаючою є народнопісенна манера фактурного викладу, адже більшість фраз починаються із унісонного звучання.

Перший розділ цього просвітленого піснеспіву – гомофонно-гармонічне триголосся – звучить у чоловічої хорової групи (тенори *divisi* та баси).

Початкова запитальна квартова інтонація із почерговим рухом на велику секунду вниз та вгору розвивається внаслідок використання низхідної діатонічної секвенції, в основі гармонічної мови якої є квартакорди, тризвуки та септакорди. Результатом цього низхідного секвентного руху є зупинка на експресивному акорді квінтової структури (*des–as–es*).

На зміну розміреному симультанному звучанню чоловічих голосів приходить активний поліфонічний розвиток у *середньому розділі*, на словах «*ако миро благовенне*». Хорова фактура розділяється на два пласти: чоловічі голоси, які утворюють двоголосся, та жіноча група, яка вступає імітаційно Жвавий рух вісімками у сопрано та альтів накладається на розмірену ходу четвертними тривалостями у тенорів та басів. Далі мелодична лінія кожного голосу варіантно розвивається в межах єдиного інтонаційного комплексу. Спостерігаємо поєднання чіткого вимовляння складів тексту та розспівування окремих семантично важливих слів. Поліфонічна розробка цього тематичного матеріалу проходить у дві фази динамічного наростання, після чого розвиток зупиняється (на словах «*і землі і людям*»).

У третьому розділі хору (Реприза) – «Отак братів благих своїх» – відбувається повернення початкового тематизму. Як і в решті псалмів Т. Шевченка, тут також головна ідея проголошується в кінці: «Воцариться в дому тихім, в сім'ї тій великій і пошле їм добру долю од віка до віка».

Ствердно та піднесено звучать слова: «Так братів благих своїх Господь не забуде». Знову починається розділ триголосним викладенням чоловічої хорової групи, а далі додаються жіночі тембри. Мелодичні лінії високих та низьких голосів розходяться у протилежні регістри, ніби розширюючи реальний звуковий простір (позначка в тексті *allargando*). Прозоре звучання завмирає на тлі чистої, підсиленої октавними дублюваннями, квінти «*b-f*».

Заключний хор циклу М. Кузана – Псалом 149 «Псалом новий Господеві...» – є своєрідним філософським підсумком хорового циклу в цілому. Форма твору проста тричастинна, з елементами варіаційності. Розпочинається *перший розділ* сольним заспівом сопрано в натуральному *b-moll*. За своїм інтонаційним походженням його мелодика нагадує християнські культові наспіви – з переважанням діатонічних терцевих і квартових поспівок в обсязі октави, підкресленням тонічної основи, метричною свободою, підпорядкованою ритміці тексту.

Далі звучить повнозвучне хорове чотириголосся. Мелодична лінія псалма та текст проводяться без змін, отримуючи сучасну гармонізацію. Зауважимо, що типовою особливістю хорових партитур М. Кузана є поєднання мелодичних ліній, які варіантно розвиваються в горизонтальній площині, а по вертикалі утворюють пронизливе, дисонуюче звукове поле, побудоване на квартових, квінтових, тритонових і секундових співзвуччях.

Середній розділ тричастинної композиції («Во псалтирі і тимпані») характеризується активізацією мелодичного варіаційного перетворення теми, пожвавленням ритмічного розвитку (поєднання скандованого руху вісімками в партіях жіночих голосів зі збереженням ритмічної основи четвертними тривалостями у тенорів та басів), застосуванням поліфонічного контрастного співставлення двох різних тембрових пластів (чоловічі та жіночі голоси),

комплементарним включенням та виключенням хорових партій. Драматургічний розвиток середнього розділу поділяється на два етапи. У кульмінації другої хвили, на фоні витриманої хорової педалі (*f* в унісон) звучить м'яке та ліричне соло сопрано: «*І мечі в руках їх добрі, гострі обоюду, на отмищеніє язикам і в науку людям*». В останньому проведенні тема псалма («*Окують царей...*») звучить у ритмічному збільшенні у жіночих голосів спочатку в унісон, а потім гетерофонічно розгалужується, відтіняючись контрапунктичним вступом тенорів та басів в унісон. Вони поступово також розгалужуються і разом із сопрано та альтами утворюють хоральне, як на початку твору, звучання псалма.

Завершення хору – це величний гімн Господу, ствердженням основної ідеї, яка проходить через увесь хоровий цикл, об'єднуючи усі композиції в цілісний, художньо довершений твір: «*І вовіки стане слава, преподобним слава!*».

Отже, п'ятичастинний хоровий цикл «Псалми Давида» М. Кузана являє собою цікавий приклад музичного втілення ключових переспівів Шевченкової збірки (1, 12, 53, 132, 149), адже стисло репрезентує біблійні мотиви поетичного циклу загалом. Хоча частини циклу наскрізно не поєднуються ладогармонічними або інтонаційними засобами, єдина сюжетна лінія поетичного тексту та драматургія виконавського складу підсилюють єдність твору в цілому. У розглядуваному творі сучасна акордика (квартакорди, квінтакорди, септакорди) тісно взаємодіє із народною унісонно-гетерофонною манерою фактурного викладу, тематичний розвиток обумовлюється варіаційними засобами та імітаційними прийомами.

«Три псалми» для хору а *capella* М. Скорика написані спеціально для Сьомого хорового фестивалю «Золотоверхий Київ», що відбувся у 2003 році. Звернення до духовних жанрів уже в зрілому віці для композитора – це не данина моді, як часто буває в сучасній культурі. Відомо, що Мирослав Михайлович був правнуком священика, тому релігійні цінності, питома закорінені у свідомості і ставленні до життя, невід'ємні від його творчості. За словами Л. Кияновської, «... категорія “духовного” мислиться Скориком не як суворе й аскетично-відсторонене служіння, а як глибоко особистісне прагнення людини з

усіма її слабостями і беззахисністю відкрити серце Богові і отримати від нього любов і милосердя» [73, с. 468].

Цікаво, що для музичного втілення в досліджуваному творі Мирослав Михайлович обирає псалми не з одного джерела. Так, Псалом 38 автор реалізує в прозовому українському перекладі І. Огієнка, вільно компілюючи текст (див. : додаток Б, таблиця 11: маркером відзначені використані композитором фрагменти біблійного тексту). Водночас нумерація псалма відповідає так званій єврейській (масоретській) традиції, якої дотримується П. Куліш. Натомість переклад І. Огієнка (1962 р., 1988 р., 2002 р.) наслідує нумерацію грецької Септуагінти³⁰, тому в нього Псалом 38 фігурує під номером 37.

Для втілення інших двох псалмів (№ 12 і № 53) М. Скорик обирає тексти віршових переспівів Т. Шевченка (із його поетичного циклу «Давидові псалми»).

Композитор працює із текстовим першоджерелом у двох основних варіантах: із провідною роллю віршових закономірностей або музичного розвитку, що насамперед узалежнюється поетичним (*Шевченковим*) або прозовим (*українським перекладом псалмів І. Огієнка*) викладом використаного тексту.

Одним із перших питань, яке постало перед нами, є жанрова належність твору, зокрема, чи можна вважати розглядувані переспіви хорovým циклом, адже у виконавській практиці зустрічаємо самостійне функціонування кожного псалма. Крім того, жодних вказівок щодо цього сам автор не дає. Утім, про циклічність твору побічно свідчить належність обраних М. Скориком текстів до групи особистісно-благальних Псалмів, оскільки кожен із них представляє різного роду молитву до Бога (благальну, відчайдушну, покірну). Об'єднуючі закономірності вбачаємо і в драматургії виконавського складу – жіночий, чоловічий та мішаний хори. Інтегруючу роль в опусі виконує і схожість тричастинної композиційної схеми – з поліфонізацією фактури в середніх розділах та гомофонно-гармонічним викладом у крайніх, – за якою будується кожен із псалмів. Характерно, що архітектоніка 38-го Псалма («перша частина циклу») та 53-го («третя частина

³⁰ Нагадаємо, що у Септуагінті цифрове позначення Псалмів (з 10-146) на один номер менше, ніж в єврейському тексті.

циклу») не відповідає структурі текстового першоджерела, у той час як 12-й псалом («середній розділ циклу») має зовсім іншу будову – відповідно до Шевченкового тексту.

Показово, що циклічність не підкріплюється логікою тонального розвитку ($d - c (f) - c$), хоча усі частини й написані в мінорному ладі. З іншого боку виникає питання, чому, наприклад, Псалом 50 для сопрано й хору (1999 р.), відокремлюється, а розглядуваний опус відомий під об'єднуючою назвою «Три псалми»?

Із проблеми циклічності закономірно виростає питання щодо порядку розташування Псалмів, адже в музикознавчій літературі спостерігаємо взаємовиключну розбіжність думок серед науковців щодо послідовності творів. Так, Л. Кияновська пише, що це «три псалми для жіночого, чоловічого та мішаного хорів» [73, с. 568]. Відповідно, вибудовується така послідовність: 38-й, 12-й та 53-й Псалми. Натомість, у публікації Г. Панкевич «Духовні композиції М. Скорика» [120] знаходимо інший порядок розташування – 12-й псалом, 53-й та 38-й. Зі свого боку Т. Гусарчук пропонує ще один варіант: «Чи Ти, мій милий Боже» (№12), «Не карай мене, о Господи» (№38) та «Боже, спаси мене» (№53) [51, с. 419]. На нашу думку, найбільш вірогідним є твердження Л. Кияновської, яка спирається на об'єктивний чинник драматургії виконавського складу: жіночий, чоловічий та мішаний хори. Тому надалі розглядатимемо «Три псалми» М. Скорика як хоровий цикл, що складається із 38, 12 та 53 Псалмів (див. : додаток А, схема 20).

Загалом, у розглядуваному творі знаходимо два критерії роботи композитора із текстовою основою. У першому випадку головним чинником музичної композиції є поетичний текст (умовно кажучи, «тексто-музичний» підхід). У другому – архітектоніка твору диктується музичними закономірностями, які часто порушують поетичну драматургію. Так, втілюючи Шевченковий віршовий текст, М. Скорик точно слідує структурі поезії та дотримується порядку слів. Працюючи ж із прозовим перекладом І. Огієнка, композитор дозволяє собі різноманітні переставлення слів і фраз (наприклад, «Не карай мене, о Господи»

замість «*Господи, не карай мене*») або довільно включає словосполучення з іншого джерела («*ридаю і плачу*», про що йтиметься пізніше).

Псалом 38 «Не карай мене, о Господи» (для жіночого хору *a capella*) – це свого роду плач-молитва, яка уособлює боязнь Божого гніву та прохання Його допомоги. Написано псалом у тричастинній репризній формі, що впливає із музичних закономірностей (див. : додаток А, схема 19).

У заключному розділі повертається вихідна тональність (*d-moll*) і початковий тематичний матеріал – характерний секстовий стрибок з V на III ступінь із подальшим низхідним заповненням на словах «*Не карай мене, о Господи, у гніві Своїм*» (див. : додаток В, приклад 19). Варто сказати про семантичне значення в цій фразі музично-риторичної фігури *passus duriusculus* у партії других альтів, що виявляється паралельним низхідним хроматичним ходом у межах верхнього тетраорду (від I до V ст.) та має стійкий асоціативний зв'язок із настроями скорботи і страждання. Зазначимо, що низхідний поступеневий рух у нижньому голосі є типовою рисою початку всіх трьох псалмів. Ця особливість також підсилює єдність циклу.

Метафоричного значення, крім того, набуває фраза «*ридаю і плачу*», ймовірно, взята композитором із широковідомої старовинної стихири «Плачу і ридаю» анонімного українського автора XVIII століття (див. : додаток В, приклад 20).

Унаслідок трискладової поетичної ритмічної структури з наголошеним другим складом (так званий амфібрахій) у музиці виникають характерні затактові ритмо-мотиви з акцентованою сильною першою долею і слабкою другою. Очевидно, цим і пояснюється активна робота композитора із літературним першоджерелом, адже М. Скорик свідомо обирає для свого втілення лише ті рядки, що збігаються із зазначеним ритмо-мотивом. Сам композитор щодо своєї методики створення нелітургійних духовних (концертних) творів наголошує: «Я намагався текст зробити таким, як мені потрібно... використовував найважливіші, на мій погляд, слова, які мені підходили по звучанню, по ритму. Але разом з тим – я залишив сюжетну канву, ідею, зміст...» [144, с. 8]. Для досягнення

одномотивності в музичному плані композитор за допомогою зміни в прийменниках приголосного звука на голосний перетворює двоскладові слова І. Огієнка на трискладові. Наприклад, двоскладовий хореїчний мотив із текстом «в гніві» М. Скорик змінює на трискладовий амфібрахічний «у гніві». Цей метод роботи композитора зі словом дійсно свідчить про превалювання музичного підходу, оскільки поетичні рядки перебудовуються відповідно до остинатного ритмо-мотиву.

Псалом 12 «Чи Ти, мій милий Боже» (для чоловічого хору *a capella*) – сприймається як відчайдушне прохання Божого заступництва. Твір має тричастинну будову, але вже безрепризу (див. : додаток А, схема 21). Автор свідомо не повторює початковий матеріал наприкінці композиції, адже таке вирішення порушило б ідейну спрямованість вірша: від бентежної стурбованості своєю беззахисністю до піднесеного заспокоєння внаслідок молитви.

Характерною особливістю цього Псалма є дбайливе ставлення композитора до Шевченкового слова, про що свідчить наслідування структури Шевченкового 14-складника, а саме уповільнення тривалостей наприкінці кожного піввірша, тобто дотримання так званого «жіночого закінчення» (див. : додаток В, приклад 21). На бережне відношення до поетичного слова також вказує дотримання композитором віршового прийому *перенесення*, коли услід за Т. Шевченком М. Скорик розриває структуру 14-складника (див. : додаток А, схема 22).

Динамізація музичного розвитку в Псалмі 12 відбувається завдяки частій зміні метро-ритму й супроводжується використанням М. Скориком різних рахівних долей для втілення 14-складника (четвертних, восьмих тривалостей). Оскільки композиція самого вірша розпадається на два розділи (крайній прояв відчаю та молитва), головну драматургічну роль у музичному творі виконує третій розділ, власне молитва («*Спаси мене, спаси мою душу!*»), на який припадає генеральна кульмінація на словах «*Спаси мене од лютої муки, спаси мене...*» (див. : додаток В, приклад 22). Напруженість та ефектність звучання цього епізоду створюється засобами ущільнення фактури (розщеплення партії тенорів на три голоси, басів – на два), розведення крайніх голосів у діаметрально протилежних

напрямках (зростання діапазону звучання), зміна метро-ритмічної групи (використання тріолей порушує чітку розміреність розвитку). Драматичність цього епізоду підсилюється й порушенням структури 14-складника. Показово, що в кульмінації твору знову актуалізується затактовий ритмо-мотив, який уперше з'явився у Псалмі 38, отже, можна сказати, що цей амфібрахічний мотив виконує в циклі об'єднуючу функцію.

Псалом 53 «Боже, спаси мене» (для мішаного хору *a capella*) – покайнна молитва. Порівнюючи із Псалмом 38 «Не карай мене, о Господи», у цьому псалмі, натомість, автор взиває до Господа про справедливе покарання – «*Боже, спаси мене, суди мене ти по своїй волі*».

Як уже зазначалося, Псалом 53 синтезує розглянуті вище підходи до втілення тексту. Поряд із провідною роллю поетичної структури, важливу функцію тут виконують музичні чинники. Це також тричастинна репризна композиція, розділи якої чітко відокремлені ферматами і зміною темпів (*Adagio, Andante, Tempo I*), що не є характерним для попередніх творів. Подібно до Псалма 38, основна драматургічна функція належить середньому розділу, який до того ж домінує по об'єму (11 тт. – 17 тт. – 5 тт.) (див. : додаток А, схема 23).

Слід звернути увагу на строфічну манеру викладу матеріалу в цьому творі. Подібно до «Псалма 12», композитор детально втілює Шевченковий 14-складник, але не впродовж усієї композиції. Так, 14-складник точно відтворюється ближче до репризи (у другій половині композиції), тоді як у «Псалмі 12», натомість, точне втілення поетичної структури спостерігаємо на початку твору, а потім відбувається поступове її порушення.

Таким чином, розглянувши специфіку взаємодії слова й музики в «Трьох псалмах» М. Скорика, помічаємо, що автор по-різному ставиться до літературної основи. «Псалом 38» відрізняється вільним підходом у плані поводження композитора із першоджерелом, оскільки це прозовий текст. Такий підхід викликає аналогії із традиціями створення партесного хорового концерту, для якого типове компонування, дописування та переставляння слів. Тобто, коли в основі твору лежить прозовий матеріал, пріоритетними для композитора

виявляються власне музичні закономірності й активна робота зі словом, узалежнена авторським задумом. Утім, у «Псалмі 12», М. Скорик навпаки більш точно наслідує композицію Шевченкового переспіву, сприймаючи його як особливе художнє завдання – відтворення «канонічного» віршованого тексту, як такого, котрий, з його погляду, не допускає жодних видозмін, де «не можна міняти жодного слова, усе повинно відповідати обряду» [144, с. 8]. Тож, коли М. Скорик звертається до віршованого тексту, прослідковується тенденція до майже точного наслідування структури поезії, що відіграє провідну роль у формотворенні. Натомість «Псалом 53» синтезує два зазначені підходи: частково дотримуючись структури вірша та керуючись музичними чинниками, на ґрунті віршового першоджерела, автор вибудовує індивідуальну композицію.

Хоровий цикл «Псалми Давидові» для чоловічого хору *a cappella* **Вадима Журавицького**³¹ написаний у 1992 році. Кожній із трьох частин опусу відповідає повний текст одного Шевченкового вірша: I ч. – Псалом 12 «Чи Ти, мій милий Боже»; II ч. – Псалом 53 «Боже, спаси мене»; III ч. – Псалом 149 «Псалом новий Господеві» (див. : додаток А, схема 24) Композитор своєрідно розкриває цілісність та єдність тематичного змісту поетичного циклу акцентуючи одну з провідних ідей збірки – необхідність молитви про спасіння та справедливий Божий суд. Псалми 12 (відчайдушна молитва) і 53 (покаянна молитва) належать до групи особистісно-благальних. Псалом 149, з одного боку, прославляє Всевишнього, з іншого – висловлює керигматичну надію на «осуд губителів».

Об'єднуючі закономірності хорового циклу вбачаємо у темповій драматургії: I ч. – *Largetto* (четверна = 69; помірно повільний темп; досить широко), II ч. – *Lento* (четвертна = 50; повільно), III ч. – *Animato* (четвертна = 104;

³¹ Вадим Михайлович Журавицький (нар. 1962 р.) – український композитор, педагог. Закінчив Київську консерваторію по класу композиції Ю. Іщенка (1986 р.), асистентуру (1995 р.). З 1993 р. викладав на кафедрі композиції Київської консерваторії (НМАУ ім. П. І. Чайковського). З 2007 року й донині працює в Німеччині (м. Штуттгарт). Творчий доробок композитора представлений різноманітними жанрами, зокрема – твори для симфонічного оркестру, камерно-інструментальна музика, хори *a cappella*, вокальні цикли, обробки українських народних пісень, музика для дітей.

пожвавлено, натхненно). Інтегруючи роль в опусі виконує і схожість тричастинної репризної композиційної схеми кожної частини.

Архітектоніка твору у більшій мірі диктується музичним закономірностями і авторським задумом, які часто порушують композиційну структуру вірша. Проте відмінною ознакою розглядуваного композиторського рішення є точне наслідування структури 14-складового силабічного вірша внаслідок уповільнення тривалостей наприкінці кожного піввірша. В. Журавицький, услід за Т. Шевченком, також розриває структуру 14-складника внаслідок зміни типу фактури з акордово-гармонічної на поліфонічну, зокрема у Псалмі 12 (єдиний із обраних композитором псалмів, де є віршове перенесення).

Філігранною є робота автора із фразовими акцентами та семантичними наголосами поетичного першоджерела, за допомогою яких композитор підкреслює ідейно значущі слова. Фразові наголоси зазвичай виділяються подовженням тривалості (у Псалмі 12 лексеми «душа», «лютий» виділені половинними тривалостями), натомість семантичні наголоси, крім подовження тривалостей, акцентуються фактурними прийомами (у Псалмі 12 розшарування фактури на пласти виокремлює фразу «і всі злії посміються», у Псалмі 149 октавне дублювання в усіх партіях на словах «хвалять ім'я Боже» символізує спільність і єдність).

Про уважність композитора до музичного втілення сакрального слова Т. Шевченка свідчать також і пошуки відповідних до цього слова фактурних прийомів: псалмодіювання (Псалом 149), хорального (Псалом 12) та кантового (Псалом 53) типів фактури.

Основна драматургічна функція в усіх частинах твору належить середньому розділу. Кульмінація, як правило припадає на «точку золотого перетину». Виключенням є заключна III частина опусу (Псалом 149), яка відрізняється загальним піднесеним тоном висловлювання і містить дві кульмінації. Динамізація музичного розвитку здійснюється також і внаслідок метро-ритмічної перемінності.

Отже, хорový цикл В. Журавицького «Псалми Давидові» самобутньо розкриває в музиці одну із провідних ідейних констант поетичного циклу Т. Шевченка – особистісний діалог людини з Богом – як на макро-, так і на мікрорівні музичної композиції загалом.

Таким чином, українські автори циклічних опусів на тексти псалмових переспівів Т. Шевченка – М. Кузан, М. Скорик, В. Журавицький – демонструють сучасне трактування жанру хорového циклу як твору, що містить декілька самостійних мініатюр, котрі не підпорядковуються логіці тонального розвитку, проте обов'язково мають тематичну єдність та драматургію виконавського складу. Крім того, усі автори застосовують схожі композиційні прийоми, наприклад, діалогічний виклад хоровой фактури, поліфонічні засоби розвитку у середніх розділах, сучасну акордику, яка тісно взаємодіє із принципами народного багатоголосся. Що стосується проблеми взаємодії слова і музики в хорových циклах, то підходи М. Кузана і М. Скорика є тотожними, адже провідними для них є текстові закономірності. В. Журавицький віддає перевагу сфері музичної виразності і власному задуму, що часом призводить до вільного відтворення віршової структури. Поетика збірки «Давидові псалми» Т. Шевченка в жанрі хорového циклу має першорядне значення, адже впливає на загальну архітектоніку композиторських опусів.

3.3. Принципи взаємодії слова і музики у хорových концертах О. Яковчука та О. Польового

Жанр хорového концерту в українській духовній музиці відроджується в останній третині ХХ століття і наразі користується особливим попитом серед митців, які сміливо синтезують традиційні ознаки жанру з сучасними засобами письма та фольклорною стилістикою. М. Варакута узагальнює три напрями сучасного функціонування хорového концерту в композиторській творчості: фольклорний, світський і духовний. Дослідниця зазначає, що «хорове концертування базується на синтезі принципів “віртуозності” та “колоритності”

(багатстві тембрового фонізму)» [29, с. 29]. Тобто у сучасній хоровій музиці основний спосіб прояву концертності полягає у нетрадиційному трактуванні хору, що пов'язано з інструменталізацією хорової фактури й провідним значенням фонізму («збагачення тембрового й гармонічного колориту, а також ускладнення інтонаційності» [29, с. 29]).

Поліфонізація музичної мови сьогодні – типове явище у творчості багатьох композиторів. Загалом наполегливість та активність творчих експериментів сучасних українських митців проявляється в усіх сферах багатоголосся. Насамперед це стосується хорової галузі, у межах якої відбувається оновлення поліфонічних методів на всіх рівнях: стильовому, жанровому, композиційному та інтонаційному. Показовим з цієї точки зору є жанр хорового концерту.

Як і більшість українських авторів, вихованець київської школи Олександр Яковчук³², у своїй творчості проявляє неабияку цікавість до хорового жанру. Особливу увагу привертають два концерти для мішаного хору *a cappella* на слова переспівів «Давидових псалмів» Т. Шевченка: «Чи Ти мене, Боже милий, навек забуваєш» та «На ріках круг Вавилона», у яких поліфонічна складова набуває провідного значення. Обидва концерти написані у 2011 році³³. Показово, що разом з окремими псалмами композитора (№ 11, № 149, № 132 і № 53) розглядувані твори втілюють поетичний текст фактично всього циклу Т. Шевченка, за виключенням лише Псалма №1.

У хорових концертах О. Яковчука на слова Т. Шевченка увагу перш за все привертає індивідуальна трактовка системи поліфонічних прийомів – у їхньому співвідношенні з традицією. В основі кожної частини обох концертів лежить

³² Олександр Яковчук (нар. 1952 р.) – український композитор, Заслужений діяч мистецтв України, лауреат численних державних та міжнародних премій. У 1976 р. закінчив композиторський факультет Київської консерваторії (клас А. Коломійця). О. Яковчук є автором сценічних та симфонічних творів, інструментальних концертів, вокально-хорової музики (кантати, обробки народних пісень, хоріві оригінальні твори), духовної музики (Літургії, три концерти, десять псалмів). Маючи власний досвід хориста оперної студії Київської консерваторії, О. Яковчук тонко розуміється на хоровій специфіці.

³³ Світова прем'єра хорових концертів О. Яковчука відбулася 1 лютого 2013 року, у Малій залі НМАУ ім. П. І. Чайковського.

поетичний текст одного переспіву Шевченка, що нагадує літературні лібрето хорових концертів доби Класицизму (див. : додаток А, схема 25).

Композиція розглядуваних творів О. Яковчука відповідає традиціям тричастинного хорового концерту із яскравим принципом різного роду контрасту між частинами. Скажімо, композитор використовує незвичайні темпові поєднання: *Moderato – Allegro molto – Andante non troppo*. Швидкісний контраст співвідноситься із тональним (наприклад, *d-moll – g-moll – d-moll* або *F-dur – F(f) – C-dur*) і фактурним (поєднання монодичного, гармонічного та поліфонічного типів фактури).

Детально зупинимося на поліфонічних прийомах розвитку, якими користується О. Яковчук.

Насамперед привертає увагу оригінальність композиційного вирішення вступного розділу концерту «Чи Ти мене, Боже милий, навик забуваєш», де композитор застосовує своєрідну кластерну техніку на тональній основі, з одного боку спираючись на чітку ладо-функціональну систему (*d-moll*), а з іншого – оперуючи кластерними звучностями. Тональній визначеності деякою мірою сприяє бережне ставлення автора до поетичного тексту, про що свідчить музичний поділ Шевченкового 14-складника на дві частини (вісім і шість складів) як це робив сам поет. У першому піввірші («*Чи ти мене, Боже милий*») дисонуюче нашарування звуків із почерговим вступом голосів поступово низпадає, починаючи із сопрано (див. : додаток В, приклад 23). Відтак утворюється кластерне співзвуччя із семи звуків (хорове *divisi*), яке водночас кадансує на домінанті *d-moll*. Разом із тим кожен голос повторює той самий звук, складаючи враження своєрідного секундового остинато. Таким чином ніби виникає «розбухання» фактури за звуковисотним принципом, яке є оригінальним та неоднозначним явищем. На перший погляд, на початку вступу О. Яковчук використовує просту низхідну імітацію зі вступом голосів у м.3 з різницею в один такт. Проте різнотемброві включення голосів (сопрано, альт, тенор, бас) із розширенням секундового кластера сприяють поступовому потовщенню фактури,

що призводить до кресцендування розділу. У такий спосіб виникає самотуння звуковисотно-темброва поліфонія.

Звернемо увагу на те, що принцип *ostinato*, ускладнений О. Яковчуком секундовими співзвуччями в кожній партії голосів, викликає прямі аналогії з остинатно повторюваною ритмо-інтонаційною формулою зі «Щедрика» М. Леонтовича (див. : додаток В, приклад 24) До того ж в обох авторів спостерігаємо поступове розширення фактури від унісону сопрано до хорового *tutti* (у М. Леонтовича голоси вступають кожні чотири такти, в О. Яковчука в кожному такті додається один голос), навіть збігається абсолютна висота верхнього звуку «b¹». Зрештою, специфічний прийом розшарування партії з остинатним верхнім голосом та поступово низпадаючим нижнім у М. Леонтовича виконує провідну розвиваючу та формотворчу функцію.

У розглядуваному творі низхідне проведення розщепленого унісону фігурує в обох концертах як свого роду «лейтспівзвуччя». Додамо, що цей прийом автор використовує не лише на макрорівні (див. : додаток В, приклад 23), створюючи своєрідне звуковисотне «розбухання» всієї фактури, а й на мікрорівні, наприклад, в одного із голосів, що призводить до плавного внутрішнього розшарування партії (див. : додаток В, приклад 25).

За словами Н. Герасимової-Персидської, обробка «Щедрика» містить у собі комплекс поліфонічних засобів, які підсумовують прийоми народнопісенного багатоголосся і традиційної поліфонії та акумулює найбільш типові композиторські прийоми М. Леонтовича, вдало сполучаючи їх із наскрізною драматургією [39]. Тож можна висловити припущення, що *творчий метод О. Яковчука бере свої корені саме зі стилю М. Леонтовича*, який гармонійно поєднує поліфонічну й гармонічну фактури.

Важливу роль у композиційній техніці концертів О. Яковчука відіграють *імітаційні прийоми* розвитку. Зазвичай автор користується короткими двоголосними імітаційними побудовами, обмежуючись одним проведенням респости, як, наприклад, у середньому розділі першої частини концерту «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш» або на початку другої частини концерту «На

ріках круг Вавілона» (див. : додаток В, приклад 26). У першому прикладі О. Яковчук застосовує прийом «усічення», «вичленовуючи» із проведення теми в альтів мотив тонічної терції (*es-moll*) і повторює його в партії сопрано з різницею в три долі в унісон. У другому зразку автор користується висхідною імітацією між басами й альтами зі вступом голосів із різницею у два такти в інтервал октави.

Разом з тим у досліджуваних творах знаходимо і приклади *імітаційних* ланцюжків. Приміром, на початку третього розділу III-ї частини концерту «Чи Ти мене, Боже милий, навик забуваєш» автор використовує декілька імітацій між хоровою групою (сопрано, альти, тенори) та басами, які в даному епізоді виконують функцію соліста (див. : додаток В, приклад 27). Спочатку тема, побудована по звуках тонічного квартсекстакорду *F-dur* звучить у хорової групи. Через дві долі (півтакту) у нижню октаву вступає бас. До речі, ця імітація повторюється двічі на одному й тому ж тематичному матеріалі, але з різним текстом і, відповідно, іншим ритмічним оформленням.

Інтонації розгорнутого тонічного квартсекстакорду лежать і в основі неточної висхідної канонічної секвенції із середнього розділу першої частини цього ж концерту (див. : додаток В, приклад 28). У цьому прикладі *вступи голосів* мають *різний поетичний текст*, який відтворює структуру Шевченкового 14-складника. Зауважимо, що такий виклад не є типовим для нормативних імітацій у вокально-хоровій музиці, втім, О. Яковчук до нього звертається досить часто.

Характерною рисою мислення композитора є спосіб використання *складного контрапункту* як важливого драматургічного чинника. Так, в першому розділі концерту «Чи ти мене, Боже милий, навик забуваєш» вертикальне переміщення імітацій посилює експресивність завдяки переакцентуванню функцій голосів (див. : додаток В, приклад 29). Скажімо, першочергово провідний мотив звучить у альтів, а супровід виконується тенорами, потім тема переходить до тенорів, які в даному діапазоні звучать тьмяно й неприродньо, завдяки чому більше висвітлюється супроводжуюча партія альтів, натомість тема ніби відступає на другий план.

Поряд із прийомами імітаційного багатоголосся композитор користується *текстовою поліфонією*, ознаки якої притаманні українському народному багатоголосцю, а також вітчизняному класичному хоровому концерту. Крім сполучання різних текстів, подібного до різнотемної поліфонії, мається на увазі такий її вид, коли той самий текст в різному тематичному оформленні одночасно контрастує за своєю метроритмічною мензурою, нагадуючи пропорційний канон і тим самим підкреслюючи ключові моменти поетичного тексту.

Подібно до проведених вище паралелей щодо схожості композиційних прийомів О. Яковчука та М. Леонтовича, виникають явні асоціації зі «Щедриком» у використанні прийомів текстової поліфонії, які відіграють в обох авторів важливу драматургічну функцію (див. : додаток В, приклад 30). Для підкреслення семантично значущих фраз – «...*В тебе жінка*» у М. Леонтовича та «...*І всі злії*» в О. Яковчука – автори подають їх одночасно у швидкому звучанні восьмими тривалостями і в уповільненні – половинними та четвертними нотами. Показово, що композитори не обмежуються поділом хорових партій на два пласти. Також знаходимо одночасне звучання трьох-чотирьох, а в О. Яковчука навіть п'яти-шести різних шарів багатоголосся, навіть із використанням *divisi*, із застосуванням текстової поліфонії.

Одним із головних методів розвитку в концертах О. Яковчука є *поліфонічне остинато*, про що вже йшлося раніше, стосовно фактурних прийомів розвитку. Але автор майстерно втілює остинатність як провідний формотворчий принцип на тривалих двотактових побудовах, а також на мотивному мікрорівні. Долаючи природню статичність прийому, О. Яковчук різними засобами динамізує загальний розвиток. Так, певна остинатна формула може проводитися в різних хорових групах, дублюючись, або видозмінюється залежно від ступеня розспівності поетичного тексту (див. : додаток В, приклад 31).

Таким чином, більшість поліфонічних методів О. Яковчука зумовлені народним багатоголоссям – це варіантно-підголосковий склад фактури, терцева втора, унісонне та октавне зведення голосів, подекуди бурдонний виклад. Традиційні засоби поліфонічного розвитку композитор активно єднає з новітніми

фактурно-звуквисотними прийомами. Їхнє умовне співвідношення можна умовно відобразити у вигляді схеми (див. : додаток А, схема 26).

Отже, у хорovій творчості О. Яковчук тонко й переконливо відтворює Шевченкове слово сучасною поліфонічною музичною мовою, водночас глибоко закоріненою у вітчизняній традиції хорового концерту.

Представник одеської композиторської школи **Олег Польовий**³⁴ також є автором двох хорових концертів для мішаного хору *a cappella* на тексти Шевченкових переспівів Давидових псалмів, які були написані у 2014 році. Подібно до О. Яковчука композитор втілює у своїх творах майже увесь поетичний цикл Т. Шевченка. Так, Хоровий концерт №1 містить тексти Псалмів 1, 12, 53, а Хоровий концерт №2 – 81, 132 та 149. Як бачимо, О. Польовий обирає тричастинну модель хорового концерту.

Зауважимо, що композитор використовує поетичні тексти Т. Шевченка, не вносячи ніяких змін, проте на власний розсуд втілює поезію, керуючись особливостями концертного жанру (із його розмежованістю розділів).

Хоровий концерт №1 написаний для солістів (бас і тенор) та мішаного хору *a cappella*. Композиції властива певна драматургія солістів: перша частина написана для соло баса; друга – для тенора; третя – для баса і тенора разом.

В основі **першої частини** (*Andante*) лежить текст Псалма 1 «Блаженний муж». У музичному рішенні чітко виокремлюються чотири розділи, кожен із яких завершується ферматою (див. : додаток А, схема 27). Насамперед зауважимо, що стилістика концерту органічно синтезує у собі риси українського мелосу і сучасного індивідуально-авторського мислення. Одним із прикладів цієї взаємодії з перших тактів твору є виникаючі аналогії із жанром думи. Так, автор використовує прийом рецитації у межах кварта з опорою на I ступінь, що є однією із ознак цього жанру.

³⁴ Польовий Олег Григорович (нар. 1966 р.) – український композитор, педагог, музикознавець, громадський діяч. У 1997 році закінчив ОНМА ім. А. В. Нежданової по класу композиції у В. Б. Ніколаєва. О. Польовий є автором низки вокально-хорових, інструментальних та оркестрових творів (мюзикл «Зачарований принц» для дітей, 220 пісень, хорovі кантати для дітей, вокальні цикли, фортепіанні цикли та окремі п'єси, твори для симфонічного, народного та духового оркестрів, духовна музика – хорovі концерти і «Урочиста меса»).

Перший розділ концерту виконує функцію своєрідного зачину. Хорова група *mormorando* (спів із шепотом) на *piano* створює відчуття інструментального «оркестрового» фону. Уже з перших тактів автор затверджує основну тональність *a-moll*: протягом 13 тактів у партії баса витримується тонічний звук, в той час як у тенорів звучить квінтовий тон. Ще з початку у партії тенорів ніби «прощупується» діапазон верхньої кварта (VII, VI, IV, V), допоки остаточно не затверджується V ступінь. Це ще одна ознака думи, адже пусті «бурдонні» квінти беруть свої витoki саме в звучанні витриманого квінтового басу ліри (див. : додаток В, приклад 32).

В момент вступу у 5-му такті соліста баса, хор продовжує співати *mormorando*, чуттєво реагуючи на слова соліста «*і не стане на путь злого, і з лютим не сяде*» терпкими дисонуючими акордовими співзвуччями, тісно розташованими у низькому регістрі, що сприяє створенню певного зловісного колориту. У кульмінації першого розділу, на словах «*А в законі Господньому*», змінюється тональність на *F-dur*, потім *Es-dur*. Тема у соліста та хору *tutti* звучить, на перший погляд, моноритмічно, але в той же час звертає на себе увагу тип викладу голосів. Спочатку автор просто ущільнює фактуру, застосовуючи унісонний виклад партії у сопрано та альтів, що у певній мірі нагадує прийом псалмодіювання на тоніці *F-dur*, і терцеву втору у тенорів та басів. Композитор робить яскравий гармонічний акцент на слові «*навчається*», подвоюючи басову партію уже в тональності *Es-dur*.

Привертає увагу відмінний від Шевченкового розподіл тексту псалма у першому та другому розділі хорового концерту О. Польового. Так, перший розділ закінчується словами «*і стане він*» на альтерованому D_7 у *Es-dur*. Знову ж таки акцентується фактурний виклад голосів: бас соло та сопрано у протилежному русі з басами.

У другому розділі (зі слів «*як на добрім полі*») тематичний розвиток помітно пожвавлюється. Композитор застосовує різноманітні поліфонічні прийоми, а саме – *терцеву втору*, яка, як відомо має народнопісенні витoki, *імітацію* (спочатку вступають жіночі голоси, потім – чоловічі з різницею в один такт),

неточну інверсію (у чоловічій партії тема звучить у зворотному порядку). На словах «*дерево зеленіє*» автор робить виразний фактурний акцент (див. : додаток В, приклад 33). Сопрано, які вперше поділяються на два голоси співають в терцію у супроводі альтів, тенорів та басів половинними тривалостями на словах «*дерево вкрите*». Варто відмітити, що партії тенора і баса дублюються в октаву. Цей епізод можна назвати другою, «тихою» кульмінацією цієї частини. Завершується він альтерованим D^4_3 до тональності *d-moll*, яка буде пануючою в наступному розділі першої частини концерту.

У третьому розділі першої частини продовжується активний тематичний розвиток. За авторською ремаркою вперше змінюється динаміка (*f*) і темп (*con moto*). Певну напруженість моменту підкреслює також і те, що тут вперше звучить соло хорової групи сопрано у своєму вищому регістрі з темою, що містить виразну щемливу інтонацію низхідної зменшеної квати. Автор й надалі користується поліфонічними засобами розвитку, застосовуючи, наприклад, перехресну імітацію в октаву з різницею в один такт (сопрано, тенор + бас соло, альт, бас). Кульмінація усієї частини, на словах «*Як той попіл над землею вітер розмахає*», припадає на кінець третього розділу. Вона відзначається стрімкістю та динамічністю. Композитор музичними засобами тонко відтворює поетичний текст, використовуючи колоритну фактуру, зокрема протилежний рух сопрано і баса, дублювання партій тенора і сопрано, хроматичний низхідний рух у баса. Закінчується розділ на D_9 з секстою до тональності *d-moll*.

Останній четвертий розділ цієї частини виконує функцію репризи, про що свідчать фактурно-тематичні ознаки. По-перше, повертається експозиційний тип викладу, по-друге – крайні розділи першої частини концерту побудовано за спільним драматургічним принципом – рецитація баса соло на фоні хорового *mormorando*. У чоловічій партії витримується тонічна кварта тональності *d-moll* («*d-g*»). Цей прийом утворює логічну арку з початковим розділом, сприяючи довершеній замкнутості форми. У партії альтів на словах «*І не встануть з праведними злії з домовини*» створюється незвичайний «містичний» колорит

завдяки звучанню діатонічних кластерів. Закінчується ця частина типовим для концерту в цілому плагальним зворотом ($\text{II}^6_5 - \text{T}$) у *G-dur*.

Друга частина (*Moderato*) «Боже милий» написана у тричастинній формі на текст Псалма 12 Т. Шевченка для соліста тенора та хору (див. : додаток А, схема 28).

Перший розділ (a-moll) починається вступом хору на *piano*, що створює враження фонового інструментального супроводу. Автор застосовує прийом остинатного проведення короткого чотиризвучного моноритмічного мотиву, який чергується з паузами, у партії чоловічого ансамблю: «*Боже милий // Боже любий*» (див. : додаток В, приклад 34). Ці короткі фрази мають певний драматургічний розвиток, адже поєднані між собою суміжні акорди сусідніх мотивів мають спільні тони, тобто сполучаються гармонічно. Мелодична лінія хорового «фону» рухається хвилеподібно, що у сукупності з вищеназваними засобами музичної виразності підсилює характер прихованої напруженості та тривоги. Зауважимо, що для уникнення механічної одноманітності під час омузикалення поетичного тексту при остинатному повторенні однієї й тієї ж короткої мотивно-тематичної групи, автор його довільно видозмінює: «*Боже милий, // Боже любий*».

Соліст тенор вступає лише у п'ятому такті (на словах «*Чи ти мене Боже милий навек забуваєш*»). Його наспівна лірична тема (квадратний період, що поділяється на фрази) має невеликий діапазон (зм.7), розвивається хвилеподібно. В основі перших двох фраз соліста лежить тематичний матеріал, який на початку звучав у хорової групи. Показовим є фактурне поєднання солюючої та хорової партій. Вони ніби антифонно перегукуються, логічно доповнюючи один одного. Друге речення соліста починається секвентно у *c-moll* і супроводжується відповідними гармонічними змінами у хорі ($\text{VII}_7 \rightarrow \text{c-moll}$).

Другий розділ («*Доки буду мучить душу*») відзначений активним розвитком тематичного матеріалу початкової теми другої частини. Змінюється тональність. В цілому гармонічний план розділу сприймається як результат подальшого секвенціювання у висхідному малотерцієвому напрямку (*a-moll – c-moll – es-moll*). Автор дбайливо ставиться до ідейного змісту поетичного тексту. Так, на словах

«Доки буду мучить душу і серцем боліти?» відбувається напружений поліфонічний розвиток. У хорі застосовується прийом низхідної кварто-квінтової чотириголосної імітації з відстанню вступу у дві долі. Далі на словах «Доки буде ворог лютий на мене дивитись...» ефект напруження на деякий час послаблюється, але розвиток не припиняється. Композитор використовує прийом антифонних перекличок між солістом і хором, змінюється тональність (*d-moll*). Привертає увагу фактурне і гармонічне виділення слів «і сміятись!». О. Польовий знову звертається до прийому поділу партій (сопрано і альти), використовує терцеву втору між сопрано і тенорами та між сопрано і альтами, протилежний рух голосів (сопрано – у висхідному напрямку, басы – у низхідному), завдяки чому звучання набуває особливо драматичного характеру.

Поступово (з 23-го такту) динамічний розвиток поживлюється (*mf*), знову звучать переклички соліста з хором. Вигуки соліста «Спаси мене, спаси мою душу» у напруженому найвищому регістрі (g^2) сприймаються як відчайдушний заклик про допомогу. Фактурно і гармонічно виділяється і слово «душу» ($\Pi^4_3 \rightarrow D$ *h-moll*); при цьому «дублювання» партії соліста в хорі *tutti* ще більше підкреслює цю лексему (див. : додаток В, приклад 35).

Другий заклик про допомогу звучить як справжній болісний лемент самотньої душі. Цікавий прийом спостерігаємо у кінці другого розділу (останні чотири такти). Соліст з хором ніби міняються ролями. Незважаючи на тематично самотійну і виразну партію соліста, партія хору відрізняється не меншою самотійністю і виразністю («І всі злії посміяться»), завдяки метроритмічному контрастуванню щільних вісімок у хорі та розспівного руху четвертними та половинними у партії соліста. Композитор застосовує прийом нашарування різних поетичних текстів, що утворює масштабність звучання. Усі ці прийоми у своїй сукупності обумовлюють генеральну кульмінацію другої частини концерту.

Третій, заключний, розділ частини звучить контрастно у порівнянні із середнім розділом, як у динамічному (*piano* після загального спільного *crescendo* хору та соліста), так і у ладогармонічному відношенні (починається у тональності *D-dur*). Композитор знову звертається до прийому *mormorando* у хорі. Зазначимо,

що протягом усього розділу у партії басів витримується звук «*d*», а у партії сопрано I – «*a*», тобто – домінантовий органний пункт заключної тональності другої частини (*G-dur*), лише у зоні кадансування з'являється субдомінантовий бас. Слід відмітити також, що у партії соліста композитор звертається до прийому, що нагадує псалмодіювання, спочатку навколо квінтового тону домінантового тризвуку, а потім на тоніці *G-dur*. В цілому заключний розділ сприймається як щира молитва, яка закінчується умиротвореним просвітленням.

Третя частина – «Боже, спаси, суди мене» (Псалом 53), за участю обох солістів, написана у тричастинній формі (див. : додаток А, схема 29).

Лаконічний шеститактовий хорівий вступ на початку частини виконує функцію своєрідного епіграфу, де зосереджується основна ідея твору: «*Боже, спаси, суди мене ти по своїй волі*». Досить цікавим є фактурно-гармонічне рішення вступного розділу. Моноритмічний тип викладу, плавний та водночас стрімкий дедалі ширший рух крайніх голосів закінчується D_9 основної тональності *d-moll*, поява якого в каденції сприймається як деяке напружене запитання. Потужне наростання звучності приводить до першої кульмінації. Масштабність загального звучання хору підсилюється поділом сопрано на дві партії (див. : додаток В, приклад 36).

Перший розділ («Молюсь Господи») за типом музичного викладу є відлунням першої частини концерту. На фоні хорового *mormorando* послідовно вступають солісти: спочатку бас, потім тенор. У першому розділі використовуються доволі прості плагальні гармонічні засоби (t^5_3 , s^6_4 , $t_7\dots$). Знову у хорівій партії баса витримується тонічний тон, він також звучить і у сопрано. Тема першого соліста (баса) доволі проста, поступенево рухається у низхідному напрямку, має вузький діапазон чистої квати. Друге речення будується на нижньомедіантовому органному пункті у хорівій партії баса, на фоні якого продовжують звучати прості гармонії. Солуючі голоси постійно моноритмічно рухаються паралельними секстами, далі октавами, що створює максимально злагоджене звучання.

У другому розділі тема солістів, яка дублюється в октаву, звучить у збільшенні, секвентно розвиваючись половинними тривалостями (на словах «*Не зрять Бога над собою*»). На її фоні звучить і тема хору, також моноритмічно, але четвертними тривалостями, завдяки чому ніби зненацька стає явним коломийковий ритм поетичного першоджерела. Таким чином, у фактурі відбувається нашарування двох самостійних пластів, що призводить, у певній мірі, до подібності з поліфонічним прийомом контрапункту другого розряду. Далі знову на перше місце виходить хор (солісти відсутні). На словах «*А Бог мені помагає*» композитор застосовує чотириголосну поступову низхідну імітацію із сексто-терцієвими інтервалами вступу та різницею у півтакта. Далі ця імітація звучить квінтою вище, при цьому партія баса (на словах «*вертає їх злая*») ділиться на два голоси, дублюючись в октаву. При подальшому – кульмінаційному – повторенні слова «*злая*», крім баса, також подвоюється альт і потроюється сопрано, на гармонії ускладненого D₉ до тональності наступного, заключного, розділу частини.

Третій розділ (c-moll) умовно можна назвати синтезуючою репризою. Автор повертається до фактури, що поєднує в собі основні риси експозиційного викладу матеріалу не лише першого розділу цієї частини, але й усього твору в цілому, утворюючи, таким чином, логічну смислову арку. Цей розділ зазнає змін в першу чергу у динамічному відношенні. Темп (*meno mosso*). Тема у солістів, на словах «*Помолюся Господеві серцем самотнім*», на відміну від попереднього викладення, звучить імітаційно (із різницею у дві долі спочатку вступає тенор, потім бас). Діапазон мелодії розширюється до октави, і хоча її рух досить плавний, гамоподібний, подекуди зустрічаються типові для народних мелодій квартові та секстові стрибки. Хорові партії (*mormorando*) рухаються гамоподібно, подекуди хроматизовано (наприклад, бас – спочатку від III до V ст., потім від II до V ст.). Каданс, як вже зазначалося щодо попередніх частин, плагальний (II₇ – dur T) – на слові «*Амінь*», яке є авторським доповненням.

Таким чином, хоровий концерт № 1 Олега Польового відповідає типовим традиціям жанру хорового концерту. Три частини твору відрізняються

тематичною єдністю і довершеністю. Цьому сприяють наскрізна драматургічна лінія, логічний ладо-тональний план (від *a-moll* (I ч.) до *c-moll* (III ч.), кожна частина починається у *a-moll*, II ч. і III ч. закінчуються у *G-dur*), явно виражена плагальність (у відхиленнях і кадансах), хоровий прийом *mormorando*, який використовується у кожній частині. Спільними є також види фактурного розвитку (розшарування фактури на пласти). Композитор бережно відноситься до кожного слова і намагається ще як найточніше розкрити ідейний зміст вірша. Саме цим фактором, на нашу думку, пояснюється використання автором риторичних прийомів. Так, наприклад у I ч. «Чи ти мене, Боже, милий» фраза «Я його подужав» виділяється низхідним мелодичним рухом та унісонним звучанням соліста (тенора). Серед ознак концертного жанру можна виокремити наступні: діалогічність викладу матеріалу (композитор використовує прийом перекличок між солістом і хором), є систематичне чергування *tutti* і *solli*, «оркестрова» фактурна функція інструментального фону (завдяки прийому *mormorando*).

Стилістика розглядуваного концерту органічно поєднує риси українського мелосу. Неодноразово прослідковуються зв'язки із жанром думи (у I частині), ліричної пісні (II частина). Знаходимо також ознаки народного багатоголосся, що проявляються у використанні терцієвих втор, дублюванні мелодії в октаву, кварто-квінтових ходах, імітаційних прийомах.

Привертає увагу втілення композитором поетичного прийому перенесення, яке властиве поезії Т. Шевченка. Помічаємо, що хоча О. Польовий буквально наслідує текст віршів, але в деяких випадках він індивідуально переосмислює зміст. Крім цього, композитор постійно дотримується жіночих закінчень на кінцях 14-складника, що зберігає поетичний розмір. Тож для О. Польового у більшій мірі ближчим виявляється тексто-музичний підхід, що зумовлено жанровими особливостями хорового концерту.

Хоровий концерт №2 (2014 р.) Олега Польового написаний на тексти 82, 132 та 149 псалмів Т. Шевченка. Твір також відрізняється детальним втіленням поетичного тексту. Композитор не випадково обирає поезії саме в такому порядку, адже така ж послідовність і у збірці Т. Шевченка. Тому можна

стверджувати, що два хорових концерти О. Польового представляють собою цілісний музичний міні-цикл «Давидових псалмів» Кобзаря.

Подібно до Хорового концерту №1 тут також є партії солістів – тенор і бас. Показовим є стабільний, моноритмічний фактурний виклад тематичного матеріалу, що створює урівноважений характер, зокрема в заключній частині концерту.

Зазначимо, що О. Польовий природно наслідує принципи вільної строфічності Д. Бортнянського. Так, у третій частині завдяки повторенню однакових мотивно-тематичних груп можна говорити про наявність варіантно-строфічної форми, яка складається із 5 розділів (8+10+10+16+9), з ознаками тричастинності: **A** (18 т.) + **B** (26 т.) + **A1** (Кода 9 т.) (див. : додаток А, схема 30). Логіка тонально-гармонічного плану підкреслює довершеність композиції в цілому (**1 р.**: G – D; **2 р.**: G – d; **3 р.**: d – G).

Зосередимо увагу на третій частині Хорового концерту №2. Для початку твору композитор обирає досить нетипову фактуру. На словах «*Псалом новий Господеві*» звучить партія баса, до якого на другій фразі приєднується тенор, у супроводі хору, який дублює слова солістів, але розтягуючи їх (див. : додаток В, приклад 37). Такий виклад можна віднести до розряду пропорційного канону, в якому другий голос (у нашому випадку – хор), вступає із запізненням на одну четвертну внаслідок подовження тривалостей. Крім цього, це зразок текстової поліфонії.

У *другому розділі* цієї частини («*Преподобнії во славі*») партія солістів звучить на фоні *mormorando* у хору. Зазначимо, що такий виклад є більш типовим для експозиційних розділів, а не для серединних. Лише одноразово О. Польовий використовує чотириголосну хорову імітацію у першому розділі на словах «*Во псалтирі і тимпані*», що нагадує фугу, але не з типовими тонально-гармонічними відношеннями P і R (див. : додаток В, приклад 38). Спочатку вступає тенор соло, який виконує тему (2 т.), потім у нону вступає сопрано, через такт у квінту через дві октави – бас, і наприкінці в ундециму звучить тема в альтя.

Що стосується тонально-гармонічного розвитку, то автор майже не виходить за коло тональностей першого ступеня спорідненості ($G - a - D - G - E_s - G - A - d - G$). Типовою рисою цієї частини є використання О. Польовим акордів із доданими дисонуючими тонами. Так, свого роду лейтгармонією виступає тризвук із доданою секундою до прими. Важливим на нашу думку є спостереження про наявність симфонічних рис у даній частині. Так, чітко прослідковується зіставлення двох інтонаційних груп (А і С) (див. : додаток А, схема 30). Перша базується на терцієвих інтонаціях – поступовий рух (низхідний і висхідний), який лежить в основі секвенцій. Друга – висхідний стрибок на сексту/квінту з подальшим трикратним повторенням верхнього звуку, що йде від народних дум та ліричних пісень. Варто наголосити, що терцієві поспівки відіграють у цій частині провідну роль (партії солістів звучать у терцію або сексту).

Тож Хоровий концерт № 2 Олега Польового це яскравий зразок класичного концертного жанру, який написаний в дусі хорових концертів Д. Бортнянського. Композитор точно наслідує текст віршового першоджерела.

Отже, структура хорових концертів О. Яковчука та О. Польового відповідає традиційному тричастинному циклу із контрастним співставленням розділів. Кожна частина проаналізованих творів втілює текст різних псалмових переспівів. Композитори демонструють споріднені підходи до омузикалення віршового тексту, точно втілюючи структуру 14-складового Шевченкового вірша (тексто-музичний підхід). Стилїстика розглянутих творів О. Яковчука і О. Польового поєднує традиції української пісенності та індивідуального сучасного композиторського мислення. Традиційні і оновлені поліфонічні прийоми виступають провідним засобом розвитку тематизму.

3.4. Драматургія циклу Т. Шевченка як передумова концепції в хоровій симфонії «Шевченкіана» Л. Дичко та кантаті «Давидові псалми»

О. Імаметдинові

Симфонія «Шевченкіана» Лесі Дичко для солістів та мішаного хору *a cappella* на слова Т. Шевченка була створена до 200-ліття поета³⁵ і сприймається як особисте музичне приношення Кобзарю.

В основі усіх частин симфонії, крім третьої, лежать Шевченкові переспіви Псалтиря зі збірки «Давидові псалми». Показово, що Л. Дичко вибирає переспіви саме 1-го, 12-го, 149-го псалмів і втілює їх у жанрі симфонії, адже вони близькі за своєю поетикою стисло і водночас передають основну ідею поетичного циклу «*Божя кара на злочинців, а Його милість на принижених*» [56, с. 150]. Тож, зовсім не випадково Н. Руденко вбачає в поетичному циклі Т. Шевченка риси сонатної форми (див. : додаток А, схема 11).

В цілому структура «Шевченкіани» відповідає традиціям класичного сонатно-симфонічного циклу. Так, перша частина симфонії («*Блаженний муж*», Псалом 1) сприймається як вступ епічного характеру, що малює неупереджену дихотомічну картину: світ ділиться на «*праведних*» і «*неправедних*», і на кожну з цих категорій людства чекає свій кінець: «*Діла добрих оновляться, діла злих загинуть*». Друга частина симфонії («*Чи ти мене, Боже милий, навек забуваєш*», Псалом 12) – лірико-драматичний осередок циклу, в якому змістовний план набуває напруженого, особистісного характеру внаслідок неусувного наступу зла. Фінал, четверта частина, («*Псалом новий Господеві*», Псалом 149) постає як однодушне всенародне захоплене вихваляння Бога. Певна річ, у Шевченковому циклі між першим і останнім псалмами розгортаються різні події у решті інших семи віршів. Але у своїй симфонії композиторка після другої частини (Псалом 12) начебто ставить символічні три крапки, переводячи напружений змістовно-смісловий розвиток у ніжний ліричний модус. Адже, третя частина симфонії, написана також на текст Т. Шевченка («*Зацвіла в долині*»), сприймається немов

³⁵ Уперше її виконано 30 вересня 2014 року на XXV Міжнародному фестивалі «Київ музик фест – 2014» у концертному залі Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України.

світле інтермецо, гармонійний ідеал земного раю, сповненого чистої, цнотливої любові, – символ омріяної визволеної України.

Перша частина симфонії «Шевченкіана», *h-moll* – драматичний центр твору. Загалом композиційний план частини відповідає двочастинній будові поетичного тексту псалма: «перша описує блаженну людину, а друга – злу» [56, с. 25] (див. : додаток А, схема 31). Відчуття двочастинності помітно підсилюється також завдяки «римованим» тематичним закінченням обох розділів. Між тим, у композиції симфонії тісно переплелися тенденції й інших – барокових та класичних – форм: строфічної (з рисами мотету), концертної (рондальної), сонатної. Така двоїстість композиційної трактовки пояснюється взаємодією поетичних та власне музичних закономірностей. В подальшому аналізі ми трактуємо форму першої частини як сонатну (згідно з традиціями сонатно-симфонічного циклу).

Навіть при поверхневому співставленні тексту та музичного тематизму звертає на себе увагу відносна незалежність течії їх річищ. Так, початкова тема-рефрен є безтекстовою, але, повторюючись далі у сполученні з текстом, вона змінює своє ладове забарвлення на протилежне. Другий приклад самостійності текстового та музичного рядів – ідентичність тематизму, пов'язаного з протилежними за смисловим значенням змістовними сферами (див. : Додаток А, схема 31 – тема 4, частини *D*, *D1*, *D1вар*).

Тож авторський підхід до композиції симфонії характеризується досить складними відносинами між музичними та поетичними факторами, принаймні завчасно можна зробити висновок про те, що музичні закономірності обумовлюють, перш за все, утворення форми на макрорівні, в той час як поетичне слово більше впливає на мікрорівень, пов'язаний із дією тематизму та засобів музичної виразності.

Відкривається твір вступом-вокалізом хору, його тремтлива малосекундова інтонація надалі стане лейттемою усієї симфонії. Ця початкова тема являє собою рефрен семичастинного рондо, що утворює експозиція, і водночас може трактуватися як перший елемент головної партії (див. : додаток В, приклад 39).

Початок теми сприймається як експресивне голосіння: *tutti* хору *ff* на «*Aa..*», яке внаслідок *diminuendo*, поступово згасає до *pp*. Слід відмітити домінуючий діагональний принцип фактурного викладу: від об'ємного, масштабного семиголосного звучання усього хору на початку, до двох звуків наприкінці.

Рефрен складається із двох фактурних пластів на фоні тонічного органного пункту, до того ж кожна партію авторка розгалужує на два голоси, крім альтів (тенори і баси – нижній шар, сопрано і альт – верхній). Перш за все увагу слухача привертає гострий акордовий фонізм, який виникає завдяки поєднанню, у межах вказаних пластів, по півтонах енгармонічно рівних мінорних тризвуків, що рухаються у дзеркальному напрямку. Як наслідок, звучать одні й ті ж акорди, але в оберненні та різному тембральному викладі, що сприймається дуже оригінально. З точки зору гармонічної вертикалі ці звучності являють собою ундецимакорди, які створюють драматичний і напружений характер. Низхідний малотерцієвий ланцюжок мінорних тризвуків завдяки секвенційному руху висхідних півтонових ходів зі слабкими «жіночими» закінченнями (ритмічна фігура чверті з крапкою і вісімки) нагадує схвильовану людську мову. Але ця неспокійність компенсується тонічним органним пунктом у баса, який ніби врівноважує та заспокоює рух. Завершується ця тема квартою із квінтовым тоном в басу. Цікаво, що тонічний органний пункт, який був найнижчим звуком на початку проведення рефрену, стає тепер найвищим звуком, а нижній тон заключного квартового співзвуччя теми стає далі домінантовим органним пунктом наступного розділу – «*Блаженний муж*».

На початку цього епізоду змінюється тип викладу матеріалу: із акордово-гармонічного на поліфонічний (див. : додаток В, приклад 40). Двотактова тема на словах «*Блаженний муж на лукаву не вступає раду*» має певні риси народних дум, а саме – перемінний розмір, невеликий діапазон мелодії, використання елементів «рецитації» (термін Ф. Колесси [81]) з оспівуванням звуків, що підсилює ефект природної декламації. Тема почергово звучить в усіх голосах, утворюючи, завдяки розгалуженню хору, стрімку висхідну п'ятиголосну імітацію, що формує масштабне хорове *tutti* з поступовим *crescendo*. При цьому

кожен голос не втрачає своєї відносної мелодичної самостійності, що нагадує гетерофонію, яка є прямою ознакою українського багатоголосся. На відзнаку від імітації, ми називаємо цей прийом «*псевдоімітацією*» [133], оскільки тема, яка почергово моноритмічно з різницею в один такт викладається в усіх голосах, фактично не має мелодичного протискладення, яке є обов'язковою умовою будь-якої імітації.

Завдяки діагональному – *крещендуючому* – принципу фактури при суто еквіритмічному – *остинатному* – русі в усіх хорових партіях відчувається поступове потовщення, значне звукове розростання основної теми, яка на своїй кульмінаційній вершині ніби «вростає» в рефрен, і далі хорова фактура знову плавно «*дімінує*» до квінтового співзвуччя, що сполучає собою суміжні композиційні розділи. Отже, із одного поетичного рядка авторка розвиває цілу драматичну сцену, яка містить і розвиток, і кульмінацію, і заключення.

Наступний епізод – «*І не стане на путь злого*» – носить суто народний характер, адже містить інтонації західноукраїнських коломийок: переважає чіткий пружний синкопований ритм із перемінним акцентуванням слабких долей, що в свою чергу підкреслює відповідні наголошені склади у поетичному тексті: «*А в законі Господньому серце його й воля...*» (див.: додаток В, приклад 41). Відмітимо, що Л. Дичко не спроста застосовує інтонації коломийок, адже Т. Шевченко у своїх переспівах використовує саме коломийковий розмір – це «14-складова строфа з постійною жіночою клаузулою і обов'язковою цезурою після восьмого складу» [103, с. 353].

Знову безпосереднім продовженням теми є рефрен, але тут вперше він звучить з текстом. Повторно поєднується басовий тонічний органний пункт і низхідний малотерцієвий ланцюжок акордів у решти голосів. Однак, по-перше, рефрен звучить у зміненому фактурному викладі (партії усіх голосів розгалужуються і рухаються паралельними мажорними тризвуками). По-друге, змінюється довжина мотиву – він стає більш розміреним. Якщо на початку це була малосекундова хореїчна інтонація із слабкими закінченнями (четвертна з крапкою і восьма) – жіноче начало, – то тут чотиризвучний ямбічний мотив, який

поступенево рухається у низхідному напрямку (восьма, четвертна з крапкою, восьма, четвертна з крапкою) – чоловіче начало. Ця переакцентуація відбувається у зв'язку із появою тексту «... навчається ...». Нагадаємо, що до цього рефрен звучав без словесного супроводу. Залишається незмінним і його поступовий низхідний драматургічний розвиток (від *f* і восьмиголосся до *pp* і одноголосся). Такий динамічний спад є логічним підґрунтям для початку нового розділу – «*І стане він як на добрім полі*».

Композиторка знову ж таки вдається до поліфонічних засобів розвитку, застосовуючи висхідну імітацію у квінту (усі голоси – від басової партії до сопрано – вступають послідовно з різницею у чотири такти). Авторка також використовує терцеву втору³⁶ спочатку між альтом і басом, потім у сопрано, в результаті чого виникає рух паралельними тризвуками. Мелодія теми цього розділу у своїй основі спирається на фігурований зворот I – VI – VII – I, який також є каркасом головної теми «*Блаженний муж*». Без сумніву, це вказує на похідний (мотивне проростання) від неї характер теми «*І стане він як на добрім полі*», що надає змогу розглядати останню як побічну партію (див. : додаток В, приклад 42).

На словах «... над водою посажене древо зеленіє...» на фоні тонічного органного пункту звучить тема, гармонізована яскравими мажорними тризвуками однойменного *H-dur*, яка фактурно дуже схожа з рефреном (див. : Додаток В, приклад 43). Мелодія обумовлюється особливостями формул народного співу, а зокрема, думної рецитації: висхідний хід на терцію, на другий ступінь і оспівування основного тону (I – III – II – I). Завдяки еквіритмічному звучанню цього мотиву в усіх голосах, фактично відбувається фактурне потовщення мелодії. Усі ті ж самі фактурні прийоми та мелодико-тематичні формули – тільки у низхідному варіанті I – VI – VII – I ступенів – спостерігаємо, як вже відзначалося, в темах «*Блаженний муж*» та «*І стане він як на добрім полі*». Все це підкреслює її заключний характер (умовно кажучи Заключна партія). Для досягнення виразності поетичного тексту знову застосовується прийом

³⁶ Терцева втора є типовою особливістю української народної поліфонії.

акцентуації наголошених складів, але вже за допомогою фермат: «*над водою посажене*».

Завершується ПП у *H-dur* (D_7 із двома доданими тонами від звука «*h*», який можна трактувати як $D \rightarrow e-moll$). На словах «*Так і муж той в добрі своїм сніє*» спостерігаємо часту зміну насичених – «спілих» за звучанням мажорних тризвуків із доданою секундою (*D-dur, C-dur, A-dur*). Закінчується експозиційний розділ першої частини кластером на басовому звуці «*cis*», який утворений шляхом поєднання двох мажорних тризвуків (*Fis* та *Gis*)³⁷. Відмітимо у зв'язку зі змістом тексту, широке використання акордів з різноманітними додатковими тонами (секунди, кварта).

Уся розробка будується на матеріалі ПП, складаючись із двох тематично однакових розділів. Відрізняє їх лише поетичний текст. На перший розділ припадає чотири поетичних рядки:

*«А лукавих нечестивих
І слід пропадає,
Як той попів над землею
Вітер розмахає» [183]*

В той час як у другому розділі використовується лише один-єдиний поетичний рядок псалма (останній): «*Діла злих загинуть*». Цікаво, що розділи розробки практично однакові по величині у музичному відношенні, проте їхня поетична структура має зовсім різні пропорції. Очевидно це пов'язано з тим, що слова «*Діла злих загинуть*» мають величезне значення у драматургічній концепції симфонії, бо саме вони містять ідею цього твору.

Починається розробка імітацією теми ПП на словах «*А лукавих нечестивих*» з почерговим висхідним квінтовым вступом голосів з різницею у два такти (Б, Т, А) і поступовим підсиленням динаміки (*crescendo poco a poco*). Слід відмітити, що відсутність теми у сопрано компенсується подвійним її проведенням у басів, оскільки як і решта голосів вони діляться на дві партії (крім альтів). У розгалуженій партії тенора виникає терцева втора, яка буде періодично з'являтися й у інших голосах.

³⁷ Також можливе інше трактування цієї гармонії – як другого обернення ундецимакорду від *fis*.

Зі вступом сопрано (при підтримці альтів) імітаційність переростає у поліфонію двох пластів. У верхньому звучить ритмічно та фактурно змінений рефрен у вигляді антифонних перекличок сопрано і тенорів, між якими чітко розподілені окремі слова однієї фрази: «*i слід*» (сопрано) – «*пропадає*» (тенори). Нижній пласт складає остинатне проведення побічної теми, яка звучить у басів, дублюючись у квінту (див. : додаток В, приклад 44). Без сумніву, цей драматургічно напружений момент утворює смислову кульмінацію розробки.

Наступний розділ вражає барвами різноманітних сонористичних засобів. Експресивність досягається за допомогою кластерів, які витримуються протягом цілого такту завдяки застосуванню трелей, за допомогою музичних шумів, вигуків на < >; мелодекламації. Усі ці фактори наголошують на особливій увазі авторки до тембрів звучності у зв'язку з драматургією задуму. Адже, саме в цьому найбільш напруженому місці, де мова йде про долю, яка чекає «*лукавих і нечестивих*» людей, ці засоби є найдоцільнішими (див. : додаток В, приклад 45). Її логічним завершенням є поступовий динамічний і фактурний спад до *pp* та соло баса, адже, музика яскраво підкреслює слова тексту «*вітер розмахує*». Відмітимо, що напруження зберігається до кінця розділу, оскільки весь розвиток відбувається на фоні домінантового органного пункту. Здавалося б, на цьому розробка повинна була б закінчитись. Але розповідь про долю, що спіткає «*лукавих, нечестивих*», продовжується. Ще більш експресивно і напружено звучить другий розділ розробки, подекуди змінюючись відповідно до тексту. Але в цілому тематичний матеріал той же.

Завершується розробка масштабною кульмінацією на *ff*. Восьмиголосний хор, псалмодіюючи та акцентуючи кожен склад, остаточно затверджує: «*Діла злих загинуть*». Гостродисонуючі акорди, які звучать на домінантовому органному пункті (*h-moll*) і утворюються нашаруванням зменшених септакордів, ще більше підкреслюють виразність.

Кода є своєрідним епілогом, де уперше найбільш сконцентровано в музичному відношенні проголошується ідея протистояння добра і зла та справедливої Божої відплати за злі вчинки, – ідея не лише першої частини, а й

усієї симфонії: «*Діла добрих поновляться, діла злих загинуть*» (див. : додаток В, приклад 46). На перший погляд, кода будується на матеріалі рефрену зі словами «... *над водою посажене...*». Але на відміну від попереднього проведення, пануючим принципом інтонаційності (горизонталі) та гармонії (вертикалі) у кодї, на словах «*Діла добрих поновляться*», стає мажорний тризвук, сприймаючись як узагальнений символ Вічності та Добра. Тонічний органний пункт при цьому підкреслює дію чіткої тональної організації. Колишні «думні» інтонаційні контури мотиву тепер майже зовсім не відчуються, його мелодичний рельєф змінюється, випростовується, стає більш усталеним, підкорюючись тризвучності. Антагонізм «злих» — та ширше, узагальненої сфери зла — втілюється на словах «*діла злих загинуть*» у прямо протилежних звуковисотних та тематичних принципах, що координуються, навпаки, мінорним тризвуком також як на рівні акордової вертикалі, так і горизонталі (інтонаційні поспівки в межах зменшеного ладу, або його сегментів «тон-півтон»).

Несиметричність пропорцій цієї частини по кількості тактів пов'язана із двочастинною будовою псалма в цілому, але складна та розгалужена система повторень, яка діє в даній формі, дозволила авторці розширити масштаби частини і створити «сучасну» сонатну форму.

Друга частина (*attacca, fis-moll*) – ліричний центр симфонії. За структурою вона тяжіє до складної тричастинності з рисами рондальності та куплетності (див. : додаток А, схема 32).

Починається частина темою без слів на «*Aa...*» (див. : додаток А, схема 32 – Тема1), яка виконує функцію інструментального вступу і ніби малює картину тяжкого становища поневоленого народу (див. : додаток В, приклад 47). У зв'язку з тим, що у подальшому ця тема тричі повертається, її можна розглядати як рефрен. Уже з перших тактів відчувається її жалібний характер, квінтовий органний пункт у басів та тенорів нагадує протяжне звучання колісної ліри. Загальний трагічний настрій початкової теми створюється за допомогою низхідних ламентозних інтонацій, які асоціюються із людським плачем. Перемінний розмір і характерні фігурації із чотирьох шістнадцятих у низхідному

русі беруть свої витoki із українських народних голосінь. Вступ має поліфонічно-підголосковий тип викладу, що проявляється у стрічковому голосоведенні, притаманному основній темі. Вона рухається сталою терцевою второю, по чергово переходячи від верхніх голосів до нижніх і навпаки (СА, Т, СА, ТБ, А). В процесі мелодико-гармонічного розвитку виникають двозначні, з точки зору основної тональності, альтеровані звороти, які уповні можна трактувати як особливі «генамісотонічні ладоутворення», притаманні так званому думному ладу (дорійський із IV #). Кантиленна мелодія то поступенево рухається донизу, то плавно підіймається вгору. Хвилеподібність розвитку віддзеркалюється і в динамічному плані ($p - mf - f - p \dots$). Фактура має явно виражений гомофонно-гармонічний тип розвитку; вона поділяється на два пласти (жіночі і чоловічі голоси), які співвідносяться між собою як вокаліз і супровід. У тональному розвитку першої теми переважають тоніко-домінантові функції. Починаючи з п'ятого такту тонічний центр зміщується, пануючою стає домінантова сфера (*cis-moll*), про що свідчить спочатку домінантовий органний пункт («*gis*») у басів, а потім домінантова квінта, що нагадує бурдонний бас.

Після вступного розділу з'являється головна тема цієї частини («*Чи ти мене, Боже милий, навек забуваєш*») спочатку у соло баса на *p* на фоні *mormorando* у тенорів, до якого після четвертого такту приєднуються сопрано і альт (див. : додаток В, приклад 48). Мелодія кантиленна, хвилеподібна, має широкий діапазон (*нона*). Вона бере свої витoki із українських ліричних протяжних пісень, адже в її основі лежить інтервал висхідної м.б. Ця інтонація зустрічатиметься і надалі. Показово, що спочатку тема, викладена у низькому регістрі, розгортається на фоні підтримки домінантового органного пункту у решти більш високих голосів. Слід звернути увагу також на перемінність розміру, що сприяє деякій імпровізаційності, яка асоціюється із народними думами. Далі гармонічний супровід ускладнюється і насичується яскравими кластеровими звучностями, що пов'язано із змістом тексту, де вперше звучить прохання про спасіння: «*Спаси мене, спаси мене, спаси мою душу...*». Напруження підсилюється і динамічним *crescendo*, яке розвивається від *pp* до *mf* на словах: «*Та не скаже*

хитрий ворог: «Я його подужав». Відмітимо, що авторка змінює початкову літеру першого слова «та» (у Шевченковому рукопису – «Да не скаже...»). Не зважаючи на різноманітні кластерові співзвуччя, у тонально-гармонічному плані чітко виявляються риси *fis-moll*.

Знову звучить перша (вступна) тема (*a tempo*). Перші дев'ять тактів повторюються без змін в плані тоніко-домінантового чергування тональностей. Але на відміну від початкового акордово-гармонічного звучання цієї теми із горизонтальним повнозвучним типом викладу матеріалу, композиторка застосовує прийом хорового *diminuendo*, який полягає у поступовому виключенні голосів із єдиної тембрової маси (від семи-шестиголосся до триголосся). Схожі випадки використання діагонального типу фактури вже зустрічалися у першій частині симфонії і взагалі є типовими для даного твору. У заключному п'ятитакті повертається основна тональність; завершується побудова тонічною квінтою.

Наступний розділ – соло альти «*Чом ти мене, Боже милий, навек забуваєш?*». Інтонаційно це фактично та ж сама тема, що і у соло баса, але з іншими словами та деякими інтонаційними змінами. Ця ознака наближує форму усієї частини в цілому до куплетно-варіаційної. При цьому тема соліста звучить у *h-moll*, а хоровий супровід – у *fis-moll*, тобто виникає певний політональний ефект. Хорова партія виконує функцію гармонічного фону – інструментального супроводу, підкреслюючи провідну тональність *fis-moll*. Спочатку соло альти звучить у верхньому фактурному пласті на фоні *mormorando* у Т і Б, які витримують тонічну квінту протягом чотирьох тактів (у нижнього баса і тенора – прима, у баса-II – квінта). У наступних тактах, на словах «*Доки буду мучить душу і серцем боліти? Доки буде ворог лютий на мене дивитись і сміятись?*», паралельно із посиленням напруги у поетичному тексті, поступово ущільнюється і фактура. До хорового звучання додається партія сопрано, яка разом із тенором і басом ніби оповиває тендітну і ліричну пісенну тему у альти соло. Як і раніше продовжує звучати тонічний органний пункт («*fis*»), але тепер у баса і сопрано, у тенора витримується квінтовий тон. Зазначимо, що усі партії, крім баса, поділяються на два голоси. Тому поряд із витриманими тонічними звуками

композиторка включає різні додаткові тони, які утворюють секундові співзвуччя. На словах «*і сміятись*», які сприймаються як драматичні вигуки, партії діляться уже на три голоси, наслідком чого є п'ятизвучні тритонові кластери, що складаються зі звуків зменшеного ладу «*тон-півтон*». У тональному відношенні перший розділ другої частини закінчується «перемогою» *h-moll* (у басів знову тонічна квінта) на словах: «*Я його подужав*». Укупі з дімінуендо, порівняно із першою частиною, цей вислів звучить уже не так ствердно.

Середній – розвиваючий розділ (*Piu mosso*) – відразу привертає увагу перш за все зміною фактурного викладу. Починається він «псевдоімітацією»: «*І всі злії посміються*»³⁸. Виникає протискладнення, точніше, остинато у звучанні поетичного тексту «*І всі злії посміються*» (див. : додаток В, приклад 49). Тема проводиться чотири рази. В її основі лежить двоголосний хроматичний мотив у розбіжно-зустрічному русі (тобто у дзеркальному відображенні) у межах великої терції, який монотонно звучить у баса протягом чотирьох тактів. В інших голосах тема почергово проводиться у подвоєнні досконалыми паралельними консонансами (*квартами, квінтами*). На слух цей епізод взагалі сприймається як *квазі-фугато*, оскільки тема «*І всі злії посміються*» почергово звучить у баса-I, баса-II разом з басом-I (як тема і відповідь); наступна пара на слова: «*Як упаду в руки*» – у тенорів (на фоні «*І всі злії посміються*» у басів), потім у альтів. І нарешті, повнозвучне дев'ятиголосся всіх партій на словах «*... в руки вражі...*», яке повторюється 15 разів із поступовим підсиленням динаміки (*crescendo* з акцентами на кожній шістнадцятій), враховуючи швидкість, повторення цієї фрази створює враження стрімкого інструментального – «воістину оркестрового» – звучання. Таке наполегливе, навіть настирливе наголошення саме цього короткого текстового фрагменту призводить до того, що він втрачає свій безпосередній сенс та сприймається як набір певних фонем, з яких найбільш чутною, через стале підкреслення цезурою, стає склад «-жі» (див. : додаток В, приклад 50). Таким чином, фонематичний ряд залучається до складу засобів

³⁸ Цей прийом неодноразово був застосований у першій частині симфонії «Шевченкіана» Л. Дичко.

музичної виразності, відтворюючи ляскіт та дзвін ворожих шабель. Авторка демонструє не тільки уважне вчитування в Шевченкове слово, але й вслухування в музичність його звучання. Напружений характер підсилюється і гармонічними засобами. На фоні домінантового органного пункту у баса-I і тонічного органного пункту у баса-II відбувається нашарування тризвуків по вертикалі, які при одночасному звучанні сприймаються як кластери. Далі використовується нашарування септакордів (зменшеного V ст. і ввідного IV# ст.)

Третє звернення до Бога: «Спаси мене од лютої муки» звучить, за ремаркою автора, дещо трагічно на *ff* і є кульмінацією частини. На фоні тонічного органного пункту у басів (*h-moll*) мелодія рухається короткими поривчастими мотивами (I – III – I, III – V – III...), які по терціях хвилеподібно то піднімаються в гору, то спускаються вниз.

Третій розділ цієї частини починається вступною темою, але вона звучить значно напруженіше – у *h-moll*, – сягаючи найвищого регістру у сопрано, на фоні хорового акордового супроводу на «*Aa...*» і тонічної квінти у басів. Починаючи із шостого такту повертається основна тональність частини – *fis-moll*. Повторяється і друга, пісенна, тема. Вона звучить у *h-moll*, як це було останнього разу, при проведенні у соло альту, але на цей раз у сопрано («*I всі злії посміються, як упаду в руки*»). Слід відмітити, що хоровий супровід мінімалізується, фактично звучить лише домінантова квінта у басів, потім домінанта у тенорів. Лише у другому реченні соло («*Спаси мене, помолюся...*») у партії сопрано використовується низхідний хроматизований хід від V-го ст. до VII-го підвищеного.

Заклучна кода, побудована на темі вступу – як світла надія на Божу милість – звучить спочатку у *Fis-dur*, але наприкінці повертається *fis-moll*, що утворює логічність і замкненість композиції частини в цілому. Вже вп'яте ліричний герой симфонії щиро благає Господа: «*Спаси мене, спаси мене, спаси*». Тема, наслідуючи псалмодію, звучить у партії басів на тонічному органному пункті (*fis-moll*).

Третя частина симфонії («*Зацвіла в долині*», *E-dur*) – ліричне інтермецо, сповнене щирості та ідилічної «дитячої наївності». Вірш не належить збірці

«Давидових псалмів» поета, і, на перший погляд, начебто стоїть осторонь загального змісту циклу. Але композиторка свідомо залучає до художньої концепції своєї симфонії цей всесвітньо відомий, можна сказати, хрестоматійний текст, як символ України і саме це, на нашу думку, несподівано надає даній частині особистісного, заповітного, символічно-пророчого звучання.

За аналогією до попередніх частин ця також має композицію з певними рисами рондальності (див. : додаток А, схема 33). Починається третя частина імітаційно-стретною темою на словах «*Зацвіла в долині червона калина*», яка виконує функцію рефрену (див. : додаток В, приклад 51). У висхідному напрямку, з різницею у дві з половиною долі, в інтервал чистої квінти почергово вступає кожен голос (Б, Т, А, С). Основна тема викладається пентахордами по звуках гами *E-dur* (від «*e*» до «*g2*») на фоні сталого тонічного тризвуку в партії басів. Відмітимо стрімкий динамічний розвиток: протягом двох тактів вона розвивається від *pp* до *f*, від унісону у басів до надбагатоголосного діатонічного кластерного утворення з 14 голосів.

Рефрен складається із двох фраз (по два такти) темо-відповідної структури, маючи дві хвили розвитку тоніко-домінантової спрямованості. За другим разом також використовується імітація, але на слова: «*Ніби засміялась дівчина дитина*». Тепер голоси вступають з різницею у три долі і тема рухається гамоподібно по шість і по п'ять нот, починаючи від основного тону домінанти, і, закінчуючи квінтовым.

Наступна тема (див. : додаток А, схема 33 – Епізод 1) має звукозображальний характер. Колористично звучить наслідування співу птахів людськими голосами («*Чіві, чівічів...*»). Переклички між високими і низькими голосами підсилюють ефект «пташиного хору». Зокрема у партіях альтів і басів мелодія розділяється паузами на фрагменти, що викликає асоціації із фактурою середньовічного гокету (див. : додаток В, приклад 52). Легкість і грайливість підсилюється завдяки застосуванню простих гармоній (S₅₃ – D₅₃), до того ж мелодія рухається по звуках тризвуків (V – III – V – III – I). Крім цього, композиторка застосовує уже знайомий нам прийом словесного контрапункту: на

фоні «*Чівічів...*» у жіночих голосів звучить тема у чоловіків: «*Любо, любо стало, пташечка зраділа...*», мелодична лінія якої малює контури тризвуків II-го і IV-го ступенів.

Наступне темоутворення має суто народний характер («*Погула дівчина, і в білій свитині....*»). Мелодична лінія розвивається хвилеподібно, використовуються скачки на терцію, квінту, кварту з подальшим низхідним заповненням цього проміжку, рухи мелодії терцевою второю. Фактурний виклад у трьох верхніх голосах практично моноритмічний; контрапунктом звучить остинатна формула на домінантовому органному пункті у партії басів, яка є гармонічною підтримкою, на словах: «*Погула дівчина, погула дівчина...*».

Рефрен та епізод звучать далі без будь-яких істотних змін. Незначні корективи стосуються фактурного викладення в епізоді (подрібнюється інтервал перекличок – по півтакта.) Змінюється поетичний текст основної теми: «*...і вийшов до неї з зеленого гаю...*». Зміни також стосуються і структурної будови, яка розширюється п'ятитактовим доповненням, що виконує функцію зв'язки-переходу із *E-dur* в *cis-moll*.

Наступний рефрен звучить зовсім по-новому. Це досягається перш за все зміною тонального плану. Перша фраза звучить у паралельному мінорі, що з першого звуку привертає на себе особливу увагу. А друга фраза – у *Es-dur*. Змінюється напрямок імітації, тут вона – низхідна (САТБ).³⁹

Знову з'являється відгомін теми «*чів, чів, чів*», але цього разу лише один такт. Продовження епізоду звучить досить контрастно, подекуди навіть драматично: «*Якого ж ми раю у Бога прохаєм?*». Не випадково авторка вносить ремарку «*Tragico*». Інтонаційно це темоутворення співвідноситься з основною темою другої частини. Початкова інтонація сексти знову нагадує нам українську протяжну ліричну пісню. Дана тема звучить у сопрано і тенора, дублюючись в октаву. Партії альты і тенора (також дублюються) почергово витримують, то тонічний, то домінантовий органні пункти («*cis*»).

³⁹ Відмітимо, що це чи не єдиний зразок використання авторкою такого типу імітації.

Завершується ця частина поверненням теми рефрену в основній тональності *E-dur*. Востаннє з величезною вірою звучить ствердження: «*Зацвіла в долині червона калина*», що сприймається як оптимістична мрія про те, що у майбутньому Україна насправді розквітне. Наприкінці апофеозно звучать соковиті, у поєднанні з різними додатковими тонами, акорди тоніки.

Четверта частина симфонії (*H-dur*) – урочистий та святковий фінал, ідейний підсумок твору: «Божа справедливість у її переможному відношенні до несправедливості можновладних людей, які жирують на злиднях і горю поневолених народів» [56, с. 135]. У тематичному та змістовному відношенні ця частина разом із першою утворюють «сміслову арку», що підкреслює довершеність та замкненість композиції в цілому. Не менш важливою є драматургійна єдність цих частин, що є однією із головних ознак сонатно-симфонічного циклу. За структурою четверта частина не відрізняється від попередніх – в її основі також лежить тричастинність з рисами рондальності (див. : додаток А, схема 34).

Перший розділ написаний у простій тричастинній формі. Основна тема являє собою період повторної будови. В той же час її можна розглядати і як ГП, і як рефрен (див. : додаток В, приклад 53). Починається вона повнозвучним п'ятиголосним вступом хору на *ff*, партія басів поділена на два голоси (початкові слова «*Псалом новий Господеві*»). Ця тема має акордово-гармонічну фактуру із переважно моноритмічний рух голосів. Лише де-не-де застосовується протилежній ходи вокальних партій, наприклад, мелодія сопрано і тенорів має низхідний напрям, а в альтів і басів – рухається вгору. До того ж виклад початкової теми переважно унісонний. Мелодія розвивається хвилеподібно, малюючи контури основних функцій тональності. Вона має явно виражене народне походження. Про це свідчать різноманітні стрибки на кварту, сексту, квінту із поступовим заповненням; перемінний розмір $12/8$, $11/8$. Ця тема нагадує народну пісню гімнічного характеру. Закінчується перше речення на D. Друге речення («*Во псалтирі і тімпані воспоєм благая...*») звучить терцевою второю у сопрано і альтів на фоні домінантового органного пункту у басів та тенорів. Тема

середнього розділу ПЗФ: «*Преподобнії во славі...*» звучить у тенорів та басів у терцію, на фоні гармонічної підтримки у сопрано та альтів на «*A!*». Змінюється тональність – *Fis-dur*. Акордова підтримка базується лише на двох функціях: V – I. У другому епізоді середнього розділу («*I мечі в руках їх добрі...*») тема в унісонному викладі звучить в усього хору в *H-dur*. Інтонаційно ця тема має деякі схожі риси і з початковою темою, і з темою середнього розділу. Третій розділ ПЗФ – реприза. Основна тема тут звучить *mormorando* на фоні витриманої тонічної квінти у тенорів та басів.

Середня частина виконує розвиваючу функцію. Хоча і побудована на ніби новому тематичному матеріалі. Композиторка практично без змін повторює розробковий розділ першої частини циклу, навіть у тій же тональності *h-moll*. Відмінними є лише поетичний текст: «*Окують царей неситих в залізнії пута*» (див. : додаток В, приклад 54). Зазначимо, що таке рішення авторки слугує проведенню ще однієї тематичної арки, яка підсилює цілісність побудови. Тональний контраст ще більше підсилює наростання напруги та драматизму, що приводить до генеральної кульмінації. Цей розділ вражає барвами різноманітних сонористичних засобів.

Третя частина (*H-dur*) – реприза – має композицію, подібну до експозиційного розділу: просту тричастинну форму. Перший розділ є повторенням основної теми (рефрену), але з іншими словами: «*I на віки стане слава...*». Видозміненим є друге речення, яке звучить без слів, на «*Aa...*». Та ж сама тема повторюється у альтів і сопрано-II (у терцію), на фоні тонічної квінти у тенорів і басів та квінтового тону у сопрано-I.

Середній розділ вводить ладовий контраст – звучить у *D-dur*. Ще раз повторюються слова: «*Преподобнії во славі і на тихих ложах...*», але на іншому тематичному матеріалі, який увібрав у себе попередні мотиви. Тема звучить у тенорів та басів, виключно по звуках акордів IV і V ступенів. У сопрано і альтів протягом трьох тактів витримується S, і лише у четвертому такті з'являється D.

Третій розділ – заключна реприза. Вона стосується як тематичного аспекту, так і поетичного тексту. У перших чотирьох тактах повторюються початкові

слова: Псалма 149: «*Псалом новий Господеві і новою славу воспоем чесним собором серцем нелукавим*» – основна ідея цієї частини. Звучання набуває помпезного характеру, завдяки хоровому дев'ятиголосю. Кожна партія ділиться на два голоси, а сопрано на початку – на три. Багатоголосна фактура розвивається моноритмічно. У партії сопрано-I витримується домінантовий органний пункт, у другому реченні спостерігаємо домінантовий органний пункт у басів.

Своєрідним епілогом є багаторазове повторення слова «*Слава*». У восьмиголосному звучанні на *f* довгі поліакордові співзвуччя сприймаються дуже урочисто і піднесено.

Як і Т. Г. Шевченко, Леся Дичко закінчує симфонію ідеєю найвищого добра людини: «*Вільно жити і Бога хвалити*» [56, с. 148].

Виключно важливим питанням у аналізі хорової симфонії є специфіка синтезу тексту і музики. Тож цікаво окремо розглянути «Шевченкіану» з точки зору підходу композиторки до поетичного першоджерела.

Варто зазначити, що переспіви Т. Шевченка в симфонії Л. Дичко, в умовах синтезу з музикою, зазнають певних змін. Композиторка часто застосовує повтори слів і фраз, текстові скорочення, досить вільно використовує прикінцевий текст, скорочуючи і повторюючи останній дворядок. Зміна поетичного тексту проявляється і в застосуванні текстової поліфонії, що свідчить про активну роботу авторки із фонетичними та семантичними наголосами. Так, уперше цей прийом використовується у першій частині під час звучання ПП, де він пов'язаний із розшаруванням вертикалі на окремі хорові групи як різні за функцією фактурні пласти (див. : додаток В, приклад 42). На фоні теми у альтів і басів-II: «*І стане він як на добрім полі...*» протягненим контрапунктом у середині фактури звучить інша мелодія у тенорів і перших басів на слові: «*полі*». Своєрідний поетичний контрапункт також знаходимо під час кульмінації у першому розділі розробки: на фоні теми басів «*... а лукавих нечестивих...*» звучать антифонні переклички між сопрано і альтами «*і слід*» та тенорами «*пропадає*» (див. : додаток В, приклад 44).

Ритмічна будова тексту і музики далеко не скрізь співпадає, хоча в цілому композиторка дотримується коломийкового розміру і зберігає структуру

поетичного фразування. Утім, загалом 14-складник легко упізнається за своїми уповільненими кінцівками строф. Прикладом бережного ставлення композиторки до Шевченкового слова є чуйна робота з віршовим прийомом перенесення (див. : додаток В, приклад 41). Л. Дичко дотримується перенесення, закінчуючи побудову секвентним повторенням слова «навчається» із застосуванням фактурного *diminuendo*.

Отже, симфонізм поетичного циклу Т. Шевченка «Давидові псалми» зумовив композиційне, образне та драматургічне вирішення твору Л. Дичко. Двоосновний ідейний зміст переспівів Кобзаря – антитеза праведних і злих – віддзеркалюється у засобах музичної виразності симфонії. Відмітимо відчутну двоосновність гармонії – протиставлення мажорного тризвуку (для характеристики праведних) і мінорного або зменшеного – для змалювання «злих». «Негативна» тематична сфера характеризується кластеровими нашаруваннями акордів, звукозображальними і мелодекламаційними прийомами, в той час як тематична сфера Добра насичена розспівними мелодіями, генетично пов'язаними з інтонаціями дум, голосінь, ліричних протяжних пісень, кантів у поєднанні із прийомами народного багатоголосся.

Покладені в основу симфонії переспіви Т. Шевченка мають певну загальну динаміку «просвітлення», яка втілюється у симфонічній концепції музичного твору: від «дихотомічної» реальності буття в першій частині та картини ворожнечого оточення в другій – через «позачасове» інтермецо у третій частині – до тріумфуючого фіналу.

Отже, до основних типологічних ознак симфонії у розглядуваному творі можна віднести: чотиричастинність циклу з характерним функціонально-змістовним розподілом частин та тональною драматургією (*h-moll – H-dur*); тематичні арки між крайніми частинами; наявність лейттеми та її художньо-сміслових модифікацій у першій частині; мотивно-похідний характер тематизму, наскрізність фактурної драматургії та хвилеподібного типу динаміки у першій частині.

Українські композитори молодшої генерації все частіше звертаються у своїй творчості до поетичного циклу «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка. Серед них – вихованка харківської композиторської школи Оксана Імаметдинова (Похило)⁴⁰, яка проявляє неабиякий інтерес до хорового жанру. Особливу увагу привертає її кантата для сопрано соло, мішаного хору, квартету тромбонів, фортепіано, струнних та ударних «Давидові псалми» (2005 р.).

Для свого задуму композиторка обрала 1, 12, 53, 52 та 149 псалми у переспіві Т. Шевченка. Тому **кантата «Псалми Давидові» О. Похило** складається із п'яти окремих частин, у кожній з яких втілюється поетичний текст одного Шевченкового переспіву. Авторка вільно компілює літературне першоджерело, вводячи різноманітні повтори слів, перестановки строф тощо.

Композиційно-драматургічний план досліджуваного циклічного твору: *I частина* – Псалом 1 («Блаженний муж») – змістовне «ядро» кантати, де затверджується основна ідея всього твору: «Божа кара для злочинців, а його милість для принижених». *II частина* – Псалом 12 («Чи ти мене, Боже милий, навек забуваєш») та *III частина* – Псалом 53 («Боже, спаси, суди мене») представляють лірико-споглядальний центр драматургії та виконують функцію молитви до Бога. *IV частина* – Псалом 52 («Пребезумний в серці скаже») – драматичне скерцо, де особистісне піднімається на рівень всезагальних проблем (засудження розбещеного суспільства). *V частина* – Псалом 149 («Псалом новий Господеві») – фінал кантати, всезагальне прославлення Бога.

Твір відзначається цілісністю та довершеністю будови, що проявляється як на інтонаційному, так і на образно-тематичному рівнях. О. Похило вибудовує композицію частин циклу, спираючись на структуру Шевченкового вірша. Хоча 14-складова організація поезій втілюється неточно, віршові перенесення зберігаються відповідно до літературного першоджерела. Свідченням дбайливого ставлення авторки до переспівів Т. Шевченка є застосування риторично-семантичних фігур. Наприклад, низхідний поступовий рух у сольній партії сопрано на словах «і сміятись» (II ч.), що символізує втрату віри.

⁴⁰ Оксана Володимирівна Імаметдинова (Похило) (1980 р.) – випускниця класу В. С. Мужчиля.

Перш за все, варто вказати на оригінальність виконавського складу. Нагадаємо, що твір написаний для сопрано соло, мішаного хору, квартету тромбонів, фортепіано, струнних та ударних⁴¹. У той час, коли саме соліст відіграє провідну роль в авторському задумі, сопранова партія в музичному творі О. Похило не є домінантною, з'являючись лише у II, III та V частинах – в концептуально важливих, кульмінаційних епізодах. Партія солістки, детально втілюючи віршовий зміст, представлена багатогранною палітрою вокальних технік: це й аріозна кантилена (у першому розділі II ч., в V ч., та третьому розділі III ч.), речитативні репліки (кульмінація II ч.), зрештою, вільне декламування поетичного тексту (кінець II та III частин). Що стосується хорової партії, вона уособлює колективне звернення до Бога, тому фактура найчастіше має акордовий виклад (подекуди підголосково-поліфонічний).

Активним учасником процесу омузикалення Шевченкового тексту у творі стає вишуканий за своїм складом оркестр, що є типовою рисою кантатного жанру. Крім того, хорове *mormorando* заключного розділу також виконує, переважно, інструментальну функцію. Розглянемо докладніше оркестровий пласт музичної драматургії кантати О. Похило. Авторка обирає камерний склад оркестру, представлений традиційною струнною групою, квартетом тромбонів, фортепіано та ударними. Загалом, фортепіано та ударні виконують ритмічну та колористичну функцію, а струнна група – мелодичну та гармонічну. Вагомого значення в цілісній драматургії твору набуває функція квартету тромбонів, партію яких можна трактувати як сольну, оскільки найчастіше вони звучать в кульмінаційних зонах і сприяють поглибленню та драматизації авторського висловлювання. Так, перший розділ III частини закінчується словами «*Молюсь, Господи, внуши їм уст моїх глаголи*». Після чого оркестрове соло тромбонів дійсно звучить як грізне слово Боже, нагадуючи біблійні трубні вигуки.

Слід відзначити, що оркестрові зв'язки у вокально-хоровій партитурі виконують важливу функцію тонально-образного розвитку. Наприклад, в інструментальному епізоді у I ч. між першим та другим розділами кантати

⁴¹ Можливо, цей твір слід віднести до жанру камерної кантати.

відбувається нагнітання драматизму завдяки звучанню сольної партії тромбонів. Подібні випадки знаходимо й в інших частинах. Інколи оркестрове звучання слугує тематичною аркою, що створює концептуальну єдність циклу. Так, у II ч. в інструментальному фрагменті між другим та третім розділами звучить тематичний матеріал вступу. Цю ж саму функцію виконують оркестрові епілоги у I, IV та V частинах кантати.

Зупинимося детально на тематичній наповненості опусу О. Похило і специфіці композиторського трактування поетичного слова Т. Шевченка.

I частина кантати (*Allegro*, Псалом 1) написана у простій тричастинній формі (див. : додаток А, схема 35). Відкривається вона значним по об'єму (сорока шести тактовим) оркестровим вступом, який містить ключові інтонації усієї частини. Секундові мотиви (верхній/нижній допоміжний звук), що вперше звучать у низьких струнних (віолончелі та контрабаси), є лейтмотивними для кантати в цілому. Назвемо їх умовно «темою плачу» (див. : додаток В, приклад 55). Наскрізними для кантати є також і тріольні поспівки у межах терції, що звучать спочатку у вібрфона, а згодом в інших інструментів.

Тож унісон і секунда уже на початку кантати затверджують себе як базові інтервали, що формують тематизм в цілому (як в лінійному так і вертикальному плані). Власне 1-й розділ починається з ц. 2 темою, що виростає із початкової «теми плачу». Хорова партія поступово розростається від псалмодійного унісону у сопрано і альтів до тутійного чотириголосся. Зазначимо, що унісонні звучання, подекуди навіть в усіх партіях, є типовою рисою кантати. Ця ознака свідчить про вплив на творчий метод композиторки народнопісенних інтонацій, які поєднуються із колористично-політональними ефектами (ц. 3). Влучними є слова С. Людкевича: «...без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка ... першим каноном для всякого композитора до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні, в їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємозв'язок і відносини. Музика до Шевченка мусить бути так само живим вицвітом українських народних пісень, як його поезія» [105, с. 239].

Щодо тонально-гармонічної схеми, можна сказати, що О. Похило відходить від чіткого ладо-функціонального плану, віддаючи перевагу місцевим тональним устоям із нетерцевою структурою акордів, тобто для неї пріоритетною є розширена дванадцятиступенева ладова система. Це можна пояснити специфікою лінійного мислення авторки.

Показовим є той факт, що композиторка вибудовує композицію частини, спираючись на структуру Шевченкового вірша. Хоча вона й не точно наслідує 14-складову будову його поезій, проте віршові перенесення втілюються відповідно до літературного першоджерела. Так, наприкінці першого розділу О. Похило порушує структуру вірша, розриваючи рядок услід за Т. Шевченком (див. : додаток А, схема 36).

Зв'язкою першого та другого розділів І частини слугує оркестровий епізод – перше соло тромбонів (ц. 4), яке виконує функцію місцевої кульмінації. Тематичний матеріал цього фрагменту розвиває початкові інтонації висхідного лейтмотиву – «теми плачу» (див. : додаток В, приклад 56).

Другий розділ на словах «*І стане він*» (ц. 5) починається зі спаду драматичного напруження. На зміну динаміці *ff* приходять *mp*. За аналогією до першого розділу хорова партія будується по принципу розростання голосів та діапазону звучання (від тісного двоголосся до широкого п'ятиголосся). Секундова лейтінтонація в оркестровій партії тут набуває іншого ритмічного оформлення (див. : додаток В, приклад 57).

Починаючи з третього розділу (т. 124) композиторка як найточніше втілює Шевченковий 14-складник, про що свідчить музична реалізація так званого жіночого закінчення шляхом ритмічного подовження двох останніх складів.

Повторне включення в партитуру тромбонів, на початку розділу, свідчить про підготовку генеральної кульмінації (ц. 7). Поступове *crescendo*, підкріплене хвилюючим тремоло у струнних, приводить до драматичного вибуху на словах «*Вітер розмахав*».

Оркестровий епілог (ц. 9) водночас виконує функцію драматичної розрядки й тематичної арки (повернення початкового фактурного викладу у струнних –

тризвук без терцевого звуку, секундових інтонацій та трихордів) свідчить про логічність та довершеність побудови I-ї частини циклу.

II частина циклу (*Moderato*, Псалом 12) має подібну до I частини структуру. Псалом 12 є другою частиною кантати і у поєднанні із Псалмом 53 (III ч.) репрезентує лірико-споглядальний, молитовний осередок драматургії циклу. Показово, що авторка вибудовує композицію власного твору відповідно до тричастинної структури поетичного першоджерела, увиразнюючи зміну розділів тембрально-артикуляційними засобами. Так, у першому розділі другої частини «*Чи Ти мене, Боже милий, навек забуваєш*» звучить сопрано *solo* в інструментальному супроводі. У середньому розділі на слова «*Спаси мене, спаси мою душу*» до початкового складу приєднується хор. Заклучний розділ («*Спаси мене од лютої муки*») будується на декламації сопрано *solo* в супроводі хорового *mormorando* та оркестру – проста тричастинна форма (див. : додаток А, схема 37).

Ця частина містить вступний оркестровий епізод та інструментальну зв'язку між другим та третім розділами, яка інтонаційно проводить паралелі зі вступом. Звернемо увагу, що починається частина із трихордової тріольної інтономі (в.2+м.2), що отримала розвиток у I частині. Крім того, в подальшому тематичному розвитку важливу роль виконує секундовий мотив із верхнім-нижнім допоміжним звуком – «тема плачу» (запозичена з I ч.). Ці стилістичні ознаки свідчать про наявність симфонічного методу розвитку з мотивною розробкою основної теми.

У II частині вперше з'являється соло сопрано на слова «*Чи ти мене, Боже милий, навек забуваєш*», партія якої представлена наспівною темою із початковим стрибком на чисту кварту, що викликає асоціації з народною піснею, які збагачуються завдяки застосуванню в партії фортепіано хроматично-арпеджованих пасажів, що нагадують характерні прийоми гри на кобзі (ц. 2).

Зазначимо, що інструментальний супровід даного епізоду, зокрема струнної групи, будується на інтонаціях «теми плачу» із I частини, що підсилює відчайдушність ідейного змісту поетичного тексту «*Доки буду мучить душу і*

серцем боліти?». Свідчення дбайливого ставлення авторки до віршового першоджерела, що зумовлене бажанням як найточніше відтворити Шевченковий вірш, є застосування риторично-семантичних фігур. Зокрема, наприкінці першого розділу на словах «*і сміятись*» О. Похило використовує низхідний поступовий рух у сольній партії сопрано, що символізує втрату віри, розчарування. Цей ефект підсилюється й «дімінуендуванням» звучності (*mf*, *mp*) (див. : додаток В, приклад 58).

У середньому розділі (*Animato*, ц. 4) міститься кульмінація, що досягається шляхом поліфонізації хорової фактури. П'ятиразове використання імітаційно повторюваного ямбічного мотиву у сопрано і альтів («*Спаси мене*») створює враження фугатного розвитку. Надалі цей мотив видозмінюється шляхом ритмічного уповільнення.

Інструментальна зв'язка-перехід до заключного третього розділу базується на розвитку початкових тріольних мотивів, що підсилює структурну єдність розглядуваної частини.

Третій розділ (*Moderato*) набуває зовсім нового вирішення. Щира декламація солістки «*Спаси мене од лютої муки*» звучить на фоні *mormorando* у хорі та монотонного хорального оркестрового супроводу із органним пунктом «*h*», лише одноразові тріольні вигуки в різних інструментів довершують наскрізність композиції II частини.

III частина твору (*Moderato*, Псалом 53) також вирішена у простій тричастинній формі (див. : додаток А, схема 38). Знову головна драматургічна роль належить хорі, а солістка відступає на другий план.

Кобзові фігурації із II частини у партії фортепіано тут перетворюються на типові західноукраїнські мотиви (ц. 1). Народнопісенний колорит підкріплюється й використанням терцевої втори між сопрано та альтами (на словах «*Tu по своїй волі*», т. 20). Зазначимо, що поліфонізований склад хорової фактури тут змінюється суворим монолітним акордовим викладом:

В оркестровій партії спостерігаємо раніше звучачі інтонації «теми плачу» та тріольні ходи. За аналогією до попередніх частин вступ тромбової групи

(ц. 3) свідчить про зростання напруги та початок підготовки кульмінаційної зони. Символічним є вступ тромбонів саме після слів: «*Молюсь: Господи, внуши їм уст моїх глаголи*», що сприймається ніби голос Бога. До того ж інструментальна партія будується на заокруглених відокремлених фразах, мовленнєвого характеру. Тема тромбонів імітаційно проводиться в інструментів струнної групи, нагадуючи людські перемовляння після почутого вироку («фугатний епізод»).

У середньому розділі III частини (ц. 5) продовжує нагнітатися драматизм, що приводить до кульмінації на словах «*І їм правдою своєю вертає їх злая*». Музичний розвиток будується на матеріалі теми тромбонів із зв'язуючого розділу. З'являються початковий західноукраїнський мотив.

Невеличкий третій розділ (ц. 8) виконує функцію змістовно-тематичної репризи, оскільки знову звучать інтонації лейтмотивної «теми плачу» та тріольні ходи, фігураційний тип фактури. Подібно до третього розділу II-ї ч. композиторка вводить соло сопрано «*Помолюся Господеві серцем самотнім*» на фоні хорового мурмурандо. Подібний виклад підсилює особистісний характер молитви.

IV частина кантати (*Allegro*, Псалом 52) на відміну від попередніх трьох має двочастинну будову з оркестровим вступом та епілогом (див. : додаток А, схема 39). Активний напружений розвиток зберігається протягом експозиції, тим самим підкріплюючи жанрове ім'я «драматичного скерцо». Висхідні поступеневі мелодичні лінії хорової партії чергуються із моноритмічними «псалмодійними» фрагментами. Оркестрова партія, зокрема струнна група, розвивається шляхом одноманітного руху восьмими тривалостями.

Раптова зміна фактури і неочікуване звучання хору *a cappella* «*Хто ж пошле нам спасеніє...*» (ц. 6) свідчить про початок другого розділу. Цей розділ сприймається ніби підготовка V-ї частини. Поліфонічні розшарування хорової партії підсилюють хвилюючий зміст поетичного слова. Після цього настає повільний заключний епізод восхваління Божого (т. 78). Відчувається зміна настрою висловлювання. Відбувається тональне просвітлення – явний *fis-moll*, розріджується фактура. Звучать антифонні переклички між чоловічою та жіночою хоровими групами «*Восхвалимо тебе Боже*» на фоні веселих награвань у партії

фортепіано. Уся струнна група виконує функцію органного пункту. Оркестрова післямова повертає інтонації першого розділу, що довершує побудову в цілому

V частина циклу (*Moderato*, Псалом 149) має тричастинну будову (див. : додаток А, схема 40). Це справжня хвалебна пісня. На фоні бурдонної витриманої квінти («*des-as*») у віолончелей розгортається плавна мелодія у соло сопрано із постійним поверненням до вихідного звуку «*as*»:

Витримана квінта у супроводі дещо нагадує прийом гри на колісній лірі, тому природно виникають аналогії із думним жанром.

У другому розділі партія солістки та зміст її слів увиразнюються та доповнюються хоровою групою. Поступово хорова фактура розростається до 5-6-голосся. Показово, що періодично прослідковують тонально-гармонічні функції *As*.

Третій розділ – це оркестровий епілог усієї частини та циклу в цілому. На фоні хорального звучання оркестрової групи яскраво виділяються висхідні гамоподібні ходи у дзвіночків, що створюють ефект піднесеності та божого благословення.

Таким чином, інтонаціо-драматургічний аналіз розглядуваного твору свідчить про самобутню трактовку композиторкою жанрового прототипу кантати. О. Імаметдинова (Похило) самобутньо поєднує сучасні засоби письма (поліладові і політональні сполучення, колористичні ефекти) з фольклорними пісенними інтонаціями. До того ж сама структура поетичного першоджерела має так звану коломийкову 14-складову структуру, тому звернення до національної української пісенності свідчить про чуттєве ставлення композиторки до поезії Т. Шевченка. Симфонічний тип мислення композиторки беззаперечно став основою тематичного розвитку в цьому творі, адже секундові поспівки («тема плачу»), а також тріольні ходи у межах терції, що вперше з'являються в оркестровому вступі, мотивно розвиваються протягом усієї кантати.

Привертає увагу й оригінальний виконавський склад твору, який можна віднести до камерного типу кантати – сопрано соло, мішаний хор, квартет тромбонів, фортепіано, струнні та ударні. Цікаво також, що сольна сопранова

партія в музичному творі О. Похило не є домінантною, адже з'являється лише в концептуально важливих епізодах (II, III та V ч.). Партія солістки представлена багатогранною палітрою вокальних технік (аріозна кантілена, речитативні репліки, зрештою, вільне декламування поетичного тексту). Хорова партія, уособлює колективне звернення до Бога, тому фактура найчастіше має акордовий виклад (подекуди підголосково-поліфонічний).

Розгляд вербальної основи кантати виявив, що десять переспіваних Т. Шевченком віршів поєднуються загальною ідеєю та точно відтворюють духовну силу Псалтиря. Ця особливість вплинула на вирішення музичного задуму О. Похило, адже, обираючи 1-й, 12-й, 53-й, 52-й та 149-й псалми⁴², авторка своєрідно розкриває цілісність тематичного змісту Шевченкового циклу та передає його основну ідею.

Аналіз композиційної будови твору підтвердив, що обраний твір відзначається структурною цілісністю, яка проявляється як на інтонаційному, так і на образно-тематичному рівнях. П'ятичастинна будова циклу містить оригінальну версію драматургічного рішення. I ч. (Псалом 12) – драматичний центр (*буття*); II ч. та III ч. (Псалми 12 та 53) – особистісно-споглядальна сфера (*Я*); IV ч. (Псалом 52) – сфера загальнолюдських проблем (*буття*); V ч. (Псалом 149) – завершення циклу, прославлення Бога та затвердження ідеї покарання зла (*буття*).

Драматургічна концепція розглядуваного циклу будується на співставленні двох протилежних планів (що свідчить про повернення в царину західноєвропейської традиції жанру духовної кантати) – особистісного *Я* та всенародного («*буття*») – із загальною «висхідною» спрямованістю: від буденних мирських проблем до піднесеного восхвалення Бога. Тож розглядуваний твір є зразком паралельного типу драматургії.

Симфонічний тип мислення композиторки (наскрізний мотивний розвиток) у поєднанні з 12-ступенною хроматизованою тональністю та терпкими поліпластовими нашаруваннями створюють сучасний тип жанру кантати.

⁴² Псалом 1 – перший в циклі Т. Шевченка; Псалом 149 – заключний.

Натомість, лірико-інтимний характер сольних епізодів сопрано, пісенний тип мелодики, поєднання гомофонно-гармонічного та підголосково-поліфонічного типів викладу свідчать про традиційні підвалини стилю авторки. О. Похило самобутньо поєднує сучасні засоби письма з фольклорними пісненими інтонаціями.

Отже, драматургічна лінія кантати «Давидові псалми» О. Похило закорінена в поетичному слові Т. Шевченка. Авторська концепція твору обумовлена принципом органічної взаємодії слова і музики, проте музичні закономірності є пріоритетними.

3.5. Псалмові переспіви Т. Шевченка в концептосфері опери-ораторії «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка

Традиція омузикалення Шевченкових переспівів Псалтиря, яка бере початок від М. Лисенка, репрезентована найрізноманітнішими хоровими жанрами (мініатюра, поема, кантата, хоровий концерт, симфонія тощо). Особливий інтерес з цього погляду являє опера-ораторія В. Губаренка «Згадайте, братія моя» як зразок синтетичного жанру, котрий поєднує сюжетну дієвість, лейтмотивність, психологізм опери із провідним значенням хору та ораторіальною епічністю. Вербальна складова твору насичена метафоричними висловлюваннями, ліричними відступами та філософськими роздумами. Така будова призводить до поліфонічного нашарування різноманітних смислових кодів, серед яких провідного значення набуває сакральна концептосфера, представлена переспівами Шевченкових Псалмів, фрагментами із поеми «Неофіти» та Псалмом 102 в перекладі І. Огієнка.

Розглядуваний опус, як і решта творчого доробку композитора, не пройшов повз увагу музикознавців. Зокрема, питання жанрової природи твору, його драматургії та сюжетних особливостей розкриваються в дослідженнях Н. Некрасової [116], М. Черкашиної-Губаренко [177], І. Драч [57]. Виявлення

шляхів переосмислення шевченківського міфу про Україну в опері-ораторії В. Губаренка здійснено в публікації О. Наумової [115].

У представленому дослідженні увагу зосереджено на визначенні концептосфери сакрального та виявленні ролі текстів «Давидових псалмів» Т. Шевченка як одного з найважливіших компонентів у змісті аналізованого твору.

Фокусуєчи в собі основну сюжетно-сміслову канву, сакральна концептосфера в опері-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка виконує функцію своєрідної духовної призми, яка перетворює «бачення» усіх трагічних реалій, що відбуваються, у понадчасовому світлі Божого Слова. Для здійснення поставленої мети висвітлення функції «Давидових псалмів» Т. Шевченка в концептосфері твору як джерела його сакральної складової було виконано ряд завдань: 1) диференціація понять «концепт», «концептосфера», «образ»; 2) виявлення – шляхом детального аналізу лібрето опери-ораторії – головних концептів твору, що утворюють його загальну концептосферу, зокрема сакральну; 3) дослідження функціонування знайдених концептів на інтонаційно-тематичному рівні.

Опера-ораторія «Згадайте, братія моя» В. Губаренка на лібрето М. Черкашиної-Губаренко створена у 1991 році. Серед дійових осіб твору – суто чоловіки (Поет, Кобзар, Гонта, Ярема), за винятком епізодичної жіночої ролі Оксани. Важливу функцію в розглядуваному творі виконує хор – колективний герой і водночас коментатор, чия роль – допомогти слухачеві краще усвідомити авторський задум. Основна сюжетна канва твору визначається поемою «Гайдамаки» Т. Шевченка, де йдеться про Коліївщину – народне повстання 1768 року на чолі з Максимом Залізнякам та Іваном Гонтою. Поза тим, лібрето включає численні фрагменти інших віршів поета: «Згадайте, братія моя...», «За байраком, байрак» (із циклу «У казематі»), «Хіба самому написать», «Полякам», «Думка», уривки з поем «І мертвим, і живим...», «Неофіти» та переспівів «Давидових псалмів» (Пс. 12, 132, 136), а також Псалма 102 в перекладі І. Огієнка. Такий різноманітний за тематикою і образністю поетичний матеріал

композитор та лібретист організують у виважену й чітко структуровану побудову завдяки рецепції композиційно-жанрових ознак античної трагедії. Про це свідчить наявність в опері-ораторії таких розділів як пролог, парод, ексо́д, епісо́дії, стасими (див. : додаток А, схема 41). Між іншим, власне у самій поемі «Гайдамаки» Т. Шевченка також наявні композиційно-структурні передумови античної трагедії: вступ (пролог), інтродукція (парод), 9 картин (епісо́дії), епіло́г (ексо́д). Варто зазначити, що розглядуваному опусу В. Губаренка властиві й драматургічні ознаки жанру пасіонів, які виявляються в чергуванні реплік оповідача Поета із драматичними подієвими епізодами.

Беручи до уваги нашарування різних змістовно-тематичних ліній в опері-ораторії «Згадайте, братія моя», помічаємо, що особливого значення в ній набуває сакральна складова. До концептосфери сакрального більшість дослідників зараховують сукупність концептів релігійного змісту, основними репрезентантами якого в поезії Т. Шевченка є такі лексеми та синтагми, як «*Бог*», «*Господь*», «*Боже мий*», «*благослови*», «*душе моя*», «*спаси*» тощо. Через біблійні образи і концепти Т. Шевченко самобутньо змальовував історію нашого народу, створивши, як відомо, власний міф про Україну. Про це зазначає сама авторка лібрето М. Черкашина-Губаренко: «Лібрето повинне було допомогти композитору музичними засобами відтворити шевченківський поетичний міф про Україну, її минуле, теперішнє, майбутнє» [177, с. 19]. Як відомо, Україна у творах Т. Шевченка існує в міфологічному континуумі, де зіставляються далеке минуле і майбутнє або сучасність. Як наслідок, модель Шевченкового міфу має двоскладову будову. З одного боку, творчість поета присвячена життю народу, його становищу у суспільстві. З іншого погляду – поезії Т. Шевченка проникнуті пророчими висловлюваннями про затвердження «золотого віку», де «...на оновленій землі врага не буде супостата...». Тож міфотворець Т. Шевченко, оспівуючи минулі часи та сьогодення, формує власну модель ідеального майбутнього. Цю модель і втілив в опері-ораторії «Згадайте, братія моя...» В. Губаренко.

Побіжно зауважимо, що саме міф зазвичай визначав зміст античної трагедії. Використовуючи міфологічну оболонку, давньогрецькі автори порушували проблеми суспільно-політичного життя, етичні, філософські, релігійні погляди тощо. Так само для Т. Шевченка характерним, на думку дослідників, є трансцендентне відчуття минулого України, яке пізнається ним не за архівами та історичними фактами, а з колективного «я» власної нації [43]. Зокрема, відтворена у 136-му Псалмі давня трагедія поневолених єрусалимлян стає для поета джерелом висвітлення відповідних драматичних подій в історії України. Псалом 132 Т. Шевченко «прочитує» як мрію про національне звільнення, оспівуючи єдність та згоду між братерськими народами. Молитовний за характером Псалом 12 сприймається як відвертий гостродраматичний діалог поета з Богом перед лицем «лютого ворога».

Спираючись на дослідження Н. Тугушевої, назвемо провідні риси музичного концепту. По-перше, він підлягає вербальному визначенню і знаходиться у взаємодії з інтонаційною фабулою музичного твору. Тобто для виявлення концептів варто визначити смислово-значущі образи словесного першоджерела. По-друге, концепти мають бути пов'язаними між собою інтонаційно, що утворює загальну концептосферу твору. «Взаємодія музичної та поетичної складових, – як зазначає Н. Тугушева, – утворює єдиний концепційний простір» [161, с. 1].

Отже, в лібрето опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка Шевченків міф про Україну репрезентований зокрема переспівами Давидових псалмів. Композитор розглядає трагічні події Коліївщини через призму сакральних концептів *кари, жертвоприношення, покаєння*. Подібно до авторів античних трагедій, В. Губаренко завершує твір – через глибоке переживання слухачем почуттів жаху та співчуття – *катарсисом*, причому останній інтерпретується в *християнсько-етичному* вимірі – як духовне очищення й оновлення.

Ключове значення в розглядуваному творі відіграє Пролог – квінтесенція сакральної складової опусу, де визначаються його основні драматургічні

концепти: *суєтність* людського буття, *пророцька місія* поета, *рабство і плач* народу, ідеал *братолюбства*, мрія про *єдність* та *соборну Україну*, *молитовне* покаєння. Зазначені концепти втілюються В. Губаренком на різних рівнях – змістовно-смісловому, композиційному, тематичному (інтонаційному, ритмо-мотивному, тембральному).

Зосередимо увагу на трьох ключових, на нашу думку, концептах, закладених в текстах «Давидових псалмів» Т. Шевченка. Кожен з них має власне інтонаційно-тематичне втілення і наскрізно проходить через увесь твір. Умовно назвемо їх концептами *плачу*, *молитви* та «*раю братерства*».

Інтонаційно-тематична сфера *плачу* щонайперше пов'язана з текстом Псалма 136. В партитурі концепт плачу найяскравіше репрезентований в Пролозі двома темоутвореннями, котрі зароджуються з одного інтонаційного зерна на словах «*На ріках круг Вавілона*» та «*сиділи ми і плакали*» (див. : додаток А, схема 42). Обидва мотиви базуються на «ламентозних» спадних секундово-скорботних інтонаціях з верхніми та нижніми допоміжними звуками. Перший з них – «*На ріках круг Вавілона*» – першочергово звучить у хорі *tutti* в унісон – висхідне та низхідне оспівування звуку «*d*». Другий мотив на слова «*Сиділи ми і плакали*» є безпосереднім продовженням першого. Розмірена неодноразова повторюваність короткого мелодичного низхідного звороту (*fis – f – es – d*) на слові «*плакали*» є однією з істотних жанрових ознак плачу.

Надалі обидві темосфери концепту плачу варіантно розвиваються шляхом модифікації, а подекуди й точного повторення окремих мотивів та інтонацій (див. : додаток А, схема 42). Зазначимо, що трансформація і проростання тематичного матеріалу сфери плачу відбувається не лише в епізодах омузикалення текстів «Давидових псалмів». Так, ланцюжок секундових «зітхань» з характерною затактовою ритмоформулою, що проростає із першої теми Прологу, трансформовано звучить в Епісодії I на словах Кобзаря «*I розлили широке море сльоз і крові*» та «*Україна плаче, стогне*». Зі зміненим ритмічним малюнком початкова тема «*На ріках круг Вавілона*» звучить у Стасимі I. Наведені приклади демонструють наявний безпосередній зв'язок «несомої» художньої ідеї

твору – змістовно-сміслового концепту – із «несучими» конструктивними елементами, що є ознакою так званого *тектонічного* композиційного рівня, тобто такого, який, на думку Н. Беліченко, базується «на динамічному взаємозв'язку несучих і несомих композиційних елементів» [18, с. 32], на відміну від *архітектонічного*, що оперує не стільки елементами, скільки компонентами музичного цілого [там само].

Натомість друге темоутворення концепту плачу (на слова «*сиділи ми і плакали*») має менш активний розвиток. Воно видозмінено повторюється виключно зі словами Псалма 136. Зміни відбуваються або в ритмічному малюнку (повтор у зменшенні в Пролозі), або в тембровому рішенні (басова група в Стасимі I) (див. : додаток А, схема 42).

Наскрізним в опері-ораторії В. Губаренка є втілення *концепту молитви*, закоріненого у текстах 102 Псалма (в перекладі І.Огієнка), 12 Псалма (в переспіві Т. Шевченка) і фрагменту із поеми «Неофіти». Символічно, що молитовне покаяння обрамлює твір і є однією із ключових ідей авторського задуму. Початковий інтонаційний мотив на слова Пс. 102 «*Благослови, душе моя, Господа*» (у альтя соло), яким відкривається Пролог, стає джерелом тематизму «*Благословенная в женах*» (кінець Прологу) та Псалма 12 з Епісодію IV (див. : додаток А, схема 43).

Молитовне покаяння, вперше окреслене вже на початку твору в Псалмі 102, вичерпно розкривається в Псалмі 12 наприкінці опері-ораторії у найбільш напруженому епізоді твору – вбивстві Гонтою своїх дітей. Кобзар виступає тут в ролі псалмоспівця і, водночас, голосу сумління Гонти. Відмітимо, що Поет і Кобзар в опері-ораторії сприймаються як одне ціле, це дві нероздільні іпостасі самого Т. Шевченка. Кобзар – поетичне «я», автор, персонаж і «псалмоспівець» своїх поезій одночасно; Поет – реальна особистість, котра усією душею співпереживає своєму народу і заради нього жертвує власною свободою, справжній святий мученик і пророк.

Зазначимо, що темосфери плачу і молитви схожі між собою інтонаційно, адже одне зовсім не виключає інше. Спорідненість інтонаційного виявлення

концептів плачу і молитви виправдана і драматургією розглядуваного твору: початкова молитва («*Благослови, душе моя*») переходить у плач («*Сиділи ми і плакали*») і завершується молитвою («*Спаси мене*») наприкінці ораторії.

Концепт «раю братерства» (представлений Псалмом 132 «*Чи є що краще краще в світі*») розкривається, переважно, на жанрово-фактурному, тембральному та ритмо-мотивному рівнях. Його розгортання пов'язане насамперед із чистим тембровим звучанням дитячих голосів (хору хлопчиків), котре сприймається як ангельський спів представників раю, причому «ангельське» звучання дитячого хору пов'язане із досить сталим фактурним рішенням – кантовим триголоссям (що побічно вказує на літургічну спрямованість музики) із повторюваною ямбічною ритмічною групою (затактова вісімка і четвертна з крапкою) у розмірі 2/4 (див. : додаток А, схема 44, на словах «*Чи є що краще, краще в світі*»).

Крім того, мелодії цієї сфери сповнені висхідними урочистими ходами по звуках тризвуку і його обернень. Фактура, як правило, розмежовується на високий (дисканти і альти) і низький (органний пункт у басів) реєстри, що символічно сприймається як «небо» і «земля», піднесене і земне. Показово, що концепт «раю братерства» кожного разу отримує інше інтонаційно-ритмічне втілення (див. : там само).

Наприклад, в Стасимі I прослідковується семантичне «барокове» підґрунтя (три бемоля при ключі, триголосний виклад як символ Святої Трійці), також виникають певні аналогії із середньою частиною Sanctus (Benedictus) із меси (див. : там само). Цікаво, що драматично-емоційний текст «*І язик мій оніміє*» вступає в протиріччя із дещо відстороненими за своїм характером розспівами у вокальній партії. В епізоді із Стасиму III «*Встала весна, чорну землю сонну розбудила*» концепт довгоочікуваного раю також втілюється метафорично, оскільки хор хлопчиків із його урочистим рухом мелодії по звуках мажорного секстакорду сприймається як ліричний відступ у жахливій картині кровопролиття «*Задзвонили в усі дзвони, Гине шляхта, гине! Горить Сміла, Сміляниця кров'ю підпливає. Залізник гуляє...*».

Тож поетика опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка на слова Т. Шевченка характеризується нашаруванням численних змістовно-тематичних ліній. Ідейний задум композитора зумовлений втіленням в синтетичному жанрі опери-ораторії Шевченкового міфу про Україну, в якому провідну роль відіграє сакральність, найповніше репрезентована «Давидовими псалмами» Т. Шевченка. Попри те, що Шевченкові переспіви псалмів не беруть участі у сюжетному розвитку, утім, псалми є ключовою складовою лібрето твору, його драматургії, сприймаючись як частина композиторського світосприйняття та опосередковано відтворюючи міф про Україну.

Спираючись на загальноприйняте розуміння концептосфери як системи взаємопов'язаних концептів, концептосферою сакрального ми називаємо сукупність концептів із сакральним змістом. Взаємодіючи з інтонаційною фабулою твору, змістовно значущі образні концепти словесного першоджерела отримують в музиці різнопланове втілення. Так, релігійні тексти, експоновані в Пролозі (Пс. 102, 136, 132) опери-ораторії В. Губаренка, формують її головні ідейні концепти (плач, «рай братерства», молитва). Вербально виражені основні поетичні концепти співвідносяться з важливими інтонаційними подіями опери і ця взаємодія визначає логіку художнього цілого та формує єдину концептосферу опусу. На відміну від образу, концепт із узагальненим самостійним змістом характеризується смисловою багатоплановістю та, як наслідок, комплексним характером його розгортання через низку образів (символів).

Таким чином, опера-ораторія «Згадайте, братія моя» В. Губаренка вирізняється індивідуально-авторським прочитанням поетичного тексту, в якому «Давидові псалми» Т. Шевченка, проектуючись на музично-інтонаційний рівень, стають віддзеркаленням композиторського образу світу та визначають концептосферу твору в цілому.

Висновки до Розділу 3

Серед тенденцій, що характеризують специфіку сучасної української хорової духовної музики в цілому та визначають особливості жанрів великих форм українських композиторів, слід назвати: 1) тяжіння до камернізації (зменшення масштабів форми, складу); 2) перевага композиційно-музичних закономірностей і провідне значення наскрізних принципів розвитку, що обумовлюється виходом на рівень великих форм; 3) тяжіння до змішаних форм (тричастинність із рисами сонатності і рондальності в симфонії Л. Дичко) у зв'язку з індивідуалізацією композиційно драматургічних рішень; 4) поява синтетичних жанрів (наприклад, опера-ораторія В. Губаренка).

В результаті розгляду дії чинників поетики псалмових переспівів Т. Шевченка в таких жанрах як хоровий цикл, хоровий концерт, симфонія, кантата, опера-ораторія, здійснено наступні узагальнення.

Поетика проаналізованих творів в жанрі *циклу мініатюр* характеризується точним втіленням структурних особливостей Шевченкового коломийкового вірша. М. Кузан, М. Скорик та В. Журавицький у своїх творах цілком наслідують 14-складову будову поезій. Втім, підходи цих композиторів репрезентують перевагу музичних закономірностей, котрі й визначають загальну композицію творів. У більшості випадків текстова ритміка обумовлює метричну свободу розглянутих опусів. Показовим є рішення М. Скорика, який у межах тричастинного циклу застосовує два способи омузикалення текстового першоджерела. Звертаючись до переспівів Т. Шевченка композитор достеменно відтворює поетичну структуру, натомість, під час роботи із прозовим текстом (Псалом 38 в перекладі І. Огієнка) музичні закономірності превалюють. Поза тим, не менш показовою є третя частина циклу хорового циклу *a cappella* М. Скорика («Псалом 53»), де поєднуються два описані вище підходи. Таким чином, композитор виявляє можливі способи роботи із віршовим і прозовим сакральним текстом.

Загалом у розглянутих хорових циклах переважає строфічний виклад матеріалу. Автори демонструють майстерну роботу на семантичному рівні,

різноманітно виділяючи змістовно важливі слова і фрази. Основна драматургічна функція в опусах М. Кузана, М. Скорика та В. Журавицького належить середнім розділам тричастинних хорових композицій *a cappella*.

У хорових концертах О. Яковчука та О. Польового магістральним є тексто-музичний підхід до втілення псалмових переспівів Кобзаря, що обумовлено типологічними особливостями жанру. Кожен композитор у тричастинній формі втілює текст фактично усього поетичного циклу Т. Шевченка, використовуючи шість із десяти віршів (у межах двох хорових концертів). Крім цього, О. Яковчук є автором й окремих псалмів, котрі не увійшли до композиції концертів. Драматургія поетичної збірки реалізується між частинами концертів не лише шляхом тональних, фактурних і темпових контрастів в хоровій тканині, а й за допомогою введення партій солістів. Наприклад, в Хоровому концерті №1 О. Польового: I ч. – соло баса, II ч. – соло тенора, III ч. – соло баса і тенора. Імітаційні прийоми розвитку, текстова поліфонія у творах обох авторів синтезуються із народнопісенним тематизмом і фактурою.

Авторський підхід Л. Дичко до жанру *хорової симфонії* характеризується багатоаспектними відносинами між музичними та поетичними факторами. Музичні закономірності обумовлюють, перш за все, утворення форми в цілому, в той час як поетичне слово обумовлює тематизм та засоби музичної виразності. Під дією музичних чинників текст підлягає змінам (перестановки слів, фраз), але 14-складова структура Шевченкового вірша зберігається. Композиторка на інтонаційно-ритмічному рівні тонко втілює образно-семантичну двоосновність поетичної збірки Т. Шевченка (поділ людей на «праведних» та «злих»). Неоднозначність та ускладненість взаємовідносин слова та музики корегує загальну композицію та призводить до множинності можливих її трактовок.

Відтворення поезики Шевченкового циклу в *кантаті* О. Імаметдинової характеризується більш вільним трактуванням літературного першоджерела. Авторка часто застосовує повторення та перестановки слів, в результаті чого 14-складова структура коломийкового вірша розмивається. Втім, композиція

кожної частини ґрунтується на загальній структурі псалмового переспіву. Важливим в авторському підході О. Імаметдинової є питання семантики поетичного тексту. Про це свідчить наскрізний мотивний розвиток секундової поспівки, яка асоціюється з інтонацією плачу. Тож розглянута кантата «Давидові псалми» демонструє «музично-текстовий» підхід, в якому визначальними є музичні чинники.

Подібний принцип роботи із поетичним текстом Т. Шевченка використаний в *опері-ораторії* «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка. Композиція твору складається із поєднання у вертикальній площині багатьох сюжетних ліній. Фрагменти псалмових переспівів Т. Шевченка використані композитором епізодично, задля розкриття сакральної концептосфери твору. Ідейно значимі концепти віршового тексту різнопланово втілюються в музиці.

ВИСНОВКИ

1. Проблема методології аналізу вокальної музики є вельми актуальною в сучасному музикознавстві. Питання тексто-музичного аналізу ґрунтовно висвітлене в роботах українських науковців (Н. Герасимової-Персидської, А. Калініної, О. Приходько, О. Цалай-Якименко, Я. Якуб'яка, Ю. Ясіновського та ін.). При цьому більшість музикологів вважають, що в процесі взаємодії слова і музики музична складова впливає на слово, а вербальна основа відбивається в музиці, адже будова тексту обумовлює формування музичної композиції. Відповідно виокремлюються наступні типи взаємодії слова і музики: 1) «тексто-музичні» форми, де дія слова превалює над музикою; 2) форми, в яких більше значення має музика, ніж слово; 3) рівноправна взаємодія цих двох мистецтв.

2. Шевченкове слово і музика – величезна за розміром і багатогранна за змістом царина наукових розвідок. Музикальність, «співність» Шевченкового вірша виявляється на рівні звукової інструментовки, у звуковому орнаменті тексту вірша, у часовій і просторовій організації. Виявлено наступні дослідницькі ракурси наукового вивчення цієї проблематики: 1) співність поетичного слова Т. Шевченка та підходи до його омузикалення (дослідження О. Козаренка, С. Людкевича, М. Новакович, О. Цалай-Якименко, Я. Якуб'яка); 2) особливості інтерпретації поезій Т. Шевченка в різних жанрах, стилістиці, композиторських школах тощо (праці Н. Андрос, Я. Бардашевської, С. Бондар); 3) специфіка музичного відтворення поезії Шевченкових віршів (розвідки Н. Горюхіної, О. Козаренка, О. Рощенко); 4) компаративне вивчення музичних втілень однакових поетичних творів Т. Шевченка різними композиторами (праці Т. Гусарчук, С. Літвінової, О. Цалай-Якименко); 5) жанрово-стильова інтерпретація поезій Т. Шевченка у вокально-хоровій музиці (розвідки Н. Андрос (Корольок), С. Лісецького, Х. Флейчук, О. Шевчук). Наголошено на тому, що із загального розмаїття дослідницьких підходів виділяється методика версифікаційної техніки аналізу силабічного вірша О. Цалай-Якименко, яка

сприяє виявленню інтонаційності віршів Т. Шевченка та є одним із можливих засобів подальшого розроблення ґрунтовної проблеми – синтезу слова й музики.

3. Зазначено, що нині до сакральних явищ зараховують все, що тим чи іншим чином пов'язане зі Святим Письмом (релігійні цінності, ідеї, культові особи, образи, речі тощо). Виявлено розмитість трактувань та класифікацій поняття «сакральне» в музикознавстві, головною ознакою якого, на думку науковців, в композиторській творчості є її богослужбове призначення (О. Зосім, О. Мануляк, С. Шип). Наголошено на тому, що оскільки сьогодні термін «сакральне» розширює свій семантичний контекст, до сакральної музики у сучасній композиторській творчості можна віднести й світські композиції на духовну тематику. Підкреслено, що більш узагальнюючим нині є термін «духовна музика», котрий виступає складовою сакральної та охоплює усі опуси на релігійну тематику, тому духовна музика може виконуватися як в культовому середовищі, так і за його межами.

Встановлено, що релігійні елементи в поезиці Т. Шевченка є об'єктом численних літературознавчих досліджень, котрі демонструють відмінні підходи до розуміння сакрального у його віршах (розвідки Т. Вільчинської, Г. Грабовича, І. Даниленко, О. Забужко). Більшість науковців пов'язують сакральне з біблійною концептосферою, оскільки лексика Кобзаря, зокрема у переспівах Давидових псалмів, поєднує релігійне та поетично-художнє мовлення. Змістовна різноманітність біблійних мотивів та сакральних текстів Т. Шевченка вказує на провідне значення Біблії у його світосприйнятті.

На підставі здійсненого музикознавчого аналізу запропоновано типологію ознак відтворення релігійної стилістики переспівів Т. Шевченка. Принципи поезики розглянутих музичних творів підпорядковуються композиційно-структурним та стилістичним особливостям віршового тексту. Встановлені наступні чинники омузикалення сакрального слова: жанр, тексто-музична форма, віршова семантика, специфічні композиційні принципи (зокрема, псалмодіювання), мінімалістична техніка письма, інтонаційні прийоми, хоральна фактура та камерний виконавський склад.

4. Виявлено низку відмінних семантичних значень поетики як в літературознавстві, так і в музикознавстві. В різних літературознавчих трактуваннях поетика може мати наступні значення: форма художнього твору, система засобів виразності в літературному творі, властивості художньої форми, формування художнього смислу, система творчих принципів поета чи письменника. Відзначено, що більшість науковців поетикою називають науку про структуру та методи організації літературного твору. Виявлено, що в музикознавстві дослідники іменують поетикою композицію музичного твору, жанр (Н. Беліченко, М. Черкашина-Губаренко, Т. Тесля, С. Щелканова тощо), техніку музичного письма або композиторський стиль (О. Самойленко та ін.). У представленому дослідженні поетику трактуємо як систему принципів художньої організації твору.

Відзначено, що Т. Шевченко самотньо втілює сакральні тексти поетичною мовою, використовуючи структуру народнопісенного силабічного 14-складового вірша. Наголошено, що коломийкову поетичну будову фольклористи називають епічною, що дозволяє провести узагальнюючі паралелі між псалмоспівцем-кобзарем (виконавцем епічних жанрів фольклору) і Т. Шевченком, який є національним українським Кобзарем (наприклад, в опері-ораторії В. Губаренка наявні персонажі Поет і Кобзар).

Тож, музичне втілення поетики псалмових переспівів Т. Шевченка обумовлюється низкою чинників, серед яких насамперед слід виокремити такі: 1) стабільна версифікація (пропорційність вживання 14-складника, акцентуація); 2) композиційно-драматургічні закономірності (композиція псалмів, сюжет, змістовно-композиційні розділи, головні образні сфери); 3) опора на концептуальну сферу, пов'язану з функціонуванням системи біблійних концептів (добра, зла, віри, молитви, соборності); 4) специфічна лексика (сплав старослов'янської та фольклорної лексики, біблеїзми), стилістичні прийоми (перенесення, асиндетон, полісиндетон, градаційний розвиток тощо).

Узагальнено, що композиторські підходи до омузикалення Шевченкового поетичного слова тяжіють до двох основних тенденцій. Композитори ХХ ст.

(М. Лисенко, Л. Ревуцький) бережно ставилися до слова, демонструючи таким чином питому музикальність і народність Шевченкової поезії. Композитори ХХІ ст. (Л. Дичко, М. Скорик, В. Тиможинський та ін.) більше відтворюють сакральну концептосферу псалмів Т. Шевченка, їх музичні інтерпретації є більш індивідуалізованими.

Констатовано, що поетика сакрального в літературі та музиці виявляється на різних рівнях (жанровому, структурно-композиційному, семантичному, синтаксичному, лексичному, стилістичному). Відзначено, що музичний жанр є одним із найважливіших чинників втілення «сакруму» в музиці. Проте не менш чільного значення набуває й семантика вживаних образів (біблійні концепти, символи) та камерний вокально-хоровий склад виконавців з превалюванням чоловічих тембрів.

5. Обґрунтовано, що існуючі музичні інтерпретації «Давидових псалмів» Т. Шевченка тяжіють до розподілу на дві групи: одночастинні хорові твори малих форм (мініатюри і поеми) та циклічні опуси великих форм (цикли мініатюр, хорові концерти, симфонія, кантата, опера-ораторія). Інтерес до духовно-релігійної тематики Шевченкових поезій зародився в українських митців на початку ХХ століття і донині він не згасає.

Визначено наступні способи композиторського використання тексту поезій зі збірки Кобзаря, пов'язані з обраним жанром: 1) використання одного псалма («Псалом 43» М. Лисенка, «Псалом 136» Л. Ревуцького, «Псалом 12» В. Тиможинського та ін.); 2) об'єднання поодиноких псалмів у мініцикли (хорові цикли М. Скорика, В. Журавицького, М. Кузана); 3) включення псалмів у структуру великих циклічних творів (хорові концерти, кантата, симфонія); 4) утворення «макроциклів», що реалізують в музиці увесь поетичний цикл (два хорові концерти О. Яковчука); 5) часткове застосування текстів псалмових переспівів Т. Шевченка у багаточастинних творах (опера-ораторія В. Губаренка). Загалом композитори обирають для своїх задумів звучання хору *a cappella*, але зустрічаються й вокально-інструментальні рішення, серед яких – хорові поеми

М. Лисенка, Л. Ревуцького, кантата О. Імаметдинової та опера-ораторія В. Губаренка.

Оскільки жанр є одним із найголовніших інструментів омузикалення поетичного, зокрема сакрального слова, в дослідженні актуалізується проблема *жанрової сугестії*. Виявлено, що відмінність авторських підходів до музичної інтерпретації тексту обумовлюється жанровим забарвленням твору. У хоровій мініатюрі керуючою є змістовна вагомість кожної семантичної деталі. Натомість, у циклічних творах актуалізується прихований потенціал до об'єднання окремих частин за принципами будови поетичного циклу Кобзаря. В жанрі хорової симфонії провідним виступає метод симфонічного розвитку тематизму, а в хоровому концерті визначальними є концертуючі принципи. Опера-ораторія відрізняється багатоаспектним втіленням релігійної концептосфери віршового першоджерела, що обумовлено наявністю в драматургії різнопланових змістовно-сміслових пластів.

6. Відзначено, що специфіка відтворення Шевченкової поезики в умовах одночастинних хорових опусів полягає у сугестивній дії обраних композиторами жанрів. Хорова мініатюра визначає лаконічність побудови, деталізацію тематизму та семантичну значимість окремих мотивів, фраз у творах В. Тиможинського, Є. Марчук, Л. Думи та Г. Ганзбурга. Вільна структура та наскрізний розвиток музичної тканини опусів М. Лисенка та Л. Ревуцького обумовлені специфікою жанру поеми. Семантика мовностилістичних засобів поетичного першоджерела визначає домінуючий характер *мотивно-інтонаційного* розвитку у композиції мініатюри В. Тиможинського. Провідне значення *тексто-музичних* закономірностей, котрі визначають загальну композицію, властиве підходам М. Лисенка, Л. Ревуцького, Л. Думи та Є. Марчук. Хорова мініатюра Г. Ганзбурга побудована на синтезі зазначених принципів.

7. Розглянуто особливості композиторських втілень поезики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у циклічних жанрах. У більшості проаналізованих творів, за винятком хорових концертів О. Яковчука та О. Польового, Шевченкове слово цілком підпорядковується музичним закономірностям. Найголовнішим

свідченням цього є вільна композиторська компіляція віршового першоджерела. Втім, структура Шевченкового 14-складника зберігається і пропорційно втілюється в музичному тексті. Зазвичай текст одного переспіву реалізується в межах однієї частини композиторського твору, виключенням є прочитання В. Губаренка, який використовує фрагменти переспівів Кобзаря. Для своїх задумів митці обирають переважно тричастинну (опуси М. Скорика, В. Журавицького, О. Яковчука, О. Польового) або п'ятичастинну композицію (твори М. Кузана, О. Імамметдинової), що напряду пов'язано із кількістю обраних поезій.

Виокремлено наступні показники, котрі обумовлюють авторські підходи до втілення переспівів Кобзаря у циклічних опусах:

1) *відмінність жанрових рішень* (цикли мініатюр, хорові концерти, хорова симфонія, кантата, опера-ораторія);

2) *розбіжність виконавських складів* за типом голосів (чоловічий хор, жіночий, мішаний), наявністю солістів чи їх відсутністю, звучанням хору *a cappella* чи із інструментальним супроводом;

3) *спосіб використання текстів*: наскрізне музичне втілення поетичної збірки (у циклі М. Кузана, хорових концертах О. Яковчука, О. Польового, кантаті О. Імамметдинової, частково у симфонії Л. Дичко); об'єднання окремих мініатюр в цикл на тексти вибіркового псалмів (у творах М. Скорика, В. Журавицького); епізодичне використання псалмових текстів (опера-ораторія В. Губаренка); об'єднання в межах одного опусу текстів Т. Шевченка та перекладів Псалтиря інших авторів (хоровий цикл М. Скорика);

4) *підходи до поєднання вербального та музичного текстів*: а) провідне значення текстових закономірностей; б) превалювання музичних принципів над словесними чинниками; в) синтезуючий підхід.

Виявлено, що усі автори обирають різноспрямовані підходи до омузикалення вірша, що пояснюється зокрема відмінною жанровою семантикою. Так, головним фактором музичної композиції в хоровому циклі М. Скорика є поетичний текст («тексто-музичний» підхід), що зумовлено насамперед

літургійною спрямованістю опусу. Схожий підхід використано і в хорових концертах О. Яковчука та О. Польового. Натомість в кантаті О. Імаметдиної, симфонії Л. Дичко та опері-ораторії В. Губаренка провідне значення мають музично-драматургічні закономірності (умовно кажучи, «мотивно-інтонаційний» метод).

Отже, здійснений музикознавчий аналіз зосереджується навколо наступних проблемних питань: 1) втілення композиційно-версифікаційних та інших ознак поетики псалмів Кобзаря і циклу в цілому; 2) взаємодія слова і музики з перевагою сфери музичної виразності або текстових закономірностей; 3) специфіка відтворення духовної концептосфери Шевченкових переспівів. Внаслідок аналізу за таким алгоритмом можна прослідкувати тенденції авторських підходів в історичному контексті, узагальнити особливості поетики музичних творів на тексти як окремих псалмів Т. Шевченка, так і циклу в цілому. Необхідно зауважити, що ці критерії є універсальними і можуть бути використані для аналізу будь-яких жанрів духовної української музики, зокрема до композицій українських авторів, які мають спільну текстову основу.

Сила духовного Шевченкового слова надихає багатьох українських композиторів ось уже більше століття. Творча спадщина митця якнайповніше узагальнює найважливіші риси української ментальності, тому донині є бездонним джерелом ідей для сучасних композиторських омузикалень. Нетлінна довершеність Шевченкового слова обумовлена глибокою народністю його текстів, адже міфологічне мислення митця розкриває архетипи минулого через призму сучасного і майбутнього. Численні музичні реалізації поезій зі збірки «Давидові псалми» свідчать про глибинний образний, стилістичний та жанровий потенціал поетики творчого доробку Т. Шевченка. Пропоноване дослідження репрезентує вагомий вклад у багатогалузеву сферу музичної Шевченкіани, яка все ще залишається своєчасним та перспективним об'єктом для подальших наукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенбарт Л. М. Поетика: проблема тлумачення терміна. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2015. Вип. 54. С. 142-145. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_54_55 (дата звернення: 02.03.2023).
2. Александрова О. О. Вокально-хорова творчість Г. В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи : монографія. Харків : ФОП Андреев К. В., 2016. 295 с.
3. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 46. С. 154–165.
4. Андрос Н. І. Музична інтерпретація поезії Шевченка (на матеріалі хорових творів українських радянських композиторів). Київ : Музична Україна, 1985. 70 с.
5. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aristotle/Poetyka_vyd_1967.pdf (дата звернення: 27.02.2023).
6. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... доктора філософії : 17.00.03. / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 253 с.
7. Баран Г. В. , Баран І. М. Мова Шевченкових переспівів Давидових псалмів. *Українська мова*. 2015. № 4. С. 36–58.
8. Бардашевська Я. М. Образно-стилістичні і жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезій Т. Г. Шевченка. *Молодий вчений*. Ч. 4, №12. 2015. С. 50–54.

9. Бардашевська Я. М. Проблеми переосмислення сакральних традицій в українському мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 22. Том 2. 2018. С 4–9.
10. Бардашевська Я. М. Хори а саррелла Віктора Степурка на біблійну тематику: псалми. *Наукові записки*. Серія : Мистецтвознавство. 2016. №1. Вип. 34. С. 43–50.
11. Батичко Г. І. Хоровий концерт в контексті сучасної хорової культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 18 с.
12. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
13. Батовська О. М. Жанрова концепція опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету*. Харків. Серія «Мистецтвознавство» : Український науково-теоретичний журнал, 2003. Т. 6, № 2. С. 13–16.
14. Батовська О. М. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорової музики а саррелла. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Випуск 28. Книга 2. С. 95–105.
15. Батовська О. М. Новаторство та традиційність в оперній творчості В. Губаренка (на прикладі «Вій» та «Згадайте, братія моя»). *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. праць. Харків–Луганськ, 2005. Вип. 3. С. 142–151.
16. Батовська О. Сучасна хорова музика а саррелла: толерантність стилєвих напрямів. *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 47–52.
17. Батовська О. М. Сучасне академічне мистецтво а саррелла як системний музично-виконавський феномен : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 34 с.

- 18.Беліченко Н. М. Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 30–38.
- 19.Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1992. 17 с.
- 20.Беліченко Н. М. О моделях духовної личности в Св. Писании. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2006. Вип. 18. С. 108–115.
- 21.Біблія. Старий Заповіт. Книга Псалмів / Переклад І. Огієнка. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyate-pysmo/bibliya-za-ohijenko/knyha-psalmiv> (дата звернення: 16.10.2022).
- 22.Бігун О. А. Художня концептосфера сакрального в поетичних творах Тараса Шевченка. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія : Філологічні науки. 2013. Вип. 4 (11). С. 13–16.
- 23.Богданова О. В. Духовна пісня в лірницькому репертуарі. *Історія української музики : у 7 томах / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. Київ, 2016. Том 1, Кн. 1. С. 325–339.
- 24.Бондар Є. Нова сакральна музика: художньо-стильовий синтез традицій та новацій (латиномовний аспект). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 19. С. 254–264.
- 25.Бондар С. В. Музична Шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 42. С. 279–288.
- 26.Бурдіна Г. В. Вплив Біблії та конфесійного стилю на збагачення української лексики й фразеології. *Християнство й українська мова : матеріали наукової конференції, 5-6 жовтня 2000 р. Львів : Вид-во Львівської Богословської Академії*, 2000. С. 258–265.

- 27.Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовний зміст музичного твору : дис. ... канд. мистецтвознава : 17.00.03. Харків, 2014. 200 с.
- 28.Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 17 с.
- 29.Варакута М. И. Хоровой концерт «Гори мої» В. Зубицького: жанрово-стилевые аспекты трактовки жанра в современной украинской музыке. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. ст. Вип. 10. Дніпропетровськ : Ліра, 2015. 244 с.
- 30.Варакута М., Яковенко А. Композиційні особливості кантати «Дай нам, Боже» Г. Хазової. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Випуск 23. Том 3, 2019. С. 14–17.
- 31.Вільчинська Т. П. До проблеми сакрального у творчості Т. Шевченка : лінгвістичний аспект. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2013. Вип. 34. С. 56–59.
- 32.Вільчинська Т. П. Концептосфера сакрального в російськомовній поетичній спадщині Тараса Шевченка. *Шевченкознавчі студії* : збірник наукових праць. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2008. Вип. 11. С. 190–198.
- 33.Вільчинська Т. П. Концептосфера сакрального в сучасній науковій парадигмі. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*. 2008. Вип. 3. С. 150–159.
- 34.Герасименко Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в жанрі хорової мініатюри (на прикладі «Псалма 81» Л. Думи). *Музична наука на початку третього тисячоліття* / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. Вип. 5. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_5/Gerasimenko_5.pdf (дата звернення: 30.10.2022).
- 35.Герасименко Л. Інтерпретація «Давидових псалмів» Т. Шевченка в кантаті О. Імаметдінової: до проблеми взаємодії слова і музики. *Музикознавчий*

- універсум молодих* : тези доповідей Міжнародного наукового форуму / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2018. С. 38–39.
36. Герасименко Л. Ритмоінтонаційний аспект Шевченкової поезії як чинник тексто-музичної форми «Давидового псалма» М. Лисенка. *Київське музикознавство* : зб. ст. / КІМ ім. Глієра. Київ, 2016. Вип. 53. С. 35–43.
37. Герасименко Л. Сакральне слово Т. Шевченка в прочитаннях О. Яковчука та О. Імаметдинової (на прикладі Псалма 12). *Музична наука на початку третього тисячоліття* / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. Вип. 6. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_6/Herasimenko.pdf (дата звернення: 30.10.2022).
38. Герасименко Л. М. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 15–30.
39. Герасимова-Персидська Н. Характерні риси поліфонії М. Леонтовича. *Українська радянська музика*. 1962. Вип. 2. С. 129–152.
40. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 180 с.
41. Горюхіна Н. А. Методика аналізу національного стилю. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ, 1985. С. 81–99.
42. Горюхіна Н. О. Симфонізм Л. М. Ревуцького : монографія. Київ : Мистецтво, 1965. 78 с.
43. Грабович Г. Ю. Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета / Пер. з англ. С. Павличко. Київ : Рад. письменник, 1991. 210 с.
44. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : дис. ... кандидата мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 240 с.
45. Григорчук Ю. М. Проза Віри Вовк: виміри сакрального. Брустурів : Дискурсус, 2016. 364 с.

46. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наукова думка, 1979. 245 с.
47. Гром'як Р. Про визначення поезики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка. *Поетика*. Київ : Наукова думка, 1992. С. 16–21.
48. Гузеєва В. В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 24 с.
49. Гусар В. Сакральне та божественне у творчості Т. Г. Шевченка. *Українська академія мистецтва*. 2014. Вип. 22. С. 43–52.
50. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох : монографія. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.
51. Гусарчук Т. «Духовний концерт» Мирослава Скорика: концепційна трансгресія та її інтонаційне втілення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Історія в особистостях (до 100-річчя Київської консерваторії). Вип. 86. Київ, 2013. С. 419–436.
52. Гусарчук Т. В., Літвінова С. А. Дванадцятий псалом у поетичній та музичній інтерпретаціях (Артемій Ведель, Тарас Шевченко, Мирослав Скорик). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 3. С. 7–23. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2019_3_3 (дата звернення: 31.10.2022).
53. Даниленко І. І. Біблійні жанри і концепти в поезії Тараса Шевченка : монографія. Київ : вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2017. 144 с.
54. Даниленко І. І. Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка. *Слово і час*. 2007. № 5. С. 3–16.
55. Дзюба І. М. Тарас Шевченко. Життя і творчість : 2-ге вид., доопрацьоване. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
56. Домашовець В. Г. Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка. Оттава-Морріс Плейнс, 1992. 159 с.
57. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми, 2002. 228 с.

58. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ : Комора, 2017. 281 с.
59. Зав'ялова О. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2012. Вип. 94. С. 145–163.
60. Задорожна О. Лінвостилістичний аналіз 12 Псалма Давидового у переспіві Тараса Шевченка. *Культура слова*. 2014. Вип. 80. С. 73–79.
61. Захарчук О. С. Ярема Якуб'як про втілення Шевченкового слова в музиці Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2010. № 1. С. 39–43.
62. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки. *Музыкальное произведение : сущность, аспекты анализа*. Київ : Музична Україна, 1988. С. 96–102.
63. Зосім О. Л. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 28. С. 99–110.
64. Зосім О. Л. Сакральна музика в музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2015. Вип. XXXIV. С. 261–270.
65. Іванова Ю. Ю. Жанр хорової поеми як синтез музичного та поетичного мистецтва (на прикладі творів українських композиторів ХІХ–ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 17 с.
66. Іонов В. Ціннісно-смісловий зміст сучасної української історіографії: діалогічний підхід. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. Вип. 19. С. 53–62.
67. Історія української радянської музики : учбовий посібник. Київ : Музична Україна, 1990. 294 с.
68. Калениченко А. Поема музична. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2018. Том 5. С. 285–292.

- 69.Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття : дис. ... доктора філософії / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. 280 с.
- 70.Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум : дис. ... канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. 212 с.
71. Кафарський В. І. Сакральне у поезії Тараса Шевченка. *Духовність особистості : методологія, теорія і практика*. 2016. Вип. 6 (75). С. 80-89.
- 72.Кисельова Л. Шевченкові «Псалми Давидові» в історико-культурному контексті. *Шевченкознавчі студії*. Київ, 2001. Вип. 3. С. 32–36.
- 73.Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів, 2008. 588 с.
- 74.Клочек Г. Так що ж таке поезика? / Академія наук України. Ін-т літературознавства ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1992. С. 5–15.
- 75.Ковпик С. Основні складові поезики української драматургії першої половини ХІХ ст. : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 440 с.
- 76.Кодак М. Поетика як система. Київ : Дніпро, 1988. 158 с.
- 77.Козаренко О. В. Вплив поезики Тараса Шевченка на формування творчого методу Миколи Лисенка. *Записки НТШ. Т. ССXXXII* : Праці музикознавчої комісії. Львів : видавництво НТШ, 1996. С. 112–124.
- 78.Козаренко О. Феномен національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, І. Купчинський. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 2000. 284 с.
- 79.Козачковский А. Из воспоминаний о Т. Г. Шевченке. *Воспоминания о Т. Г. Шевченко*. Київ : Дніпро, 1988. С. 88–92; 485–487. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/vosp19.htm> (дата звернення: 01.11.2022).
- 80.Козьмина Т. Хоровая миниатюра *a cappella* в авторском стиле Т. Кравцова. *Когнітивне музикознавство* : матеріали магістерських читань 4–6 травня 2015 року / відп. ред. доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 11. С. 52–60.

81. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ : Наукова думка, 1969. 587 с.
82. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка. Львів–Київ, 1939. 387 с.
83. Коменда О. І. Духовні (релігійні) жанри в українській музиці кінця ХХ ст. – поч. ХХІ ст. *Духовна культура як домінанта українського життєтворення* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 22–23 грудня 2005 р. / ДАКККиМ. Київ, 2005. Ч. І. С. 315–321.
84. Коменда О. І. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. Луцьк, 2006. В. 1 (31). С. 22–26.
85. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика : сучасний вимір* : зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи / ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120-141.
86. Корній Л. П. Історія української музики. Київ–Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2000. Том 3. 477 с.
87. Корній Л. П. Проблема національного в українській духовній музиці різних історичних періодів. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 33–37.
88. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
89. Королюк Н. І. Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів / Редакція Ірини Коханик. Київ : Видавництво ім. Олени Теліги, 1995. 197 с.
90. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.

91. Коханик І. М. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Київ, 2003. Вип. 29. С. 181–189.
92. Кравцов Т. С. Зв'язок зменшеного ладу у творчості А. Я. Штогаренка з народною піснею. *Народна творчість та етнографія*. 1965. № 1. С. 52–56.
93. Кузик В. Ревуцький Лев Миколайович : монографія. Ніжин : Видавець ПП Лисенко. Москва, 2009. 79 с.
94. Куліш П. Твори. Псалтир. Берлін : «Українське слово», 1923. Том 4. 264 с.
95. Ласло-Куцюк М. А. Засади поетики. Бухарест : видавництво «Критеріон», 1983. 395 с.
96. Ласло-Куцюк М. А. Оригінальність українських обробок псалмів. Велика традиція. Бухарест, 1979 р. С. 61–95.
97. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. Київ : Рад. школа, 1965. 432 с.
98. Ліва Н. В. Культурологічний контекст рецепції сакрального в музичному мистецтві Європи другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 2. С. 160–166.
99. Ліва Н. В. Сакральне крізь призму європейської музичної ментальності ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 130–139.
100. Лісецький С. Й. Шевченкові образи, по-новому прочитані в симфонії-диптиху для хору Є. Станковича та симфонії для голосу О. Ківи. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 256–264.
101. Літвінова С. А. Псалом №136 «На ріках Вавилонських» в українському хоровому мистецтві ХVIII–ХХІ століть (композиторська творчість та виконавство). *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. Випуск 38. С. 236–249.

102. Літвінова С. А. «Псалми Давидові» Тараса Шевченка в інтерпретаціях українських композиторів (жанрова палітра). *«Бібліотека. Наука. Комунікація. Стратегічні завдання розвитку наукових бібліотек»* : тези доповіді Міжнародної наукової конференції. Київ, 2017. URL: <http://conference.nbuiv.gov.ua/report/view/id/1100> (дата звернення: 13.11.2019).
103. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
104. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-ге вид., виправ. і доп. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 751 с.
105. Людкевич С. П. Про композиції до поезій Шевченка. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 238–242.
106. Людкевич С. П. Про основу і значення співності в поезії Шевченка. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 218–254.
107. Людкевич С. П. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 246–254.
108. Лю Нань. Принципи виконавської інтерпретації поезики камерних вокальних творів М. Мусоргського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 22 с.
109. Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 21 с.
110. Марік В. Б. Явища концепту і концептосфера в музичному мистецтві : до проблеми вічного образу : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства

- : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
111. Мартинюк Т. В. Національна своєрідність хорової музики Миколи Леонтовича. *Педагогічна освіта : теорія і практика*. 2013. Вип. 14. С. 296–300.
112. Маскович Т. М. Тенденції до сакралізації жанрів в українській музиці останньої третини ХХ ст.: передумови і контекст (на прикладі творів Г. Гаврилець). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтво*. Івано-Франківськ, 2017. № 36. С. 21–25.
113. Матійчин І. Ораторія, кантата, опера в хоровій творчості українських композиторів (модифікація жанрів). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 43, том 2, 2021. С. 40–45. URL: http://www.apnh-journal.in.ua/archive/43_2021/part_2/9.pdf (дата звернення: 19.03.2023).
114. Митрополит Іларіон. Релігійність Тараса Шевченка. Вінніпег, 1964. 102 с.
115. Наумова О. А. Інтерпретація шевченківського міфу про Україну в опері-ораторії Віталія Губаренка «Згадайте, братія моя...». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 106. С. 406–425.
116. Некрасова Н. «Згадайте, братія моя...». *Музика*. 1992. № 5. С. 6–7.
117. Никифорчук Т. Поетика versus як «Способи викликати враження...». *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 86–92. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/P1_2012_86_12 (дата звернення: 25.02.2023).
118. Новакович М. О. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогодні. *Українська музика : Науковий часопис*. 2014. № 1 (11). С. 34–43.
119. Огієнко І. І. Тарас Шевченко. Київ : Науково-видавничий центр «Наша культура і наука», 2003. 432 с.
120. Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика. *Слово*. 2009. № 2 (39). С. 32–33.

121. Пархоменко Л. О. Кантати і поеми для хору. *Історія української музики : в 6 т. / під ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наук. думка, 1989–1992. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. 1990. С. 119–140.*
122. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса : типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
123. Пархоменко Л. О. Художественное многообразие и жанровая типология украинской советской хоровой пьесы. *Музыкальное искусство и формирование нового человека. Київ : Музична Україна, 1982. С. 96–105.*
124. Переломова О. С. Художній універсум «Давидових псалмів» як результат творення індивідуального сенсу в процесі взаємодії текстів. *Вісник Сум. ДУ. Серія філологія. 2007. Т. 1, № 1. С. 161–165.*
125. Півторацька Л. Давидові псалми в концептосфері опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка на тексти Т. Шевченка. *Київське музикознавство. Студентська наукова думка : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, КІМ ім. Глієра, 2019. С. 13–27.*
126. Півторацька Л. М. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хорівій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 152–165.*
127. Півторацька Л. М. Переспів Псалма 12 Т. Шевченка в сучасних композиторських прочитаннях : до проблеми омузикалення сакрального слова Кобзаря. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 254–259.*
128. Півторацька Л. М. «Чи Ти мене, Боже милий» В. Тиможинського: до проблеми омузикалення «Давидових псалмів» Т. Шевченка. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2018. Вип. 3. С. 119–126.*
129. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 105. С. 154–165.*

130. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с.
131. Правдюк О. А. Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України. Київ : Наукова думка, 1966. 239 с.
132. Приходько О. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. 2014. С. 463-470. URL: https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/27504/463-470%20Ольга%20Приходько_Слово%20в%20музиці%20і%20музика%20в%20слові.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 21.03.23).
133. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навчальний посібник (до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
134. Радуцький В. Деякі старозаповітні парафрази та алюзії в поезії Т. Г. Шевченка. *Слов'янський світ* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Вип. 8. С. 3–28.
135. Романюк І. Принципи будови музичної драматургії у хорових творах українських композиторів сьогодення. *Українське музикознавство, музична педагогіка і виконавство у загальноєвропейському контексті* : матеріали III Всеукр. науково-практичної конференції, Сєверодонецьк, 11.12.2021 р. Сєверодонецьк : ПП «ВКП «Петіт», 2021. С. 47–50.
136. Романюк І. Хорова Симфонія О. Щетинського «Узнай себе» як увиразнення національної української картини світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 26–46.
137. Рощенко О. Поетика Шевченкового Заповіту в опері М. Лисенка–М. Старицького «Тарас Бульба». *Мистецтвознавчі записки* / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2014. Вип. 25. С. 3–13.
138. Руденко Н. Ф. Про музичний аспект «Давидових псалмів» Т. Г. Шевченка. *Шевченкіана на початку XXI століття* : матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 190-річчю від дня

- народження Т. Г. Шевченка, 25 березня 2004 р. / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка. Харків, 2004. 194 с. URL: <http://archive.is/OGd5> (дата звернення: 25.02.21).
139. Рудюк Т. В. Концептосфера як об'єкт дослідження сучасного мовознавства. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови.* 2011. Вип. 7. С. 411–416.
140. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківська державна академія культури. Харків, 2004. 20 с.
141. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтв. / Нац. муз. акад. ім. П.І.Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
142. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монографія. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
143. Свєрстюк Є. О. Шевченко понад часом. Есеї. Луцьк : ВМА «Терен»; Київ : вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 276 с.
144. Скорик М. М. Хорові твори / Вступ. слово Ю. Чекана. Київ : Камерний хор «Київ», 2005. С. 6–9.
145. Слухай Н. В. Світ сакрального слова Тараса Шевченка : монографія. Київ : Агрармедіагруп, 2011. 227 с.
146. Спасокукоцкий Л. А. Жанр кантаты в творчестве советских украинских композиторов : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Киев, 1951. 24 с.
147. Степурко В. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 140 с.
148. Стоянова А. Нові модифікації жанру кантати у творчості сучасних українських композиторів. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.* 2016. Вип. 38–39. С. 31–42.

149. Сулима В. І. Біблійні концепти і проповідницька традиція української літератури (на прикладі концепту води). *Слово і час*. 2007. № 12. С. 3–14.
150. Сулима В. І. Біблія і українська література : навчальний посібник. Київ : «Освіта», 1998. 400 с.
151. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014. 512 с.
152. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. Київ : Видавничий дім «Академперіодика» НАН України, 2004. 120 с.
153. Те В. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 19 с.
154. Терещенко А. Кантата. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. Том 2. С. 316–319.
155. Терещенко А. Ораторія. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2016. Том 4. С. 471–476.
156. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1917–1945). Київ : Наукова думка, 1980. 213 с.
157. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974). Київ : Наукова думка, 1975. 174 с.
158. Тесля Т. Музична поетика 103 псалма в українській церковній монодії. *Українська музика*. 2012. Число 2. С. 82–90.
159. Ткаченко А. І. Духовні твори сучасних українських композиторів : до проблеми переосмислення канонічних традицій. *Музичне мистецтво* : збірник наукових статей / Донецька державна музична академія імені

- С. С. Прокоф'єва, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Донецьк–Львів : Юго-Восток, 2010. Вип. 10. С. 165–173.
160. Торба О. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 16. Київ, 2002. С. 278–296.
161. Тугушева Н. В. Концептосфера Четвертої камерної симфонії Євгена Станковича як результат музично-поетичної взаємодії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 17 с.
162. Тукова І. Г. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ, 2009. Вип. 2 (11). С. 213–218.
163. Ушкалов Л. В. Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання. Харків–Едмонтон–Торонто : Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2014. 602 с.
164. Ушкалов Л. В. Тарас Шевченко. Харків : Фоліо, 2015. 63 с.
165. Флейчук Х. О. Хорова шевченкіана кінця ХХ – початку ХХІ століть : соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти (на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського) : автореф. дисерт. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 17 с.
166. Хархун В. Дефінітивні розбіжності терміна «поетика» в літературознавчих методологіях ХХ століття. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2001. Вип. 1 (1). С. 129–130.
167. Хафізова Г. О. Сильові особливості перетворення поезії Олександра Пушкіна у вокальних циклах : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 199 с.
168. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009 р. 19 с.

169. Цалай-Якименко О. С. «Заповіт» Тараса Шевченка в музиці. Співвідношення форми та змісту в музичних інтерпретаціях «Заповіту». Львів, 2014. 403 с.
170. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII століття. Київ – Львів – Полтава : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 2002. 488 с.
171. Цалай-Якименко О. С. Музичні принципи ритмоформотворення у силабічному вірші Тараса Шевченка. *Записки НТШ*. Львів, 2004. Т. 247 : Праці музикознавчої комісії. С. 20–49.
172. Цалай-Якименко О. С. Сучасні аспекти музикознавчого дослідження версифікаційної техніки силабічного вірша. *Українська музика. Науковий часопис*. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2014. Число 1(11). С. 24–33.
173. Цехмістро О. Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур : автореф. дис... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2010. 23 с.
174. Чамата Н. Градація. *Шевченківська енциклопедія*. URL: <http://shevchcycl.kiev.ua/statt-pro-literaturnu-ta-malyarsku-tvorchst/106gradacya.html> (дата звернення: 08.10.2018).
175. Чамата Н. Ритміка Т. Г. Шевченка. 14-складовий вірш, чотиристопний ямб. Київ : Наукова думка, 1974. 176 с.
176. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(1). С. 17–25.
177. Черкашина-Губаренко М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере. *Музыка і театр на перехресті епох* : збірник статей у 2 т. Київ, 2002. Т. 1. С. 56–72.
178. Шаповалова Л. О воздействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : дис. ... канд. искусств : 17.00.03. Киев, 1986. 172 с.
179. Шаповалова Л. В. Духовна реальність музичного твору і методи його пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*

- освіти* : зб. наук. ст. / Харків. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.
180. Шаповалова Л. В. Рефлексія як феномен духовної культури. Літературні та філософські джерела рефлексії. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 1999–2000. № 6–1. С. 99–104.
181. Шаповалова Л. В. Проблеми жанрової типології. *Музика*. 1984. № 3. С. 4–5.
182. Шевченко Л. Л. Концептологія Нового Заповіту. *Мовознавство*. 2013. № 2-3. С. 201–208.
183. Шевченко Т. Г. Давидові псалми. *Зібрання творів* : У 6 т. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1 : Поезія 1837–1847. С. 358–365.
184. Шевченко Т. Г. Буквар. *Зібрання творів*: У 6 т. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 5. С. 220-244. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev510.htm> (дата звернення: 22.02.2023).
185. Шевченко Т. Г. *Зібрання творів* : У 6 т. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 6. 632 с.
186. Шевчук О. Сторінки музичної Шевченкіани : «Заповіт». *Пам'ять століть*. 2008. № 1/2. С. 207–212.
187. Шепеленко Н. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII–XXI століть : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 219 с.
188. Шип С. Жанр музичний. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. Том 2. С. 67–72.
189. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
190. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Культурологічні проблеми української

- музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
191. Шип С. В. Музыкальний знак в типологічному аспекті. *Київське музикознавство*. Текст музичного твору : практика і теорія. Київ, 2001. Вип. 7. С. 47–57.
192. Шип С. В. Духовна музика і родствених жанрових категорій (к определению понятий). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 78. С. 52–64.
193. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Київ : Музична Україна, 1980. Ч. I. 197 с.
194. Щелканова С. О. Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова : дис. ... доктор філософії : 025 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. 250 с.
195. Юрченко М. С. Духовна музика. *Історія української музики* : в 6 т. / ред. : М. М. Гордійчук. Київ : Наук. думка, 1989–1992. Т. 4 : 1917–1941. С. 105–124.
196. Якимчук О. Шевченкові переспіви Давидових псалмів у творчості Олександра Яковчука: ексегетичне осмислення тексту. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/305/8465/17662-1?inline=1> (дата звернення: 16.03.2023).
197. Якубський Б. В. Форма поезій Шевченка. *Т Шевченко* : зб. / ред. Є. Григорука і П. Филиповича. Київ, 1921. С. 49–73.
198. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів : навч. посібник. Тернопіль : СМП Астон, 1999. 208 с.
199. Якуб'як Я. В. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів : НТШ, 2003. 264 с.
200. Ярош О. Християнська сакральна музика : методологічні принципи філософсько-релігієзнавчого дослідження. *Релігія та соціум*. 2015. № 1–2. С. 269–275.

201. Ясіновський Ю. П. Українська церковна монодія у музично-аналітичному дискурсі (ранньомодерна доба). Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2014. 84 с.
202. Aleksandrova, O. A., & Krasnoshchek, K. Y. Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Louis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*. Vol. 9. No. 4. 2020. P. 376–386.
203. Bessler H. *Das musikalische Hören der Neuzeit* /H. Bessler. Berlin, Akademie-Verlag, 1959. S. 12–14.
204. Bristiger Michał. *Związki muzyki ze słowem*. Biblioteka *Res Facta*, nr 4. PWM. Kraków, 1986. 318 s.
205. Jeßing B., Köhnen R. *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft* / B. Jeßing, R. Köhnen. Stuttgart : Metzler Verlag, 2007. 424 s.
206. Culler Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 1997. 149 p.
207. Kafarskyi V. I. Sacred in the poetry of Taras Shevchenko. *Spirituality of a personality : Methodology, Theory and Practice*. Severodonetsk : publishing house of the Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, 2016. Issue 3 (72). P. 117–126.
208. Krynski, Andrzej; Kiyanovska, Lubov; Stets, Halyna. Religious thematics in Ukrainian musical culture of the XIX-th century: historical prerequisites. *Skhidnoievropeiskyi istorychnyi visnyk-East European historical Bulletin*. Issue: 13. 2019. P. 40-49.
209. Petersen, Jürgen H. *Mimesis - Imitatio - Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik*. 2000. 287 s.
2010. Mokry W. Taras Szewczenko : między Prometeuszem a Chrystusem. *Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu: Szewczenko, Kostomarow, Szaszkiewicz*. Kraków, 1996. S. 35–129.

211. Pivtoratska L. M. Poetics of sacred in modern musical Shevchenkiana (on the material of works on the texts of “Psalms of David”). *European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 2. Section 2. Music P. 87–89.
212. Stravinsky I. Poetics of Music in the Form of Six Lessons. Harvard University Press, 1970. 160 p.
213. The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition by Roland Greene and Stephen Cushman Publisher : Princeton University Press. 2012. 1680 p.

ДОДАТКИ

Додаток А. Схеми

Схема 1. Вісім різновидів 14-складового вірша

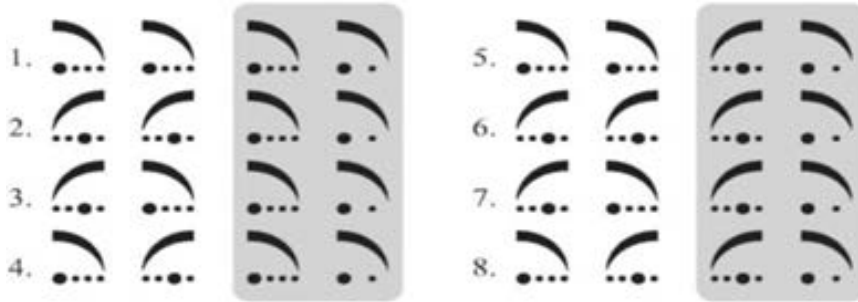


Схема 2. Ілюстрація методики версифікаційної техніки аналізу силабічного вірша (за О. Цалай-Якименко)

Т. Шевченко «Буквар
Південноруський»
Стихъ другий.
По-мо-лю-ся Гос-по-де-ви
Сер-цемъ о-ди-но-кымъ
И-на злѣхъ мо-ѣхъ по-глад-ну
Не-злѣмъ мо-ѣмъ ђ-комъ.

Псалом 53
Помолюся | Господеві | серцем оди | ноким
І на злих мо | їх погляну | незлим моїм
| оком.

Схема 3. Порівняльний аналіз однакового тексту зумовлений вербальним та музичним наголосами

Схема 3а

Т. Шевченко. Псалом № 43
аналіз поетичного тексту

«Поможи нам, | ізбави нас | вражої на|руги поможи нам, | ізбави нас вражої на|руги.

Схема 3б

М. В. Лисенко. «Давидів псалом»
аналіз музично-поетичного тексту

Поборов ти | першу силу, | побори ж і | другу, Поборов ти | першу силу, | побори ж і | другу,

Продовження додатка А (схема 3)



Схема 4. Графічне зображення об'єднання ритмічних мотивів Т. Шевченка в протягнені музичні фрази

Т. Шевченко. Псалом № 53

О. Польовий. Хоровий концерт №1, III ч.

І на злих мо|іх погляну | незлим моїм | оком.

І на злих мо|іх погляну | незлим моїм | оком.

Схема 5. Синкоповані (з боку мовлення) висхідні та низхідні мотиви

М. Лисенко «Давидів псалом», т. 48		Т. Шевченко Псалом 43, текстова схема
<p>по-ки-нув нас</p>	<p>покинув нас </p>	<p>Покинув нас, </p>

Схема 6. Види інтонаційно-синкопованих мотивів

Т. Шевченко. Псалом №12

М. Лисенко «Давидів псалом»

Чи Ти мене. | Боже милий, навік забу|веш,

висхідний синкопований РМ

низхідний синкопований РМ

із-ба-ви нас

низх. синкоп. мотив (2-га доля текстового тактовика)

Л.Дичко. Хорова симфонія «Шевченкіана», т.9

Бла-же-ний муж

pp

низх. синк. мотив (4-га доля текстового тактовика)

Л.Дичко. Хорова симфонія «Шевченкіана», Іч., т.50

Продовження додатка А (схема б)

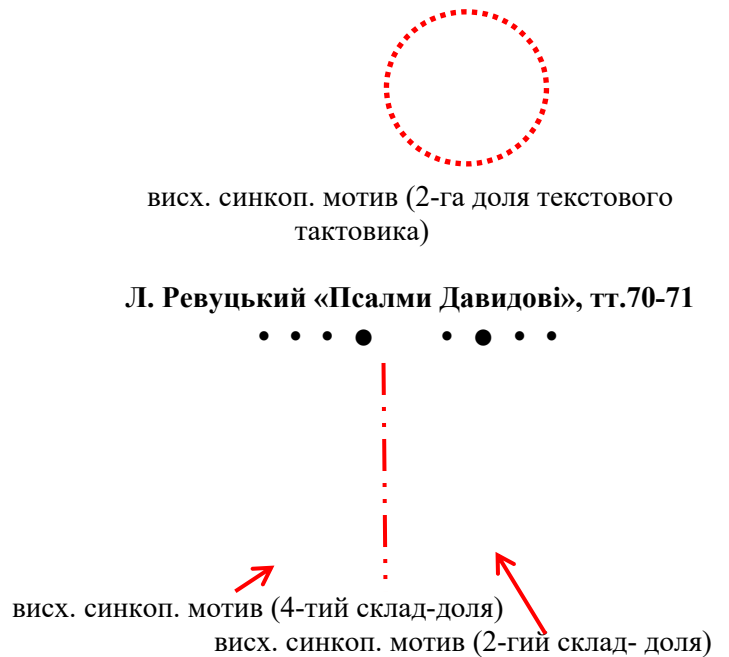


Схема 7. Графічне зображення музичного прийому рецитації

О. Польовий. Псалом № 1
власний аналіз



Схема 8. Коломийковий 14-складник. Т. Шевченко, Псалом 1

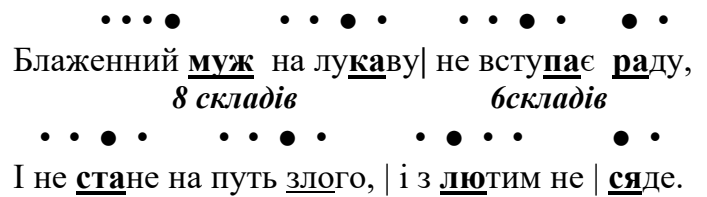
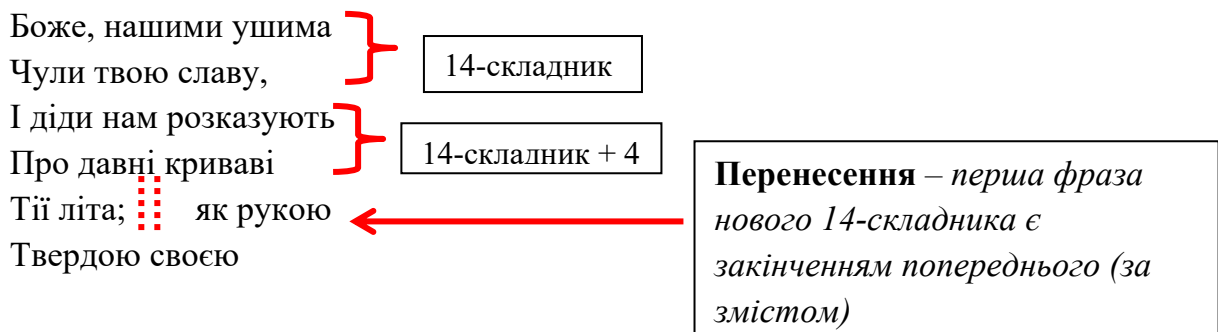


Схема 9. Прийом віршового перенесення. Т. Шевченко, Псалом 43



Продовження додатка А

Схема 10. Драматургія циклу «Давидові псалми» Т. Шевченка

<u>№, назва псалма</u>	<u>Основна думка</u>	<u>Функція в циклі</u>
Псалом 1 «Блаженний муж»	Божа кара на злочинців, а Його милість на принижених	ВСТУП (ідея циклу)
Псалом 12 «Чи ти мене, Боже милий»	Молитва за спасіння себе і свого народу	МОЛИТВА
Псалом 43 «Боже, нашими ушима»	Порівняльне міркування славного минулого і сумної сучасності	історичний екскурс
Псалом 52 «Пребезумний в серці скаже»	Осудження зіпсованого Світу	історичний екскурс
Псалом 53 «Боже, спаси, суди мене»	Молитва до Бога за спасіння, надія на Господа під час особливих труднощів і переживань.	МОЛИТВА
Псалом 81 «Між царями й судіями»	Показ Божої сили (Божий суд)	історичний екскурс
Псалом 93 «Господь бог лихих карає»	Заклик до Бога про відплату поневольникам	історичний екскурс
Псалом 132 «Чи є що краще»	Оспівується згода і єдність в народі	ІНТЕРМЕЦО
Псалом 136 «На ріках круг Вавілона»	Переживання, біль і туга за рідним краєм пригноблених вигнанців.	історичний екскурс
Псалом 149 «Псалом новий Господеві»	Праведність людини у відношенні до Бога	Підсумок (прославлення Творця)

Продовження додатка А

Схема 11. Прояви сонатної форми у структурі циклу «Давидові псалми»

<i>Псалом</i>	<i>К-сть строф</i>	<i>Зміст</i>	<i>Формотворчі елементи</i>	
1-й	5	повч. (урочиста пісня)	ГП	екзпозиція
12-й	5	молит. (плач)	ПП	
43-й	11	молит.		розробка
52-й	6	повч.		
53-й	4	молит.		
81-й	6	повч.		
93-й	13	молит.		
132-й	5	повч. (урочиста пісня)	ГП	реприза
136-й	9	повч. (плач)	ПП	
149-й	6	хвалебний		Кода

Схема 12. Провідні концепти «Давидових псалмів» Т. Шевченка

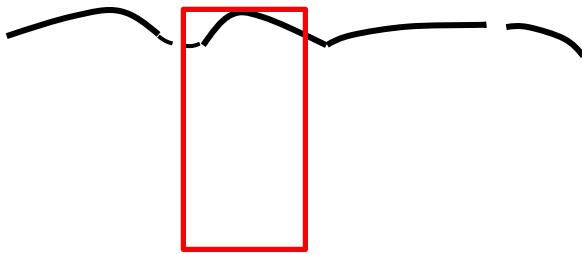
концепти	ключові лексми	порядковий номер псалмів									
		1	12	43	52	53	81	93	132	136	149
концепт добра	Добро (13)	добрим, , добрі, добрих	блага	добрі	добр у, блага я			добро, добру, благо	добрим, добро (2), доброве нне, добру, благих		добрі, благая
	Блаженний (10)	Блаженний								блаженний, блажен (2)	
	Праведний	праведними; в законі Господньому			святій	правдою	правда	праведничу	святіі, з голови честної	святій	преподобній, преподобним, правим, честним собором
	Любов (до ближнь)	серце	серцем (2)		серці	«на злих погляну		любить (2); серце			серцем

	<i>ого, до Бога) прощення</i>					незлим моїм оком»; серцем		(2)			
<i>концепт зла</i>	Ворог (11)		ворог (2), вражі	ворожі, вороги, ворогам, вражої, чужим		чужії				чужому, на чужині	
	Злий (14)	злого, злії, злих, лютим, нечестивих	злії, лютій, лютої	лютішу		злая, злих		лихих, злomu, злая,		злії, злая	
	Плач (3)						плачеться			плакали, заплачем	
	Сміх ворогів (5)		сміялись, посміялись	сміх, сміючися						сміялись	
<i>концепт віри</i>	Господь, Бог (35)	Господьом у	Боже	Боже (3)	Бог (2), Бога (3), Боже	Боже, Господи, Бога, Бог, Господеві	Небесний Владика, Господа, Богом, Боже	Господь Бог, Боже, Господи (2), Господь (4), Бог	Господь	Господь	Господеві, Бог, Боже
	Хвала (8)		воспою	восхвалили	восхвалимо, хваленієм			хваляться			хвалять, воспоем (2)
	Слава (15)			славу, слава			слава	славу, славою, славі, слава, неславу		славо	славу, славі, славословлять, славних, слава (2)
	Воля (12)	воля			волю, неволю	волі	волю, воля, неволі	воля, неволі			неволі (2), невольники
	Душа (8)		душу (2)	душа		душу		душа (2), душу (2)			
<i>концепт молитви</i>	Спасіння (12)		спаси (4)	поможи (2)	спасеніє	спаси, помагає, заступає	помагати, поможіте	спас			помагає
	Проха			благаєм							

	<i>ння</i>										
	<i>Моли тва (4)</i>		ПОМО ЛЮСЯ	НЕ МОЛИМОС Ь		МОЛЮС Ь, ПОМОЛ ЮСЯ					
<i>конце пт соборн ості</i>	<i>Рай брате рства</i>								укупі жити, братів		воспоєм собором

Схема 13. Неспівпадіння поетичної та музичної акцентуації у «Давидовому псалмі» М. Лисенка

М. Лисенко «Давидів псалом», тт. 25-28



Т. Шевченко. Псалом №43 –

текстова схема



Схема 14. Мотивні трансформації початкової теми в хорівій поемі Л. Ревуцького.

1 розділ: А.

1 розділ: Б.

3 розділ: В.

Г.

Продовження додатка А

Схема 15. Структура хорової мініатюри В. Тиможинського

А 1 розділ		В 2 розділ	А1 3 розділ	
а	в зв'язка-перехід	с кульмінація	а1 зв'язка-перехід	д кода
Largo 12/8		Allegro 9/8	Largo	
			12/8	9/8
<p>Чи Ти мене, Боже милій, Навік забуваєш, Одвертаєш лице Своє, Мене покидаєш? Доки буду мучить душу І серцем боліти? Доки буде ворог лютий На мене дивитись І сміятись!.....</p> <p>Спаси мене, Спаси мою душу.</p> <p>Чи ти мене, Боже милій, навік забуваєш, одвертаєш лице своє мене покидаєш</p>	<p>Спаси мене, Спаси мою душу, спаси душу, мою душу</p> <p>Чи ти мене, Боже милій, навік забуваєш</p>	<p>Да не скаже хитрий ворог: «Я його подумав». І всі хлії посміяться, Як упаду в руки,</p>	<p>В руки вражі, в руки вражі, в руки вражі...</p> <p>Чи ти мене, Боже милій, навік забуваєш</p>	<p>Спаси мене од лютої муки, Спаси мене, помолосья І в сполю знову Твої блага чистим серцем, Псалмом тихим, повним.</p> <p>Спаси...</p>
12 тт.	7 тт.	16 тт.	7 тт.	9 тт.
gis	as	es	fis	gis

Схема 16. Структура «Псалма 81» Л. Думи

I розділ А (вступ)	II розділ В	III розділ С	IV розділ Д
Між царями-судіями На раді великій Став земних владик судити Небесний Владика.	«Доколи будете стяжати І кров невинну розливать Людей убогих? а багатим Судом лукавим помагать? Вдові убогій допоможіте, Не осудіте сироти І виведіть із тісноти На волю тихих, заступіте од рук неситих»	Не хотять познать, розбити тьму неволі, І всеє Господа глаголи, І всеє плачеться земля. Царі, раби — однакові Сини перед Богом, І ви вмрете, як і князь ваш І ваш раб убогий.	Встань же, Боже, суди землю І судей лукавих. На всім світі Твоя права. І воля, і слава. І воля, і слава.
<i>14-складник</i> 8 тт.	<i>17-складник (9+8)</i> 18 тт.	<i>17-складник</i> 13 тт.	<i>14-складник</i> 10 тт.

Продовження додатка А

Схема 17. Структура «Псалма 53» Є. Марчук

1 розділ <i>A</i>	2 розділ <i>B</i>	3 розділ <i>A1</i>
Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі. Молось, Господи, впусти їм Уст моїх глаголи. Бо на душу мою встали Сильні чужі, Не зрять Бога над собою, Не знають, що двоять. 18 тт. <i>Moderato</i> <i>c moll</i>	А Бог мені помагає, Мене заступає. І їм правдою Своєю Вертає їх злая. 5 тт. <i>Comodo</i> «Es dur» (<i>c moll</i>)	Помолось Господеві Серцем одиноким І на злих моїх погляну Нездлим моїм оком. 19 тт. <i>Tempo primo</i> <i>c moll</i>

Схема 18. Структура «Псалма 136» Г. Ганзбурга

1 розділ <i>A</i>	2 розділ <i>A1</i>	3 розділ <i>B</i>	4 розділ <i>C</i>	5 розділ <i>A2</i>
На рісах круг Вавілона, Під вербами в полі, Сиділи ми і плакали В далекій неволі І на вербах повшали Органи глухі, І нам стали сміятися Едомляне злії.	«Розкажіть нам пісню вашу, Може, й ми заплачем. Або вашу заспівайте, Невольники наші». Якої ж ми заспіваєм?.. На чужому полі Не співають веселої В далекій неволі.	І коли тебе забуду, Іерусаліме, Забнен буду, покинутий Рабам на чужині. І язык мій оніміє, Внесохне, лукавий, Як забуду пом'янути Тебе, наша славо. І Господь наш нас пом'яне, Едомські діти, Як кричали ви: «Руйнуйте, Руйнуйте, паляте Сіон святий!»	Вавілона Дщере океанна! Блаженний той, хто заплатить За твої кайдани! Блажен! блажен! Тебе, злая, В радості застане І роїб'є дітей твоїх О холодний камінь.	На рісах круг Вавілона, Під вербами в полі, Сиділи ми і плакали В далекій неволі
<i>Andante</i>	<i>Piu mosso</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Piu mosso</i>	<i>Tempo I</i>
6/8	6/8	6/8–3/4–6/8	6/8	6/8
17 тт. (1–17)	17 тт. (18–34)	29 тт. (35–63)	35 тт. (64–98)	17 тт. (99–115)
a moll дорійський	a moll угорський лад (двічі гарм. мінор)	a moll	a moll	a moll дорійський

Продовження додатка А

Схема 19. Структура «Псалма 38» М. Скорика

А		В		А1	
1 розділ		2 розділ		3 розділ	
3/4 – 4/4 – 3/4 – 4/4 – 3/2		4/4 – 3/4 – 4/4 – 3/4 – 4/4 – 3/2 – 4/4		3/4 – 4/4	
Moderato					
<u>текст І. Огієнка</u>	<u>текст М. Скорика</u>	<u>текст І. Огієнка</u>	<u>текст М. Скорика</u>	<u>текст І. Огієнка</u>	<u>текст М. Скорика</u>
2. Господи, не карай мене в гніві Своїм...	Не карай мене, о Господи, у гніві своїм. Ридаю і плачу (3 р.). Не карай мене, о Господи.	12. Друзі мої й мої приятелі поставили здаля від моєї біди... 13. Тенета розставили ті, хто чатує на душу мою... 17. Бо сказав я: Нехай не потішаться з мене ... коли послизнеться нога моя! 19. бо провину свою визнаю...	Друзі мої, ближні мої залишили мене одного з бідою. А ті, що чатують на душу мою, розставили тенета. Бо сказав я так: не потішайтесь з мене, коли послизнеться нога моя. Бо я визнаю провину свою.	22. Не покинь мене, Господи... 23. поспіши мені на допомогу, Господи...	Не карай мене, о Господи, у гніві своїм, не покинь мене, Господи. Прийди мені на допомогу, Господи.
13 т.		19 т. (тт. 14-32)		11 т. (тт. 33-43)	
d – h – e		e – D – cis – fis – b – d		d	

Схема 20 Текстова основа хорового циклу «Три псалми» М. Скорика

1 ч.	2 ч.	3 ч.
<u>Псалом 38</u>	<u>Псалом 12</u>	<u>Псалом 53</u>
(авторська компіляція тексту з українського перекладу Біблії І. Огієнка)	(на текст переспіву Т. Шевченка)	(на текст переспіву Т. Шевченка)

Продовження додатка А

Схема 21. Структура «Псалма 12» М. Скорика

А		В	С
1 розділ		2 розділ	3 розділ
p – mp – mf		Andante mp – poco cresc. – f – p	p – poco cresc. – f – p – mf – p
4/4 – 7/8 – 3/4		4/4 – 3/4 – 4/4 – 5/8 – 3/4 – 4/4	4/4 – 3/4 – 4/4 – 3/4 – 4/4 – 3/4
Т.Шевченко	М.Скорик	Т.Шевченко = М.Скорик	Т.Шевченко = М.Скорик
Чи ти мене, боже милий , Навік забуваєш, Одвертаєш лице своє, Мене покидаєш?	Чи Ти мене, милий Боже , Навік забуваєш, Одвертаєш лице своє, Мене покидаєш?	Доки буду мучить душу І серцем боліти? Доки буде ворог лютий На мене дивитись І сміятись! Сміятись!	Спаси мене, спаси мене Спаси мою душу, Да не скаже хитрий ворог: «Я його подужав». І всі злії посміються, Як упаду в руки, В руки вражі. Спаси мене Од лютої муки, Спаси мене, помолюся І воспою знову Твої блага чистим серцем, Псалмом тихим, новим.
тт. 1-9 (9 т.)		тт. 10-19 (10 т.)	тт. 20-43 (24 т.)
c moll		Es – c – g	C – B – f – d – H – fis – h – E – f

Схема 22. Віршове перенесення у «Псалмі 12» М. Скорика

Т. Шевченко. Псалом 12

Доки буде ворог лютий
На мене дивитись
І сміятись! **!!!** Спаси мене,
Спаси мою душу,

М. Скорик. Псалом 12



Продовження додатка А

Схема 23. Структура «Псалма 53» М. Скорика

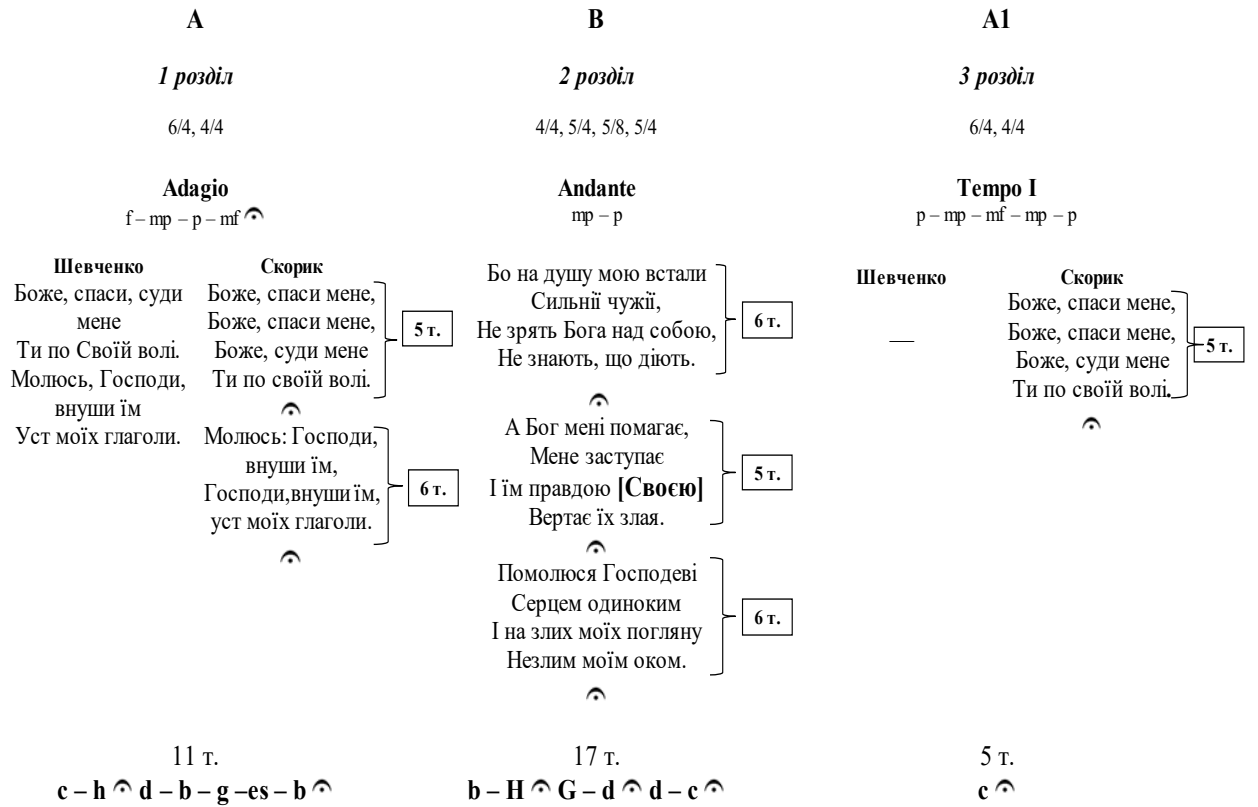


Схема 24. Композиція хорового циклу «Псалми Давидові» В. Журавицького

<i>Пс. 12 (Larghetto)</i>			<i>Пс. 53 (Lento)</i>				<i>Пс. 149 (Animato)</i>		
А	В	А1	А	В	вставка-перехід	А1	А	В	А1
Чи Ти мене, Боже мій, забуваєш.	Доки буду мучить душу і серцем бонити?	Спаси мене, Спаси мою душу.	Боже, спаси мене.	Молюсь, Господи, внуши їм.	Бо на душу мою встали Сильні чужії.	А Бог мені допомагає, Мене заступає.	Помолюся Господеві Серцем самотнім.	Бо псалтир і тимпан.	І меч в руках їх добри.
Свергнеш тиє Саос, Мене покажеш?	Доки буде ворог лютий На мені дивитися.	Да не сказав хитрий ворог «Я його надумав».	Уст моїх глаголи.	Не зрять Бога над собою, Не знають, що діють.	І на правдою Своєю Вертає їх злая.	І на злих моєх погляну Незлим моїм оком.	Воспоєм чистиме собором, Серцем наступниме.	Яко Бог кара неправих, Правих покаже.	Остри обокцу.
	І сміється!	Твої злі покаяються, Як утанду в руки.					І на злих моєх погляну Незлим моїм оком.	Преподобні во слові І на тихох словах.	І в нору ладних оу.
								Радуються, співословлять, Хвалить ім'я Боже.	І осудить губителі Судом своїм злимим.
		христові мушкетери, орч. с початком закрочив			вступ стронфен ой форми				І воєні слави слави, Преподобні слави.

Продовження додатка А

Схема 25. Текстова основа хорових концертів О. Яковчука

	Концерт «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш»	Концерт «На ріках круг Вавілона»
I частина	<i>Псалом 12</i> «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш»	<i>Псалом 136</i> «На ріках круг Вавілона»
II частина	<i>Псалом 43</i> «Боже, нашими ушима»	<i>Псалом 93</i> «Господь Бог лихих карає»
III частина	<i>Псалом 52</i> «Пребезумний в серці скаже»	<i>Псалом 81</i> «Між царями й судіями»

Схема 26. Співвідношення традиційних та новітніх поліфонічних прийомів у хорових концертах О. Яковчука (на тексти Т. Шевченка)

Поліфонічні прийоми	<i>традиційне</i>	<i>нетрадиційне</i>
<u>Імітація</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Наявність чіткого ініціального тематичного звороту, що повторюється в різних голосах; • типовий часово-просторовий вступ голосів. 	<ul style="list-style-type: none"> • Поступове «розростання» хорової фактури за секундовими інтервальними кроками; • “дивізійне” розщеплення ансамблевого унісону в секунду на остинатно повторюваному звуці; • вступи голосів відрізняються за текстом відповідно до послідовного розгортання поетичного першоджерела; • усічення теми.
<u>Текстова (неімітаційна) поліфонія</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Звучання одного тексту в різному тематичному (темпоритмічному) оформленні. 	<ul style="list-style-type: none"> • Нашарування від 3-х до 5-ти поліфонічних пластів (із прийомом <i>divisi</i> в окремих партіях).
<u>Остинато</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Багаторазове повторення однієї ритмо-інтонаційної групи. 	<ul style="list-style-type: none"> • Подолання статичності прийому завдяки проведенню остинатної формули в різних хорових групах, її ритмічне видозмінення залежно від поетичного тексту.
<u>Подвійний контрапункт</u>	<ul style="list-style-type: none"> • З'єднання голосів із протилежною перестановкою похідних сполучень. 	<ul style="list-style-type: none"> • Виконання драматургічно-тематичних завдань.

Продовження додатка А

Схема 27. О. Польовий. Хоровий концерт №1, композиційна схема I ч.

A	B	C	A1
1 розділ	2 розділ	3 розділ	4 розділ
4/4 – 2/4 – 4/4	4/4 – 2/4	4/4 – 2/4	4/4
<i>Andante</i>		<i>con moto</i>	
p / mf	p / mf	f	mf
Блаженний муж на лукаву Не вступає раду, І не стане на путь злого, І з лютим не сяде. А в законі Господньому Серце його й воля Навчаться, і стане він, ⤴	Як на добрім полі Над водою посажене Древо зелені, Плодом відкриє. (<i>Так і муж той</i>) ⤴	Так і муж той В добрі своїм спяє, А лукавих, нечестивих І слід пропаде, Як той попід над землею Вітер розмахає. ⤴	І не встануть з праведними Злі з домовини, Діти добрих оновляться, Діти злих загинуть. <i>Амінь</i>
19 т.	7 т.	10 т.	9 т.
мурмурання, прийом речитатив у межах кварти з опорою на I ступінь (ознака думи); бурдонні жвагги	терцова втора, вітання, неточна інверсія	перехресна вітання в октаву	мурмурання, терцова втора у соліста пі сопрано, витримані кварта
a – F – Es	Es – F – d	d	d – (G)

Схема 28. О. Польовий. Хоровий концерт №1, композиційна схема II ч.

A	B	C
1 розділ	2 розділ	3 розділ
4/4	4/4	4/4
	Moderato	
p / mp	mp – mf – f	p / mp
<p>Чи Ти мене, Боже мисли, Навік забуваєш, Одвергаш лице Своє, <u>Мене покидаєш?</u> <i>на фоні</i> «Боже мисли, Боже любий»</p>	<p>Доля буду мучить душу І серцем боліти? Доки буде ворог лютий На мене дивитись І сміятись!.. Спаси мене, (<i>І сміятись</i>) Спаси мою душу, Да не скаже хитрий ворог: «Я його подужав». <u>Спаси мене од лютої муки, лютої муки</u> І всі злі посміються, Як упаду в руки, В руки вражі, спаси мене Од лютої муки.</p>	<p>Спаси мене, помолосья І востаю знову Твої блага чистим серцем, Псалмом тихим, новим.</p>
5+4+4 13 т.	19 т.	17 т.
	нижча кварта-жвагга чотирьохголосна вітання, відсутня партія соліста, перехресні між партіями	мурмурання у хорі, витримані кварта («do» – «la»)
a – c	es – b – d – h – d – (A)	D – G

Продовження додатка А

Схема 29. О. Польовий. Хоровий концерт №1, композиційна схема III ч.

Вступ	A I розділ	B 2 розділ	A1 3 розділ
4/4	4/4	4/4	4/4
	Moderato		<i>meno mosso</i>
 <i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>
Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі.	Молюсь, Господи, впусти їм Уст моїх глаголи. Бо на душу мою встали Сильні чужі,	Не зрять Бога над собою, Не знають, що діють. А Бог мені допомагає, Мене заступає, І їм правдою Своєю Вертає їх злая.	Помолюся Господеві Серцем одиноким І на злих моїх погляну Незлим моїм оком. Амінь
6 т.	6+6 12 т.	4+5+4 13 т.	10 т.
	мурмурандо у хорі	секвенція, чотирьоголосна поступова низхідна імітація	мурмурандо у хорі, імітація у солістів
a - d	d - F	es - f - c	c - C

Схема 30. О. Польовий. Хоровий концерт №2, композиційна схема III ч.

A I розділ		B середній розділ		A1 Кода (реприза)
немає жодної вказівки на темп і динаміку!				
розмір 4/4				
Псалом новий Господеві І нову славу Воспоєм честним собором, Серцем мелукавим	Во псалтирі і тимпані Воспоєм благая, Яко Бог кара неправих, Правим допомагає.	Преподобній во славі І на тихих ложах Радуються, славословлять, Хвалять ім'я Боже, Хвалять ім'я Боже,	І мечі в руках їх добрі, Острі обоюду, На отьщеніс язикам І в науку людям Окують царей неситих В залізніс пута І їх славних оковами Ручними окрутять,	І осудять губителіс Судом своїм правим, І новіс стане слава, Преподобним слава, Амінь
8 т.	10 т.	10 т.	8 т. + 8 т.	9 т.
акордово-гармонічний виклад	4-голос. імітація	мурмурандо, тема в баса	текстова поліфонія акордово-гармонічний виклад	акордово-гармонічний виклад
солісти *хор	хор	солісти+хор	солісти+хор	солісти+хор
мотив «А»: «Псалом новий Господеві» мотив «В»: «Воспоєм честним собором»	мотив «С»: «Во псалтирі і тимпані»	мотив «А1»: «Радуються славословлять»	мотив «А2»: «На отьщеніс язикам» мотив «С1»: «Окують царей» мотив «В1»: «І їх славних оковами»	мотив «А3»: «І осудять губителіс»
G dur D7 →	a (A) - b - D	G dur (T opr. nymc)	Es - G - c - A - d	d moll - G dur

Продовження додатка А

Схема 31. Композиція I-ї частини симфонії «Шевченкіана» Л. Дичко

1 розділ							2-й розділ			
Експозиція							Розробка			Кода
1 розділ (41тт.)				2 розділ (19 тт.)						
Вступ	ІІ		Зв.ІІ		ІІІ	Закл. ІІ				
8 т. ^	12т.	8т. ^	6 т.	7 т. ^	8 т.	11 т. ^	16 т.	5 т.	16+4 тт.	9 т.
А	В	А	С	А1	В	А2	В1		В1вар.	А2
тема 1 (рефрен)	тема 2	тема 1 (рефрен)	тема 3	тема 1 (рефрен)	тема 4	синтез тем 1 і 2	Тема 4 та 1		Тема 4 та 1	
Без тексту	Блжениий муж на лукаву Не вступає раду.	Без тексту	І не стане на путь злого, І з лютим не сиде. А в законі Господньому Серце його й воля	Навчаться,	і стане він, Як на добрих попі	Над водою посажеш Древо зелени, Плодом варите. Так і муж той В добрі своїх спік,	А лукавих, нечестивих І слід пропаде,	Як той попі над землею Впер розможе	Для злих загнуть.	Для добрих оновляться, Для злих загнуть.
	імітація				імітація		імітація		імітація	
I	V-I	I	V	I dur	V	I dur	I		I	I dur

Схема 32. Композиція II-ї частини симфонії «Шевченкіана» Л. Дичко

I-ша частина				Роз'яснюча частина	3-тя частина		Кода
А ^	В	А1 ^	В1 ^	С ^	А2 ^	В2	А ^
Тема 1	Тема 2	Тема 1	Тема 2	Темоутворення 3	Тема 1	Тема 2	Тема 1
Рефрен	Епівод 1	Рефрен	Епівод 1	Епівод 2	Рефрен	Епівод 3	Рефрен
19 тт.	16 тт.	14 тт.	14 тт.	18 тт.	14 тт.	11 тт.	13 тт.
Без тексту	Чи Ти мене, Боже милій, Навік забуваєш, Одвертаєш лице Своє, Мене покидаєш? Доки буду мучити душу І серцем болити? Доки буде ворог лютій На мене дивитись І сміятись! (2 р.) Спаси мене, (2 р.) Спаси мою душу, Та не скаже хитрий ворог: «Я його подумав».	Без тексту	Чом Ти мене, Боже милій, Навік забуваєш, Одвертаєш лице Своє, Мене покидаєш? Доки буду мучити душу І серцем болити? Доки буде ворог лютій На мене дивитись І сміятись! (2 р.) Спаси мою душу, Да не скаже хитрий ворог: «Я його подумав».	І всі злі посмуться, (2 р.) Як упав у руки, (2 р.) В руки вражі, (15 р.) спаси мене(2 р.) Од лютої мукі. (3 р.) Та не скаже хитрий ворог: «Я його подумав».	Без тексту	І всі злі посмуться, Як упав у руки, В руки вражі, спаси мене Од лютої мукі. Спаси мене, помилюся І воспою знову Твої блага чистим серцем, Псалмом твоим, новим.	Без тексту + Спаси мене, спаси мене, спаси мене, спаси
Хор	Соло баса (4+4+1+1+1+1+1,5+2)	Хор	Соло альты (4+4+1+1+1,5+2)	Хор	Хор	Соло сопрано (4+4)	Хор
	імітація			імітація		імітація	
IV	I	I	$\frac{IV}{I}$	IV-IV	IV	$\frac{IV}{I}$	I dur

Продовження додатка А

Схема 33. Композиція III-ї частини симфонії «Шевченкіана» Л. Дичко

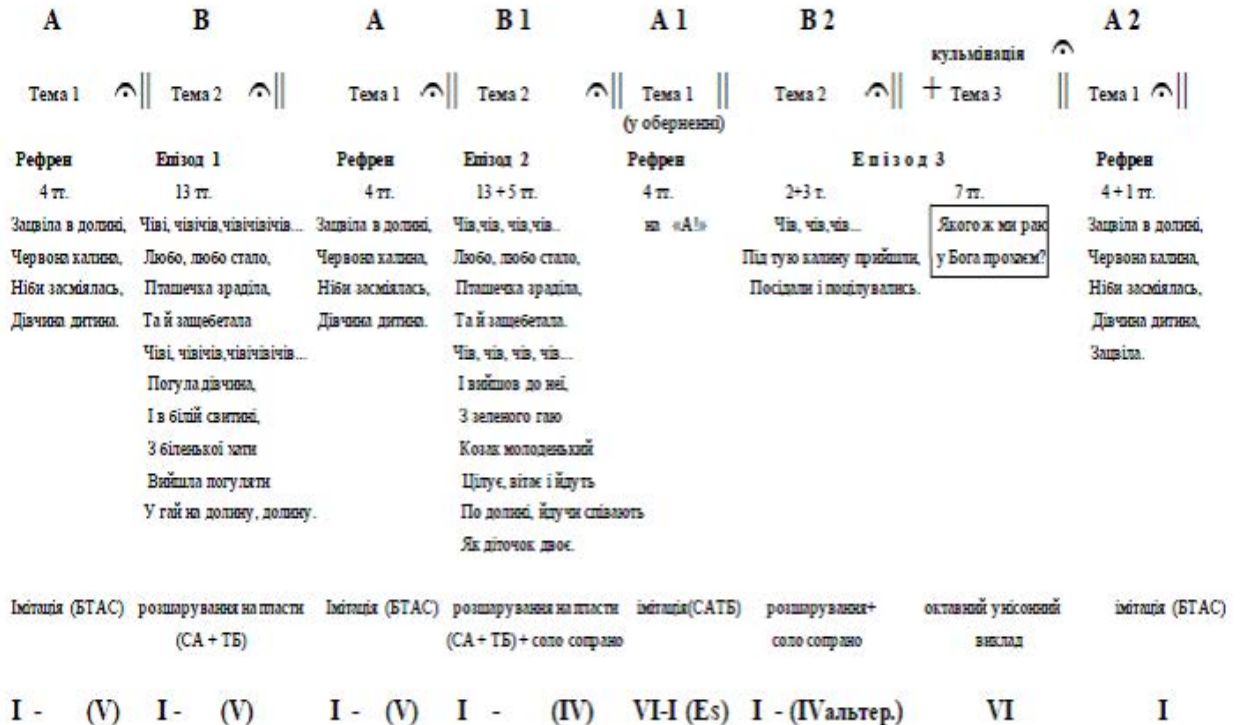
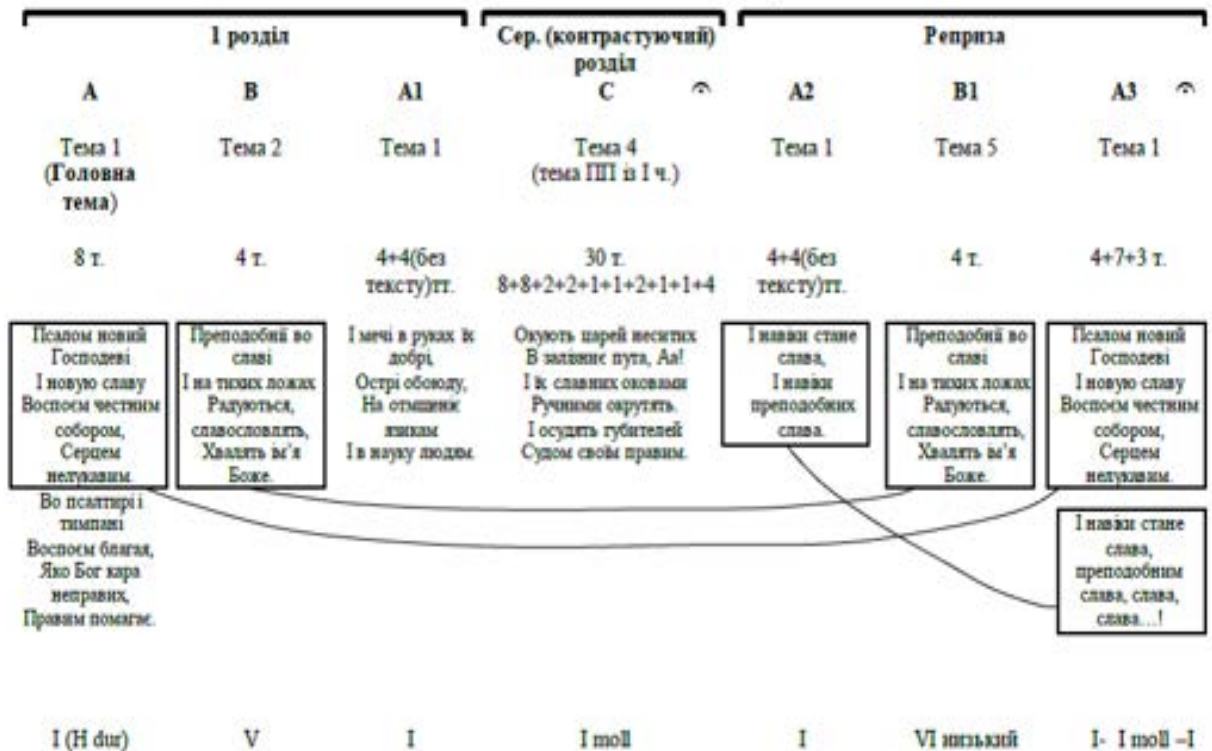


Схема 34. Композиція IV-ї частини симфонії «Шевченкіана» Л. Дичко



Продовження додатка А

Схема 35. Структура I-ї частини кантати «Псалми Давидові» О. Імаметдиной

орк. вступ	А 1 розділ	оркестр. зв'язка	В 2 розділ	С (А1) 3 розділ	орк. епілог
	Блаженний муж на лукаву Не вступає раду, І не стане на путь злого, І з лютим не сяде. А в законі Господньому Серце його й воля Навчаться		І стане він, Як на добрім полі Над водою посажене Древо зеленіє, Плодом вкритіє. Так і муж той В добрі своїм спіє,	А лукавих, нечестивих І слід пропадає, Як той повів над землею Вітер розмахав. І не встануть з праведними Злії з домовини, Діла добрих оновляться, Діла злих загинуть.	
	С+А; хор (САТБ)		С+А; хор (САТБ); Т+Б	хор	
Allegro п. 1	п. 2-3	Sostenuto, п. 4	п. 5-6	п. 7-8	п. 9
т.т. 1-46 (46)	т.т. 47-79 (32)	т.т. 80-97 (17)	т.т. 98-123 (25)	т.т. 124-142 (18)	т.т. 143-158 (15)
С	С-с- d ..	d	F-d	G-C.....	F

Схема 36. О. Імаметдинова (Похило). Кантата «Псалми Давидові», I ч.

Текст псалма №1 Т. Шевченка

А в законі | Господньому | серце його й | воля
Навчаться, і стане він, | як на добрім | полі



Схема 37. Структура II-ї частини кантати «Псалми Давидові» О. Імаметдиной

орк. вступ	А 1 розділ	В 2 розділ (фугато)	орк. зв'язка	А1 3 розділ
	Moderato	Animato		Moderato
	Чи Ти мене, Боже милій, Навік забуваєш, Одвергаш лице Своє, Мене покидаєш? Доки буду мучить душу І серцем боліти? Доки буде ворог лютий На мене дивитись, І сміятись!	Спаси мене, Спаси мою душу, Да не скаже хитрий ворог: «Я його подужав». І всі злії посміяться, Як упаду в руки, В руки вражі,		Спаси мене Од лютій муки. Спаси мене, помодися І востаню знову Твої блага чистим серцем, Псалмом тихим, новим.
	соло	С+А; хор+соло		декл. соло на фоні мури.
т.т. 1-15 (15)	т.т. 16-52 (36) п. 1-3	т.т. 53-81 (28) п. 4-6	т.т. 82-100 (18) п. 7-8	т.т. 101-117 (16) п. 9
Es	Es ...			es

Продовження додатка А

Схема 38. Структура III-ї частини кантати «Псалми Давидові» О. Імаметдинові

орк. вступ	А 1 розділ	орк. зв'язка	В 2 розділ		А1 3 розділ	«орк. післямова»
	Moderato	росо acceler.	Moderato	Sostenuto	Sostenuto	
	Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі. Молюсь, Господи, внуши їм Уст моїх глаголи.		Бо на душу мою встали Сильні чужії, Не зрять Бога над собою, Не знають, що діють.	А Бог мені помагає, Мене заступає І їм правдою Своєю Вертає їх злая.	Помолюся Господеві Серцем одиноким І на злих моїх погляну Незлим моїм оком.	
	С+А(акор.- гарм.склад); хор		хор	хор	соло + хор	
тт. 1- 10 (10)	тт. 11-33 (22) п. 1-2	тт. 34-47 (13) п. 3-4	тт. 48-59 п. 5	тт. 60-73 п. 6-7	тт. 74-86 п. 8	тт. 87-94
			25 тт.		20 тт.	
f	f-Des-B-Des-c-f.....					Des

Схема 39. Структура IV-ї частини кантати «Псалми Давидові» О. Імаметдинові

орк. вступ	А 1 розділ	В 2 розділ	орк. епілог
		Sostenuto	
	Пребезумний в серці скаже, Що Бога немає, В беззаконії мерзіє, Не творить благая. А Бог дивиться, чи є ще Визкаючий Бога. Нема добретворяючого, Нема ні одного. Колн вони, неситії Гріхами, дознають? Ідять люди замість хліба, Бога не згадують,	<i>Там боїться, там боїться: Де опрашу-ї не буде: Там самі себе боїться Душній-моде. Хто ж пошле нам спасеніє, Верне добру долю? Колнсь Бог нам верне волю, Розіб'є неволю. Восхвалимо Тебе, Боже, Хваленієм всяким; Возродується Ізраїль І-світній Іаков</i>	
	хор	поч. хор а capella далі з оркестром	
тт. 1-7 (7)	тт. 8-60 (52) п. 1-5	тт. 61-95 (34) п. 6	тт. 96-105 (9) п. 8
Es			E (A)

Продовження додатка А

Схема 40. Структура V-ї частини кантати «Псалми Давидові» О. Імаметдинової

орк. вступ	A 1 розділ	B 2 розділ	3 розділ орк. епілог
Moderato			Meno mosso Moderato
	Псалом новий Господеві І нову славу Воспоєм честним собором, Серцем нелукавим;	Во псалтирі і тимпані Воспоєм благая, Яко Бог кара неправих, Правим помагас.	<i>Пророкочий во євангелі І на псалтирі-псалтирі / Псалтироческі євангелістичні: І виступи ти в божесі: І виступи ти в божесі добрі: Добрі обиди: На євангелістичні псалтирі І на псалтирі-псалтирі Добрі обиди Добрі обиди Добрі обиди І виступи ти в божесі І виступи ти в божесі Добрі обиди І виступи ти в божесі Добрі обиди І виступи ти в божесі Добрі обиди</i>
тт. 1-6 (6)	соло тт. 7-16 (9) п. 1	хор+соло тт. 17-37 (20) п. 2	тт. 38-62 (18) п. 3
Des	Des	ges	H

Схема 41. Композиція опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка

СТРУКТУРА	ПРОЛОГ	ΠΑΡΟΔ (п. 41)								ΕΚΣΟΔ (п. 208)
		Епісодій перший «Конфедерати» (п. 63)		Епісодій другий «У Вільшаній у Титаря» (п. 94)		Епісодій третій «Протина вочі Маковія» (п. 153)		Епісодій четвертий «Гонта в Умані» (п. 178)		
			<i>Стасим перший</i> (п. 83)		<i>Стасим другий</i> (п. 142)		<i>Стасим третій</i> (п. 171)			
СЮЖЕТНА ЛІНІЯ	молитва	прославлення Залізняка	сповідь; прихід конфедератів	філософ. роздуми, мрія про шасливе майбуттє	<i>Побачення</i> О. і Я./ вбивство Титаря.	роздуми про братовби вство	освячення ножів на вбивство ляхів	«За що людини гинуть? Жити б та брататься »	Вбивство Гонтою власних дітей. <i>Молитва</i>	«Смеркає ...все спочиває ...»

Продовження додатка А

Схема 42. Інтонаційно-ритмічна репрезентація *концепту плачу* в опері-ораторії В. Губаренка

<p>«На ріках круг Вавилона» (Пролог – ц. 10)</p>  <p>Епісодій I (ц. 66) – «І розплив широке море сльози»</p>  <p>Епісодій I (ц. 72) – «Україна влече, стогне»</p>  <p>Стасим I (ц. 83) – «На ріках круг Вавилона...»</p> 	<p>«Сиділи ми і плакали» (Пролог – ц. 10)</p>  <p>Пролог (ц. 14) – «Сиділи ми і плакали»</p>  <p>Стасим I (ц. 83) – «Сиділи ми і плакали»</p> 
---	---

Схема 43. Інтонаційно-ритмічна репрезентація *концепту молитви* в опері-ораторії В. Губаренка



«Благослови душе моя» – Пролог, ц. 1

«Благословенная в женах» – Пролог, ц. 33



«Чи Ти мене, Боже милий, навек забуваси» – Епісодій IV, ц. 189



«Спаси мене, Боже милий» – Епісодій IV, ц. 200



Схема 44. Інтонаційно-ритмічна репрезентація концепту «раю братерства» в опері-ораторії В. Губаренка

«Чи є що краще лучче в світі» – Пролог, ц. 12

Музична партитура для двох голосів (сопрано та альт) у 2/4 такті. Темпозначення *p*. Діагональні лінії в обох голосів підкреслюють ритмічну та інтонаційну зв'язність. Текст: Чи є що кра-ще, луч - че в'сві - ті, як у ку - пі жи - ти як у ку - пі, як у ку - пі

«І коли тебе забуду, Ісрусаліме» – Стасим I, ц. 86

Музична партитура для двох голосів (сопрано та альт) у 2/4 такті. Темпозначення *p*. Діагональні лінії в обох голосів підкреслюють ритмічну та інтонаційну зв'язність. Текст: І ко - ли те - бе за - бу - ду І - є - ру - са - ли - ме,

Додаток Б. Таблиці

Таблиця 1. Відтворення поетики сакрального в літературі і музиці

	<i>Література</i>	<i>Музика</i>
Жанри	Молитва, псалом, духовний вірш, послання, містерія, «подражаніє», переспів.	Меса, ораторія, реквієм, літургія, страсті, магніфікат, духовний концерт, кант. <i>Додаткові жанрові конотації:</i> псалом, молитва, притча, органум, мотет, секвенція «Dies irae».
Композиційно-структурні принципи	Літературна форма молитви; наскрізний паралелізм.	Текстомузичні форми, обумовлені використанням / побічним впливом канонічних або паралітургічних текстів (псалмодіювання, антифонні або респонсорні принципи тощо).
Стилістика	<p style="text-align: center;">Лексичні засоби</p> Цитування Біблії, біблеїзми (фразеологізми), церковнослов'янізми, okazіоналізми, <i>діалектизми</i> релігійна лексика, лексика на позначення церковної атрибутики (вівтар), звертання до Бога тощо. <p style="text-align: center;">Синтаксичні особливості</p> Художні означення (епітети); асиндетон, полісиндетон; анафора; інверсійний порядок слів; риторичні запитання і оклики; порівняльні звороти. Піднесений тон висловлювання тощо.	<p style="text-align: center;">Тематизм. Музично-інтонаційні прийоми</p> Цитати або алюзії із середньовічних музичних творів; риторичні інтонаційні фігури доби Ренесансу і бароко; інтонаційні засоби християнської духовної традиції; атематичність тощо. <p style="text-align: center;">Фактура. Виконавський склад. Техніка письма</p> Монодичність викладу; хоральна фактура; одухотворене звучання; медитативність; мінімалістична техніка письма; камерність; хор хлопчиків; чоловічий хор тощо.
Семантика	<i>Біблійні або паралітургійні концепти</i> («розп'яття», «страждання», «хрест», «страсті»), <i>образи</i> (Святий, Господь, Матір Божа, пророки), <i>символи або моделі духовної особистості</i> (озброєний воїн, сяюче світило, мале дитя тощо).	

Продовження додатка Б

Таблиця 2. Панорама композиторських звернень до циклу Т. Шевченка «Давидові псалми»

№	Рік	Автор	Жанр	Назва	Виконавський склад	Текст
1	1911	Микола Лисенко	хор. поема	«Давидів псалом»	чол. хор із форт. супроводом	Пс.43
2	1923	Левко Ревуцький	хор.поема	«Псалми Давидові»	міш. хор із форт. супроводом	Пс.136
3	1986	Мар'ян Кузан	хор.цикл	«Давидові псалми»	міш. хор а cappella	Пс.: 1; 12; 132; 149; 53
4	1989 / 2018	Віктор Гончаренко	хорова мініатюра	«Псалом Давидів»	міш. хор а cappella	Пс. 1
5	1992	Вадим Журавницький	хоровий цикл	«Псалми Давидові»	чол. хор а cappella	Пс.: 12; 53; 149
6	1996	Григорій Ганзбург	хорова поема	«Псалом 136»	міш. хор а cappella	Пс. 136
7	2000	Олександр Козаренко	літургія	«Різдвяна Божественна Літургія» (I ч.)	міш. хор а cappella	Пс.: 81; 132; 93
8	2003	Мирослав Скорик	хоровий цикл	«Три псалми»	жін., чол. та міш. хори а cappella	Пс.: 38, 12; 53;
9	2005	Оксана Похило	кантата	«Псалми Давидові»	міш.хор,сопрано, тромбони, ф-но, струнні та ударні	Пс.: 1; 12; 53; 52; 149
10	2011	Олександр Яковчук	хоровий концерт	Хоровий концерт №1 та №2	міш. хор а cappella	Пс.: 12; 43; 52. Пс.:136; 93; 81
			окремі псалми	Пс. 149; Пс. 132; Пс. 53;	міш. хор а cappella	Пс. 149, 132, 53
11	2013	Леся Дичко	симфонія	«Шевченкіана»	міш. хор а cappella	Пс.: 1; 12; 149
12	2014	Олександр Козаренко	літургія	«Різдвяна Божественна Літургія» (II ч.)	міш. хор а cappella	Пс.: 1; 12; 43; 52; 53
13	2014	Олег Польовий	хоровий концерт	Хоровий концерт №1 та №2	міш. хор а cappella	Пс.: 1; 12; 53. Пс.: 81; 132; 149
14	2014	Євгенія Марчук	хор.мініатюра	«Псалом № 53»	міш. хор а cappella	Пс.53
15	2014	Василь Гайдук	хор.мініатюра	«На ріках круг Вавилона»	міш. хор а cappella	Пс.136
16	2014	Віктор Тиможинський	хор.мініатюра	«Чи Ти мене, Боже милий»	міш. хор а cappella	Пс. 12
17	2014	Людмила Дума	хор.мініатюра	«Псалом 81»	міш. хор а cappella	Пс. 81
18	2014	Тетяна Іваніцька	хор.мініатюра	Псалом № 12	міш. хор а cappella	Пс. 12

Продовження додатка Б

Таблиця 3. Ієрархічна диференціація хорової музики за Л. Пархоменко.

Природа виконавства	Рід – хорова музика – ділиться на <i>галузі</i>	
Соціальне функціонування	Галузі духовна і світська музика	
Принципи образного узагальнення	Галузь (світських творів) ділиться на <i>жанри</i>: <u>хорові п'єси</u> (мініатюри), пісні, цикли, великі форми (кантати, ораторії, концерти)	
Спосіб втілення, характер образності	Жанр хорової п'єси ділиться на <i>види</i>:	
	1. героїчні та героїко-епічні;	
	2. епічні, ліро-епічні;	
	3. ліричні, лірико-психологічні;	
	4. драматичні;	
	5. характерні п'єси;	
Принципи розвитку образності (конкретизація змісту)	Види (1,2,3,4,5) діляться на <i>типи</i>, відповідно:	
	1. героїчні героїко-епічні;	а)хори-марші;б)хори-єднання; а)гімни; б)славлення;
	2. епічні, ліро-епічні;	а)оповіді, балади; б)монологи; а)роздуми, нариси;
	3. ліричні, лірико-психологічні;	а)сповіді,елегії;б)пейзажі; а)медитації,рефлексії;б)алегорії
	4. <u>драматичні</u> ;	а) <u>поеми</u> ; б)сцени;
	5. характерні п'єси	а)побутові сценки;б)начерки;в)гуморески

Продовження додатка Б

Таблиця 4. Порівняльна характеристика хорової поеми та хорової мініатюри.

	Хорова поема	Хорова мініатюра
Генезис	жанр сформ. спочатку в літературі, і лише в XIX столітті в інструментальній музиці, згодом – у вокальній та хоровій	жанр виник спочатку в образотворчому мистецтві. Перші зразки вокально-хорових мініатюр були створені в епоху поліфонії строгого стилю; інструментальна мініатюра виникла у XVI – на початку XVII ст.
Тематика	історична, епіко-драматична, соціально-драматична	лірико-психологічна
Поетика	вільна структура, симфонізація, наскрізний розвиток музичної тканини;	лаконізм композиції, деталізація письма, психологічне навантаження на кожну семантичну деталь;
Драматургія	наявність драматургічних вузлів (експозиція, розвиток, розв'язка)	–
Форма	контрастно-зіставна, строфічна	наскрізна пропорційна форма вільної будови
Витоки тематизму	народна українська пісенність (за структурою, мелодичними зворотами, кадансами)	
Фактура	пов'язана зі стилем обробок народних пісень (гармонічне tutti хору, підголоскова поліфонія, контрастні контрапункти)	

Продовження додатка Б

Таблиця 5. Шевченковий автограф переспіву 12-го Псалма.

12.
 Чи ти мене Боже милий
 Чи вийде забуваєш
 Одвертаєш лице своє
 Мене покидаєш?
 Доки буду мучить душу,
 І серцем боліти?
 Доки буде ворог лютий
 На мене дивитись
 І сміятись!.. спаси мене,
 Спаси мою душу,
 Да не скаже хитрий ворог
 «Я його подужав».
 І всі злії посміяться,
 Як упаду в руки,
 В руки вражі, спаси мене
 Од лютої муки.
 Спаси мене, помолюся
 І воспою знову
 Твої блага чистим серцем,
 Псалмом тихим, новим.

Чи Ти мене, Боже милий,
 Навік забуваєш,
 Одвертаєш лице Своє,
 Мене покидаєш?
 Доки буду мучить душу
 І серцем боліти?
 Доки буде ворог лютий
 На мене дивитись
 І сміятись!.. Спаси мене,
 Спаси мою душу,
 Да не скаже хитрий ворог:
 «Я його подужав».
 І всі злії посміяться,
 Як упаду в руки,
 В руки вражі, спаси мене
 Од лютої муки.
 Спаси мене, помолюся
 І воспою знову
 Твої блага чистим серцем,
 Псалмом тихим, новим.

Таблиця 6. Композиційна будова Псалма 12

1 розділ	2 розділ	3 розділ
Чи Ти мене, Боже милий, Навік забуваєш, Одвертаєш лице Своє, Мене покидаєш? Доки буду мучить душу І серцем боліти? Доки буде ворог лютий На мене дивитись І сміятись!..	Спаси мене, Спаси мою душу, Да не скаже хитрий ворог: «Я його подужав». І всі злії посміяться, Як упаду в руки, В руки вражі, спаси мене Од лютої муки.	Спаси мене, помолюся І воспою знову Твої блага чистим серцем, Псалмом тихим, новим.

Продовження додатка Б

Таблиця 7. Енжамбемани (перенесення), введені поетом у Псалмі 12

<i>1. Доки буде ворог лютий</i>	<i>2. І всі злії посміяться,</i>
<i>На мене дивитись</i>	<i>Як упаду в руки,</i>
<i>І сміятись!.. // Спаси мене</i>	<i>В руки вражі, // спаси мене</i>
<i>3. спаси мене</i>	
<i>Од лютої муки.</i>	
<i>Спаси мене, // помолюся</i>	

Таблиця 8. Композиційна будова Псалма 81 Т. Шевченка

1 розділ	2 розділ	3 розділ	4 розділ
Між царями-судіями	«Доколи будете стяжати	Не хочять познать,	Встань же, Боже,
На раді великій	І кров невинну розливать	розбити тьму неволі,	суди землю
Став земних владик	Людей убогих? а багатим	І всеє Господа глаголи,	І судей лукавих.
судити	Судом лукавим	І всеє плачеться земля.	На всім світі Твоя
Небесний Владика.	помагати?	Царі, раби — однакові	правда.
	Вдові убогій допоможіте,	Сини перед Богом,	І воля, і слава.
	Не осудіте сироти	І ви вмрете, як і князь	
	І виведіть із тісноти	ваш	
	На волю тихих, заступіте	І ваш раб убогий.	
	од рук неситих»		

Таблиця 9. Композиційна будова Псалма 53 Т. Шевченка

<i>1 розділ</i>	<i>2 розділ</i>	<i>3 розділ</i>
Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі. Молось, Господи, внуши їм Уст моїх глаголи. Бо на душу мою встали Сильні чужії, Не зрятъ Бога над собою, Не знають, що діють.	А Бог мені помагає, Мене заступає І їм правдою Своєю Вертає їх злая.	Помолось Господеві Серцем одиноким І на злих моїх погляну Незлим моїм оком.

Таблиця 10. Шевченковий автограф переспіву 53-го псалма

<p>53.</p> <p>Боже спаси суди мене Твоє правобі істини. Мовчав Господи, ^{владно} Уста мої не відомовили. Бо на душу мою встали Сильні чужі, Не зрять Бога над собою, Не знають, що діють. А Бог мені помагав, Мене заступає, І їм правдою Своєю Вертає їх злая. Помолося Господені Серцем одиноким І на злих моїх погляну Незлим моїм оком.</p>	<p>Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі. Молвсь, Господи, випуни їм Уст моїх глаголи. Бо на душу мою встали Сильній чужій, Не зрять Бога над собою, Не знають, що діють. А Бог мені помагав, Мене заступає І їм правдою Своєю Вертає їх злая. Помолося Господені Серцем одиноким І на злих моїх погляну Незлим моїм оком.</p>
---	---

Таблиця 11. Компаративне співставлення тексту Псалма 38 М. Скорика та біблійного першоджерела

М. СКОРИК. ПСАЛОМ 38	І. ОГІЄНКО. ПСАЛОМ 37	Ц. КУЛІШ. ПСАЛТИР 38
<p>Не карай мене, о Господи, у гніві своїм. Ридлю і плачу. Не карай мене, о Господи.</p> <p>Друзі мої, близькі мої залишили мене одного з бідою. А ті, що чатують на душу мою, розставили тенета. Бо сказав я так: не потягайтесь з мене, коли послизниться нога моя. Бо я визнав провинну свою.</p> <p>Не карай мене, о Господи, у гніві своїм, не покинь мене, Господи. Прийди мені на допомогу, Господи.</p>	<p>1 Псалом Давида. На пісню. 2 Господи, не карай мене в гніві Своєму, і не званий мене кара в Своїх пересердцях. 3 Бо прохавши мене Твоїм серцем, і рука Твоя була спустилась на мене... 4 Як гайку Твого нема цілого місця на тілі моєму, нема споккою в ноздрях моїх, через жай гнів; 5 Бо прохавши мене переросли мою голову, як великий шпур, вони гнали над сідом моїм, 6 смерять на голос мой раєм і глумлять мене... 7 Смерть і я, і як жару похитаний, цілий день я плачю сумний, 8 Бо нутро мое планою запалюва, і в тілі моєму нема цілого місця... 9 Обесилений я й перемучений плачу, радю на столону серця свого... 10 Господи, всі балами мої перед Тобою, відомо ж мені не свідомо від Тебе. 11 Скала приточилась серцю моему, опустила мене моя сила, навіть влість очей моїх; і воно не зо мною... 12 Друзі мої й мої приятелі поставили сітки від мене біди, а близькі мої поставили ополіддя. 13 Тенета розставили ті, що чатують на душу мою, а ти, бо бажавши мого, говорила прокляття, і всясь день внощували протини! 14 А я, як глухий, яке не чує, і мов той кінець, який уст своїх не відкриває... 15 І я спав, мов ладно, що нічого не чує і в уст своїх опрашлює на мнє, 16 Бо на Тебе надюсь я, Господи, Ти відповів, Господи, Боже мій! 17 Бо сказав я: Невідно не потягайтесь з мене, нехай не несуться вони понад мене, вони послизнуться ногам моїм! 18 Бо я до упадку гетаний, і перадо мною побігло надуття моя. 19 Бо правду свою визнаю, журюся гріхом своїм а! 20 А мої вороги прохивають, мовчав, і без причин помножилися мої недруги... 21 Ти ж, що відшлють злом на добро, обороняють мене, бо жахуєт із добром... 22 Не покинь мене, Господи, Боже мій, не відвернісь від мене, 23 Поспіши мені на допомогу, Господи, Ти спасиши мене</p>	<p>1 Псалом Давида на спокон. Господи, не карай мене в гніві твоєму, не карай у досуд твоїй. 2 Бо серце твоє протримало мене, і рука твоя спустилась на мене. 3 Нема цілого місця на мого тілі задля гайку твоєю; нема споккою в ноздрях моїх задля гнів твоего. 4 Бо несправдливості мої спали на голову мою, як тигр великий, вони гнали над мене. 5 Смерть, глумлять мене раєм і глумлять мене. 6 Я смерився, як жару похитаний, сумний, цілий день плачав. 7 Бо спали мої раними мовсім похитаний, і нема цілого місця на тілі моєму. 8 Я немощний і званий жалю, і ридлю від жалю серця моего. 9 Господи, перед тобою все балами моє, і відомо мені не є перед тобою запити. 10 Серце мое бивалося, опустила мене моя сила, і світло очей моїх, яке й його нема в мене. 11 Мої друзі й побратими мої одшлють спали від мужди моєї; і родня моя спали ополіддя. 12 А ти, що знавався на життя мене, неспави (сім для мене, і ти, що бажавши мого, говорила, як протини мені пласти, вони цілий день прохивають мого. 13 Я ж, як глухий, як чужий, і як кінець, що уст своїх не отворає. 14 Я спав, як чоловік, що не чує, в отворі устх нема опрашлює. 15 Бо на тебе, Господи, надюсь, ти даси відповід, Господи, Боже мій. 16 Бо я сказав: Ой, щоб вони не відшлють над мене! Як я сполнаюсь, вони вештаються проти мене! 17 Я бо мало що не куляю, і біля мій все прарадо мною. 18 Бо я відшлють несправдливості мої, і мовчавши задля гнів твоего. 19 Мої ж вороги мовчав, забрали силу, і басивали їх, що немощдять мене без причини. 20 І що злом одшлють добро, ти проти мене, а бо про добро ділаю. 21 Не опусті мене, Господи, Боже мій, будь відшлють від мене. 22 Спіши на поміч мої, Господи, мій спасителю</p>

Додаток В. Нотні приклади

Нотний приклад 1. В. Журавицький. Хоровий цикл «Псалми Давидові», II ч., тт. 5–9

Гос-по - ди, впу - ши. їм
 МО-ЛЮСЬ, ГОС - ПО - ДИ їм УСТ МО-ІХ ГЛА-ГО-ДИ
 МО-ЛЮСЬ, ГОС ПО - ДИ, впу - ши

Нотний приклад 2. М. Скорик. «Псалом 12», тт. 10–13

До. ки бу. ду му. чить ду. шу і сер. цем бо. зі. ти?
 До. ки бу. ду му. чить ду. шу, му. чить ду. шу і

Нотний приклад 3. В. Журавицький. Цикл «Псалми Давидові», II ч. (Пс.53), тт. 22–24.

p А Бог ме - ні по-ма-га-є
p Бог ме - ні

Нотний приклад 4. М. Лисенко «Давидів псалом», тт. 13–16

роз-в'я-зав ти на-ші ру-ки і по-крив зем-ле-ю тру ти во-ро - жі. І си-лу тво-ю
 тру ти во - ро - жі. І си-лу тво-ю

Продовження додатка В

Нотний приклад 5. Л. Ревуцький «Псалми Давидові», тт. 54–57

Як кри - ча - ли ви: "Руй-нуй-те, руй-нуй - те, па - лі-те

Нотний приклад 6. Л. Ревуцький. «Псалми Давидові», тт. 36–37

І - е - ру - са - ли - ме

Нотний приклад 7. Хорова мініатюра «Чи Ти мене, Боже...» В. Тиможинського, т. 10

Soprano (S): SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ...
 Alto (A): 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ...
 Tenor (T): CHĪ MO - KŌ 32 - RŪ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ...
 Bass (B): CHĪ - SPA - CHĪ... | 32 - RŪ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ...
 Lyrics: SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ...
 SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ...
 SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ...
 SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ... | SMĪ - 8 - TĪSĀ...

Продовження додатка В

Нотний приклад 8. Хорова мініатюра «Чи Ти мене, Боже...» В. Тиможинського, тт. 25–29

S
 го по - ду - жав, по - жу - жав... го - ду - жав...
 A
 го по - ду - жав, "Я во - го по - ду - жав...
 T
 я во - го по - ду - жав, по - ду - жав, "Я во - го по - ду - жав...
 T
 я во - го по - ду - жав, по - ду - жав, "Я во - го по - ду - жав...
 B
 ду - жав... по - ду - жав, да не ска-же хит-рив во-рес, да не ска-же

Нотний приклад 9. Л. Дума «Псалом 81», тт. 22–24

sfz, sf, ff subito p
 Не о-су-ді-те ви-се-дять на во-до ви-се-дять...
 Не о-су-ді-те ви-се-дять на во-до ви-се-дять на во-до всіх...
 ви-се-дять і ти-сма-ти всіх ти-сма,
 і ви-се-дять і ти-сма-ти на во-до ти-сма,

Нотний приклад 10. Л. Дума «Псалом 81», тт. 1–3

tr
 Між ша - ря - мн і су - ді - я - мн на ра - ді
 Між ша - ря - мн і су - ді - я - мн на ра - ді
 Між ша - ря - мн і су - ді - я - мн на ра - ді
 Між ша - ря - мн і су - ді - я - мн на ра - ді

Продовження додатка В

Нотний приклад 11. Г. Ганзбург «Псалом 136», тт. 21–25

21 *sub. f* *mf*
Я-ко-ї-ж-ми-за-спі-Я-
Я-
пла-чем, А-бо-на-шу-за-спі-вай-те, не-воль-ни-ки-на-ші,

Нотний приклад 12. Г. Ганзбург «Псалом 136», тт. 25–28

mf
Я-ко-ї-ж-ми-за-спі-
Я-
не-воль-ни-ки-на-ші,
25 *mf*
ва-ем? На-чу-жо-му-по-лі
ко-ї-ж-ми-за-спі-ва-ем?
pizz.
Я-ко-ї-ж-ми-за-спі-ва-ем?
пи...

Продовження додатка В

Нотний приклад 13. Г. Ганзбург «Псалом 136», тт. 45–49

І я-зик мій о-ні-мі-є, і я-зик мій о-ні-мі-є, ви-со-хне, лу-
 І я-зик мій о-ні-мі-є, і я-зик мій о-ні-мі-є, ви-со-хне, лу-
 І я-зик мій о-ні-мі-є, і я-зик мій ви-со-хне, лу-
 о-ні-мі-є, і я-зик мій о-ні-мі-є і я-зик мій ви-со-хне, лу-

Нотний приклад 14. Г. Ганзбург «Псалом 136», тт. 80–84

ста - не. Бла-жен! Бла-жен! Бла-жен!
 Бла-жен! Бла-жен! Бла-жен! Бла-жен! Бла-жен!
 - ста - не. Бла-жен! Бла-жен! Бла-жен!
 - ста - не. І ро - зі
 ста - не. І ро - зі

Продовження додатка В

Нотний приклад 15. Г. Ганзбург «Псалом 136»

1-й розділ

ві-шав ор-га-ни-глу-лі, і-з-ам ста-ли смі-в-ти-ся Е-
 На рі-ках круг Ва-ві-ло-на в да-ле-кій не-во-лі
 На...

5-й розділ

па-ка-ли в да-ле-кій не-во-лі, в да-ле-кій не-
 па-ка-ли в да-ле-кій не-во-лі, на рі-ках круг Ва-ві-
 На рі-ках круг Ва-ві-ло-на. На...

Нотний приклад 16. М. Кузан. Псалом 1, тт. 1–4

Блаженний Муж на лу-ка-бу
 Бла-же-ний Муж на Лу-ка-бу

Продовження додатка В

Нотний приклад 17. М. Кузан. Псалом 1, тт. 26–29

Piu mosso (♩ : 80)

А лу - ка - вих
 А лу - ка вих не - чест - ти вих і слід про - па - да - є А лу - ка вих не - чест - ти вих і слід про - па - да - є
 А лу - ка вих Не чест - ти вих і слід про - па - да - є А лу - ка - вих
 А лу - ка вих не - чест - ти вих і слід про - па - да - є А лу - ка - вих

Нотний приклад 18. М. Кузан. Псалом 12, тт. 16–17

До - ки бу - зу му - чить зу -
 До ки бу зу му чить зу шу До ки бу зу му чить зу шу
 До - ки бу - зу му -
 До - ки бу - зу му - чить зу - шу До - ки бу - зу му - чить зу - шу
 му - чить зу - шу До - ки

Нотний приклад 19. М. Скорик. «Псалом 38», тт. 1–4

Moderato
mp

S. Не ка - рай ме - не, о Гос - по - ди, у гні - ні сво - їм.
 A.

Продовження додатка В

Нотний приклад 20. М. Скорик. «Псалом 38», тт. 5–8

Ри-да-ю і пла-чу, ри-да-ю і пла-чу,

Нотний приклад 21. М. Скорик. «Псалом 12», тт. 1–4

Andante
p

Чи Ти ме-не, ми-лий Бо-же, на-вік за-бу-ва-єш,

Нотний приклад 22. М. Скорик. Псалом 12, тт. 32–34

Спа-си ме-не од лю-то-ї му-ки, спа-си ме-не,

Нотний приклад 23. О. Яковчук. Хоровий концерт «Чи Ти мене, Боже милий...»,
I частина, тт. 1–8

mp

Чи ти ме-не, Бо-же ми-лий, на-вік за-бу-ва-єш?
Ме-не, Бо-же ми-лий, на-вік за-бу-ва-єш?
Бо-же ми-лий, на-вік за-бу-ва-єш?
Ми-лий, на-вік за-бу-ва-єш?

Продовження додатка В

Нотний приклад 24. Порівняння початкових мотивів «Щедрика» М. Леонтовича та Хорового концерту О. Яковчука

М. Леонтович «Щедрик», такти 1-12

Музичний нотний приклад для «Щедрика» М. Леонтовича, такти 1-12. Зображено вокальну лінію з українськими ліриками та фортепіанне супроводження. Динаміка початку — *mf*, пізніше — *pp*.

О. Яковчук концерт «Чи Ти, мене Боже милий, навів забуваєш»

Музичний нотний приклад для хорового концерту «Чи Ти, мене Боже милий, навів забуваєш» О. Яковчука. Зображено партії сопрано, альту, тенору та басу з українськими ліриками. Темпозначення — *Moderato*.

Нотний приклад 25. Низхідний розщеплений унісон у концертах О. Яковчука

Концерт «Чи Ти мене, Боже милий, навів забуваєш», II ч.

Музичний нотний приклад для концерту «Чи Ти мене, Боже милий, навів забуваєш», II ч. Червоні кола виділяють низхідні розщеплені унісоны.

Концерт «На ріках круг Вавилона», I ч.

Музичний нотний приклад для концерту «На ріках круг Вавилона», I ч. Червоні кола виділяють низхідні розщеплені унісоны.

Нотний приклад 26. Імітаційні прийоми розвитку в хорових концертах О. Яковчука

Концерт «Чи Ти мене, Боже милий, навів забуваєш», II ч.

Музичний нотний приклад для концерту «Чи Ти мене, Боже милий, навів забуваєш», II ч. Червоні кола та стрілки виділяють імітаційні прийоми розвитку.

Концерт «На ріках круг Вавилона» II ч.

Музичний нотний приклад для концерту «На ріках круг Вавилона», II ч. Червона стрілка виділяє імітаційний прийом розвитку.

Продовження додатка В

Нотний приклад 27. О. Яковчук. Хоровий концерт «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш», III ч., тт. 193–196

Tempo primo

Вос-хва-ли-мо Те - бе, о Бо - же, хва - ле - ні-єм вся - ким, вся - ким;
 Вос-хва-ли-мо Те - бе, о Бо - же, хва - ле - ні-єм вся - ким, вся - ким;
 Вос-хва-ли-мо Те - бе, о Бо - же, хва - ле - ні-єм вся - ким, вся - ким;

Нотний приклад 28. О. Яковчук. Хоровий концерт «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш», I ч., тт. 19–21

І сер-цем бо - лі - ти? Во-рог лю-тий
 Му-чить ду-шу і бо - лі - ти? До-ки бу - де во - рог
 До-ки бу - ду му - чить ду - шу і сер-цем бо - лі - ти?

Нотний приклад 29. О. Яковчук. Хоровий концерт «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш», II ч., тт. 64–66

Iv = -7

Во-же, на-ши-ми у-ши-ма чу-ли Тво-ю сла-ву, ті - ї лі - та; як ру-ко - ю
 і ді-ди нам роз - ка-зу - ють ті - ї лі-та; як ру-ко-ю твер-до-ю сво-є - ю
 ті - ї лі - та; як ру-ко-ю твер-до-ю сво-є - ю тру-ни во-ро-гів і си-лу Тво-ю вос-хва-ли - ли

Продовження додатка В

Нотний приклад 30. Текстова поліфонія у творах М. Леонтовича та О. Яковчука

М. Леонтович «Щедрик», тт. 25-28 Концерт «Чи Ти мене, Боже милій, навік забуваєш», II ч.

Музична партитура для прикладу 30. Зліва: М. Леонтович «Щедрик», тт. 25-28. Права: Концерт «Чи Ти мене, Боже милій, навік забуваєш», II ч. Червоні пунктирні рамки виділяють тексти, що співпадають у різних голосних частинах (поліфонія).

Нотний приклад 31. О. Яковчук Хоровий концерт «Чи Ти мене, Боже милій, навік забуваєш», II ч.

Музична партитура для прикладу 31. Червоні пунктирні рамки виділяють тексти, що співпадають у різних голосних частинах (поліфонія).

Нотний приклад 32. О. Польовий. Хоровий концерт №1, I ч., тт.1–8

Музична партитура для прикладу 32. Темп: *Andante*. Голоси: Солоіст бас, Сопрано, Альт, Тенор, Бас. Червоні пунктирні рамки виділяють тексти, що співпадають у різних голосних частинах (поліфонія).

Продовження додатка В

Нотний приклад 33. О. Польовий. Хоровий концерт №1, I ч., тт. 24–26

Дре-во ле-ле-ні-є, пло-дом нари-те.

Дре - - во нари - - - те.

Дре - - во нари - - - те.

Дре - - во нари - - - те.

Нотний приклад 34. О. Польовий. Хоровий концерт №1, II ч., тт. 5–9

mp
Чи Ти ми-ли Бо-же ми-ли ми-ли ма-ю-чи-є, Бо-же ми-ли Бо-же ми-ли Бо-же ми-ли Бо-же ми-ли

Нотний приклад 35. О. Польовий. Хоровий концерт №1, II ч., тт. 24–25

сла-си мо-же ду-шу,
і смі-я-тись ду-шу,
і смі-я-тись ду-шу,
і смі-я-тись ду-шу,
і смі-я-тись ду-шу.

Продовження додатка В

Нотний приклад 36. О. Польовий. Хоровий концерт №1, III ч., тт. 1–6

Тенор соло

Бас соло

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

Бо-же спа-си су-ди ме-нє ти по сво-їй во - лі

Бо-же спа-си су-ди ме-нє ти по сво-їй во - лі

Бо-же спа-си су-ди ме-нє ти по сво-їй во - лі

Бо-же спа-си су-ди ме-нє ти по сво-їй во - лі

Бо-же спа-си су-ди ме-нє ти по сво-їй во - лі

Бо-же спа-си су-ди ме-нє ти по сво-їй во - лі

Бо-же спа-си су-ди ме-нє ти по сво-їй во - лі

Нотний приклад 37. О. Польовий. Хоровий концерт №2, III частина, тт. 1–3

Пса - лом во - ний Гос - по - ди - ні і во - ну - ю

Пса - лом во - ний Пса - лом

Пса - лом во - ний Пса - лом

Пса - лом во - ний Пса - лом

Пса - лом во - ний Пса - лом

Пса - лом во - ний Пса - лом

Пса - лом во - ний Пса - лом

Продовження додатка В

Нотний приклад 38. О. Польвий. Хоровий концерт №2, III частина, тт. 10–12

я, Во псал - ти - рі і тим - па -
і тим - па - ні Вос - по - см бла - га - я,
я, Во псал - ти -

Продовження додатка В

Нотний приклад 39. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», I ч., тт. 1–5

Allegro drammatico

ff Al dim.

ff Al dim.

ff Al dim.

Продовження додатка В

Нотний приклад 40. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», I ч., тт. 9–11

Музична партитура для голосу та фортепіано. Третій голос (тенор/баритон) виконує мелодію з текстом: *pp* Бла-же-ний муж на лу-ка-ву не всту-па-є ра-ду, *p* Бла-же-ний муж на лу-ка-ву. Інші голоси та фортепіано виконують акорди та ритмічний підклад.

Нотний приклад 41. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», I ч., тт. 33–35

Музична партитура для голосу та фортепіано. Два голоси виконують мелодію з текстом: А в за-ко-ні Гос-под-ню-му сер-це йо-го й/во-ля нав-ча-єть-ся, А в за-ко-ні Гос-под-ню-му сер-це йо-го й/во-ля нав-ча-єть-ся. Інші голоси та фортепіано виконують акорди та ритмічний підклад.

Нотний приклад 42. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», I ч., тт. 46–47

Музична партитура для голосу та фортепіано. Два голоси виконують мелодію з текстом: І ста-не він, як на доб-рім по-лі, по-лі, І ста-не він, як на доб-рім по-лі. Інші голоси та фортепіано виконують акорди та ритмічний підклад.

Продовження додатка В

Нотний приклад 43. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», I ч., тт. 50–51

тено *f*

над во-до-ю по-са-же-не дре-во зе-ле-ні-є,

f

над во-до-ю по-са-же-не дре-во зе-ле-ні-є,

f

Нотний приклад 44. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», I ч., тт. 69–71

f

і слід і слід

про-па-да-є, про-па-

а лу-ка-вих не-чес-ти-вих, а лу-ка-вих

Нотний приклад 45. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», I ч., тт. 79-80

ff

А лу-ка-вих не-чес-ти-вих і слід про-па-да-є,

ff

А лу-ка-вих не-чес-ти-вих і слід про-па-да-є,

ff

А лу-ка-вих не-чес-ти-вих і слід про-па-да-є,

ff

А лу-ка-вих не-чес-ти-вих і слід про-па-да-є,

Продовження додатка В

Нотний приклад 46. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», I ч., тт. 125; 128

Andante maestoso **Presto**

Ді - ла доб - рих по - нов - лять - ся,
Ді - ла доб - рих по - нов - лять - ся,
Ді - ла злих за - ги - нуть,
Ді - ла злих за - ги - нуть

Нотний приклад 47. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», II ч., тт. 1–4

Andante cantabile

Аа...
Аа...
Аа...

Нотний приклад 48. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», II ч., тт. 20–22

pp

Мм...
Чи ти ме - не, Бо - же ми - лий, на - вік за - бу - ва - еш,

Продовження додатка В

Нотний приклад 49. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», II ч., тт. 64–66

Piu mosso

p Як у - па-ду в ру - ки

pp

І всі змі-ї по-смі-ють-ся, і всі змі-ї по-смі-ють-ся, і всі змі-ї по-смі-ють-ся,

Нотний приклад 50. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», II частина, тт. 205–206

в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі,

в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі, в'ру-ки вра-жі,

Нотний приклад 51. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», III ч., тт. 1–2

Moderato grazioso

mf

mp ка-ли - на.

чер-во - на

в до-ли-ні

pp За - ші - ла

Продовження додатка В

Нотний приклад 52. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», III ч., тт.22–23

22

S. *чи-мі, чи-мі - чи-мі, чи-мі - чи-мі, чи-мі - чи-мі, чи-мі -*
чіа, чіа, чіа, чіа, чіа, чіа, чіа, чіа,

A. *чіа!*
чіа!

T. *чіа,*
чіа,

B. *чіа,*
чіа,

Нотний приклад 53. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», IV ч., тт.1–2

Maestoso

Пса-лом по-ній Гос-по-де-ві і но-ву-ю сла-ву

Пса-лом по-ній Гос-по-де-ві і но-ву-ю сла-ву

Нотний приклад 54. Л. Дичко. Симфонія «Шевченкіана», IV ч., тт. 21–25

Tempo Fughetto

mp О - ку-ють па-рей не-спі-тих, О - ку-ють па-

pp О - ку-ють па-рей не-спі-тих, *p* о - ку-ють па-рей не-спі-тих, о - ку-ють па-

Продовження додатка В

Нотний приклад 55. О. Імаметдинова (Похило). Кантата «Псалми Давидові», I ч., тт. 1–5



Нотний приклад 56. О. Імаметдинова. Кантата «Псалми Давидові», I ч., тт. 84–87

Закінчення додатка В

Нотний приклад 57. О. Імаметдінова. Кантата «Псалми Давидові», I ч., тт. 96–99

Handwritten musical score for Example 57. The score includes a vocal line (Soprano) and several instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The vocal line has the lyrics "І ПА-НЕ ВІН-ЯК НА". A red circle highlights a specific passage in the Violin II part. The score is marked with dynamics such as *p-mo*, *mp*, and *mf*. The tempo is marked *Allegro* and the time signature is 2/4.

Нотний приклад 58. О. Імаметдінова. Кантата «Псалми Давидові», II ч., тт. 42–46

Handwritten musical score for Example 58. The score includes a vocal line (Soprano) and several instrumental parts (Violin I, Violin II, and Viola). The vocal line has the lyrics "ВИ-ТІСЬ І СМІ-Я-ТІСЬ!". The instrumental parts are marked with dynamics such as *f*, *mp*, and *mf*. The score is marked with *solo* and *divisi*. The tempo is marked *Allegro* and the time signature is 2/4.

Додаток Г
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові
в галузі «Мистецтвознавство»**

1. Герасименко [Півторацька] Л. Ритмоінтонаційний аспект Шевченкової поезії як чинник текст-музичної форми «Давидового псалма» М. Лисенка. *Київське музикознавство* : зб. статей. КІМ ім. Глієра, 2016. Вип. 53. С. 35–43. <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/05/53-04-Herasymenko.pdf>
2. Герасименко [Півторацька] Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків, 2017. Вип. 47. С. 15–30. https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_15-30.pdf
3. Півторацька Л. М. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хоровій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 152–165. <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/249998>
4. Півторацька Л. «Чи Ти мене, Боже милий» В. Тиможинського: до проблеми омузикалення «Давидових псалмів» Т. Шевченка. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. Вип. 3. С. 119–126. <https://ksada.org/t2018-03.html>
5. Півторацька Л. Переспів Псалма 12 Т. Шевченка в сучасних композиторських прочитаннях: до проблеми омузикалення сакрального слова Кобзаря. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 254-259. https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/kult_fil_muz/MV_KFM_2_2018.pdf

Статті в наукових зарубіжних виданнях

6. Pivtoratska L. M. Poetics of sacred in modern musical Shevchenkiana (on the material of works on the texts of “Psalms of David”). *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing, 2020. № 2. Section 2. Music P. 87–94. https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2020_TL.pdf

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Герасименко [Півторацька] Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в жанрі хорової мініатюри (на прикладі «Псалма 81» Л. Думи). *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2018. Вип. 5. http://musikology.com.ua/upload-files/vip_5/Gerasimenko_5.pdf
8. Герасименко [Півторацька] Л. Інтерпретація «Давидових псалмів» Т. Шевченка в кантаті О. Імаметдинової: до проблеми взаємодії слова і музики. *Музикознавчий універсум молодих* : тези доповідей Міжнар. наук. форуму. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. С. 38–39.
9. Герасименко [Півторацька] Л. Сакральне слово Т. Шевченка в прочитаннях О. Яковчука та О. Імаметдинової (на прикладі Псалма 12). *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2018. Вип. 6. http://musikology.com.ua/upload-files/vip_6/Herasimenko.pdf
10. Півторацька Л. Давидові псалми в концептосфері опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка на тексти Т. Шевченка. *Київське музикознавство. Студентська наукова думка*: зб. статей. Київ : НМАУ ім. І. П. Чайковського, КІМ ім. Глієра, 2019. С. 13–27.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді

було представлено на наступних конференціях:

1. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (9–11 січня 2019 р., м. Київ), тема доповіді – «Давидові

- псалми в концептосфері опери-ораторії “Згадайте, братія моя” В. Губаренка на тексти Т. Шевченка».
2. XX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (8–10 січня 2020 р., м. Київ), тема доповіді – «Хоровий цикл “Псалми Давидові” В. Журавицького у світлі поетики “Давидових псалмів” Т. Шевченка».
 3. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (21–22 лютого 2020 р., м. Харків), тема доповіді – «Жанрова сугестія як чинник смислоутворення (на матеріалі композиторських прочитань “Давидових псалмів” Т. Шевченка)».
 4. Міжнародна науково-практична конференція «Техніка композиції: художня практика і теоретичне осмислення» (8–10 квітня 2021 р., м. Київ), тема доповіді – «Шевченкове слово як чинник вербально-текстової поліфонічної техніки в музиці сучасних українських композиторів».
 5. Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії і практики» (26–27 травня 2022 р., м. Харків), тема доповіді – «Значення псалмів Т. Шевченка в концептосфері опери ораторії “Згадайте, братія моя...” В. Губаренка».
 6. Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ ім. І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (11–12 жовтня 2022, м. Харків), тема доповіді – «Структурно-тематичні та композиційні прояви градаційності в “Псалмах Давидових” Л. Ревуцького: до проблеми взаємодії літературознавства та музикознавства».
 7. Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13-14 лютого 2023 р., м. Харків), тема доповіді – «Поетичне слово як чинник вербально-текстової поліфонії в сучасній українській музиці (на прикладі творів на вірші Т. Шевченка)».

8. Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії і практики» (17-19 березня 2023 р., м. Харків), тема доповіді – «Взаємодія слова і музики в умовах поліфонічної фактури (на прикладі сучасних хорових творів на тексти Т. Шевченка)».