

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

КАМЕНЄВА АННА СЕРГІЇВНА

УДК 78.071.1(477)(092):784.1

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ МИХАЙЛА ШУХА
ЯК ДУХОВНИЙ УНІВЕРСУМ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ А. С. Каменєва

Науковий керівник

Шаповалова Людмила Володимирівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2020

АНОТАЦІЯ

Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2020.

Михайло Аркадійович Шух (1952-2018) – композитор, педагог, громадський діяч останньої третини ХХ–ХХІ століть. Вихованець харківської композиторської школи (клас професорів Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна), М. Шух працював у Донецьку (1977-2001; ранній та центральний (зрілий) періоди), пізніше – жив і працював у Києві (2001-2018; центральний (кульмінаційний) та пізній періоди). Актуальність теми дослідження полягає в обґрунтуванні ролі хорової творчості митця в системі координат різних музичних та співочих традицій Західної Європи та України.

М. Шух плідно працював у багатьох жанрах: спектр творчого доробку композитора охоплює інструментальну (фортепіанну, органну, струнно-смічкову) та вокальну сфери, музику до вистав та фільмів. Однак хорова творчість є домінантою інтересів митця. Композиторське мислення М. Шуха в період його творчого розквіту набувало рис метажанрової концепційності та універсалізму.

Духовна музика М. Шуха є маловивченою сферою когнітивного музикознавства. Хоча дослідники торкалися духовної проблематики в музиці композитора (В. Варнавська та Т. Філатова, О. Ущипівська), однак її зміст і значення в контексті всієї творчості не визначалися як ключ до розуміння його художнього методу.

Отже, затребуваність теми дисертації полягає у *розробці* наукового підґрунтя щодо оцінювання хорового вкладу композитора М. Шуха в культуру сучасної України; *періодизації* хорової творчості М. Шуха як складової композиторського процесу останньої третини ХХІ – ХХІ століть;

з'ясуванні новачійності композитора при трактуванні жанрових моделей хорової музики західноєвропейської та вітчизняної традицій; *розкритті* змісту музикознавчої інтерпретації хорової творчості М. Шука як духовного універсуму. Звідси і назва дисертації «Хорова творчість Михайла Шука як духовний універсум».

Об'єкт дослідження – хорове мистецтво України останньої третини ХХ-ХХІ століть; його **предмет** становить хоровий стиль М. Шука як єдність художніх та світоглядних настанов – духовний універсум.

Мета дослідження – на матеріалі всебічного аналізу хорової спадщини митця обґрунтувати стильові принципи художнього світогляду та композиторського мислення М. Шука як видатного представника української музичної культури останньої третини ХХ – ХХІ століть.

Наукові завдання обумовили структуру роботи. Розділ 1 «Художній світ музики М. Шука та методи його пізнання» містить 3 підрозділи, присвячені вивченню історіографії музикознавчих поглядів на композиторську спадщину та загального соціокультурного контексту, в якому слід розглядати життєтворчість митця сьогодні. Фундаментальне питання щодо музикознавчої інтерпретації хорової музики М. Шука розкривається через метафору «духовний універсум». Її зміст відбиває зв'язок композитора з людською цивілізацією, до якої він належить, через систему філософсько-релігійних цінностей. Хорова творчість митця постає як «духовний шлях сходження» (за біблійним виразом), що поєднує композитора з носіями великої музично-хорової традиції останньої третини ХХ ст., які були трансляторами духовності ще за радянські часи (А. Шнітке, А. Пярт, в Україні – В. Степурко, Г. Гаврилець, О. Козаренко та ін.).

У Розділі 2 «Хорова творчість М. Шука як стильова система» представлено періодизацію провідної жанрової сфери композитора, визначено доміанти хорового стилю через втілення принципів художньої свідомості митця. Підрозділ 2.2 «Хоровий стиль як віддзеркалення художньої свідомості М. Шука» характеризує шлях композитора від необарокових, або

авангардних орієнтирів до медитативності та молитовності. Підрозділ 2.3 «Жанрові моделі європейської та вітчизняної хорової культури» висвітлює риси спадкоємності художнього мислення М. Шука з усталеними історичними традиціями (меси, реквієму, хорового концерту, літургічних піснеспівів тощо), на ґрунті яких відбувався власний стильовий пошук.

Завдання Розділу 3 «Медитативність як складова хорової творчості М. Шука» полягали у системному аналізі провідних тем, ідей та образів у різних жанрових моделях. Так, підрозділ 3.1 містить жанрово-стилістичний аналіз хорового циклу *“Из лирики А. Блока”*, що презентує розмаїття звуко-поетичної символіки через свідоме прагнення до об’єднання світського та духовного світів (медитації та молитви), шифрування знаків, їх взаємопроникнення. У підрозділі 3.2 надано жанрово-семантичний аналіз реквієму *“Lux aeterna”* на канонічні латинські тексти та вірші російських поетів-символістів М. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта для солістів, читця, дитячого хору, гітари, фортепіано, органа, синтезатора та ударних. У підрозділі 3.3 розкрито авторське прочитання жанру меси з авторською назвою *“И сказал я в сердце моем”*. Нарешті, компендіум жанрів був би неповним без хорового концерту *“Чаклувальні пісні”* (підрозділ 3.4).

Однією з наскрізних тез музикознавчої концепції пропонованої дисертації є усвідомлення ролі медитативності як типу семантики, тісно пов’язаної не лише з психологією душевних переживань ліричного універсуму музики М. Шука, але й з поступовою «модуляцією» його свідомості до молитовного світу християнської культури у її різноманітних вимірах. Про це йдеться у Розділі 4 «Молитовність як концептуальна ознака духовного універсуму». В ньому представлено всебічний аналіз крупних форм хорового жанру: *“Літургічні славослів’я Іоанна Златоуста”*, два духовні концерти: *“Откровения блаженного Иеронима”* та *“Искушения Светлого Ангела”*, хоровий концерт *«Пробудження»*.

Окремий інтерес становлять хорові мініатюри, проаналізовані в аспекті музичної семантики (підрозділ 4.4). Виявлено, що музичні символи та засоби

виразності, якими вони втілені, допомагають розшифрувати глибину композиторського бачення філософії буття.

У Висновках підкреслено повноту розкриття теми та поставлених завдань.

1. Дослідження повного корпусу творів для хору М. Шука виявило основні жанрові форми, до яких звертався митець протягом життя (реквієм, духовний концерт, меса, хорові цикли та мініатюри). Своїм творчим кредо М. Шух визначив прагнення до Краси, Єдності та Світла: він досягнув духовності через Богоспівкування як можливість єднання всього людства у молитві. Тому в його творах спостерігається орієнтація на моделювання різних духовних традицій (православної, католицької). Світські жанри неодноразово набували духовного змісту завдяки єднанню поетичної символіки з канонічними текстами. Таким чином, системний погляд на хоровий стиль М. Шука дозволив обґрунтувати дефініцію «духовний універсум» як органічну єдність художньої свідомості (світогляду) та звукотворчого мислення.

2. На підставі всебічного обґрунтування драматургії крупних та малих композицій М. Шука з точки зору *homo credens* (віруючої людини) доведено наявність духовного універсуму на різних рівнях організації твору. По-перше, через створення композитором оригінальної жанрової системи хорової творчості; по-друге, завдяки свідомому вибору світоглядних концептів-ідей Єдності та Світла. Разом із принципом драматургічної будови твору «духовний шлях сходження» визначені музично-філософські концепти, котрі розкривають глибинний сенс молитви: через які б митарства та спокуси не проходила віруюча душа, через покаєння вона сягає Божественного Світла. М. Шух у виразив цю ідею в творах за допомогою вибору камерного складу виконавців, переважно *a cappella*, значної кількості висхідних мелоінтонацій, відповідної фактурно-тембрової драматургії.

3. Вперше розроблено періодизацію хорової творчості М. Шука. Критеріями еволюції хорового мислення композитора слугували: тривалість

життя, хронологічні (наприклад, початок написання хорових творів) та географічні (перебування в різних культурних центрах країни) ознаки життєтворчості, зміна жанрових зацікавлень. Ці критерії дозволили поділити хоровий доробок композитора на чотири періоди: «роки навчання», ранній, центральний та пізній. У зв'язку з надзвичайною плодovitістю центральний період творчості М. Шука пропонується розподілити, в свою чергу, на два відтинки – етап зрілості та кульмінаційний етап. Розробка періодизації хорової спадщини композитора дала можливість визначити, яким чином відбувалося становлення жанрово-стильових орієнтирів митця (в залежності від змін соціокультурної та історичної парадигми розвитку суспільства).

4. Новаційність мислення М. Шука обґрунтовано через розуміння філософсько-релігійних засад його світогляду. Вони увиразнилися як *якість інтонаційного звукообразу* через *медитативність*, що проявилася вже у світських творах митця, ставши провідником «голосу Автора», а потім оригінально втілилася у духовній музиці. Аналіз знакових творів медитативного стилю (хоровий цикл «*Из лирики А. Блока*», реквієм «*Lux aeterna*», меса «*И сказал я в сердце моем*», хоровий концерт «Чаклувальні пісні») виявив, що медитативність є *пріоритетним принципом художнього мислення* М. Шука.

Новаційною є і трансформація авторської медитативної інтонації у *молитовність*, як іншу іпостась *homo credens*. Якщо стан медитації – то занурення у власний внутрішній світ, монолог з душею, то молитва – завжди діалогічна, спрямована на Богоспількування. В повній мірі молитовність проявилася у центральний період творчості митця, що пов'язаний з зацікавленістю композитора православною духовністю. Іншими словами, духовний універсум унаочнено в хорових творах як «**поліфонію смислів**»: від медитативної стильової інтонації як «генеральної» (за В. Медушевським) – до літургійно-молитовної. Їх зіставлення в контексті *цілісної стильової системи* виявляє органічний синтез медитативності та молитовності. Їх екзистенція у жанровому розмаїтті хорових творів М. Шука відбулася за

рахунок символізації музичної мови, авторського «втручання» в біблійну герменевтику. Музично-філософський символізм авторської мови М. Шука надає можливість віднаходити нові інтерпретації хорових творів («живі тексти культури»).

5. Обґрунтовано специфіку жанрової семантики хорових творів М. Шука. Як свідок глобалізації, композитор відобразив існуючі тенденції музики в їх творчому синтезі (поліжанровість, полістилістичність, авангардні техніки). Однак глобалізаційні ознаки не заважають виконавцям творів М. Шука відчутти «голос Автора» як духовний центр його свідомості та у власних інтерпретаціях відтворити його концепцію.

Слід зазначити, що жанр у доробку композитора неодмінно пов'язаний зі стильовими засадами його мислення. Жанрова семантика хорового стилю композитора характеризується як спиранням на традиції, так і новаційністю. Молитовність втілено у творах, написаних під впливом православної духовної традиції, або у завуальованому вигляді (в духовних концертах *«Искушение Светлого Ангела»*, *«Откровения блаженного Иеронима»*). Втім М. Шух як сучасний митець оновив сталі жанрові моделі (наприклад, *«Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста»*). Нарешті, хорові мініатюри на канонічний текст теж вказують на жанрове ім'я молитви. Сценічне дійство *«Паломничество в страну ангелов»* також можна віднести до молитовної семантики, оскільки композитор, орієнтуючись на літургічну драму, по-своєму озвучив молитву *«Отче наш»*.

6. Хоровий стиль М. Шука як митця останньої третини ХХ – ХХІ ст. характеризується багатовимірністю. Важливо відзначити поетичну складову хорових творів М. Шука, який обирав для своїх творів поезію виключно символістів – О. Блока, М. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта, О. Криворучко. При цьому митець застосовував вірші, поєднуючи з канонічною молитвою (як в реквіємі *«Lux aeterna»*), або за допомогою музично-поетичних вставок сакрального змісту (*«Из лирики А. Блока»*). Окремо вкажемо на зацікавленість композитора творчістю вірменського

поета-символіста Н. Шноралі. На його тексти було написано два духовні концерти «*Возроди мене, утверди*» та «*Искушение Светлого Ангела*», хорова мініатюра «*Помяни, Господь*». Творчість обох митців поєднує символічне світобачення.

Таким чином, хоровий стиль М. Шука представлено як духовний універсум – звукове різнобарв'я творів, насичених багатством символіки, напрацьованої у витворах християнської культури. Сьогодні кожний твір Михайла Шука заслуговує на подальше визнання широкого загалу слухацьких кіл та музичної еліти, на *включення* в концертне буття та реалії навчального процесу музичних закладів України.

Ключові слова: М. Шух, хоровий стиль, світогляд, медитативність, молитовність, жанрова семантика, звукова символіка хорового твору, Світло, Єдність, дзвонівість, духовний універсум.

**Основні наукові результати дисертаційного дослідження
висвітлено в таких працях автора:**

**Статті в наукових фахових виданнях України та публікації, що
індексуються у міжнародних наукометричних базах**

1. Каменева А. С. «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти» М. Шука: жанрово-стилістичний та виконавський аспекти. *Культура України. Сер. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 87-95.
2. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82-92.
3. Каменева А. С. Медитативность в структуре художественного сознания (на материале мессы «И сказал я в сердце моем» М. Шука). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*.

- Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 128-140.
4. Каменєва А. Стилістичні особливості хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 122-135.
 5. Каменєва А. С. Жанр «молитви» в хоровій творчості М. Шуха (на прикладі духовного концерту «Откровения блаженнаго Иеронима»). *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Х. : ХДАДМ, 2019. № 2. С. 109-114.
 6. Каменєва А. С. Жанрова семантика хорових мініатюр Михаїла Шуха. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 24. Том 1. С. 30-33.

LIST OF AUTHOR'S PUBLICATIONS

1. Kamenieva, A. S. (2016). «Liturhichni slavoslivia Ioanna Zlatousta na kanonichni teksty» M. Shukha: zhanrovo-stylistychnyi ta vykonavskiyi aspekty [“Liturgical Hymns of John Chrysostom on Canonical Texts” by M. Shukh: genre-stylistic and performing aspects]. *Kultura Ukrainy*, 54, 87-95 [in Ukrainian].
2. Kameneva, A. S. (2017). Muzyikalno-poeticheskie simvolyi v horovom tvorchestve M. Shukha [Musical and poetic symbols in choral works by M. Shukh]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 47, 82-97 [in Russian].
3. Kameneva, A. S. (2018). Meditativnost' v strukture hudozhestvennogo soznaniya (na materiale messy «I skazal ya v serdce moem» M. Shukha). [Meditation in the structure of artistic consciousness (based on the Mass

- “And I Said in My Heart” by M. Shukh)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 49, 128-140 [in Russian].
4. Kamenieva, A. (2019). Stylistychni osoblyvosti khorovoho kontsertu «Chakluvalni pisni» M. Shukha [Stylistic features of choral concert “Witchery Songs” by M. Shukh]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 55, 122-135 [in Ukrainian].
 5. Kamenieva, A. S. (2019). Zhanr «molytvy» v khorovii tvorchosti M. Shukha (na prykladi dukhovnoho kontsertu «Otkrovenyia blazhennaho Yeronyma») [The genre of “prayer” in the choral work by M. Shukh (on the example of the spiritual concert “Revelation of Blessed Jerome”)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv*, 2, 109-114 [in Ukrainian].
 6. Kamenieva, A. S. (2019). Zhanrova semantyka khorovykh miniatiur Mykhaila Shukha [Genre semantics of choral miniatures by Mykhail Shukh]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni I. Franka. Drohobych*. 24, 1, 30-33 [in Ukrainian].

ABSTRACT

Kamenieva A. S. Choral Creativity by Mykhailo Shukh as a Spiritual Universe. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) on specialty 17.00.03 – Musical Arts. – Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 2020.

Mykhailo Arkadiiovych Shukh (1952-2018) is a composer, teacher, public figure of the last third of the XX - XXI centuries. A representative of the Kharkiv composition school (class of professors V.M. Zolotukhin and D.L. Klebanov), M. Shukh worked in Donetsk (1977-2001; early and central (mature) periods), later lived and worked in Kyiv (2001-2018; central (culminating) and late periods). The main concern of this paper is to substantiate the specificity of the choral style of

Mykhailo Shukh in the coordinate system of different traditions of European and Ukrainian choral music.

M. Shukh has worked fruitfully in many genres: the spectrum of the composer's creative work involves instrumental (piano, organ, string and bow) and vocal spheres, music for performances and films. However, choral creativity is the dominant interest of the artist. Composer's mindset of M. Shukh in the period of his creative flourishing acquired features of meta-genre conceptualism and universalism.

M. Shukh's sacred music is said to be a poorly investigated field of cognitive musicology. Although the researchers touched upon spiritual issues in the music of the composer (V. Varnavska and T. Filatova, O. Ushchapivska), their content was not affected by the prayerfulness that constitutes the essence of the composer's artistic method. Therefore, the relevance of the thesis topic lies in the *development* of the scientific basis for evaluating the choral contribution of M. Shukh to the culture of modern Ukraine; *periodization* of M. Shukh's choral work as a component of the composing process of the last third of the XX - XXI centuries; exploration of the artist's choral style as the embodiment of innovative thinking within genre-stylistic models established in Western European and national choral culture. Hence, the title of the present PhD thesis is – **“Choral Creativity by Mykhailo Shukh as a Spiritual Universe”**.

The object of the study is choral art of Ukraine in the last third of XX-XXI centuries; the subject of the study is the choral style of M. Shukh as the unity of artistic and philosophical attitudes – a Spiritual Universe.

The purpose of the study is to substantiate stylistic principles of the artistic outlook and composer's thinking of M. Shukh as a prominent representative of Ukrainian musical culture of the last third XX – XXI centuries on the material of a comprehensive analysis of the artist's choral heritage.

Research objectives have conditioned the structure of the research paper.

Chapter 1 “The Artistic World of M. Shukh's Music and Methods of its Knowledge” contains 3 sections devoted to the study of historiography of

musicological views on the composer's heritage and the general socio-cultural context, in which the artist's contemporary creative work should be considered. The fundamental question of the musicological interpretation of M. Shukh's choral music is revealed through the metaphor "spiritual universe". Its content reflects the composer's connection with the human civilization to which he belongs through a system of philosophical and religious values. M. Shukh's choral creativity emerges as a '*spiritual path of ascent*' (taken from the Bible) that connects the composer with the bearers of the great choral tradition of the last third of the twentieth century who were the bringers of spirituality in Soviet times (A. Schnittke, A. Pärt, in Ukraine – V. Stepurko, H. Havrylets, O. Kozarenko, etc).

Chapter 2 "Choral Creativity by M. Shukh as a Style System" presents periodization of the leading genre sphere of the composer, identifies the dominants of his choral style through the embodiment of the principles of artistic consciousness. Section 2.2 "Choral style as a reflection of the artistic consciousness of M. Shukh" characterized the composer's path from neo-baroque or avant-garde landmarks to meditation and prayer. Section 2.3 "Genre models of European and domestic choral culture" outlines the features of M. Shukh's continuity of artistic thinking with established historical traditions (masses, requiem, choral concerto, liturgical songs, etc.).

It is within the scope of Chapter 3 entitled "Meditativeness as a Component of M. Shukh's Choral Creativity" to consider the systematic display of leading themes, ideas, and images in different genre models. Thus, subsection 3.1 contains a genre and stylistic analysis of the choral cycle "*From Lyrical Poetry of A. Blok*", which presents a variety of sound and poetic symbolism through a conscious desire to unite the secular and spiritual worlds (meditation and prayer), encryption of signs, their interpretation. Section 3.2 provides a genre and semantic analysis of the requiem "*Lux aeterna*" to canonical Latin texts and poems by Russian symbolic poets M. Minsky, V. Solovyov, K. Balmont for soloists, reader, children's choir, guitar, piano, organ, synthesizer and drums. Section 3.3 describes the author's interpretation of the genre of the mass entitled by the author "*And I Said in My*

Heart". Finally, the compendium of genres would be incomplete without the choral concerto "*Witchery Songs*".

One of the most cross-cutting ideas of the musicological concept of the current research work is the awareness of the role of meditateness as a type of semantics, closely related not only to the psychology of the spiritual experiences of the lyrical universum of M. Shukh's music but also to the gradual 'modulation' of his consciousness into the prayerful world of the Christian culture in its various dimensions. Current issue is touched in the Chapter 4 "Prayerfulness as a Conceptual Feature of the Spiritual Universe". It presents a comprehensive analysis of large forms of the choral genre: "*Liturgical Hymns of John Chrysostom*", two spiritual concertos: "*Revelations of the Blessed Jerome*" and "*Temptations of the Light Angel*", choral concerto "*Awakening*".

Choral miniatures analyzed in terms of musical semantics (section 4.4). It was found that the musical symbols and means of expression with which they are embodied help to decipher the depth of the composer's vision of the philosophy of existence.

In Conclusions a comprehensive overview of the topic and objectives is emphasized.

1. Complete research of all choral works by M. Shukh has revealed the main genre forms to which the artist turned during his life (requiem, spiritual concerto, mass, choral cycles and miniatures). In his creative credo, M. Shukh defined the desire for Beauty, Unity and Light: he understood spirituality through communion with God as an opportunity to unite all mankind in prayer. Therefore, in his works there is an orientation on the modeling of various spiritual traditions (Orthodox, Catholic). Secular genres have repeatedly acquired a spiritual meaning due to the union of poetic symbolism with canonical texts. Thus, the systematic view of the choral style of M. Shukh allowed to justify the definition of "spiritual universe" as an organic unity of artistic consciousness (worldview) and sound thinking.

2. On the basis of a comprehensive substantiation of the drama of large and small compositions by M. Shukh from the point of view of *homo credens*

(believer) the existence of a spiritual universe at different levels of organization of the work is proved. First, through the creation by the composer of an original genre system of choral creativity; secondly, due to the conscious choice of worldview concepts-ideas of Unity and Light. Along with the principle of the dramatic structure of the work *the 'spiritual path of ascension'*, musical and philosophical concepts are defined, which reveal the deep meaning of prayer: no matter what kind of ordeals and temptations the soul of a religious person has to come through, it can only through penitence reach the Divine Light. M. Shukh expressed this idea in his works by choosing the chamber composition of performers, mainly a cappella, a significant number of ascending melo-intonations, the appropriate texture and timbre drama.

3. The periodization of M. Shukh's choral work was developed for the first time. The criteria for the evolution of the composer's choral thinking were: life expectancy, chronological (for example, the beginning of writing choral works) and geographical (stay in different cultural centers of the country) signs of life, change of genre interests. These criteria allowed to divide the choral work of the composer into four periods: "years of study", early, central and late. Due to the extraordinary fertility, the central period of M. Shukh's work is proposed to be divided, in turn, into two sections - the stage of maturity and the culminating stage. The defining of the composer's choral heritage periodization allows us to determine the development of the artist's genre and stylistic ideas (depending on changes in the socio-cultural and historical paradigm of society).

4. The innovativeness of M. Shukh's thinking is substantiated through the understanding of the philosophical and religious principles of his worldview. They were expressed as the quality of intonation sound through meditateness, which was already manifested in the secular works of the artist, becoming the leader of the "voice of the Author", and then embodied in the original spiritual music. Analysis of iconic works of meditative style (choral cycle "*From Lyrical Poetry of A. Blok*", requiem "*Lux aeterna*", mass "*And I Said in My heart*", choral concerto "*Witchery Songs*") revealed that meditation is a priority principle of artistic

thinking of M. Shukh.

The transformation of meditateness into another *homo credens* form—prayerfulness is marked by innovation. If meditateness is a state of immersion in one's own inner world, a monologue with the Soul, then a prayer is always dialogical, aimed at communion with God. Prayer was fully manifested in the central period of the artist's work, which is associated with the composer's interest in Orthodox spirituality. In other words, the spiritual universe is visualized in choral works as a “polyphony of meanings”: from meditative stylistic intonation as “general” (according to V. Medushevsky) - to liturgical-prayer. Comparing them in the context of M. Shukh's choral work as a whole system reveals an organic synthesis of meditateness and prayer. Their existence in the genre diversity of M. Shukh's choral works took place due to the symbolization of musical language, the author's “intervention” in biblical hermeneutics. The musical and philosophical symbolism of M. Shukh's author's language provides an opportunity to find new interpretations of choral works (“living texts of culture”).

5. The specifics of genre semantics of M. Shukh's choral works are substantiated. As a witness of globalization, the composer reflected the existing trends of music in their creative synthesis (polygenre, polystylistism, avant-garde techniques). However, the signs of globalization do not prevent the performers of M. Shukh's works to feel the “voice of the Author” as the spiritual center of his consciousness and to reproduce his concept in their own interpretations.

It should be noted that the genre in the work of the composer is necessarily associated with the stylistic principles of his thinking. The genre semantics of the composer's choral style is characterized by both reliance on tradition and innovation. Prayer is embodied in works written under the influence of the Orthodox spiritual tradition, or in a veiled form (in the spiritual concertos “*Temptation of the Light Angel*”, “*Revelation of Blessed Jerome*”). However, M. Shukh, as a contemporary artist, updated the constant genre models (for example, “*Liturgical Hymns of John Chrysostom*”). Finally, the choral miniatures on the canonical text also indicate the genre name of the prayer. The scenic

performance “*Pilgrimage to the Land of Angels*” can also be attributed to a prayerful perception since the composer, in approaching the liturgical drama, originally embodied the “*Lord’s Prayer*”.

6. Choral style of M. Shukh as an artist of the last third of the XX - XXI centuries characterized by multidimensionality. It is important to state that poetic component of choral works by M. Shukh, who chooses for his works exclusively symbolists’ poetry – O. Blok, M. Minsky, V. Solovyov, K. Balmont, O. Kryvoruchko. It’s worth noting that the artist uses these verses combining them with canonical prayer (like in the requiem “*Lux aeterna*”) or with the help of musical and poetical inserts of sacred content in secular poetry (“*From Lyrical Poetry of A. Blok*”). We would like to point out the artist's interest in the works of the Armenian poet-symbolist N. Shnorali. There were written two spiritual concertos “*Revive Me, Strengthen Me*” and “*Temptations of the Light Angel*”, and a choral miniature “*Remember me, My God*” to his texts. The creativity of these artists is characterized by symbolic worldview.

Thus, the choral style of M. Shukh is presented as a spiritual universe - the sound variety of works, saturated with the richness of symbolism developed in the works of Christian culture. Today, each work of Mykhailo Shukh deserves further recognition by a wide range of listeners and the musical elite, inclusion in the concert life and the realities of the educational process of music institutions in Ukraine.

Keywords: M. Shukh, choral creativity, choral style, worldview, meditateness, prayerfulness, genre semantics, sound symbolism of a choral work, Light, Unity, sonority, spiritual universe.

ЗМІСТ

ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНІЙ СВІТ МУЗИКИ М. ШУХА ТА МЕТОДИ ЙОГО ПІЗНАННЯ	
1.1 Творчість М. Шуха в історичному хронотопі (60-90 роки ХХ ст.).....	26
1.2 Історіографія музикознавчих джерел, присвячених творам М. Шуха.....	33
1.3 Творчість як духовний універсум.....	47
Висновки до Розділу 1.....	64
РОЗДІЛ 2. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ М. ШУХА ЯК СТИЛЬОВА СИСТЕМА	
2.1 Періодизація хорової творчості М. Шуха.....	66
2.2 Хоровий стиль як віддзеркалення художньої свідомості М. Шуха.....	75
2.3 Жанрові моделі європейської та вітчизняної хорової культури.....	84
Висновки до Розділу 2.....	95
РОЗДІЛ 3. МЕДИТАТИВНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ М. ШУХА	
3.1 Хоровий цикл « <i>Из лирики А. Блока</i> » (1983): музично-поетична символіка.....	98
3.2 Реквієм « <i>Lux aeterna</i> » (1988).....	103
3.3 Меса « <i>И сказал я в сердце моем</i> » (1995).....	112
3.4 Хоровий концерт «Чаклувальні пісні».....	120
Висновки до Розділу 3.....	129
РОЗДІЛ 4. МОЛИТОВНІСТЬ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА ОЗНАКА ДУХОВНОГО УНІВЕРСУМУ	
4.1 «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста»: втілення ознак Богослужбового чину.....	132
4.2 Жанр молитви в духовних концертах М. Шуха	
4.2.1 « <i>Откровения блаженного Иеронима</i> ».....	141
4.2.2 « <i>Искушение Светлого Ангела</i> ».....	148
4.3 Ідея Світла та Єдності в хоровому циклі «Пробудження» (2010).....	154

4.4 Семантика хорових мініатюр.....	160
Висновки до Розділу 4.....	172
ВИСНОВКИ.....	175
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	181
ДОДАТКИ.....	202

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Михайло Аркадійович Шух (1952-2018) – композитор, педагог, громадський діяч останньої третини ХХ – ХХІ століть¹. Визначний митець працював на ниві вітчизняного мистецтва більше 40 років, залишивши багатовекторний спадок симфонічної, камерно-інструментальної (фортепіанної, органної, струнно-смичкової) та вокальної музики. Хорова творчість була домінантою інтересів митця.

Дослідження хорової творчості М. Шука як *завершеної стильової системи* є апріорі актуальним для музичної науки, оскільки творчий доробок митця складає сучасний пласт хорового виконавства України. Живучи в історичному часопросторі з видатними композиторами постсекулярної доби (А. Шнітке, А. Пярт, Л. Дичко, Є. Станкович, В. Сильвестров, В. Степурко, Г. Гаврилець, О. Козаренко), Михайло Шух став одним з ретрансляторів духовної музики.

За життя композитора його творчість здобула широку слухацьку аудиторію, а твори – популярність серед хорових колективів України та за кордоном. Знаковим є те, що до духовної сфери належать твори М. Шука і в інших жанрах: органна меса «*Via dolorosa*», «Дві молитви-медитації для фортепіано». Багатогранно представлені композитором жанри світського спрямування: кантата «*Из повести временных лет*», хорові цикли «*Из лирики А. Блока*» для мішаного хору, «*Бирюльки*» для дитячого хору, «Чаклувальні пісні» для жіночого хору. В цілому еволюція його хорового мислення набула рис *метажанрового універсалізму*: кожен твір являє художній світ поета і філософа, в якому поєднуються неймовірна музична краса та глибина духовного світобачення. Втім констатуємо, що духовна музика цього митця нині є маловивченою. Хоча музикознавці певною мірою торкалися духовної тематики (В. Варнавська та Т. Філатова [35, 36], О. Ущипівська [188]), однак

¹Вихованець харківської композиторської школи: клас заслужених діячів культури України, професорів Д. Л. Клебанова і В. М. Золотухіна (Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського). З 1977 по 2001 рр. працював у Донецьку. У київський період (2001-2018) М. Шух сформував своє ставлення до хорового жанру як духовного світу.

її зміст і значення в контексті всієї творчості не визначалися як ключ до розуміння його художнього методу.

На ґрунті систематизації наукових джерел виявлено, що життєтворчість митця є знаковою для культури новітньої України, отже, *актуальною* для музикології з кількох причин:

- слід обґрунтувати роль хорової творчості митця в системі координат різних музичних та співочих традицій Західної Європи та України;
- розробити періодизацію хорової творчості митця як складової сучасного композиторського процесу;
- з'ясувати новачність композитора при трактуванні жанрових моделей хорової музики західноєвропейської та вітчизняної традицій;
- розкрити зміст музикознавчої інтерпретації хорової творчості М. Шуха як духовного універсуму.

Обґрунтування специфіки хорового стилю Михайла Шуха в системі координат різних духовних традицій хорової музики Європи та України становить надзавдання дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015 р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2022 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.).

Мета дослідження – на матеріалі всебічного аналізу хорової спадщини митця обґрунтувати стильові принципи художнього світогляду та композиторського мислення М. Шуха як видатного представника української музичної культури останньої третини ХХ – ХХІ століть.

Завдання дослідження обумовлені постановкою його мети:

- узагальнити результати музикознавчого осмислення композиторської спадщини М. Шуха в аспекті феноменології особистості і творчості;
- розробити періодизацію хорової творчості М. Шуха;
- дослідити повний корпус хорових творів як підґрунтя осмислення життєтворчості митця;
- виявити специфіку жанрової семантики хорових творів М. Шуха;
- визначити новаційність трактування композитором жанрово-стильових моделей європейської та вітчизняної культури;
- розкрити роль музично-поетичної символіки в структурі хорових творів М. Шуха;
- обґрунтувати драматургію великих хорових композицій з точки зору *homo credens* («віруючої людини»);
- схарактеризувати образний світ хорових мініатюр композитора.

Об’єкт дослідження – хорове мистецтво України останньої третини ХХ-ХХІ століть; його **предмет** становить хоровий стиль М. Шуха як єдність художніх та світоглядних настанов – духовний універсум.

Матеріал дослідження. Концепція дослідження ґрунтується на:

- 1) всебічному аналізі повного корпусу хорових творів М. Шуха: реквієм «*Lux aeterna*», «Літургічні славослів’я Іоанна Златоуста», кантата «*Рождественское сольфеджио*», хорові цикли «*Из лирики А. Блока*» та Духовний диптих для жіночого хору, меса «*И сказал я в сердце моем*», духовні концерти «*Откровения блаженного Иеронима*» та «*Искушения Светлого Ангела*», хорові концерти «Чаклувальні пісні» та «Пробудження», хорова симфонія-реквієм «*Memento Mori, Memento Vivere*», сценічне дійство «*Паломничество в страну ангелов*», хорові мініатюри «*Помяни, Господь*», «*Свете тихий*», «*Святый Боже*», «*Et incarnatus*», «*Ave Maria*», «*Stabat Mater*», «*Dies irae*», «*Sancta Maria*», «*Domine meus*»;
- 2) на вивченні аудіо- та відеозаписів концертних програм та виступів видатних українських хорових колективів (камерні хори «Хрещатик» і

«Київ», жіночий хор «Павана» НПУ імені М. П. Драгоманова, жіночий хор Київського інституту музики імені Р. Глієра, Національна капела «Думка», студентський хор НМАУ імені П. І. Чайковського та інші).

Методи дослідження. Обґрунтування хорової творчості М. Шука як духовного універсуму зумовило взаємодію загальних і спеціальних методів науки:

- *історичний* – спонукає до розгляду творчості М. Шука в контексті розвитку музичної культури та науки останньої третини ХХ – ХХІ століть;
- *феноменологічний* – сприяє усвідомленню особистості композитора-філософа та його хорової спадщини як видатного внеску у вітчизняну музичну культуру означеного періоду;
- *жанрово-семантичний* – розкриває взаємодію жанрів християнської культури та хорового письма Новітнього часу як новаційну рису, обумовлену індивідуально-композиторським мисленням;
- *стильовий* – націлений на розуміння хорової спадщини митця як художньої єдності, що увиразнює світоглядні та музично-композиційні засади творчості;
- *функціонально-структурний* – виявляє ієрархію будови хорового твору в аспекті смислоутворення (*i:m:t*);
- *духовний аналіз* – запозичений з праць В. Медушевського як найбільш відповідний концепції *homo credens* у хорових жанрах;
- *моделювання* – спосіб теоретичної редукції складних явищ хорового мистецтва для подальшого впровадження в сферу хорознавства та наукової мови;
- *системний* – визначає рівні художньої цілісності композиторської творчості як духовний універсум (музична лексика, тема-образ, жанр, стиль твору, стиль мислення, хоровий стиль).

Теоретична база. Наукове осмислення хорової творчості М. Шука обумовило звернення до фундаментальних розділів сучасної музичної науки:

- *історії та теорії світового та вітчизняного хорознавства* (А. Анісімов [5], Г. Батичко [19], Г. Дмитревський [52], В. Живов [57], С. Казачков [67, 68], В. Краснощоків [91], Ю. Кузнєцов [96], П. Левандо [104], К. Пігров [141], В. Самарін [161], В. Соколов [168], П. Чесноков [201]);
- *філософії, естетики музики, теорії пізнання мистецтва* (Л. Акоюн [2], Д. Арабаджи [7], Б. Асаф'єв [13, 14], С. Кримський [93], І. Ляшенко [111], В. Медушевський [116], Д. Наливайко [134], С. Осадча [139], С. Посадський [146], О. Роценко [153–155], А. Терещенко [178], Ю. Чекач [199], Л. Шаповалова [206-210]);
- *теорії жанру та стилю в музичному мистецтві* (М. Арановський [10], В. Бобровський [30], М. Бонфельд [31], Н. Горюхіна [41], І. Коханік [89, 90], А. Кудряшов [94], Л. Мазель-В. Цуккерман [114], В. Медушевський [116-122], М. Михайлов [125], Є. Назайкінський [132, 133], І. Пясковський [149], К. Руч'євська [156], Н. Савицька [158], С. Скребков [164], В. Холопова [193], М. Черкашина [200], Л. Шаповалова [208, 209], С. Шип [214, 215]);
- *методології вивчення духовної музики* (О. Александрова [4], М. Антонович [6], Н. Варавкіна-Тарасова [33, 34], І. Гулеско [45], Н. Гуляницька [46, 47], Н. Клімова [78], А. Ковальов [81, 82], Н. Костюк [88], О. Овсяннікова-Трель [136], Н. Середа [162]).

Окремий інтерес становлять джерела, присвячені творчості М. Шука, що містять статті (Д. Шейніна [212], Н. Чеснокової [202-204], В. Варнавської та Т. Філатової [35, 36], О. Ущепівської [184-188], І. Жуковської та Н. Народницької [59], А. Утіної [183], О. Афоніної [17], Д. Купіної [99], І. Вербицької-Шокот [37], В. Степурка [173], А. Татарнікової [177]), інтерв'ю (В. Реді [151], Л. Денисенко [48]). Найзначнішою подією став вихід у світ колективної монографії, присвяченої життєтворчості митця [126] (за участі музикознавців С. Коробецької, О. Комаровської, Т. Строгаль, О. Хоружої,

І. Мринської, І. Жуковської, В. Касьянкової, Л. Чинчевої, Г. Побережної, Т. Щериці).

Наукова новизна отриманих результатів. У музичній науці *вперше*:

- досліджено повний корпус хорових творів М. Шуха, що складає аналітичне підґрунтя концепції творчості як духовного універсуму;
- запропоновано періодизацію хорової творчості митця, означену метажанровим універсалізмом;
- охарактеризовано специфіку медитативності в структурі художньої свідомості М. Шуха як однієї з пріоритетів його звукообразного мислення;
- виявлено типи молитовності для визначення концепту «духовний універсум»;
- розкрито композиторську інтерпретацію музично-поетичних символів хорових творів М. Шуха та обґрунтовано специфіку їх жанрової семантики через новаційність трактування європейської та вітчизняної традицій;
- висвітлено жанрово-стилістичну багатовимірність хорових мініатюр М. Шуха.

Практична значимість отриманих результатів. Матеріали та висновки дисертації дають можливість вивчати хорову творчість М. Шуха на практичних заняттях хорового класу та диригування, а також як предмет спецкурсів для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України «Хорова література», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Методика роботи з хором», «Історія та теорія хорового виконавства», «Виконавсько-педагогічна майстерність», «Сучасна українська хорова література», «Читання хорових партитур».

Апробація роботи. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Барокові шифри світового мистецтва» (Харків, 3-4 жовтня 2015 р.), «Актуальні проблеми музичного та

театрального мистецтва» (Харків, 11 лютого 2016 р.), «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 29 вересня 2017 р.), «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 22 лютого 2019 р.), «Михайл Шух: митець і час» (Київ, 10 квітня 2019 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у шести статтях у спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України; з них 5 – за фахом мистецтвознавство, 4 статті – у періодичних виданнях, що індексуються у міжнародних наукометричних базах.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій, Вступу, чотирьох Розділів (14 підрозділів), Висновків та трьох Додатків. Список використаних джерел містить 224 покажчики (21 сторінка). Загальний об'єм дисертації – 212 сторінок, з них основного тексту – 165 сторінок.

Додатки містять: а) нотні приклади; б) таблицю стилістичних знаків у «Літургічних славослів'ях Іоанна Златоуста»; в) відомості про апробацію результатів дослідження.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНІЙ СВІТ МУЗИКИ М. ШУХА ТА МЕТОДИ ЙОГО ПІЗНАННЯ

1.1 Творчість М. Шуха в історичному хронотопі (60-90 роки ХХ ст.)

Час та епоха, в якій живе та розвивається митець, має велике значення, адже саме цей аспект визначає сутність композитора, його ідентичність, пошук власного стилю: створювати в сталій традиції історичного періоду чи протистояти, знаходячи нові шляхи композиторської думки? Період, в який народився та розвивався митець М. Шух – це час радянської доби.

При написанні історіографічного огляду, присвяченого загальній картині розвитку музичного мистецтва зазначеного історичного хронотопу – 60-90 роки минулого століття (без якого складно визначитися з життєтворчістю окремого діяча того чи іншого періоду), будемо спиратися на матеріали пленумів Спілки композиторів УРСР, складені відомими науковцями Києва та Москви.

Як відомо, мистецтво радянської України 60-70 років ХХ століття прославляло радянську ідеологію. Фактор загального спрямування світогляду людей в той час сприяв розвитку композиторської творчості у певній тенденції. Така тематика творів як революція, друга світова війна, рух народів за мир, що активно пропагувалася, звичайно «породжувала у радянських композиторів закономірний інтерес до великих полотен вокально-симфонічного мистецтва, доступного самим широким демократичним шарам слухачів» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 175]. В багатьох творах головним героєм виступав народ, який змальовувався «у русі, в дії, в конкретних життєвих обставинах» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 189]. Зрештою, провідні композитори доби «шістдесятників» М. Скорик, А. Штогаренко, М. Дремлюга, А. Кос-Анатольський, П. Майборода, які відрізнялися монументальністю мислення, активно відтворювали ці образи у своїх доробках. Наприклад, кантата «Людина»

М. Скорика (1964) «представляє собою широко розгорнутий вокально-інструментальний монолог» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 193], де головний герой відтворює образ громади від першої особи. Витоками тематизму твору є народна та сучасна масова пісня.

Громадянські мотиви присутні й в хоровому концерті І. Карабиця «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди (1971). Взагалі, хорова спадщина композитора «відрізняється певною “розмашистістю”, тяжінням до випуклих гостродинамічних форм, яскравою колористикою, пошуком своєї фактури, нерідко насиченої та нервової» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 196]. Кантата «Червона калина» Л. Дичко втілює «в художніх образах епоху визвольної боротьби українського народу з іноземними поневолювачами» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 194]. Великий цикл «*Четыре украинских песни*» Л. Грабовського для хору та оркестру науковець А. Терещенко іменує як «...змістовний твір великого громадянського звучання» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 439].

Важливою тенденцією епохи 60-70 років, на яку також вкажемо, була симфонізація вокально-хорового жанру, «...наближення кантатно-ораторіальних форм до сонатно-симфонічної циклічності (симфонія-кантата А. Штогаренка, симфонія-ораторія Є. Станковича) <...>» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 200]. Звідси виникнення жанрових новацій – вокально-симфонічна поема, хорова повість, новела, що виникли під впливом літератури. Таким чином, відзначимо в еволюції хорового мистецтва пріоритет прагнення до втілення великих жанрових форм, що будувалися на випуклій образності.

Втім, розвиток української культури 60-70-х років був відзначений і «прагненням до освоєння нового в музичному мистецтві, напруженими пошуками свіжих творчих рішень тем сучасності» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 416]. Носії нової мистецької течії прагнули привнести свіже бачення композиторського стилю, додати більшої свободи у творче самовираження. Звідси виникають такі мистецькі угруповання як «Київський

авангард», до якого належали В. Сильвестров, В. Годзяцький, Л. Грабовський, пізніше І. Карабиць, Є. Станкович, О. Ківа. «Музика завжди була музикою замкненого, соборного простору. Аванград – одна зі спроб вийти із замкненого простору...» (переклад з рос. мій – А. К.) [50] – саме такими словами охарактеризував стиль композиторського мислення того часу В. Сильвестров.

Так, мистецтво авангарду передбачало барвистість, «що межувала із сонористикою – технікою, що ставить красу тембрових кластерів вище традиційної функціональності» (переклад з рос. мій – А. К.) [50], використання різноманітних шумів, природніх звуків. Композитор В. Годзяцький так характеризував свою творчість: «... я уявляю звукову матерію у вигляді стереоекрану з періодично пульсуючими звуковими спалахами. Окремі ритмічно заряджені мотиви силкуються об'єднатися в єдину звукову безперервність. Звідси й термін – звучаща площина, тобто, суцільне, безперервне звучання» (переклад з рос. мій – А. К.) [50].

Хорова культура розвивається за принципом пошуку новацій образної семантики: зокрема, розмаїття стилістики, «обумовленої творчим синтезом традиційного та новаторського <...>» (переклад з рос. мій – А. К.), – пише В. Задерацький [130, с. 416]. Наприклад, В. Сильвестров відрізнився пошуком та винаходом нових звукоколеристичних ефектів. Новаторські пошуки відмітимо й у композиторів В. Губаренка, В. Золотухіна, І. Шамо, М. Скорика. В музиці названих авторів спостерігаємо «збагачення тонально-ладових принципів <...>. Ускладнилися й збагатилися принципи використання народних ладів, ритмічної будови, мелодико-тематичних основ музичної виразності <...>» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 441]. Мелодія зазнає «збіднення» та вже не є головним засобом музичної виразності хорових творів. Особливо важливо відзначити творчість харківського композитора-симфоніста В. Бібіка. Музикознавці характеризують творчість митця як «поєднання інтелектуалізму та мелодичного дару, вдумливості та нестримного плачу» (переклад з рос. мій – А. К.) [50].

Названий період також ознаменований великим зацікавленням митців пісенним фольклором. Його втілення композиторами («Нова фольклорна хвиля» – Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик та ін.) відбувалося в кількох напрямках. Перший – взаємодія фольклорного та професіонального, відповідно *стилізація народної пісенності*. В другому напрямі – інтерес митців до «... образів народної давнини, історії, а також обрядової, ритуальної та фантастичної образності» (переклад з рос. мій – А.К.) [130, с. 447] та їх авторське переінтонування. Іншими словами, йдеться про відтворення стародавніх жанрів. Знаковим прикладом цього напрямку є кантата «Червона калина» Л. Дичко, де втілено авторську концепцію народного світовідчуття крізь національно-жанрову призму плачів, дум, ліричних пісень. В. Задерацький зазначив: «... композитор прагне “прочитати” <...> тексти в тому інтонаційному ключі, який, з одного боку, прямо відповідає епосі виникнення текстів, з іншого – спирається на сучасні принципи засвоєння фольклору» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 447]. На прикладі кантати визначається, що в творчості Л. Дичко виникають тенденції симфонізації музичної тканини, що «привносять ефект “симфонічного збільшення”» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 448].

Є. Станкович представляє хоровий пласт фольклорної тематики, «демонструючи найцікавіші індивідуальні варіанти переосмислення народних витоків <...>» (переклад з рос. мій – А. К.) [130, с. 442]. Найяскравішим твором композитора в цій сфері стала фольк-опера «Цвіт папороті». Також назвемо фольклорні хорові зразки інших композиторів – В. Зубицький «Гори мої», народна сюїта «Лемківське весілля» М. Колесси та ін.

Щодо стану українського хорового мистецтва в історичному хронотопі, в якому зростав талант М. Шука, важливо охарактеризувати культурне середовище, в якому формувалися ті чи інші тенденції. Харківська композиторська школа є «однією з найбільш оригінальних, плідних та історично ґрунтовних в Україні» (переклад з рос. мій – А. К.) [153, с. 55]. За

системним визначенням О. Рощенко-Аверьянової, «феномен харківського композиторського “тексту” відрізняє взаємодія монументалізму та мініатюризму, принципів програмності та ідеалів “чистої музики”, конструктивізму, раціоналізму та відкритого емоціоналізму, тяжіння до філософського узагальнення та прагнення до максимально “помітного”, чи не плакатного втілення задуму, відтворення цілісності світобудови та процесу розпорошення Абсолюту на частки, що втрачають єдність зв’язків, концепції ствердження музичного Логосу та повернення до всепороджуючого Хаосу» (переклад з рос. мій – А. К.) [153, с. 55, 56].

Традиції харківської композиторської школи, генетично пов’язаної з засадами професіоналізму петербурзької школи, розвивалися під орудою таких могутніх постатей як С. Богатирьов, М. Тіц, Т. Кравцов та ін. Викладачами М. Шука у Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського були видатні представники старшої генерації Д. Клебанов та В. Золотухін – плодовиті композитори, які зосередилися в основному на написанні великих, концепційних жанрів (симфонічних, камерно-інструментальних творів, музики до драматичних вистав). Хорова сфера в їх творчості представлена набагато скромніше і відрізнялася традиційним для епохи 60-70-х років тяжінням до монументальних вокально-симфонічних жанрів – кантата, поема, вокальна симфонія, хорова пісня.

Михайло Шух – особистість, розвиток якої відбувався унікальними шляхами. Якщо порівняти творчість митця з вищезазначеними тенденціями розвитку музичного мистецтва 60-70 років ХХ століття, можна стверджувати, що його світогляд контрастно відрізняється від мистецьких тенденцій того часу. На тлі одноманітності музичних образів, відбиваючих ідеологію радянської доби (так званого соцреалізму), композитор «увірвався» в мистецький світ з іншим художнім баченням сучасного художника та уявленнями щодо новітньої композиторської технології. Монументальні жанри «радянського зразка» композитора ніколи не цікавили, навпаки – він різко протистояв стильовій заангажованості, з юних років відчуваючи місію,

що в підсумку відтворилася у тяжінні до духовного жанру. В період навчання він відшукував власне композиторське письмо, спочатку звернувшись до камерно-інструментального та симфонічного жанрів з орієнтацією на неокласицизм та необароко. Після закінчення інституту композитор майже одразу знайшов авторський самобутній стиль. Почавши писати хорову музику, М. Шух визначив пріоритет камерності у втіленні авторського світовідчуття. Саме ця ознака його композиторського мислення контрастувала до жанрових стереотипів радянської доби.

М. Шух – композитор-філософ, типовими рисами якого були: занурення в себе, відтворення найтонших почуттів людини; звідси прагнення до іманентності втілення образів. Медитативність, що є однією зі стильових засад митця, стала «провідником» до камерності творів, адже її втілення передбачає мінімалістичність засобів. Дослідивши творчий шлях М. Шука, зазначимо, що пошук його композиторського стилю відбувався, спираючись на європейську музичну традицію.

Як відомо, В. Сильвестров також звертається до медитації як одного зі стильових принципів мислення: «...в неоромантичному стилі В. Сильвестрова медитативність здійснює себе через сферу європейської рефлексії» [97]. Мету прагнення композитора до медитації М. Кузнєцова виявляє як «направлене від пошуку істини – до досягнення вищої мудрості душевного спокою» (переклад з рос. мій – А. К.) [97]. Знаходимо медитативний стиль і в творчості С. Губайдуліної: «... такі характеристики як статичність, уповільнене розгортання форми, споглядальність, багаторазова повторність невеликих побудов чи мотивів, підкреслювання ролі тиші та, відповідно, зростання ролі кожного конкретного звуку <...> властиві багатьом [її] творам <...>» (переклад з рос. мій – А. К.) [223].

Ознаки авангардного стилю в творчості М. Шука проявилися опосередковано. Схожі риси виявлено у використанні композитором сонористичних прийомів та звуконаслідування, втім їх можна зарахувати до засобів, що втілюють медитативний стиль. Гармонічний та фактурний шари у

творах М. Шуха не вирізняються складністю, а мелос – є одним з важливіших засобів виразності в творчості митця. Тож хоровий стиль композитора можна віднести до стилю «нової простоти».

Значна популярність «нової фольклорної хвилі» у радянські часи не торкнулася хорової творчості М. Шуха на ранньому та центральному періодах. Єдиний твір неофольклорної тематики був написаний митцем у 2010 році (хоровий концерт «Чаклувальні пісні»). Втім, пейзажна лірика достатньо широко втілювалася в хорovій спадщині М. Шуха, особливо в жанрі хорovої мініатюри.

80-ті роки ХХ століття – період кардинальних державотворчих змін. А. Лащенко зазначає: «Епоха, так званої “перебудови” сколихнула не тільки політичні, але й культурно-мистецькі процеси. Зокрема, хорове виконавство України рішуче звернулося до повноцінного засвоєння досвіду вітчизняної та світової хорovої культури» [103, с. 74]. В ці роки починає відроджуватися духовна культура, яка була в занепаді в радянські часи. Важливо, що в концертному житті почали з’являтися церковні хори. «Точкою відліку нового витка відродження духовно-музичного мистецтва стала дата тисячоліття хрещення Русі (1988), що послужила свого роду поштовхом для сплеску нових ідей в цій царині» [175, с. 10]. Саме в цей час митець М. Шух розпочинає свій шлях у духовному напрямі. Втім, на основі оглядового співставлення його творчості з основними тенденціями композиторського процесу даної епохи (80-ті роки ХХ ст.), можемо відзначити самотність особистості композитора. Якщо його сучасники – Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович, надихнувшись процесом відродження православної культури після ідеологічної заборони, одразу занурилися у написання національної духовної музики, то М. Шух розпочав свій «духовний шлях сходження» (за визначенням Л. Шаповалової [207, с. 104]), спираючись на західну католицьку традицію (перший духовний твір – реквієм «*Lux aeterna*»). Композитор з релігійно-філософським світосприйняттям діяв у власному напрямі, практично не вписуючись у розвиток українського мистецтва. Втім,

необхідно відзначити, що композитор намагався діяти в традиції української національної музики (хорова кантата *«Из повести временных лет»* з літопису Нестора була написана у 1980 році до святкування 1500-річчя Києва. Стилістика кантати – алеаторика та сонористика у яскравому прояві. Автор планував виконання великим складом – декілька хорів антифонно – *«open air»* на київських історичних горах. Однак ідею втілити не вдалося. Кантата була виконана пізніше камерним хором «Хрещатик»).

Зазначимо, що М. Шух також був послідовником європейських традицій – «людиною світу». Наприклад, великий вплив на художню свідомість митця мав музичний досвід А. Шнітке. Такі риси мислення, як принцип «нової простоти», роздуми про добро і зло, філософські питання життя та смерті, що втілені на ґрунті відродження християнської символіки – подібні до світосприйняття М. Шука. Музикознавці зазначають: «...царина релігійно-музичного для А. Шнітке – це перш за все духовний світ людини в її прагненні до Божества. Не сухий догматизм і теософія, а жива природа внутрішніх людських шукань, роздумів» [175, с. 61]. Творчість видатного композитора М. Шука також уособлює глибоке призначення музики – прагнення до Високого, Світлого, Вічного.

1.2 Історіографія музикознавчих джерел, присвячених творам М. Шука

Завданням підрозділу є досвід моделювання історіографічних відомостей щодо музикознавчих напрацювань, присвячених творчості М. Шука в аспекті концептуального визначення її значущості в контексті хорової культури останньої третини ХХ – ХХІ століть.

Творча спадщина М. Шука викликає великий інтерес у сучасних дослідників, оскільки, по-перше, його композиторський стиль є самобутнім, по-друге, не всі сфери творчості митця є достатньо дослідженими та висвітленими. У зв'язку з поширенням популярності творів М. Шука в останній час зростає необхідність оцінювання вкладу видатного митця в українську музичну культуру та глибокого аналітичного осмислення

жанрово-стильових принципів автора як системи в соціокультурному просторі сучасності.

Існуючі наукові праці, статті, відгуки на концерти та інтерв'ю, що торкнулися життєтворчості М. Шуха, написані з великою повагою до постаті композитора. Найбільш інформативним джерелом, що одразу розкриває художні світи митця М. Шуха є персональний сайт композитора, який містить основні біографічні дані, риси творчості, список творів, висвітлює концертну та громадську діяльність. М. Шух був відкритою до світу людиною, володів неймовірною щирістю і добротою, йому була дана здатність відчувати красу та відкривати її світу через свої твори.

Неодноразово у відгуках про постать М. Шуха спостерігалися наступні визначення: інтелектуальний композитор, філософ свого часу, «людина культури» [126, с. 21]. Відзначимо, що музика М. Шуха стала отримувати такі багатозначні характеристики ще на початку діяльності композитора, що є проявом ранньої творчої зрілості. Так, вже в одній з перших статей про творчість М. Шуха (1990), що належить заслуженому діячу мистецтв України, професору Донецької музичної академії Д. Шейніну [212], була дана така характеристика молодому автору з 10-річним досвідом творчої діяльності: «інтелектуальний композитор, який тяжіє до осмислення явищ буття крізь призму власного “Я”» (переклад з рос. мій – А. К.) [212]. Такі висновки щодо особистості М. Шуха зроблені на основі достатньо докладного аналізу його творчих пошуків та жанрово-стилістичних особливостей композиторського мислення в сфері камерної інструментальної музики (на прикладі Концерту для 3-х скрипок *«Памяти Д. Шостаковича»*). Визнання М. Шуха як «інтелектуального композитора» зроблено Д. Шейніним, спираючись на знання того, який вплив на молодого автора мала творчість Д. Шостаковича, що «позначився у прагненні до конфліктного осмислення світу, в домінуванні філософсько-інтелектуальної художньої сфери» (переклад з рос. мій – А. К.) [212].

У статті також зазначено, що у виборі жанру М. Шух «не проявляє сталості» (переклад з рос. мій – А. К.) [212], сміливо відходячи від традиційності. Як і належить молодому композитору, на початку свого творчого шляху він ще визначився з пріоритетами, через різноманітні проби намагався осягнути закони музичного світу та привнести власне бачення. З точки зору стильових особливостей творчості митця музикознавець зазначає, що «кожен твір, написаний М. Шухом, стилістично витриманий у властивій йому іманентно замкнутій манері» (переклад з рос. мій – А. К.) [212]. Відмітимо, що власна манера написання творів є передвісником медитативного мислення, що згодом стане основним стильовим принципом композитора. Висвітлено, що «між творами [М. Шуха] найчастіше відсутні подібні риси, що зазвичай дозволяють говорити про стильову цілісність <...>» (переклад з рос. мій – А. К.) [212]. Іншими словами, наявний творчий пошук композитора на шляху індивідуалізації. Отже, стаття Д. Шейніна має велике значення щодо вивчення творчості М. Шуха, висвітлюючи ранній етап становлення митця.

Стаття музикознавиці Н. Чеснокової (1994) вперше репрезентує М. Шуха як органного композитора [204]. Яскравий представник музичного життя донецького регіону до того часу вже мав значне творче надбання – органні та фортепіанні твори, але найяскравіше була представлена хорова сфера. Оскільки «...органна музика та органне виконавство в Україні не має такої багатотисячної історії, як в музичній культурі Німеччини, Франції, Іспанії, Італії та інших європейських країн...» (переклад з рос. мій – А. К.) [204], то звернення М. Шуха до органа свідчило про хист до розширення художньої свідомості в новому для себе інструментальному вимірі. Стаття містить аналіз меси для органа соло «*Via doloroso*», в якому виявлені типові риси композиторського мислення М. Шуха. По-перше, самотність жанрового імені: меса, яка призначена для хорового виконання, композитор відтворив в органному звучанні. По-друге, включення в органний цикл

фортепіанної п'єси «*De profundis*» (ця риса драматургічного мислення композитора надалі проявиться чи не в кожному хоровому творі митця).

З точки зору музичної лексики музикознавець відмічає важливі ознаки композиторського стилю М. Шуха: «використання прийомів різноманітних алюзій як однієї з форм стилізації, своєрідну “емансипацію консонансів”, розміщення музичних подій в образний простір, що характеризується двома полюсами: з одного боку, медитативність станів, інтроспекція, “тиша, що звучить”, а з іншого – експресія винятково високого накалу» (переклад з рос. мій – А. К.) [204]. Наведений аналіз органного твору М. Шуха Н. Чесноковою є вдалим досвідом музикознавчого осмислення сутності композиторського світогляду митця з точки зору пошуку в жанрово-стильових новаціях.

Ще однією науковою працею, що представляє композитора М. Шуха як плодovitого митця кінця ХХ століття та виявляє його основні стильові принципи творчості – це стаття музикознавиць В. Варнавської та Т. Філатової (1996) [35]. В ній вперше наданий системний виклад щодо хорової музики, яка до того моменту була вже широко представлена в творчому доробку композитора: реквієм «*Lux aeterna*» (1988), меси «*In excelsis et in terra*» (1992) та «*И сказал я в сердце моем*» (1995), хоровий концерт «*Возроди меня, утверди*» (1993), *Victimae paschali* (1994). У розгорнутих матеріалах змістовно висвітлено етапи становлення М. Шуха як хорового композитора, зокрема, під кутом зору висловлювання митця про початок його діяльності в духовному напрямі: «...спочатку це було просто бажання протиставити естетиці дисонантного раціоналізму та конструктивізму, що цілком панували в той час у наших розумах, дещо світле, “надматеріальне”, що випромінювало би розміреність, порядок та красу» (переклад з рос. мій – А. К.) [35].

Досить докладний аналіз творів у статті дав змогу надати оцінку творчості М. Шуха, що була представлена на той момент великими жанрами, з точки зору стильових особливостей. Наприклад, досліджуючи медитативне дійство «Пісні весни», музикознавиці відмічають, що медитативність як

стилістична основа твору, яка орієнтована на давньокитайську практику, в творчості М. Шуха досить умовна, адже «композитора захоплює не так власне медитація сама по собі, як особливий психологічний стан спокою, врівноваженості, що досягається нею» (переклад з рос. мій – А. К.) [35].

Аналіз духовних хорових творів наблизив до розуміння новаційності в композиторському мисленні М. Шуха. Виявлено таку рису, як «поєднання непоєданого»: наприклад, латинський канонічний текст з віршами російських поетів-символістів у реквіємі «*Lux aeterna*», звертання до різних духовних традицій. Музикознавиці підкреслили: «...звертаючись до історичної пам'яті сакральних жанрів з властивою їм функцією соборності, композитор створює свою “інтонаційну дійсність”, апелюючи до найрізноманітніших, на перший погляд важко сумісних пластів» (переклад з рос. мій – А. К.) [35]. У статті зазначено, що, з одного боку, композитор часто використовує різні пласти в межах однієї сфери, а з іншого – «невидимою ниткою» поєднує свої твори застосуванням автоцитат, використанням «жанрових “гібридів”» [35] (два духовних концерти з єдиною тематикою). Зрештою, в статті донецьких музикознавців М. Шух презентований як зрілий митець, що вже остаточно сформував творчі принципи та впевнено зайняв свою «нішу» в сучасному музичному просторі.

Таким чином, середина 90-х років є періодом зрілості М. Шуха. Визначившись з власними пріоритетами, він зробив акцент на духовній музиці та в повній мірі втілював свої задуми у хорових творах. З цього приводу можна зробити висновок, що відродження духовної культури в Україні в 90-ті роки після багаторічного винищування, безумовно, вплинуло на композитора та посприяло такій творчій плодовитості. М. Шух відчував, наскільки людство чекало духовного оновлення, «вільного повітря» і через служіння (= творіння звукообразного універсуму) він виконав своє призначення, досяг мети – єднати людські серця в молитві, спокої, Любові. Так, всі його творіння знайшли теплий відгук в серцях слухачів. «Доля моїх творів, – розповідає композитор, – складалася по-різному, але в більшості

своїй, повинен визнати, щасливо. Практично всі твори, що по-справжньому є дорогими мені, за єдиним винятком – кантати “*Из повести временных лет*”, були виконані одразу після написання та продовжують звучати до цього часу. Мені пощастило знайти свою аудиторію, відчувати радість успіху, почути биття звучної тиші переповненого залу» (переклад з рос. мій – А. К.) [35]. Саме так композитор виконував свою місію – повноцінно та щиро.

Вищеназвана стаття є важливою з точки зору аналітичного спрямування дослідження творчості М. Шуха та являє собою першу серйозну спробу розкрити доробок композитора з різноманітних сторін, в тому числі – хоровий доробок.

Життєтворчість композитора М. Шуха представлена і у численних інтерв’ю. Надзвичайно яскраво висвітлює свої враження від «атмосфери» звучання музики на одному з авторських концертів композитора музикознавиця В. Редя в інтерв’ю 2002 року (опублікованому в 2012 році) [151], розкриваючи особистість митця такими висловлюваннями: «...магія емоційного впливу музики, що звучала, була настільки великою, що відчувалося – фізично! – унісонне дихання залу. Здавалося, слухачі охоплені такою силою єднання, яка, у нашому розумінні, і є істинна соборність» (переклад з рос. мій – А. К.) [151]. Емоції від почутого В. Редя виражає єдиним словом – «одкровення» [151] – настільки душі композитора і слухачів поєдналися за допомогою музики. В проникливому звучанні творів М. Шуха, підкреслила музикознавиця, міститься «... і наша історична пам’ять, відчуття причетності до Вічного (в інтонаційному словнику композитора – стилістичні та жанрові моделі минулих епох), і дихання сучасності (використання неакадемічної стилістики), і погляд у майбутнє, в якому – Світло, Добро, Любов та Краса» (переклад з рос. мій – А. К.) [151]. Отже, В. Редя торкається загальної концепції духовної творчості композитора, яка побудована на створенні «медитативно-звукової реальності» [151]. Нарешті, в інтерв’ю М. Шух презентує себе, по-перше, як філософ, який розмірковує про «класиків», сучасників та пошук свого місця в хаосі різноманітності, за

якими законами існує сучасна музика. По-друге, митець яскраво розкривається як композитор, що мислить свою музику як «...тонкий інструмент пізнання Божественного світу...» (переклад з рос. мій – А. К.) [151] та намагається створити власний «храм Музики» [151].

Ще одне змістовне інтерв'ю з композитором М. Шухом належить музикознавиці Л. Денисенко (2012 рік) [48], де вказано на витoki композиторського стилю, що позначені зацікавленістю у студентські роки авангардною музикою. Захопленість авангардом була гострою протидією пануючій системі з усталеними канонами. Молодий Шух, в свою чергу, бунтував проти цієї системи – саме так викарбовувався характер особистості та власний композиторський почерк. Важливо, що митець в цьому інтерв'ю пояснює, чому в його доробку головуюче місце зайняла саме духовна музика та як відбувся перехід від авангарду до сакральності, а саме – як визначилися основні параметри його музичного сприйняття: «непорушність критеріїв краси та гармонії» (переклад з рос. мій – А. К.) [48]. Композитор визначає, що духовна музика спонукала до пошуку власних мовних орієнтирів, привносячи власну енергетику, бачення. Тим самим, шукаючи «свого» слухача, міркуючи, як сучасна музика, достатньо суперечлива та складна для сприйняття, може достукатися до сердець людей.

Із інтерв'ю дізнаємося, що творчість М. Шука широко відома не тільки в межах України. Велику популярність твори композитора набули в багатьох країнах Європи, в Канаді, США, Китаї та є часто виконуваними: зокрема, дитячий фортепіанний альбом «*Первые шаги*».

У 2007 році науковицею І. Вербицькою-Шокот у дисертаційному дослідженні [37] проаналізовано реквієм «*Lux aeterna*» з точки зору втілення поховального жанру баченням сучасного композитора М. Шука. Музикознавиця вказує на аканонічну структуру реквієму, яка стає моделлю жанрового різновиду хорової творчості митця. Основними у творі визначено ідеї Вічності та Спокою. Кожна частина порівняна з традиційною побудовою канонічного жанру, а також виявлено вербально-текстові невідповідності.

Визначені такі стилістичні ознаки як поліпластовість, амоторика, ритмічні модули доби *Ars antiqua*, метод альтернації.

Музикознавиця О. Ущапівська присвятила багато досліджень вивченню музичного мистецтва Донеччини. І, звичайно, М. Шух, який багато років жив та працював у Донецьку, увійшов до списку значних діячів цього краю. У статті 2004 р. [185] та, згодом, у кандидатській дисертації 2006 р. [186] науковиця дослідила пейзажну лірику хорових мініатюр М. Шука. Було виявлено, що вони відносяться до групи пейзажних алегорій, в яких «... поглибилась тенденція до уособлення в явищах природи подій людського життя та до образного паралелізму у вигляді алегорій та метафор» [186]. Далі О. Ущапівська продовжила вивчення творчості М. Шука в контексті музичної культури Донбасу. В статті 2008 р. [187] розкриті стилістичні особливості музики митця, виникнення яких обумовлено прагненням композитора втілити у своїй творчості чотири образні сфери: духовну тематику, необарокову орієнтацію, східну медитацію й образи природи. Проаналізовано музичні твори М. Шука, зокрема, реквієм «*Lux aeterna*», органна меса «*Via dolorosa*», меси «*In excelsis et in terra*» та «*И сказал я в сердце моем*», духовний концерт «*Возроди меня, утверди*», розглянуто засоби змалювання образів природи у хорових композиціях. На основі досліджень окремих сфер творчості М. Шука та інших видатних діячів Донбасу О. Ущапівська надрукувала в 2011 р. монографію «*Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець ХІХ-початок ХХІ ст.)*» [184]. У статті 2014 року виявлено здобутки М. Шука як видатного громадського діяча [188].

Значною подією для української мистецької культури початку ХХІ століття було створення фестивалів, конкурсів та концертів духовних піснеспівів, які популяризували «історичні надбання національної церковної музики» [188, с. 81]. Одним з таких осередків був всеукраїнський фестиваль «Співочий собор» на Святих Горах (м. Святогірськ), який вперше було проведено 2002 року. У фестивалі

брали участь найкращі хорові колективи України. Автором ідеї та художнім керівником фестивалю був М. Шух. О. Ущипівська зазначила наступне: «...програму фестивалю, згідно його концепції популяризації духовних жанрів і традицій релігійного музикування, складала музика різних епох і народів – від давніх візантійських, російських, грузинських піснеспівів і музики українського бароко А. Веделя і Д. Бортнянського до творів М. Лисенка, П. Чайковського та сучасних композиторів М. Шуха, В. Степурка, В. Тиможинського» [188, с. 81]. Згодом Всеукраїнський фестиваль неодноразово проводився й в інших містах – Донецьку, Києві.

Значення «Співочого Собору» для української культури є величезним, бо сприяє широкій популяризації духовної музики в сучасному баченні. Фестиваль, на чолі з головним натхненником М. Шухом, об'єднував видатні хорові колективи, виконавців, слухачів задля високої цілі – духовної єдності.

В останнє десятиріччя було написано багато праць, що висвітлювали різні сфери творчості М. Шуха. Наприклад, музикознавиці І. Жуковська та М. Народницька в статті (2012) вперше дослідили медитативну стилістику на прикладі фортепіанних творів митця [59]. Музикознавиці вказують, що композитор прийшов до медитативності не одразу, пройшовши шлях проб та пошуків в стилістиці: від експресіонізму («Камерна симфонія») та необароко («Старовинні галантні танці»). Медитативність визначено «світоглядною домінантою» [59, с. 185] творчості М. Шуха, оскільки цей тип музичної семантики в світських творах та творах релігійної направленості композитора має різне втілення і сприйняття. Однак концепт медитативності не отримав докладного обґрунтування в статті.

Цікавим є дослідження проблеми виконання медитативних творів на прикладі фортепіанних зразків М. Шуха. «Відсутність подієвості, конфліктності, акцент на стані і зосередженні наводять нас на думку про необхідність розгляду медитативної музики з виконавської точки зору не тільки як музичного матеріалу, що потребує озвучування, а й в якості медитативного дійства, безпосереднім учасником й провідником якого стає

виконавець» [59, с. 185]. Дійсно, М. Шух дуже докладно «вказував», за допомогою яких «тонкощів» виконувати його музику, вкладав в нотну партитуру свою «енергію», яка неодмінно передавалася виконавцям. Це і динамічні, агогічні, темпові вказівки; і виразна драматургія мікроінтонацій; і заповнені паузи тощо. «Виконавське відтворення композицій Михаїла Шуха, створених в руслі медитативної музики, передбачає корекцію базової моделі стосунків виконавця з музичним матеріалом, а також традиційної комунікативної моделі “композитор-виконавець-слухач”» [59, с. 185].

Можемо зробити висновок, що медитативна музика загалом є дуже неоднозначним поняттям та тільки «починає входити в коло інтересів широкої аудиторії» [59, с. 184]. М. Шух, вибравши пріоритетною саме цю складну сферу, намагався доступними музичними засобами донести цю незвичну стилістику до слухача. Митець неймовірно тонко відчував особливості того чи іншого інструмента, для якого писав, та якими саме засобами відтворити звучання в медитативному ключі.

Стаття А. Утіної 2014 року повертає дослідження композиторського світогляду М. Шуха до його витоків [183]. Авторка розглядає фортепіанну творчість митця та репрезентує ранній класичний інструментальний жанр сюїти в його сьгоднішньому вигляді на прикладі твору «Старовинні галантні танці» (1981). За роком написання сюїти цей твір можна віднести до раннього періоду творчості М. Шуха. За визначенням багатьох музикознавців, ранній період (80-ті роки) був часом пошуків творчого стилю композитора та орієнтуванням на різноманітні традиції. Так, в сюїті «Старовинні галантні танці» проглядається «... орієнтування композитора на ранню класичну епоху» (переклад з рос. мій – А. К.) [183, с. 27], що проявляється у сфері стилістики: ясність акордових структур та простота функціонально-гармонічного розвитку. Разом з тим твір Шуха не є простою стилізацією жанру сюїти. Сучасного звучання циклу надають: значна свобода метричної пульсації, елементи неквадратності, співставлення далеких

тональностей тощо. Тобто в творі митця рівноцінно збалансовані «класичне» та «сучасне».

М. Шух є автором фортепіанних та хорових творів для дітей. Хоча ця сфера діяльності композитора не така багаточисельна, як інші сфери творчості, деякі музикознавці торкнулися цього напрямлення музики композитора в науковому спектрі. Наприклад, О. Афоніна в статті 2014 року [17] дослідила проблематику сучасного репертуару для дітей та особливостей дитячого сприйняття. «У творчості М. Шука, – зазначила музикознавиця, – є цикли для дітей та юнацтва різної складності: “Перші кроки”, “Легенди старого замку”, “Старовинні галантні танці”» [17, с. 420]. Всі ці твори є «сходиною до опанування нових прийомів гри (фактурних, ритмічних, гармонічних, поліфонічних тощо), а також являють собою розмаїття яскравих казкових образів, пейзажних замальовок, іграшкових героїв чи улюблених тварин» [17, с. 420]. Дослідниця відзначила різноманітну образну сферу дитячих творів Шука: «...звертаючись до героїв світу уявного (казкового, фантастичного, літературного), композитор використовує яскраву образність для пробудження творчої фантазії юних музикантів» [17, с. 420].

Стаття Д. Купіної 2016 року [99], що стосується органної музики українських композиторів, досліджує питання стилю та стилізації на прикладі органних хоралів М. Шука, а саме твору «Тиха молитва». Цей аналіз є важливим через те, що хорал спочатку був написаний М. Шухом для хору *a cappella* та входить до циклу «Три молитви» (2000), а вже потім був перекладений для органа. З точки зору розгляду проблематики стилю М. Шука, науковиця зазначає, що жанр хоралу, який свідомо підкреслюється композитором у назві твору, є «...знаком, що відображує стан молитовності, художнім символом релігійності, у більш широкому сенсі – є символом духовності» [99, с. 206]. Вибір саме цього жанру є ознакою прагнення до єдності, «композитор втілює ідею хоральності на більш високому рівні узагальнення, звертаючись до хоральної фактурної версії, витоки якої закладені в ранніх обробках протестантських хоралів, а також пісенних

обробках Л. Зенфля та О. Лассо» [99, с. 206]. З точки зору стилістики «Тихої молитви», Д. Купіна звертає увагу на певні барокові орієнтири в композиторському мисленні, що проявляються на рівні строфічної структури, мелодичного контуру, гармонічного плану з «докласичними традиціями кадансування на неосновних щаблях із залученням “пікардійської терції” та секундових затримань» [99, с. 206].

У 2017 році була написана стаття Т. Іваннікова, що стосується гітарної творчості М. Шуха [62]. Музикознавець вказує, що митцем була написана певна кількість сольних гітарних мініатюр, а також цей інструмент включався в інструментальний склад хорових творів. Зокрема, в реквіємі «*Lux aeterna*» «гітарна партія насичена тихими пасажами, в які вплетені інтонації різної природи» (переклад з рос. мій – А. К.) [62, с. 4]. В хоровому концерті «*Возроди мене, утверди*» «гітара використана в якості оригінального тембру» (переклад з рос. мій – А. К.) [62, с. 4].

І, нарешті, останньою найзначнішою науковою працею, що розкриває особистість композитора М. Шуха в повноті його творчих та педагогічних здобутків, стала колективна монографія науковців Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова «Михаїл Шух: Митець і час» 2019 року [126]. Цією монографією колеги, учні, сучасники, шанувальники творчості композитора віддали шану видатному митцю, творчість якого, безумовно, має величезне значення для української культури.

У першому розділі розкривається особистість М. Шуха з точки зору його світосприйняття і саме в цій галузі автори розкривають феноменальні риси митця з точки зору естетико-філософської думки. Адже його творчість поєднує в собі як інтелектуальний концептуалізм, так і тонкі душевні переживання людини, пошук її місця у соціопросторі. «...Для такого митця як Михаїл Шух, особливо значущим був його власний, досить складний життєвий простір, що вбирав у себе його емоції й почуття, інтелект і способи мислення, індивідуальні стилі взаємодії зі світом, прийняття світу та чимало

інших особистісних параметрів світовідчуття і саморефлексії. Не менш значущим був його ще більш глибинний і інтимний внутрішній світ – як ті особистісні цінності, що осяюють його твори, ті емоційні імпульси, які ці твори надсилають до глядача-слухача» [126, с. 28]. Також науковці зазначають, що «внутрішній світ людини – це динамічний взаємозв'язок різних “світів”: світ як можливість розуміння-переживання...» [126, с. 35]. Саме це поєднання, з одного боку, інтелектуального композиторського мислення, а з іншого, проникливості та тонкості відтворення музичних образів і є «людина культури» – видатний митець Михайло Шух.

У другому розділі репрезентований творчий портрет М. Шука (спогади учнів та колег, нотатки, інтерв'ю). Висвітлені етапи становлення композитора, в якому надзвичайну роль зіграла сім'я М. Шука, зокрема, брат – також відомий композитор А. Шух. Розкриті унікальні людські риси митця – гумор, щирість, відкритість. Володів М. Шух у надзвичайній мірі поетичним, ораторським даром, що підкріплюється його багаточисленними записаними розповідями та інтерв'ю про свої твори. Ці авторські словесні пояснення, безумовно, сприяли більшому розумінню задуму та проникненню в музичний образ його геніальних піснеспівів. Композитор міг знайти настільки влучні слова, які належали людині мудрій, надзвичайно глибокій, що атмосфера звучання наповнювалася новими фарбами та смислами.

Висвітлена в монографії також активна громадська діяльність М. Шука протягом життя, адже він залучав багатотисячну аудиторію до сучасної хорової музики.

Неймовірно проникливо описується педагогічна діяльність М. Шука. «Педагог з великої літери, – так називають його студенти, прекрасний музикант та теоретик, чуйний та цікавий лектор, він притягував до себе спраглих до знань учнів, які згадують його неповторні заняття» [126, с. 165]. Дійсно, М. Шух володів унікальними здібностями притягувати людей своїм внутрішнім світлом, добротою. Маючи від Бога великий талант, він його не закривав, а щиро ділився ним, віддаючи людям все те, що подарував йому

Господь. Композитор ніби відчував наділену йому місію – впливати на людей своєю світлою енергією, робити світ краще, залучати людство до неймовірної музичної сфери. Особливо це важливо, працюючи на ниві педагогічної діяльності з молоддю, яка ще тільки робить свій вибір в направленні життєвого шляху. В монографії зазначено твердження, яке найкраще характеризує М. Шука-педагога: «Всі, хто хоча б доторкнувся до творчості М. А. Шука, відвідував його лекції, мав щастя спілкуватись з ним особисто, – вже ніколи не будуть такими, як раніше. Вони будуть кращими. Світлішими та добрішими» [126, с. 168].

Останній розділ монографії присвячений такому феномену творчості М. Шука, як музикотерапевтичний ефект, що властивий творам митця. Дійсно, духовна сфера, яка є пріоритетною в творчості композитора, завдяки своєму прагненню до Богоспілкування, – наповнює, збагачує, робить людські душі кращими. Сам М. Шух для себе пояснював так: «Духовна музика – це та музика, що несе життєву силу, що здатна нас перетворювати» [126, с. 250]. В цьому український композитор наближується до багатьох геніїв різних епох. Як відомо, за результатами великої кількості досліджень науковців всього світу, музика австрійського класика В. А. Моцарта найсильнішим чином впливає на фізичне та психічне здоров'я людей, тому що має гармонізуючу дію. «Сонячність», неймовірна глибина музичних композицій генія, яка поєднується з внутрішньою трагічністю, має великий позитивний вплив.

Досліджуючи музику М. Шука, виявляємо схожий феномен. Адже головною метою його творчості, зі слів композитора, досягнути закони краси та гармонії, донести світло до людей, вознести молитву Всевишньому, дякувати Богу за цей світ. Завдяки проведеним дослідженням, можна зробити висновок, що головною метою творчості М. Шука було прагнення до Всевишнього, досягнути Світла як об'єднуючої ідеї всього живого на землі. Світло в душі народжує світло по відношенню до зовнішнього. Саме тому М. Шух обрав основним направленням своєї творчості *духовну сферу*. Як філософ свого часу, він розумів, що музика здатна наблизити людину до Бога та сприяє небесному

сходженню душі. Важливо, що митець поспішав донести сучасну духовну музику до слухача не тільки як композитор, а ще й шляхом її популяризації, що розкриває митця як великого духовного просвітителя.

Будемо спиратися на опрацьовані музикознавцями концепти, що висвітлюють хорову творчість М. Шука в аспекті художньої єдності його світогляду та композиторської техніки. Однак слід додати важливі концепти подальшого аналітичного викладу пропонованої дисертації, пов'язані зі специфікою хорової творчості М. Шука як носія духовної традиції в українському мистецтві останньої третини ХХ – ХХІ століть.

1.3 Творчість як духовний універсум

Творець (композитор) весь життєвий шлях перебуває у пошуку себе з метою зробити відповідальний вибір – що нести людству, які почуття і образи відтворювати? Адже мистецтво має неймовірний вплив на людину та світ, маючи здатність створювати його чи руйнувати. М. Шух обрав своїм кредо саме прагнення до краси та гармонії через Богоспілкування. Кожен композиторський шлях, зрештою, має свою кінцеву мету, музика має «стати узагальненням всього життєвого досвіду композитора» (переклад з рос. мій – А.К.) (вислів С. Рахманінова [150]).

Хорова творчість М. Шука являє собою великий пласт творів сучасної формації, в яких прослідковується як історична музична еволюція, так і еволюція композиторського мислення в контексті розвитку мистецтва сьогодення. М. Шух був композитором, який занурювався на творчому шляху у різноманітні мистецькі течії, постійно рухаючись у пошуку власного бачення музичної культури. В той час, коли митець прийшов до духовної сфери, його музичний досвід вже містив проби в різноманітних стилях (авангард, необароко); згодом митець прийшов до медитативності – ключового стильового принципу його творчості.

Щоб простежити еволюцію митця, слід визначити, яким методам відповідає спосіб його художнього мислення? Це фундаментальне питання

щодо музикознавчої інтерпретації хорової музики М. Шуха в пропонованій дисертації розкривається через метафору «духовний універсум». Її зміст відбиває зв'язок композитора з людською цивілізацією, до якої він належить, систему філософсько-релігійних цінностей.

Шлях композитора до духовного відбувався через протиріччя. М. Шух пройшов багато етапів особистісного становлення. Навчаючись за радянською системою, він не боявся висловлюватися проти нав'язування ідеології композиторам, не плив за течією – він шукав своє місце. За словами М. Шуха, значний вплив на його творчість мали А. Шнітке, К. Пендерецький, А. Пярт.

Як відомо, названі композитори багато уваги присвятили духовній музиці в своєму доробку і частіше це – великі жанри з розгорнутою оркестровою партією. М. Шух обрав дещо інший шлях у духовних пошуках: прагнення до камерності, вибір мінімалістичних засобів музичного викладення, переважно спів без супроводу. Пропустивши через своє сприйняття (Я-свідомість) досвід композиторів-попередників (особливо в духовній сфері), авторське слово в царині традиції, митець створив свій духовний універсум.

Відштовхуючись від загальнофілософського визначення терміну «універсум» (від лат. *summatarum* – все, що існує), деякі науковці вважають це поняття за своїм етимологічним майже тотожне змісту поняття «світ» [147]. У такому випадку, сума всіх музичних творів композитора складає *метафору «художній світ» як уособлення множинності, багатовимірності художньої свідомості.*

«Духовний універсум» – це сукупність всіх духовних, ментальних, психічних феноменів, яка складає художню картину світу, за визначенням Р. Мусат [131].

Якщо сукупність хорових творів (*summa summarum* = універсум) складає художній світ композитора, то ментально-глибинна здатність авторської свідомості до моделювання багатовимірності інтонаційних світів музики утворює його духовний вимір. Для розуміння специфічно-музичного

трактування запозиченої категорії будемо розрізняти **явище** духовного універсуму та **категорію** музикознавчого пізнання, за допомогою якої визначаємо специфіку екзистенції в музиці. Навіщо залучати до музикознавчого апарату таке складне поняття? Для того, щоб поєднати знання з релігійно-духовних практик, філософських концепцій новоєвропейської культури та музичної творчості за допомогою нового концепту.

У проекції на музичну творчість **духовний універсум** об'єктивує цінності християнського буття та інтегрує його концепти: Істина², Любов, Краса, Божий Світ, Богосвідомість (духовне серце), Світло, людина («Образ і Подоба Божа»), Єдність, проявами якої є соборність, традиція³, культура.

Водночас, духовний універсум є предметом музикознавчого осмислення і складовою методу духовного пізнання змісту музики (у розвиток концепції В. Медушевського).

Хорова творчість М. Шуха як духовний універсум має схожі ознаки з хоровою спадщиною А. Пярта, особливо з творами *a cappella*. Як відомо, видатний естонський композитор також, як і М. Шух, пройшов великий шлях до духовного – від авангарду А. Шенберга та А. Веберна до середньовічної музики. Зрештою, А. Пярт знайшов власний творчий напрям, ставши творцем стилю «*tintinnabuli*» (з лат. – дзвіночок) – «стилю нової простоти, що оснований на найпростіших музичних засобах» (переклад з рос. мій – А. К.) [95]. Аналізуючи твори А. Пярта спостерігаємо, що інколи композитор використовує лише один звук, одну тональність, один чи два голоси задля досягнення «простого», легкого звучання. Подібні ознаки можна прослідкувати і в хоровій творчості М. Шуха.

По-перше, медитативність (ознака власного стилю М. Шуха) потребує мінімальних музичних засобів (повільний темп, велика кількість пауз, прозора фактура, часто хоральна) та сприяє простоті викладення. По-друге, прагнення композитора до камерності (переважно хори *a cappella* чи з мінімальним

² Істина стоїть вище за все (свт. Іоанн Златоуст) [116, с. 167].

³ Традиція – «...передача людям віри – повноти Божественного життя» [116, с. 178].

інструментальним супроводом, вибір малого складу виконавців), що сприяло перевтіленню драматично-конфліктних образів на медитативно-споглядальні. Така «семантична модуляція» наближує інтерпретацію його творів до традицій храмового співу. Всі ці ознаки призводять до ствердження, що для М. Шука важливішим було донести внутрішнє сприйняття світу, ніж зовнішнє проявлення свого *Я*.

Спільними рисами, що об'єднували творчі задуми М. Шука та К. Пендерецького, були ідеї екуменізму, що проявилися у звертанні обох композиторів до різних церковних традицій, прагнучи до всехристиянської єдності. Ця ідея в глобальному сенсі стала одною з ключових в композиторському мисленні М. Шука.

Прослідкуємо творчий шлях композитора до духовної тематики, представленої скрабницею поетичної творчості (тексти «срібної доби») і біблійними мотивами та образами. Першим хоровим твором, в якому проявилось прагнення до духовності, став хоровий цикл *«Из лирики А. Блока»*, відзначений двосвіттям духовного та світського. Далі було зацікавлення католицькою традицією (реквієм *«Lux aeterna»*, меси для органа, хору) та глибоке занурення в сферу медитативності (спочатку в світських, а потім і в духовних жанрах).

У період композиторської зрілості (початок 2000-х років) М. Шух прийшов до православної традиції, яка представлена багатьма творами – шедеврами для концертного виконання. Нарешті, в останні роки своєї життєтворчості композитор досяг ідеї Єдності, до якої так прагнув: його духовні твори останніх років характеризує творчий синтез, в якому поєднані різноманітні духовні традиції. «...Композитори, які свідомо працюють в межах Богослужбової традиції <...>, виконують в світському контексті музичної комунікації охоронну місію спадкоємності християнського світорозуміння...» (переклад з рос. мій – А. К.), – зазначає музикознавець Л. Шаповалова [206, с. 17].

Отже, виявимо «шлях духовного сходження» М. Шуха як складової духовного універсуму його творчості. Він полягає через ствердження духовної тематики у світських жанрах – до зацікавленості *медитативністю*, що сприяла відтворенню в музиці глибинних таїнств, занурення у власний внутрішній світ. І, нарешті, свідомий прихід до історичної ретрансляції *молитовності* – музично-хорової семантики, в якій М. Шух проявив себе, відкрив нові грані синтезу традиції та сучасного бачення, відзначився як глибока віруюча людина, яка всім єством возносила молитву до Всевишнього.

Вже на початку творчості М. Шух проявив себе як композитор, що прагне поєднання, синтезу у втіленні композиторських задумів. Ідея *Єдності* поєднує різні концепції і виявляється в багатьох проявах: по-перше, духовна сфера представлена в спадщині композитора не тільки хоровими творами, а й інструментальними; та не тільки в духовних жанрах, а і в світських. По-друге, ознакою Єдності в хорових творах є багаторазове звернення М. Шуха до різноманітних християнських традицій (католицької та православної). За словами Н. Чеснокової та Л. Решетняк, М. Шух «... синтезує музичні ідеї людства різних епох – Світло, добро, любов та красу» (переклад з рос. мій – А. К.) [202], поєднуючи духовні тексти, засоби музичного викладення, використовуючи полістилістику. Тому його твори належать до філософсько-релігійної концепції творчості у світлі всехристиянської єдності.

Аналізуючи хорову спадщину М. Шуха як цілісне явище, бачимо ще одну ідею, що є похідною від філософії *Єдності* та поєднує жанрово-стильові засади композитора – ідея (концепт) *Світла*. Так, важливим знаком, що вказує на цю думку, є епіграф до одного з найяскравіших творів композитора – «Літургічних славослів'їв Іоанна Златоуста» з такими словами автора: «Я намагався створити <...> нескінченний гімн Божественному Світлу» (переклад з рос. мій – А. К.) [217, с. 1].

Говорячи про ідею Світла в творчості М. Шуха, звернемося до теорії метафізики світла – «умовно історико-філософський термін, що відноситься до представлень про світло як прафеномен світу, поєднуючи в собі все суще»

(переклад з рос. мій – А. К.) [124]. Термін «світло» пояснюється різноманітними теоріями. Згідно з біблійним текстом, «світло є творіння першого дня, що передує іншим творчим актам Бога <...>, <...> Бог “знаходиться у неприступному Світлі” та Сам “є Світло”» (переклад з рос. мій – А. К.) [124]. М. Шух у своєму розумінні творчості інтуїтивно спирався саме на ідею *Божественного Світла*, яке є єдність, краса, гармонія, що втілені у багатьох творах. Кредо ліричного героя його музики – пройти через страждання і прийти до Світла. «Бог живе Своєю благодатною енергією, Своім світлом та істиною в душі, яка цього прагне. І тоді Божією силою природньо наповнюється й слово» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 37]. Душа Шука прагнула Богоспівкування і, досягнувши цього діалогу, наповнювалася світлом, що відтворювалося в його творах.

«Світла направленість душі закарбовується у вигляді високої музики. В ній – <...> – є християнська гідність, велич покликання, чистота. Її світло проливається в навколишнє життя» [116, с. 103-104]. В цілому, ідея Світла була джерелом творчої рефлексії багатьох композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть: А. Шнітке, Г. Канчелі, Е. Денисов, Ю. Фалік та інші митці⁴.

Визначимо, яким чином ця ідея втілилася у творах митця. Першочергово робимо акцент у розумінні композиторської концепції на спектрі жанрів, які складають спадщину автора. Часте звертання М. Шука до Літургії в традиції Православ'я (чи Меси католицького обряду) визначає напрямок мислення композитора в цій сфері. Безумовно, він спирався на традицію та, розуміючи призначення Літургії – ідею сходження, єдності у Христі, – сформував своє бачення канону, втіливши цей жанр у сучасному викладенні. Однак ідея залишилася константною та переродилася в головну сферу творчості композитора – ідея сходження до Світла через Богоспівкування. Саме

⁴ Схожі духовні парадигми краси та гармонії в творчості відзначає дослідниця спадщини сучасного композитора О. Ізосімова Клімова Н. [78].

літургічне служіння передбачає вступ до «іншої реальності, що відрізняється від звичного часу та простору, називається Царством Отця, Сина та Святого Духа» (переклад з рос. мій – А. К.) [191]. В її таїнстві закладені теми миру, єдності: «Християнське богослужіння – перш за все молитва Церкви, де Церква – це не “я один”, а “багато”, де Церква – це зібрання віруючих як головна умова присутності Христа: Де двоє або троє зібрані во ім’я Господа Ісуса Христа, там Господь серед них» (переклад з рос. мій – А. К.) [191]. Таким чином, у молитві всі християни об’єднуються у соборність як увиразнення Вищого. Відтак, і М. Шух сформував своє бачення літургічного буття та втілив його в своїй творчості через ідеї християнства.

Вкажемо на семантику Світла в хоровому доробку М. Шука. Вперше та з найбільшою силою ідея LUX AETERNA втілена у реквіємі. Так, в «Літургічних славослів’ях Іоанна Златоуста» домінують молитовний образ та славлення через подяку; у месі «*И сказал я в сердце моем*» — скорботи (оплакування матері) і разом з тим надію. У духовному концерті «*Откровения блаженного Иеронима*» душа віруючої людини через митарства приходить до подяки, смиренності та Світла.

Резюмуємо: в творах М. Шука семантичні знаки обумовлюють цілісність літургічної концепції через:

- втілення концепту Світла у великій кількості висхідних інтонацій, що тяжіють до Вищого (наприклад, в хорових мініатюрах);
- пошук своєрідності виконавського складу (зокрема, камерний хор чи ансамбль, з додаванням окремих інструментальних тембрів) для відображення сфери Горнього світу;
- переважання високої теситури голосів, що подібні до янгольського звучання, прозору фактуру.

Про ідею Світла в своїх творах свідчить сам М. Шух в своїх інтерв’ю: наприклад, про останню частину Реквієму «*Lux aeterna*», яку порівнював з «вибухом світла і поступовим сходженням цим променем» (переклад з рос. мій – А. К.) [48].

Досліджуючи хорову творчість М. Шука, необхідно звернутися до методології духовного аналізу В. Медушевського, особливо, що стосується питання вивчення смислової серцевини музики – краси Божої: «...Краса як явлення слави Божої стало основним змістом, метою і смислом високої музики» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 98]. Музикознавець вирізняє п'ять рівнів в онтологічній вертикалі, розкриваючи уявлення про онтосеміотичний трикутник, що утворений трьома вершинами: Бог – слово – людина. Як відомо, цей трикутник є висхідним між нижньою іпостассю людини та найвищою точкою – Богом, у центрі – слово (та мова музики).

Вивчаючи духовну спадщину М. Шука, розуміємо, що шлях сходження композитора є відображенням вищеназваного трикутника. Адже музична мова творів митця наповнена багаточисельними знаками, в яких зашифровані глибинні смисли: це і синтез світського та духовного світів, звернення до різних духовних традицій, використання текстової символіки, різноманітні семантичні знаки, які відтворюють численні музичні образи.

Головні ідеї Єдності та Світла, що складають концепти творчості М. Шука не виникли самі по собі. Дружина композитора, музикознавиця Н. Чаморова відмічала: «... творчість для Михаїла – це все його життя. Він сам казав, що міг би бути не музикантом, але все одно займався тим самим: відкривав для себе і передавав людям найголовніші закони буття – гармонії, краси, світла, рівноваги. <...> Проникав у глибину сакрального, небуденного життя через музичні засоби виразності, що удосконалювались та іноді досягали такої сили, що справді переносили слухача до “іншого світу” й робили щасливішим» [126, с. 97].<...>У Михаїла була унікальна інтуїція та глибоке мислення. Про деякі речі йому не потрібно було дізнаватись – він просто знав. Найголовніше у світобудові він просто знав» [126, с. 98]. Знав – і дарував це «знання» людям, визначив своє призначення – своєю творчістю об'єднувати та йти до Світла.

Композитор як надзвичайно гармонійна і світла особистість привніс своїм талантом у цей світ багато добра та вселив надію. Він мав неймовірний

вплив на кожного музиканта, який стикався з його творчістю – ніби мав здібність проникати у «душі» виконавців та на ментальному рівні поєднувався з ними у світосприйнятті. Про це свідчать, по-перше, велика популярність його творів – чи не кожен професійний хоровий колектив України виконував «Тиху молитву», що є візитівкою творчості композитора; по-друге, багаточисельні відгуки видатних диригентів українських хорових колективів, виконавців його шедеврів. Наприклад, керівник жіночого хору «Павана» Л. Байда зазначає: «... Шух надає надзвичайну свободу для митців. Я люблю такий напрям, де виконавець не те, щоб вдосконалює музику, але дарує їй життя на більш високому рівні» [126, с. 54]. Диригентка зазначила, що «надзвичайно високий музично-теоретичний рівень дозволяв йому писати для хорів різного складу: чоловічого, жіночого, мішаного, дитячого...» [126, с. 55]. І в кожному творі автор прагнув до Вищого, в кожен твір вкладав високий смисл – всеохоплююче світло. М. Шух обрав своїм кредо саме ці іпостасі, тому що світло, в першу чергу, завжди було в його серці. Неймовірні людські якості – відкритість, щирість, щедрість, любов до життя доповнювалися найголовнішим – віруючою душею, яка всім своїм іством відчувала велику місію – через талант осягнути Божественне Світло та донести його людям.

Отже, справедливим буде визнати глибинний зв'язок хорової творчості М. Шука з концептами християнської культури («Без пізнання богоданої Віри нічого не можна зрозуміти в красі» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 114], за В. Медушевським). Тому слід перейти до *обґрунтування методологічних засад* дисертації, предмет якої – хорові твори М. Шука – відноситься до духовної традиції музичної культури Західної Європи та вітчизняної музики.

В процесі осмислення хорової творчості М. Шука, першочергово слід звернутися до *духовного аналізу музики* як засадничого підґрунтя вивчення композиторського мистецтва. Цей метод залучають багато музикознавців (В. Медушевський [116-118], Н. Гуляницька [47], Л. Шаповалова [206, 207],

Н. Варавкіна-Тарасова [33, 34] та ін.). Яким чином духовний (символічний) світ людини відбивається у музичному творі, його звукообразній аурі? «Аналіз музики покликаний невпинно повертати музиці її піднесену красу <...>. Оскільки ж краса <...> є явищем слави Божої, що висвітлює та окрилює душі, то аналіз перетворюється в досвідчену науку істинного людинознавства» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 13]. В. Медушевський підкреслює, що значення зміцнення духовних основ музичної діяльності є важливим завданням когнітивного музикознавства. Тим паче, зазначає музикознавець, оскільки слов'янська культура народжена в царині християнства та просякнута православною релігією, то «саме православний погляд на неї виявляється адекватним інструментом пізнання та розкриття її краси» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 21].

Онтологічний підхід вивчення духовної музики пов'язаний з віруванням. «У музиці не онтологічним, ущербним виявляється підхід, при якому вона розглядається або як самодостатньо закупорена у звуках, або семіотично співвіднесена тільки з людиною, її життєвими проблемами та емоціями <...>» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 33]. В. Медушевський розмірковує, яким чином народжується композиторський шедевр та як впливає на свідомість людей, як відбувається «магія» взаємодії між композитором, виконавцем та слухачем – як саме виникає відчуття «краси» цього шедевр? «Вивчати музику онтологічно – означає бачити у всіх її проявах (зміст та форма, жанри, стилі, гармонія, поліфонія, композиція, композиційні функції частин, словом, вся її повнота) вищий сенс, останню мету, що одночасно є й остання мета людини. Означає шукати в ній служіння вищій правді життя, яка є краса – явище слави Божої у світі» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 34].

Глибинним дослідженням наукових праць з духовного аналізу музики В. Медушевського займалася музикознавець Н. Варавкіна-Тарасова, яка виявила, що «...музикознавець, аналізуючи твори різних стилів, особливу увагу звертає на графіку сходження вертикалі від Духовного світу у

людський» [34]. Це поняття є важливим на шляху дослідження хорової творчості М. Шуха, бо основним принципом мислення композитора і є «духовна вертикаль» – прагнення до Богоспілкування.

Л. Шаповалова зазначає про сутність духовної музики так: «...церковна музика (спів), володіючи енергетично-вібраційно-знаковою природою найбільш дієво сприяє обміну природами, коли людина за благодаттю отримує від Бога те, що Бог має за своєю природою. На цій основі народжується синергійне розуміння буттєвого зв'язку між музикою та людиною як між творінням та Творцем» (переклад з рос. мій – А. К.) [206, с. 15]. Ця думка безпосередньо відноситься до композиторського мислення М. Шуха в духовній сфері.

У дослідженні Л. Шаповалової є визначення поняття «духовної реальності» [206, с. 20], що відповідає літургічній творчості, зокрема, «традиції храмового церковного мистецтва та її відродження у композиторській сучасній творчості (*nova musica sacra*)» (переклад з рос. мій – А. К.) [206, с. 17]. Разом з цим музикознавиця пропонує поняття літургічного хронотопу на шляху пізнання духовності музичного Буття, що може слугувати моделлю свідомості *homo credens* (людина віруюча). Цей термін знайде місце у дослідженні хорової творчості М. Шуха, де неодноразово домінує образ віруючої душі (*homo credens*), яка через страждання приходить до Бога.

Вивчення жанрово-стильової природи хорової творчості М. Шуха також спирається на науковий досвід. Поняття жанру В. Медушевський первинно пов'язує з духовним походженням: «... як у зовнішньому житті багато відмінностей, а храм усіх поєднує, – так і в музиці» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 381]. Природним є розуміння функцій духовних жанрів у даному аналізі, які підрозділяються на храмову, колохрамову музику. Світські жанри, як зазначає музикознавець, теж «...у більшій чи меншій близькості від світлоданого ядра храмової музики» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 382], їх аналіз полягає у порівнянні – як далеко вони знаходяться від релігійної сутності культури. У зв'язку з цим Л. Шаповалова зазначає: «...складові

різних жанрів та стилів музики (семіотика духовної реальності) відрізняються в чомусь зовнішньому, матеріально організованому, але по суті вони єдині, бо присвячені таємниці людини, його небесній батьківщині» (переклад з рос. мій – А. К.) [206, с. 16].

Зазначимо, що жанрова природа церковної музики (за В. Медушевським) виокремлює: псалмодійність, хоральність, протяжність (*дление* – рос.), західну мелізматику (юбіляції).

Музичний стиль В. Медушевський визначає як «своєрідність музики того чи іншого композитора, національної культури, історичної епохи» (переклад з рос. мій – А.К.) [116, с. 183], далі наводячи цитату А. Бюффона, що «стиль – це є людина» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 184]. А людину В. Медушевський зіставляє з віруванням, яке є її (людини) скарбом, «мірилом її онтологічної висоти та краси» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 196]. Вчений зазначає, що стиль вигадати неможливо, він народжений одкровенням християнської віри, наглядно демонструючи ключову ідею даного поняття (яким чином Бог відкрився людству) на прикладі епохальних стилів Бароко, Класицизму та Романтизму. «Дух стилю, дивне сплетіння енергій світогляду, втілюється в настільки ж цілісній стильовій *інтонації*, що вибудовує всі деталі стильової форми від гармонії до оркестровки» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 200]. Інтонаційна сутність творчості М. Шуха виконує важливу роль у розумінні хорового стилю композитора, сприяючи символізації музичної мови в переплетенні духовного та світського.

На ниві наукового вивчення духовного сенсу музики також працювала музикознавиця Н. Гуляницька, яка в своїй монографії [47] розглянула питання зв'язку між «класичними зразками» духовної творчості композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть та «новітньою» духовною музикою сучасних авторів; обґрунтувала принципи побудови духовних творів як церковних, так і концертної формації, де порівнюються підходи та засоби втілення. Особливу увагу Н. Гуляницька присвятила проблематиці жанрів духовної музики, особливостям музичної мови та образно-смісловому компоненту.

Цілісне дослідження хорової творчості М. Шуха виявляє, що духовний аналіз музики за Н. Гуляницькою, В. Медушевським, Л. Шаповаловою, точно розкриває мету, до якої композитор прагнув весь творчий шлях. Поняття краси було першочерговим для митця, його кредо (це неодноразово підкреслювалося в авторських висловлюваннях). Вся хорова спадщина М. Шуха була направлена на діалог людини з Богом, на досягнення духовної вертикалі. Часом, мислячи символічними поняттями в своєму доробку, він зашифрував у творах різноманітні духовні знаки (в світській сфері), за допомогою яких намагався здійснити значущу місію – виховувати людство духовно.

Історичний метод дослідження передбачає аналіз хорової спадщини композиторів України першої половини ХХ століття, творчість яких, безумовно, вплинула на когорту митців другої половини ХХ та початку ХХІ століть, до якої належить М. Шух. Це – творчість геніїв української духовної музики – М. Леонтовича, К. Стеценка, С. Людкевича, які заклали великий фундамент у музичному розвитку жанрів обробок українських народних пісень, хорової мініатюри, духовних піснеспівів. Наукову базу щодо проблематики творчості митців першої половини ХХ сторіччя складають праці М. Антоновича [6], Л. Корній [86], М. Гордійчука та Л. Архімовича [40].

На нашу думку, слід вказати на видатні зразки втілення літургії як провідного жанру церковної культури християнського світу, що підсвідомо могли скеровувати духовні пошуки митців нашого часу. Так, забігаючи вперед, можна гіпотетично висловити думку про впливи Літургії П. Чайковського, який втілював хоральну фактуру як молитовну інтонацію та інші зразки композиторської інтерпретації жанрів духовної музики.

Великий вплив на творчість М. Шуха мали і вітчизняні композитори другої половини ХХ сторіччя, які наслідували шляхи осягання нової звукової символіки (В. Сильвестров, В. Бібік). Вивчення епохи, в якій жив та творив М. Шух, виявило, що він належав до покоління «вісімдесятників» – творців української духовної музики, які, за визначенням музикознавців, «демонструють яскравий жанровий універсалізм і сформовану стильову

індивідуальність» [175, с. 108]. Серед них – Г. Гаврилець, В. Степурко, О. Щетинський, В. Польова та ін. Назвемо тенденції, що простежуються в їхній творчості: «орієнтація на традиційну жанрову модель у її конфесійному першоджерелі; звернення до екуменістичних ідей з поєднанням традицій духовних жанрів різних християнських конфесій; полістилістичне втілення стародавніх першоджерел, їх спрямованість у річище сучасної музичної мови» [175, с. 108]. Всі ці тенденції знайшли місце в хоровій творчості сучасного композитора М. Шука:

- звернення до жанрів літургії, меси, реквієму, що стали центральними творами в хоровій спадщині композитора (побудованих не в канонічній моделі, а втілених авторським баченням художника);
- важливими постулатами в творчості М. Шука були ідеї об'єднання: композитор часто в своїх творах поєднував релігійні тексти, ознаки різних духовних традицій, моделі духовних жанрів, тим самим популяризуючи екуменістичні ідеї, тенденційні для мистецтва сучасної України;
- М. Шух часто звертався до традиції стародавніх розспівів – знаменного, грецького, григоріанського та втілював їх баченням сучасного митця.

М. Шух – композитор, творча спадщина якого складає різноманітні жанри: симфонічні, органні, фортепіанні, вокальні твори, музика до фільмів, однак пріоритетним для митця виявився саме хоровий жанр. Тому виникає необхідність аналізу творчості М. Шука з точки зору *хорознавчих засад*. На тлі наукового підґрунтя даного питання дослідження спирається на праці вітчизняних хорознавців, які присвятили себе хоровій справі та посприяли становленню та розвитку науково-методичної бази в даній області. Це – А. Анісімов [5], Г. Батичко [19], Г. Дмитревський [52], В. Живов [57], С. Казачков [67], В. Краснощоків [91], Ю. Кузнєцов [96], П. Левандо [104], К. Пігров [141], В. Самарін [161], В. Соколов [168], П. Чесноков [201].

У цьому жанрі М. Шух проявив себе як блискучий знавець хорової справи, ясно представляючи звучання хору. Багато уваги митець приділив фактурно-тембровій сфері в хорових творах, яка є надзвичайно важливою та розкриває особливу глибину хорового співу. Значну функцію у музичному викладенні його творів виконували саме високі голоси (особливо сопрано), тому теситурні умови часто характеризуються висхідними стрибками, створюючи піднесений образ. Хорові твори М. Шука в своїй основі мають розвинений тематизм, виразність інтонацій, які композитор підкреслює динамічними або агогічними вказівками.

Як зазначає П. Чесноков, «... хорову звучність створюють три найголовніші елементи: ансамбль, що сприяє цілності; стрій, через врівноваженість якого досягається краса музичного твору та нюанси, виразність яких визначає художню цінність хорової музики» (переклад з рос. мій – А. К.) [201, с. 85]. Композитор М. Шух, будучи високоосвіченим музикантом, відчував цілність та монолітність звучання хору, дуже вигідно застосовуючи всі елементи хорової звучності.

Звертаючись до різних духовних традицій, митець вдало використовував інтонаційну стилістику стародавніх розспівів. У православній традиції – риси знаменного розспіву з властивим йому стриманим рухом голосів в монодійному викладенні, грецького розспіву з використанням ісону та мелізматичною структурою мелодії, риси партесного співу проявлялися у використанні антифонного принципу розташування голосів (композитор часто використовував поперемінне звучання голосів, тембрально підкреслюючи значення кожного). В католицькій традиції М. Шух залучав григоріанський розспів та мелізматичну (жанр *alleluia*), що потребує високопрофесійної майстерності виконання.

Важливим елементом хорової звучності в побудові творів М. Шука є хоральна фактура. Часто застосовуючи даний тип фактури, композитор тяжіє до хорової єдності, насправді підкреслюючи символізм даного елемента. Адже єдність в творчості М. Шука мається на увазі в широкому сенсі слова –

єдність в молитві, єдність у гармонії та красі Всесвіту. Найяскравішим зразком хоралу в його творчості є хор «Тиха молитва», який завоював широку популярність серед хорових колективів. Музикознавиця Д. Купіна, детально досліджуючи цей твір, визначає хорал жанровим іменем «Тихої молитви» та знаходить в цьому аспекті певні орієнтири композитора на різні музичні традиції: «...мелодичний контур твору фігурований в дусі барокових фігур, що викликають жанрові алюзії, пов'язані не тільки з хоралами, а й з традиціями сольних барокових арій» [99, с. 206]. Звідси важливість вивчення хорової творчості М. Шуха з точки зору *семантичного методу*, адже творча спадщина композитора наповнена символічними «знаками» музичної мови, пов'язана з такими поняттями як медитації та алюзії. В цьому питанні звертаємося до музичної семантики як методу аналізу хорової творчості. Так, М. Арановський зазначає: «...завдання музичної семантики полягає, перш за все, в тому, щоб визначити якість та специфіку значень текстових структур» (переклад з рос. мій – А. К.) [11]. Через аналіз відносин між текстовою структурою та її значенням народжується більш високий рівень семантики, «...утворюється шлях до цілого, тобто <...> ми отримуємо право замінити поняття семантики на поняття більш високого порядку – змісту» (переклад з рос. мій – А. К.) [11]. Музикознавець розрізняє два види семантики: інтрамузичну (первинну), що виникає за рахунок взаємодії системи музичної мови та контексту, та екстрамузичну (вторинну), що відноситься до феномену психологічної природи (почуття, емоції) чи до психічних відображень зовнішньої реальності.

Вибору поетичної основи для своїх творів композитор М. Шух приділяв велику увагу, адже його музичний світогляд відрізняється оригінальністю сприйняття. Аналізуючи твори митця визначено, що однією з засад композиторського мислення є символізм музичної мови, який перш за все підкріплювався символізмом тексту. Не випадковий вибір поетів – О. Блок, М. Мінський, В. Соловйов, К. Бальмонт, Н. Шноралі, творчість яких характеризується символічністю викладення, багатством семантичної

природи слова. Тим самим М. Шух намагався поглибити загальний зміст хорових творів, виводячи їх на новий рівень сприйняття.

Г. Тарасєва, що також займалася вивченням семантики музичної мови, про символічність в музиці зазначає так: «символічна ємність музичного тексту є приводом для визнання значення безмежно суб'єктивним (особливо у зіставленні з художніми текстами в інших видах мистецтва)» (переклад з рос. мій – А. К.) [176, с. 13]. Детально науковиця описує знакову природу музичної мови та підкреслює важливість пояснення поняття знаку музичної мови «як відношення свідомості з символічними інтерпретаціями через звучання, що наділене складним, ієрархічним сенсом» (переклад з рос. мій – А. К.) [176, с. 15]. Так, хорова творчість М. Шуха характеризується знаковою природою музичної мови: це – знаки різних духовних традицій, музично-поетичні знаки.

Особливо важливою в хоровій творчості М. Шуха є *семантика дзвону*, що діє на різних рівнях втілення. Дослідженням звукового образу дзвону займалися багато музикознавців та літературознавців, адже цей образ «з давніх давен вважається невід'ємною частиною слов'янського народу, символом культури та побуту» (переклад з рос. мій – А. К.) [15, с. 19]. В першу чергу, визначимо семантику дзвону з точки зору духовної символіки М. Шуха в сакральних творах: хоровому циклі «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста» на канонічні тексти, кантаті «*Рождественское сольфеджио*». Однак особливого значення цей символ набуває у хорових творах світського напрямку М. Шуха, де даний знак є зашифрованим. Наприклад, у хоровому циклі «*Из лирики А. Блока*» семантика дзвону закодована як в поетичному слові поета, так і в музичному викладенні (наприклад, використання прийому *mormorando* чи спів сонорних приголосних). Дзвін виступає як збірний образ розкриття важливої теми Батьківщини. Втілюючись у музичній мові, семантика дзвону спрямовує сприйняття хорового твору на більш високий рівень духовного світобачення.

Таким чином, хорова творчість М. Шуха є багатогранною та має розглядатися в системному баченні існуючих у музикознавстві наукових методів. Запропоновані методологічні засади дозволяють більш глибоко дослідити хорову спадщину митця на ґрунті напрацювань у сфері сучасного хорознавства та визначити феномен творчої особистості композитора М. Шуха.

Висновки до Розділу 1

1. Михайло Шух – яскравий представник композиторської школи України останньої третини ХХ – ХХІ століття, який проявив себе у багатьох мистецьких іпостасях. Домінування духовної музики в хоровій спадщині композитора репрезентує М. Шуха, по-перше, як віруючу людину; по-друге, підкреслює важливу місію, яку він виконував як ретранслятор духовності в часи її заборони. Тому еволюція творчого мислення композитора, якій присвячено дисертацію в цілому, постає як шлях сходження до Вищого.

Таким чином, творчість митця є складовою музичної доби «вісімдесятиків»: саме в цей час М. Шух розпочав свою активну композиторську діяльність, зміст якої відповідає стильовим напрямкам історичного хронотопу порубіжної музичної культури. Зокрема, повернення в музику релігійно-філософських ідей підготувало добу «*nova musica sacra*» (Н. Гуляницька) в новітній музичній творчості.

2. Його творчість викликає великий інтерес у сучасних музикознавців. Аналіз наукових джерел виявив велику кількість праць, що висвітлювали творчість митця в різних наукових дискурсах. Однак хорова сфера, що була пріоритетною для композитора, не є достатньо дослідженою в світлі жанрово-стильової єдності. Найбільш вагомим внеском є колективна монографія, присвячена життєтворчості М. Шуха, видана до річниці смерті композитора. Крім висвітлення феномену творчої постаті митця, його світогляду, в ній містяться важливі відомості щодо педагогічної діяльності (наприклад, про музикотерапевтичний ефект творів М. Шуха).

3. *Стосовно методології духовного аналізу.* Світоглядним постулатом життєтворчості М. Шуха стало прагнення до Краси та Гармонії через Богоспівкування. Першопричиною композиторського мислення є *ідея Єдності*. Сучасне бачення духовної сфери втілювалося композитором через об'єднання церковних традицій, канонічних та поетичних текстів, засобів музичного викладення. Другим концептом, що характеризує хорову творчість М. Шуха, є *ідея Світла*, що проявилася у філософському, поетичному та релігійному осмисленні семантики музики. Ідея Світла інтерпретується митцем як прагнення до Вищого. Як пише В. Медушевський, «... культура – не істина, але показник того, як засвоєна істина Божия людством. Подібно сонячним променям, що насичують атмосферу сьйвом, світло Сонця Правди – Христа (Мал. 4: 2) – осяває культуру. А саме воно, неотмірне, – вище за культуру і світ» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 180]. Так утворюється духовний універсум буття – між земним та Небесним, що отримує музичне втілення в творчості композитора.

Духовний підхід до аналізу хорової музики М. Шуха розкрив розуміння **стилю творчого мислення** як єдності світського та духовного, проінтонованого слова та музичної мови. Пріоритет духовної сфери в спадщині композитора не лише характеризує його як мудру, віруючу людину, а ще й засвідчує відповідальну місію, яку митець сповідує у творчості – об'єднання людства духовними узами Краси та Любові.

РОЗДІЛ 2

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ М. ШУХА ЯК СТИЛЬОВА СИСТЕМА

2.1 Періодизація хорової творчості М. Шуха

Оскільки хорова творчість композитора охоплює більше 40 років та відобразила не тільки процес становлення творчого методу та стилю митця, але й процес розвитку хорового мистецтва межі тисячоліть, то виділення етапів, періодів розвитку хорової творчості М. Шуха є показником з точки зору обох відмічених факторів.

Періодизація хорової творчості М. Шуха – одне з важливих завдань сучасного хорознавства. Розробка цього наукового завдання є неможливою без систематизації критеріїв наукового підходу до вирішення даної задачі.

Розробляючи критерії творчої періодизації М. Шуха, слід враховувати тривалість життя митця. Адже в залежності від тривалості життя композитора масштаб етапів періодів змінюється. Так, наприклад, В. Моцарт покинув цей світ у віці 35 років, тобто протяжність періоду його творчого шляху складала 5 років (ранній віденський та пізній віденський періоди). В даному випадку, М. Шух, що раптово помер в 65 років, починає творчий шлях з 23-річного віку.

Другий критерій пов'язаний з початком діяльності композитора в галузі хорової сфери. У зв'язку з очевидністю неспівпадіння початку творчого шляху композитора взагалі та початку його хорової діяльності, закономірно виникають дві точки відліку. В даному випадку відмінність періодів, як правило, складає десятиріччя як одиниця історичного часу. Це дозволило зробити висновок, що звернення до хорових жанрів, хоча й відбулося в ранньому періоді, знаменувало собою певний рівень творчої зрілості.

Ще одним загальноприйнятим критерієм періодизації композиторської творчості є зміна жанрових зацікавлень. Якщо орієнтуватися на цей критерій, то у хоровій творчості М. Шуха можна виокремити три періоди:

- *ранній* (постконсерваторський);
- *центральний* (в якому вбачаємо два етапи – *зрілий* та *кульмінаційний*);
- *пізній* періоди.

Згідно з усталеною традицією, у музикознавстві прийнято поділяти творчість й за географічним принципом (наприклад, «лейпцигський період» у творчості Й. С. Баха, «російський період» І. Стравінського). В цьому сенсі творчий шлях М. Шука також може бути схильний до тріадності. У житті композитора знаковими є три міста України, з якими пов'язана його творча життєдіяльність – Харків, Донецьк, Київ.

Специфіка творчого шляху М. Шука – хорового композитора – багаторівнева. Однією з її характерних рис є необхідність виділення в якості самостійного творчого етапу училищно-консерваторського «фрагмента» творчої біографії митця. В результаті, вказаний етап, позначений, як «роки навчання», не увійшов у ранній (постконсерваторський) період творчості М. Шука. Необхідність такого відділення «років навчання» від раннього періоду в контексті дослідження обумовлено тим, що в предконсерваторський і консерваторський періоди у композитора не виявлено жодної зацікавленості хоровим мистецтвом.

У постконсерваторський період М. Шух постає як композитор, який вже усвідомив свій творчий метод. Однією з прикмет раннього періоду творчості композитора стає виявлення особистісного Я, в тому числі як хорового композитора.

Поступове виявлення композитором сфери, що стала для нього в подальшому центральною, аж ніяк не є винятком. Наприклад, відомо, що Дж. Россіні прийшов до хорової музики, як самостійної жанрової системи, лише на заключному етапі свого творчого шляху; довгий був шлях і Й. Брамса до жанру симфонії; складним був шлях Р. Шумана до жанру симфонічної музики. Подібне сталося і в творчості М. Шука. Жанр, що в подальшому для його творчості став магістральним, знайшов таку його функцію через більш, ніж десятиліття після початку шляху композитора.

Крім того, багато в чому подібного роду відділенню етапу «років навчання» від раннього періоду, сприяє і сам композитор, який уникає вказувати в офіційних джерелах твори консерваторських років. Так, згідно з сайтом композитора, а також з особистого листування і стало можливим з'ясувати лише один твір – Концерт для трьох скрипок «Пам'яті Д. Д. Шостаковича» (1975). М. Шух не самотній у такому строгому підході до своїх юнацьких творів, який обумовлює їх виключення з числа опусових, що не увійшли до переліку зібраних творів. Наприклад, лише помертно опубліковані перші твори Ф. Мендельсона.

Першочергово слід визначити, яким чином відбувалося становлення М. Шука як композитора.

«Роки навчання Михайла Шука» (1972-1977)

Михайло Шух – вихованець харківської композиторської школи, однієї зі старіших та провідних в Україні. «Формування його композиторського стилю пов'язано з навчанням у Харківському інституті мистецтв (клас композиції професорів Д. Клебанова, пізніше В. Золотухіна) в 1970-ті роки» (переклад з рос. мій – А. К.) [140]. Цей період був вельми непростим як «час триумфу комуністичної ідеології, її пріоритету над творчою особистістю» (переклад з рос. мій – А. К.) [140]. В той час заборонялося озвучувати власну позицію, а «музика повинна була обов'язково вписуватися в загальноприйнятні рамки та обслуговувати оспівування політичних ідеологем» (переклад з рос. мій – А. К.) [140]. Творчі принципи М. Шука, що формувалися в цей період, не вписувалися в загальноприйнятні рамки, молодий композитор шукав нові шляхи в своїй творчості. В час популяризації радянської, вельми одноманітної музики життя та творчі пошуки М. Шука будувалися за законами «протистояння» панівній системі та декларування власної творчої позиції. В студентські роки М. Шух захоплювався музикою А. Шенберга, К. Штокхаузена, К. Пендерецького, А. Шнітке, що було тоді ще «не зрозумілим» та «не правильним». Відповідно, «його твори сприймалися не інакше, ніж результат “згубного

впливу Западу” та іменувалося “ідеологічною диверсією”» (переклад з рос. мій – А. К.) [140].

Закінчивши інститут у 1977 році, вийшовши на новий щабель свого творчого шляху, М. Шух проявляє себе в повній мірі як самостійний художник. Він пише музику в різних жанрах, але саме хорові твори займають величезний пласт його творчої спадщини. Відзначимо, що після закінчення інституту завершується «харківський» етап життя митця. У 1977 році він переїздить до Донецька, де розпочинається його розвиток як композитора, педагога, громадського діяча.

Ранній (постконсерваторський) період охоплює перше десятиліття творчого шляху М. Шука (з 1980 по 1990).

Виокремити десятиліття життя композитора – від 28 до 38 років – як окремий період, дозволяє низка факторів. Стосовно хорової музики, в перебігу даного десятиліття склалися ті жанрово-стильові орієнтири, що в подальшому стануть визначальними для творчості композитора: це широта жанрового діапазону хорової творчості, універсалізм хорового мислення, вироблення власної манери хорового письма.

Другий чинник пов’язаний з тим, що в наступному періоді, зберігши це різноманіття, митець знаходить нові інтереси. Так, замість хорових творів світської тематики, а також камерної та симфонічної музики або музики до фільмів, М. Шух поглиблюється в творення духовних жанрів.

Показовим є одночасне звернення композитора до жанрів симфонічної та хорової музики. Відразу ж композитор береться за крупні жанри для різних виконавських складів. У цей час з’являються і його симфонічні твори – сюїта «Старовинні галантні танці» (1981); Симфонія (1984) і Камерна симфонія (1986); хоровий цикл «*Из лирики А. Блока*» (1983); медитативне дійство «Пісні весни» на вірші давньокитайських поетів (1986).

Свою хорову творчість композитор також починає з написання твору у жанрі кантати «*Из повести временных лет*» для солістів, хору і ударних (1980). Відзначимо, що цей твір був написаний до 1500-річчя Києва на

давньослов'янський текст та представляє собою жанр биліни, до якого композитор звернувся лише один раз у творчості. В цьому ж році пише хоровий цикл «Зазвонил звоночек медный» – п'ять маленьких пасторалей на тексти дитячих болгарських пісеньок у переказі В. Вікторова. Далі знову звертається до дитячої тематики – «Пісні за околицею» (вірші О. Прокоф'єва) (1982), «Бирюльки» на вірші А. Барто для дитячого хору та фортепіано (1988).

Композитор працює і в камерних жанрах. У ранній період написані хорові мініатюри «Закликання весни» (1984), «Зимняя дорога» (1984), «Помяни, Господь» на вірші середньовічного поета Н. Шноралі (1988). Відзначимо, що творчість письменника цікавила композитора М. Шуха протягом усього творчого шляху, адже митці мали схожі світоглядні риси щодо символізму мови та духовних образів.

У межах раннього періоду можливе виділення перехідного періоду до написання духовної музики. Першим крупним твором перехідного періоду став реквієм «*Lux aeterna*» на канонічні латинські тексти та вірші російських поетів-символістів М. Мінського, В. Соловйова і К. Бальмонта у 1988 році.

Таким чином, у ранній період творчості композитор М. Шух визначає головну спрямованість – жанри хорової музики. Важливо відзначити, що композитор звертається до різних хорових жанрів, тобто не йде шляхом поступового розвитку, а відразу визначає свій творчий напрям, що свідчить про композиторську зрілість.

Вкажемо на хорові твори М. Шуха *раннього періоду* за жанровою ознакою: це – *твори крупної форми, хорові цикли і хорові мініатюри*.

Композитор М. Шух відзначився надзвичайною плодovitістю написання творів, тому **центральный період** творчості митця умовно розподілимо на два етапи: етап *зрілості*, що охоплює десятиліття з 1990 по 2000, та *кульмінаційний* етап – з 2000 по 2010 роки.

Етап зрілості ознаменований появою таких творів, як «Дві молитви-медитації для фортепіано» (1995), медитації для органа «*И была ночь, и было*

утро, и были тихие небесные флейты» (1999). Також у цей період композитор активно пише музику до вистав, фільмів – музика до публіцистичного відеосеріалу «Світ України» (1996-1999); фільм перший «Храми України»; фільм другий «Еліта України». Помітно, що композитор у цей час звертається до національної тематики, оспівування рідної країни у зв'язку з новим устроєм України.

Важливо відзначити, що в цей період М. Шух розкриває себе як композитор духовного спрямування, що визначає його подальші горизонти творчості. Духовна тематика проявляється в симфонічних і фортепіанних творах композитора. Однак, що є природним, саме в хоровій музиці композитор втілює в повній мірі тяжіння до сакральних образів.

Отже, ознайомившись зі спадщиною М. Шука, можна констатувати пріоритет духовної тематики в творчості композитора, яку сам автор пов'язує з поняттями медитативність, просвітленість, алузія. «Значна частина його творчості, починаючи з 1988 року, пов'язана з традиційними жанрами сакральної музики <...>. При цьому одвічні філософсько-релігійні ідеї, що лежать в основі багатьох з його творів, постають у новому, сучасному ракурсі, народженому баченням художника кінця ХХ – початку ХХІ століть» (переклад з рос. мій – А. К.) [140]. В той час найбільш близькими по духу творцями композитор вважав Г. Канчелі, А. Пярта, А. Кнайфеля, В. Сильвестрова. М. Шух постійно поглиблюється в себе, намагається знайти внутрішню свободу, осягнути таємниці світобудови. Прагнення до осмислення глибинних законів краси та гармонії – саме в цьому композитор бачить основу свого творчого кредо. Це знаходить відображення в музичній мові композитора.

Саме в період зрілості у М. Шука виникають крупні жанри – меса «*In excelsis et in terra*» (1992), перший духовний концерт «*Возроди меня, утверди*» за мотивами поезії Н. Шноралі (1993), меса «*И сказал я в сердце моем*» на канонічні латинські тексти (1995), кантата «*Рождественское сольфеджио*» (1998), також написана велика кількість хорових мініатюр –

«*Et incarnatus*» (1990), «*О чём страдает лютня*» (1992), «Усі зорі зеленіють» (1993), «*Dies irae*» (1998), «*Stabat Mater*» (1999), «*Ave Maria*» (1999), «*Пустячок*» (1999).

Однією зі специфічних рис першого етапу центрального періоду в творчому шляху М. Шуха є тимчасове виключення зі сфери художніх інтересів композитора жанру камерного хорового циклу. Якщо монументальні жанри продовжують свій розвиток, оновлюються (хорові концерти, меса, реквієм), то цикл тимчасово деактуалізується.

Кульмінаційний етап хорової творчості М. Шуха охоплює роки з 2000 по 2010. Відзначимо, що в цей період відбуваються значні зміни і в житті композитора – у 2001 році він переїздить до Києва, де і досягає вершини як композиторської творчості, так і розвивається на педагогічному терені – стає доцентом, з 2017 року – професором Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. Також у 2002 році М. Шух стає засновником всеукраїнського хорового фестивалю духовної музики «Співочий Собор» у Святогірській Лаврі, що існував до 2007 р. У творчому плані цей період характеризується подальшою еволюцією композиторського стилю автора. Поряд з хоровою музикою, композитор активно працює в інших сферах. Так, ним написані «*Три посвячення*» для струнного оркестру (2000-2004); фортепіанний альбом «Перші кроки», збірник «*Маленький музыкант*» (2001). Іншими словами, на пізньому етапі творчості композитор повертається до фортепіанної музики для дітей, однієї з найскладніших жанрових сфер.

Хорова творчість М. Шуха сягає в цей період своєї «тихої кульмінації». В цей час композитором написані знакові твори: хоровий цикл «Три молитви» (2000), в якому представлена «Тиха молитва» – найвідоміша, найчастіше виконувана хорова мініатюра, що існує в хоровій та органній версіях. Як зазначено в монографії, присвяченій митцю: «...свого часу композитор називав “Тиху молитву” гімном “Співочого Собору”» [126, с. 36].

М. Шух, як справжній патріот держави, не міг не відгукнутися на страшні події Революції Гідності та війни на сході України, відреагувавши присвятою «Тихої молитви» (з самостійно вибраним відеорядом) загиблим героям: «...за кадром щемливо-скорботно звучить “Тиха молитва” як спогад і пам’ять про жертв тих трагічних днів. Завершується відеоряд зображеннями ікони Божої Матері та Ісуса Христа» [126, с. 37].

У 2000 році було створено ще один знаковий твір – хоровий цикл «Псалми Давида»; у 2003 році – Диптих для жіночого хору (другий хор циклу «Молитва ко Пресвятой Троице» часто виконується як самостійний твір багатьма хоровими колективами України).

У 2005 році митець створив «Літургічні славослів’я Іоанна Златоуста» на канонічні тексти в 2-х редакціях – давньослов’янській та українській, які стали Гімном творчості М. Шука. У кульмінаційний етап було написано два духовні концерти: «Откровения блаженного Иеронима» для хору та рояля-*solo* та «Искушение Светлого Ангела» (піснеспіви та молитви за мотивами поезії Н. Шнорали) (2008), що пов’язані між собою тематикою спокутування гріха через молитву.

Отже, однією з прикмет кульмінаційного етапу хорової творчості композитора є повернення саме до жанру хорового циклу.

Цікаво, що у центральний період відбувається тяжіння до жанру хорової мініатюри. М. Шух плідно продовжує працювати у мініатюрному жанрі – «Святый Боже», «Пастораль» (2000); «Ангельская колыбельная» (2006); «*Sancta Maria*», «Свете тихий», «Друзьям», «Пустячок» (2007), «Присвята» (2008), «Тихо укryвши душу» (2009). Однак, якщо поєднати ці мініатюри за тематичною ознакою, то вони також складають свого роду *метацикл* в системі хорової творчості митця (див.: підрозділ 2.3, с. 90).

Таким чином, у центральний період хорової творчості М. Шука очевидним стає досягнення композитором єдності художньо-історичних вимірів, в їх рівнозначності, загальній актуальності для тієї ідеї духовності. Про це свідчить залучення до кола творчих інтересів традицій, вихідних із

різних національних культур і християнських конфесій; взаємодія технік, що характеризують стилістику Середньовіччя, Відродження, Бароко, Класицизму, Романтизму, Модерну, Постмодерну. У центральний період творчості хорова спадщина стає для М. Шука еквівалентом того художнього часопростору, який, прийшовши з глибини століть, утворює актуальний контекст сучасності.

Пізній період починається з 2010 року та завершується раптовою смертю композитора у 2018 році. До цього часу митець зумів досягнути неймовірних висот, створивши великий доробок шедеврів духовної музики, що є дуже популярними та часто виконуваними в Україні та за її межами; проявив себе в різних іпостасях – крім композиторської діяльності, М. Шух виступив просвітителем сучасного музичного мистецтва, видатним педагогом, активним громадським діячем. Хорова творчість митця в цей період продовжує розвиватися, хоча не характеризується вже такою великою кількістю творів. Однак вони, як показує час, стали вершиною композиторських прагнень, підсумком задуманого.

Відкриває період хоровий концерт «Пробудження» (2010) для мішаного хору, в якому діють закони філософсько-релігійного напрямку у синтезі з романтичним стилем. Далі з'являється хоровий цикл «Чаклувальні пісні» за мотивами поезії О. Криворучко (2011) для жіночого хору – глибокий медитативно-зосереджений твір, що зайняв значне місце у світському напрямі хорової спадщини композитора. «Цей яскравий твір відбиває важливу тенденцію сучасної української музики – тяжіння до відновлення правічних духовних цінностей, уникаючи зайвої складності музичної мови, застосовуючи техніку мінімалізму для вираження людських почуттів» [126, с. 55]. Інтонаційний словник хорового циклу спирається на український народнопісенний фольклор, що втілений сучасними техніками письма.

Представлені в пізній період творчості митця і духовні хорові мініатюри – «*Ave Maria*» (2014) та «*The Christmas bells*» (2015). Світську сферу доповнює хоровий цикл Три хори на слова Ф. Тютчева (2015).

Останніми шедеврами хорової спадщини серед великих творів М. Шука стали – хорова симфонія-реквієм на вірші Г. Фальковича «*Memento Mori, Memento Vivere*» для мішаного хору та камерного оркестру, присвячена трагічним подіям у Бабиному Яру; сценічне дійство для сопрано, тенора, дитячого хору, скрипки, лютні, фортепіано та ударних «*Паломничество в страну ангелов*» у 2016 році та хорова мініатюра «Музика срібних зорь» (2017). До речі, останні твори стали ніби пророцтвом композитора про «останню путь» до країни Ангелів.

Таким чином, аналіз творчості М. Шука дозволяє зробити висновок про високу щільність виникнення хорових жанрів. Звернення до різноманітних форм жанрової структури – крупні хорові жанри, хорові цикли та хорові мініатюри – вказує на широку зацікавленість композитора цією сферою та піднесення жанру хорової музики до магістральної у спадщині М. Шука. Зробивши історичний аналіз творчості митця у цьому напрямі та поділивши його твори на три періоди, можна помітити різноманітні тенденції у становленні Михайла Шука як композитора.

2.2. Хоровий стиль як віддзеркалення художньої свідомості М. Шука

Завданням цього підрозділу є визначення новаційності стильових засад творчості М. Шука як у вираженні його світогляду.

Серед різноманіття художніх напрямів початку ХХІ століття особливе місце займає специфічний пласт композицій, який музикознавці пов'язують з впливом на музичну творчість медитації. Досліджуючи наукове підґрунтя творчості М. Шука, виявляємо, що більшість науковців визначає медитативність як одне з основних орієнтувань композитора в його стильовому пошуку. Музикознавиці В. Варнавська та Т. Філатова адресують такі строфи, присвячені творчості М. Шука: «Властивість та мета всіх видів

медитації – у піднесенні над буденним, у прагненні до Єдності, Цілісності, Гармонії. Медитативна музика наближує досягнення цієї мети у будь-якому часі, будь-якій культурі, епосі, стилі, індивідуально-авторському середовищі. <...> Минаючи встановлені рубежі жанрового каталогу, кожен з творів композитора, незалежно від назви, перетворюється в окремий фрагмент безкінечного медитативного току його творчості» (переклад з рос. мій – А. К.) [35].

Дійсно, Михайло Шух, початок розквіту творчості якого припадає на останню третину ХХ століття, належав до плеяди композиторів-новаторів в українському мистецтві, які шукали нові музичні засоби втілення творів, запропоновували нове бачення та трактування музичних образів, особливо духовних, у тому числі – медитативності. Звичайно, цей пошук спирався й на вже знаний досвід видатної композиторської когорти (В. Сильвестров, А. Пярт, А. Шнітке та ін.).

Усе своє творче життя М. Шух постійно знаходився в пошуку авторського стилю, експериментував, занурювався у себе. Ідеали цілісності, гармонії, краси протягом творчого та життєвого шляху для нього були на першому місці. Музикознавці зазначають, що творчість М. Шука характеризується «позапросторовістю» та існуванням «поза» або «над» часом [126, с. 20]. Звідси, на мою думку, і пріоритет духовної музики в творчості митця, яка в повній мірі давала можливість занурення у власний внутрішній світ, де відображалися душевні переживання композитора як мислячої людини, відбувалося прагнення до Богоспілкування. Саме медитативність стала провідником до духовної сфери композитора: через саморефлексію та філософські роздуми М. Шух прийшов до молитви як діалогу з Всевишнім. Важливо відмітити, що у творчості через стани медитації та молитви він був *дослідником* як власного внутрішнього світу, так і загалом людської душі.

Таким чином, композитор проявив себе як універсальна особистість, яка завжди шукала в глибинах «Я-художника» різні людські іпостасі, усвідомлюючи створений всесвіт.

Медитативну сферу М. Шух розкрив у своїх творах дуже впевнено та широко. Однак вона не була кінцевою точкою у пошуку глибокого сенсу його існування. Занурившись у релігійну сферу, композитор ніби знайшов відповіді на питання, які почав ставити у зверненні до медитації, адже кінцевою точкою всього завжди є – Бог. Ці пошуки затвердили М. Шуха як віруючу людину, яка через духовну творчість несла людству гармонію, світло та єдність.

Музикознавці досить детально розкрили сутність медитативності композиторського мислення М. Шуха. Важливо, що і сам митець дає підстави спиратися на цю сферу у визначенні власних стильових орієнтирів. По-перше, жанрове розмаїття в цьому напрямленні: світські твори – медитативне дійство «Пісні весни» на вірші давньокитайських поетів (1986), медитація для органа «*И была ночь, и было утро, и были тихие небесные флейты*» (1999), Дві молитви-медитації для фортепіано (1995) і згодом, на основі цього твору, створений М. Шухом духовний концерт «*Искушения блаженного Иеронима*». «*Пісні померлого сторіччя*» позначаються композитором як меланхолійні алюзії для сопрано, органа, рояля-соло і віртуального поетичного голосу.

По-друге, специфічність музичного викладення: тематизм, метроритм, темпова та фактурно-темброва драматургія, що розгортаються за законами медитативної сфери. За виразом В. Варнавської та Т. Філатової, «...Мовленнєва “багатошаровість” медитативної музики, що вбирає інокультурні традиції різних часів, подібна до певного “звукового пилу” у кристалах сучасної інтонаційності» (переклад з рос. мій – А. К.) [35].

По-третє, широке застосування специфічного інструментального супроводу в хорових творах. Наприклад, у «Піснях весни» у композитора пав вибір на флейту, ударні (тамтам, дзвіночок, вібрафон, флексатон), що вдало посприяло створенню аури східної медитації.

Однак спираючись на дослідження в цій області, можна зробити висновок, що поняття медитативності є багатоплановим та неоднозначним.

Особливо з точки зору застосування його до духовної музики М. Шуха. Як відомо, «медитація (розмірковуую, обмірковуую) – розумова дія, спрямована на приведення психіки людини до стану поглибленої зосередженості» (переклад з рос. мій – А. К.) [159]. Чи можна говорити про наявність даних станів по відношенню до духовно-образної сфери в хорових творах композитора?

Духовні просвітителі зазначають наступне: «...Той стан, який відчувають християнські подвижники на вищих щаблях молитовної дії, іноді й дійсно порівнюється зі станом медитації, що досягається у рамках різних окультних, язичницьких практик. Однак при зовнішній схожості ряду ознак цих станів, вони розрізняються в корені, по суті» (переклад з рос. мій – А. К.) [115]. Робимо висновок, що молитва і медитація мають схожу розумову дію, але наповнення – різне. Якщо медитація є внутрішнім монологом людини, то молитва – завжди діалогічна, спрямована на спілкування з Всевишнім.

Наведемо думку С. Посадського, що характеризує філософсько-релігійний дискурс щодо медитації: «... на християнському Заході це слово мало два сенси. З одного боку, воно означало філософське зосередження <...>. З іншого боку, воно використовувалося у релігійному значенні, відображуючи розумове зосередження на релігійному предметі (наприклад, медитація на стражданнях Христа). Разом з тим, обидва сенси медитації (релігійний та філософський) означали певну людську ініціативу, тобто напрям розуму та зосередження сил душі, що не потребують живої відповіді зі сторони Бога, не передбачає спілкування з Ним як діалогу, здійсненого лише в молитві» (переклад з рос. мій – А. К.) [146]. Хорова творчість М. Шуха в цьому сенсі повністю відповідає саме прагненню до діалогічності, до взаємодії людських енергій та Вищої Божественної сили.

Хорова спадщина митця визначила особливе місце в сфері літургічної творчості у загальному контексті розвитку духовного мистецтва сучасної України. Тому такі жанрові явища як літургія («Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста»), меси, реквієм, хорові концерти та духовні хорові мініатюри

М. Шука потребують дослідження композиторського мислення з різних позицій.

Тому, *вперше* спробуємо виявити ще один аспект вивчення хорової творчості композитора з точки зору порівняння явищ медитативності і молитовності. Так, наприклад, аналізуючи месу «*И сказал я в сердце моем*» помітно прагнення композитора до споглядання, роздумів. На перший погляд, семантика твору чітко увиразнює медитативний напрям завдяки специфічним принципам музичної організації меси:

- показ розмаїття станів покаянної душі через модули медитативної лірики (скорботний, споглядальний, молитовний, умиротворений);
- застосування григоріанських розспівів у чистому вигляді (в унісон, в кварту), що надає музичній мові певну статичність;
- вибір складу жіночого тріо та соло сопрано, що сприяє прозорості фактури твору;
- повільні (помірні) темпи, що переважають практично у всіх частинах (за винятком VII та VIII частин);
- переважання мінорних тональностей, тихого нюансування;
- велика кількість витриманих акордів у кадансі або наприкінці частин;

Але виникає питання, адже жанр «меси» призначений для виконання у храмі, а церковний спів має свою специфіку. Кажучи про храмове хорове виконання, приходять розуміння, що найголовнішим у звучанні церковних піснеспівів є їх зміст – молитовність. Стан зосередження та роздумів пов'язаний, перш за все, з молитвою – зверненням до Бога. Звісно, молитва не може бути гучною, кричущою. Молитовний стан – відображення внутрішнього почуття, хоча молитва буває різною: в ній можуть міститися прохання до Бога, вдячність або хвала Його величі. Чи не можна поняття «молитовність» також трактувати як стан глибокого роздуму, занурення, споглядання, подібно до медитативності? В цьому випадку, на мою думку, ці поняття можуть бути тотожні. Саме через молитовність – головну складову композиторського стилю М. Шука – приходимо до розуміння сенсу та змісту

його творів – це діалог віруючої душі з Богом, звернення-молитва до Творця, де музика нерозривно пов'язана зі словом та передає глибокий зміст духовного смислу.

Розглянемо ще один приклад – «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста», оснований на канонічній побудові православної Літургії, ми вважаємо одним із найбільш видатних зразків хорového стилю Шуха. В цьому циклі композитор проявляє прагнення до споглядальності, яка навіть переважає за кількістю частин у циклі; втім їх концепція ближча все ж до молитовної сфери, що є засадничою в Богослужбовому чині. Тому, на наш погляд, є недоцільним зіставляти його стилістику з медитативністю.

На ґрунті жанрово-стилістичного аналізу драматургії в «Літургічних славослів'ях» виявлено два типи семантики – молитовна та дієва. При цьому у цілісній драматургії перша – переважає. Навіть заключні частини композитор пише не в дієвому ключі: не насичуючи фінальні піснеспіви, завершує твір «тихою» кульмінацією. Спирання на різноманітні стилістичні знаки: знаменний, грецький розспіви, що мають деяку статичність, повільний темп, лаконічність викладення все ж таки настроює на молитовну, а не медитативну сферу. Доречно навести цитату прот. В. Долгіх «...Молитва та богослужіння не повинні бути для нас якимись застиглими формами, що чергуються лише у рамках свого замкнутого циклу. Адже це живе спілкування з живим Богом...» (переклад з рос. мій – А. К.) [106].

Ще один твір М. Шуха яскраво висвітлює орієнтир на *єдність двох типів музичної семантики* «медитативність-молитовність» – духовний концерт «Откровения блаженного Иеронима», написаний на основі вже створеного раніше твору «Дві молитви-медитації для фортепіано». Автор визначає жанрове ім'я твору, що сприяє міркуванню щодо тотожності або різності цих понять. Але це стосується тільки фортепіанних частин. Доповнені хорові номери на канонічний сюжет та духовний текст, в якому головною ідеєю є звернення до Бога душі у спокусі гріха, повністю змінюють образну сферу концерта.

Таким чином, робимо висновок, що медитативність та молитовність в хоровій творчості М. Шуха стали рівнозначними, у кожний окремий період важливість тої чи іншої сфери сприяла становленню митця як філософсько-духовного композитора. Спробуємо прослідити загальну драматургію розвитку двох основних стильових орієнтирів у хоровій творчості М. Шуха. Медитативність як спосіб осягання світу в інтонаційних вимірах стала для митця його кредо. Починає композитор з глибокого зацікавлення цією сферою у ранньому періоді творчості, яка на початку проявилася у світських творах митця.

Першим твором, в якому проявились ознаки медитації, – хоровий цикл «*Из лирики А. Блока*» (1983), далі – спрямування самого композитора у визначенні жанрово-стильової моделі твору – медитативне дійство «*Пісні весни*» (1986), у якому в яскравому вигляді постав «східний» орієнтир медитації. Інтонаційна лексика, символізм, відображення давньокитайської обрядовості – так М. Шух визначив медитативність для себе на той час. Визначившись у медитативному мисленні у світській сфері творів, митець пішов новим шляхом, вирішивши передати цей особливий стан у релігійній творчості. Так, перший крупний духовний твір – реквієм «*Lux aeterna*» написаний саме у медитативній сфері: «... бескінечний ланцюг нанизаних на вісь кадрів-епізодів, що утворюють “гіперваріантну” форму [реквієму], ніби обертається в замкненому просторі» (переклад з рос. мій – А. К.) [35].

У наступне десятиріччя (1990-2000) спостерігаємо домінування медитативності в концепції духовних жанрів, серед яких – меса «*In excelsis at in terra*», перший духовний концерт «*Возроди меня, утверди*», меса «*И сказал я в сердце моем*», хорові мініатюри духовного напрямку. Лише «*Дві молитви-медитації для фортепіано*» вперше спрямовують стилістику М. Шуха в інший бік: власне композитор трактує медитативність не лише в призмі занурення у власний внутрішній світ, але й як прагнення до діалогу з Богом (молитовності).

На початку XXI сторіччя (2000-2010) митець писав, переважно, духовні твори у християнській традиції, тексти яких включали канонічні молитви або вірші духовного змісту. Написання крупних жанрів, дотичних до Богослужбового чину – «Літургичні славослів'я Іоанна Златоуста» на канонічні тексти (жанрова модель літургії), два духовні концерти, «Псалми Давида», що характеризуються глибоким змістом з точки зору трактування Богослужбового канону, – вказують на літургійний орієнтир втілення духовних образів. Хоча і не можна зазначити, що композитор повністю відходить від медитативної семантики у музичному викладенні, відмітимо – завдяки «слов'янському» сприйняттю змісту хорових творів християнської традиції, все ж домінує молитовність.

В останні роки життя (2010-2018) М. Шух звертався і до медитативної, і до молитовної сфер одночасно. Можна сказати, відбувся синтез двох стильових моделей в композиторському мисленні митця. На початку періоду композитор повертається до витоків першого стильового орієнтиру – медитації в своєму ідентичному вигляді (образи взаємодії людини та природи, людини і Всесвіту). Так, хоровий концерт «Чаклувальні пісні» (2011) є подібним до «Пісень весни» (1986) – за образним наповненням, зверненням до фольклорних витоків. Останні великі твори митця – духовний концерт «Паломничество в страну ангелов» та симфонія-реквієм «*Memento Mori, Memento Vivere*» все ж втілені композитором у молитовній семантиці.

Прослідкувавши шлях пошуку стильових орієнтирів у хоровій творчості М. Шука, визначимо, що драматургія розвитку хорового стилю розгорталася хвилеподібно, у різні періоди свого життя митець спирався то на одну стильову модель, то на іншу. В деяких творах композитор навмисно надавав жанрове ім'я твору «молитви-медитації», що вказує на прагнення композитора до ідеї Єдності та стильову невизначеність.

Отже, з точки зору медитативного мислення та його втілення в хоровій спадщині М. Шука, можна зробити висновок, що творчість для митця є духовним шляхом Богоспілкування, наслідком молитовного одкровення. В

цьому сенсі семантика медитативності в інтонаційно-драматургічному вирішенні потребує істотної кореляції – в бік молитовності, осмислення її ролі у композиторській творчості.

Проаналізувавши досвід наукового осмислення хорової творчості М. Шука та сприйнявши явище медитативності як основної інтонаційно-стильової ознаки мислення композитора, робимо висновок, що цей термін прийнятніше застосовувати для світсько-духовної сфери його творчості. Вважаємо, що більш відповідною в розумінні стильового спрямування композитора є саме молитовність, адже вона відповідає суті духовної музики. Як ділився митець: «Музика для мене – Храм, який звучить...» [126, с. 18]: ці слова звучать як молитва, що є жанрово-стильовою ознакою хорового доробку композитора, головним смислом його творів.

Визначившись зі стильовими моделями хорової творчості на рівні художньої свідомості М. Шука, слід усвідомити, яким чином ці два явища відобразилися у музичній мові творів композитора. Медитативність як перший стильовий орієнтир митця (з властивим цій сфері глибоким дослідженням таїнств людської душі), а згодом молитовне сприйняття образної сфери творів підштовхує до специфічності їх музичного викладення. Звідси відмітимо такі ознаки тематизму в хорах митця як: завуальованість, зашифрованість різноманітних стилістичних знаків, взаємопроникнення духовного та світського світів через поетичну сферу та типи інтонування. Дані ознаки свідчать про *символізм музичної мови хорових творів М. Шука*.

Світогляд митця характеризується багатогранністю бачення музичного змісту. Отже, прагнення до зашифрованості музичного викладення в композиторському мисленні проявляється з метою представити хоровий твір не в об'єктивному розумінні, а надати йому ознаки більш вищого сенсу. Символізації музичної мови хорових творів М. Шука сприяє і вибір поетичного тексту. У втіленні духовних образів композитор використовував як канонічні тексти молитов (в «Літургічних славослів'ях», месі «*И сказал я в сердце моем*»), так і вірші духовного змісту, в основному, поетів-символістів.

Як відомо, названі митці у своїй творчості втілювали ідеї Краси як сили, що здатна врятувати світ; все земне розглядали через його відношення до Небесного. Ці ідеї сповідував у творчості і М. Шух – прагнення до Краси, Гармонії, Єдності через призму Божественного.

Ще однією стилістичною особливістю, що прямує до молитовності, є поєднання у творах духовних текстів з поетичними. У структурі світського хорового доробку М. Шух застосовує такий прийом у вигляді «вставок», що являють собою контраст до основного тематизму в плані темпоритму, фактури. Так, наприклад у хоровому циклі *«Из лирики А. Блока»* композитор, за допомогою музично-поетичних вставок, зводить образ дівчини (II номер *«Девушка пела в церковном хоре»*) до образу Святої Діви Марії, чи любовний образ порівнює з Божественним (III номер *«Servus-Regine»*). Також яскравим прикладом такого прийому є реквієм *«Lux aeterna»*, де в рівнозначній мірі зіставляються канонічний текст духовного жанру та поетичні символічні вірші. До речі, в цьому творі композитор розмежував два контрастні пласти – земний та Небесний, втіливши молитву у хоровому викладенні, а поетичні вірші призначив для читця.

Таким чином, у загальному звучанні твір набуває багатозначного сенсу, багатовимірності та має більший вплив на слухача, взиваючи до його емоціонального відгуку як земної людини, так і віруючої душі. Тим самим підтверджується прагнення митця до духовної вертикалі у творчості (за В. Медушевським). Отже, осмислюючи хоровий стиль М. Шука як динамічну систему, що склалася під впливом світоглядних домінант митця, вкажемо на значущість зміни жанрово-стилістичної парадигми мислення:

від медитативності лірико-філософського складу – до релігійно-споглядальних та біблійних образів людини.

2.3 Жанрові моделі європейської та вітчизняної хорової культури

В контексті розвитку хорового мистецтва останньої третини XX – XXI століть жанр є категорією осмислення новаторства та пошуку, тому

заслуговує окремого аналізу для виявлення специфічних ознак жанрових відкриттів М. Шуха. Особливо це стосується духовних творів митця, що розширюють вимір хорового репертуару, призначеного для виконання у храмі, та сприяють поповненню позалітургійної музичної літератури, розрахованої на концертне виконання, на думку Г. Пономарьової [175, с. 96].

До духовної музики як найголовнішої сфери творчого самовираження М. Шух прийшов у кінці 1980-років. У цей час відбувалося багато змін як у державотворенні, так і в свідомості людей. Насамперед, починалося відродження духовної музики, але вже в новому ракурсі – більш вільному від радянської ідеології. Природньо, що і в мистецтві здійснювалися пошуки нового. Розвиток музичного мистецтва незалежної України відбувався дуже динамічно, що призвело до зміни світоглядних засад композиторами, нового тлумачення та інтерпретації змісту духовних текстів і жанрово-стильової системи в цілому.

М. Шух як композитор-новатор тонко відчував нові тенденції розвитку духовної музики та, за особистісним світоглядом, почав пошуки своєї філософії. Всі духовні хорові твори митця написані для концертного виконання та, в основному, належать до жанрів «мішаного типу» (за визначенням А. Ковальова [81, с. 160]), вони є справжнім прикладом нової сакральної музики з елементами полістилістики, поліжанровості, синтезу сталих жанрових моделей. Чи не кожен хоровий твір композитора має оригінальне жанрове ім'я – очевидне чи завуальоване.

Перш ніж виявити новаційність жанрової семантики в хорових творах М. Шуха, необхідно систематизувати усі ті жанри, в яких працював митець (за принципом історичної та особистісно-біографічної еволюції): це кантата, меса, реквієм, хоровий цикл, духовний концерт, хоровий концерт – концептуальні жанри; та хорова мініатюра (малі форми).

До жанру кантати М. Шух звертався двічі. Це перший хоровий твір композитора *«Из повести временных лет»* (1980) та кантата *«Рождественское сольфеджио»* (1998). Меса представлена такими творами

як *«In excelsis et in terra»* (1992), *«И сказал я в сердце моем»* (1995). Також необхідно зазначити, що М. Шухом написана велика кількість органних мес, що підкреслює оригінальність композиторського бачення жанру.

Реквієм *«Lux aeterna»* має важливе значення з позиції розвитку хорової творчості митця. Саме цей твір став значною «відправною точкою» у заглибленні композитора у духовну сферу та відкрив М. Шука як духовного композитора. Жанр хорового циклу представлений у творчій спадщині митця творами для різних складів: для мішаного хору *«Из лирики А. Блока»*, *«Три молитви»*, *«Псалми Давида»*; Диптих для жіночого хору; *«Бирюльки»* для дитячого хору. Яскраво репрезентовані митцем хорові концерти *«Чаклувальні пісні»* та *«Пробудження»*.

Особливе місце в хоровій творчості М. Шука займає жанр духовного концерту, що втілений такими творами – *«Возроди меня, утверди»*, *«Откровения блаженного Иеронима»*, *«Искушение Светлого Ангела»*, *«Паломничество в страну ангелов»* (останній твір митця).

Наостанок, відзначимо зацікавленість композитора жанром хорової мініатюри, який представлений багатьма творами як світської, так і духовної сфери.

Духовний жанр представлений в хоровій творчості М. Шука найширше, тому звернемося до наукового підґрунтя типології даного жанру. Г. Бесселер зазначає про духовний жанр (ритуальну музику) так: «...музика в цих жанрах володіє великою консолідуючою силою. Форми її історично більш стійкі, менше схильні до змін. Слухаючи таку музику, людина стає причетна до певного співтовариства, відчуває надихаюче соборне відчуття» (переклад з рос. мій – А.К.) [133, с. 86]. У духовному пісенстві, зазначає музикознавець, «музика слугує лише піднесенням позамузичного» [133, с. 86]. А. Сохор відмічає, що «для стилю та змісту культової, обрядової музики характерні такі якості, як статичність, розміреність, впорядкованість, панування хорового начала, узагальненість образів, превалювання станів та

настроїв, загальних для великих мас людей» (переклад з рос. мій – А. К.) [170, с. 122].

Охарактеризувавши жанрове розмаїття духовних хорових творів М. Шука, визначимо, що митець, звертаючись до таких канонічних церковних жанрів як літургія, меса та реквієм, все ж залишає їх загальну структуру, не різко «протистоїть» їх канонічній будові. Хоча тенденція відходу від канонічних жанрових норм є достатньо частим принципом побудови духовних творів у сучасних композиторів, наприклад, у В. Сильвестрова, О. Щетинського. Досліджуючи хорову спадщину М. Шука, можна відмітити, що саме музична складова його творів розширює рамки сприйняття духовних образів. Спираючись на традицію, митець шукав нові грані втілення канонічних жанрів та створював нові жанрові форми духовної музики концертної формації. Тому концепт Г. Бесселера щодо обмеженості духовної музики тільки задля піднесення позамузичного точно не має відношення до творчого методу М. Шука.

Жанрові новації в хоровій творчості композитора, на наш погляд, походять від ідеї Єдності, яка є однією з концептів особистісного світогляду М. Шука. Особливо яскраво вона проявляється у жанровій площині духовної музики митця.

Цікавим з точки зору жанрових відкриттів є цикл «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста». Звернемо увагу на самобутність жанрового імені твору. Авторське визначення «Літургічні славослів'я» містить три етимони: Літургія (Богослужіння, що здійснюється вранці); Славослів'я – один з піснеспівів вечірнього служіння; Слово – ім'я Бога. Так у самій назві хорового твору композитор доповнює смисл славослів'я як символ людської любові до Бога-Слова, як увиразнення молитовного стану. Славлення (глюріальність) характерне для всіх частин циклу, втілюючись, передусім, у молитовності музичних образів, споглядальності загального емоційного строю, навіть у виборі тональності (*E-dur* – тональність Раю). Тобто «першоосновою» задуму було саме створення літургічного циклу (на це

вказує і чин літургії з її автором Іоанном Златоустом, вказаний в назві композитором). Але М. Шух «розширив рамки» канонічного жанру та додав до традиційних частини з католицької меси, маючи за високу мету об'єднання релігійних культур, мов та традицій. Таким чином, жанр літургії набуває нового сенсу та відповідає принципу Єдності.

Наступним прикладом жанрової новаційності хорового стилю М. Шука назвемо месу «*И сказал я в сердце моем*». Не дивлячись на те, що авторське позначення меси відповідає канонам жанру, мається на увазі інше жанрове ім'я – посвячення пам'яті матері. Тому за образним направленням твір наближається до реквієму. Про це свідчить і структура меси.

Твір складається з 9 частин, з яких 8 входять до складу класичного реквієму, за винятком однієї – «*Victimae paschali*», що є григоріанською секвенцією. Однак чому композитор одразу не міг назвати твір реквіємом, якщо це – заупокійна меса? Композиторське мислення в цьому плані спирається на ідею Світла – один з основних концептів особистісного світогляду митця. Ймовірно, М. Шух прагнув відобразити саме світлий образ померлої душі – піднятися над скорботою та печаллю. В цьому проявляється філософський погляд митця на такі важливі питання, як життя та смерть.

Особливе місце з точки зору специфічності жанрової системи хорової музики М. Шука як універсуму належить жанру «*молитви*» і, відповідно, молитовності як одного з основних стилістичних напрямів творчості композитора. Багато творів у хоровому доробку композитора мають назву «молитов»: наприклад, «Три молитви» для мішаного хору, Дві молитви-медитації для фортепіано, духовний концерт «*Искушение Светлого Ангела*» (піснеспіви та молитви). Ці назви були запропоновані самим композитором.

Однак є великий пласт хорової спадщини М. Шука, що містить «невидимий» зміст та належить до «завуальованого» жанру, як, наприклад, духовний концерт «*Откровения блаженного Иеронима*». Твір є цікавим щодо жанрової приналежності: він є трансформацією раніше написаного

диптиху М. Шуха – «Дві медитації-молитви для фортепіано» (1995). Структура концерту є новаційною з точки зору традиційного хорового жанру: з п'яти частин три – хорові, дві – написані для фортепіано. Отже, митець додав багатозначності духовному образу за допомогою розширення складу виконавців. Очевидно, що жанрове ім'я, обране композитором у фортепіанному творі, надає уточнення хоровому жанру; тож приналежність до молитви-медитації також можна прослідкувати як на вербальному, так і музичному рівнях.

Жанр молитви ствердився в хоровій спадщині М. Шуха на концептуальних засадах. Крім великих хорових творів, до молитовного жанру також віднесемо духовні хорові мініатюри митця. Вони написані на канонічний текст і в трактуванні композитора відокремлені в самостійні твори: в католицькій традиції – «*Et incarnatus*», «*Sancta Maria*», «*Dies irae*», «*Stabat Mater*», «*Ave Maria*», в православній – «*Свете тихий*», «*Святыи Боже*». Отже, бачимо свідоме прагнення композитора до піднесення жанру молитви до магістрального напрямку творчості.

Жанр духовного концерту, втілений в хоровій творчості М. Шуха в оригінальний спосіб, теж пов'язаний з жанром «молитви». Звернемося до більш докладного його аналізу. Протягом творчого життя композитором написано три твори в цьому жанрі – на початку творчості та у період зрілості. Всі вони відповідають жанру духовного концерта за змістом, однак побудовані відповідно до сучасних форм. Як зазначає О. Урванцева, духовна музика сьогодення «відрізняється багатоукладністю та різномірністю – не тільки в плані змісту, але й в плані опори на різночасові та різножанрові за походженням джерела» (переклад з рос. мій – А. К.) [182]. Так і М. Шух намагався розкрити як глибину духовного образу в його іманентному втіленні, направленому на внутрішні переживання віруючої людини, так і прагнув представити його у «широкому вираженні» – в концертній формі викладення, експериментуючи зі складом виконавців, використовуючи оригінальну інструментальну канву. З цієї точки зору композиторського

мислення наочно бачимо «зовнішнє» ім'я – «духовний концерт» і «внутрішнє» – «молитва» (у творі «*Искушение Светлого ангела*» – вказане митцем, у концерті «*Откровения блаженного Иеронима*» – завуальоване). Жанрові новації М. Шуха підтверджують прагнення митця до молитовності як однієї зі світоглядних засад творчості.

Таким чином, жанр та стиль синтезуються, утворюючи системну жанрово-стильову модель – хоровий Універсум. Крім жанрових новацій в окремих творах М. Шуха виявлено, що філософський світогляд митця полягав і в поєднанні творів одного жанру навіть через часопростір, таким чином розширюючи рамки дослідження хорової творчості композитора. Такий принцип послідовності творчого доробку М. Шуха також є ознакою прагнення до ідеї Єдності як принципу художньої свідомості.

Розглянемо даний концепт на прикладі хорових мініатюр М. Шуха. Композитором було написано близько двадцяти творів у цьому жанрі як світського, так і духовного напрямів. Звернемося до аналізу деяких духовних хорових мініатюр, що у більшості написані в дусі католицької (західної) традиції – «*Dies irae*» (1998), «*Stabat Mater*» и «*Ave Maria*»(1999). Вони були створені у центральний період творчості композитора. Як відмічено в підрозділі 2.1, у даний період з хорової творчості М. Шуха випадає жанр хорового циклу, він деактуалізується.

Водночас, композитор не відмовляється від циклу як такого, оскільки і духовний концерт, і меса, і секвенції «*Dies irae*» та «*Stabat Mater*» за традицією мають циклічну структуру. За відсутності авторського жанрового імені «хоровий цикл», його ознаки представлені в інших жанрових формах.

Іншими словами, десять років композитор прокладав жанрово-тематичні зв'язки у єдиному напрямі: **від** реквієму «*Lux aeterna*» (1988) – **через** месу «*И сказал я в сердце моем*» (1995), де є типові риси реквієму, **відбувається** шлях – **до** хору «*Dies irae*» (1998). В свою чергу, саме «*Dies irae*» є тим сполучним чинником, що поєднує твори. Динаміка цієї хорової

тріади унаочнюється через введення «*Dies irae*» у структуру творів до його появи в якості самостійного твору.

Розглянемо тетраду хорових мініатюр «*Et incarnatus*», «*Dies irae*», «*Stabat Mater*» та «*Ave Maria*». «*Et incarnatus*», що поєднується з жанром меси, компенсує відсутню частину «*Gloria*». Так, хорова мініатюра випереджає месу по роках створення (меса була написана у 1995 році, а хорова мініатюра – у 1990). У цій послідовності за логікою зворотної послідовності – «*Ave Maria*» – «*Stabat Mater*» – «*Dies irae*» – «*Et incarnatus*» – можна розшифрувати шлях Ісуса Христа до Світлого Воскресіння через образ Богоматері. На початку сюжету – «Хвала Марії» – Богородиці, далі – «Мати у скорботі», що бачить смертельні муки Сина. Наступним етапом є «День гніву» – безодня, в яку спускається Ісус Христос, помираючи, а заключним – «Воскресіння» Бога заради порятунку усього людства. Отже, в залежності від того, з якої точки розпочати, змінюються смислові домінанти. В цьому випадку діє «розосереджений» метацикл.

Доволі вагомий пласт хорової творчості М. Шука становить світська сфера. З точки зору жанрових новацій інтерес представляє медитативне дійство на вірші давньокитайських поетів «Пісні весни». Природньо, що таке жанрове ім'я хорового циклу виникло у свідомості композитора через «східність» поетичного тексту, однак з цього приводу музикознавці В. Варнавська та Т. Філатова зазначають: «Композитора захоплює не стільки власне медитація сама по собі, скільки особливий психологічний стан спокою, врівноваженості, що досягається нею» (переклад з рос. мій – А. К.) [35]. Цикл «Пісні весни» – це послідовність відображення різних образів весінньої природи, що характеризує пробудження всього живущого, і «художньо інтерпретується композитором як медитативний акт» (переклад з рос. – А. К.) [35].

Одним з останніх хорових творів М. Шука є сценічне дійство для сопрано, тенора, дитячого хору, скрипки, лютні, фортепіано та ударних «*Паломничество в страну ангелов*» (2016). Помітно, що жанрове ім'я цього

твору є оригінальним у контексті хорової музики, особливо духовного змісту. Цей твір є квінтесенцією композиторського мислення митця, адже він найбільш сприяє прагненню до ідеї Єдності. *«Паломничество в страну ангелов»* – є поєднанням непоєднуваного: канонічний текст молитв на різних мовах (у православній та католицькій традиціях), інструментальне супроводження у достатньо оригінальному складі та сценічне дійство.

Композитор взяв за основу текст найголовнішої молитви християнського світу – *«Отче наш»*, що, по-перше, пов'язує названий жанр твору з жанром молитви, по-друге, підносить сценічне дійство до більш глибокого призначення, яке символічно можна порівняти з ходом Богослужіння у храмі. З іншого боку, *«Паломничество в страну ангелов»* за структурою можна зіставити з середньовічною літургічною драмою, містерією – інсценуванням епізодів зі Святого Письма. Як відомо, театралізація церковних текстів була частиною служінь, таким чином містерії виконували функцію, по-перше, більшого залучення парафіян до храму, по-друге, могли подовжити тривалість цих служінь або ставали урочистим дійством на великі свята. Так і М. Шух, як духовний просвітитель, вирішив представити молитву *«Отче наш»* у сценічному викладенні задля більшого впливу на широкі маси, намагаючись розширити простір розуміння духовного концерту. Якщо раніше його твори характеризувалися *інтровертним* втіленням духовних образів, то тут митець виходить на новий рівень їх експонування – більш відкритий, синкретичний (молитовно-музичний), *екстравертний*.

На прикладі цього твору можна відмітити, що наприкінці свого творчого шляху М. Шух прагнув до більш широкого показу душевних почуттів, завуальованість змінюється на сміливий виклик людству: замість натяків, тонких інтелектуальних шифрів-символів – наглядне дійство та зовнішнє проявлення духовного світогляду.

Назвемо ще один твір М. Шука, наближений до літургічної драми, – Різдвяна сценічна кантата для солістів, дитячого хору, клавесина, органа та

камерного оркестру «*Рождественское сольфеджио*» або «*Solfeggio di Natale*» (в обіході існують обидві назви) (1998). Твір має цікаву структуру, адже поєднує в собі канонічні молитви, колядки на різних мовах – українській, англійській, німецькій, іспанській, та навіть танцювальні номери жартівливого характеру. Ця кантата є авторською переробкою раніше написаного циклу «Старовинні галантні танці» для клавіра.

У кожній частині композитор вказує окреме жанрове ім'я – пастораль, аріозо, арія, дует, канцона, сонет, бурлеска. До речі, танцювальну бурлеску М. Шух зробив лейтмотивом твору: цикл починається цим номером, далі вона з'являється п'ять разів та завершує кантату. Відмітимо також, що у назвах частин композитор вказує на драматургічну функцію бурлесок. Так, перша частина – *burlesca-intrada* – інструментальний вступ до урочистої кантати, третя – *burlesca «Merry Christmas»*, що виконується хором та прославляє свято Різдва.

Далі М. Шух відмічає ладотональну зміну танців, вказуючи на її інструментальне наповнення – *burlesca in E* (сьомий номер), у десятому – *burlesca in D*. Чотирнадцятий номер – хоровий – *burlesca «Laudamus te»*, у вісімнадцятому – знов інструментальна *burlesca variazione*. І нарешті, завершує кантату *burlesca-retirada*, що символізує фінал торжества.

Використання канонічних молитв у структурі твору вказує на духовну спрямованість змісту, але не відповідає їх традиційному жанру. Про це свідчить композиторське визначення назви частин та музичне втілення цих молитв – пастораль «*Ave Maria*» чи канцона «*Sancta Maria*». Таким чином, відзначаємо, що функцією канонічних молитв в даному творі є створення загального піднесеного образу без глибоко змістовного молитовного наповнення. Через широке проникнення в кантату «*Рождественское сольфеджио*» танцювальної сфери, що переважає, а також обрядово-календарних пісень, значення канонічних молитв нівелюється, і навіть свідчить про те, що твір можна назвати духовно-світським. Тим паче, на це вказує і сценічність жанру кантати.

Останній великий хоровий твір М. Шуха – хорова симфонія-реквієм на вірші Г. Фальковича «*Memento Mori, Memento Vivere*» (2016). Вибраний композитором жанр вказує на смислову глибину та значущість твору. Оркестр взагалі не передбачається.

Дуже проникливо розповіла про зміст твору дружина композитора Н. Чаморова: «...твір присвячений пам'яті безневинно убієнних в незалежності від місця, дати події. В цьому ряду – і польський “Освенцим”, і японська “Хиросима”, і український Голодомор. Літературною основою симфонії-реквієму стала трагедія Бабиного Яру, і цей твір є не тільки спомином, а в першу чергу – пересторогою для нас, що велике створіння Бога – людина – не має права вбивати іншу людину» [198].

Прем'єра твору (тільки хоровим складом) відбулася у 2018 році, коли композитор вже пішов з життя, тому його звучання стало спомином душі і самого митця М. Шуха.

Відмітимо, що жанр симфонія-реквієм є оригінальним за структурою. В композиторському баченні така назва твору вказує не тільки на трагічне присвячення, а й на масштаб цієї трагедії. Митець прагнув багатогранно розкрити образ смерті, наповнюючи твір різноманітними символами. Наприклад, назви частин латиною «подвоєні» розшифруванням українською мовою: перша частина «*Requiem aeternam*» («Обличчя в небо»), друга – «*Muto mortuo*» («Той дивний темний птах»), третя – «*In memoriam*» («Дзвони життя і смерті»), четверта – «*Lux aeterna*» («Світе тихий»). Назви 1, 2 та 3 частин – це є назви віршів Г. Фальковича. 4 частина написана на канонічний текст. Тобто М. Шух і в цьому творі прагнув до багатозначності змісту текста. Жанровий вибір для композиторського мислення М. Шуха в хоровій музиці був надзвичайно важливим. Він виявився «інструментом» відображення художньої світоглядних рис митця як представника українського сучасного мистецтва. Поєднання різноманітних ознак надало жанровому імені його творів концептуалізації.

Отже, такі жанрові моделі в хорівій творчості М. Шуха складають її духовний універсум:

- жанр літургії (в авторській версії «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста»);
- жанр молитви (ця інтонаційна сфера прослідковується у багатьох творах, розкриваючи підсвідоме тяжіння до медитативних станів людської душі, прагнення до музики-молитви як місцю Богоспівкування);
- жанр медитації (духовний концерт «*Возроди мене, утверди*»);
- меса та її впливи на інші жанри: реквієм (меса-реквієм «*И сказал я в сердце моем*»; хорова симфонія-реквієм);
- хорова мініатюра (окремі хоріві мініатюри, написані на католицькі канонічні тексти, «*Ave Maria*», «*Stabat Mater*», «*Dies irae*» та «*Et incarnatus*», утворюють «розосереджений» метацикл).

Взаємодія типових функцій тої чи іншої жанрової моделі в творчому процесі призводить до їх асиміляції, і, врешт-решт, – до *метажанрового універсалізму* (що характеризується прагненням «вийти за рамки <...> простору в іншу, більш широку систему координат» (переклад з рос. мій – А. К.) [142]). Це мотивує нас до введення концепту «духовний універсум» у методологічний апарат дослідження.

Висновки до Розділу 2

Розглянуті творчі етапи становлення Михайла Шуха як композитора в історичному вимірі дозволили виявити еволюцію композиторського мислення. Орієнтація на жанрово-стилістичні моделі західноєвропейської та вітчизняної традиції окреслила горизонти Універсуму хорового стилю митця в єдності художніх та світоглядних настанов творчості.

Запропонована періодизація хорової творчості М.Шуха змодельовала в певну систему різноманітні тенденції та мистецькі впливи на формування

композитора. До її структури увійшли основні жанри, до яких він звертався – крупні жанри, хорові цикли та хорові мініатюри.

Аналіз хорової спадщини М. Шуха дозволив зробити висновок про високу «щільність» процесу творення хорових жанрів. Важливо відзначити, що митець проявив ознаки композиторської зрілості ще на початку свого творчого шляху, що засвідчує концептуалізація жанрів хорової музики – кантати та реквієму, надаючи свої авторські вирішення історично усталених жанрових моделей європейської традиції.

Вивчивши творчий шлях М. Шуха від початку становлення до його ствердження як видатного композитора сучасної України, ми звернулися до аналізу структури його художньої свідомості. Хоровий стиль митця викликає окремий інтерес з точки зору оригінальності та самобутності світогляду на тлі еволюції музичного мистецтва з кінця 80-х років ХХ століття і до нині.

Медитативність, як інтонаційно-стильове явище хорового універсуму М. Шуха, є одним з важелів його творчого методу. Осмислюючи пріоритет духовної сфери для митця, вважаємо, що за європейською традицією медитативні стани (роздуми, зосередження, інтроспективна споглядальність) є проявом не лише глибинної «роботи душі», а в першу чергу, вони свідчать про «внутрішню людину», за біблійним виразом. Такі жанри, як літургія, меса, реквієм, духовні концерти *не можуть бути визначені лише з точки зору приналежності до медитативного стилю, оскільки їх духовний вимір – Богопізнання, Богоспілкування – передбачають, насамперед, молитву.*

Дослідивши еволюцію медитативності та молитовності як типів семантики хорових творів М. Шуха, визначено, що ці сфери дуже пов'язані у стильовому баченні композитора. Передусім, медитативність, яка спочатку проявилася в авторських назвах та уточненнях, далі розуміється як складова духовного універсуму людської культури та трансформується у молитовність.

Новаційні пошуки виявилися і у самобутності жанру в хоровій творчості М. Шуха. Як сучасний митець, він намагався відтворити сталі

жанрові канони у новому баченні. Так, літургія інтерпретувалася у новому жанровому імені – «Літургічні славослів'я», жанр реквієму – у месі-реквіємі, симфонії-реквіємі. Окремий інтерес становлять «шифровані» жанрові імена у хорових творах: наприклад, жанр духовного концерту передбачає інше жанрове ім'я – молитви, а меса «*И сказал я в сердце моем*» наближена до жанру медитації. Усвідомлення концепції духовного універсуму містить визначення ролі медитативності не лише як типу семантики, тісно пов'язаного з психологією душевних переживань ліричного героя музики М. Шука, але й як передумову поступової «модуляції» від узагальненої медитативності та антропоцентризму – до молитовного світу християнської культури в її різноманітних вимірах.

РОЗДІЛ 3

МЕДИТАТИВНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

М. ШУХА

3.1 Хоровий цикл «Из лирики А. Блока» (1983): музично-поетична символіка

Завданням цього підрозділу є виявлення музично-поетичних символів на прикладі хорового циклу «Из лирики А. Блока».

Михайло Шух – багатогранний композитор, який мислив різними, часом суперечливими «звукообразами». Будучи філософом за складом натури, він не прагнув до однозначності смислу своїх творінь, часто синтезуючи жанри, форми, представляючи різні стани, настрої ліричного героя. Не випадково, що багато з його хорових творів мають приховану символіку, що зашифрована в музичних звуках та поетичному слові.

Хоровий цикл «Из лирики А. Блока» (1983) є яскравим прикладом втілення музично-поетичної думки композитора. Образний зміст твору є багатовимірним, його пласти «приховані» від безпосереднього сприйняття. Звернувшись до світського жанру, композитор вклав у нього сакральну символіку під «покровом» того відомого, що в процесі композиторської інтерпретації знаходить значення невідомого. Здавалося б, чи можуть виникати якісь нові винайдені символи у таких широко відомих віршах Блока, як «Там неба осветлённый край...», «Девушка пела в церковном хоре», «*Servus-regine*» та «Ворожба»? У чому ж полягає таїнство, яке виявив композитор Шух у шедеврах Блока?

Говорячи про творчість О. Блока, неможливо не відмітити, що його вірші надзвичайно музикальні, а зв'язки з музикою багатогранні та незвичайно своєрідні. Як вказує Т. Хопрова, «... у Блока велику роль відігравало слухове сприйняття світу, його відображення у “звукообразах”. “Музика” Блока постає як символічна категорія, що відповідає певній творчій духовній природі життя та розкривається у поезії надзвичайно багатогранно.

Чільне місце в його творчості займають образи, що пов'язані з музичними явищами життя. Часто поет прагнув відтворити різноманітні звучання, що зустрічаються в природі, побуті, його звуковий світ складають також інтонації людської мови» (переклад з рос. мій – А. К.) [196, с. 12]. Далі дослідниця виявляє типологію музичних символів у поезії Блока. «Перша група пов'язана з вокальною природою, зі співом як проявом людських почуттів через вокальне інтонування. Друга пов'язана з танцем як стихією пластичних рухів, за допомогою яких також виявляються різноманітні емоційні стани. Третя категорія – це сфера інструментальних звучань, де темброві фарби є важливим компонентом художнього образу» (переклад з рос. мій – А. К.) [196, с. 13].

Вірші *«Там неба осветлённый край...»* (1901), *«Девушка пела в церковном хоре»* (1905), *«Servus Regine»* (1899) та *«Ворожба»* (1901) займають значне місце в творчості О. Блока. У першому вірші через лірику російського пейзажу розкривається центральна тема творчості Блока – тема Батьківщини. В другому (*«Девушка пела в церковном хоре»*) відбилосся бажання поета втішити людські душі у хвилини скорботи, підняти страждання як одне з найсильніших почуттів та подарувати людям надію, що «радість буде»! *«Servus-Regine»* та *«Ворожба»* є яскравими зразками любовної лірики Блока. Прислуховуючись до таємничих смислів геніальних віршів поета-символіста, М. Шух виступає як продовжувач барокової традиції шифрування символів, закладених у поезії та, в той же час, привносить нові звукообрази, народжені з «духу музики».

Перший номер хорового циклу *«Там неба осветлённый край...»* в інтерпретації М. Шука багато в чому слідує за блоковською семантикою. Повільний темп, мінорний лад, певна статичність та плавне звуковедення голосів «малюють» сумний образ туги за Батьківщиною. Однак автор по-своєму прочитує смисл вірша, виявляючи приховані поетичні символи та створюючи на їх основі нові «звукосмисли».

У кожному рядку «дзвін», що звучить, переданий за допомогою музики (тривалі затримані каденції на кластерному акорді в кожній фразі). Має місце такі виконавські штрихи, як хоровий спів сонорної приголосної «н», прийом *mormorando*. Хоча у вірші слово «звон» з'являється лише в заключній частині, композитор побачив зашифрований «звукообраз» (образ дзвону) задалегідь та вже з перших тактів «малював» його в музичній тканині.

Таким чином, спочатку виник символ, що звучить, а потім відбулося його розшифрування (процеси шифрування та розшифрування в цьому номері повністю вичерпують себе). Композитор не дарма вибрав цей образ в якості лейтмотиву: і в «інструменталізмі» Блока дзвін виконує дуже велику роль. Як вказує Т. Хопрова: «у поета палітра дзвонових тембрів надзвичайно різноманітна: назвемо епітети “гулкий”, “тонкий”, “угрюмый”, “звонкий”, “праздничный”, “размеренный”, “медный”, “большой”. Вони викликають виразні звукові асоціації та є дієвим фактором у створенні художнього образу» (переклад з рос. мій – А. К.) [196, с. 20]. У даному випадку картина природи озвучена тихим, «невловимим» дзвоновим звучанням. Якщо для О. Блока звучання дзвону в цьому вірші – це вираження душевного сум'яття та тривоги за теперішнє та майбутнє, то для М. Шуха цей образ є духовним первнем, який композитор відшукував у кожному зі своїх творів.

Таким чином, образ дзвону можна вважати першим символом, першим кроком до «сакралізації» твору, що сприяє народженню нового смислу.

У другому номері «*Девушка пела в церковном хоре*» М. Шух ще більше тяжіє до сакралізації. У вірші на перший план виступає піднесений образ дівчини, яка в своїй молитві до Богородиці просить за все людство. Однак Шух новаційно трактує даний образ як символ Богоматері, що виступає як рівноцінний. Це відбувається за рахунок появи нового композиторського прийому застосування вербально-музичних «вставок» (по типу середньовічних секвенцій): «*О, явися, Дева Святая, стань всем заблудшим заступницей*» (див.: додаток А, № 1, с. 202). Подібні «вставки» звучать після кожної віршованої строфи, вони повільніші за темпом

основних фраз. Хор співає прийомом *mormorando*, з'являються затримані каденції, як і у першому номері. Отже, знову сформована семантика дзвону, зашифрована в музиці.

Відмітимо, що композиторське трактування поетичних образів виходить за межі змісту блоковського вірша. З одного боку, можна припустити, що образ дівчини та Діви Марії – це один і той самий молитовний образ, тобто композитор своїми шифрами доповнює шифри поетичні. З іншого, ці два образи можна розглянути й як протилежні іпостасі – світське (образ дівчини) та духовне (образ Богоматері). На наш погляд, композитор тяжіє до більш точного розділення двох планів: за рахунок композиторських «вставок» духовна природа стає важливою нарівні зі світською. Відбувається діалектика двох несумісних світів, їх взаємопроникнення.

Третій номер «*Servus Regine*» є сакральною кульмінацією циклу, до якої композитор тяжів з першого номеру. Включення в цикл вірша з католицькою коннотацією є логічним для Шуха, бо одним з базових принципів його композиторського методу є тяжіння до синтезу православної та католицької традицій. Однак у даному випадку семантика вірша – двояка. Дійсно, Блок назвав свій твір «*Servus-regine*» (у перекладі з латини «слуга – Цариці»): це молитва-звернення до Богоматері. Логічно думати, що вірш має чітку вказівку на духовний прообраз. Однак поет слідує іншим шляхом, поєднуючи в одному і тому ж образі як духовне, так і світське. Наприклад, перша строфа – це молитовне звернення до Діви Марії, а в другій та третій – раптово змінюється поетичний настрій: «*И буду слушать приказанья, и робко ждать, ловить мгновенные свиданья, и вновь желать*». Адже це вже звертання до земної жінки! Так виявляється раптовий перехід від сакральності до світськості, любов до Бога зіставляється з любов'ю до людини.

Нагадаємо, що протистояння цих двох світів Шух представив ще у попередньому номері «*Девушка пела в церковном хоре*», де за допомогою

авторських «вставок» поєднав і одночасно зіставив два образи – образи земної жінки та Діви Марії. Яскраво представлена у музичному тематизмі третього номеру хорового циклу М. Шуха й семантика дзвону, але вже іншого – урочистого, святкового звучання. Він впізнається у вербально-музичних «вставках» (вигуки «*Servus-regine*»). Текст вірша Блока та вигуки звучать антифоном, за рахунок чого виникає діалогізм/спілкування двох світів – світського та духовного. Іншими словами, другий та третій номери мають ідентичні образи. Їх можна назвати духовно-світським диптихом. І композитор, і поет намагалися синтезувати земне та небесне, з одного боку, не відділяючи одне від іншого, а з іншого – зіставляючи.

Особливого значення набуває **заклучна частина «Ворожба»**, що заснована на перевтіленні – це ворожба художника, який створює музично-поетичну тканину; художника, який перевтілив поетичний задум Блока. Ворожба – це спосіб спілкування митця з твореним або таїнство творчості. В цьому номері композитор не шукає духовної природи як надобраз, скоріше навпаки – розкриває «темний» бік, образ душі, що страждає. Однак зачарування, всепоглинаюче людину кохання, з яким неможливо впоратися, в даному випадку, також певна зверхсила, що їм рухає. Таким чином, тут зашифрований образ, подібний до інших частин, – протистояння двох сил – людини та зверхсили (надприроднього).

В інтонаційно-звуковому втіленні М. Шух повністю йде за блоковською думкою, доповнюючи таємничий образ ворожби, за рахунок «вставок», тільки не вербально-музичних, а вже чисто виконавських за допомогою звучання хору. Пов'язує строфи тексту безперервно рухомими інтермедіями гласною «у», прийомом *mormorando*, що допомагає створити зловісний, похмурий образ чогось фантастичного – ворожіння (див.: додаток А, № 2, с. 202). Остання частина хоча й не є апофеозом та ствердженням саме сакрального образу, як основного, тут нарешті відбувається злиття поетичного та композиторського бачення твору, та художня цілісність,

символічна єдність, яка будувалася за рахунок зашифрованих символів в інших частинах, постійного переходу зі світського в духовне та навпаки.

Отже, вивчення хорового циклу «*Из лирики А. Блока*» М. Шуха виявило помітне прагнення до об'єднання світського та духовного світів через шифрування різноманітних символів, їх взаємопроникнення. Тому символізацію можна назвати одним з механізмів хорового стилю М. Шуха. Образ дзвону, що пронизує практично всі частини циклу, виступає об'єднуючим фактором музично-сюжетної драматургії. Він зводить «духовну вертикаль» у психологічному просторі твору, сприяючи сакралізації «профанної» дії. Тому хоровий цикл, що здавався на перший погляд світським за змістом та формою, виявляється сакральним. Через зашифровані смисли, символи виявлений метод метаморфози – творчий метод, що сходить до епохи Бароко. Через взаємопроникнення цих символів діє принцип додатковості, злиття музики та слова. Запропонуємо визначення музично-поетичним символам у творчості М. Шуха.

Музично-поетичний символ – це єдність музично-поетичного смислообразу, де слово визначає символ, а процес музичного розвитку приводить до трансформації в цій послідовності. Іншими словами, музична складова настільки динамічна в інтерпретації поетичної першооснови, що здатна змінити його сенс.

3.2 Реквієм «*Lux aeterna*» (1988)

Реквієм на канонічні латинські тексти та вірші російських поетів-символістів М. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта для солістів, читця, дитячого хору, гітари, фортепіано, органа, синтезатора та ударних є першим духовним зразком хорового доробку М. Шуха, саме з цього твору розпочинається найважливіша домінантна віха його творчості. Твір присвячений пам'яті батька, однак траурну функцію жанр реквієму у втіленні композитора не виконує. Як митець сучасної формації, який характеризується філософським світосприйняттям, М. Шух по-своєму

трактував даний жанр, завдяки чому поховальна меса набуває ознак піднесеності. На це вказує назва твору «*Lux aeterna*» – «Вічне Світло». Сам автор репрезентував образ реквієму так: «“вибух світла” з поступовим сходженням до цього променя» (переклад з рос. мій – А. К.) [48]. Отже митець зміг трансформувати образ смерті у світлий образ.

Реквієм «*Lux aeterna*» втілений композитором у медитативній семантиці. До 1988 року композитор вже широко використовував цей стиль у світських творах. Перша спроба у сакральній сфері стала синтезом духовного та світського як на рівні вербального тексту, так і у стильовому пошуку, адже медитативність у канонічному жанрі сприяє зміненню смислообразів, налаштовує на більше занурення в себе, ніж на діалог з Всевишнім.

Медитація як філософське явище сприяє заспокоєнню та звільненню. Так, М. Шух, мислячи медитативним світосприйняттям, трактував жанр реквієму у вільному викладенні. Наприклад, це проявляється у темповій драматургії: у більшості частин не вказані темпові показники чи застосовані такі терміни як *Rubato*. Відсутня також метрична організація музичного часу: композитор спеціально вказує на вільну аметричну ритміку, що дозволяє виконавцям самим створювати звучання.

Цикл містить 6 частин: *I – Requiem aeterna; II – Kyrie; III – Sanctus; IV – Lacrimosa; V – Libera me; VI – Lux aeterna*. У структурі кожного драматургічного розділу домінує двочастинність: перший – канонічна молитва, другий – поетичний текст на молитовному тлі. Відповідно до трактування жанру композитором, найбільш драматична частина типового зразка реквієму «*Dies irae*» – відсутня. Точкою золотого перетину, що вказує на приналежність до «тихої» кульмінації меси, є «*Lacrimosa*». Сфера медитативності домінує в концепції твору та налаштовує на філософське подолання «слізного стану», в якому перебувала душа. Інші частини – «*Sanctus*», «*Libera me*» – втілюють прагнення душі до Світла і навіть саме Світло («*Lux aeterna*»). Зауважимо, що перша частина «*Requiem aeterna*» вирішена в мажорі.

Авторський вибір віршів поетів-символістів М. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта репрезентує різноманітні стани людської душі: звернення до Бога, пошук спокою на тяжкому шляху творчої особистості. М. Шух поєднав поетичні смислообрази з музичною символікою в єдину філософсько-релігійну концепцію Світла.

Надамо композиційно-драматургічний аналіз реквієму «*Lux aeterna*».

I частина «*Requiem aeternam*» з включенням віршу М. Мінського розпочинається дзвоновим «прологом», що є символом сакрального світу. В християнській культурі дзвін має різне значення: це і заклик віруючих до молитви, і налаштування на молитву, і панахидний дзвін. Завмирання дзвонового звучання має особливий вплив на людські відчуття. Вібрація, що йде від цього інструменту, сприяє самозосередженню.

Експозиція циклу відрізняється відсутністю хорового (соборного) звучання, що є традицією жанру. М. Шух підкреслює в своєму трактуванні реквієму найважливіший принцип медитативного світобачення – монологічність. Звідси, індивідуалізація і темброва персоніфікація першої теми – соло сопрано, побудоване на квартовій інтонації з опорою на тоні *D*, та відповідь баритона в амбітусі низхідного півтону з опорою на *Fis* (див.: додаток А, № 3, с. 203). Голоси звучать у повній тиші, що сприяє зосередженню. Після проведення теми голосів у музичний розвиток поступово включаються інструменти: синтезатор, що «мерехтить» тихим срібним звучанням у високому регістрі, дзвонові інтонації.

Друге експонування першої теми звучить в мінорному забарвленні *d-moll*, що додає елемент драматизму. Вперше з'являється динаміка *ff* гучним ударом в оркестрових партіях, розвиток їх звучання відбувається шляхом нашарування один на одного, за рахунок чого фактура ущільнюється: образ смерті виходить на перший план. У гармонії є дисонанси: щемливо звучить *IV#* щабель у псалмодії баритона на тлі тонічного органного пункту *d* в партії рояля. Тематизм солістів характеризується більш розвиненим рухом: великі стрибки то ніби «кидають» у безодню, то сходять до небес.

У другому розділі з'являється символічний текст М. Мінського. Тут композитор вирішив поєднати два пласти – музичний, в якому псалмодією звучить канонічна молитва, та поетичний – з декламацією читцем вірша (див.: додаток А, № 4, с. 204). М. Шух, з одного боку, синтезує світську та духовну сфери, сприяючи більшому впливу на слухача, а з іншого, шляхом розподілення функцій виконавців, вказує на контраст цих сфер, відокремлюючи земне та Небесне.

Символіка вірша М. Мінського вказує на важливість звернення всього людства до «неіснуючого» – у сенсі Вищої сили, адже все земне колись стане тлінним та *«єсть лише одно, що повториться...»* – це Бог. У музичному втіленні відзначимо важливість органного пункту в інструментальній канві з тональною опорою на *D-dur*, що символізує вічність Божественного Світла. Семантичним центром композитор виокремив слово *«Domine»* – *«Господь»*, що багаторазово звучить у сопрано та баритона висхідною інтонацією як молитовне звернення. Тим самим встановлюється діалогічна природа музичного висловлювання (ознака медитативного мислення в музиці).

II частина «Kyrie eleison» також побудована за двочастинним принципом: канонічна молитва сполучається з поетичним текстом В. Соловйова. Цікавим з точки зору втілення канонічної молитви є інструментальний вступ до розділу, що відзначений композитором як звукообраз «тихого нічного прибою» (синтезатор). Експозиція складає нескінченний «ланцюг» молитовних звернень до Всевишнього в дусі григоріанського хоралу у виконанні соло сопрано. Триразове «кружляння» вісімок *«Kyrie eleison»* майже на одному місці з послідуною зупинкою утворює псалмодію як архаїчне промовляння.

Далі йде «відповідь» на «звернення» до Бога: друга тема виконується дитячим хором та має більш розвинений висхідний рух. Такий прийом антифонності соліста та хору повторюється двічі. Слід визначити, що композитор мав на увазі стилізацію Богослужіння у храмі, де є промовляння молитви читцем та відповідь хору. В плані інтонування М. Шух також

знаходить цікаві новації: так, виклад дитячого хору у квінтовому співзвуччі звучить автентично і сакрально.

Перед наступним розділом слідує інструментальна зв'язка, що звучить хвилеподібно у партії фортепіано від тихого нюансу до яскравої кульмінації у ствердному *D-dur*. Поступовий спад як динаміки, так і теситури низхідним ходом півтонами у баритона повертає до псалмодії основної теми. Саме на цьому тлі вступає читець. Декламацію вірша В. Соловйова супроводжують інструменти, зображуючи шум морського прибою (за вказівкою композитора), тихо клеочуть розмаїттям тембрів, розкриваючи образ самотньої душі, що шукає розради. Композитор втілює поетичний звукообраз через семантику молитви, власноруч вказуючи, що розраду можна знайти лише звернувшись до Бога. Так, у паузи між декламаціями вірша вкрапляються прохання солістів «*Kyrie eleison*». На завершення звучить псалмодія «*Gloria*», що за змістом є славильною та не відповідає канонічно-скорботному змісту реквієму, а включена до структури меси *ordinarium*.

III частина «Sanctus» контрастна по відношенню до попередніх частин. Вона – яскрава, величальна за характером, написана у дусі католицьких юбіляцій. Перший розділ побудований на розрізненому тематизмі: початкова тема переходить то з голосу в голос, то до хорової партії, за рахунок цього зображуються яскраві відблиски світла. Славильна семантика проявляється стрибкоподібним висхідним рухом в амбітусі кварта. Зазначимо, що ця інтонація втілюється композитором як у швидкому темпі – легко, прозоро (соло сопрано чи дитячим хоровим звучанням), так і у повільному – ґрунтовно, піднесено (солістами баритоном та тенором).

Величальний образ продовжує нести друга тема в партії синтезатора (*Vivo*), що втілена дрібними тривалостями ніби неосяжним «кружлянням» у високому регістрі, а синкопований ритм додає мелосу легкості, невловимості. Далі відбувається вільний розвиток висхідного тематизму – перша тема звучить в партіях солістів у варійованому вигляді, постійно ускладнюючись орнаментикою, мелізматикою; у ритмічній структурі тривалості стають

більш короткими – віртуозними у виконанні. В інструментальній канві вперше з'являються звуки органа, що додають нових фарб звучанню. Фактура, як в хоровому викладі, так і в інструментальному, поступово ущільнюється нашаруванням голосів у поліфонічному розгортанні.

Однак яскравої кульмінації не відбувається, навпаки, композитор намагався з кожним тактом «знизити напругу», використовуючи *diminuendo* в кінці фраз. Заключні мотиви в партії фортепіано звучать у високому регістрі прозорим викладенням – дрібними «хвилями». Підходячи до другого розділу з поетичним текстом, митець зовсім видаляє інструментальний супровід, залишаючи хор та солістів у легкому звучанні *a cappella*. Тим самим М. Шух застосував «тиху» кульмінацію, що є типовим для його композиторського мислення.

Наступний розділ повертає до семантики медитативності музичного матеріалу. Знову декламується поетичний текст В. Соловйова, у змісті якого людська душа порівнюється з безкрилим духом, що може відректися від земного та відлетіти до небес, відшукавши «*отблеск нездешнего видения*». Саме ці «неземні відблиски» композитор втілював у музичному тематизмі першого розділу частини. Вірші декламуються у ледь помітному супроводі звуків синтезатора та органа, що зображують тихий морський прибій.

Третій розділ слугує післямовою «сказаного» та містить два фрагменти – *Gloria* (виконується солістом тенором) і *Tranquillo* (виконується дитячим хором), викладених *a cappella*. Тематизм цих фрагментів містить архаїчні інтонації григоріанського хоралу.

Медитативна семантика **IV частини «Lacrimosa»** (*Doloroso*) втілює скорботний образ. Її структура являє собою куплетно-варіаційну форму. До цієї частини композитор не залучив поетичний текст, втіливши слізний образ канонічною молитвою. Натуральний *d-moll*, повільний темп та прозора фактура (використання соло з тихим органним контрапунктом) в першому куплеті сприяють завмиранню почуттів, глибокій зосередженості, заглибленню в себе. Тематизм складають низхідні інтонації плачу,

побудовані окремими мотивами, що відокремлюються паузами, задля створення вакууму мовчазних роздумів. Неодноразово в партитурі визначено характер виконання цих інтонацій: *dolce* – ніжним, лагідним звучанням чи *lugubre* – похмуро. В інструментальному супроводі чуються дисонанси: наприклад, співставлення тонічного тризвуку та тризвуку V низького щаблю звучать напружено.

Приспів (*piu mosso*) виконується дитячим хором. Оригінальним є тематизм розділу, що характеризується спіралеподібним рухом в амбітусі кварта. Основний мотив повторюється чотириразово у вигляді канону, нагадуючи головну інтонацію «Щедрика» М. Леонтовича. Особливу тембральну фарбу додають супроводжуючі звуки трикутника, вторячи хоровій поспівці. Приспів та наступний розділ поєднує виразний вокаліз *a cappella* соло сопрано. Другий куплет містить елементи тематизму першого.

Оригінальним з точки зору розвитку драматургії є другий приспів, матеріал якого викладений у більш повільному темпі (*Andante*) та ритмічному збільшенні звучанням дитячого хору та соло баритона, низькі обертони якого додають затемненості звучанню, підтверджуючи скорботний образ.

V частина «Libera me» (*Rubato*) є центральною з точки зору розвитку драматургії реквієму. У ній найбільш сконцентровані людські емоції, відверто розкриті почуття душевного стану віруючої людини. Зазначимо, що композитор втілює молитву без супроводу інструментів, чим посприяв повному зануренню у зміст духовного образу. Частина складається з двох розділів.

Перший являє собою вільний монолог соло сопрано *a cappella* ніби невидимий діалог віруючої душі, яка залишилася наодинці з Богом. Тематизм цього фрагмента втілений мовленнєвими інтонаціями, на що вказує метрична невизначеність, неструктурованість ритму. Стилзація григоріанського хоралу містить в собі як іманентно замкнутий мелос (плавне голосоведіння, спіралеподібні мотиви), так і емоційно-драматичні інтонації, що пов'язані з

образом Господа (наприклад, висхідний мотив на слові «*Rex*» – «*Цар*»). У втіленні митцем цієї молитви відчувається сильний зв'язок з традицією католицької служби, а опора на натуральний *d-moll* додає звучанню архаїчності.

У другому розділі включається поетичний текст М. Мінського «*Как сон пройдут дела...*» (що вже звучав у I частині), тільки не у вигляді декламації читця, а монотонною хоровою псалмодією. Дитячі голоси втілюють чистий та піднесений янгольський образ. Завдяки такій інтерпретації вірша, світський текст знаходить музичне звучання, набуваючи ознак духовного універсуму. Два пласти – соло сопрано, що символізує віруючу душу, та дитячий «янгольський» хор – поєднуються у діалозі, осягнувши ідею Богоспівкування.

VI частина «*Lux aeterna*» (*Con slancio*) із залученням вірша К. Бальмонта – піднесений фінал реквієму: образ скорботи перевтілюється в образ Світла. Тематизм частини репрезентує яскраві промені сонця, що сходить. Композитор порівняв заключну частину з рагою – «засадничою формою індійської класичної музики» (переклад з рос. мій – А. К.) [76, с. 55]. Цей жанр, подібно до медитації, має вплив на свідомість, сприяє входженню в певний стан. Отже, фінал драматургії циклу являє собою композицію наскрізного розвитку з принципом наростання. Найголовнішу функцію виконують інструменти, що представлені у повному складі: висхідні віртуозні переливи та променисте тремоло у партії фортепіано, срібний дзвін ударних, оксамитова основа *ostinato* у синтезатора та органа. Функція партії дитячого хору – промовляння молитви «*Requiem aeternam...*» пошепки в той час, коли солісти поперемінно доповнюють звучання окремими короткими підголосками чи архаїчною псалмодією.

Образ сонячних променів зображується в тематизмі частини інтонацією поступового висхідного руху півтонами з VI щаблю до тоніки з постійною зміною ритмічної структури (див.: додаток А., № 5, с. 205). За рахунок перетікання цього лейтмотиву з голосу в голос, з інструмента в інструмент –

фактура тембрально збагачується, набуваючи нових фарб. Якщо в попередніх частинах викладення поетичного тексту завжди структурно відокремлювалося, то у фіналі вірші вплітаються в інтонаційно-образний моноліт. Містична символіка поезії К. Бальмонта (пантеїстична картина сонця, що сходить) крізь призму музики М. Шуха сприймається як образ творчої людини на шляху до Бога.

Отже, реквієм «*Lux aeterna*» зайняв особливе місце в хоровому доробку М. Шуха. З одного боку, спираючись на канонічну традицію (структура частин, використання стилізації григоріанського розспіву), митець розвиває традиції західноєвропейського жанру з властивими йому типовими ознаками, а з іншого – збагачує уявлення сучасників про архетиповий символ християнської культури: у молитовному обрамленні фіналу втілено шлях людської душі від скорботи до Вічного Світла.

Новаційними для втілення цього усталеного жанру є, по-перше, семантика медитативності, як домінантна для творчості митця на той час. По-друге, в реквіємі втілюється концепт Світла, який композитор увиразнив музичними засобами, намагаючись закарбувати в пам'яті світлий образ батька. По-третє, оригінальність композиторського мислення проявилася у використанні поетичного тексту в канонічній структурі реквієму. Не випадково М. Шух, який прагнув до символізму в своїх творах, звернувся до російських поетів-символістів. Однак зазначимо, що поетичні образи тільки доповнювали жанрову семантику молитви, разом з символікою морського прибою, що відображує мінливе людське життя – то спокійне, то бурливе.

Резюме. Вперше втілюючи у реквіємі «*Lux aeterna*» духовну семантику, митець репрезентував себе як зрілий художник з певним філософсько-релігійним поглядом на буття. На тлі розвитку українського радянського хорового мистецтва М. Шух створив один з перших зразків «*nova musica sacra*» (за Н. Гуляницькою), як провідної тенденції музичної культури межі II–III тисячоліть. Це була спроба обґрунтування такої форми авторського висловлювання, в якій поєднуються в мистецький синтез два модули

свідомості творчої особистості, яка страждає в бездуховному соціумі і шукає вихід з кризи:

- *медитативність* – спосіб світобачення з домінуванням Я-свідомості автора, ліричного героя твору: звідси монологічність, роль поетичних засобів символізації, мовленнєва інтонація з «прозовим» принципом організації музичного часу;
- *молитовність* – звернення до канонічних текстів, які озвучуються на ґрунті молитовної псалмодії або музичних формул-символів Світла (дзвони, висхідний рух); авторські вказівки з жанровим уточненням «молитва» в музичному тексті; принцип діалогічності в побудові синтаксичних структур як віддзеркалення онтодіалогу «людина-Бог»; нарешті, залучення драматургії двосвіття «земне-Небесне» (людське-Божественне).

3.3 Меса «*И сказал я в сердце моем*» (1995)

Меса на канонічні латинські тексти для сопрано, жіночого вокального тріо, органа та синтезатора (1995) є визначним твором у спадщині М. Шука, оскільки, як і попередній твір, відрізняється вагомою роллю медитативності в художній концепції твору. З точки зору жанрового імені меса має ознаки іншого жанру, а саме реквієму (див. підрозділ 2.3). Композитор одразу визначив емоційно-сміслову навантаженість твору – «життя-смерть», оплакування, тема присвяти, пам'яті.

Виходячи з назви твору «*И сказал я в сердце моем*» (з Екклесіасту), в месі багато внутрішніх особистих переживань, розкрито індивідуальне «Я» композитора. Про це свідчить факт того, що автор використав у творі не повний склад хору, а лише вокальне тріо, зробивши фактуру більш прозорою, а звучання – більш трепетним, потаємним, з метою розкриття головного жіночого образу – образу Матері. М'яке звучання голосів та «янгольське» соло високого сопрано допомагають створити образ душі людини, що «минає», «відлітає» до Бога. Як вказує митець, «...зовнішньо меса “*И сказал*

я в серце моем” – це молитовні піснеспіви латиною, характерні для католицької меси, але в них набагато більше творчої свободи» (переклад з рос. – А. К.) [48].

Створенню містичної атмосфери сприяє й інструментальна канва твору – використання органа та синтезатора. Меса наповнена інтонаціями світлої печалі, прозора архітектоніка частин робить звучання невагомим та піднесеним. Характер за емоційним змістом – споглядальний, молитовний, умиротворений, позбавлений яскравого різноманіття. У більшості частин (окрім VII та VIII) композитор використовує повільні чи помірні темпи, тиху нюансировку, відсутні кульмінації.

Проаналізувавши особливості тематизму в месі, можна помітити, що автор часто наближається до жанру григоріанського хоралу: теми достатньо аскетичні, стримані, не мають великого розвитку. Одна з особливостей хорової стилістики М. Шуха – витримані акорди в кадансі у кінці фраз (або частин), що є проявом медитативної семантики.

Частини циклу можна умовно поділити на образно світлі («*Kyrie eleison*», «*Victimae paschali*», «*Domine Jesu Christe*», «*Agnus Dei*», що в основному звучать у мажорних тональностях, де переважають просвітлені, піднесені інтонації, консонанси) та скорботні («*Dies irae*», «*Dies illa*», «*Lacrimosa*»).

I частина «*Kyrie eleison*» (*Andante molto, es-moll*) відрізняється кришталево-невагомим звучанням хору. З перших звуків автор вводить слухача у стан зосередженої молитви. Композитор використовує високий регістр як у вокальних партіях, так і в партії органа, надаючи музиці піднесений образ. «*Kyrie*» складається з 2-х розділів. Перший – славильний, світлий та радісний. У тональному відношенні – опора на тональність *D-dur*. Лейтмотивом частини є мелізматичний хід шістнадцятих (обспівування III та V щаблів *D-dur*), що зустрічається і в партії органа, і у вокальних партіях (див.: додаток А, № 6, с. 206). Цей мотив має піднесену інтонацію та нагадує звучання високого дзвіночка.

Другий – контрастний до першого: це – благаання про помилування, опора на тональність *d-moll*. Основна тема сповнена молебними інтонаціями. Мелодія, що рухається у зворотному пунктирному ритмі, нагадує зітхання чи стогони. Стилiстична ознака – постійне секвенціювання: переважають низхідні секвенції півтонами, створюючи ефект «таяння» звучання.

Як відомо, «*Dies irae*» (II частина) – один з драматичних центрів у класичних зразках реквієму (наприклад, у творчості В. А. Моцарта, Дж. Верді, А. Шнітке). Однак в творі Шуха друга частина меси «*И сказал я в сердце моем*» є медитативно-споглядальною, по суті, не виказуючи основної думки канонічного тексту про «День гніву». Композитор обрав медитативний модус музичної семантики, бажаючи піднятися над усім негативним, відпускаючи земні страждання. Вся частина має мовленнєву основу (псалмодія), не тяжіє до вокалізації.

Аскетична основна тема (в амбітусі терції) написана у стилістиці григоріанського хоралу та відрізняється таємничістю (*Misterioso*). Вона має стриманий характер, характеризується лаконізмом викладення – в межах терції (див.: додаток А., № 7, с. 206). На початку частини головною тональною основою є *B-dur* – домінанта основної тональності, що звучить «педаллю» в партії органа протягом усієї частини. Після експозиції основної теми вокальним ансамблем вона переходить до партії органа. Голоси лише поперемінно вплітаються в органну фактуру короткими фразами тексту.

З появою стрибка на сексту в мелодії першого сопрано народжується внутрішня напруга – новий семантичний знак (крик душі). Цією інтонацією розвивається музичний матеріал в партії органа, потім з'являються нові виразні мотиви у вигляді орнаментики дрібними тривалостями в партії перших сопрано. Це створює образ звучання «янгольського гласу».

У другому розділі структури змінюється тональність (*cis-moll*). З'являються скорботні інтонації. Цей розділ більш вокалізований. Фактура змінюється на підголоскову поліфонію. Завершується частина звучанням першої аскетичної теми григоріанського хоралу в унісон *tutti* («*Dies Irae*»).

III частина «*Lacrimosa*» (*Moderato*) є трагічною кульмінацією меси (оплакування померлої). Автор дуже тонко втілив даний образ. Тональність *es-moll*, помірний темп, мовленнєві секундові інтонації створюють семантику плачу.

Частина починається органним вступом. Мірний ритм чвертей у низьких голосах та на їх тлі «зітхаючі», затримані синкопами вісімки в партії органа втілюють скорботну ходу. В основі частини звучать дві теми, що повторюються або точно, або варіюються у кожному розділі. Перша – піднесена, виразно розвивається восьмими тривалостями. Плавне звуковедення всіх голосів створює образ безперервного емоційного току.

Друга – більш аскетична – характеризується великою кількістю стрибків, підвищення теситури голосів наочно розширює фактуру. Крім основного тексту, композитор застосовує хорівий вокаліз. Такого роду рішення фактури надає нових тембрових фарб. Орган найчастіше дублює основну тему, тембрально збагачуючи виразну орнаментику хорових голосів. Особливістю частини є використання композитором пауз на весь такт. Раптова тиша вводить в заціпеніння, змушуючи замислитися про дилему життя та смерті.

У **IV частині «*Dies illa*»** (*Dolce doloroso*) використаний текст попередньої частини, що є свого роду продовженням скорботної, «слізної» III частини. Її можна поділити на два розділи.

Тематизм характеризується переважанням висхідних стрибків. У першому реченні після експозиції головних інтонацій теми всі голоси поєднуються у гармонічному нашаруванні, продовжують звучати в цій фактурі і в другому реченні. Третє – відрізняється в фактурному плані. Тут основну тематичну функцію виконує орган, що є константним. Далі композитор включає до структури частини вигук «*Miserere*» – «*помилуй*». На тлі теми органа «янгольським гласом» звучить перше сопрано на гласну «*a*», потім благає про помилування молебним гласом «*Miserere*».

У другому розділі з'являється секвенційна тема з II частини «*Dies irae*» в партії органа (утворюється тематична арка). Таким чином, можна сказати, що частини «*Dies irae*», «*Lacrimosa*» та «*Dies illa*» об'єднані єдиною концепцією.

V частина «*Victimae paschali*» не є частиною класичного реквієму: це – григоріанська секвенція, що розповідає про свято Великодня та Воскресіння Христа. Перший розділ композиції поділяється на два періоди, умовно виконуючи функції заспіву та приспіву. Перший період – аскетичний, початкова тема написана у дусі псалмодії – автор розділив кожен восьму ноту паузами, тим самим наблизивши тему до мовлення. Далі паузи з'являються вже після більш тривалого мотиву теми, нагадуючи зітхання. Подібно до інших частин, тут автор використовує великі стрибки вгору у вокальній партії першого сопрано, немов підносячи звук до неба. Архаїчний виклад мотиву в кварту у першого та другого сопрано, що нагадує строгі та аскетичні середньовічні наспіви.

Alleluia, що звучить святково, піднесено представляє свого роду приспів (другий період); голоси поєднуються у квінтовому співзвуччі – яскравому, наповненому.

Другий розділ – хорал, що має в основі неймовірно красиву мелодію, побудовану на низхідній секвенції. Цей розділ характеризується більш розвиненим мелосом порівняно з аскетичним тематизмом попереднього розділу. Тема першого сопрано – надзвичайно ніжна, трепетна. Висхідні стрибки, відносячи голос до неба, наповнюють душу просвітленням. Голоси то ніби розчиняються в безперервній поліфонічній тканині, то збираються у стрункому хоралі. Завершує розділ «*Alleluia*», стверджуючи сказане.

Третій розділ утворює тематичну арку – повернення до строгого тематизму першого розділу, що має в своїй основі григоріанський хорал. Голоси звучать в унісон чи в квінту. Тема змінена, однак має риси теми першої частини. Яскрава кульмінація – спочатку голосний вигук у квартакорді, потім повторення всіма голосами теми у квартсектакорді, що

«потроює» фактуру, додаючи нові фарби в звучання. Заключний епізод – ствердний вигук «*Amen*». Композитор знову повертається до теми григоріанського хоралу, що звучала на початку, як основної інтонаційної одиниці. Завершується частина короткими вигуками, що переходять з партії органа до партії першого сопрано. Звучання ніби розчиняється, залишаючи невидимий слід.

VI частина «*Domine Yesu*» (*Sempre*) є частиною реквієму (входить у класичний склад розділу *Offertorium*). У структурі проглядається двочастинна форма. Відмітимо, що композитор використав лише два початкові рядки тексту «*Domine Yesu Christe Rex gloriae*», позначивши тільки риси даного жанру. Якщо у попередніх частинах меси не було яскраво вираженого соло, то тут партія першого сопрано є головною, інші голоси служать тлом. Навіть звучання органа мінімальне в плані динаміки (ніби людина залишається наодинці з Богом).

Додавання різноманітних звуків синтезатора (імітація ударних інструментів – трикутника, дзвіночків, ксилофона і т. д.) надають звучанню «сріблястості» та легкості. Вся музична концепція побудована на одній темі, що звучить то в одному солюючому голосі, то «перетікає» з партії в партію. Такі звукові відблиски, подібні до сонця, – невагомі та легкі.

Соло першого сопрано розпочинає свою «янгольську» тему з вершини-джерела, поступово низпадаючи. Важливо відмітити, що нарівні з наспівною кантиленою в темі з'являється тріольність, додаючи легкості звучанню.

VII частина «*Sanctus*» (*Allegro*) написана в дусі юбіляцій та пронизана великою кількістю віртуозних пасажів в обох партіях. В хоровій партії багато орнаментики, спиралеподібного «кружляння» шістнадцятих, присутній синкопований ритм (див.: додаток А., № 8, с. 206). Все це надає характер григоріаніки, властивої манері співу у католицькому храмі. За структурою «*Sanctus*» складається з трьох розділів. Починається частина урочистим вступом, що звучить ствердно – яскравим виголошенням.

Перший розділ написаний у тричастинній формі, швидкому темпі (*F-dur*). Експозиція містить дві теми. Перша – світла, висхідна; переважання дрібних тривалостей додають ефект повітряних струмуючих хвиль, а синкопи – невловимості. Друга тема написана у дусі григоріанського хоралу – більш розмірена, всі голоси та синтезатор звучать в унісон. У другому періоді відбувається зміна тональності (*h-moll*), що привносить в музику певну тривожність. Тема даного періоду також побудована на кружлянні шістнадцятих, синкопованому ритмі та звучить легко. Втім на тлі урочистої теми голосів оригінально звучить органний пункт на тоніці *h-moll* в партії синтезатора, відтіняючи легку, променисту тему (додається «мінорна» фарба). Другий період відрізняється новизною семантики. У третьому періоді також змінюється тональність на *d-moll*. Поява нової мінорної тональності додає аскетичності та таємничості. У партії синтезатора змінюється фактура: м'які переливи змінюють характер розділу на більш ліричний. На завершення знову звучить тема другого періоду у скороченому вигляді.

Другий розділ (*Andantino*) – григоріанський хорал. Цікаве розташування голосів: перше та друге сопрано звучать у квартовому співзвуччі, а третє – вторить в октаву першому. Такий розподіл створює особливе аскетичне звучання.

Третій розділ виконує функцію репризи, побудованій на темі другого періоду першого розділу. Порівняно з попередніми медитативними частинами, «*Sanctus*» є більш дієвою.

Невелика за масштабом **VIII частина «Benedictus»** (*Vivo*) – за настроєм світла, прозора. Партія органа «дзвенить» у високому регістрі подібно до високого дзвіночка, супроводжуючи «янгольську» тему у вокальних партіях. Частина складається з трьох речень. У першому – основна тема проходить в партії органа низхідним секвенційним розгортанням мелодії, ніби кружляючи. На цьому тлі в партії першого сопрано звучить короткий висхідний стверджуючий мотив з заключним квартовим стрибком. Цей мотив повторюється тричі.

У другому реченні змінюється темп (*meno mosso*), з'являється виразна, плавна тема у другого та третього сопрано в терцію, потім додається перше та звучить триголосся. Завершує частину «кружляюча» світла тема в партії органа на тлі високих витриманих звуків сопрано.

ІХ частина «Agnus Dei» (*Andante molto*) – заключна частина меси *ordinarium*, а також реквієму. Можна припустити, що композитор, використавши у останній частині твору саме текст меси, тяжіє не до трагічної, а до медитативної концепції. Світлий, умиротворений образ має схожість з I-ю частиною: той же темп (*Andante molto*), переважання сольних епізодів вокальних партій, подібні інтонації: плавний рух мелодії півтонами, що переривається раптовими стрибками. Частина написана у вільній формі з ознаками строфічності.

Меса М. Шуха «*И сказал я в сердце моем*» – твір з християнською концепцією: втілення скорботи (оплакування матері) несе разом з тим і світло надії. У музиці композитора втілено роздум, споглядання, і звичайно молитовність, якої не може не бути у канонічному жанрі меси. Твір написаний у єдиному образному ключі. Звідси висновок, що у ньому діють закони медитативної драматургії. Канонічний жанр меси в даному випадку не протирічить медитативному світосприйняттю світської людини: змінюється тільки суб'єкт медитації (замість природи, Я людини – Божественна сутність). Відбувається синтезування світських та релігійних інтенцій медитативності.

Згідно структури частин даний цикл тяжіє до реквієму (всі застосовані частини присутні в каноні жанру), однак частини «*Kyrie*» та «*Agnus Dei*» також обрамляють і цикл меси *ordinarium*. Таким чином, в цьому творі відбувається синтез двох жанрів.

Стилістичною ознакою композиторського мислення в месі також можна назвати застосування «вставок» у канонічний текст. Так, протягом всього циклу практично у всіх частинах композитор використовував текстову

вставку «*Miserere nobis*», вказуючи на головний смисл тексту меси, закликаючи Господа помилувати грішні душі людства.

Не випадково автор включив у месу Великодню секвенцію «*Victimae paschali*». Слід зробити висновок, що, не дивлячись на трагічну образну направленість твору, композитор прагнув ствердитися у своєму бажанні зберегти світло, гармонію та віру в милість Божю та спасіння людства.

Важливу роль у втіленні медитативної концепції меси відводиться супроводжуючим інструментам – органу та синтезатору. М'які акорди органа, що нагадують звучання хору, а також легкий шелест звучання синтезатора з перших секунд вводять слухачів у молитовну ауру.

3.4 Хоровий концерт «Чаклувальні пісні»

Хоровий концерт «Чаклувальні пісні» для жіночого хору на слова О. Криворучко (2010) належить до пізнього періоду творчості М. Шука та являє собою вже знайому медитацію як спосіб художнього самовиразу митця. Цикл складається з трьох частин – «Чаклування на сірій чайці», «Ніч» та «Янгольська колискова». Кожна з них була написана як окрема хорова мініатюра в різні роки – 1993, 2006 та 2009 рр. Втім, у 2010 році композитор об'єднав їх у нову авторську концепцію: об'єднуючим чинником став образ авторського споглядання, медитації на різні образи поезії О. Криворучко, яка виявилася спорідненою його духовному універсуму. Програмну назву циклу «Чаклувальні пісні» автор обрав узагальнену, запозичивши її з драматичної образної сфери першої частини «Чаклування на сірій чайці».

Друга частина не містить конкретної символіки чаклування: семантика ночі складає скоріше жанрову модель ноктюрну з його звуконаслідуванням (вітерець, дзвони, зорі, місяць). Красивий звукопис сприймається як інтермецо між драматичним текстом експозиції циклу та небесною колисковою, що підіймає земні почуття до Світла.

Стосовно фінальної назви циклу «Янгольська колискова» у слухача виникає когнітивний дисонанс⁵, який слушно пояснює автор статті з колективної монографії: «...земна магія “Чаклування на сірій чайці” контрастує з небесним співом “Янгольської колискової”. Між ними – пантеїстичний образ “Ночі”» [126, с. 56].

І частина «Чаклування на сірій чайці» (*Lento, e-moll*). З перших звуків композитор вводить слухача у медитативний стан споглядання природи як уособлення пантеїзму, що за традицією народної поезії спирається на метафору-порівняння долі чайки з дівочою долею. Відразу вкажемо на авторське прочитання трагічного тексту поезії сучасної авторки як духовного просвітлення, що зумовлене поглядом мудрої людини. Цю думку підтверджує подальший розвиток драматургії циклу: в хоровому концерті, як і в більшості творів М. Шуха, спостерігаємо драматургію типу «шлях духовного сходження» – від темряви магії до світла християнської любові.

Образи експозиції насичені як вербальними, так і музичними символами. Основним поетичним образом є чайка, яка постає у різних іпостасях: *біла* – символ чистоти, та *сіра*, що зазнала горя та померла, залишивши після себе чаєняток. Поетичний текст насичений символами смерті («чорна вода», «гірка гора») та навпаки – знаками, що символізують надію: «чисте поле», «чистий подив», «білі трави». Разом з тим назва частини, її фольклорний нахил та зміст вказують і на образ чаклування, який у тематизмі втілений М. Шухом за допомогою медитації (засобів темпової та тембрової драматургії, «темного» ладотонального нахилу).

Тема хорового вступу – унісон, що розходить у триголосний кластер з послідовним поверненням, – імітує легкий вітерець (див.: додаток А., № 9, с. 207). Разом з тим в музиці одразу відчувається певна тривога, внутрішнє напруження разом із зовнішнім спокоєм. Звернемо

⁵ Чаклування – сегмент магії, чужинний християнському світоспогляданню.

увагу на метричну організацію частини. Якщо початок вступу експонується у розмірі 4/4, то у викладенні основної теми (т. 7) композитор використовує складномішаний розмір 11/8 з наступною зміною на 10/8, 5/8, далі 3/4. Часта зміна метроритму свідчить про дотичність музичної стилістики цього тематизму до української народно-пісенної традиції.

Форма першої частини – куплетно-варіантна. Основна тема починається одноголосним викладенням партії сопрано – легким, прозорим звуком, символізуючи образ сірої чайки. У своєму розвитку тема – аскетична, інтонаційно спирається на перший щабель *e*. Квартовий висхідний мотив у розгортанні теми ніби намагається вирватися з «тенет» тоніки, однак вона «тримає» інтонаційну остинатність. Викладення тематизму в натуральному мінорі вказує на стилізацію народної пісенності та звучить архаїчно. Розвиток теми відбувається динамічно – з унісону однієї партії переходить в кластерне чотириголосся *tutti* хору, теситурна лінія голосів поступово підвищується, прагнучи до першої вершини. Досягнувши кульмінації (на найбільш напруженому моменті), тема різко «обривається», повертаючись в унісон на тоніці, однак ще звучить підкреслено (*marcato*). З пониженням теситури поступово відбувається й динамічний спад. Зв'язуючим матеріалом з наступним куплетом є тема вступу, що імітує вітерець.

У другому куплеті проведення основної теми відбувається вже в партії альтів – наповнено та напружено, вона виступає умовно «відповіддю» до першої (в доміантовій тональності *h-moll*). Тема експонується не повністю, лише перші два такти. Далі в тематизмі знаходимо цікаві інтонаційні композиторські рішення – висхідний рух в терцієвому русі з послідуною акцентованою зупинкою на секунді перших та других альтів із поверненням до унісону. Секундові інтонації в інтервальному чи акордовому співзвуччі (кластери) сприяють медитативному сприйняттю тематизму М. Шуха.

Далі композитор розцвічує музичну мову новими інтонемами: змінюється тональна основа (*a-moll*), з'являються оригінальні «переливчасті» мотиви, що сходять з верхньої точки, звукозображуючи розсип зорь («Ідіть

зори»). Ці мотиви повторюються тричі – другий раз в тональності *e-moll*, втілюючи скорботну інтонацію («захоронить мене доля»), третій – знову в *a-moll*. У наступному епізоді драматургія досягає емоційного напруження, відбувається кульмінація (на словах «пересміє, ще й позиче...» скорбота дівчини набуває рис відчаю), чому сприяє і щільна фактура кластерного чотириголосся, і підвищення теситурних умов, і динамічне наростання. Втім знову кульмінаційний надрив переходить в стан поступового заспокоєння. На завершення першого куплета звучить медитативна основна тема у варіаційному викладенні в тональності *a-moll* на тлі органного пункту партії перших та других альтів.

Другий куплет є більш емоційно розвинений в плані відображення поетичного змісту, адже тут розкривається образ смерті сірої чайки. Розпочинається тематизмом, що ідентичний з першим куплетом, – стримане викладення першої теми спочатку в унісон, далі – кластерним чотириголосним розвитком з поступовим підвищенням теситури та динаміки, що призводить до драматичного апофеозу частини. У кульмінації зображується смерть чайки – чуються і її страшні вигуки, і сильні помаху крил (дані звуки вказані композитором в партитурі), і стогони, які викладені темою хорового вступу, нагадуючи завивання та плач. Особливе напруження кульмінації створює звучання унісону голосів, що сприяє великій звуковій концентрації та хоровій єдності.

Після кульмінації відбувається поступовий спад, звучить «відповідь» теми у *h-moll* в партії альтів на тлі хорових призвуків, що зображують крик чайки, її слабкі стогони. Висхідний терцієвий рух підкреслюється композитором позначкою *tenuto* задля звернення уваги на значення музично-поетичного символу «чорної долі» чайки. Друга тема звучить у прозорій фактурі, порівняно з попереднім масштабним викладом першої. Переливчасті підголоски символізують світле поетичне наповнення музичного образу: «чисте поле», «чистий подив...».

Функцію заключення драматургічного розвитку всієї першої частини виконує трагічний образ душі померлої чайки: динаміка та теситура поступово спадають, поодинокі відголоски основної теми звучать на тлі тонічного органного пункту співом *mormorando*. Звуконаслідування вітерця (що створює образно-тематичну арку з хоровим вступом) втілено прийомами хорового *glissando*, промовлянням слів пошепки.

У II частині «Ніч» (*Andante, H-dur*) розкривається чарівна картина нічної природи. Композитор втілює цей споглядальний образ, створивши світлу медитацію. Мажорна фарба, тиха динаміка, повільний темп та камерність використання засобів музичної виразності сприяють основній суті медитативного стану – спокою та розслабленню.

Форма цієї частини – тричастинна репризна. Хоровий виклад побудований за такою структурою – основний тематизм розвивається в партії сопрано, а альти створюють оксамитовий звуковий «фльор» звучанням органного пункту в квінтовому співзвуччі. Вся частина символізує звучання дзвону. Цей образ присутній і у змісті поетичного тексту, а також втілений у музичній семантиці – спів хору прийомом *mormorando*, застосування органного пункту в альтовій партії, велика кількість довгих тривалостей, особливо в кінці фраз, продовжених ферматами.

Розпочинається частина тихим оксамитовим звучанням квінти в альтовій партії, яка складає хорову основу. Далі в хорову фактуру влітаються інтонації, що звукозображують легкий вітерець (другі сопрано), потім підключаються і перші. Тобто відбувається поступове висхідне накопичення звуків у хорову канву, символізуючи загоряння зірочок. Оригінальність звучанню додає використання композитором II щабля в тонічний тризвук, таким чином утворюючи II₂.

Основна тема експонується першими сопрано та характеризується плавним голосоведенням з висхідною квінтовою інтонацією. Медитативне звуконаслідування дзвону виявляється одразу у всіх партіях: поетичний текст у перших сопрано – «дзвонить вітер», у альти – прийом співу *mormorando*, у

других сопрано – склади «дин, дон» з сонорним проспівуванням останньої «н». Семантика медитативності втілюється й на ритмічному рівні – часте використання довгих тривалостей, затримань, темпових уповільнень. Інтенація дзвону проявляється і у квартовій інтонації других альтів, що символізують звучання великого дзвону. Цікавим є розподілення композитором вершин музичної фрази, що не завжди припадають на сильну долю такту, М. Шух вказує на важливість тої чи іншої інтонації *tenuto*. Всі ці семантичні знаки сприяють відчуттю чарівності, пантеїстичності.

У другому реченні розкривається образ місяця, що порівнюється з «головою дзвону». При тематизмі, ідентичному першій фразі, тут з'являються більш гнучкі динамічні нюанси. Наприклад, на довгих тривалостях композитор побажав зробити виразне посилення динаміки з швидким повернення у *p*, що звуконаслідує удар дзвону.

У середньому розділі розкривається образ двох калин – символів жіночих образів, і, традиційно для фольклорних сюжетів, закрадається фарба печалі – «положили по сльозині у віночок». У тематизмі ці образи відтворюються терцієвими мотивами партій двох сопрано, «сльози» звукозображені низхідними інтонаціями, а також оригінальним звучанням хорового підголоску на склади «дин» та «дон» з раптовим посиленням нюансу прийомом *vibrato*, як зазначив композитор. Якщо на початку частини ці склади символізували звучання дзвону, то зараз – трансформуються у звуконаслідування падаючих сліз. У тональному плані драматургія розгортається висхідним рухом. Так, оригінальним є раптовий перехід з основної тональності *H-dur* у *D-dur*, далі звучить мінорна фарба – *e-moll*, і знову повернення до основної тональності.

У репризі звукозображальні прийоми найбільш увиразнені. Дзвін відображається всім складом хору, що додає фактурі глибини та наповненості. На тлі хорового органного пункту ніжно звучить соло сопрано, що символізує світлий жіночий образ. Композитор додав до тематизму соло прийоми вільного розгортання – *glissando*, *tenuto*, ритмічне розмаїття –

тріолі, довгі затримання. Тема звучить ніби імпровізовано – так композитор прагнув «відпустити» виконавців, створивши медитативний, споглядальний образ – нічної тиші, легкого вітерцю. Розцвічують музичну тканину і майже невловимі підголоски високих голосів – виразні інтонації зверху вниз, що малюють образ падаючих зірок. А також велику роль у створенні чарівної атмосфери виконують кластерні акорди, які сприяють входженню в стан медитації, роздумів та зосередження.

III частина «Янгольська колискова» (*Andante, e-moll*). Як відомо, колискові пісні існують з давніх давен та складають великий пласт зразків народної творчості. Цей жанр втілює найкращі образи – любові та тепла, «...через пісні, співані при колисці, які звучать, мов замовляння і ніби молитва водночас, очевидно, передавався код роду» [189]. У хоровий концерт «Чаклувальні пісні» колискова логічно «вплітається», примножуючи медитативну семантику, адже даний жанр, як і медитація, спрямовує на заспокійливу дію. Завдяки назві «Янгольська колискова» митець надав пісні більш вищій, глибокий сенс. У музичному плані композитор наповнив образність частини неймовірно виразним тематизмом, звуконаслідувальними прийомами, подібними до попередніх частин: імітація легкого вітерця, курликання птахів, переливів струмочка.

Форма частини – куплетно-варіаційна. Починається вона, як і попередні, вже традиційним органним пунктом в низьких голосах. Тематизм побудований на інтонаційній остинатності, монотонності. Так, основна тема звучить в партії перших сопрано, ядром теми є стрибок від тоніки до квінти з послідуєчим поступовим поверненням до першого щабля. Тобто мелос розгортається спіралеподібним рухом, звучання якого сприяє заколисуванню дитини. Мотиви хитання «вверх-вниз» імітують рухи колиски. Інтонаційну остинатність розцвічує ритмічна основа теми. Так, композитор у кожному такті використовує натиск на першу долю і послідуєчі синкопи – віддачею на слабких долях, застосовуючи восьму паузу на завершення фрази, а тему

продовжує вже на нестійку долю такту. Такі ритмічні хитання можуть відображати зітхання дитини уві сні.

На тлі теми виразно та лагідно звучать як підголоски в хорових голосах, що символізують подув легкого вітерця, так і елементи звукопису, які точно вказані композитором та мають свою драматургію розвитку. Так, виконавці, що звукозображують курликання птахів поділені на першого, що кричить «*тіу*» та другого, що вигукує «*улі*». Ці звуки поперемінно виконуються на слабкі долі такту та додають невагомості хоровій фактурі. Якщо перша фраза є одноманітною в плані гармонічного розвитку (тонічна основа), то в наступному відбувається деяке різноманіття – архаїчно звучить в партії альтів VI щабель з послідуєчим переходом в натуральну домінанту і поверненням в тоніку.

Другий куплет є більш розвиненим в плані тематизму. У фактуру влітається тема легкого вітерця (за вказівкою композитора), що характеризується поступовим спіралеподібним рухом вісімок в амбітусі терції з самобутнім звучанням синкопи в середині мотиву. Виконується ця тема партією перших сопрано, втім вже не на першому плані. Це пов'язано з появою піднесеної теми соло сопрано, що звучить ніби «янгольським» вокалізом над всім земним. Виразні стрибки в партії солістки додають музичній тканині чарівної аури. Крім появи нових тем, фактура ущільнюється за рахунок додавання підголосків, використання *divisi* в партіях. Ладогармонія ускладнюється (відхилення в паралельний *G-dur*), в акордиці домінують затримання.

У наступному куплеті привертає слухачку увагу варіативний виклад теми першого куплету не в ліричному, а у мовленнєвому характері (щільними акордовими кластерами). Тематичні сегменти розділені паузами вісімками. Слова звучать відокремленими складами; метр змінюється кожен такт з 4/4 на 2/4. Цікавою інтонаційною знахідкою є тривале звучання в кінці фраз секундакорду (I_2); особливо вражаюче ця «педаля» звучить після гострого промовляння теми хором.

Ніби подив вітру, вривається наступний куплет, що є кульмінацією частини. Тут відбувається поєднання всіх інтонаційних елементів з попередніх куплетів – перша тема і в ліричному викладенні (I куплет), і в мовленнєвому (III куплет), спіралеподібна «тема вітерця» (II куплет), звукозображальне наслідування – звуки птахів «*тіу, улі, ку-ку*», переливи струмочка, а також вокаліз соло сопрано, яке, здіймаючись у височінь, символізує образ янгола. Структура тематизму передбачає поліфонічне викладення, а потім – зібрання всіх голосів у септакорд, що звучить архаїчно.

Особливу роль у досягненні кульмінації має метро-ритмічна структура: композитор знову кожен такт змінює розмір з 4/4 до 3/4, велика кількість синкоп розцвічують музичну тканину, надаючи фактурі глибини і легкості одночасно, а хоровому звучанню – невловимої чарівності. Після кульмінації композитор одразу надає образ заспокоєння. Останню фразу М. Шух викладає у прозорій фактурі: в динаміці *pp* виразним підголоском звучить тема «вітерця» в партії сопрано з хоральним супроводом у низьких голосах.

Останній куплет є ідентичним до першого – стверджується лірична тема як символ колисання дитини. У поетичному тексті розкривається янгольський світ, який дорівнює раю на землі. Багаторазовий повтор слів «*баю, бай*» апелює до фольклорного прообразу. Коду складає інтонація з хорового вступу до «Чаклування на сірій чайці» (I ч.), що утворює арку циклу, символізуючи райський спокій як докорінну зміну семантичного виміру авторської концепції твору.

Резюме. Інтонаційно-драматургічний аналіз хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шука виявив жанрово-стилістичні ознаки твору: по-перше, медитативну направленість загальної концепції твору, що проявляється у семантиці споглядальності, філософсько-психологічної зосередженості (перша частина), концепту «Світла» (друга мініатюра) і спокою та райського сну (фінал).

По-друге, використання фольклорної стилістики свідчить, що митець продовжив національну традицію О. Кошиця, Л. Дичко, Є. Станковича та ін.

в хоровому жанрі. Таке жанрово-стилістичне рішення сьогодні сприймається як актуалізація звернення до традиційної народної творчості, крізь призму філософсько-релігійної поетики авторського мислення.

По-третє, в стилістику світського концерту М. Шух залучає сакральні знаки музичного мовлення (дзвони, янгольська колискова) та елементи звуконаслідування (вітерець, пташиний спів тощо), увиразнені не лише на вербальному рівні, але й на звуко-інтонаційному.

Таким чином, митець поєднав сучасну музичну мову з архаїчними прообразами народної творчості. Досліджуючи хорову спадщину М. Шука в цілому, зазначимо, що цей твір, на перший погляд, видається «когнітивним дисонансом» в контексті переважання духовної тематики. На це вказує семантика чаклування, закладена поетичним першоджерелом. Втім композитор у своїй концепції твору «модулює» від міфопоетичної мови (людська магія) – до відкриття сакральності духовного світу.

Висновки до Розділу 3

Медитативність як одна зі стильових засад хорової спадщини М. Шука проявилася у багатьох його творах. Ця сфера стала визначною для митця, адже завдяки їй М. Шух одразу зайняв особливу нішу серед хорових композиторів останньої третини ХХ – ХХІ століть. Медитативне мислення зробило твори М. Шука завжди впізнаваними в стильовому сенсі. Вже відзначалось тяжіння композитора до медитативного мислення ще в ранній період, що свідчить про його філософське світобачення. Крім цього, саме медитативна установка творчості стає поштовхом до створення духовної музики. Так, перший духовний твір М. Шука – реквієм «*Lux aeterna*» втілений у семантиці медитативності. При чому новацією твору є уособлення світлої образності, що нівелює пріоритет драматизму. На це вказує і оригінальна структура реквієму – відсутня напружена частина «*Dies irae*». Митець філософськи сприйняв скорботний образ жанру та надав йому іншого сенсу, де смерть є початком нового життя. Включення у драматургію

реквієму поетичного тексту М. Мінського, В. Соловйова та К. Бальмонта урізноманітнило та доповнило образну структуру твору. Таким чином, композитор синтезував канонічний та поетичний тексти, відобразивши два світи – земний та Небесний, посприяв взаємопроникненню духовності і світськості.

Меса *«И сказал я в сердце моем»* теж має ознаки метажанровості: у творі проникають ознаки реквієму, однак медитативне наповнення тематизму трансформує трагічний образ у споглядальний, спокійний. Меса написана в стилістиці григоріанського хоралу, але викладена більш вільними засобами виразності. Оригінальний склад меси – вокальне тріо, соло сопрано та інструментальна канва органа та синтезатору – тяжіє до камерності, іманентності, адже головним у творі є образ Матері.

Світський хоровий цикл *«Из лирики А. Блока»* (ранній період) має ознаки медитативності, втім наповнений розмаїттям сакральної символіки, що зараховує цикл до духовно-світської сфери. У хоровому циклі *«Из лирики А. Блока»* духовність проявляється у сакральних символах. Першим назвемо символ дзвону, що на початку проявляється у завуальованому вигляді (I частина), далі відбувається його розшифровка. Другим символом, в якому виявляється молитовна семантика в циклі, є діалектика духовного та світського (наприклад, співставлення образу дівчини та Діви Марії). Нарешті, навіть образ «ворожби», що контрастує з сакральністю, М. Шух втілює семантикою молитовності як протистояння «земного» та «зверхсили».

Хоровий концерт *«Чаклувальні пісні»* на вірші О. Криворучко являє типовий для митця спосіб медитативного світосприйняття, збагаченого новою стилістикою: звуконаслідуванням, знаками фольклорної пісенної традиції, сакральною символікою та суто авторським музично-поетичним мовленням. Завдяки видатному рівню композиторської майстерності втілення іманентно-музичної краси поетичної символіки О. Криворучко, твори митця мотивують дослідників до більш глибокого розуміння хорового стилю та письма видатних митців сучасності.

Поєднуючи загальні риси проаналізованих в Розділі 3 хорових творів – хоровий цикл, реквієм, меса та хоровий концерт – змодельємо *принципи медитативної драматургії як критерій стилеутворення*. Переважання в тематизмі коротких формул, мотивів, поспівок; остинатність; варіантне розгортання висхідного образу у багатстві інтонаційного слова-мовлення; відсутність контрастних зіставлень, зосередженість на інтровертних станах (споглядальності та спокою) – ці принципи медитативного висловлювання, їх спільність, повторюваність в різних творах М. Шуха, впізнаваність слухачами дають підґрунтя для ціннісного визначення мислення композитора **як моностилю**.

Медитативна стилістика в творах М. Шуха свідчить не лише про зв'язок з іншими на митцями його часу, які сповідували таке ж саме тяжіння до філософії свободи, пошук вищого сенсу як духовних, так і світських творів (А. Шнітке, А. Пярт, В. Бібік).

Засоби медитативності в хорових творах М. Шуха *втілюють оригінальність авторського висловлювання* (зокрема, камерність складу, звідси прозорість та легкість фактури; затримання акордів та фермати в кінці структури; переважання довгих тривалостей; часта зміна метру у розгортанні тематизму, що сприяє свободі викладення; повільний темп, тиха динаміка).

Медитативність у творчому методі М. Шуха зростає до вищого рівня художньої цілісності – *медитативного стилю*, що інтонується на ґрунті музично-поетичної символіки, внутрішньої споглядальності, авторських роздумів, направлених на самоусвідомлення проблем людини в трагічному світі.

Отже, *медитативність стильового мислення М. Шуха* становить самобутнє явище української хорової культури останньої третини ХХ – ХХІ століть.

РОЗДІЛ 4

МОЛИТОВНІСТЬ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА ОЗНАКА ДУХОВНОГО УНІВЕРСУМУ

4.1 «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста»: втілення ознак Богослужбового чину

Завдання цього підрозділу – репрезентувати «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста» в аспекті трактовки жанру та специфіки композиторського мислення.

Твір «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста» на канонічні тексти був написаний у 2005 р. у двох редакціях — давньослов'янською та українською мовами. За змістом він відповідає чину православної літургії, однак, як і багато інших духовних творів митця, написаний для концертного виконання. Авторське пояснення надає розуміння головної ідеї твору: «...працюючи над “Літургічними славослів'ями”, я намагався створити образ, сповнений любові, радості та всепоглинаючої гармонії. Отже, цей твір я особисто сприймаю, як нескінчений Гімн Божественному Світлу. Адже саме в просвітленні та любові криється найвищий сакральний сенс людського буття» [217, с. 1]. Таким чином, твір зацікавлює своєю належністю до новітньої тенденції «*nova musica sacra*», яка актуалізує стародавні традиції вітчизняного хорового співу та модернові техніки композиторського письма до поєднання на засадах міжстильового синтезу.

Звернемо увагу, що «Літургічні славослів'я» як авторське визначення твору містить три етимони: літургія (Богослужіння, що здійснюється вранці); славослів'я – один з піснеспівів вечірнього служіння; слово – ім'я Бога. Так у самій назві хорового твору композитор доповнює розуміння піснеспіву «славослів'я» як символу людської любові до Бога-Слова, як увиразнення молитовного стану душі. Славління (гловіальність) є притаманним для всіх частин циклу, втілюючись, передусім, у молитовності музичних образів, споглядальності загального образного строю, навіть у виборі тональності (Е-

dur – тональність Раю за В. Медушевським). Трактування хорового твору М. Шука як літургичного циклу із 17 піснеспівів відображає інтерпретацію стародавніх типів церковного розспіву через стилізацію мело-формул (інтонаційних моделей), відповідальне ставлення до канонічного тексту. Взаємодія мелодичної та текстової логіки, прагнення до нерозривності молитви як єдності слова та співу – ці ознаки властиві різноманітним жанрам як візантійської, так і європейської церковної традиції.

«Інтонаційний словник» твору містить різні стилістичні елементи жанрово-стильових норм церковної культури (грецький, знаменний розспів, середньовічно-католицький, партесний спів). Крім того, наявні жанрово-стилістичні ознаки вітчизняного духовного концерту другої половини XVII-XVIII ст. (зіставлення нечисленних хорових груп або партій (*solo*) з повним хоровим складом (*tutti*), антифонний принцип – чергування різних тембрових однорідних або мішаних груп хору. Часто трапляється суцільне акордове чотириголосся – так зване «постійне багатоголосся» (термін Вл. Протопопова [75, с. 74]), яке є типовим для церковної музики XIX ст. Можна виявити зв'язки з народною пісенністю (використання натуральних ладів, плагальність).

Звернемося до аналізу специфіки авторського прочитання літургичного тексту на основі драматургічної концепції твору.

I частина – «*Великая ектенія*» (*Moderato*) та **II** – антифон «*Благослови, душе моя, Господа*» (*Andante*) написані для мішаного хору з *divisi* та солістів (тенору, сопрано й альту). Тональність *E-dur* трапляється в багатьох частинах циклу. Вона є панівною для увиразнення Світла і Благодаті. Перші частини характеризуються радісною і водночас глибоко молитовною образністю. Форма – наскрізна, складається з 12 прохань (відповідно до канону). В основі теми – аскетичний наспів, у межах терції, що має ознаки знаменного розспіву (див.: додаток А, № 10, с. 207). Розвиток музичної драматургії в «*Ектеніях*» є спіралеподібним і зумовлений

динамікою, різноманітними тембральними поєднаннями (ознаки антифонності), темпоритмом (*con anima*).

У II частині композитор базується на антифонному співі, задіюючи також прийом «відлуння». В її основі – дві однорідні теми, що розвиваються за рахунок тембральних змін, створюючи ефект безперервного світла, що ллється. Відзначимо, що звучанню антифона притаманна легкість голосів. На першому плані – соло сопрано – світле й легке, «ангелоподібне». Постійна зміна ритмічних фігур з дуолей на тріолі, безліч синкоп, нашарування тем одна на одну «розцвічують» хорову фактуру. Композитор використовує велику кількість кластерів у кадансових зворотах на довгих тривалостях, дозволяючи хору звучати різним тембральним забарвленням.

III частина відрізняється від попередніх більш рухливим темпом (*Vivo*), схвильованим характером та містить два розділи «*Слава Отцу и Сыну*» та «*Единородный Сыне*», утворюючи малий цикл у літургічному макроциклі. Перший розділ (*fis-moll, Vivo*) складається з 3-х речень (9+9+7). Основою піснеспіву є нетривала тема в амбітусі кварта з постійним обспівуванням терції, подібна до псалмодії.

Розвиток музичної драматургії будується на антифонності. Третій розділ виконує функцію коди: темп *Meno mosso*, довгі тривалості, переважає хоральний склад. Порівняно з попередніми, ця частина звучить контрастно, яскраво, насичено. Рухливий темп ставить перед виконавцями завдання одночасно артикулювати текст, зробити звучання більш легким. Часта зміна динаміки потребує від хору швидкого переключення.

Наявні такі ритмічні фігури, як зворотний пунктирний ритм, велика кількість дрібних тривалостей, синкопи. Це становить труднощі для виконання. «*Единородный Сыне*» (*Allegretto, E-dur*) – другий розділ «малого циклу» III частини, побудований на тематичному ядрі з варіантними повторами, що оснований на фактурному збагаченні. Особливість розділу – просвітленість. У фактурному плані тут зіставляються підголоскова поліфонія та гармонічний склад письма. В основі 1-го елемента тематичного

ядра двотактова тема, що має ознаки знаменного розспіву. Темі властиві плавне голосоведення, поступовий рух голосів. Далі вона триває в гармонічному викладі, де звучать усі голоси (*tutti* з *divisi*), фактура ущільнюється. Створюється враження «фонічності» акорду. На завершення 1-го елемента тематичного ядра (тт. 5–6) звучить поліфонічно викладена тема в паралельному мінорі. Ладова перемінність є характерною ознакою народнопісенної традиції. 2-й елемент тематичного ядра завершується відхиленням у III щабель, що створює ефект архаїчності.

На завершення третього розділу фактура ущільнюється, знову використовується прийом «відлуння». Заключний акорд – тонічний тризвук *E-dur* з секстою має особливе забарвлення. Частина виконується схвильовано, жваво, але надзвичайно протяжно. У розвитку тематизму митець знову використовує парність голосів (сопрано і тенори, альти й баси), тільки не за принципом антифонності, а завдяки використанню імітаційної поліфонії. Між партіями важливо створити тембральний та динамічний ансамбль, щоб допоміжні голоси не перекривали головні.

IV частина «Во Царствии Твоем» (*fis-moll, Vivo Risoluto*) є контрастною по відношенню до попередніх частин циклу. Якщо раніше автор використовував окремі елементи стародавніх розспівів, то цю частину композитор повністю написав у стилістиці грецького розспіву. Про це свідчать одноголосний виклад основної теми, нерівномірний метроритм, псалмодія, домінуюча роль слова (див.: додаток А., № 11, с. 207). У каноні Божественної Літургії піснеспів «Во Царствии Твоем» складається з 13-ти віршів.

Композитор інтерпретував канон, базуючись на строфічній формі. Строфи представлені не послідовно (одна за одною), а з деякими відступами, збагачуючи принцип строфічності наскрізним типом розвитку. Частину виконують хор *tutti* і камерний хор, продовжуючи традицію виконання за антифонним принципом. Штрих *non legato* переважає, наближуючи мелос до речитативу, акцентуючи увагу на значущості вербального тексту. Усі теми

написані в стилістиці грецького розспіву й виконуються камерним хором в унісон (або в квінту) аскетично, легко та жваво. Труднощі для хору становлять складний ритм, змінний розмір, тональна невизначеність, створення єдиного ансамблю в унісонах голосів.

V частина «Приидите, поклонимся» (*fis-moll*) написана для мішаного хору з *divisi* та солістів. Використовується прийом антифонного співу. Тематизм має ознаки псалмодії: немає яскраво вираженої мелодії, що базується на одному тоні. Форма – проста 3-частинна реприза. Середній розділ «Аллилуйя» – стилізація знаменного розспіву (нерівномірний метр, виспівування складів). Реприза – точна.

VI частина «Святы́й Бо́же» тематично похідна від I частини.

VII частина «Аллилуйя» (*E-dur, Allegro*) являє собою новий контраст у контексті попереднього розвитку драматургії циклу та є стилізацією середньовічної католицької традиції в жанрі юбіляцій. Її тип – славильний, урочистий, а стилістика відповідає григоріанському розспіву з яскраво вираженою мелізматикою, виспівуванням складів. Хор розкриває тембральні можливості: голоси звучать повнозвучно, насичено. Переважає штрих *legato*, втім через несиметричний розмір (7/8) створюється відчуття нерівності, нестійкості. Протягом усієї частини хор *tutti* «змагається» з квартетом солістів прийомом «відлуння», що надає різноманітності хоровій звучності.

VIII частина (*Moderato*) – повернення до споглядання, молитовного образу. За тематичним матеріалом подібна до II частини.

IX частина «Херувимская», як відомо, центр чинопоследовності Божественної Літургії. У трактуванні М. Шука ця частина теж набуває ознак магістральної у структурі циклу. Великий за масштабом піснеспів складається з чотирьох розділів. Загалом частина написана в традиції хорових концертів XVIII ст.: 4-голосний мішаний склад, гармонічна фактура, відсутність неакордових звуків, унісон у заключних побудовах. Форма – строфічна, на основі наслідування конструктивної ролі вербального тексту. Перший розділ – повільний, протяжний (*Sostenuto*), другий – більш

розвинений (*Piu mosso*), третій – піднесений (*Maestoso*), нарешті, четвертий – урочисто-радісний (*Allegro*).

Перший розділ «Херувимской» містить дві строфи («Иже Херувимы», «И животворящей Троице»), які композитор розділив, дотримуючись канону. Кожна строфа починається однаково. Особливістю фактури першого розділу є щільність акордів та вузький амбітус голосів з рідкими стрибками в партії сопрано. У ладотональному плані композитор ніби «грає» зі «світлом-тінню», застосовуючи мажоро-мінорний нахил.

Другий розділ «Всякое ныне» (*con anima*), головна тема якої є стилізацією знаменного розспіву, – більш розвинений. Фактура змінюється з акордової на поліфонічну, відбувається розширення діапазону партій, *divisi*. Звучання солістів (сопрано та тенору) сприяє «розцвічуванню», насиченню музичної тканини.

Третій розділ (*Maestoso*) – урочистий хорал, сходження до Світла-Бога в хоровій єдності (висхідний рух голосів, нашарування акордів, розширення фактури). Особливу фарбу звучанню надає органний пункт басової партії.

Заключний розділ «Яко да Царя» написаний у рухливому темпі, в стилістиці хорових фуг Д. Бортнянського. Дві теми з виразною мелодикою розвиваються «спіралеподібно». Цікаві композиторські рішення щодо тональної основи: спочатку перша тема звучить у *Cis-dur*, далі – в основній тональності *E-dur*, і закінчує свій рух у *H-dur*. Цей «шлях сходження» пов'язаний з канонічним текстом («Яко да Царя всех подыдем»), де саме слово «подыдем» багаторазово повторюється, тим самим «підіймаючись до Бога». Друга тема сопрано – «Янгольська» – спіралеподібна, легка, розпочинається висхідним квартовим стрибком з подальшим заповненням.

Х частина складається з двох розділів. «Верую» є вершиною чинопослідовності Божественної Літургії. М. Шух інтонаційно вирішив тему цієї частини декламаційно-речитативним чином задля зосередження уваги вірян цілком на релігійній суті співу. На тлі хорового розспіву найважливіше значення має слово «Вірую», написане в декількох варіантах: «вірую»,

«верую», «вирую». Цим композитор вирішив підкреслити, що для нього конфесії єдині: духовний сенс «Літургічних славослів'їв» – усепоглинаюча гармонія, любов і єднання всіх.

Другий розділ «Тебе поем» (*Moderato*) за каноном є частиною «Милости мира», втім композитор вирішив передбачити наступну частину, помінявши структуру піснеспіву.

XI частина «Милость мира» (*G-dur, Andante molto*) – «Євхаристичний канон» – є головною складовою Літургії, що містить 2 розділи зі вступом і кодою (утворює тематичну арку). Перший розділ (*Andantino*) – хоральний, з остинатним органним пунктом на тоніці в басовій партії. Другий – яскравий, в жанрі юбіляцій. Тематизм наповнений віртуозними пасажами хорових голосів, антифонними перекличками (семантика дзвону).

XII частина складається з двох самостійних підрозділів. У просвітленому «Достойно есть» (*E-dur*) переважає гомофонно-гармонічна фактура з елементами поліфонії. Форма – проста 3-частинна репризна. Склад – мішаний хор із соло баса, сопрано, альтя. «Тебе поем» складається з 2-х розділів: 1-й – експозиція, 2-й – варіант експозиції у виконанні соло баса, де наявні ознаки знаменного розспіву завдяки поступовому руху голосів, що нашаруються один на одного. Протягом рівномірного руху терціями в нижніх голосах сопрано та тенори також «малюють» виразний орнамент підголосків, що створює образ безперервного току.

XIII частина «Отче наш» (*G-dur, Andante*) – образ внутрішньої молитви. Експозиція розпочинається нашаруванням акордів, створюючи тло для подальшого соло. Неакордові звуки додають відчуття звукової «педалі» (подібно до виконання в храмі, де звук «літає» під куполом). На тлі хорової педалі партія сопрано виконує виразну «ангелоподібну» тему – поступовий рух в амбітусі кварта; партію сопрано повторює «луною» соло сопрано. У процесі інтонаційного розвитку тему вже виконують інші голоси; функція хорового тла зберігається протягом усієї частини, а виразне соло ніби «парить» над усім земним, подібно янголу. У драматургії наступних частин

хорового циклу відбувається жанрово-семантична «модуляція» від молитовності до дієвості.

XIV частина «Видехом Свет Истинный» зберігає образ споглядальності завдяки повільному темпу, рівномірності руху голосів хору. Повертаючись до задуму твору – втілення Божественного Світла, композитор додав підголосок, що містить ознаки віртуозної орнаментики (в наступній частині він проявиться повною мірою: дрібні тривалості, спіралеподібний мелос, що нагадує мерехтіння світла).

XV частина «Да исполнятся уста наша» є яскравим зразком юбіляцій як відображення впливів середньовічно-католицької традиції. Музичний матеріал збагачено віртуозними розспівами шістнадцятих у швидкому темпі (див.: додаток А., № 12, с. 208). За формою це – двотемна fuga. Перша тема (*Allegro*) є урочистою; їй властиві жвавість, віртуозність. Другу тему виконують різні голоси каноном у первісному вигляді або перетворюючи її. Заключне слово частини «Аллилуйя» багаторазово розспівається. Тематичної аркою слугує кода: завдяки укрупненню тривалостей в акордовій фактурі стверджується концепт Єдності.

XVI і XVII частини (E-dur) знову повертають до первісного музичного матеріалу, втілюючи образну сферу споглядальності. Ці частини завершують цикл. У тематичному плані вони подібні з I частиною: повертається строфічність, наявні ознаки знаменності.

Заключну частину «Літургічних славослів'їв» «Многая лета» (яка, згідно з Богослужбовим каноном, є найурочистішою) композитор трактує інакше. Митець зберіг основну тему знаменного розспіву з I частини, яка звучить у тихому нюансі. Лише в останній строфі теситура підіймається, фактура ущільнюється і, врешті-решт, досягається кульмінація всього циклу, а з нею й апофеоз твору — головна ідея Єдності, Гармонії і Божественного Світла.

Отже, хоровий твір «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста» на канонічні тексти М. Шуха має самобутню музичну мову, якій притаманні

різні жанрово-стилістичні ознаки, що увиразнюють усталені в історичній практиці моделі традиційної церковної культури, зокрема, елементи знаменного розспіву як втілення православної церковної традиції.

Основні ознаки знаменності проявляються в частинах I, III, V, IX, XIII, XVIII на рівні музичної лексики: поступовий рух (без стрибків, що перевищують терцію), рівномірний ритм, базування на монодії (унісон голосів). У IV ч. циклу наявний стильовий орієнтир на грецький розспів, що походить від візантійської традиції. Елементи партесного співу, які втілюють стилістику духовного концерту – це гармонічна фактура, антифон як принцип чергування груп хору або соліста і всього хору (II, III, V, IX, XI, XII, XVI частини), розгорнута, урочиста fuga (IX ч.). До стилістики середньовічно-католицької традиції належать григоріанський хорал, юбіляції, *Alleluia* (VII, XI, XIV, XV частини).

На основі драматургічного аналізу «Літургічних славослів'їв» М. Шука виявлено два типи семантики – молитовна та дієва. Спільність номерів з молитовної семантикою проявляється через певні особливості. Стан молитовності є пріоритетним у творі. Навіть фінальні частини композитор пише не в дієвому ключі, а завершує твір «тихою» кульмінацією. Друга сфера «Літургічних славослів'їв» – дієвість (VII, XIV, XV частини) – представлена жанрово-стилістичними знаками середньовічно-католицької традиції. Жанри юбіляцій та *Alleluia* є урочистими, мають рухливий темп, речитацію. Отже, досвід створення людського «гімну Божественного Світла» враховує історичний універсалізм музичного буття в часопросторі християнської культури. Звідси синтез текстів (давньослов'янська, російська, українська мови) і хорових традицій як вітчизняної, так і західної церковних культур. Безсумнівно, «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста» на канонічні тексти М. Шука є світським твором високодуховного змісту з урахуванням можливостей концертної форми сучасної комунікації. М. Шух пропонує індивідуальний підхід до тлумачення духовного жанру, використовуючи сучасну музичну мову.

4.2 Жанр молитви в духовних концертах М. Шуха

4.2.1 «Откровения блаженного Иеронима»

Духовний концерт «Откровения блаженного Иеронима» для мішаного хору, роялю та далекої скрипки написаний М. Шухом в 2009 році за мотивами картини Ієроніма Босха «Спокуса Святого Антонія». Картина являє собою триптих та змальовує «широко поширений у церковному мистецтві XVI століття сюжет спокуси святого Антонія» (переклад з рос. мій – А. К.) [129] під час його перебування в єгипетській пустині. Для творчості Босха характерно сюрреалістичне сприйняття світу, яке увиразнилося через численні символи. Духовну хорову творчість М. Шуха також можна вважати символічною: сакральні образи втілюються в його творах на основі індивідуальних творчих орієнтирів – алюзій, медитацій, ознак різних духовних традицій. Надихнувшись картиною Босха на духовний сюжет, композитор взяв лише основне «зерно» змісту картини – «спокусу», прирівнявши його до гріхопадіння, що властиве кожній людині.

Концерт містить в собі вільні православні та католицькі духовні тексти, що прославляють Господа, Янгольські чини та блаженних святих, з одного боку, а з іншого – змальовує душевні муки, спокуси та випробування віруючої людини (*homo credens*).

У традиції написання духовних концертів жанр не потребує супроводу (наприклад, твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя). Втім М. Шух інтерпретував виконавський склад твору по-своєму: з 5 частин композиції три – для мішаного хору *a cappella*, дві – для рояля-*solo*. Причому фортепіанні частини (II та IV) написані композитором як окремий цикл раніше (1995 рік) під назвою «Дві молитви-медитації для фортепіано». Інакше кажучи, цей твір був провісником духовного концерту, в якому, на думку І. Жуковської, композитор «...демонструє самобутнє поєднання експресіоністичної моделі висловлювання в музиці з медитативним типом організації музичного часу» [59, с. 185].

У першу чергу, визначимо жанрово-стилістичні засади духовного концерту «*Откровения блаженного Иеронима*» М. Шуха, для якого пріоритетом композиторського мислення є медитативність. Дійсно, емоційно-образна сфера духовного концерту та його стилістика, темпова та інтонаційна драматургія підтверджують медитативне сприйняття світу. Однак є у жанровій семантиці твору і дієвість, увиразнена в людських почуттях гніву, страху, жаху. Ймовірно, під впливом «*Двох молитов-медитацій для фортепіано*» композитор надає уточнення жанрового імені твору. Як відомо, молитва – це звертання людини до Бога, благання, заклик про допомогу в стражданнях, в скорботі, у хворобі. «“Вона є ключ до небесних скарбів”, “посередниця між Богом та людиною, лествиця, що з’єднує небо з землею, творіння з Творцем”» (переклад з рос. мій – А. К.) [1].

І частина концерту «Святы, блаженны» – хвалебна молитва, в якій воздається хвала святим блаженним Херувимам та Серафимам – вищим Янгольським чинам, що знаходяться найближче до Бога. Проаналізувавши частину з точки зору семантики, можна зробити висновок, що вона написана в молитовному дусі: М. Шух, як і в багатьох своїх духовних творах, підносить «тиху» молитву та хвалу Богу, благоговійно поклоняючись Його милості. Про це свідчить тиха динаміка (*p, pp, ppp*) та тематична архітектоніка. Розпочинає частину таємниче звучання скрипки (*con sord., sotto voce, non vibrato*) у неспішному темпі *Andante religioso*. Тема побудована на коротких низхідних мотивах, що відокремлені паузами, з перших звуків малюючи задумливий образ.

Самотня мелодія скрипки ототожнюється із самотньою душею, яка прийшла до Бога. За темою скрипки «вплітається» хорове звучання – сокровенне, в унісон, *sotto voce*. Звучання теми в хорі – аскетичне, лише низхідний полутон в партіях альтів та басів на тлі остинато в партіях сопрано та тенорів додає деяку напругу (див.: додаток А., № 13, с. 208). Звуки, що поступово «сповзають» півтонами, привносять таємничість та певну «обережність». Вони вирішуються в тонічний акорд, що звучить як педаль.

На її тлі напівпошепки жіночі партії вимовляють слова «*Святы, блаженны...*».

Другий розділ характеризується раптовою зміною тональності з *a-moll* на *Fis-dur*. Тема вторгається різко, подібно вітру. Порівняно з аскетичною темою експозиції, ця тема – інша за експресією, з великою кількістю стрибків. Тріольні тривалості та синкопований ритм додають схвильованість та трепіт (*piu mosso*). М. Шух робить текстову вставку латиною «*de spiritu sancto ex Maria*» («*от Духа святого и Марии Девы*» – це строфа з «*Credo*» католицької меси). Такий прийом він використовує не вперше. Композитор часто поєднував тексти з різних церковних традицій різними мовами (в даному випадку давньослов'янська та латина), або світські та духовні тексти (наприклад, у хоровому циклі «*Из лирики А. Блока*»).

На словах «*струит над миром*» звучить кульмінація частини, яку композитор посилив завдяки антифонному співу – хор *tutti* та триголосо солістів. У репризі хорова тема повертається в зміненому вигляді, повторюючись тричі. На її тлі звучать підголоски соло високого сопрано, а також псалмодія, подібна до читця у храмі.

Виразним моментом є витриманий органний пункт у басовій партії (10 тактів!). У репризі тема скрипки звучить не приречено, а світло. Кода закріплює *D-dur*, а завершальна мажорна терція в партії першого сопрано сприймається піднесено та прозоро. Таким чином, у першій частині духовного концерту М. Шуха втілений образ людини (*homo credens*), який ми умовно беремо за «точку відліку» при визначенні подальшого розвитку драматургії циклу.

II частина «Утешь встревоженный мой дух, обитель вечного покоя...» (*Adagio religioso*) є однією з «*Двох молитов-медитацій для фортепіано*». Її слід віднести до **прохальної молитви**, що продовжує медитативну сферу I частини. Ця частина містить внутрішні роздуми та благання про помилування. Її тематизм (порівняно із зосередженою та аскетичною першою частиною) вирізняється більшим розвитком, більш

схвильованим духовним станом, що закладений композитором у назві частини. Вона написана в дусі медитативних імпровізацій. У своїй основі має варіаційну форму, яку можна поділити на три розділи. Перший складається з двох тем, що повторяться потім в іншій частині. Основна тема стриманого характеру не має мелодичного розвитку. Ядром теми є скорботна низхідна напівтонова інтонація, що перейде в тематичний склад наступної III-ї частини [218, с. 13, т. 52-57]. У розгортанні теми значущою є висхідна мовленнєва інтонація (про це свідчить зворотний пунктирний ритм), що також звучатиме в III-й ч. (тема першого розділу) [218, с. 11, т. 2].

Друга тема має вокальну експресію, тріольний ритм та мелодичний стрибкоподібний рух, наче імітація «янгельського» співу. Завершує перший розділ світла інтонація «дзвонів» – багаторазові терцієві «мерехтіння» у високому регістрі «малюють» піднесений образ. У наступних розділах теми розвиваються у варіаційному розгортанні. Порівняно з експозицією (I-ю частиною) тут переважає стан тривоги та напруги – за рахунок великої кількості дрібних тривалостей, «мерехтіння» та переливів музичної тканини. З іншої сторони, медитативна сфера досягається за рахунок частих зупинок, прозорої фактури, тихої динаміки та створює стан спокою.

III частина «Агнец Божий, кроткий Агнец, дай надіжду на спасенъе» (*Andante molto*) – прохальна та покайнна молитва. М. Шух увиразнює цю молитву то лагідно, то наполегливо – це сповідь грішної людини, для якої немає іншого порятунку, лише допомога Господа. Семантика молитовності цієї частини стає емоційно-образною кульмінацією драматургії хорового циклу. Біблійний мотив – звернення до Бога як до кроткого Агнцю, який приніс Себе у жертву заради порятунку людства – символічно увиразнена музичними засобами (висока теситура, жіночі тембри, тиха динаміка, прозора фактура).

Структурно III частина являє складну тричастинну форму : АВА з кодою. Експозиція розпочинається темою А, що є похідною від інтонацій основної теми II-ї частини хорового концерту. Вона звучить у партії сопрано

на тлі органного пункту в партії альтів і має мовленнєву природу. Дрібні тривалості, що перериваються паузами, нагадують несміливу, боязку мову людини, яка боїться Божого суду. У розгортанні теми текст промовляється напівпошепки (псалмодія). Оригінальним прийомом є скидання закінчень фраз окремими партіями, що також наближує викладення мелодії до псалмодії. Зі вступом партії тенорів голоси звучать у співучому триголоссі.

Друга тема експозиції *B* у своїй основі має низхідну інтонацію тритона (зм. 5), що поперемінно повторюється то в партії сопрано, то в партії тенорів. Завершує розділ драматична тема басової партії на тлі органного пункту в інших голосах. Тема має низхідний рух, який призводить до фінальної тоніки через відхилення у VI щабель ладу.

Другий тематичний розділ *B* (*con anima*) розповідає про янгола смерті, що «грози́т перстом караюцим...». Зі зміною характеру – на більш драматичний та напружений – змінюється й фактура хору – на гармонічну, з'являється *divisi* в кожній партії (див.: додаток А., № 14, с. 209). Гармонічна мова стає більш складною: велика кількість багатотерцієвих, кластерних побудов. Початкова тема має наступальний характер, поступово розгортаючись з унісону всіх голосів до 8-голосного кластеру. Янгол смерті неминуче наближається. У партіях альтів та басів «жахливим» вигуком звучить «набат», що проголошує про неминучість смерті. Тема складається з трьох висхідних мотивів, що рухаються поступово. Третій є кульмінаційним («Грози́т перстом нам караюцим...»). Досягнувши апогею, кульмінація різко обривається. У наступному реченні знову звучать мотиви благання. Звернення до Агнця Божия сприймаються з надією («*Alleluia*»): цьому сприяє вибір солістів (замість повного складу хору), зворотний пунктирний ритм, синкопи, що, в цілому, надають музиці боязкий характер.

Після кульмінації звучить тематична зв'язка (*Espressivo, Meno mosso*). Молитовне прохання «Дай надежду слабым, озари любовью душу мою» має глибинний образ безпорадності людини у світі. Важливим є також те, яким чином засобами ладо-гармонії композитор підкреслив концепт «любовь», яка

є сподіванням для всіх людей. І в музиці відчувається стан духовної зосередженості, переходу від слабкості до сили – через стриману тему в дусі григоріанського хоралу (партія альтів та басів) і застосування в ній великої кількості пауз та фермат.

Третій розділ *C (Patetico)* є кульмінацією III-ї частини – це вигук усього людства, вселенське благання про помилування, взивання про порятунок. На початку розділу фактура стає щільнішою завдяки *divisi* в кожній партії: всі голоси – у гармонічній єдності. Потім відбувається «розшарування» музичної тканини – високі та низькі голоси звучать поперемінно (антифон), причому в партіях басів та альтів – *basso ostinato*, що привносить в музику наступальний характер, неминучості Суда Божого. На словах «*Дай прощеньє грішным*» втілюється образ Страху Божої карі за людські гріхи (висока теситура голосів, напружена гармонія). Цікаво, як в кульмінації композитор знову залучає латинський текст: вигук-апофеоз «*Domine Yesu Christe*».

Після кульмінації звучить кода: повернення до вихідного образу – боязкого, обережного. Виклад теми короткими мотивами нагадує псалмодію (як в експозиції частини).

IV частина «Из бездны взываю к Тебе, Господи» (*Andante espressivo*) – **покаянна молитва**. Її текст запозичено з II-ї частини «*De profundis*» з «*Двох молитов-медитацій для фортепіано*» М. Шука. В основі – складна тричастинна форма. Семантика даної частини втілює два основні образи – безодні, пекла (в крайніх частинах, написані в дусі медитативних імпровізацій) та покаянної душі, що взиває до Бога з молитвою (середня частина). Втілюючи образ безодні, композитор застосовує нижній регістр, низхідні мелодичні ходи, дисонуючі співзвуччя (в. 7, зм. 3/5).

Середній розділ є контрастним за образом: самотня та беззахисна душа втілена композитором за допомогою виразної мелодії – надзвичайно трепетної. Тема має вокальну природу (недарма композитор вказав характер

цієї частини – *cantabile*) та подібна до людського голосу – настільки тонко (прозора фактура, високий регістр) переданий даний образ.

Завершує духовний концерт **V частина «Аллилуйя блаженным»** (*Andante*) – подяка (**молитва подяки**) та, нарешті, після різних пристрастей – смиренність людини. За текстом та тематичним матеріалом ця частина практично ідентична I-й «Святы, блаженны», за винятком декількох текстових змін, додавання шумових ефектів у хорі (псалмодія, шепіт). Композитор повертається до медитативної сфери, завершуючи духовний концерт молитовним станом смиренності. Знову з'являється витриманий органний пункт у басовій партії, а на його тлі звучить далека скрипка. Втім вона вже не ототожнюється із людською самотністю: навпаки, душа сповнена надією та вірою в Божественну Любов.

Вищезазначені етапи показу душевних станів *homo credens* в хоровому концерті М. Шуха утворюють «духовний шлях сходження».

Резюме. На ґрунті жанрово-семантичного аналізу хорового концерту «Откровения блаженного Иеронима» М. Шуха виявлено його приналежність до молитви як архетипу історичної пам'яті європейської культури. Прагнення втілити молитовну семантику (як на вербальному, так і на музичному рівнях) у жанровій системі духовного концерту «зустрілось» із вже напрацьованим досвідом медитативного мислення композитора. Завдяки втіленню молитовності відбулась **трансформація медитативності як стильового принципу** митця попередніх етапів його хорової творчості.

У хоровому концерті композитор глибоко й масштабно відтворив молитовність – те, що *вимовляється Словом-Логосом* (№№ I, III, V – для хору), а також те, що є *невимовним* – внутрішній стан *homo credens* (№№ II, IV – для роялю). З точки зору духовного аналізу розкрито функціональну приналежність молитов – молитва хвалебна (I ч.); прохальна (II-III ч.); покаянна (IV ч.); молитва подяки (V ч.) – завдяки відтворенню відповідних стилістичних ознак жанру.

2) Серед інших стильових принципів композиторського мислення виявлено фактурно-темброве розмаїття у відтворенні релігійних станів людини. Як наслідок, М. Шуху вдалося відтворити вищу форму духовної комунікації – Богоспівкування: пріоритет духовної сфери в творчості, неймовірна точність у відображенні змісту духовних текстів різних традицій, прагнення страждаючого *homo credens* до Бога-Світла через молитву. В цілому, у драматургії хорового концерту виявлено літургійний прообраз «духовного сходження до Бога», що в контексті всієї творчості М. Шуха набуває ознаки стильової домінанти.

3) Образ митарств людської душі, закладений в циклі, пов'язаний також з тим, що духовний концерт був написаний за мотивами картини Ієроніма Босха «Спокуса святого Антонія». М. Шух розкрив цей сюжет в більш глобальному сенсі – як звернення до Бога будь-якої віруючої душі, яка перебуває у митарствах. Сама назва «*откровения*» налаштовує на відкритість та щирість, яку М. Шух тонко відтворив за допомогою виразної мелодики, гармонії, фактурних особливостей. Усі п'ять частин концерту розкривають «*откровения*» душі – сповідь (митарства людини), що проходить такі стани:

- благоговіння та трепіт перед Господом (I и II частини);
- відчай, біль, страх (III частина «*Агнец Божий, Кроткий Агнец, дай надєжду на спасєньє...*»); вихід з яких – у зверненні до Бога;
- подяка та смиренність (IV и V частини) – як результат Богоспівкування.

Отже, жанрово-стилістичний аналіз драматургії твору довів, що молитовність стає засадничою ознакою хорового стилю митця. М. Шух як глибоко віруюча людина, для якої головними засадами життєтворчості були Єдність, Світло та Добро, віддав ще одну «молитву» Всевишньому – духовним концертом «*Откровения блаженного Иеронима*».

4.2.2 «*Искушение Светлого Ангела*»

Духовний концерт «*Искушение Светлого Ангела*» був написаний М. Шухом у 2008 році на вірші вірменського церковного поета, духовного

просвітителя доби Середньовіччя Нерсеса Шноралі. Відмітимо, що тексти письменника неодноразово служили поетичною основою для хорових творів М. Шука.

Окрему увагу заслуговує творчість Н. Шноралі. Його найбільша заслуга була в ідеї поєднання вірменської та католицької церков, звідси прагнення поета до синтезу традицій в творчості, багатозначності образів, символізму викладення. Духовні твори митця містять глибокий смисл та пов'язані з солярною символікою – порівнянням Бога з Сонцем, про що свідчить тематика його творів. У зв'язку з цією сферою мислення поета виявлено ще один символ – Хреста, що зображувався в вірменській релігії у різних виглядах та мав різноманітні тлумачення. Одне з них – у вигляді круга, де Бог – це безкінечний центр. Наведемо цитату Климентія Олександрійського: «...Христос є колом, в якому всі сили сходяться» (переклад з рос. мій – А. К.) [163], а кругла форма заключає в собі ідею сонця.

Отже, розуміємо, що символіка Н. Шноралі, пов'язана з порівнянням Бога з Сонцем, приводить до символіки М. Шука, що полягає в ідеї Світла. Тобто відмічаємо повну гармонію у світогляді митців, яка вилилася у взаємодію слова та його музичного втілення.

«*Утро Света, Солнце справедливое*» Н. Шноралі – це духовний гімн. М. Шух запропонував власне бачення віршу вірменського поета, знайшовши нові грані розуміння змісту твору, а саме виявивши складний шлях віруючої душі, яка спокушається гріхами, до спасіння Бога. Янгол як головний образ духовного концерту і є втіленням цієї душі, звідси назва твору, запропонована композитором, – «*Искушение Светлого Ангела*».

Духовний концерт написаний для чотириголосного мішаного хору з *divisi a cappella*, соло сопрано і тенору. Складається з семи номерів.

I номер «Утро Света Солнце справедливое» (Adagio, d-moll) – експозиція циклу, що розкриває образ ранішньої природи. Неспішне пробудження усього навколишнього передають звукообразальні прийоми

музичного викладення – імітація пташиних звуків, подуву вітерця. Номер написаний у простій двочастинній формі. У першій частині хор «створює» пейзажну картину: поява голосів у поступовому сходженні звуками «о-ум» в динаміці *pp* та подальшому затриманні акорду *mormorando* настроює на споглядальний образ, ледве чутні вигуки солістки *sotto voce* окремими словами («ут-ро», «све-та») нагадує тьмяні відблиски сонця, що сходить. Тобто вбачаємо задум композитора спочатку твору на першому плані представити образ природи.

А вже друга частина номеру (*piu mosso*) точно вказує на Божественний образ, де «Утро Света, Солнце» – не природні явища, а саме – Бог. Тож музичне викладення характеризується ущільненням фактури, гармонічною єдністю, збільшенням динаміки та приходом до першої кульмінації.

У II номері «*Предрасветная молитва*» (*Andantino, con moto, h-moll*) відбувається звернення Янгола до Всевишнього, благання про осяяння віруючої душі Божественним світлом. Тематизм номеру нагадує промовляння молитви: використання псалмодії, що характеризується аскетичністю, статикою. У тексті застосовуються повтори: багаторазове прохання «*Роди во мне свет*» ніби стверджує віруючу душу у вірі. Основна тема – стримана, в амбітусі кварта. Вона викладена унісоном жіночих голосів чи в квінту з тенорами на тлі органного пункту інших, що наближує тематизм до стилістики стародавніх розспівів. Гармонічна мова теж одноманітна в своєму розвитку, має в основі плагальний зворот: тоніка постійно переходить в акорди VI щаблю з послідуєчим поверненням. Однак у розгортанні музичної тканини номеру є і мотиви сходження (висхідні квартові стрибки у високих голосах), що малюють Янгольський образ. Ці мотиви ніби протистоять земному образу людської душі, представленому в експозиції аскетичністю викладення.

III номер «*Изгнание Темного Ангела*» (*Adagio, gis-moll*) є першою кульмінацією духовного концерту. Тут молитва постає в іншій іпостасі – сильному драматично-емоційному благанні відпустити віруючу душу з тенет

спокуси та гріху. Звідси виникає контраст у драматургії концерту – розкривається злий, ворожий образ.

Номер має двочастинну структуру. Перша викладена у мовленнєвому ключі – різкими, обривчастими інтонаціями штрихом *staccato*, подібними до спалахів вогню. Підкріплюють темний образ: низька теситура голосів, стрибкоподібні низхідні мелодичні ходи, «зле промовляння» (псалмодія) солістом-тенором слів вигнання темної сили.

Далі слідує драматургічна зв'язка між частинами (*piu mosso*), що розкриває образ страху перед злом. Хорові голоси ніби завмирають в заціпенінні (*pp*), мірно рухаючись статичними низхідними півтонами «вверх-вниз», зупинившись на довгому зменшеному тризвуці, що звучить приречено.

Друга частина (*Mesto*) характеризується більшою дієвістю. Саме тут сконцентрований зловісний образ Темного Янгола. Починається частина у низькій теситурі та акордовій фактурі – «страшним» хоралом. Штрих *non legato*, зазначений композитором, з підкресленням кожного звуку (*tenuto*) перетворює мелос на скандоване мовлення, що наводить жах. Доповнює образ оригінальна метроритмічна структура побудови музичних фраз: зміна метру в кожному такті та переривчастий ритм створює відчуття тривоги та схвильованості. Музична кульмінація номеру відбувається на заклик до Темного Янгола покинути віруючі душі: «Тьму излучающий, улетай, свет поглощающий улетай...». Зазначимо, що М. Шух втілює вершину «тихою кульмінацією» в динаміці *pp*, хоча тут і сконцентрований найбільший драматизм. Композитор використав інші засоби передачі емоційного накопичення: високу теситуру голосів, «щемливий» акорд на тоніці *h-moll* з *IV#* щаблем, різкі «скидання» музичних фраз.

IV номер «Молитва Восходящему Солнцу» (*Dolce leggiero*) в тематичному плані є повторенням другого номеру, однак за образною структурою – інший. У II – образ віруючої душі є світлим у зверненні до Бога, адже вона ще не пізнала спокуси темної сили, а у IV – прагнучи до

Всевишнього, переосмислює себе як вже грішну душу. Звідси мотиви сходження (висхідні квартові стрибки), що характеризували Янгольський образ у II номері, тут вже представлені композитором іншими фарбами – у низьких голосах та низькій теситурі.

Остаточне ствердження грішної душі у бажанні спастися від гріха відбувається у V номері «*Ко Святой Троице в вере своей взываю я*» (*Marcato patetico, cis-moll*), що є другою драматично-емоційною кульмінацією духовного концерту. М. Шух втілив цей номер як патетичний гімн боротьби добра зі злом, відобразивши і страждання, і зловісний образ спокуси, і благання віруючої душі про помилування у Всевишнього.

Майже весь номер написаний в гучній динаміці (*sff, ff*) та побудований по строфах. Кожна строфа – ніби вигук усього людства, що звучить піднесеним хоралом з благанням до Святої Трійці про помилування. Фактура хору характеризується щільністю та концентрацією голосів, що сприяє великому напруженню. У тематичному викладі відмітимо як статичний рух голосів (єдність у благанні), так і висхідні квартові інтонації (образ Янгола) з попередньої частини, але вже у впевненому, драматичному звучанні. Глибокий зміст тексту «*Разбуди, помоги мне, Боже...*», «*...прими меня, милостивый, человеколюбивый*», що є закликком до дії боротьби з гріхом, втілюється М. Шухом у виразних динамічних хвилях та стрімкому розгортанні музичної драматургії.

Особливо важливим засобом створення цього хвилеподібного драматичного наростання є ладотональний план номеру. Кожна строфа побудована за принципом контрасту та зміщення тональної основи: перша строфа: *cis – a – e – a*; друга – знов починається у тональності *cis-moll*, розгортається таким же чином і зупиняється на тоніці *–a-moll*. Тональність третьої строфи раптово зміщується на півтона вверх та тонікою вже стає *ais-moll*, далі – повернення до основної тональності *cis-moll*. Такі різкі тональні контрасти є дуже ефектними у втіленні образу страждання, метання віруючої душі, яка в кожній строфі ніби з новою силою ззиває до Господа, благаючи

про допомогу. Досягнувши кульмінації (*fff*), відбувається різкий спад напруження – Янгол (душа), оновлюючись, очищується від гріха та стає смиреним.

VI номер «Молитва Животворящому Свету» (*Andantino, con moto, h-moll*) тематично похідна від другого номеру, однак у більш варійованому вигляді. Крім повтору елементів музичного викладення, повторюється й текст, однак його зміст набуває новий, вищий сенс. Душа Янгола (віруючої людини), пізнавши спокусу, постає вже оновленою і звертається до Господа з більшим віруванням та розумінням того, що Він – Усепрощаючий та Милосердний – простив гріх. У музичному викладі перевтілення образу Янгола відбувається за рахунок більш розвиненого мелосу та ритмічної структури. Інтонаційною прикрасою номеру стає переважання високої теситури в партії соліста, орнаментики у голосоведенні; гармонічна мова відрізняється частими кластерними співзвуччями. Всі ці знаки втілюють семантику споглядальності.

VII номер «Лик твой светел» (*Adagio, d-moll*) утворює тематичну та образну арку з першим номером. Після оновлення та очищення віруючої душі відбувається нове розуміння образу Янгола – як Святого Лику та Божественної сили. Образ природи, що зображується в першому номері, тут набуває нового значення – все живе є творінням Господа і Його прославляє. Твір закінчується світлою, тихою молитвою.

Отже, М. Шух, як знавець людських душ, розкрив глибокий зміст духовного концерту. Образ Янгола у баченні митця набув багатозначного сенсу, представши в різних іпостасях – і як Божественне, і як земне. Спочатку Янгол порівнюється з віруючою душею, яка по своїй природі є грішною. Від світла, чистоти вона приходять до спокуси та гріха, втім знаходить спасіння в щирому покаянні, через яке відбувається оновлення душі, її очищення. Тож образ Янгола, зрештою, перевтілюється у Божественне, тим самим вселяючи надію, що кожна грішна віруюча душа через молитву може стати святою та наповнитися благодаттю Божою.

4.3 Ідея Світла та Єдності в хоровому циклі «Пробудження» (2010)

Хоровий цикл «Пробудження» для хору *a cappella* був написаний М. Шухом у 2010 році. Митець назвав даний цикл «чотири вальсоподібні хори». На перший погляд, ця вказівка налаштовує слухача на романтичність, легкість, що властива такому танцю як вальс. Дійсно, зміст поетичного тексту розкриває образ весни як символ пробудження всього живого. Втім, цикл має риси релігійної стилістики. Адже композитор, який вбачав у всьому духовний сенс, і в цьому творі заклав філософський підтекст: весна та пробудження – це «духовний шлях сходження» віруючої душі.

Структура циклу містить чотири частини: «Пробудження», «Дзвонять дзвони піднебесні», «*Sancta Maria*» та «Передчуття весни», кожна з яких написана у світлому, радісному характері. Музична тканина циклу ніби проникнена Небесною присутністю, хорове звучання надихає на гарні відчуття: легкість, граціозність, мрійливість. Широко використані й прийоми звуконаслідування задля більшої картинності художніх образів. М. Шух намагався через відображення в музиці краси природи вказати перш за все на Божественну красу, звідси використання дзвонової семантики, звернення в молитві до Богородиці. Ідея Єдності (одна зі стильових засад митця М. Шука) втілюється через синтез пейзажності з молитовністю.

Експозиція циклу – «Пробудження» (*Andantino, G-dur*) «малює» світлий, мрійливий образ весни. На першому плані – відтворення пейзажної картинності, «звукова акварель» насичена яскравими життєрадісними інтонаціями. Хоровий виклад рельєфно відображає вальсовий тридольний ритм: опора на першу долю в басовій партії та альтова відповідь на кожную слабку долю такту (тихим звуком «цм», що імітує звучання *pizzicato* струнних). Основний тематизм закладений в партії сопрано, в цей час тенори влітаються в фактуру вокалізом (див.: додаток А, № 15, с. 209). Поетичний текст містить розмаїття метафор, що втілюються в музиці за допомогою краси мелосу та гармонії. Прозора фактура хору сприяє слуханню кожної звукової «фарби». Форма – проста двочастинна з кодою (16+28+18 тт.).

В основі першої частини – тема ліричного характеру, ядром є низхідна квартова інтонація з тоніки на домінанту та назад, згодом тема розгортається виразними мелодичними поспівками – плавним рухом вверх півтонами, що додає музиці сентиментальної фарби. Основна тема іноді подвоюється терцієвим звучанням голосів, звідси цікаві гармонічні рішення – наприклад, велика кількість септакордів. Протягом усього першого розділу басова партія тримає органний пункт на тоніці. Задля більшої картинності композитор застосовує прийоми звуконаслідування: імітація вітерця, вигуки птахів.

Друга частина – більш динамічна, в ній спостерігається широкий тональний розвиток: *G-dur*, *e-moll*, *Es-dur*, *cis-moll*, *Gis-dur*, *E-dur*. Тематизм також характеризується більшим розмахом: тема «вривається» стрибком на септиму в партії сопрано «раптовим подихом весни» та далі розгортається секвенційним стрибкоподібним низхідним рухом. Цікава гармонічна мова частини, що насичена великою кількістю септакордів, нонакордів, хроматизмів, затримань. Наведемо приклад (25-31 тт.): $T_{3/5} - IV_7 - IV_7$ зі зниженою терцією та квінтою – $II_9 (E) - IV_7 (E) - II_7 (E) - T (E)$. Барвистість гармонії додає семантику Світла в концепцію твору. Перед кодою поривчастість та динамізм музики переходить до стану споглядальності – довготривалі акорди, спів хору прийомом *mormorando*.

У коді (на словах «*I наповняють вірою*») з'являється перший сакральний знак – поява Янгольського соло сопрано. Отже, відбувається перехід від пейзажної картинності до молитовної семантики, яка в повній мірі буде втілена в наступних частинах циклу.

У другій частині «**Дзвонять дзвони піднебесні**» (*Moderato*, *D-dur*) втілений молитовний образ. Символ дзвону, як відомо, є формотворчим у багатьох творах М. Шука. Дзвонова семантика проявляється традиційними для хорового стилю М. Шука засобами: на рівні фактури – Янгольське соло сопрано та довгий хоровий органний пункт, що символізують два пласти – земний та Небесний; помірний темп, довгі тривалості, кластерні співзвуччя

акордів, затримання; виконавський прийом *mormorando* та проспівування сонорної «н».

Вальсоподібною цю частину складно назвати – із-за молитовної семантики споглядання тридольність вже не сприймається як танцювальна, навпаки, ритмічна затримка акорду на другій долі сприймається як інтонація зосередження. Форма – двочастинна с кодою.

Тематизм першого розділу побудований на мотивах, що ніби перетікають з голосу в голос, імітуючи «різноголосе» дзвонове звучання. Цікаве розподілення хорових голосів: композитор ніби прагнув яскравіше показати тембр кожної партії. І солісти (сопрано та баритон), і хор звучать рівнозначно, тим самим втілена ідея Єдності в хоровій творчості М. Шука.

У поетичному тексті знаходимо яскраві епітети дзвону: «*дзвони піднесебесні, легкокрилі*», що в музиці передаються переважанням висхідних інтонацій (що ніби «летять» у височінь). Далі втілюється образ сонячного сяйва, що укриває світ – яскравим плавним низхідним рухом від мелодичної вершини *e* до нижнього звуку *d*. У цьому розділі композитор використовує різні темпові відхилення (*piu mosso, poco meno mosso*) задля картинного зображення художнього образу.

Другий розділ більш схвильований, жвавий. Подібно до першої частини, композитор використовує широкі мелодичні стрибки, що символізують неосяжне Божественне Світло. Голоси хору та солістів об'єднуються в хоральному звучанні, що надає музиці повноти, глибини. Фактура ущільнюється, стає ширшою за рахунок використання *divisi* в хорових голосах, кластерів. Композитор яскраво втілив образ осяяння всього світу, зробивши цей розділ кульмінаційним.

Епілогом частини є кода, в якій відбувається повернення до стану зосередженої молитви. Хоровий органний пункт, що виконується прийомом *mormorando* та окремі басові інтонації («бом») вводять слухача у «фльор» дзвонового звучання, на тлі якого ледве чується піднебесне Янгольське соло.

Третя частина «*Sancta Maria*» (*Andantino, C-dur*) є втіленням католицької молитви «*Ave Maria*». Композитор залишив канонічний текст у незмінному вигляді, втім музична інтерпретація молитви є оригінальною – в романтичному стилі. Особливо це стосується вказівки композитора щодо вальсоподібності хору. На це вказує і спеціальна композиторська позначка темпу *Tempo di valse*. Оригінальним також є переважання хоральної фактури з щільним, тісним розташуванням голосів, що вказує на пріоритет гармонії над мелосом. Зазначимо, що такий прийом не є типовим для хорового мислення М. Шуха. На першому плані в драматургії розвитку частини – звукообразність, легкість, танцювальний світлий образ. Втім канонічний текст «*Ave Maria*» все ж вказує на молитовність частини.

Вступ розпочинається двома короткими, гострими мотивами жіночих голосів «*Sancta Maria*» штрихом *staccato* в динаміці *pp* та тихим шумом «*ц, ц*» (композиторська позначка – «наче годинник»). Далі вступає весь хор протяжним вокалізом, готуючи основну тему. Тематизм частини досить стриманий в своєму розвитку: ядром теми є орнаментальна інтонація від тоніки до допоміжного тону та назад з послідуєчим стрибком на сексту вверх, далі плавний низхідний рух. Тема багаторазово повторюється або варіюється (наприклад з'являються виразні групетто).

Гармонічна мова виконує головну функцію у драматургії частини. В пріоритеті для композитора – кластерне звучання акордів (типова риса хорового стилю митця), розмаїття септакордів, затримань. Тоніка в чистому вигляді в партитурі практично не зустрічається, особливу фарбу їй надає VI щабель, що утворює I₂. Самобутньо звучать неаполітанська гармонія та гармонічний мажор (у середньому розділі).

Ладотональний план частини теж розвинений. Наведемо приклад особливо барвистих тональних відхилень: *G – As – C – F – Es – C*. Зазначимо, що їх зміна відбувається практично в кожному такті. Ритмічна структура частини – остинатна, тридольність у жвавому темпі відчувається як

тріольність, то ж композитор у кульмінаційних моментах застосовує дуолі задля розширення фрази, підводячи до вершини музичної думки.

Типовим для хорового стилю М. Шуха є те, що соло сопрано відображає чистий образ Святої Діви Марії. Вся частина витримана в тихому нюансі, лише в кульмінації (59 т.) композитор використовує динаміку *mf*. Відповідно, штрих у хора – легкий, чіткий.

Заклучна частина циклу «Передчуття весни» (*Con anima, G-dur*) в світлі попереднього розвитку драматургії циклу є духовною кульмінацією. Не дивлячись на пейзажну картинність поетичного тексту, зміст частини набуває вищого сенсу – приход весни як символ відродження ототожнюється з Божественним приходом, що несе в собі надію. Саме у фінальній частині відбувається синтез земного та Небесного – втілюються ідеї Єдності та Світла.

Вальсоподібність в цій частині проявляється на рівні романтичного, задумливого образу весни. Розпочинає частину перший розділ, що звучить в хоровому викладі прийомом *mormorando*, тематизм насичений виразними сентиментальними інтонаціями, тріолями (нагадуючи жанр баркароли). Інтонаційна мова побудована типово для хорового стилю М. Шуха: з широкими стрибками в партії сопрано, що символізують Янгольський образ; органним пунктом у басовій партії та розмаїттям кластерів.

Зміст поетичного тексту середнього розділу відображає звернення до весни як символу пробудження природи, а в більш вищому сенсі – це звернення до Господа у молитві про дарування надії. Виразна основна тема поєднує в собі як плавне голосоведення, так і квартові стрибки. Композитор тонко втілив у музиці поетичні метафори («*обгорни природу*», «*м'яке світло надії*») мелодичними інтонаціями, тонким фразуванням, агогікою. На словах «*і подаруй свободу*» М. Шух надав тематизму більший розвиток, дійшовши до кульмінаційної вершини (41 т.). Хорове тло підтримує вальсоподібний ритм (поява акорду на слабку другу долю), а фонічні ефекти – звучання хору

на голосні «і», «а», «о» – урізноманітнюють хорову тканину. При зверненні до весни як Вищої сили, композитор використовує висхідні інтонації.

Реприза знову повертає до молитовної, споглядальної семантики. Звучання *tormorando* в хорі вже сприймається як внутрішня молитва-діалог кожної віруючої душі з Богом.

Завершує частину кода – заклик до приходу весни. Митець яскраво вибудував останню музичну фразу: інтонації, що довгими тривалостями сходять вверх, ніби «ступають» по Небесній лествиці. Останнє звучання секундових співзвуч кластера ніби «розчиняють» звуки музики та відносять душу до Бога.

Отже, хоровий цикл «Пробудження» є ще одним яскравим зразком філософсько-релігійного світогляду митця. В цьому творі проявляються такі риси композиторського мислення як:

- втілення ідеї Єдності через синтез пейзажності та духовного світу;
- втілення ідеї Світла, що проявляється у прагненні до Вищого: пробудження асоціюється зі світлими мріями, з вірою та надією, що несе в собі Божественна благодать.

«Духовний шлях сходження» виявлений в драматургічному розвитку чотирьох частин твору: від пейзажної картини (I ч.), образу піднебесного дзвону (II ч.) до канонічної молитви (III ч.) та приходу Весни – Божественного Світла (фінал).

Хоровий цикл «Пробудження» є світсько-духовним твором, що має (за вказівкою композитора) танцювальну, вальсоподібну семантику. Це є новацією для композиторського мислення митця, адже духовне наповнення твору (особливо в третій частині – молитві «*Sancta Maria*») не уособлюється з романтичним стилем. Таким чином, М. Шух на пізньому етапі творчості знайшов нові засоби втілення молитовності в хоровій творчості, що вказує на широкий універсум його світогляду.

4.4 Семантика хорових мініатюр

Відзначимо важливу рису стилю М. Шуха в хорових жанрах – прагнення до камерності. Про це свідчать такі ознаки: крупні церковні жанри (реквієм, меса) втілені композитором іншим виконавським складом, ніж прийнято – переважно виклад *a cappella* або вокальне тріо замість *tutti* хору, переважання прозорої фактури, оригінальне трактування канонічних текстів (наприклад, про «День гніву» в месі «*И сказал я в сердце моем*» у медитативній сфері). В одному з інтерв'ю композитор зізнавався: «... В якийсь момент я зовсім перестав писати для симфонічного оркестру, зрозумів, що великий колектив відображає щільну матерію, а я як раз хочу з неї вирватися» (переклад з рос. мій – А.К.) [48].

М. Шух прагнув створити власний «мікросвіт» і втілити «тонкі матерії» через різні духовні жанри. Тим самим підвищується інтерес до жанру хорової мініатюри в духовній творчості митця, де в повній мірі розкривається прагнення композитора до камерності.

Духовних хорових мініатюр у М. Шуха велика кількість. Вперше композитор звернувся до цього жанру в 1988 році (хор «*Помяни, Господи*» на вірші М. Шноралі), передбачаючи появу великих жанрів в даній сфері. І продовжував працювати в ній все творче життя. Відомо, що композитор у рівній мірі спирався в духовних творах і на західноєвропейську, і на православну церковні традиції. Так і жанр хорової мініатюри представлений М. Шухом піснеспівами в традиціях християнської культури.

Аналізуючи хорові мініатюри митця, необхідно відзначити, що і в цьому жанрі М. Шух не відходить від своїх основних стильових орієнтирів – медитативної сфери (молитовності), «...одночасного прагнення до глибинності та сходження...» [126, с. 25].

На основі семантичного аналізу багатьох хорових творів М. Шуха можна зробити висновок, що в пріоритеті для композитора щодо семантики – «інтонаційна чуйність» і «відчуття мелосу» [13, с. 215]. Концепти художнього світу хорової музики М. Шуха – Єдність, Гармонія та Світло –

відповідають прагненню митця до Богоспівкування (через рух душі людини до Вищого, сходження до Світла). Так, композитор, за допомогою музичної інтонації, що має «духовно-моральний вимір», втілює «енергії своєї душі» (переклад з рос мій – А. К.) [116, с. 28].

Наприклад, у хоровій мініатюрі «*Ave Maria*» (1999) «генеральною інтонацією» [116, с. 35] є *піднесена висхідна інтонація*, що передає радісний образ вітання Діви Марії. Піснеспів написано для мішаного хору і соло сопрано. За традицією написання композиторами цієї молитви (шедеври – «*Ave Maria*» Дж. Каччіні, Ф. Шуберта), і в музичній лексиці твору Шуха в партії соло сконцентрований мелодичний тематизм та драматургічний розвиток загальної концепції піснеспіву. Хор же виступає основою гомофонно-гармонічного супроводу.

Першою ознакою піднесеності слугує велика кількість стрибків у партії соло і верхніх голосах хору (на широкі інтервали: септиму, сексту, кварту, квінту). Ці стрибки насичують мелодію диханням, розспівністю і відповідають образу Небесної Покровительки, Святої Діви Богородиці.

Друга ознака – ритмічна канва піснеспіву. Композитор наситив хорову фактуру твору синкопами, які переважно слугують «трампліном» до майбутнього висхідного стрибкоподібного руху. Ритмоформула руху додає музиці легкості та невловимості. Часто зустрічається рух шістнадцятими – в основному, що «перетікає» з голосу в голос, подібно випромінюванням світла.

Безумовно, в створенні світлого, піднесеного образу яскраву роль виконує гармонічна мова хорової мініатюри М. Шуха, що захоплює красою і виразністю свого втілення. У першу чергу, відзначимо часте застосування композитором акордів із затриманням, які надають музиці сентиментальності та трепетності. Також неодноразово М. Шух прагне до плагальності (наприклад, відхилення в IV щабель). Найвиразнішим гармонічним співзвуччям є перерваний зворот (відхилення в VI щабель ладу) у кульмінації, за рахунок додавання *divisi* в кожному голосі. Так, після світлого

звучання основної тональності *G-dur* відхилення в *e-moll* додає інтонацію світлої печалі, що звучить дуже проникливо.

У хоровій мініатюрі «*Stabat Mater*» для жіночого хору (1999), навпаки, превалює прагнення до *низхідної* (скорботної) інтонації, що пов'язано зі змістом: розкривається інший образ Діви Марії – Матері у скорботі, яка бачить свого Сина вмираючим на Хресті. Тематизм хорової мініатюрі точно відображає драматичний образ: *низхідний тетрахорд*, який і назвемо «генеральною інтонацією», «червоною ниткою» проходить через весь твір. Це пов'язано і зі структурою вербального тексту (застосованою М. Шухом), в якій кожне слово чи словосполучення складається з 4 складів: *Stabat Mater / dolorosa / juxta crucem / lacrimosa*. І, звичайно, з семантикою молитви, що символізує капаючі сльози, безперервні стогони матері, що бачить страждання Свого Сина.

З точки зору розвитку драматургії хорової мініатюрі, важливо відмітити семантичне значення пауз, які розділяють кожен тетрахорд, надаючи більшого значення кожному слову. Отже, спостерігаємо розрізнений тематизм і обриви музичних фраз, наче автор закликає до обдумування кожної інтонації. Гармонічна стилістика хору – складна, насичена безліччю кластерів (застосування гострих півтонів, які, за рахунок нестійкості, додають до музики морок і жах).

У хоровій мініатюрі «*Dies irae*» для мішаного хору переданий драматичний образ, який розкриває зміст канонічного піснеспіву «День гніву». М. Шух втілив його в двох сферах: *молитовній* (перший розділ), завдяки лаконічності висловлення, великій кількості мовних інтонацій; *дієвій* (середній розділ), що призводить до яскравої кульмінації.

У хоровій композиції «*Dies irae*» діють дві «генеральні інтонації»: *псалмодія – стилізація григоріанського хоралу*: багаторазове повторення звуку на тлі тонічного органного пункту (у альтів та басів). Її смисл – неминучість Судного Дня і невідворотність кари за гріхи. Стилістичні ознаки григоріанського хоралу проявляються й на рівні хорової фактури: домінуюче

значення мають чоловічі партії, особливо партія басів, коли інші голоси виконують другорядну функцію (навіть при розвиненому мелодизмі). Проаналізувавши гармонічну мову мініатюри, можна відмітити прагнення до західної духовної традиції: в основному, композитор застосовує тісне розташування акордів, переважання секундових співзвуч, затримань. «Тіснота» музичного викладення створює деяку статичність та архаїчність звучання.

Друга «генеральна інтонація» – *тритоновна низхідна*, напруженістю та дисонансністю свого звучання яскраво відтворює образ страху перед Божим Судом і Господнім гнівом.

Прагнення до камерності виявив аналіз Духовного диптиху для жіночого хору (2003). Цикл складається з двох, невеликих за масштабом, хорових мініатюр – «*Исполнение всех благих*» та «*Молитва ко Святой Троице*». Драматургія диптиху вибудована за принципом барокового «малого циклу»: перший хор написаний в традиційному ключі та відповідає функції прелюдії, весь драматизм укладений в другому піснеспіві циклу (як засадничий чинник, *quasi* фуга).

Як відомо, в молитві по закінченню справи «*Исполнение всех благих*» прославляється Господь, М. Шух же відобразив славильність не масштабно, а в семантиці лаконічності, «камерності» музичного викладення. Хор має ознаки кантовості, що підтверджує застосування, в основному, стриманого триголосся, де верхні голоси утворюють мелодію, а нижній – гармонічну основу.

Другий хор «*Молитва ко Святой Троице*» – це емоційно-образна кульмінація диптиха. По-перше, молитва до Святої Трійці несе в собі драматичний зміст – благаання про помилування, взивання до Бога бути до нас милостивим, пробачити людські гріхи. Таким чином, є очевидним, що емоційне насичення в цій хоровій мініатюрі більше, ніж в першій. Взивання до Спасителя відбувається в тексті такими багатозначними вигуками: «*помилуй*», «*очисти*», «*прости*», «*посети*», «*исцели*». Кожне слово молитви

містить глибокий сенс, який переданий композитором у своєму авторському баченні.

Музична лексика хорової мініатюри складна і багатогранна. У першу чергу, звернемо увагу на складну метроритмічну структуру: змінність розміру, що пов'язана з будовою строф у тексті, налаштовує на мовленнєву основу молитви. Застосування різних ритмічних формул (тріоль, синкопи) також ускладнюють музичну мову.

Тематизм піснеспіву, що складається з двох розділів, достатньо розвинений. Перший розділ (*Страстно*) звучить архаїчно та ствердно. На тлі яскравого органного пункта в партії сопрано на перший план виходить тема альтів (спочатку монодією, потім у триголосному викладенні), в якій є ознаки знаменного розспіву (лаконізм теми в амбітусі терції), – це *перша «генеральна інтонація»*.

Другий розділ (*Смиренно*) характеризується хоральним викладенням. Порівняно з першим розділом, тут відображена семантика благання, простежуються скорботні інтонації в псалмодійному викладенні. Яскрава кульмінація *«Имене Твоего ради»*, до якої підводить логіка попереднього розгортання музичного матеріалу, є й смисловою вершиною молитви – ствердження Господа в Триєдності, Бога у Святій Трійці!

Ще одним важливим семантичним знаком є гармонічна мова хорової мініатюри. У першу чергу, відзначимо велике значення органного пункта на тоніці *cis-moll* у першому розділі, що став основою для всього гармонічного викладення розділу (органний пункт сприяє створенню архаїчності звучання в експозиції хору). Другий розділ більш розвинений в плані гармонії. Зі зміною тональності (*fis-moll*) ускладнюється й гармонічна мова: композитор багаторазово застосовує плагальні звороти ($IV \overset{3}{5} - T$, $II_2 - T$), затримання в акордах. Архаїчно звучить відхилення в натуральну домінанту. Зазначимо також, що гармонічна тканина твору насичена великою кількістю септакордів (найбільш яскраво звучить VI_7 в кульмінації хору). В інтонаційній

драматургії відзначимо найвиразнішу інтонацію мініатюри – звучання IV# шаблю в ПЗ/4 з підвищеною терцією із затриманням у псалмодійному викладенні (*друга «генеральна інтонація»*).

Ще одним зверненням в молитві до Богородиці є хорова мініатюра «*Sancta Maria*» (2005). Твір втілений світлою молитовною семантикою, проникнений ліричними інтонаціями, що символізують Святий Жіночий Образ. Задля створення зосередженого стану молитви композитор обрав повільний темп, тиху динаміку, переважання довгих тривалостей. Семантика хорової мініатюри ніби відтворює спів у храмі, «тихе» благання перед іконою Богородиці.

Твір складається з трьох розділів. Перший – експозиція, в якій втілюється молитовний образ через виразний хорал «*Sancta Maria*». Основна тема – стримана, характеризується статичністю (*перша «генеральна інтонація»*). Спочатку вона проводиться в низьких голосах (альт, бас), ніби відтворюючи глибинність світобудови. Сопрано влітаються в третьому такті, збагачуючи звучання новими фарбами.

Оригінальним є гармонічне наповнення мініатюри: вказавши основну тональність *C-dur*, композитор розпочинає твір з гармонічного мажору (*As*), далі переходить до фрігійської гармонії, після чого вперше виявляє основну тональність. Далі помічаємо розмаїття акордики: III⁷#3,5, VI⁷#3,5 та інші септакорди. Такі ладотональні та гармонічні фарби надають звучанню самобутнього забарвлення.

Другий розділ (*Sempre*) характеризується більшою динамікою, зміною тональності (*G-dur*). Другою «генеральною інтонацією» назвемо розвинену тему, що побудована висхідним стрибкоподібним рухом. Стриманий молитовний образ перевтілюється в емоційне благання до Богородиці. Важливу функцію в драматургії розвитку цього розділу є органний пункт басової партії на тоніці та витримані акорди в партії тенорів, що виконуються прийомом *mormorando*. Це – ознаки втілення дзвонової семантики. На тлі хорового звучання композитор використав шумові ефекти: тихий

«космічний» шум та імітацію вітерця. Таким чином, М. Шух застосовує звуконаслідування, збагачуючи молитовний образ новими семантичними знаками. Гармонія розділу наповнена кластерами, секундовими співзвуччями, затриманнями. Тематизм рухається висхідними мотивами, що призводить до першої кульмінації на словах «*benedictatus fructus*».

Третій розділ є кульмінаційним (*Piu mosso*), побудований на інтонаціях другого розділу. У тематизм вплітаються орнаментальні, спиралеподібні мотиви, що надають музиці більшого руху, схвильованості. Фактуру насичує соло високого сопрано, що відтворює образ Святої Діви Марії. Саме тут настає головна кульмінація хорової мініатюри. Після динамічної вершини відбувається поступовий спад.

Хорова мініатюра «*Domine meus*» (2016) написана М. Шухом для двох жіночих хорів. Особливістю даного хору є антифонний принцип побудови тематизму твору. Кожен з двох хорів викладений триголоссям, тому фактура мініатюри характеризується прозорістю та легкістю. Тематизм має мовленнєву природу та нагадує псалмодію: на кожний звук один склад з остинатним ритмом. Досить жвавий темп та остинатні дрібні тривалості сприяють відчуттю саме промовляння, а не співу молитви.

«Інтонаційний словник» хору не має великого розвитку, головну функцію в драматургії твору виконує ритм та гармонічне розмаїття. Втім, визначимо основні тематичні мотиви. *Першою «генеральною інтонацією»* назвемо короткий мотив з чотирьох звуків, що повторюються, з послідувачим сходженням на тон вверх. Ця інтонація – стримана, аскетична. У розвитку драматургії хору вона варіюється, втім, залишаючи інтонаційне наповнення. Композитор розмаїчує тематичну одноманітність частою ритмічною зміною: з тріолей на секстолі, квінтолі, потім повернення до дуольного ритму. Розмір також змінюється практично в кожному такті, що створює метроритмічну нестійкість.

Друга «генеральна інтонація» є контрастом до першої – плавний мелодичний мотив з використанням довгих тривалостей (половинні, чверті),

фермати в кінці фраз. Ця інтонація є семантичним знаком споглядальності, молитовності.

Особливе забарвлення музичній тканині хору надає ладотональний план. В основному, композитор використовує мажорні тональності, розкриваючи піднесений образ прославлення Бога. Типовим для композиторського мислення є раптова зміна тональності, що може викликати труднощі для виконавців. Наведемо приклад ладотонального плану другої частини: *E – C – A – Cis – E – G – E – Gis – D – B*. Таке розмаїття сприяє барвистості, яскравості тематизму хорової мініатюри.

Гармонічна мова першої частини – проста, в антифонному звучанні жіночих хорів переважають квартсектакорди та сектакорди, у другій – акордика ускладнюється, з'являються септакорди, акорди із затриманням, кластери. В заключній частині два хори об'єднуються в шестиголосне наповнене звучання, застосоване композитором *divisi* голосів розширює фактуру, що сприяє відображенню образу прославлення Господа всім людством.

Хорова мініатюра «*Помяни, Господь*» на вірші Н. Шноралі для мішаного хору та соло тенора стала одним з молитовних зразків у камерному жанрі. Поетичний текст належить вірменському поету-просвітителю Н. Шноралі та розкриває глибокий зміст поминальної молитви за покійними. У драматургії твору звернення до Господа відбувається як від однієї віруючої душі, так і від усього людства.

Основна тональність – *d-moll*. За структурою хорова мініатюра містить три розділи – три прохання до Господа. Тематизм побудований двома темами: перша – прохальна, в мовленнєвому ключі, завжди супроводжується благанням «*Помяни, Господь*», друга – скорботна та розгортається виразним мелосом «*Со святыми упокой*». Фактура твору має два пласти: перший належить соло тенора, який викладає основну тему, другий – хоровому супроводу, що є тлом та, ніби від усіх віруючих людей, доповнює молитву, сказану від однієї віруючої душі.

Експозиція розпочинається темою «*Помяни, Господь*» – загальним унісоном всіх партій на тоніці *d*, що символізує духовну єдність. Далі звучить висхідний стрибок у всіх голосах з зупинкою на ферматі – встановлюється духовна вертикаль. Після цього хорал затихає, залишаючи соліста «наодинці з Богом».

У наступному такті хоровий супровід знову підключається, повторюючи текст молитви. Важливим елементом розвитку драматургії є органний пункт на тоніці в басовій партії, що символізує вічність. Метрична зміна майже в кожному такті (4/4, 7/4, 5/4, 4/4) налаштовує на мовленнєву природу звуковедення хору. Гармонічній мові притаманні затримання, завдяки чому фактура наповнюється кластерами.

Митець дуже точно втілює образи, що виникають у поетичному тексті. Так, на словах соло тенора «*Когда архангел возгремит трубой*» застосована квартова інтонація, що символізує трубний глас (подібний до «голосу труби» у VII частині «*Зорю бьют*» хорового концерта «*Пушкинский венок*» Г. Свірідова).

Втора хору звучить більш наполегливо завдяки тріольному ритму. На словах «*И воззовет на страшный суд*» митець звуконаслідує драматичний образ за допомогою динамічного розвитку теситурних умов у хорі. Слово «*воззовет*» – висхідна інтонація з квінти до тоніки *d*, «*страшный суд*» відображений раптовим стрибком на октаву вниз. Втілюючи цей образ, композитор вперше застосовує динаміку *f*.

Хорова втора зображує драматизм завдяки нашаруванню секундових інтонацій в акордах. У басовій партії чуємо набат унісоном голосів. Далі ще одна напружена фраза, яка втілюється більшим підвищенням теситури у соло сопрано та в хорі – перша кульмінація. У наступному такті поетичний зміст розкриває, за кого звучить ця молитва, а саме – за померлих. З особливим трепітом втілена митцем семантика скорботи: басова партія змінює гармонію – з'являється субдомінантова «фарба», слово «*усопшим*» викладено гнучким

нюансуванням < >. Всі ці ознаки вказують на прагнення композитора додати емоційного забарвлення поетичному змісту.

Друга тема «*Со святыми упокой*» є смисловим «вузлом» драматургії. Це – молитва за покійними, благання простити всі гріхи померлому та подарувати йому Царство Небесне. Цікаву гармонію обрав композитор для виокремлення першого мотиву теми – саме неаполітанську (II7). Як відомо, семантика цієї молитви втілювалася багатьма композиторами. Найвідоміша інтерпретація – у першій частині кантати «*Иоанн Дамаскин*» С. Танєєва. Також до цієї молитви зверталися в творах П. Чесноков, О. Архангельський, П. Чайковський та ін. М. Шух втілює духовний зміст виразним вокалізмом на тлі органного пункту в басовій партії, що імітується поперемінно у всіх голосах. Цей мотив характеризується щемливими скорботними інтонаціями у висхідному русі з послідувачим поверненням до тоніки в натуральному мінорі. Дрібні тривалості, якими викладений цей мотив, додають тематизму орнаментики та імітують янгольське «невагоме» звучання.

Другий розділ є більш динамічним. Друге прохання (перша тема) знову викладена октавним унісоном усіх голосів, однак висхідний стрибок у соло сопрано (звернення до Господа) вже не на квінту, а на октаву вверх, що символізує порив душі. Далі в тексті розповідається про славу Господа («*Когда с Востока славой золотой Твой лик блеснёт...*»), у соло тенора виявляємо семантику піднесеності – висхідна величальна інтонація, але в медитативному викладенні. Так, спочатку славильний тематизм звучить тільки у соліста, а хор йому вторить окремими підголосками, потім – семантика славильності виникає і в хоровій партії: знову звучить тема «*Со святыми упокой*», але вже не скорботною інтонацією, а піднесено.

Кульмінація з'являється на слові «*блеснёт*» висхідним рухом на септиму у соліста та завдяки підвищенню теситурних умов у всіх голосах хору. Після яскравої кульмінаційної точки тема тенора «падає у безодню» на дециму вниз, символізуючи морок та темряву. Хоровою другою тема «*Со святыми упокой*» звучить вже в даній семантиці – тихо, завуальовано. Далі

знов згадується день страшного суду і звучить ще одне прохання про спомин душ померлих. Композитор філософськи втілює страшний, драматичний образ – динаміка залишається тихою, гармонічна мова наповнена тільки архаїчною квінтою в хорі, споглядально сприймається плавний тональний перехід з *d-moll* до *C-dur* і назад.

Інтонаційно виокремлюється митцем слово «*усопшим*», оригінально звучить тризвук VI щаблю з затриманням. У наступній фразі знову повторюється неаполітанська гармонія II₇, далі – виразний вокаліз «*Со святыми упокой*» у первісному викладенні, з імітаційним проведенням у всіх голосах низхідним рухом.

Третій розділ розпочинається третьою прохальною інтонацією зі стрибком на квінту, як у першому розділі. Далі розгортання музичної тканини відбувається за рахунок звучання теми «*Со святыми упокой*», яка в даний момент символізує семантику таємничості, містеріальності («*Ты книгу тайн развернешь пред собой*»). Розвивається ця тема імітацією тільки в двох голосах (сопрано та альт) на тлі органного пункта в чоловічих партіях. У цьому розділі розкриваються образи жаху («*и задрожит от ужаса вся плоть*»), втім знову в семантиці медитативності. Не дивлячись на споглядальність музичного викладення, М. Шух цією «статикою» все одно втілює тривожні образи – так, в партії басів зосереджено та похмуро звучить набат на тоніці («*в страшный час*»).

Останній раз звучить тема «*Со святыми упокой*» низхідним імітаційним рухом. Композитор розширює кінцівку хорової мініатюри за рахунок уповільнення темпу, зміни метричної структури: 5/4, 11/8, 13/8, 4/4. Митець прагнув додати свободи тематизму задля «розчинення», завмирання звучання у медитативній хвилі. Після другої теми останній раз звучить перша – у соліста та всього хору на тризвучі VI щаблю, що прагне до тоніки, до якої і приходиться тема в наступному такті.

Закінчується хорова мініатюра витриманим хоровим акордом на тоніці *d-moll* з затриманням, що властиво стилю М. Шуха. На тлі «безкінечної» тоніки тихо промовляє останнє благання до Господа соло тенора.

Хорова мініатюра «*Помяни, Господь*» – одна з найзначніших у камерному жанрі творчості М. Шуха. Вибір молитовної сфери задля втілення образу спомину повністю виправдовує себе, адже молитва за померлими передбачає глибокі душевні переживання, скорботу, занурення в себе. Разом з тим, для віруючого день смерті є початком нового, вічного життя. Тому молитва символізує і внутрішню печаль, і спокій, і вічність. Втілення М. Шухом образу спомину є оригінальним, адже у одноманітності музичного викладення митець заклав різні символи. Так, тема «*Со святыми упокой*» відображає різні образи – скорботи, прославлення, страшного суду.

Отже, на основі аналізу хорових мініатюр М. Шуха виявлена багатовимірність хорового стилю композитора, що заснована на таких рисах:

- домінування молитовної сфери (проявляється на рівні темпової, ладотональної, фактурної драматургії);
- мелодична виразність і розвинений тематизм у хорових мініатюрах як ознака прагнення до Богоспівкування;
- метроритмічні особливості, що є важливим засобом втілення образної сфери хорових мініатюр;
- гармонічна мова хорових мініатюр: то надзвичайно проста у своєму викладенні (так, наприклад в першому хорі «Духовного диптиху», а також в «*Ave Maria*»), то наповнена складними акордовими співставленнями – дисонуюча, «суперечлива» (другий хор «Духовного диптиху», «*Stabat Mater*»).

Звертаючись до камерних хорових жанрів, композитор М. Шух не зменшує прагнень до «простору» своєї музики, до надзвичайно глибинного втілення молитви в своїй творчості. Адже, жанрово-семантичний аналіз хорових мініатюр М. Шуха показав, що музичні засоби-символи допомагають розшифрувати глибину філософії композиторського надбання.

Для художнього мислення М. Шука характерні превалювання мелосу, виразність хорової інтонації та її драматургічного розвитку, які є провідником до розуміння канонічного (поетичного) текстів. Нарешті, для хорового стилю композитора типовим є злиття суб'єктивної, медитативної сфери відчуття та об'єктивних переживань релігійної людини (*homo credens*), чий піснеспів спирається на літургічні традиції різних конфесій.

Отже, схарактеризований жанрово-стилістичний синтез, виявлений на ґрунті всебічного аналізу хорових мініатюр М. Шука, стає прикметою свого часу, залучаючи композитора до видатних духовидців та музичних пророків.

Висновки до Розділу 4.

На ґрунті дослідження молитовної семантики хорових творів М. Шука виявлено її наявність на всіх рівнях:

- інтонаційно-стилістичному;
- жанрово-композиційному;
- драматургічному (в якому прообразом цілісності є Служба Божа).

Молитовність є складовою всіх жанрових форм хорової музики, до яких звертався митець – духовні концерти, хоровий цикл, хорова мініатюра. Так, в «Літургічних славослів'ях Іоанна Златоуста» він свідомо звертається до літургічних піснеспівів, моделюючи суттєві ознаки давньоцерковного співу християнської Європи (григоріанський хорал, юбіляції, *Alleluia*) та Візантії (знаменний, грецький розспіви), чия традиція була поширеною на слов'янських землях. Концепт Єдності втілюється М. Шухом у синтезі різних канонічних текстів духовних традицій.

Превалювання молитовності виявляється і на *релігійно-філософському осмисленні*: наприклад, завершення великого циклу в «Літургічних славослів'ях» «тихою кульмінацією» (як досягнення благодаті/синергія людини-творця та Бога). Духовні концерти 2008 року – «*Откровения блаженного Иеронима*» та «*Искушения Светлого Ангела*» – є **уособленням творчого кредо через стильову єдність втілення молитовної семантики.**

Якщо в першому з них композитор відтворив молитву через слово-Логос (хорові номери), «внутрішній стан душі» (в партії роялю) та через літургійну приналежність молитов, то в другому концерті молитовність увиразнена у поезії Н. Шноралі, що тяжіє до символіки Сонця (концепт Світла). Сильова спорідненість молитовної семантики двох духовних концертів М. Шука посилена **єдністю драматургічної будови за принципом духовного сходження** (на ґрунті відтворення в музиці прагнень *homo credens*: через молитву – до Бога).

Хорові мініатюри також містять втілення концептів Світла та Єдності, увиразнені засобами мелосу, ладо-гармонічного, фактурно-тембрового викладення. Відзначимо важливість висхідних інтонацій, що превалюють в музичній мові, що уособлюють інтенцію «духовної вертикалі», сходження до Неба. У хоровій мініатюрі «*Помяни, Господь*» на вірші Н. Шноралі проникливо втілена молитва за померлими. Молитовні ознаки проявляються у фактурі твору: соло-тенора символізує звернення до Бога від однієї душі, а хорова втора – соборну молитву всіх вірян.

Духовний аналіз хорової музики М. Шука виявив, що концептуальним принципом мислення митця є молитовність, уособлена через засоби організації твору, а саме:

1. *псалмодія* як жанрове підґрунтя стародавніх розспівів (григоріанський, грецький) за рахунок мело-формул (вузький амбітус, плавне голосоведення), «що репрезентує церковний стиль» (переклад з рос. мій – А. К.) [182];
2. *протяжність*⁶ (*дление* – рос.) що проявляється у переважанні тривалих акордів (кластерів); побудові фраз на багаторазовому повторенні тематизму (з ладовою зміною, вільним розгортанням); розподілу функцій хорового тла та солістів у різноманітних модифікаціях;

⁶ «Звук, що тягнеться – символ віри, як являє собою зв'язок душі з Богом, союз любові та надії», за В. Медушевським [116, с. 410]. Протяжність – рух по вертикалі (принцип Богоспілкування: у безперервності – молитовний зв'язок з Богом);

3. тип інтервальних співвідношень між голосами (в чисту квінту, чисту кварту); теситури, динамічних нюансів, тембрових поєднань;
4. мелізматика (юбіляції), грецький і знаменний розспів увиразнюють наявність духовного чуття – висхідні інтонації Світла;
5. *антифонність* як рівноцінний діалог – символ Єдності;
6. хоральна фактура як втілення концепту Єдності (орієнтація на практику церковного обіходу або його розвиток у композиторській творчості, зокрема, Літургії П. Чайковського [182]).

Таким чином, молитовність є не лише ознакою жанрової природи хорової творчості М. Шука, але й його стильовою домінантою.

ВИСНОВКИ

Всебічний розгляд хорової спадщини М. Шуха як художньої єдності та віддзеркалення його філософсько-релігійного світогляду дозволив дійти наступних висновків.

1. Михайло Шух – видатний український композитор, педагог, громадський діяч останньої третини ХХ – ХХІ століть. Творчий вклад, який зробив митець, складає велику цінність для хорового мистецтва сьогодення. Композитор є представником музичної еліти в творчій практиці нашої країни на межі II – III тисячоліть, був свідком історичних змін у державотворенні та культурній перебудові України. У свідомості митців у цей час відбулася стрімка світоглядна революція – від радянської культури, що містила багато умовностей та заборон (особливо щодо духовної сфери) – до вільного волевиявлення у виборі тематики власних творів. Аналіз повного корпусу доробку хорових творів автора вказує на його багатогранність. У пріоритеті М. Шуха як музиканта та філософа – суголосся медитативності та молитовності (як двох світів художньої свідомості митця), що складає **духовний універсум хорової творчості**.

2. Музикознавче осмислення композиторської спадщини М. Шуха виявило правомірність феноменологічного підходу до оцінки вкладу видатної особистості в музичну культуру України саме у хоровій сфері. Наукове підґрунтя вивчення творчості композитора є достатньо великим: в загальному плані майже всі сфери творчості митця висвітлено. Однак аналіз хорової сфери спадщини митця не достатньо представлений у музикознавчому дискурсі, особливо з точки зору втілення духовних образів.

М. Шух був дуже плодотворним композитором, який протягом творчого життя досягнув майже всі музичні жанрові сфери: це – симфонічні, органні, камерні, фортепіанні, вокальні твори, музика до кінофільмів, а також твори для дітей. Однак найголовнішою сферою, в якій композитор найбільш глибоко розкрив свій потенціал творчої особистості – музиканта-філософа – є хорова музика. Дослідження хорової творчості М. Шуха є актуальним на

сьогоднішній день, оскільки великий доробок митця складає важливий виконавський пласт сучасної музики. Хорова спадщина композитора є дуже популярною серед хорових колективів не тільки України, а й закордоном. Композиторський стиль митця виявляє сучасні тенденції розвитку хорового мистецтва та викликає великий інтерес з точки зору вивчення хорознавчих та диригентських засад у творах М. Шука. Зрештою, життєтворчість митця у загальному плані цікава для українського музикознавства, бо композитора, який працював на ниві вітчизняного мистецтва більше 40 років, давно можна в певному сенсі зарахувати до пантеону видатних творців музичної України кінця XX – XXI століть.

Отже, історіографічний огляд джерел, присвячених творчості М. Шука, виявив недостатню системність та глибинність поглядів на специфіку мислення митця як *творця духовних жанрів*. Щодо його світоглядних засад, науковці зазначають інтелектуально-філософське бачення тематики хорових творів, називають «людиною культури». Однак слід розуміти богословське значення цього терміну. «Культура співвідносна з традицією. Традиція – насіння, передача вищого життя з Богом, а культура – удобрена трудом почва серця, готового прийняти великий дар і зростити його» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 180]. Зміст наведених визначень В. Медушевського співпадає з нашим розумінням творчості М. Шука як Божого дару, шляху до Світла через спадкоємність традицій людської цивілізації. Зворотною стороною «стикання» митця з істинами Божого світу є оригінальність художнього мислення М. Шука, принципи взаємодії традиції та новаційності, обумовлені філософсько-релігійним світоглядом митця. «Вічній новизні традиції відповідає жага світла досконалості, що складає нерв культури» (переклад з рос. мій – А. К.) [116, с. 180].

3. На підставі всебічного обґрунтування драматургії крупних та малих композицій М. Шука з точки зору *homo credens* (віруючої людини) доведено наявність духовного універсуму на різних рівнях організації твору. По-перше, через створення композитором оригінальної жанрової системи

хорової творчості; по-друге, завдяки свідомому вибору світоглядних концептів-ідей Єдності та Світла. Разом з принципом драматургічної будови твору «*духовний шлях сходження*» визначені музично-філософські концепти, котрі розкривають глибинний сенс молитви: через які б митарства та спокуси не проходила віруюча душа, через покаєння вона сягає Божественного Світла. М. Шух увиразнив цю ідею в творах за допомогою вибору камерного складу виконавців, переважно *a cappella*, великої кількості висхідних мелоінтонацій, оригінальності відповідної фактурно-тембрової драматургії.

4. Вперше розроблено періодизацію хорової творчості М. Шука. Критеріями еволюції хорового мислення композитора слугували: тривалість життя, хронологічні (наприклад, початок написання хорових творів), та географічні (перебування в різних культурних центрах країни) ознаки життєтворчості, зміна жанрових зацікавлень. Ці критерії дозволили поділити хоровий доробок композитора на чотири періоди: «роки навчання», ранній, центральний та пізній. У зв'язку з надзвичайною плодovitістю центральний період творчості М. Шука пропонується розподілити, в свою чергу, на два відтинки – етап зрілості та кульмінаційний етап.

Розробка періодизації хорової спадщини композитора дала можливість визначити, яким чином відбувалося становлення жанрово-стильових орієнтирів митця (в залежності від зміни соціокультурної та історичної парадигми розвитку суспільства).

Дослідження еволюції хорової творчості митця дозволило визначити магістральну сферу, в якій працював М. Шух, – духовну музику. Зацікавлення цією тематикою він втілював ще в ранньому періоді – у реквіємі «*Lux aeterna*». Таким чином, композиторське мислення характеризується ранньою зрілістю, глибинністю та самобутністю музичної мови.

5. Новаційність мислення М. Шука обґрунтовано через розуміння філософсько-релігійних засад його світогляду. Вони увиразнились як *якість інтонаційного звукообразу через медитативність*, що проявилася вже у світських творах митця, ставши провідником «голосу Автора», а потім

оригінально втілилася у духовній музиці. Аналіз знакових творів медитативного стилю (хоровий цикл «*Из лирики А. Блока*», реквієм «*Lux aeterna*», меса «*И сказал я в сердце моем*», хоровий концерт «*Чаклувальні пісні*») виявив, що медитативність є *пріоритетним принципом художнього мислення* М. Шуха.

Новаційною є і трансформація авторської медитативної інтонації у *молитовність*, як іншу іпостась *homo credens*. Якщо стан медитації – то занурення у власний внутрішній світ, монолог з душею, то молитва – завжди діалогічна, спрямована на Богоспілкування. В повній мірі молитовність проявилася у центральний період творчості митця, що пов'язаний з зацікавленістю композитора православною духовністю. Іншими словами, духовний універсум унаочнено в хорових творах як «**поліфонію смислів**»: від медитативної стильової інтонації як «генеральної» (за В. Медушевським) – до літургійно-молитовної. Їх зіставлення в контексті *цілісної стильової системи* виявляє органічний синтез медитативності та молитовності. Їх екзистенція у жанровому розмаїтті хорових творів М. Шуха відбулася за рахунок символізації музичної мови, авторського втручання в герменевтику біблійних образів. Музично-філософський символізм авторської мови М. Шуха надає можливість віднаходити нові інтерпретації хорових творів («живі тексти культури»).

6. Жанрово-стилістичний аналіз хорової спадщини довів наявність різноманітних традицій хорової культури: від Візантії до сучасності. Підкреслено, що в пошуку власного стилю композитор був зорієнтованим на західноєвропейські моделі жанрів та форм музикування. Обґрунтовано специфічність композиторського мислення щодо жанрової семантики хорових творів М. Шуха. Як свідок доби глобалізації, композитор відобразив існуючі тенденції в музичному мистецтві в їх творчому синтезі (зокрема, поліжанровість, полістилістичність, авангардні техніки письма тощо). Однак глобалізаційні ознаки в процесі знайомства з хоровими творами М. Шуха не

заважають розгледіти, відчути та втілити у власних інтерпретаціях оригінальність творчого Я митця.

Жанрова семантика хорового стилю М. Шуха характеризується як спираючись на традиції, так і новаційністю композиторського мислення. Слід зазначити, що жанр у доробку композитора неодмінно пов'язаний зі стильовими засадами його світогляду. Звідси медитативність, що втілена, поперше, у реквіємі *«Lux aeterna»*, месі *«И сказал я в сердце моем»* та світських хорових циклах; молитовність, в свою чергу, – у творах православної духовної традиції. Також цей жанр проявляється у завуальованому вигляді в духовних концертах (*«Искушения Светлого Ангела»*, *«Откровения блаженного Иеронима»*).

Хорові мініатюри на канонічний текст вказуються на жанрове ім'я молитви. Сценічне дійство *«Паломничество в страну ангелов»* теж можна віднести до молитовного сприйняття, оскільки композитор, наближуючись до літургічної драми, оригінально втілює молитву *«Отче наш»*. Втім М. Шух як сучасний композитор широко представив і самобутні жанрові моделі: наприклад, *«Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста»*.

7. Хоровий стиль М. Шуха як митця останньої третини ХХ – ХХІ ст. характеризується багатовимірністю. Важливо відзначити поетичну складову хорових творів М. Шуха, який обирав для своїх творів поезію виключно символістів – О. Блока, М. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта, О. Криворучко, Г. Фальковича. При цьому митець застосовував вірші, поєднуючи з канонічною молитвою (як в реквіємі *«Lux aeterna»*), або за допомогою музично-поетичних вставок сакрального змісту у світські вірші (*«Из лирики А. Блока»*). Окремо вкажемо на зацікавленість композитора творчістю вірменського поета-символіста Н. Шноралі. На його тексти було написано два духовних концерти *«Возроди меня, утверди»* та *«Искушение Светлого Ангела»*, хорова мініатюра *«Помяни, Господь»*. Творчість обох митців поєднує символічне світобачення.

Особливе місце в контексті музичної символіки творів М. Шуха займає образ дзвонів. Для імітації звучання дзвонів композитор використовує в інструментальних творах арсенал ударних (трикутник, ксилофон, валдайські дзвоники, «вітер, що співає»). У реквіємі «*Lux aeterna*», крім прямого призначення функції панахидного дзвону (заклик віруючих на молитву), звуконаслідування дзвонового звучання налаштовує (за допомогою оригінальних вібрацій) на медитативний стан зосередженості, спокою.

Дзвонуву семантику втілено і в світських творах. У деяких – завдяки поетичному змісту: як у II-й частині «Чаклувальних пісень», за рахунок звукозображальної імітації дзвіночків «*дин, дон*», прийому *mormorando*, розспівуванню сонорної «*н*», кластерам, затриманню акордів у кінці фраз, «нажимаю» та «відходаю» динамічних нюансів. В інших – образ дзвону є зашифрованим (як у хоровому циклі «*Из лирики А. Блока*»). Цим прийомом М. Шух доповнює символізм поезики О. Блока, для якого дзвонова семантика неодноразово слугувала ключем до розуміння вищих сенсів буття. Врешті-решт, через образ дзвону відбулось взаємоеднання світів – світського та духовного. Народжені звукотворчою волею композитора Світло та Єдність його музики надають можливість усвідомити Красу і Любов в якості фундаментальних засад сучасного глобалізованого світу та утворити безперервне коло духовного спілкування.

Отже, хоровий стиль М. Шуха представлено як духовний універсум – звукове різнобарв'я творів, насичених багатством символіки, напрацьованої у витворах християнської культури. Сьогодні кожний твір Михайла Шуха заслуговує на подальше визнання широкого загалу слухачьких кіл та музичної еліти, на включення в концертне буття та реалії навчального процесу музичних закладів України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азбука веры. Православная библиотека. Профессор Константин Ефимович Скурат. Христианское учение о молитве и ее значение в деле нравственного совершенствования. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Konstantin_Skurat/hristianskoe-uchenie-o-molitve-i-ee-znachenie-v-dele-nravstvennogo-sovershenstvovaniya/ (дата звернення: 28.01.2019).
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М. : Практика, 1995. 300 с.
3. Александр Блок. Избранное / сост. В. Г. Фридлянд. Москва, 1978. 478 с.
4. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 4-18.
5. Анисимов А. Дирижёр-хормейстер: творч.-метод. зап. Л. : Музыка, 1976. 159 с.
6. Антонович М. *Musica sacra*: збірник статей з історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства імені І. Крип'якевича. НАН України, 1997. 261 с.
7. Арабаджи Д. В. Очерки христианского символизма. Одесса : Друк, 2008. 548 с.
8. Арановский М. Заметки о творчестве. О типе творчества. *Советская музыка*. 1981. № 9. С. 16–22.
9. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Л. : Композитор, 1991. 356 с.
10. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва: Советский композитор, 1987. Вып. 6. С. 5-44.

11. Арановский М. Тезисы по музыкальной семантике. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1148> (дата звернення: 20.01.2019).
12. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования). Изд. 2. Москва : Библос, 1992. 168 с.
13. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Л. : Музыка, 1971. 375 с.
14. Асафьев Б. Речевая интонация. Л. : Музыка, 1965. 136 с.
15. Атаманова Н. В. Символическое восприятие образа колокольного звона в языке русской поэзии. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. № 12 (42). 2014. Ч. 3. С. 19-22.
16. Афанасьева Э. М. «Молитва» в истории русской лирики: логика жанровой эволюции : дис. ... канд. филол. наук. : 10.01.01. Томск, 2000. 254 с.
17. Афоніна О. Актуальні питання з методики викладання фахових дисциплін для слухачів Інституту післядипломної освіти НАКККіМ. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 2014. Вип. 32. С. 415-422.
18. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: в 7 томах. Москва, 2010. 769 с.
19. Батычко Г. И. Проблема жанрового определения в современной вокально-хоровой музыке. *Вопросы музыкального искусства* : сб.ст. Донецк, 1996. Вып. 1. С. 39-43.
20. Батюк И. Современная хоровая музыка. Теория и исполнение. М. : Московская консерватория. Ред.-изд. отдел, 1990. 192 с.
21. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М. : Музыка, 1978. 320 с.
22. Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк. *Воспоминания об Александре Блоке* / сост. В. П. Енишерлов, С. С. Лесневский. М. : Правда, 1990. С. 17-202.
23. Белый А. Эмблематика смысла. *Критика. Эстетика. Теория символизма* / в 2 т. М. : Искусство, 1994. Т. 1. С. 54-143.

24. Берберова Н. Н. Александр Блок и его время. М., 1999. 234 с.
25. Бердяев Н. А. Смысл творчества (опыт оправдания человека). Москва : Изд-во Г. А. Лемана, С. И. Сахарова, 1916. Гл. II. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/berdn01/txt02.htm> (дата звернення: 10.12.2019).
26. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л. : Музыка, 1985. 238 с.
27. Биbihин В. В. Язык философии. М. : Языки славянской культуры, 2002. 416 с.
28. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в XXI век. М. : Политиздат, 1990. 413 с.
29. Блок А. А. Избранное [Текст]. М. : Панорама, 1995. 560 с.
30. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М. : Музыка, 1978. 189 с.
31. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры tonальной музыки: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 ч. Часть 1. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 256 с.
32. Брюсов В. Поэзия Н. Минского. *Среди стихов. 1894-1924.* М., 1990. С. 275-280.
33. Варавкина-Тарасова Н. П. Духовное содержание музыкального произведения : монография. Харьков : ХНУИ имени И. П. Котляревского, 2013. 200 с.
34. Варавкина-Тарасова Н. П. В. В. Медушевский: метод духовного анализа музыки. URL: <https://docplayer.ru/40408383-V-v-medushevskiy-metod-duhovnogo-analiza-muzyki.html> (дата звернення: 20.10.2019).
35. Варнавская В., Филатова Т. В поисках гармонии. URL: <http://www.shukh.narod.ru/MusAcademia.html> (дата звернення: 10.12.2019)
36. Варнавська В., Філатова Т. Духовна музика в контексті художніх пошуків композиторів Донбасу: нариси до творчого портрета М. Шуха.

- Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра: зб. статей.* Київ-Донецьк., 2001. С. 89-96.
37. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хорівій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 18 с.
38. *Внемлите ангельскому пенью. Человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова (по стр. тр. Проф. Медуш.) / сост. О. А. Галкин.* Минск: Православное Братство во имя Архистр. Мих., 1999. 217 с.
39. Говинда Л. А. Творческая медитация и многомерное сознание. Москва: Центр духовной культуры «Единство», 1993. 268 с.
40. Гордійчук М. М., Архімович Л. Б., Булат Т. П. та ін. Історія української музики: в 6-ти томах. Том 4: 1917-1941 рр. К. : Наукова думка, 1992. 617 с.
41. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К. : Муз. Україна, 1985. 112 с.
42. Готвальд Ф. Т., Ховальд В. В. Медитация. М. : Интерэкспорт, 1993. 174 с.
43. Гречанинов А. Несколько слов о «духе» церковных песнопений. *Русская духовная музыка в документах и материалах.* М. : Языки славянской культуры, 2002. Т. 3. С. 430-435.
44. Грубер Р. История музыкальной культуры. М. : Музыка, 1941. 599 с.
45. Гулеско І. І. Національний хорівій стиль : навч. посіб. 2-ге видання, перероблене і доповнене. Х. : Харків, 2011. 90 с.
46. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М. : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
47. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. : Языки славянской культуры, 2002. 430 с.

48. Денисенко Л. Ретранслятор Михаил Шух. Еженедельник 2000. URL: https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/retransljatsija-shukha_arhiv_art.htm (дата звернення: 10. 12. 2019).
49. Денисов А. Музыкальный язык: структура и функции. Спб., 2003. 181 с.
50. «Дерзкий дух свободы». Киевский музыкальный авангард шестидесятых. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/05/6/193131/> (дата звернення: 16.12.2019).
51. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб. : Петрополис, 1999. 240 с.
52. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором. М. : Гос. муз. издательство, 1948. 105 с.
53. Древо. Нерсес Шнорали. URL: <https://drevo-info.ru/articles/2779.html> (дата звернення: 10. 12. 2019).
54. Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. М. : Издательский отдел Московского Патриархата, 1993. 402 с.
55. Евлампиев Е. Е. Владимир Соловьёв как зеркало русской философии. *Соловьёвские исследования* / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Ивановский государственный энергетический университет им. В. И. Ленина», 2008. С. 225-228.
56. Егоров А. Теория и практика работы с хором. М., 1951. 347 с.
57. Живов В. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. уч. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2018. 272 с.
58. Жукова Л. А. Основные песнопения православной и католической служб: тексты с переводом на русский язык. Словари / сост. Л. А. Жукова. СПб. : Композитор, 2006. 104 с.
59. Жуковська І. Л., Народницька М. В. Медитативна фортепіанна музика Михайла Шука і особливості її використання в педагогічній практиці.

- Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету* : збірник наукових праць звітно-наукової конф. викладачів ун-ту за 2011 рік, 9-10 лютого 2012 р. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова; редкол. В. П. Андрущенко [та ін.]. К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. Ч. 1. С. 184-185.
60. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М. : Музыка, 1995. 544 с.
61. Зосим О. Рецепция западно-европейской духовнопесенной традиции в украинском репертуаре XVII-XIX вв. *Науковий вісник* : зб. ст. / упоряд. Н. О. Герасимова-Персидська. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 58-74.
62. Иванников Т. П. Духовные аспекты творчества в украинской гитарной музыке. *The Archive of RS Global Publishing. Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference «Topical issues of science and education»*. Vol. 3. Warsaw, 2017. С. 3-7.
63. Игнатченко Г. И. Фактурный план произведения и его основные разновидности : метод. рекомендации для студентов по курсу анализа музыкальных произведений. Харьков, 1989. 15 с.
64. Игумен Силуан (Туманов). К вопросу об исследовании знаменного распева в советский период XX столетия. *Вестник русской христианской гуманитарной академии*, 2016. С. 197-204.
65. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада, 1998. 255 с.
66. Казанцева Л. Тема как категория музыкального содержания. *Музык. Академия*, 2002. № 1. С. 131-139.
67. Казачков С. О вокально-хоровой фразировке : беседы в форме рондо. Казань : Изд-во Казан. Консерватории, 2001. 48 с.
68. Казачков С. От урока к концерту. Казань: Издательство казанского университета, 1990. 343 с.

69. Каменева А. С. «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти» М. Шуха: жанрово-стилістичний та виконавський аспекти. *Культура України*. Вип. 54. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. С. 87-95.
70. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82-92.
71. Каменева А. С. Медитативность в структуре художественного сознания (на материале мессы «И сказал я в сердце моем» М. Шуха). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 128-140.
72. Каменева А. Стилiстичнi особливостi хорового концерту «Чаклувальнi пiснi» М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 122-135.
73. Каменева А. С. Жанр «молитви» в хоровій творчості М. Шуха (на прикладі духовного концерту «Откровения блаженнаго Иеронима»). *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2019. № 2. С. 109-114.
74. Каменева А. С. Жанрова семантика хорових мініатюр Михаїла Шуха. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 24. Том 1. С. 30-33.
75. Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника). С. Рахманинов

- «Всенощное бдение для смешанного хора без сопровождения. Соч. 37» [Ноты]. Москва : Музыка, 1989. С. 73-76.
76. Керимов Р. Рага как ключевая концепция музыкального мышления в индийской классической музыке. *Международный журнал лингвистических, литературоведческих и культурологических исследований*. 2018. Вып. 1. С. 52-64.
77. Клебанов Д. Л. (До 100-річчя від дня народження) / Автор-укладач докт. мист., проф. Н. Очеретовська. Харків, 2007. 27 с.
78. Климова Н. В. Свет как духовная парадигма творчества композитора Александра Изосимова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Тамбов, 2013. 21 с.
79. Клокун О. До проблеми стилю церковної музики. *Науковий вісник НМАУ. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*: зб. ст. Київ: НМАУ, 2004. Вип. 37. С. 59-67.
80. Ковалев А. Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX – начала XXI века: жанровая типология : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов на Дону, 1998. 18 с.
81. Ковалёв А. Б. Нетрадиционные жанры русской духовной музыки в композиторском творчестве на рубеже XX-XXI вв. *Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. 2017. Серия 5. С. 159-168.
82. Коваль М. О хоровой культуре Украины. URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/14NAKiDQqkvKxCDy2pMekj5wVK2JojAkQnn15sbN.pdf> (дата звернення: 12.12.2019).
83. Комаровська О. А. До поняття освітнього простору: філософський та психолого-педагогічний аспекти. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 17. Теорія і практика навчання та виховання : зб. наук. праць. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 19. С. 96-101.

84. Комаровська О. А. Духовна сфера митця в контексті художньої обдарованості. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. Вип. 14, ч. 1. С. 6-10.
85. Корній Л. Еволюція музичної виразності православного співу української традиції у зв'язку зі змінами нотного письма. *Музична україністика : сучасний вимір* : зб. наук. ст. на пошану композиторки Б. Фільц / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології М. Т. Рильського. Київ, 2010. Вип. 5. С. 252-256.
86. Корній Л. П. Історія української музики. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. 313 с.
87. Коробецька С. Ю., Лісниченко Н. С. Михайло Шух – педагог: штрихи до портрету Вчителя. *Проблеми сучасної мистецької освіти*. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. С. 227-232.
88. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоустого : еволюція і семантика жанру. *Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.)* / упоряд. І. А. Котляревський; ред. М. Ю. Ржевська. Київ, 2000. Вип. 29. С. 52-64.
89. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Жанр як категорія музичної творчості*. Київ, 2009. С. 31-37.
90. Коханик І. Проблема музикального стилю и стилеобразования в контексте постмодернізму. *Науковий вісник Одеської держ. муз. акад. імені А. Нежданової: музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2003. С. 29-41.
91. Краснощёков В. Вопросы хороведения. М : Музыка, 1969. 299 с.
92. Криворучко О. Світлотінь мови. URL: <https://burago.com.ua/oleksandra-krivoruchko-%E2%80%A2-svitlotin-m/> (дата звернення: 10.12.2019).

93. Кримський С. Б. Принципи духовності XXI століття. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/sergiy-krimskiy-principi-duhovnosti-hhi-stolittya> (дата звернення: 15.05.2019).
94. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учебное пособие. URL: <https://rucont.ru/efd/151511> (дата звернення: 11.04.2020).
95. Кудряшов И. Совершенство тишины. Творчество Арво Пярта. URL: <http://concepture.club/post/akademicheskaja-muzyka-xx-veka-v-licah/tvorchestvo-arvo-pjarta> (дата звернення: 3. 12. 2019).
96. Кузнецов Ю. М. Практическое хороведение. Учебный курс хороведения. М., 2009. 158 с.
97. Кузнецова М. А. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. URL: <https://www.dissercat.com/content/meditativnost-kak-svoistvo-muzykalnogo-myshleniya-avet-terteryan-arvo-pyart-valentin-silvest> (дата звернення: 14.04.2020).
98. Култышева О. М. К. Бальмонт как предшественник В. Маяковского: одиночество избранных. *В мире научных открытий* / Красноярский государственный педагогический университет имени И. В. Астафьева. Красноярск, 2009. С. 10-14.
99. Купіна Д. Органна творчість українських композиторів у навчальному курсі аналізу музичних творів. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2016. Вип. II (7). С. 202-207.
100. Куралех С. Творчество. Композитор Михаил Шух. URL: <http://www.shukh.narod.ru/creative.html> (дата звернення : 15.05.2019).
101. Кюрегян Т. С. Григорианский хорал : учебное пособие. М. : Московская консерватория, 2008. 260 с.

102. Кюрегян Т. С. Музыкальная форма. *Теория современной композиции : Academia XXI*: учебное пособие. М. : Музыка, 2005. С. 266-312.
103. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття (3 публікацій попередніх років). *Мистецтвознавство України*, 2009. Вип. 10. С. 71-75.
104. Левандо П. П. Проблемы хороведения. Л. : Музыка, 1974. 262 с.
105. Ливанова Т. Теория музыкальных стилей. С. С. Скребков. *Статьи и воспоминания*. М. : Сов. Композитор, 1979. С. 296-308.
106. Литургия Преждеосвященных Даров: в чём суть? Союз православных журналистов. URL: <https://spzh.news/ru/istorija-i-kulytrua/60904-liturgija-prezhdeosvyashhennyh-darov-v-chem-suty> (дата звернення: 10.11.2019).
107. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М. : Сов. Композитор, 1990. 312 с.
108. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. 480 с.
109. Лосев А. Ф. Символ и художественное творчество. *Известия АН СССР. Отделение литературы и языка*. Т. XXX. М., 1971. Вып.1. С. 3-13.
110. Лосев А. Ф. Форма Стиль – Выражение. М. : Мысль, 1995. 944 с.
111. Ляшенко І. Українська радянська музика в системі соціалістичної культури. Київ : Музична Україна, 1984. 206 с.
112. Мазель Л. А. О мелодии. М. : Музгиз, 1952. 300 с.
113. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. М. : Музыка, 1979. 536 с.
114. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967. 749 с.
115. Медитация. URL: <https://azbyka.ru/meditaciya> (дата звернення: 15.04.2020).

116. Медушевский В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие в 2-х частях. М. : Композитор, 2014. 632 с.
117. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 1. Образовательный портал Слово. URL: www.portal-slovo.ru/art/35812.php?ELEMENT_ID=35812 (дата звернення: 15. 05. 2019).
118. Медушевский В. В. Заметки о религиозно-историческом смысле явлений фактуры. *Музыкальная фактура: сб. трудов / РАМ имени Гнесиных*. М., 2001. Вып. 146. С. 203-225.
119. Медушевский В. Интонационная форма музыки : Исследование. Москва : Композитор, 1993. 320 с.
120. Медушевский В. Музыкальный жанр как семиотический объект. *Советская музыка*, 1979. № 3. С. 12-17
121. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 254 с.
122. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке. *Критика и музыковедение*. Л., 1980. Вып. 2. С. 5-16.
123. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
124. Метафизика света. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH523b1a8b5f21f84a7bc452> (дата звернення: 3.12.2019).
125. Михайлов М. Стиль в музыке. Л. : Музыка, 1981. 264 с.
126. Михайл Шух: Митець і час : Колективна монографія. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. 131 с.
127. Михаил Шух. URL: <http://www.muzterapia.com/nasi-partnery/mihail-suh>. (дата звернення: 15.05.2019).
128. Молитва как особое состояние человека. *Спасите наши души*. Миссионерский спецвыпуск. Днепропетровск, 2002. С. 15.

129. Музеи мира. Искушение святого Антония. Иероним Босх. Описание картины. URL : https://muzei-mira.com/kartini_gollandia/2347-iskushenie-svyatogo-antoniya-ieronim-bosh-opisanie-kartiny.html (дата звернення: 4.02.2019).
130. Музыкальная культура Украинской ССР: сб. статей / сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. М : Музыка, 1979. 462 с.
131. Мусат Р. П. Художественная картина мира в универсуме мировоззренческих феноменов : монография. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2016. URL: <https://rucont.ru/efd/664585> (дата звернення: 14.04.2020).
132. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 256 с.
133. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
134. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. К. : Мистецтво, 1980. 288 с.
135. Національна спілка композиторів України. Шух Михайло Аркадійович. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=717>. (дата звернення: 15.05.2019).
136. Овсяннікова-Трель О. «Магніфікат» Дж. Раттера в репрезентації індивідуально-композиторського трактування «простого» стилю. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, № 3, 2020. С. 37-42.
137. Овсянникова-Трель А. Эрос и Этнос как образные доминанты и ценностные ориентиры музыкального искусства. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Вип. 22. Одеса, 2016. С. 225-236.
138. Орлов Г. А. Время и пространство музыки. *Проблемы музыкальной науки*. М. : Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 365-380.

139. Осадчая С. В. Теоретические аспекты православной певческой традиции: история и современность. Монография. Одесса : Астропринт, 2012. 264 с.
140. Персональный сайт композитора Михаила Шуха. URL: <http://www.shukh.narod.ru>. (дата звернення: 15.05.2019).
141. Пигров К. К. Руководство хором. М. : Музыка, 1964. 220 с.
142. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. URL: <https://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html> (дата звернення: 7. 11. 2019).
143. Полный православный богословский энциклопедический словарь. В 2 т. Т. 1. / гл. ред. П. П. Сойкин. М., 1992. 250 с.
144. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М. : Музгиз, 1954. 384 с.
145. Поповская О. И. Символизм как выражение религиозной концепции творчества С. Губайдулиной. *Вопросы музыкального содержания / ГМПИ им. Гнесиных*. М., 1996. Вып. 136. С. 146-164.
146. Посадский С. Медитация и молитва. URL: <https://azbyka.ru/meditaciya-i-molitva> (дата звернення: 19.12.2019).
147. Понятие универсума. Процессуальность универсума: движение и покой, функционирование и развитие. URL: <https://studfile.net/preview/2059862/page:10/> (дата звернення: 14.04.2020).
148. Пярт А. Правда очень проста. Интервью Дж. Маккарти с А. Пяртом (пер. Е. Михалченковой). *Советская музыка*, 1990. № 1. С. 130-132.
149. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 46-56.
150. Рахманинов С. С. Музыка должна идти от сердца. URL: https://senar.ru/articles/from_heart/ (дата звернення: 12.12.2019).
151. Редя В. И были тихие, небесные флейты. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=717>. (дата звернення: 15.05.2019).

152. Романовский И. В. Хоровой словарь. Л. : Музыка, 1968. 117 с.
153. Рощенко-Аверьянова Е. Г. История Харьковской композиторской школы в аспекте типологии творческих индивидуальностей. *С. Рахманінов: на зламі століть*: Збірка матеріалів Міжнародного симпозіуму «С. Рахманінов: на зламі століть». Харків, СПДФО Носань В. А., 2007. Вип. 4. С. 55-65.
154. Рощенко (Аверьянова) Е. Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф. Листа «По прочтении Данте» в аспекте преломления логики мифа. *Музичний твір як творчий процес*: зб. статей / Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 21. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2002. С. 156-167.
155. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореферат дис. ... докт. мистецтвознавства. Київ, 2006. 55 с.
156. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л. : Музыка, 1977. 160 с.
157. Савенко С. И. О паралитургических жанрах в современной русской музыке. *На пути духовного единения: Авет Тертерян в кругу друзей*: сб. ст. / Н. Новгород, 2000. С. 153-158.
158. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
159. Сайт Академик. URL:
https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/690/%D0%9C%D0%95%D0%94%D0%98%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF (дата звернення: 11.12.2019).
160. Сайт Наша парафія. Михайло Шух. URL :
<http://www.paraфия.org.ua/person/shuh-myhajlo/> (дата звернення: 15.05.2019).
161. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. М. : Академия, 2002. 352 с.

162. Середа Н. В. Жанровий канон православної літургії (на матеріалі літургій українських та російських композиторів кінця XIX - початку XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2004. 18 с.
163. Символика единства мужского и женского начал – Наскальные рисунки Армении. URL: <https://vstroках.net/avtorskaya-kolonka/simvolika-edinstva-muzhskogo-i-zhenskogo-nachal-naskalnyie-risunki-armenii/> (дата звернення: 4. 11. 2019).
164. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 448 с.
165. Скребкова-Филатова М. С. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке. *Проблемы музыкального жанра* : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М. : ГМПИ, 1981. Вып. 54. С. 38-53.
166. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Худож. возможности. Структура. Функции. М. : Музыка, 1985. 285 с.
167. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. К., 1988. 20 с.
168. Соколов В. Г. Работа с хором : Учеб. Пособие. 2 изд., перераб., доп. М. : Музыка, 1983. 95 с.
169. Соловьёв В. Стихотворения и шуточные пьесы. М. : Советский писатель, 1974. 352 с.
170. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М. : Музыка, 1968. 103 с.
171. Способин И. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1984. 349 с.
172. Средневековые мистерии, их церковное и историко-литературное значение. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Ponomarev/srednevekovye-misterii-ih-tserkovnoe-i-istoriko-literaturnoe-znachenie/ (дата звернення: 11.11.2019).
173. Степурко В. И. Нарративные концепты творчества композитора Михаила Шуха. *Мистецтвознавчі записки*: Зб. наук. пр. Вип. 36. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 193-198.

174. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
175. Сучасне музичне мистецтво: підручник / упор.: Г. Ф. Пономарьова, В. М. Бескорса, О. О. Цуранова. Харків : видавець Захарченко С. М., 2012. 248 с.
176. Тараева Г. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов, 2013. 18 с.
177. Татарникова А. А. Славословный аспект поэтики реквиема «Lux aeterna» М. Шуха в русле духовных традиций украинской культуры. *Мистецтвознавчі записки*. Зб. наук. пр. Вип. 36. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 198-204.
178. Терещенко А. К. Українська хорова музика: діалог 60–90-х років. Мистецькі обрії. № 3. К. : АМУ, 2000. 256 с.
179. Тукова И. О понятии “жанровый стиль”. *Науковий вісник НМАУ. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. К. : НМАУ, 2004. Вип. 38. С. 27-33.
180. Тукова І. Г. Про функціонування старовинних жанрових моделей в музиці ХХ сторіччя (на прикладі творчості М. Шуха). *Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра*: зб. статей. Київ-Донецьк, 2001. С. 117-126.
181. Турков А. М. Александр Блок. М. : Молодая гвардия, 1969. 320 с.
182. Урванцева О. А. Принцип моделирования в духовно-концертной музыке (на примере Литургии Чайковского). URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/printsip-modelirovaniya-v-duhovno-kontsertnoy-muzyke-na-primere-liturgii-chaykovskogo> (дата звернення: 10.05.20).
183. Утина А. Неостилевые тенденции в творчестве донецких композиторов. *Южно-Российский музыкальный альманах*, 2014. № 1. С. 25-30.

184. Ущапівська О. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX-початок XXI ст.): монографія. К. : ПАРАПАН, 2011. 480 с.
185. Ущапівська О. Музичні пейзажі М. Шуха в контексті традицій сучасної культури. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. пр. Харків: Стил-Издат, 2004. С. 162-168.
186. Ущапівська О. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. URL:
https://otherreferats.allbest.ru/culture/00453514_0.html#text (дата звернення: 10.12.2019).
187. Ущапівська О. Творчість Михайла Шуха у контексті музичної культури Донбасу. Вісник держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2008. № 2. С. 63-67.
188. Ущапівська О. Традиції православного співу на Донеччині: до вивчення специфіки соціокультурної діяльності релігійних громад краю. *Культура і сучасність*, 2014. № 2. С. 78-82.
189. Феномен української колискової. URL:
<https://www.radiosvoboda.org/a/945934.html> (дата звернення: 7.12.2019).
190. *Философия и музыка* : сб. ст. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. Вып. 163. 220 с.
191. Фролов В. О смысле единения в Божественной Литургии и что значит «Премудрость прости». URL: <http://sdsmp.ru/news/n8333/> (дата звернення: 28.01.2020).
192. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. *Российская музыкальная газета*, 2003. № 7-8. С. 12.
193. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
194. Холопова В. Н. Фактура. М. : Музыка, 1979. 87 с.
195. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : Учеб. пособие. СПб. : Лань, 2001. С. 52-70.

196. Хопрова Т. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л. : Музыка, 1974. 150 с.
197. Ценова В. С. Теория современной композиции. М. : Музыка, 2005. 624 с.
198. Чаморова Н. Хорова симфонія-реквієм на вірші Г. Фальковича «*Memento Mori, Memento Vivere*» [Відео з концертного виступу камерного хору «Хрещатик»]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=PtZf_TIHcIQ (дата звернення: 11.12.2019).
199. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
200. Черкашина-Губаренко М. Р. Історія музики – вертикальний вимір і паралельні сюжети. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Київ, 2018. С. 7-17.
201. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Изд. 3-е. М. : Музгиз, 1961. 239 с.
202. Чеснокова Н., Решетняк Л. Некоторые мысли о жанровых аллюзиях и формировании «новой духовности» в музыке Михаила Шуха. *Периферия в искусстве*, 1994. № 6. URL: <http://www.shukh.narod.ru/prensa.html> (дата звернення: 9.07.20).
203. Чеснокова Н. Сильові алюзії як творчий метод М. Шуха. Матеріали III конференції Асоціації піаністів-педагогів України «Українська фортепіанна музика та виконання: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою західної Європи». Львів, 1994. С. 57-60.
204. Чеснокова Н. Христианские мотивы в органном творчестве наших соотечественников (опыт интерпретации). URL: <http://www.shukh.narod.ru/sh.html> (дата звернення: 11.02.2018).
205. Чибалашвили А. О проявлениях постмодернизма в украинской академической музыке. *Художня культура. Актуальні проблеми* : зб. наук. праць, 2007. Вип. 4. С. 225-229.

206. Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11-32.
207. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества Homo credens. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 91-110.
208. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К. : АНУСССР ИИФЭ, 1984. 23 с.
209. Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музыка*, 1984. № 3. С. 12-13.
210. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве: Монография. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
211. Швець Н. Деякі аспекти дослідження пізнього композиторського стилю. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай, 2003. Вип. V. С. 84-91.
212. Шейнин Д. Памяти великого композитора (о Концерте для трех скрипок «Памяти Д. Д. Шостаковича» композитора Михаила Шуха). URL: <http://www.shukh.narod.ru/sh.html> (дата звернення: 11.02.2018).
213. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 42 с.
214. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. К., 1998. 368 с.
215. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ*. К. : НМАУ, 2002. Вип. 16. С. 154-177.
216. Шнорали Н. Утро света. URL: http://library.hayreniq.ru/armyanskie_pisатели/nerses_shnorhali/525-utro-sveta.html (дата звернення: 10.12.2019).

217. Шух М. Литургические славословия [Ноты] : для смешанного хора. Партитура. Библиотека хора «Киев», 2007. 59 с.
218. Шух М. Откровения блаженного Иеронима [Ноты] : духовный концерт для смешанного хора, солирующего рояля и далекой скрипки : партитура. Библиотека хора «Киев», 2009. 24 с.
219. Шух М. А., Жуковська І. Л., Народницька М. В. Фортепіанна музика Михайла Шука: стилістика, образний зміст, проблеми виконання: навчально-методичний комплекс для вищих закладів музичної освіти. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. 64 с.
220. Шух Михайло Аркадійович. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917-2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія / У 2 т. / Харків. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 608-610.
221. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. С-Петербург : Петрополис, 1998. 432 с.
222. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва, 1908. 40 с.
223. XX век. А. Шнитке, С. Губайдулина. URL : <https://sites.google.com/site/hismusxx/snitke-gubajdulina> (дата звернення: 16.12.2019).
224. Mackiewicz-Pilich E. Język muzyczny Mikhaila Shukha na przykładzie Hymnów liturgicznych św. Jana Złotoustego : Praca magisterska / Ewa Mackiewicz-Pilich; Uniwersytet muzyczny Fryderyka Chopina wydział instrumentalno-pedagogiczny w Białymstoku. Białystok, 2015. 138 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Нотні приклади

№ 1. II ч. хорового циклу «Из лирики А. Блока»

2. Девушка пела в церковном хоре

Cantabile ♩=40
Soprano solo (издалека)

1

О, я ви Ся, Де ва Свя та я, стань всем за блуд шим За ступ ни цей.

Dolce

5

Де вуш ка пе лав цер ков ном хо ре о всех ус та лых в чу жом кра ю м... Де вуш ка пе ла

№ 2. IV ч. хорового циклу «Из лирики А. Блока»

4. Ворожба

Andante

1

у...

7

№ 3. I ч. реквієму "Lux aeterna"

26

S. *p* Re. qui. em Re. qui. em

B. Re. qui. em

Perc. C-ne picc. *p* C-ne picc. *p* Tr-lo
Pegs *p* Pegs

33

S. Re. qui. em ae. ter. nam, Re. qui. em.

B. Re. qui. em Sing. w.

Perc. Springs

C-ne. *p*

P-no. *p* *8va*

Synth. *p* *8va* 3

№ 4. I ч. реквієму "Lux aeterna"

Чтец: Как сон пройдут дела и помыслы людей. Забудется герой, истлеет мавзолей и вместе

65

B.

P-no *mp*

Synth. *p*

C-lli *8va*

3

в общий прах сольются. И мудрость, и любовь, и званья, и права, как с аспидной

69

S. *Re. qui. em*

Perc. *Springs.*

P-no *mp*

Synth. *p*

C-lli *8va*

* Ped.

№ 5. VI ч. реквієму “Lux aeterna”

The musical score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a measure number in a box.

System 1 (Measures 8-11):

- Coro:** Starts at measure 8. Lyrics: *молитва prayer* (measures 8-10), *uenom whisper* (measure 11). The vocal line is marked *p* and consists of a series of 'x' marks representing notes.
- Perc.:** Chimes, marked *ad lib.*
- P-no:** Piano accompaniment with *Ped.* markings.
- Org.:** Organ accompaniment.
- Synth.:** Synthesizer accompaniment.
- Dynamic:** *ppp* (pianissimo) is indicated at the end of the system.

System 2 (Measures 12-14):

- Coro:** Starts at measure 12. Lyrics: *Re. qui. em, Re. qui. em, Re. qui. em...* (measures 12-13), *Re. qui. em* (measure 14). The vocal line is marked *p*.
- Perc.:** Chimes, marked *ad lib.*
- P-no:** Piano accompaniment with *Ped.* markings.
- Org.:** Organ accompaniment.
- Synth.:** Synthesizer accompaniment.

System 3 (Measures 15-17):

- Perc.:** Chimes, marked *ad lib.*
- P-no:** Piano accompaniment with *Ped.* markings.
- Org.:** Organ accompaniment.
- Synth.:** Synthesizer accompaniment.

№ 6. I ч. меси «И сказал я в сердце моем»

Ky-ri-e,

Fl.4'

№ 7. II ч. меси «И сказал я в сердце моем»

Misterioso **II. Dies irae**

p

I,II,III

Di-es i-rae, di-es il-la sol-vel saec-lumin fa-vil-la,

p

p

№ 8. VII ч. меси «И сказал я в сердце моем»

mp

I

Sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus!

mp

II

Sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus!

mf

III

Sanc-tus!

mp

mf

mf

№ 9. I ч. хорового циклу «Чаклувальні пісні»

(вітерець)

p *legato*

S. М... У_сі

A.

7

зо_рі зе_ле_ні_ють, в чис_тім по_лі ви_со_чи_ють. Ті_ль_ки од_на во_да чор_на, де пла_

p

№ 10. I ч. «Літургічних славослів'їв Іоанна Златоуста»

$\text{♩} = 60$

Гос_ по_ ди, Гос_ по_ ди, по_ ми_ луй.

p

по_ ми_ луй.

№ 11. IV ч. «Літургічних славослів'їв Іоанна Златоуста»

non legato
mf

Во Цар_стви_и Тво_ ем по_мя_ ни нас, Гос_по_ ди,

mf

№ 12. XV ч. «Літургічних славослів'їв Іоанна Златоуста»

Allegro (♩=60) 4

Tutti \leftarrow *mp* \rightarrow

S. Да ис. пол. нят. ся ус. та на. ша хва.

A. Да ис. пол. нят.

B. Да ис. пол. нят. ся,

7 *legato* \leftarrow \rightarrow

S. ле. ни. я Тво. е. го, Гос. по. ди, я. ко да по. ем сла. ву Тво.

A. ся ус. та на. ша хва. ле. ни. я Тво. е. го, Гос. по. ди, я. ко да по.

T. Да ис. пол. нят. ся ус. та на. ша

10

S. ю, сла. ву Тво. ю, сла. ву Тво. ю,

A. ем сла. ву Тво. ю, сла. ву Тво. ю,

T. хва. ле. ни. я Тво. е. го, да ис.

B. да ис. пол. нят. ся ус. та

№ 13. I ч. духовного концерту «Откровения блаженного Иеронима»

10 *sotto voce* *pp*

S. Свя- ты, бла. жен. ны ввек хе. ру. ви. мы,

A. ввек хе. ру. ви. мы,

T. ввек хе. ру. ви. мы,

B. ввек хе. ру. ви. мы,

№ 14. III ч. духовного концерта «Откровения блаженного Иеронима»

mf ————— *f* >

гро. зит пер. стом нам ка. ра. ю. щим.

гро. зит нам.

гро. зит пер. стом нам ка. ра. ю. щим.

гро. зит нам.

№ 15. I ч. хорового концерта «Пробуждения»

Andantino *pp* *pp* *pp*

Лед. бе ду. ши торк. нув. шись. м. цм, цм,

М. Цм. цм, цм. цм, цм, ду. ши торк. нув. шись,

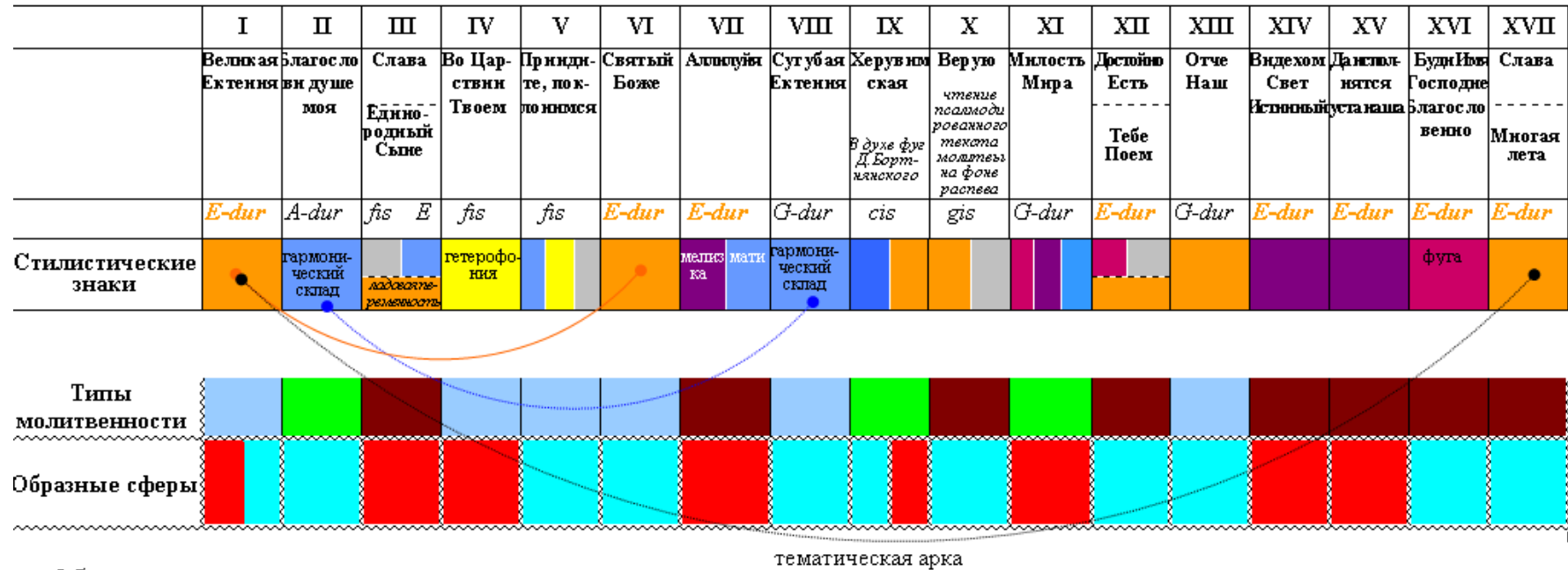
торк. нув. шись,

Фью. фью. фью. фью

м. цм. цм. цм, м. цм. цм. цм,

Додаток Б

Таблица стилистических знаков «Литургических славослов» Иоанна Златоуста» М. Шуца



Обозначения:

<p>Образные сферы:</p> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="border: 1px dashed black; width: 20px; height: 20px; background-color: red; margin-right: 5px;"></div> ДЕЙСТВЕННОСТЬ </div> <div style="display: flex; align-items: center; margin-top: 10px;"> <div style="border: 1px dashed black; width: 20px; height: 20px; background-color: cyan; margin-right: 5px;"></div> МЕДИТАТИВНОСТЬ </div>	<p>Типы молитвенности:</p> <div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 10px;"> <div style="width: 15px; height: 15px; background-color: lightblue; margin-right: 5px;"></div> Прошение </div> <div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 10px;"> <div style="width: 15px; height: 15px; background-color: lime; margin-right: 5px;"></div> Благодарение </div> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="width: 15px; height: 15px; background-color: maroon; margin-right: 5px;"></div> Славление </div>	<p>Стилистические знаки:</p> <div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 10px;"> <div style="width: 20px; height: 10px; background-color: yellow; margin-right: 5px;"></div> Греческий распев </div> <div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 10px;"> <div style="width: 20px; height: 10px; background-color: orange; margin-right: 5px;"></div> Знаменный распев </div> <div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 10px;"> <div style="width: 20px; height: 10px; background-color: gray; margin-right: 5px;"></div> Псалмодирование </div> <div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 10px;"> <div style="width: 20px; height: 10px; background-color: blue; margin-right: 5px;"></div> Антифонность </div> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="width: 20px; height: 10px; background-color: darkblue; margin-right: 5px;"></div> Партесный стиль </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 10px;"> <div style="width: 15px; height: 15px; background-color: maroon; margin-right: 5px;"></div> Русский духовный хоровой концерт </div> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="width: 15px; height: 15px; background-color: purple; margin-right: 5px;"></div> Западно-европейская средневековая католич. традиция (жанр юбилейный) </div>
---	--	--	--

Додаток В

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Каменева А. С. «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти» М. Шука: жанрово-стилістичний та виконавський аспекти. *Культура України. Сер. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 87-95.
2. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82-92.
3. Каменева А. С. Медитативність в структурі художественного свідомості (на матеріалі месси «И сказал я в сердце моем» М. Шука). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 128-140.
4. Каменева А. С. Стилістичні особливості хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 122-135.
5. Каменева А. С. Жанр «молитви» в хоровій творчості М. Шука (на прикладі духовного концерту «Откровения блаженного Иеронима»). *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Х. : ХДАДМ, 2019. № 2. С. 109-114.
6. Каменева А. С. Жанрова семантика хорових мініатюр Михайла Шука. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 24. Том 1. С. 30-33.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Науково-практична конференція «Барокові шифри світового мистецтва» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 3-4 жовтня 2015 р.).
2. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 11 лютого 2016 р.).
3. Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 29 вересня 2017 р.).
4. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22 лютого 2019 р.).
5. Міжнародна науково-практична конференція «Михаїл Шух: митець і час» (Київ, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 10 квітня 2019 р.).