

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГАСАНОВ РАФАІЛ ГАМЗАГА ОГЛИ

УДК 783.27:78.087.68(477)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

***КНИГА ПСАЛМІВ В УКРАЇНСЬКІЙ АКАДЕМІЧНІЙ ХОРОВІЙ
МУЗИЦІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ***

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

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

_____ Р. Г. Гасанов

Науковий керівник: **ЛІГУС Ольга Марківна**
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Гасанов Р. Г. Книга псалмів в українській академічній хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, галузь знань 02 Культура і мистецтво. Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2026.

В українській академічній музиці сучасності на тлі процесів відродження національно-духовних цінностей спостерігається стабільне зростання інтересу композиторів до *Книги псалмів* (Псалтиря) як важливого ресурсу творчого натхнення. За останні три десятиліття сформовано значний корпус різножанрових утілень псалмових текстів. До авторів, які зробили вагомий внесок у цьому напрямі, належать, зокрема, Валентин Сильвестров, Мирослав Скорик, Леся Дичко, Юрій Іщенко, Євген Станкович, Олександр Яковчук, Микола Ластовецький, Віктор Степурко, Віктор Камінський, Ганна Гаврилець, Олександр Козаренко, Вікторія Польова, Ірина Алексійчук, Богдана Фроляк, Рубен Толмачов. Визначальним жанровим пріоритетом їхньої творчості є хорова музика, яка сполучає національно-історичну музичну традицію з актуальними стильовими тенденціями, позначеними інноваційним творчим мисленням.

Незважаючи на наявність цілої низки досліджень окремих аспектів української хорової музики на тексти псалмів, комплексного аналізу цього сегменту творчості досі не здійснено. Недостатня увага до жанрових пріоритетів композиторів, історико-культурного контексту створення композицій, їхньої семантичної і стилістичної специфіки підкреслює *актуальність* пропонованої дисертації. *Мета дослідження* – виявити жанрово-стильову специфіку втілень духовного змісту текстів Книги псалмів в українській академічній хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття.

Об'єктом дослідження є українська академічна хорова музика духовного змісту періоду кінця XX – початку XXI століття, а його *предметом* – втілення духовного змісту віршів Псалтиря в українській академічній хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття.

Аналітичний матеріал дослідження складають хорові твори різних жанрів української академічної музики, написані на основі текстів *Книги псалмів* в українських перекладах (переважно І. Огієнка). Це, зокрема, *хорові концерти* Є. Станковича, Г. Гаврилець та О. Яковчука; *хорові мініатюри* Л. Дичко, Є. Станковича, Г. Гаврилець, І. Алексійчук та В. Польової; *хорові цикли* О. Яковчука, В. Степурка та І. Алексійчук.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що включає культурологічний, духовно-філософський, історіографічний, текстологічний та музикознавчий ракурси. Використано такі загальні та спеціальні *методи*: історичний, історико-культурний, жанрово-стильового аналізу, семантичний, компаративний, інтерпретологічний.

Наукова новизна дисертації полягає у комплексному аналізі української академічної хорової музики кінця XX – початку XXI століття на основі текстів Псалтиря. Зокрема, *вперше* здійснено систематизацію основних жанрових зразків утілень псалмових текстів та комплексне вивчення значного корпусу різножанрових творів цього періоду. Також введено в науковий обіг та детально проаналізовано хоровий концерт О. Яковчука «Які любі оселі Твої, Господи»; хорові мініатюри Є. Станковича (Пс. 27), Лесі Дичко (Пс. 67), Г. Гаврилець (Пс. 142), В. Польової (Пс. 1, 2, 3, 90); хоровий цикл О. Яковчука «Псалми царя Давида». У результаті проведеного дослідження набули подальшого розвитку дискурс феномену духовності в українській музичній культурі та жанрово-стильові аспекти вивчення української академічної хорової музики кінця XX – початку XXI століття.

У *Першому розділі* «Псалом як явище духовної культури та його місце в історії української музики XVII – першої третини XX століття»

аналізується псалом як жанр поетичного мистецтва та його функції, типологія і семантика цього жанру, простежуються шляхи і форми утілення псалмової поезії в українській музичній культурі XVII – першої третини XX століття. Виявлено багатофункціональність жанру, його морально-етичне та релігійне значення, а також особливості інтерпретацій в українській музиці різних історичних епох: від ранніх партесних творів до композицій першої третини XX століття.

У *Підрозділі 1.1.* здійснено розгляд псалма як жанру поетичного мистецтва, визначено його історико-культурний та релігійний контекст, типологію, семантику і багатофункціональність. Проаналізовано еволюцію поняття «псалом» від давньоєврейської тхіли до християнської традиції, авторство та літургійне призначення псалмових текстів, їхню жанрову та тематичну типологію. Виокремлено символічні та образно-емоційні шари змісту, які в пізніший час стали основою для музичного втілення. Висвітлено функції псалмів як релігійних гимнів, молитов, морально-етичних повчань, засобів духовної рефлексії й емоційного впливу на віруючого, а також їхнє значення у формуванні української духовно-художньої традиції.

У *Підрозділі 1.2.* розглянуто шляхи та форми втілення Псалтиря у творчості українських композиторів XVII – першої третини XX століття. Визначено, що поза церковною службою вірші Псалтиря уперше були використані у партесних творах (зокрема, у творчості М. Дилецького). З'ясовано значення кантів, псалмів, духовних пісень та народно-епічної традиції кобзарів і бандуристів у поширенні псалмової поезії в українській музиці XVII–XVIII століть. Акцентовано увагу на ролі корифеїв українського класицизму (М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, А. Рачинського, С. Дегтярьова) в історії хорової творчості паралітургійного та позалітургійного жанрів на тексти псалмів. Розглянуто подальші шляхи розвитку цих жанрів у творчості галицьких (М. Вербицький, І. Лаврівський, І. Біликовський, В. Барвінський, В. Безкоровайний,

Б. Кудрик) та наддніпрянських композиторів (М. Лисенко, Л. Ревуцький) XIX – першої третини XX століття. Констатовано, що загалом від середини 1920-х до другої половини 1980-х років в Україні не було написано значних творів на тексти псалмів. Можливості для появи таких композицій були лише в середовищі музикантів української діаспори.

У Другому розділі «Історико-культурні аспекти розвитку української академічної духовної музики кінця XX – початку XXI століття» узагальнено соціокультурні та духовно-світоглядні чинники розвитку української академічної духовної музики кінця XX – початку XXI століття. Встановлено, що суспільно-історичні трансформації зумовили усвідомлення ваги духовних цінностей, стильовий плюралізм і розширення сфер функціонування духовної музики. Доведено визначальну роль концепту духовності як чинника образно-змістового та жанрово-стильового оновлення у творчості сучасних композиторів. Узагальнено тенденції поєднання канонічних засад із новітніми виражальними засобами, індивідуалізації авторських стратегій і концертного трактування сакральних жанрів, що засвідчує континуальність і модернізацію духовної музичної традиції.

У Підрозділі 2.1. простежено розвиток української академічної духовної музики кінця XX – початку XXI століття в контексті соціокультурних та історико-політичних трансформацій епохи. Висвітлено процес відновлення богослужбової традиції після радянського періоду, відзначено вплив демократизації суспільства та сучасних історичних викликів на розвиток української духовної музичної культури, з'ясовано роль композиторів діаспори в активізації національного духовно-музичного життя. Схарактеризовано специфіку функціонування виконавських практик, фестивального руху, регіональних богослужбових традицій. Осмислено вплив новітніх технологій на стильове розмаїття української духовної академічної музики. Доведено, що духовна музика доби незалежності постає як цілісне багатовимірне явище, що функціонує

у богослужбовому й концертному просторах та відображає духовно-ціннісні орієнтири українського суспільства в умовах історичних змін.

У *Підрозділі 2.2.* простежено генезу та розкрито сутність концепту духовності крізь призму взаємозв'язку категорій «душа – дух – духовність» і визначено його роль як чинника образно-змістового оновлення української музики кінця XX – початку XXI століття. Показано, що в сучасному музичному мистецтві духовність набуває широкого філософського значення, що зумовлює синтез різних традицій і активізує розвиток позалітургійних жанрів. З'ясовано індивідуальні світоглядні позиції українських композиторів сучасності щодо розуміння духовності: В. Сильвестрова, Л. Дичко, М. Скорика, Г. Гаврилець, О. Яковчука, Є. Станковича, В. Степурка, І. Алексійчук. Визначено, що духовність постає як іманентна складова їхнього музичного мислення, що зумовлює жанрово-стильові рішення та інтерпретацію сакральних текстів.

У *Третьому розділі «Жанрово-стильові втілення духовного змісту текстів Книги псалмів у хоровій творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття»* здійснено комплексний аналіз хорових творів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття на псалмові тексти, написаних у різних академічних жанрах (хоровий концерт, хорова мініатюра, хоровий цикл). Виявлено жанрово-стильову специфіку втілення духовного змісту псалмів, що відображає інтеграцію різних типів музичного мислення у репрезентації індивідуального духовного досвіду митців. Розкрито сутність сучасного музичного осмислення сакрального слова у позалітургійних жанрах.

У *Підрозділі 3.1.* проаналізовано хорові концерти на основі псалмових текстів Є. Станковича, Г. Гаврилець та О. Яковчука. Визначено особливості втілення духовного змісту в цих творах. Встановлено, що хорові концерти означених авторів зберігають певні риси жанрової моделі хорового концерту XVIII століття, але водночас відображають індивідуальні підходи до трактування поетичного тексту, структури,

поліфонії та тембрової виразності. Констатовано, що сучасні хорові концерти на псалмові тексти розширюють жанрові межі, поєднуючи традицію з інноваційними музично-виразними засобами.

У Підрозділі 3.2 проведено аналіз хорових мініатюр Є. Станковича, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, Л. Дичко, В. Польової на вірші псалмів. Виявлено, що в цьому камерному жанрі особливо природно й органічно втілено суть молитви як особистісного переживання людини, що прагне духовного очищення у стрімкому вирі техногенних та глобалізаційних викликів кінця XX – початку XXI століття. Осмислено специфіку музично-текстових співвідношень, виявлено способи інтеграції семантики псалмів у компактну хорову форму та їхню роль у розвитку сучасного хорового репертуару.

У Підрозділі 3.3 розглянуто хорові цикли О. Яковчука, В. Степурка та І. Алексійчук. Виявлено закономірності формування цілісного образного простору твору, способи композиційної та стилістичної організації, а також інтеграцію духовних, літературних та історико-культурних мотивів. Встановлено, що сучасні українські хорові цикли на псалмові тексти поєднують традиційні канони з авторськими інтерпретаціями, створюючи, так звані, «неосакральні» моделі. Виявлено синтез народних, церковних та сучасних музичних практик, підкреслюючи індивідуалізацію музичної мови та розвиток українського хорового письма на зламі XX–XXI століть.

У Висновках підсумовано основні науково обґрунтовані положення проведеного дослідження щодо ролі *Книги псалмів* у формуванні образно-сміслових та жанрово-стильових параметрів сучасної української академічної хорової музики:

– Псалтир – це універсальний духовно-естетичний феномен, який інтегрує релігійно-філософські, культурно-історичні та художньо-семантичні виміри, забезпечує тяглість української сакральної традиції та формує інтонаційно-сміслові моделі музичного мислення;

– синкретичний характер жанру псалма поєднує вербальні та музичні рівні художньої організації, а його типологічна структура включає хвалебні, покайні, благальні та урочисто-гімнічні різновиди, кожен з яких утворює специфічні інтонаційно-композиційні моделі;

– історичний огляд розвитку української духовної хорової музики XVII – першої третини XX століття виявляє системно-організуючу функцію текстів Псалтиря, особливості жанрово-стильових параметрів, принципів поліфонічної та гармонічної побудови, а також драматургії музичного розвитку;

– соціокультурні трансформації кінця XX – початку XXI століття, зокрема здобуття незалежності України та активізація національно-культурного відродження сприяли оновленню академічної духовної музики, відродженню традицій, стилістичному плюралізму та модернізації жанрово-виражальних засобів;

– концепт духовності у розумінні українських композиторів різних поколінь кінця XX – початку XXI століття постає як багатопланове явище, що поєднує традиційні релігійні основи з новими філософськими, культурними й навіть міжконфесійними інтерпретаціями;

– музика на псалмові тексти сучасних українських композиторів як засіб духовної консолідації поєднує індивідуальний духовний досвід з колективною соціокультурною рефлексією, синтезуючи морально-етичні, духовні та емоційні виміри;

– втілення псалмових текстів в українській академічній хоровій музиці базуються на тематичному, драматургічно-концертному та синтетичному підходах, що реалізуються через варіативність хорових складів, інструментальний супровід, фактурні та гармонічні рішення, демонструючи поєднання авторського стилю із церковною традицією;

– жанрово-стильова варіативність, що забезпечує інтеграцію традиційних та сучасних рис хорової мови, формує авторські жанрові

моделі, розвиток вокально-хорової техніки та поглиблене відображення духовного змісту псалмів;

– інновації у хоровому мисленні, які реалізуються через інтеграцію поліфонічних, риторичних, гармонічних, сонористичних та фактурних рішень, формують новий тип хорового мислення, де псалмовий текст активізує музичну драматургію та індивідуалізує авторські інтерпретації, зберігаючи глибинний духовний зміст української сакральної традиції.

Пропоноване дослідження не претендує на всеосяжність і вичерпаність проблеми, натомість окреслює перспективи подальшого вивчення різноманітних аспектів музичних інтерпретацій псалмових текстів у творчості українських композиторів, художньо-естетичного дискурсу духовної хорової музики XX–XXI століть, а також жанрово-стильової еволюції хорових форм у контексті національно-культурних трансформацій.

Ключові слова: псалми; Псалтир; стиль; жанр; музична культура; музичне мистецтво; хорова музика; українська музика; академічна музика; духовна музика; духовність; українські композитори; музика XX – XXI століття; Біблія; біблійна тематика; християнство; хорове письмо; хоровий концерт; хорова мініатюра; хоровий цикл; музичний текст; музична інтерпретація.

ABSTRACT

Hasanov, R. H. *The Book of Psalms in Ukrainian Academic Choral Music of the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries.* – Qualifying scholarly work submitted as a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 025 Musical Art, Field of Knowledge 02 Culture and Arts. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. Kyiv, 2026.

In contemporary Ukrainian academic music, the revival of national and spiritual values has been accompanied by a sustained increase in composers' interest in the Book of Psalms (the Psalter) as a major source of artistic inspiration. Over the past three decades, this has resulted in a substantial body of settings of psalm texts across a range of genres. Composers who have made a significant contribution to this field include Valentyn Sylvestrov, Myroslav Skoryk, Lesia Dychko, Yurii Ishchenko, Yevhen Stankovych, Oleksandr Yakovchuk, Mykola Lastovetskyi, Viktor Stepurko, Viktor Kaminskyi, Hanna Havrylets, Oleksandr Kozarenko, Viktoriia Polova, Iryna Aleksiiichuk, Bohdana Froliak, and Ruben Tolmachov. Within this repertoire, choral music occupies a particularly prominent place, combining national and historical musical traditions with contemporary stylistic tendencies shaped by innovative artistic thinking.

Although certain aspects of Ukrainian choral music based on psalm texts have been addressed in previous scholarship, no comprehensive study of this repertoire has yet been undertaken. The limited scholarly attention paid to composers' genre preferences, the historical and cultural context in which these works emerged, and their semantic and stylistic characteristics underscores the *relevance* of the present dissertation. *The aim of the study* is to identify the genre-specific and stylistic features of the embodiment of the spiritual content of the texts of the Book of Psalms in Ukrainian academic choral music of the late twentieth and early twenty-first centuries.

The object of the study is Ukrainian academic choral music of sacred content from the late twentieth and early twenty-first centuries, while its *subject* is the embodiment of the spiritual content of the verses of the Psalter in Ukrainian academic choral music of the late twentieth and early twenty-first centuries.

The analytical corpus of the study consists of choral works in various genres of Ukrainian academic music composed on the basis of texts from the Book of Psalms in Ukrainian translations, primarily that of Ivan Ohienko.

Particular attention is given to works that are especially representative from artistic and compositional perspectives, including *choral concertos* by Yevhen Stankovych, Hanna Havrylets, and Oleksandr Yakovchuk; *choral miniatures* by Lesia Dychko, Yevhen Stankovych, Hanna Havrylets, Iryna Aleksiiichuk, and Viktoriia Polova; and *choral cycles* by Oleksandr Yakovchuk, Viktor Stepurko, and Iryna Aleksiiichuk.

The methodological framework of the study is based on a comprehensive approach that integrates cultural, spiritual-philosophical, historiographical, textual, and musicological perspectives. The study employs historical, historical-cultural, genre-stylistic, semantic, comparative, and interpretive *methods*.

The *scholarly novelty* of the dissertation lies in its comprehensive analysis of Ukrainian academic choral music based on Psalter texts in the late twentieth and early twenty-first centuries. For the first time, the study systematizes the main genre models of settings of psalm texts and offers an integrated examination of a substantial body of works across multiple genres from this period. It also provides a detailed analysis of several compositions that have received little sustained scholarly attention, including Oleksandr Yakovchuk's choral concerto *How Lovely Are Your Dwellings, O Lord*; choral miniatures by Yevhen Stankovych (Psalm 27), Lesia Dychko (Psalm 67), Hanna Havrylets (Psalm 142), and Viktoriia Polova (Psalms 1, 2, 3, and 90); and Oleksandr Yakovchuk's choral cycle *Psalms of King David*. More broadly, the dissertation contributes to scholarship on spirituality in Ukrainian musical culture and on the genre and stylistic dimensions of contemporary Ukrainian academic choral music.

Chapter One, «The Psalm as a Phenomenon of Spiritual Culture and Its Place in the History of Ukrainian Music from the Seventeenth Century to the First Third of the Twentieth Century,» examines the psalm as a genre of poetic art, its functions, typology, and semantics, and traces the ways in which psalmic poetry was embodied in Ukrainian musical culture from the seventeenth century to the first third of the twentieth century. The chapter demonstrates the

multifunctional nature of the genre, its moral, ethical, and religious significance, and the particular features of its interpretation in Ukrainian music across different historical periods, from early part-song compositions to early-twentieth-century works.

Subchapter 1.1 considers the psalm as a genre of poetic art, defining its historical, cultural, and religious context, as well as its typology, semantics, and multifunctionality. It analyses the evolution of the concept of the psalm from the ancient Hebrew *tehillah* to the Christian tradition, the question of authorship, the liturgical purpose of psalm texts, and their genre-based and thematic typology. The study identifies symbolic and imagery-based emotional layers of meaning that later became the basis for musical interpretation. It also highlights the functions of the psalms as religious hymns, prayers, moral and ethical teachings, means of spiritual reflection, and instruments of emotional influence upon the believer, as well as their importance in shaping the Ukrainian spiritual and artistic tradition.

Subchapter 1.2 examines the ways and forms in which the Psalter was embodied in the works of Ukrainian composers from the seventeenth century to the first third of the twentieth century. It establishes that, outside the liturgy, verses from the Psalter were first employed in part-song works, particularly in the oeuvre of Mykola Dyletskyi. The study clarifies the importance of *kanty*, paraliturgical psalms, sacred songs, and the folk-epic traditions of kobzars and bandurists in disseminating psalmic poetry in Ukrainian music of the seventeenth and eighteenth centuries. Particular attention is paid to the role of leading representatives of Ukrainian Classicism, including Maksym Berezovskyi, Dmytro Bortnianskyi, Artemii Vedel, Andrii Rachynskyi, and Stepan Dehtiarov, in the history of choral composition in paraliturgical and extra-liturgical genres based on psalm texts. The chapter also traces the subsequent development of these genres in the works of Galician composers such as Mykhailo Verbytskyi, Ivan Lavrivskyi, Ivan Bilykovskyi, Vasyl Barvinskyi, Vasyl Bezkorovainyi, and Bohdan Kudryk, as well as composers

from central and eastern Ukraine, including Mykola Lysenko and Lev Revutskyi, in the nineteenth and early twentieth centuries. It concludes that, in general, no major works based on psalm texts were written in Ukraine between the mid-1920s and the second half of the 1980s, and that the conditions for such compositions survived primarily in the milieu of the Ukrainian diaspora.

Chapter Two, «Historical and Cultural Aspects of the Development of Ukrainian Academic Sacred Music in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries,» synthesizes the sociocultural and spiritual-worldview factors that shaped the development of Ukrainian academic sacred music in this period. It establishes that sociohistorical transformations prompted a renewed awareness of the importance of spiritual values, encouraged stylistic pluralism, and expanded the contexts in which sacred music could function. The chapter demonstrates the decisive role of spirituality in the renewal of imagery, meaning, genre, and style in the works of contemporary composers. It also identifies broader tendencies toward combining canonical foundations with modern expressive means, the increasing individualization of authorial strategies, and the concert recontextualization of sacred genres, all of which testify to both the continuity and the modernization of the sacred musical tradition.

Subchapter 2.1 traces the development of Ukrainian academic sacred music in the late twentieth and early twenty-first centuries within the broader context of the sociocultural and historical-political transformations of the period. It outlines the restoration of liturgical practice after the Soviet era, notes the impact of social democratization and contemporary historical challenges on the development of Ukrainian sacred musical culture, and clarifies the role of diaspora composers in revitalizing national sacred-musical life. The chapter characterizes the specific features of performance practice, the festival movement, and regional liturgical traditions, while also considering the influence of new technologies on the stylistic diversity of Ukrainian academic sacred music. It argues that the sacred music of the independence period

constitutes an integrated, multidimensional phenomenon that functions in both liturgical and concert contexts and reflects the spiritual and value-based orientations of Ukrainian society during a time of historical transformation.

Subchapter 2.2 traces the genesis of the concept of spirituality and elucidates its essence through the interrelation of the categories of soul, spirit, and spirituality. It also determines the role of this concept as a factor in the renewal of imagery and meaning in Ukrainian music of the late twentieth and early twenty-first centuries. The chapter shows that in contemporary musical art, spirituality takes on a broad philosophical meaning, fostering the synthesis of different traditions and stimulating the development of extra-liturgical genres. It also clarifies the individual worldview positions of contemporary Ukrainian composers, including Valentyn Sylvestrov, Lesia Dychko, Myroslav Skoryk, Hanna Havrylets, Oleksandr Yakovchuk, Yevhen Stankovych, Viktor Stepurko, and Iryna Aleksiiichuk, with regard to the understanding of spirituality. The study demonstrates that spirituality functions as an immanent component of their musical thinking, shaping genre and stylistic decisions as well as the interpretation of sacred texts.

Chapter Three, «Genre and Stylistic Representations of the Spiritual Content of the Book of Psalms in the Choral Works of Ukrainian Composers of the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries», provides a comprehensive analysis of choral works by Ukrainian composers of the period based on psalm texts and written in various academic genres, including the choral concerto, the choral miniature, and the choral cycle. It identifies the genre-specific and stylistic features through which the spiritual content of the psalms is embodied, revealing the integration of different forms of musical thinking in the representation of composers' individual spiritual experience. The chapter thus clarifies the nature of the contemporary musical interpretation of sacred verbal texts in extra-liturgical genres.

Subchapter 3.1 analyses choral concertos based on psalm texts by Yevhen Stankovych, Hanna Havrylets, and Oleksandr Yakovchuk. It identifies the

distinctive ways in which spiritual content is realized in these works and shows that, while they retain certain features of the eighteenth-century choral concerto model, they also reflect individual approaches to the treatment of the poetic text, formal design, polyphonic writing, and timbral expression. The chapter concludes that contemporary choral concertos based on psalm texts expand the boundaries of the genre by combining tradition with innovative musical and expressive means.

Subchapter 3.2 presents an analysis of choral miniatures by Yevhen Stankovych, Hanna Havrylets, Iryna Aleksiichuk, Lesia Dychko, and Viktoriia Polova based on verses from the Psalms. It argues that this chamber genre provides a particularly natural and organic medium for embodying the essence of prayer as a deeply personal experience of an individual seeking spiritual purification amid the accelerating technological and globalizing challenges of the late twentieth and early twenty-first centuries. The study examines the specific relationship between music and text, identifies the principal ways in which the semantics of the psalms are integrated into a compact choral form, and determines the role of these works in the development of the contemporary choral repertoire.

Subchapter 3.3 examines choral cycles by Oleksandr Yakovchuk, Viktor Stepurko, and Iryna Aleksiichuk. It identifies the principles underlying the formation of an integrated imagery-based space within the work, the means of compositional and stylistic organization, and the integration of spiritual, literary, and historical-cultural motifs. The chapter establishes that contemporary Ukrainian choral cycles based on psalm texts combine traditional canons with authorial interpretations, thereby creating what may be termed “neo-sacral” models. It also reveals a synthesis of folk, ecclesiastical, and contemporary musical practices, highlighting both the individualization of musical language and the further development of Ukrainian choral writing at the turn of the twentieth and twenty-first centuries.

The *Conclusions* summarise the principal findings of the dissertation concerning the role of the Book of Psalms in shaping the imagery-based, semantic, genre, and stylistic parameters of contemporary Ukrainian academic choral music:

- the Psalter constitutes a universal spiritual and aesthetic phenomenon integrating religious-philosophical, cultural-historical, and artistic-semantic dimensions, ensuring the continuity of the Ukrainian sacred tradition and shaping intonational and semantic models of musical thought;

- the syncretic nature of the psalm as a genre combines verbal and musical levels of artistic organization, while its typological structure encompasses laudatory, penitential, supplicatory, and solemn hymn-like varieties, each of which generates distinctive intonational and compositional models;

- the historical survey of the development of Ukrainian sacred choral music from the seventeenth century to the first third of the twentieth century reveals the structurally organizing role of Psalter texts, the specific features of genre and style, the principles of polyphonic and harmonic construction, and the dramaturgy of musical development;

- the sociocultural transformations of the late twentieth and early twenty-first centuries, particularly Ukraine's independence and the intensification of national and cultural revival, contributed to the renewal of academic sacred music, the revival of traditions, the emergence of stylistic pluralism, and the modernization of genre-related and expressive means;

- the concept of spirituality, as understood by Ukrainian composers of different generations in the late twentieth and early twenty-first centuries, emerges as a multilayered phenomenon combining traditional religious foundations with new philosophical, cultural, and even interconfessional interpretations;

- music based on psalm texts by contemporary Ukrainian composers, as a means of spiritual consolidation, combines individual spiritual experience with

collective sociocultural reflection, synthesizing moral, ethical, spiritual, and emotional dimensions;

- the embodiment of psalm texts in Ukrainian academic choral music is based on thematic, dramaturgical-concert, and synthetic approaches realised through variation in choral forces, instrumental accompaniment, textural and harmonic solutions, thereby demonstrating the interaction of authorial style and ecclesiastical tradition;

- genre and stylistic variability, which enables the integration of traditional and modern features of choral language, shapes distinctive authorial genre models, fosters the development of vocal and choral technique, and deepens the representation of the spiritual content of the psalms;

- innovations in choral thought, realized through the integration of polyphonic, rhetorical, harmonic, sonoristic, and textural devices, form a new type of choral thinking in which the psalm text intensifies musical dramaturgy and individualizes authorial interpretation while preserving the profound spiritual content of the Ukrainian sacred tradition.

The dissertation does not claim to provide an exhaustive treatment of the subject. Rather, it outlines prospects for further research into the musical interpretation of psalm texts in the works of Ukrainian composers, the artistic and aesthetic discourse of sacred choral music in the twentieth and twenty-first centuries, and the genre and stylistic evolution of choral forms in the context of national and cultural transformations.

Keywords: psalms; Psalter; style; genre; musical culture; musical art; choral music; Ukrainian music; academic music; sacred music; spirituality; Ukrainian composers; twentieth- and twenty-first-century music; Bible; biblical themes; Christianity; choral writing; choral concerto; choral miniature; choral cycle; musical text; musical interpretation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України

1. Гасанов Р. Псалом №8 в українській хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття: аналіз композиторських інтерпретацій (на прикладі творів Євгена Станковича та Олександра Яковчука). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. Вип. 3. С. 222–227. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313319>
2. Гасанов Р. Псалом №67 Лесі Дичко в контексті духовної хорової творчості композиторки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 278–282. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.867>
3. Гасанов Р., Лігус О. Хоровий цикл «Псалми царя Давида» Олександра Яковчука: особливості втілення духовного змісту текстів Псалтиря. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2025. Вип. № 3 (54). С. 7–16. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-1>

Публікації, у яких додатково висвітлено результати дисертації

1. Гасанов Р. Псалми Ганни Гаврилець як квінтесенція духовно-філософських пошуків українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. *Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами VI Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (21-22 грудня 2022 року)*. Суми, 2023. С. 43–47.
2. Гасанов Р. «Псалми царя Давида у духовній спадщині Олександра Яковчука». *«Молодіжне музикознавство – 2024»* : збірник статей за матеріалами III Всеукраїнської науково-практичної конференції до 65-ої

річниці від дня заснування Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В. І. Заремби (17-18 травня 2024 року). Хмельницький, 2024. С. 62–66.

3. Гасанов Р. Рефлексія війни у творчості Вікторії Польової (на прикладі Псалма №90). *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: збірник статей за матеріалами XXI Міжнародної науково-творчої конференції ХНУМ імені І. П. Котляревського*. (22–23 квітня 2025 року). Харків, 2025. С. 29–33.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. Псалом як явище духовної культури та його місце в історії української музики XVII – першої третини XX століття.....	30
1.1. Псалом як жанр поетичного мистецтва: функції, типологія та семантика.....	30
1.2. Псалтир у творчості українських композиторів XVII – першої третини XX століття: шляхи і форми втілення.....	50
Висновки до Першого розділу.....	66
РОЗДІЛ 2. Історико-культурні аспекти розвитку української духовної музики кінця XX – початку XXI століття.....	70
2.1. Українська духовна музика кінця XX – початку XXI століття у соціокультурному контексті епохи.....	70
2.2. Концепт духовності як чинник образно-змістового оновлення творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття.....	79
Висновки до Другого розділу.....	92
РОЗДІЛ 3. Жанрово-стильові втілення духовного змісту текстів <i>Книги псалмів</i> у хоровій творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття.....	94
3.1. Хорові концерти Є. Станковича, Г. Гаврилець, О. Яковчука.....	94
3.2. Хорові мініатюри Л. Дичко, Є. Станковича, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, В. Польової.....	107
3.3. Хорові цикли О. Яковчука, В. Степурка, І. Алексійчук.....	135
Висновки до Третього розділу.....	158
ВИСНОВКИ.....	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	172
ДОДАТКИ.....	193
Додаток А. Нотні приклади.....	193
Додаток Б. Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження.....	221

ВСТУП

Актуальність теми. *Книга псалмів (Псалтир)* як квінтесенція релігійно-філософського почуття віруючої людини у різних його проявах (молитовно-стриманому, благальному, покайному, урочисто-піднесеному) здавна була і залишається багатим джерелом натхнення для композиторів різних культур світу, зокрема й української. У незалежній Україні на хвилі відродження національно-духовних цінностей інтерес митців до віршів Псалтиря дедалі зростає, адже «укорінена в культурних шарах минулого духовно-релігійна музика забезпечує надійний зв'язок з національною традицією і, разом з тим, творить значну перспективу нових творчих шукань, суб'єктивних інтерпретацій, тлумачень форми і змісту з позицій моральних запитів нового часу» [134]. Актуальність духовного феномену Псалтиря обумовлена також потребою осмислення травматичного досвіду воєнної дійсності. Як слушно зазначив Євген Станкович, наш складний час потребує такої музики, яка «зцілює людський дух» [30], тож втілена у музиці молитва, сьогодні особливо важлива для українців у пошуках надії та віри в перемогу над ворогом.

За останнє тридцятиліття в українській музиці накопичено солідний корпус різножанрових утілень псалмових текстів, написаних композиторами кількох поколінь. Серед авторів – видатні «шістдесятники» (Валентин Сильвестров, Мирослав Скорик, Юрій Іщенко, Леся Дичко, Євген Станкович), митці, чиє становлення припало на 1970-і–1980-і (Олександр Яковчук, Микола Ластовецький, Віктор Степурко, Віктор Камінський) та 1990-і–2000-і роки (Ганна Гаврилець, Олександр Козаренко, Вікторія Польова, Ірина Алексійчук, Богдана Фроляк, Рубен Толмачов). Пріоритетний жанровий напрям їхньої творчості – **хорова музика**, що увиразнює генетичний зв'язок композиторського мислення кінця ХХ – початку ХХІ століття із давньою питомо національною традицією народного та церковного співу.

Хорові твори на тексти Псалтиря у доробку українських композиторів сучасності неодноразово привертали увагу дослідників. Так, Яна Бардашевська та Оксана Александрова вивчали аспекти формотворення та стилістики псалмових творів В. Степурка [8], Олена Полетаєва і Марина Варакута – Г. Гаврилець [121; 165]; Ірина Гарькава та Ольга Зосім – Ю. Іщенко [25]; Аліса Волошенко – І. Алексійчук [18]. Псалми В. Польової аналізували Олександра Торба й Ірина П'ятницька-Позднякова [139; 124]; хоровий концерт Є. Станковича на тексти Псалтиря – Алла Волотка [17]; кантату М. Ластовецького «Псалми Давидові» – Любомира Ластовецька [94]. Дослідниця Марія Каралюс розглянула «Псалом Давида №2» В. Камінського [67]. Переважна більшість проаналізованих композицій написана на тексти псалмів у перекладі Івана Огієнка.

Окрему групу розвідок складають праці, присвячені музичним утіленням псалмів в інтерпретації Тараса Шевченка. Триптих М. Скорика на Шевченкові тексти став об'єктом уваги Ігоря Тилика [137]; хоровий цикл Р. Толмачова «Давидові псалми» – Юлії Воскобойнікової [19; 20; 21]. Хорові композиції на вірші псалмів Шевченка у творчості різних українських композиторів вивчала Леся Півторацька (Герасименко) [31;118].

Попри наявність означених праць, що певним чином стосуються української хорової музики на тексти псалмів, ще не здійснено цілісного дослідження цього сегменту творчості, в якому були б враховані жанрові пріоритети композиторів, історико-культурний контекст створення композицій на псалмові вірші та зв'язок аналізованих творів із певною жанровою традицією в українській музиці, музична семантика та стильова специфіка втілення образно-духовного змісту псалмів. Доцільність розкриття цих важливих аспектів актуалізує проблематику дисертації.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильову специфіку втілень духовного змісту текстів Книги псалмів в українській академічній хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття.

Об’єкт розгляду в дисертації – українська академічна хорова музика духовного змісту періоду кінця XX – початку XXI століття.

Предмет дослідження – втілення духовного змісту віршів Псалтиря в українській академічній хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття.

Аналітичний матеріал дослідження. Попередній огляд хорового доробку на вірші Книги псалмів в українських перекладах (переважно І. Огієнка) дав змогу виявити найбільш популярні академічні жанри, до яких зверталися українські композитори досліджуваного періоду: **хоровий концерт, хорова мініатюра та хоровий цикл**. Відповідно, основну увагу в дисертації приділено аналізу показових з погляду художньої вартості творів цих жанрів. Це, зокрема:

Хорові концерти: *Є. Станкович* («Господи, Владико наш»); *Г. Гаврилець* («Нехай воскресне Бог»); *О. Яковчук* («Які любі оселі Твої»).

Хорові мініатюри: *Л. Дичко* Псалом №67 для жіночого хору а cappella; *Є. Станкович* Псалом 22 (23) «Господь — то мій пастир» для жіночого хору, Псалом 27 «До Тебе, Господи, взиваю» для чоловічого хору, Псалом 83 «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» для мішаного хору а cappella; *Г. Гаврилець* Псалом 22 для мішаного хору а cappella, Псалом 41 «Блаженний, хто дбає про вбогого» для жіночого хору, Псалом 61 «Тільки в Богові спокій душі моїй» для мішаного хору, Псалом 142 «Господи, вислухай молитву мою» для чоловічого хору та двох сопрано соло; *І. Алексійчук* Псалом 142 «Мій голос до Господа» для жіночого хору а cappella, Псалом 100 «Уся земле, покличуйте Господу» для чоловічого хору а cappella; *В. Польова* Псалом 1 «Блажен муж» для солістів і хору, Псалом 2 «Вскую шаташася язици» для солістів і двох хорів, Псалом 3 «Господи, что ся умножиша» для солістів і двох хорів, Псалом 50

«Помилуй мене, Боже» для солістів та мішаного хору, Псалом 90 «Живий в допомозі Вишнього».

Хорові цикли: *О. Яковчук* («Псалми царя Давида») для хору а cappella; *В. Степурко* псалмодія «Монологи віків» для мішаного хору та солюючих інструментів; *І. Алексійчук* хоровий диптих «Давидові псалми» на біблійні тексти для мішаного хору а cappella.

Для досягнення мети необхідно виконати такі **завдання**:

- опрацювати наукову літературу гуманітарного профілю, присвячену псалму як літературно-музичному жанру й визначити його типологію, семантику та функції;
- з'ясувати роль Книги псалмів в історії української духовної культури та характер її впливу на музичне мистецтво;
- простежити шляхи і форми втілення текстів Псалтиря у творчості українських композиторів XVII – першої третини XX століття;
- висвітлити соціокультурні умови розвитку української академічної духовної музики кінця XX – початку XXI століття;
- визначити основні характеристики концепту духовності та його вплив на образно-змістове оновлення творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття;
- проаналізувати жанрово-стильові втілення псалмових текстів у хоровій творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття;
- обґрунтувати історичну значущість хорового доробку українських композиторів на тексти Псалтир.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що включає культурологічний, духовно-філософський, історіографічний, текстологічний та музикознавчий ракурси. Використано такі загальні та спеціальні методи:

- *історичний* (для аналізу процесів формування, поширення та функціонування Книги псалмів в історії духовної культури);

- *історико-культурний* (у розгляді історичних та соціокультурних умов розвитку української музики кінця XX – початку XXI століття);
- *жанрово-стильового аналізу* (для розгляду жанрових, композиційних, структурних та стилістичних ознак обраних творів);
- *семантичний* (для осмислення образно-духовного змісту аналізованих хорових творів на основі поетичних текстів псалмів);
- *компаративний* (з метою вияву спільних та відмінних ознак в аналізованих творах);
- *інтерпретологічний* (з метою порівняння стильових утілень певного вірша у творах, написаних різними композиторами).

Теоретичну основу дослідження складають наукові праці з проблем:

Культурології, філософії, теології, літературознавства

(Абрамович С., Берегова О., Бетко І., Бубер М., Вернюк Н., Вестерманн К., Гайда Р., Гункель Г., Даниленко І., Домашовець В., Ігнатова Л., Колесник Кримський С., Крип'якевич П., Літвінова С., Маланюк Є., Олексюк О., Ортега-і-Гассет Х., Пахльовська О., Петлій С., Пляцко Р., Самойленко О., Тюріна Т., Фромм Е., Чотарі В., Шаповалова Л., Швейцер А.);

Української духовної музики (Александрова О., Антоненко М., Антонович М., Афоніна О., Воскобойнікова Ю., Гарькава І., Гусарчук Т., Зосім О., Каралюс М., Карась Г., Коменда О., Компанієць Т., Корній Л., Кудрик Б., Кузьмінський І., Кухарик Г., Кутасевич А., Літвінова С., Макаренко О., Маласпіна В., Руденко Л., Сиротинська Н., Скаженик М., Тирик І., Черторижська М., Шевчук О., Шуміліна О., Юрченко М., Ясиновський Ю., Яструб О.);

Історії української музики (Антонович М., Берегова О., Бондаренко А., Герасимова-Персидська Н., Гнатишин О., Грица С., Зваричук Ж., Зосім О., Кияновська Л., Козаренко О., Коменда О., Корній Л., Кудрик Б., Кузьмінський І., Лігус О., Ляшенко І., Назар Л., Новакович М., Пучко-Колесник Ю., Цалай-Якименко О.);

Української хорової музики кінця XX – початку XXI століття

(Бакумець А., Бардашевська Я., Варактута М., Власополов Ю., Володка А., Воскобойнікова Ю., Герасименко Л., Гобдич М., Грица С., Заверуха О., Зосім О., Каменєва А., Кириленко Я., Корчова О., Крамаренко О., Кухарик Г., Кушнірук О., Ластовецька Л., Літвінова С., Любченко В., Мануляк О., Осипенко В., Півторацька Л., Піхтар О., Плечелюк Г., Полетаєва А., П'ятницька-Позднякова І., Сухомлінова Т., Терещенко А., Торба О.).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому *вперше*:

- систематизовано основні жанрові зразки утілень текстів Псалтиря в українській академічній хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття;
- комплексно розглянуто значний корпус різножанрових творів на основі псалмів в українській академічній хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття;
- введено в науковий обіг та детально проаналізовано хоровий концерт О. Яковчука «Які любі оселі Твої, Господи» (Пс. 83); хорові мініатюри Є. Станковича (Пс. 27), Л. Дичко (Пс. 67), Г. Гаврилець (Пс. 142), В. Польової (Пс. 1, 2, 3, 90); хоровий цикл О. Яковчука «Псалми царя Давида».

набули подальшого розвитку:

- дискурс феномену духовності в українській музичній культурі;
- жанрово-стильові аспекти вивчення української академічної хорової музики кінця XX – початку XXI століття.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею. Положення наукової новизни та висновки одержані автором на основі особистих аналітичних спостережень та результатів дослідження.

Зв'язок з науковими планами, програмами, темами. Дисертацію виконано відповідно до наукової теми Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

«Розвиток духовного потенціалу особистості в неперервній мистецькій освіті» (2016–2026), державний реєстраційний номер 0116U003993. Тему дисертації затверджено вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол №10 від 30 листопада 2022 р.); уточнену тему дисертації затверджено вченою радою Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол №12 від 26 листопада 2025 р.).

Апробація результатів дослідження відбувалася у формі обговорень ключових методологічних положень та висновків на засіданнях кафедри музикознавства та музичної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Аналітичні спостереження, викладені в роботі, висвітлювалися під час виступів на десяти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, зокрема: VI Всеукраїнській науково-практичній конференції *«Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських діячів і композиторів»* (м. Суми, 21-23 грудня 2022 року, Навчально-науковий інститут культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка); VII Міжнародних науково-практичних читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського (м. Київ, 3 березня 2023 року, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова); IX Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (м. Київ, 11 травня 2023 року, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка); VII Всеукраїнській науково-практичній конференції *«Ювілейна палітра 2023. Пам'ятні дати української музичної культури: до 45-річчя ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка»*, (м. Суми, 22-23 листопада 2023 року, Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка); X Міжнародній науково-практичній конференції *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (м. Київ, 16 травня 2024 року, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка); III Всеукраїнській

науково-практичній конференції до 65-ої річниці від дня заснування Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В.І. Заремби «*Молодіжне музикознавство - 2024*» (м. Хмельницький, 17-18 травня 2024 року, Хмельницький фаховий музичний коледж імені Владислава Заремби); XII Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції студентів та аспірантів «*Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури*» (м. Київ, 23 травня 2024 року, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка); VIII Міжнародній науково-практичній конференції «*Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*» (м. Київ, 7-9 листопада 2024 року, Національна музична академія України); XXI Міжнародній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів: «*Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців*» (м. Харків, 22–23 квітня 2025 року, ХНУМ імені І. П. Котляревського); XI Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції «*Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*» (м. Київ, 16 травня 2025 року, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено в 6 наукових публікаціях, зокрема: 3 статті (1 стаття у співавторстві) у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України; 3 наукових публікацій, у яких додатково висвітлено результати дисертації.

Практичне значення дисертації полягає у можливості використання її результатів у науковій, концертно-виконавській та педагогічній діяльності. Зокрема, матеріали аналізу хорових творів на тексти Псалтиря можуть увійти до лекційних курсів з історії української культури, історії хорового мистецтва, історії української музики, аналізу музичних творів. Викладені у дослідженні авторські ідеї можуть також бути корисними для виконавців у роботі з репертуаром.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Список літератури налічує 166 позицій.

РОЗДІЛ 1. ПСАЛОМ ЯК ЯВИЩЕ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЙОГО МІСЦЕ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ XVII – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Псалом як жанр поетичного мистецтва: функції, типологія та семантика

Псалом (грец. ψαλμός [«псалмос»] від «psallō» (оспівую); старослов'янською *псалѣмъ, пѣсаломъ, ѡсал'мосъ*) — це прославна пісня [147, с. 488], поетично-музичний твір релігійного змісту, в якому приховані багатство думки і сила Духу. Дослідники зауважують, що «розуміння поняття «псалом» зазнало еволюції протягом історії, особливо в залежності від культурного, релігійного та музичного контексту» [102, с. 33]. На ранньому етапі (за давньоєврейською традицією) сучасні псалми називали узагальнюючим поняттям *тхіла* (хваління), маючи на увазі пісенні тексти для використання у різних життєвих обставинах та у богослужіннях. Цією назвою давні перекладачі передавали також єврейський вираз «мізмор» (так іменовано 57 псалмів), що походить від дієслова «замар» — торкати струни. Недарма у заголовках до багатьох псалмів для супроводу співу вказується музичний інструмент (наприклад, флейта (Пс. 5) чи (частіше) група інструментів («струнних знарядь» (Пс. 4)). Сьогодні псалми сприймаються без музики, бо Біблія (або Святе Письмо, Священне Писання) як сукупність текстів різних епох і авторів, складовою частиною якої є окремий розділ із псалмів, ніколи не мала нотного додатку. Пізніше, у класичну епоху, на час усталення грецької назви «псалом», традиція співати славу Божу під акомпанемент налічувала вже близько тисячі років і передбачала виконання текстів у супроводі струнного інструмента псалтеріона, що мав вигляд арфи (гусел). Поступово у давньогрецькій літературі (у Піндара, Есхіла, Еврипіда та ін.) звичною стала парадигма значень слова псалом.

У християнській традиції вживання назви псалом вказувало на конкретний поетичний текст, що асоціювався з певним змістом церковного богослужіння. Автором більшості псалмів (72 чи 73) вважають царя і пророка Давида (1039 до н. е. – 969 до н. е.), «який складав як подячні, так і ламентальні твори — залежно від бурхливих подій його життя. Юний Давид прислужував цареві Саулу, розраджуючи його духовний стан вправною грою на гуслах» [147, с. 489] та інших музичних інструментах (1 Сам. 16:18; 1 Сам. 16:23; 19:9) (про що зазначається у книгах Хронік, Ездри та Неемії), за що його згодом нарекли «солодким співаком Ізраїлю» (2 Цар. 23:1). В одному з документів кумранської громади йдеться про те, що Давид склав 4050 псалмів: кожному святу з культового календаря призначався окремий текст. Проте сьогодні доведено, що Давид є автором лише 73 псалмів. За царя Давида (кін. XI – поч. X ст. до Різдва Христового (далі Р. Х.)) псалми виконувалися й під час служб, а він сам навіть став новатором у церковному співі, бо запровадив у богослужбовий канон євреїв деякі псалмодичні нововведення (Сирах 48:8–10). Однак до юдейського канону Старого Завіту збір псалмів увійшов аж у середині II ст. до н. е.

Більша частина псалмів, а саме 116 із 150, мають заголовки або надписи. Вони дають відповіді на чимало запитань. Найперше — щодо авторства кожного твору, а також пов'язаних з інтерпретацією та літургійним призначенням псалмів. Загалом усі заголовки на початку псалмів можна розділити на кілька груп: одні повідомляють автора псалма (або на його виконавця), інші вказують на його жанр, треті називають музичний інструмент або групу інструментів, четверті — на причину, з нагоди якої міг бути створений даний псалом, або його місце в богослужбі. Проте варто пам'ятати, що крім указаних сьогодні встановлено й інших авторів псалмів за іншими рукописами. Так, доведено, що 12 псалмів належить Асафу, 11 — синам Корея, два — Єфаму, два — Соломону, один

— Мойсееві, один — Еману, а щодо решти 50 псалмів автор не вказаний [102, с. 53].

Псалом є одним із урочистих жанрів давньоєврейської релігійної лірики, сповнений глибокого «відчуття особистого зв'язку старозавітного праведника зі Всевишнім» [147, с. 488]. Тому це одночасно релігійний гімн на славу Бога та глибоко особиста розмова з Творцем, виражена в молитві [15, с. 58 – 62].

Важливе значення псалмів пояснюється їхньою семантикою, яка є однією з найскладніших у біблійній поезії через свою багатозначність. Вона не лише віддзеркалює богословське вчення, а й слугує інтерпретативною основою для філософських, літературних, культурологічних і музичних осмислень сакрального простору. Можна без перебільшення сказати, що поезія була способом думання стародавніх авторів, засобом їхнього вислову. Кожен псалом функціонує як автономна значеннєва одиниця, а водночас — як складова об'ємної системи духовних текстів. Центальною фігурою псалмів є Бог (Ягве), що постає в багатьох іпостасях: як Цар, Суддя, Спаситель, Опора, Милостивий Отець. Його велич, сила, милість і гнів — ключові смислові категорії псалмового тексту. Ця семантика виявляє монотеїстичну основу старозавітної віри й формує парадигму боголюдських відносин.

Водночас **псалми — глибоко антропоцентричні твори**, оскільки описують людину в її різних станах: у благополуччі, біді, падінні, боротьбі, відродженні. Псалмопівець часто звертається до Бога від першої особи, що робить текст особистісно забарвленим. Псалми фіксують різні стани людського духу — радість, страх, тривогу, гнів, довіру. Завдяки тому тексти не тільки спонукають думати, а й активно впливають на емоційно-психологічну сферу. Вони містять оригінальну символічну семантику (образний рівень), де, до прикладу, світло — Божественна істина, спасіння, одкровення; скеля — захист, незламність Божої присутності; вода — чистота, життя, оновлення або загроза (буря), шлях — доля, моральний

вибір, закон Божий та ін. Псалми з історико-нарративною семантикою не лише фіксують релігійний досвід, а й національну пам'ять. Вони актуалізують події виходу з Єгипту, мандрів у пустелі, заснування Ізраїльської держави, вавилонський полон. Дидактична семантика (етичні уроки) псалмів — у їх повчальності, що пропонує моральні моделі благочестивого життя, довіри до Бога, уникання зла.

Морально-етична функція псалмів полягає у поширенні ними повчань, настанов, породжених унаслідок узагальнення життєвого досвіду, а також роздумів про справедливість, гріх, милосердя, кару й спасіння. Через алегорії та паралелізми псалми формують ціннісні орієнтири особистості в дусі християнського світогляду. Псалмова поезія здатна виконувати катарсичну роль, допомагаючи людині пережити страждання, духовну кризу або внутрішню боротьбу. Завдяки ритмізованості, повторюваним конструкціям і симетричності псалми легко запам'ятовуються, що має важливе значення для усного передавання, виховання та катехизації. Псалом часто використовується як інструмент ідентифікації спільноти віруючих, об'єднуючи її навколо спільних молитовних та емоційних переживань.

Як літературний жанр псалми тривалий час розвивалися у річищі розвитку всієї близькосхідної лірики (так, наприклад, Псалом 103 подібний до єгипетських гимнів Сонцю епохи Ехнатона), удосконалюючись в іудейській літературі і пізніше (у так званих Соломонових псалмах I ст. до н. е.). **Псалми виконували низку ключових функцій** у релігійній практиці, літературних та культурних процесах багатьох епох. Так, вони є важливою складовою частиною літургійної практики юдейської та християнської традицій, бо використовуються під час богослужінь, молитовних звернень та обрядів. У християнстві псалми читаються (або співаються) на Утрених, Вечірнях, під час похоронних відправ. Вони виражають особисту або колективну молитву, звернення до Бога в різних життєвих обставинах: у часи скорботи, покаяння, прославлення чи подяки. Така форма

молитовності забезпечує емоційне залучення віруючого до християнської віри і сприяє його духовному самовираженню. Тексти псалмів свідчать про високу художню майстерність їх авторів: їхня поетика вирізняється розмаїттям тропів, символів, паралелізмів, що вплинуло на формування стилістичних норм у середньовічній та новочасній літературі.

Різноманітність псалмової поезії віддавна спонукала вчених до їхньої *системної диференціації*. Сьогодні відомо чимало способів класифікації псалмів, що їх започаткували теологи та літературознавці: за місцем і часом виконання; за авторством і призначенням; за складом виконавців та інструментарію. Відомі також групування псалмів на основі їхньої тематики (примирення, прохання, прослави, хвороби, ворогів, історії), або поділ псалмів на такі, що славлять Бога як Творця Всесвіту; оспівують Бога як Царя на Троні; союз Бога зі Своїм народом; єдність Христа та Його Церкви; плачі грішника; прохання до Бога про справедливість; філософсько-медитативні псалми; прокляття на ворогів (вилучені з ужитку Католицькою Церквою) [1, с. 452]. Ще інший підхід вказує, що «головними темами псалмів були: історичні події загальнонародного життя (наприклад, Пс: 43, 59, 73, 78); досвід особистого життя (Пс. 3, 4, 7 і т. д.); скрута (Пс 6, 31, 50 та ін.); туга за Богом (Пс 41, 42, 47 та ін.); вдячність Богові (Пс 8, 18, 28 та ін.); споглядання шляхів добра і зла та доля праведних і неправедних (Пс 14, 23, 81, 100 та ін.); обітниця і благодіяння Божі, невдячність, тимчасові кари і спасення (Пс 67, 76, 113, 135 та ін.); пришествя і вічне Царство Месії – Христа (Пс 88, 132; 2, 15, 21, 44, 71, 109; 45, 66, 86, 92, 95, 96, 97, 98). [15, с. 59].

Окрім *тематичних класифікацій* на межі XIX – XX століть з'явилися й інші, зокрема «за жанрами літературними». Так, у контексті герменевтичних досліджень виділяється систематизація німецького протестантського історика і дослідника Старого Заповіту *Германа Гункеля*, котрий у своїй монографії «Введення до Псалтиря. Жанри релігійної лірики Ізраїлю» (Einleitung in die Psalmen: Die Gattungen der

religiösen Lyrik Israels) (1933) диференціював псалми на «основні» (т. зв. «більші») жанри (гимни, пісні інтронізації Яхве, громадські плачі, царські псалми, індивідуальні плачі, індивідуальні подячні псалми, пророчі псалми, псалми мудрості) і «менші жанри» (благословення і прокляття, пісні сходження, переможні пісні, подячні пісні Ізраїлю, оповіді, Тора-псалми) [102, с. 34-35]. Крім того автор закликав аналізувати не тільки сам текст псалма, а й місце псалма у літературному контексті Давнього Сходу, спробував описати життя окремих осіб і загалом ізраїльського суспільства, завдяки яким, на його думку, з'явилися певні жанри псалмів. Водночас Г. Гункель першим вказав на необхідність брати до уваги літературну форму псалма, визначив критерії, за якими псалми можна відносити до того чи іншого жанру:

- місце псалма в богослужінні — модель культового життя;
- насиченість думками та почуттями, відбитими у псалмі — модель сенсу та настрою;
- загальна манера вислову думки, словниковий набір — модель стилю та структури [162, 10].

Так, богослов продемонстрував підхід до розподілу псалмів не тільки з погляду біблійного тексту, а й у контексті культурного та літературного життя суспільства, що для музикознавства виглядає непереконливо. Пізніше учень Г. Гункеля, шведський учений **Зігмунд Мовінкель**, обрав інший шлях класифікації, а саме від жанру до культу. На першому етапі він визначив чотири головні жанри: общинні та індивідуальні хваління, общинні та індивідуальні плачі. Наступний етап — розподіл на гимни та пісні, а також звичайні молитовні псалми та лitanії. Німецький протестантський богослов другої половини ХХ століття **Клаус Вестерманн** виділив два основні жанри — хвалу (гімн) та прохання (плач). Дослідник звернув увагу на те, що абсолютна більшість псалмів-плачів містять і слова подяки та хвали. К. Вестерманн керувався спостереженням, що «Головний ритм, яким визначається все існування

людини, — це ритм радості та смутку. У світі Книги Псалтир радість і сум не є просто людськими емоціями, які якимось чином співвідносяться з Богом. Вони є ставленням до Бога, вони цілком зумовлені Його присутністю та направлені до Нього. Хвала — це радість, висловлена людиною Богові, вилита перед Ним. Скарга, чи літання є запитання до Бога — Хто, будучи Творцем і Господом, дозволяє стражданням випасти на долю Його творінь» [166, с. 25]

Узагальнюючи ці та інші підходи, сучасна українська дослідниця Вероніка Чотарі [144, с. 366–376.] виділила два домінантних принципи у тематичній класифікації псалмів, а саме:

- ідейно-тематичний підхід до сегментування біблійних псалмів у класифікаціях І. Бетко, С. Бернфельда, В. Домашовця, Г. Гіземанна, В. Сулими;
- функціонально-тематичний підхід у роботах С. Абрамовича, Д. Бретчера, Г. Гункеля, Є. Зігабена.

Таким чином, **жанрова багатofункціональність** псалмів простягається від молитви й хвали до покаяння й історичної рефлексії. Ця типологія також стала основою для літературних запозичень і трансформацій у пізніших культурах і художніх інтерпретаціях. У дисертаційному дослідженні О. Макаренка наводиться також групування за характером псалмів та умовами їх виголошення: *суспільні* (промовлялися в Храмі), *індивідуальні* (у випадку хвороби чи війни), *царські* (при виході на війну), а також гимни, що виголошуються під час жертвоприношень або святкових подій [102, с. 34]. Музичний вимір псалмів передбачає аналіз ритміки і структури віршованого тексту, а також інструментарію, що вживався в ролі акомпанементу. Водночас визначення характерних для псалму особливостей музичної мови пов'язані з труднощами, оскільки в даній поетико-музичній моделі літературна сторона значно виразніша, аніж музична, що часто прихована.

Аналізуючи музично-ритмічну складову псалмового віршування, дослідники загалом відзначають, що давньоєврейське віршування — суто тонічне, засноване на лічбі логічних наголосів. У ньому переважають нерівностопні розміри, а межа між віршом і ритмізованою прозою — умовна. Текстовий матеріал загалом має канонічну форму або складається з повторюваних структур. Рядкова форма тексту зручна для творчої роботи з ним, що проявилася в численних мотетах, концертах. Однак у перекладених текстах виразно проглядаються не лише строфічні, а й куплетні, рондоподібні форми. Переклад на інші мови впливає також на синтаксичну структуру, тобто регулює масштаб фрази, слова, регулює наголоси. Семантичне поле — це певний образ у драматургії, що його у псалмах творить діалог Бог-Людина.

Попередню згадку про музичні інструменти для супроводу співу псалмів («музичні знаряддя») необхідно розширити і уточнити. Найперше варто відзначити, що інформацію про них маємо з заголовків до псалмів: у них наведено назви рекомендованого акомпануючого інструменту (наприклад, флейта (Пс. 5) чи (частіше) група інструментів («струнних знарядь» (Пс. 4)). Водночас у самих текстах псалмів «згадуються різні музичні інструменти, такі як гусли (невель), псалтирі (кіннор), арфи (цитри, цимбали), ліри, тимпани (бубон), труби мідні (хацоцра), сурми (шофар — священні труби, виготовлені з рогу тварини), орган (у перекладачів немає згоди щодо значення оригіналу цього слова, ймовірно це була багатотростинна флейта) та інші» [102, с. 46]. Ті музичні інструменти мали обмежений звуковий діапазон, або служили тільки для підтримки ритму. Деякі вказівки свідчать, що псалми виконувалися і сольо, і в хоровому виконанні («для диригента хору» або «на октаву»).

Зібрання псалмів в одне ціле формувалося упродовж тисячоліть (від пророка Мойсея до пророка Ездри (XIII–V ст. до н. е.)), коли воно, ймовірно, було упорядковане і піддане старанній редакції видатним книжником і реформатором Ездру. У підсумку в одну велику Книгу

псалмів («Псалтир») увійшло 150 псалмів (зауважимо, що жанр псалму не обмежується книгою Псалтир), кожний з яких представляє цілісний завершений ліричний твір. Походження окремих псалмів пов'язане з подіями глибокої давнини, коли іудеї розпочали свій історичний шлях як нація – від їхнього виходу з Єгипту. Відтоді формувалися перші збірки псалмів, які, попри свої характерні ознаки, мають спільну особливість: предметом їхнього звернення, джерелом і натхненником їхніх авторів є Бог та Його різноманітні риси й справи, що виявляються у природі та житті людей.

Найпізнішим часом укладення корпусу книг Старого Заповіту, включно з Псалтирем, вважають III – II ст. до н. е., коли в єгипетській Александрії 72 мудреці створили давньогрецький переклад Біблії, відомий як Септуагінта (LXX або переклад Сімдесятьох). Той переклад мав систему нумерації, згодом перейняту і в латинському варіанті (Вульгата), що відіграє важливу роль у традиції Західної Церкви. У VI – VIII ст. єврейські учені та переписувачі, які з VII по XI ст. н. е. розробляли вимоги для читання єврейського тексту Біблії (масорети, від івр. מִסֹּרֶת «масора» – традиція), створили стандартизований варіант Біблії. Нумерація Псалмів у масоретів і Септуагінті на початку й у кінці збірки не збігається: 72 інтерпретатори поєднали в одне ціле по два Псалми (9–10 і 114–115) та поділили 116 і 117-й надвоє, відтак у масоретів порядковий номер псалмів став на одиницю більшим. Її зберегли й протестанти. Тому при подвійній нумерації псалмів (як-от Пс. 23(22)) більше число відповідає нумерації єврейської Біблії, а менше — нумерації Септуагінти та Вульгати.

Початкова вказівка на авторство, щораз інше вжите ім'я Боже, тема, лексико-стилістичні особливості вказують, що Псалтир постав на основі чотирьох попередніх збірок псалмів: Давида (Пс. 1–40), Єскеї (Пс. 41–82), мішаної (Пс. 83–88) і молодшої (Пс. 89–150). Остання з указаних містить псалми з часів Вавилонського полону (Пс. 136) і після нього. Об'єднання їх

в одну книгу тривало в період від Мойсея до Єздри і Неємії, тобто зайняло майже тисячу років (V–IV ст. до н.е.).

Остаточний варіант Книги Псалмів ділиться на п'ять частин (Пс. 1–41; 42–72; 73–89; 90–106; 107–150), чотири перших із яких відокремлюються одна від одної певною цезурою — доксологією (формулою похвали Богу) — заключними хваліннями та закликом «Амінь!» (Пс. 41(42):14; Пс. 71(72):18–20; Пс. 88(89):53; Пс. 105(106):48). Остання книга немає завершальної доксології, так, як останній псалом (150) розглядається як доксологія до всієї книги, тоді як Псалом 1 є своєрідним прологом до неї [76]. На таку структуру вказували ще Євсевій Кесарійський і Епіфаній Саламінський у IV столітті, а можливо, й Оріген у III столітті. За сучасними припущеннями «перші дві доксології виникли у зв'язку зі старішими збірками псалмів. Третє славослов'я (Пс. 88(89):53) спочатку могло служити для завершення пізнішої версії збірки: так званого Месіанського Псалтиря, який обрамляють царські псалми Пс. 2 і Пс. 89. Та частина Псалтиря, що була сформована у пізніший час, містить переважно псалми, створені у період вавилонського полону та після нього» [102, с. 32]. Наведений поділ на п'ять книг єврейська традиція розглядає як такий, що відповідає священній книзі Торі: «Мойсей дав ізраїльтянам п'ять книг Торі, а Давид дав ізраїльтянам п'ять книг Псалмів» (Мідраш Техіллім на Пс. 1:1). Юдейська традиція теж зауважила, що псалми розпочинаються словом «блажен», тим, яким Мойсей завершує Тору («Блажен ти, Ізраїль»; Втор 33, 29): «Мойсей благословив Ізраїль словами «блажен ти», а Давид благословив Ізраїль словом «блажен».

Загалом Книгу псалмів можна розглядати як монументальну поему, що возвеличує славу і провидіння Бога. Невипадково вона розглядається багатьма теологами як «поетична квінтесенція всіх тем книг Біблії, як своєрідний мікрокосмос ідей по відношенню до макрокосмосу всього корпусу текстів Святого Писання. Тому не дивно, що при формуванні канону Біблії Псалтир став її серцевиною, тобто розташувався рівно

посередині всіх книг» [102, с. 59]. Так у складі Старого Завіту Псалтир виявився 19-ю книгою. У різних виданнях Біблії кількість псалмів у ньому може варіюватися залежно від орієнтації на старосєврейську або грецьку традицію: тож їх налічують 150 (в юдейській, католицькій і протестантській традиціях) або 151 (у православній). Насправді їх трохи менше, оскільки Псалом 13 повторює текст Псалма 52, Псалом 69 майже не відрізняється від 39-го, а Псалом 107 складається з уривків із інших Псалмів (56:8–12 та 59:7–14). Талмудична традиція визнає у Книзі псалмів 147 псалмів.

Перші переклади псалмів з івриту з'явилися в античні часи. Одним із найдавніших є згаданий раніше Септуагінта (III – II ст. до н. е.) — грецький переклад Старого Завіту, створений для євреїв у Єгипті. В епоху раннього християнства основним у богослужбовому вжитку в Західній Європі став латинський переклад Псалтиря Святого Ієроніма (V ст.). У середньовіччі переклади псалмів ширилися багатьма мовами, зокрема старослов'янською, готською, вірменською, коптською та грузинською. З утвердженням національних мов у Новий час Псалтир переклали майже всіма європейськими мовами, а згодом і мовами Азії, Африки та Америки.

Псалтир — єдина старозавітна книга, прийнята християнством у повному обсязі. Він став своєрідним мостом, що поєднав два світосприйняття: іудейське та християнське. Закарбовані в текстах образи та символи, які через подвійні протиставлення відтворюють картину світу стародавньої людини, її моральні орієнтири, експонують екзистенційні смисли (правду, закон, суд, покаєння, блаженство та ін.), набули нового звучання в контексті християнського світогляду.

Відповідно до розмаїтості псалмів Книга Псалмів також жанрово багатоманітна, хоч основним у ній залишився жанр гимну. Водночас у решті вмісту Псалтиря дослідники зазвичай виділяють «чотири основні жанри: жалобні (плачевні) псалми, гімни подяки, гімни прославлення і псалми-проповіді. Цей поділ доволі специфічний і не єдиний» [76]. До

групи *жалобних (плачевних) псалмів*, словами яких старозавітний праведник благає Бога про прощення, ласку, розраду, поміч, належать також Пс. 5–7, 12, 16, 21, 24–27, 30, 34, 37, 38, 41, 42, 50, 53, 54–56, 58, 62, 63, 68–70, 85, 87, 101, 108, 119, 129, 139–142). *Псалми-проповіді (дидактичні)* — це роздуми про людське життя, про добро і зло, про праведних і нечестивих, про творіння, про Закон і т.д. (Пс. 1, 49, 73, 112). Незмінно чільне місце серед них посідає Псалом 1, що виконує функцію вступу до Книги.

Завдяки наведеній змістовній наповненості та тематичній визначеності Псалтир у своїй повноті став архитекстом для багатьох (християнської, юдейської та ісламської) гимнографій, зокрема, відіграв значну роль у духовному житті українського народу: «Як важлива складова християнської літургії, він належав до тих богонатхненних книг, з яких в Україні починалося знайомство з Біблією...» [11, с. 112-113]. Значущість псалмових текстів в українській релігійній практиці обумовила увагу до них українських дослідників. Вони вивчали їх із багатьох поглядів, зокрема зовнішньої форми. Одним із перших цю тему досліджував священик, церковний діяч, богослов *Петро Крип'якевич* (1857–1914), автор статті про «Артистичну форму псалма 118» («Блаженні непорочні в дорозі»), написану 1900 року. Аналізований псалом привернув увагу не тільки своїм розміром (він найдовший, бо має 176 стихів), а й своєю вживаністю у богослужінні. П. Крип'якевич довів, що даний Псалом (як і ще шість інших у Псалтирі) укладений акростихом за єврейським алфавітом. Складність осягнення форми полягає у винятково злагодженій структурі тексту, в якій прослідковується одночасно:

- гармонія літер і чисел (кожна строфа дорівнює 8 рівним рядкам відповідно до 8 струн єврейської арфи, нагадуючи музичну октаву; кожний рядок у строфі починається черговою буквою алфавіту так, що псалом стає восьмиразовим повторенням цілого алфавіту;

- гармонія слів восьмиразове синонімічне повторення словосполучення Закон Божий («мов би з 8 тонів граюча октава» [86, с. 286] в різному порядку;
- гармонія ідеї (кожна строфа містить окрему ідею, які, зростаючись у цілість, наприкінці вияскравлюють головну ідею псалма).

Такий детальний аналіз одного тексту доводить абсолютну досконалість побудови псалмів, довершений синтез змісту і внутрішньої структури, коли звернення до Господа «одягнуте» в максимально відповідну (органічну) його зовнішню словесну форму.

Інший аспект аналізу псалмів (власне музичний) обрав для себе відомий український музиколог-медієвіст **Мирослав Антонович** (1917–2006). Проаналізувавши варіанти мелодій Псалма 136 (137) «На ріках Вавилонських», записані у різних літургійних півчих книгах української Церкви, він дійшов висновку, що «різні українські території та області, ... різні монастирі мають свої власні співочі традиції» [4, с. 62]. Учений також зазначив, що мелодичні зміни та перетворення зумовлені як співом різних віршів псалму під одну й ту ж мелодію, «підспівуванням народу...» та «музикальністю і музичною освіченістю церковних співаків (дяків)» [4, с. 63].

Отож, попри канонічні тексти і відповідну внутрішню форму, українська практика співу псалмів відрізнялася. Однак ані вона, ані жанрове розмаїття та різновекторна тематика не вплинули на загальне сприйняття цілісності Книги Псалмів, яка відзначається спільністю релігійних тем і мотивів: зверненням людини або всього народу до Бога як до вірного спостерігача і слухача, що бачить глибини людського серця. Виникнувши в юдейському релігійному та історичному контексті, псалми зазнали суттєвих змін у християнській молитовній практиці. Їхня символіка, зокрема образи природи, отримала глибше трактування, а мотиви та сюжети були переосмислені відповідно до національних історичних і культурних традицій.

У поетичних трансформаціях псалмів (зокрема, у творчості поетів ХХ століття) їхня семантика набуває нових змістів: протесту проти гноблення, боротьби за духовну автономію (семантика релігійної свободи й спротиву). Це стало особливо актуальним у радянську добу, коли псалмова поезія відігравала роль інтертекстуального заміщення заборонених тем і форм вільного вислову. Тож *семантика псалмів* — складна поліфонічна система значень, що відображає духовні пошуки людства, моральну рефлексію, історичну пам'ять, символічне мислення та емоційну щирість. У цьому причина їхньої універсальності, міжконфесійної привабливості та літературної довговічності.

Щораз ширша практика використання псалмів спричинила потребу відтворення їхнього змісту та форми засобами іншої мови і, отже, нового виду *перекладацької діяльності*. Першу письмову згадку про переклад Псалтиря на церковно-слов'янську мову містить «Повість временних літ». Вона повідомляє, що його зробили у 898 році Святі Кирило і Мефодій.

У ХІХ столітті біблійна література відігравала значну роль у зростанні національної свідомості, прагнення до культурного самовизначення і духовного виховання українців. Тож вельми актуальним став і переклад біблійних текстів українською мовою. Одним із перших таку роботу над текстами Псалтиря здійснив *Михайло Максимович* (1804–1873). Його збірка перекладів вибраних 29 Псалмів була опублікована 1859 року. Попри неповноту охоплення Псалтиря, ця ініціатива заклала підґрунтя для подальших перекладацьких зусиль, що розгорнулися пізніше протягом ХІХ століття. Відхід від формальної церковнослов'янської у напрямі використання елементів народної української мови («народного наріччя») з включенням народнопісенних інтонацій свідчить про бажання авторів зробити Псалми зрозумілишими ширшій аудиторії.

Перший повний переклад Нового Завіту та Псалтиря українською літературною мовою здійснив чернігівський дворянин *Пилип Морачевський* (1806–1879) — український просвітитель, педагог,

письменник та книгознавець. Упродовж 1860–1865 років він перекладав книги Святого Письма, у тому числі Псалтир. Однак церковна та світська влада Росії чинила опір українським перекладам духовної літератури, що унеможливлювало їх публікацію на цій території, і праця залишилася в рукопису. Видання Псалтиря у перекладі П. Морачевського у 2015 році в серії «Пам'ятки української мови» свідчить про наукову зацікавленість його працею та її важливість для розуміння історії розвитку української мови та літератури.

Окремою сторінкою в історії перекладу біблійних текстів українською мовою є праця письменника **Пантелеймона Куліша** (1819–1897). У 1868 році у львівському часописі «Правда» (числа 39 і 45) побачили світ переклади П. Кулішем двох «Давидових Псалмів» [23, с. 148]. А вперше увесь текст Псалтиря у його перекладі було опубліковано 1869 року в Женеві у складі книги «Свята Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту». У 1871 році вийшов друком «Псалтирь або книга хвали Божої, переспів український». Однак текст цієї праці, хоч і був перекладений фонетичним правописом, усе ж тяжів до поетичного парафразу, ніж до строгого дослівного відтворення оригінального єврейського тексту чим викликав критичні зауваження фахівців. На допомогу прийшов видатний вчений-фізик та знавець класичних мов і богослов'я **Іван Пулюй** (1845–1918). Після смерті П. Куліша, котрий підготував більшу частину Старого Завіту, І. Пулюй продовжив розпочату роботу, запросивши на допомогу письменника **Івана Нечуя-Левицького** (1838–1918). Той докінчив переклад Старого Завіту, сам переклав Книгу Псалмів і повністю відредагував увесь текст. Завершення перекладу Біблії і підготовка її до друку викликала неабияке зацікавлення української інтелігенції в Києві, зокрема й композитора **Миколи Лисенка** (1842–1912), який у 1900 році розпочав листування з І. Пулюєм «з метою прискорити організаційно-видавничий процес» [23, с.

150]. Спільними зусиллями повне видання Біблії у перекладі Куліша, Пулюя і Нечуя-Левицького вперше вийшло у Відні 1903 року.

Складність цієї колективної роботи полягала в тому, що, взявши за основу грецьке видання, перекладачі порівнювали свій варіант із церковнослов'янським, польським, сербським, німецьким, латинським, англійським і французьким текстами, а опісля «робили редакцію красномовну» [23, с. 149]. Вона вирізняється високою поетичною культурою, архаїзованим стилем і наближенням до народнорозмовного мовного середовища, що на той час мало не лише філологічне, а й суспільно-політичне значення. Збереження названими авторами якнайточнішого змісту біблійного першоджерела із прагненням до мовної самобутності стали знаковими рисами даного етапу у формуванні української літературної мови та біблійної традиції. Показово, що у 1976 році Літургійна комісія в Римі під керівництвом патріарха *Йосипа Сліпого* (1892–1984) визнала Біблію П. Куліша, І. Нечуя-Левицького та І. Пулюя найгрунтовнішим і найкращим у той час перекладом Святого письма українською.

Визначний учений-історик та лінгвіст, поет, громадсько-політичний і церковний діяч *Іван Огієнко (митрополит Іларіон)* (1882–1972) запропонував інший варіант перекладу Книги Псалмів, який став ще одним досягненням в історії українського біблієзнавства та перекладознавства ХХ століття. Уперше опублікований у повному виданні Біблії 1962 року (надрукованому Об'єднаним біблійним товариством після понад сорока років праці над ним), цей переклад став доступним в Україні лише після здобуття незалежності. Презентуючи суспільству концепцію свого перекладу Святого Письма українською літературною мовою з оригінальних давньоєврейських і грецьких текстів, І. Огієнко наголошував: «...Ми надзвичайно потребуємо такого перекладу Біблії, що був би зроблений сучасною літературною всеукраїнською мовою... Мусимо мати переклад, що став би найкращим підручником вивчення української мови.

Без цього нормальний розвій нашої літературної мови не матиме так їй потрібного “камня наріжного”» [116]. Читачі впевнилися, що І. Огієнко прагнув максимально точно передати зміст оригіналу, поєднуючи богословську достовірність із літературною витонченістю. Значення перекладу Псалмів І. Огієнка полягає не лише у високій мовній та стилістичній культурі тексту, а й у прагненні представити Святе Письмо як важливий чинник духовного і національного відродження.

Переклад Псалмів Давидових здійснив і видатний поет та перекладач **Максим Рильський** (1895–1964) 1956 року. Він увійшов до повного зібрання творів поета, опублікованого видавництвом «Наукова думка» у Києві, і стало помітним явищем у розвитку українського художнього перекладу біблійних текстів у радянську епоху. У перекладі Псалмів поет здійснює до художніх висот неокласицизму, адаптуючи біблійний текст до норм української літературної мови та поетичної традиції.

Псалми українською мовою — не лише неодмінна складова духовного життя, а й частина культурної та літературної спадщини України, бо «...в Україні вплив їхній на літературу був і залишається вирішальним від найдавніших часів аж до найновіших... А переспіви з псалмів, що їх творили такі велетні нашого слова, як Шевченко та Леся Українка, — на очах й на устах чи не кожного освіченого українця» [141, с. 618-619]. Із часом оригінальні тексти псалмів породили самостійне генологічне утворення — літературні твори, які стали вільним віршованим перекладом або творчим переосмисленням, наслідуючи теми й ідеї, відмінні від оригіналу. Це відгалуження, як «...і в західноєвропейській традиції, в українському літературному просторі проходило у декілька етапів — від запозичення окремих рядків чи віршів сакрального оригіналу в нову поетичну структуру на рівні цитації та алюзії до повного трансформування його формальної та художньо-образної структури» [118, с.11]. Така робота вимагала високого рівня майстерності віршотворення,

адже зберегти в індивідуальному переспіві глибинний сакральнo-духовний зміст Псалтиря доволі важко.

Цього вдалося досягти, передусім, визначному поету **Тарасові Шевченку** (1814–1961), котрий першим в українській літературі створив переклади-переспіви псалмів із церковнослов'янських текстів, поєднавши їх елементи з народно-розмовною українською. Поетичний цикл «Псалми Давидові» Т. Шевченка, створений у грудні 1845 року в період розквіту його творчості, складається з 10 поезій за мотивами Псалмів 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149. У такому виборі псалмів деякі дослідники вбачають певну стратегію послідовного розкриття суті «десяти заповідей», а разом ці поезії Т. Шевченка актуалізують ключові теми Псалтиря: віру в Бога, боротьбу зі злом, праведність та гріх [51; 52]. Водночас поет наповнив біблійні образи та мотиви актуальним для України ХІХ століття змістом: відобразив соціальну несправедливість, національне гноблення та прагнення українського народу до свободи.

Серед літераторів, котрі пробували себе у даному виді віршотворення, був і письменник, перекладач і науковець **Петро Гулак-Артемівський** (1790–1865), котрий по-своєму прагнув наблизити біблійний зміст до українського читача. Його перу належать перекладення (переспіви) п'яти (за ін. даними трьох) псалмів (№ 90, 125, 132, 138, 139), здійснені у пізній період творчості (1857–1858 роках), вже після виходу в світ поетичного циклу Т. Шевченка. Ці твори є переспівами псалмів в оригінальній формі олександрійського вірша (віршованого розміру, що його П. Гулак-Артемівський одним із перших запровадив в українській літературі). П. Гулак-Артемівський був помітною постаттю в харківському романтичному русі, що відзначався особливою увагою до українського фольклору та народної мови. Його звернення до жанру псалмового переспіву відображає загальну тенденцію того часу до адаптації біблійних текстів у широкий український культурний контекст.

Аналіз віршованих перекладень псалмів передбачає урахування специфічного (двоїстого) характеру цього жанру: з одного боку ці поетичні твори мають особистісну природу і представляють індивідуальну художню творчість, а з іншого — втілюють змістовно-формальні особливості сакрального тексту і є складовою богослужбового канону. Це зумовлює потребу особливого виміру, що встановлює їх духовну насиченість, тоді як особистісні переживання з'ясовуються з допомогою лірико-філософських та асоціативних параметрів. Необхідно при тому враховувати особливість жанру псалма, де поет, що ідентифікується з біблійним псалмопівцем, молитовно звертається до Бога через певну цілісну ідею.

Протягом багатьох десятиліть біблійні теми, образи, сюжети і мотиви проникали в українську літературну традицію не лише завдяки переспівам, а й через окремі цитати, алюзії та ремінісценції. Наслідки такого просякання виразно проглядаються у становленні українського епосу. Загалом старозавітні псалми з літературознавчого погляду є концептуальною основою, на якій часто зростала творчість багатьох поколінь митців, бо вони були філософським і морально-естетичним фундаментом художніх традицій різних епох і культур. Псалмові мотиви актуалізувалися у творчості багатьох представників української літератури, серед яких — *Маркіян Шашкевич* (1811–1843), *Яків Щоголів* (1823–1898), *Степан Руданський* (1834–1873), *Юрій Федькович* (1834–1888), *Іван Франко* (1856–1916), *Богдан-Ігор Антонич* (1909–1937), *Євген Маланюк* (1897–1968), *Віра Александрова* (1902–1986), *Дмитро Павличко* (1929–2021), *Ліна Костенко* (нар. 1930) та ін. Так, наприклад, триптих поезій Л. Костенко, об'єднаний загальною назвою «Давидові псалми» й включений у розділ «Альтернатива барикад» збірки «Вибране» (1989), репрезентує вільну поетичну інтерпретацію відомих текстів. Авторка свідомо не вдалася до буквального наслідування оригінальних псалмів, продовжуючи тенденцію їхньої художньої трансформації. Зокрема, Псалом 22 осмислюється крізь призму особистих світоглядних

пріоритетів поетеси, яка свідомо опускає окремі сюжетні елементи, натомість акцентує увагу на темі страждання Ісуса Христа. Для неї переживання біблійного сюжету перекликається з особистісним болем митця-шістдесятника, якого тоталітарне суспільство прирікає на духовні муки. Завершальний вірш триптиха підсумовує і весь розділ «Альтернатива барикад» висловом внутрішнього протесту та духовного спротиву [53].

На межі XX – XXI століть переспіви псалмів у новітній українській поетичній традиції стали своєрідною формою міжтекстової взаємодії з біблійним каноном, що дозволяє поетам здійснювати інтерпретацію сакрального тексту крізь призму історико-культурного, соціально-політичного та особистісного досвіду. Відповідно, такі твори набувають розмаїтих функціональних особливостей. Визначимо кілька таких функцій:

1. Інтерпретаційна функція: переспіви псалмів у поезії новітнього періоду слугують засобом осмислення біблійного тексту в контексті сучасності. Поетичне переосмислення первинного змісту дозволяє адаптувати сакральні істини до нових культурних реалій.

2. Екзистенційно-психологічна функція, що полягає в поетичному перетлумаченні псалмів, коли автори артикулюють особистий досвід духовного сум'яття, протесту, надії, сповіді. Така функція дозволяє показати внутрішню боротьбу митця в умовах екзистенційної або політичної кризи.

3. Культурно-ідентифікаційна функція (або «культурно-трансляційна» [97], яка проглядається через актуалізацію псалмів як елемента національної культурної пам'яті, зберігаючи духовну ідентичність. Поет, звертаючись до біблійної поезики, демонструє приналежність до християнської традиції, а також до історії української літератури. Наприклад, у текстах Т. Шевченка («Псалми Давидові») саме «псалтирний дискурс» увиразнює національно-визвольну риторику поета.

4. Антиавторитарна (опозиційна) функція. Ця функція проявляється тоді, коли переспіви псалмів використовуються як завуальована форма протесту проти репресивного політичного режиму, цензури чи ідеологічного тиску. Сакральний контекст дозволяє поетові легітимізувати власну опозиційну позицію. Нерідко в поезії Л. Костенко релігійні алюзії та стилістика псалма маскують критику тоталітаризму.

5. Естетико-стилістична функція, що проступає за умови досягнення переспівом псалма високого «стилістичного регістру», ритмічної гармонії та образної багатшаровості. Такі тексти часто виділяються підвищеною емоційною та інтелектуальною напругою, зумовленою сплавом сакральної образності з особистісним пафосом.

У сучасній українській поезії переспіви псалмів є не тільки поетичними інтерпретаціями сакральних текстів: вони представляють певну форму духовного самовиразу, мистецького опору, культурної самоідентифікації та діалогу з традицією. Їхня багатофункціональність засвідчує здатність біблійного тексту до адаптації в умовах культурно-історичних змін.

1.2. Псалтир у творчості українських композиторів XVII – першої третини XX століття: шляхи і форми втілення

Як відзначалося у попередньому підрозділі, Псалтир як літературно-музичний феномен відігравав важливу роль у релігії та культурі багатьох народів. Маючи поетично-музичну природу, псалми за їх давньоєврейського періоду були одним із найголовніших жанрів прославлення Бога. Зібрані в одну Книгу, ці поетичні твори репрезентують різні стосунки людини з Богом: пророкування (наприклад, Пс. 2, 15, 21, 44, 109), прославлення (Пс. 145–150), прохання, благання (Пс. 6, 39, 85), покаяння (Пс. 32, 38, 51, 102, 130, 143), повчання або мудрування

(наприклад, 1, 19, 118), сповідання (Пс. 33, 102, 103), мають патріотичний або історичний зміст (наприклад, Пс. 78, 105, 106) та інше. Водночас знаємо, що крім тих псалмів, які ввійшли до Псалтиря, існували інші (дослідникам відомі щонайменше 11 таких псалмів), створені за їхньою подобою. Існує думка, що навіть перші ранньохристиянські гимни, за своєю суттю, були псалмами, хоч пізніше стали основою других жанрів (стихир, причасників, поліелеїв та ін.) із використанням богослужбових текстів [69, с. 61]. Тож крім згаданих похідними від старосєврейського псалма вважаються також жанри кондака, ірмоса.

Розмаїття жанрів богослужбового християнського співу формувалося поступово, починаючи від III століття. Першими на основі псалмів виникли антифон, світилен та славослів'я. У IV столітті Василій Великий та Іоанн Золотоуст створили Літургію; з III по VI століття — виникли інші жанри (ектенія (єктенія), троїчний та богородичний напиви, тропар, стихира, канон, ікос) [80, с. 161]. Загалом гимнографія розвивалася завдяки творчості Єфрема Сирина, Романа Сладкопівця, Іоанна Дамаскіна та ін. Однак, як зауважує дослідниця православної монодії Лідія Корній, «Чи були вони творцями лише вербального тексту гимнографії, чи також і мелодій, з'ясувати важко» [80, с. 158].

Напочатку XI століття у християнстві стався Великий розкол (Велика схизма), що призвело до його поділу на православ'я і католицизм. Відтак на Заході запанував римський обряд, а грецький (візантійський) — на Сході. Псалми збереглися в обох богослужіннях, щоби́льше — їх активно виконували в різних циклах богослужінь, на добовому, тижневому і річному рівнях. Часто їх співали повністю або (як у Східній церкві) групами, розподіленими так, щоб їх можна було прочитати під час служб протягом тижня. Дуже важливою у богослужіннях обидвох обрядів стала традиція виконувати певні вірші з псалмів, які могли звучати лише у точно визначений момент служби залежно від змісту слів. Деякі вірші з псалмів, зокрема паралелізми двовіршів, творили основу для текстів літургій, мес та

інших служб. Певні піснеспіви представляли вибрані вірші з кількох псалмів [69, 62-64]. Узагалі інтерпретування псалмів, підбір до них мелодій тривали в епоху пізньої Античності та протягом усього Середньовіччя.

Популярність псалмів серед ранніх християн породжує думку, що схожі жанри могли виникнути й у їх повсякденному світському житті. Тому вже в перші століття нашої ери могла з'явитися практика творення позалітургічних псалмів, аналогію якій можуть складати подібні жанри у різних народів світу, в тому числі, наприклад, українські канти та псалми. Вважаємо, що це явище існувало в народній творчості паралельно з розвитком християнської богослужбової гимнографії, бо творення похідних псалмових жанрів було органічним продовженням процесу осягнення та виконання псалмів під час Літургії. Відтак професійне музикотворення на тексти псалмів було неодмінною складовою літургійної творчості аж до епохи бароко.

В українській музичній культурі знайомство з Псалтирем відбулося наприкінці X століття. Однак відсутність фіксованих зразків унеможливило дослідження богослужбової музики в давній Україні аж до кінця XV століття. Вчені лише припускають, що перші її форми продовжували візантійські, грецькі та болгарські традиції. На жаль, в Україні майже не збереглося й пам'яток богослужбового співу середньовічного періоду, бо більшість із них було знищено, або вивезено до російської імперії. Нечисленні вцілілі нотні пам'ятки переважно не піддаються розшифруванню. На щастя, дослідники ще мають змогу опрацьовувати рідкісні збережені середньовічні нотовані збірники — Кондакарі, Стихирарі, Ірмолої, Мінеї, Октоїхи та Тріоді [80, с. 163-167], котрі часто містять псалми або їхні частини.

Значно більший поступ у засвоєнні музики ранньомодерної доби спостерігається від кінця XVI століття. Цей період характеризується формуванням та/або (за різними теоріями) зміною *київського*,

києвопечерського (лаврського), грецького, болгарського, острозького та інших розспівів (напівів) [80, с. 52]. Вони репрезентують монодичну богослужбову музику аж до XIX століття, представлену у спеціальних нотних збірниках — Ірмолях (Ірмологіонах). Попри титульну назву, українські (як і білоруські) Ірмолої вміщують не тільки ірмоси: вони демонструють жанрове розмаїття тодішніх богослужбових піснеспівів у різних українських регіонах. Вичерпний Каталог українських та білоруських нотолійних Ірмолоїв XVI – XVIII століть, упорядкований і опрацьований вченим-медієвістом Юрієм Ясиновським, свідчить, що у цих збірниках багаторазово зустрічаються псалми «Блажен муж» та «Благослови, душе моя, Господа» із Всеношного бденія, «Воскликніть Господеви», псалом (поліелей) «На ріці Вавілонстей» [159 с. 563], які були невід’ємною частиною богослужб.

Ці та інші піснеспіви назагал демонструють різні варіанти втілення текстів Псалтиря та їхнє місце у богослужбовій «тканині»:

- Піснеспіви, які, власне, і є псалмами і співаються повністю чи значним фрагментом [102, с. 183-184]: «Благословлю Господа на всяке время» (Пс. 33, співається в кінці Вечірні та Літургії), «Помилуй мя, Боже» (Пс. 50) на Утрені, «Благослови, душе моя, Господа» (Пс. 102) та «Хвали, душе моя, Господа» (Пс. 145) на Літургії. Каталог Ю. Ясіновського фіксує 105 Ірмолоїв із записами власне псалмів [159, с. 563];

- Окремі вірші з Псалтиря: стихи (які виконуються перед стихирами), а також прокимни (або прокімни) — короткі вірші з Псалтиря, які співаються перед Пареміями чи Апостолом і символізують зв’язок подій Старого та Нового Заповіту). Також у функції прокимена перед Євангелієм виступає піснеспів Алилуя. Загалом у Каталозі Ю. Ясіновського представлено понад 120 ірмолоїв, що фіксують прокимни [159, с. 562], що вказує на їх значне поширення;

- Піснеспіви, що являють собою поєднання віршів із сусідніх псалмів. Вони демонструють давню практику їх читання чи співу в певному місці,

пізніше із залученням спеціально дібраних за змістом рядків псалмів. До таких належать піснеспіви: «Предначинательний псалом» на Вечірні (Пс. 103), «Блажен муж» (Пс. 1-3), «Господи Возвах» (Пс. 140-141), «Хваліте Ім'я Господнє» (Пс. 134-135), «На ріці Вавілонстей» (Пс. 136), «Всяке диханіє» (Пс. 148-150). У Ірмолоях присутні лише поодинокі випадки піснеспівів, створених методом поєднання частин псалмів [102, с. 183-184].

У перші віки християнства виникали й деякі жанри, що наслідували псалми, уподібнювалися до них, зокрема, степенні антифони (Пс. 119-133). Згаданий Каталог Ю. Ясиновського зафіксував 67 Ірмолоїв із записами таких співів [159, с. 563], що свідчить про їх немалу популярність. Значно пізніше, жанр «подражання» перейде й у позалітургійну творчість (так, наприклад, називатиме свої псалмові переспіви Т. Шевченко).

Представлена в Ірмолоях монодична традиція співу, продовжуючи давньоруський середньовічний зразок, використовувала тільки богослужбові тексти, бо виконання псалмів аж до початку XVII століття в Україні було можливе лише як складових частин Богослужіння. Після давніх різноманітних форм розспівування слів (самолівки) строге дотримання тексту з усталеним мелодичним напівом вказувало на поступ у розвитку богослужбового співу, його професіоналізацію [148, с. 98-99].

Як відомо, «традиційна монодія завершила свою кількасотлітню еволюцію вже до XVII ст.» [142, с. 423], але ще наприкінці попереднього XVI-го століття, з настанням бароко, в українській музиці проявився **партесний стиль**. Церковне багатоголосся, що поєднало західноєвропейські поліфонічні традиції епохи Ренесансу та Ранняго Бароко і сучасні тому періодові національні пошуки, активно завойовувало свої позиції. Подібно до усталеного одноголосного знаменного співу, позначеного значними стильовими нашаруваннями, спричиненими входженням ранньомодерної культури України до європейського культурного простору, новий стиль синтезував західні хорові техніки з національними традиціями [128, с. 25]. Тому для створення визначального

для цього стилю жанру — партесних концертів — їх творцям треба було одночасно знати Літургію і західноєвропейські досягнення, а також сміливо поширювати практику нового виду співу серед народу. Для досвідчених, добре вишколених у монодичній вокальній техніці (зокрема, навчених рецитувати тексти псалмів особливою манерою мелодизованого речитативу), тих, хто досконало освоїв мелодичний (інтонаційний) фонд української церковної монодії, мав достатні музично-теоретичні знання, справа не була складною. Тому саме в епоху Бароко зародилася власне композиторська псалмова творчість у її сучасному розумінні.

З'явившись на перетині західної і східної культур, партесний стиль поступово став маркером українського Бароко в музиці, про що докладно написано видатною дослідницею Ніною Герасимовою-Персидською [32; 33]. Цей стиль пережив різні етапи свого побутування: *ранній, анонімний* (з кінця XVI ст. до середини XVII ст.), *період розквіту*, пов'язаний із творчістю М. Дилецького та С. Пекалицького (друга половина XVII ст. — початок XVIII ст.) та *завершальний* етап, представлений, зокрема, діяльністю Іоана Домарацького та Германа Левицького (перша половина XVIII ст.). Партесний стиль підготував перехід української музики до епохи класицизму [79, с. 84], відтак у партесних творах можна простежити пізньосередньовічні, пізньоренесансні та ранньобарокові риси [79, с. 84].

Партесні композиції поділяють на два жанрових різновиди: «великі» та «малі» форми. До «малих форм» Н. Герасимова-Персидська віднесла так звані «партесні мотети» на 4-6 голосів (рідко — триголосні), які за стилем нагадують західноєвропейські мотети та мадригали, ймовірно писані для сольного виконання. «Великими формами» є композиції з 8, 9, 12 (інколи 16 партій), які за своєю суттю є поліхорними; саме їх умовно називають «партесними концертами» [33, с. 20-21]. За характером концерти поділяються на урочисті («високоторжественні»), яким притаманна піднесено-радісна емоційна сфера, чуттєво-хвалебні («умілительні»), що прославляють релігійні події, Бога, та «надгробні», що

відтворюють сумно-трагічну тематику Страстей Христових, містять мотиви смерті або каяття [73, с. 150]. Саме в партесних творах автори вперше використали канонічні тексти поза церковною службою, що спричинило зародження паралітургійної музики, тобто, композицій, написаних за всіма правилами на канонічні слова, але за різних причин неприйнятних для виконання під час служб. Так само розкриваючи почуття людини, літургійні та позалітургійні партесні твори на тексти псалмів відрізнялися хіба практичною метою (доцільністю) їх виконання.

Вже в ранній період розвитку партесної творчості з'явилися музичні композиції на тексти псалмів, що не використовувалися у богослужбах. Такі партеси нещодавно віднайдено у Львові та Супраслі [56, с. 16]. Однак, попри мізерну кількість збережених зразків партесного співу, історичні джерела свідчать про активне використання таких творів на практиці (так, зокрема, великі зшитки з них зберігалися у Луцькому та Львівському Братствах у 1627 та 1637-му роках відповідно). Дослідники вказують, що географія поширення партесного багатоголосся від 1590-х до 1620-х років окреслюється щонайменше чотирма містами Речі Посполитої: Львовом, Вільно, Луцьком та Острогом. [56, с. 17-23].

У період 1630-х–1640-х років партесний спів поступово запроваджувався і в Києві. Введення багатоголосся безпосередньо пов'язуємо з постаттю святителя *Петра Могили*, який 1632 року став митрополитом Київським. Однак дещо раніше, у 1614 році, коли львівське Успенське братство отримало від патріарха Олександрійського Кирила Лукаріса дозвіл на використання гармонічного (багатоголосного) співу, той 18-річний юнак навчався у школі цього братства. Незадовго після обрання митрополитом П. Могила заснував школу в приміщенні монастиря Св. Тройці у Києві, що згодом отримала назву «Києво-Могилянська колегія». Він запросив до цього закладу відомих йому педагогів зі Львівської братської школи, які й спричинилися до поширення у Києві партесного співу. Після смерті П. Могили (1647) його послідовник

Сильвестр Косів продовжив підтримувати новий стиль, зокрема, опікуючись композитором Василем (Симеоном) Пекалицьким.

На другу половину XVII століття припадає період розквіту партесного співу. У цей час ця традиція поширюється в Москві завдяки українським музикантам з Києва (а можливо й з білоруських земель). Одним із таких музикантів був *Микола Дилецький* (бл. 1630–бл. 1690) — найвідоміший український композитор епохи Бароко. Його твори на тексти псалмів, віднайдені у 2010-х роках («Господь просвіщеніє моє», «Всі язици восплещайте руками», «От скорбі призвах Господа», «Воспойте Господеві піснь нову») — одні з перших, відомих нам, позалітургійних концертних композицій. У Концерті «Господь просвіщеніє моє» використані перші три рядки і частина 4-го рядка з Псалма 26. Другий концерт «Всі язици восплещите» спирається на перші два вірші Псалма 46. У Концерті «От скорби призвах Господа» автор прискіпливо підійшов до відбору віршів із Псалма 117, використавши з 5-го по 9-тий, а також 18-й та 21-й вірші. У результаті такого відбору композитор досяг «славильного» закінчення твору, яке характерне для псалмових пісень.

Якщо до М. Дилецького кількість партесних творів на слова псалмів обчислювалась одиницями, то у першій половині XVIII століття їхня кількість зростає. Про це свідчить *Київська збірка партесів*, яка складається з 8-ми комплектів нот із Києво-Печерської Лаври, Софійського собору та 1-го комплекту з Михайлівського Золотоверхого монастиря. Нині ці ноти зберігаються в Інституті Рукопису НБУ ім. Вернадського. Київська колекція партесів вміщає в себе близько 700 творів [153; 91], які свого часу досліджували Онисія Шреєр-Ткаченко, Ніна Герасимова-Персидська, Лідія Корній, Олександра Цалай-Якименко, Ольга Шуміліна, Олексій Макаренко та інші дослідники [152; 80]. У колекції є значна кількість концертів на слова із Псалтиря, які спеціально досліджувала Тетяна Коломієць [78]. У 2023 році було видано список партесних творів Київської колекції. Деякі з цих композицій аналізували О. Шуміліна та О. Макаренко [102, с. 210-

217]. Виявилося, що Концерти Київської партесної колекції на тексти з псалмів демонструють різні методи роботи з текстом [102, с. 207-209], наприклад:

- використання повного тексту псалма, що трапляється рідко. Такими є Концерти №65, 28, 58, 37 та 49, написані, відповідно, на тексти Псалмів 14, 23, 42, 90 та 150. За винятком Псалма 90, кожен із названих має невелику кількість віршів (від 5 до 8). У деяких із цих Псалмів як рефрен можуть повторюватися перші рядки;
- вживають вибрані (найчастіше початкові) рядки, які подаються в оригінальному порядку (послідовно один за одним), або із пропуском певних віршів. Деякі вірші можуть бути використані в Концертах частково. Є твори, в яких вірші псалма використані фрагментарно і непослідовно (наприклад, Концерт №54 з його 1-4, 8, 9, 4, 8 та 9 віршами Псалма 111);
- трапляються випадки контамінації (змішування двох або кількох) текстів із кількох псалмів. Так, Концерт №30 «Імже образом жаєет» комбінує вірші 2-6 із Псалма 41 та 3-й вірш із 83-го. Концерт №41 «Хвали, душе моя» комбінує перші два вірші з Псалма 145, 5-й вірш з 8-го та 3-й вірш із Псалма 149.

Як видно, в епоху Бароко з'явилася свобода у ставленні до тексту: його переставляли місцями, вдавалися до повторів тощо. Це вказувало на цілковитий контраст порівняно з літургійними творами з їх суворим порядком у взаємодії тексту і музики, коли не дозволявся ані пропуск слів у піснеспівах (якщо вже не співати – всі рядки псалма обов'язково мали бути прочитані), ані їхній повтор. Тож впливи ренесансної та барокової музики з Центральної та Західної Європи на давньоукраїнську стали дуже важливими, бо принесли до неї не тільки багатоголосся (і, як наслідок, гармонію), а й нові методи взаємодії тексту і музики. Загалом партесна та ірмолойна творчість українського бароко представляє величезний пласт музичної культури, який потребує подальшої систематизації та досліджень, особливо нотних матеріалів, вивезених з України.

Традиція написання й виконання хорових творів, що побутувала в епоху Бароко, отримала розвиток у творчості композиторів наступної після неї доби Класицизму. Хоч у цей час термін «партесний концерт» не втратив актуальності, але хорові твори, які виникли у другій половині XVIII століття, уже представляли інший стиль. Цей стиль репрезентує плеяда українських композиторів, так звана «славнозвісна трійця»: Максим Березовський, Дмитро Бортнянський та Артемій Ведель, а також, доробок Андрія Рачинського та Степана Дегтярьова, який складають хорові концерти на тексти Псалтиря. Значний внесок у дослідження творчості цих композиторів зробили Т. Гусарчук [42; 44; 45; 46; 47; 48; 49], А. Кутасевич [89; 90; 91], С. Літвінова [96], Л. Руденко [73], М. Скаженик [129], О. Шуміліна [149; 150; 152; 153; 154], І. Тилик [135; 136; 138], М. Юрченко [155; 156; 157].

Концерти *Андрія Рачинського* (1724–1794) «вже збагатилися рисами нового стилю, який у найближчому майбутньому викристалізується в творчості його молодшого спадкоємця — Максима Березовського» [6, с. 84]. Дослідники довели, що А. Рачинський та М. Березовський певний час співпрацювали у капелі Кирила Розумовського; останній фактично був його учнем. На сьогодні атрибутовано три твори А. Рачинського: «Возлюблю тя, Господи» (Пс. 17), «Не отвержи мене во время старости» (Пс. 70:9) та «Скажи ми, Господи, кончину мою» (Пс. 38:5). Хормейстер Микола Гобдич вважає, що є ще четвертий Концерт А. Рачинського «Радуйтеся Богу, Помощнику нашему» (Пс. 80), але його місцезнаходження поки не встановлено [36]. Донедавна три названі Концерти зберігалися в неповному вигляді, але у 2020 році вдалося віднайти всі вісім їхніх партій.

Значна частина творів у доробку *Максима Березовського* (1745–1777) — хорові концерти на псалмові слова. Про це свідчать збірники «Максим Березовський. Хорові духовні твори» (1995) та «Максим Березовський. Віднайдені хорові концерти. Частина «А»: Концерти

чотириголосні» (2018). До них увійшли Концерти на тексти псалмів «Господи, силою Твоєю возвеселиться Цар» (рядки Пс. 20: 2-9, 12,14), «Прийдіте і видіте діла Божия» (Пс. 45:9-12); «Вси язици восплещите руками» (Пс. 46:1-7), «Да воскреснет Бог» (Пс. 67:1- 10, 35, 36), «Не отвержи мене» (Пс. 70:9-14), «Бог ста в сонмі богів» (Пс. 81:1), «Господь воцарися, в лепоту облечеся» (Пс. 92), «Милость і суд воспою Тебі, Господи» (Пс. 100). Нещодавно виявилося, що М. Березовський двічі звертався до одного тексту («Вси язици восплещите руками»), по-різному його інтерпретуючи [149, с. 163].

Показовою з погляду музичного втілення псалмових текстів є творчість *Дмитра Бортнянського* (1751–1825), адже майже всі його 35 однохорних концертів написані на вірші Псалтиря. Водночас композитор доволіно використовував комбінації фраз або словосполучень із Псалтиря, за якими непросто визначити джерело (конкретний псалом). У зв'язку з цим дослідниця української хорової музики XVIII століття Тетяна Гусарчук встановила, що «майже у половині концертів використано вибіркові вірші з одного псалма (Концерти №№ 1, 3, 5, 8, 14, 17, 19-23, 31, 32, 34 та двохорні Концерти №№ 1-6); вибрані вірші з двох (№№ 4, 11, 18, 27-30), трьох (7, 9, 13, 16, 33), чотирьох (№10) та шести (№12) псалмів» [49, с. 205]. Одним із прикладів вільного поводження з псалмовими віршами є Концерт №11 «Благословен Господь, яко услыша глас моления моего», в якому порядок псалмових рядків виглядає так: Пс. 27:6; Пс. 27:7 (перша фраза); Пс. 65:17; Пс. 65:19; Пс. 70:8.

Артемії Ведель (1767–1808) майже все своє життя провів в Україні. Певний час він був послушником Києво-Печерської Лаври, тому в його творчості риси української народної мелодики та естетики монодійного співу значно відчутніші. А. Ведель — автор 28 духовних концертів [79, с. 162], серед яких принаймні 23 створені на вірші Псалтиря. Сучасники згадували, що А. Ведель знав Псалтир напам'ять і декламував його розспівною манерою. Це пояснює прихильність композитора до написання

творів на тексти цієї Книги, причому деякі покладені на музику двічі: Псалом 136 «На ріках Вавилонських»; Псалом 12 «Доколі, Господи, забудеши мя»; Псалом 44 «Слиши, дші, і виждь», а також Псалом 85, початок якого розспівується у Концерті «Приклони, Господи, ухо Твоє», а кінець – у «Боже, законопреступниці восташа на мя» [46, с. 108].

Для Концертів А. Веделя характерне використання псалмів на тему протистояння внутрішнього світу людини та зовнішніх обставин, антагонізму між носіями добра і моралі та «ворогів», «законопреступників», «ненавидящих мя» та інше. Відзначають також вражаючий драматизм в окремих фрагментах концертів (зокрема, коли йдеться про ворогів) і проникливий ліризм тих частин, де автор звертається до Бога. Можливо, саме з цим пов'язане дворазове звернення А. Веделя до Псалма 136 «На ріках Вавилонських», відомого своїм драматизмом. А. Ведель, як і його попередники, задіював різні методи роботи зі псалмовою поезією. Він використовував як повний текст псалма, так і його фрагменти або різні вірші одного псалма зі збереженням їх послідовності, рідше – з їх перестановкою, скороченнями та переставлянням слів і фраз в окремих віршах, врешті (у концертах пізнього періоду) комбінацій рядків із різних псалмів [49, с. 207-208].

Вагомою і водночас недооціненою постаттю в українській музиці епохи Класицизму був **Степан Дегтярьов** (1766–1813). Його творчу спадщину вивчали Василь Петрушевський, Тетяна Гусарчук, Андрій Кутасевич, Людмила Руденко. Велика частина творів С. Дегтярьова була заборонена (хоч і не офіційно, як у випадку з А. Веделем) або навіть втрачена. Згідно з висновками музикознавців, серед 150 хорових концертів, створених С. Дегтярьовим [45, с. 271], збережених та точно атрибутованих на сьогодні є лише 50 [91, с. 143]. Як і його відомі сучасники, С. Дегтярьов по-різному втілював псалмові тексти. Так, на слова одного псалма створений Концерт «Помилуй мя, Боже» (Пс. 50); на тексти з різних псалмів — Концерти «Ізми мя от враг моїх, Боже»; «Боже,

Боже мой, вонми мі» (Пс. 21: 2, 12; 6: 3-4; 142: 9; 22:6) Кутасевич А. В. Степан Дегтярьов. Концерт "Боже [91, с. 130]; «Слиши, дщи, і виждь» (Пс. 44: 11, 14, 15, 18); «Боже, прідоша язиці в достояніє Твоє» (Пс. 78: 1-3, 13); «Приклони, Господи, ухо Твоє» (Пс. 85: 1, 2, 4, 5-7, 9) [90, с. 140-141] та інші.

В українській музичній культурі XVII – XVIII століть паралельно з партесними співам й пізніше, хоровими духовними концертами на тексти псалмів, функціонував ще один позалітургійний жанр – *кант*. За визначенням галицького дослідника церковної музики Бориса Кудрика, цей «рід церковнонародної пісні із усіми ціхами (рисами) народних пісень», позбавлений богослужбового тексту, виник «около 1700 р.» «під західним впливом» і був особливо популярний серед спудеїв Київської та Львівської братських шкіл [87, с. 127]. З огляду на поширення в українській рукописній традиції терміну «пісня» і відсутність у стародруках терміну «кант», Юрій Медведик запропонував послуговуватися двома назвами: духовна пісня (у випадку одноголосої фактури) і духовний кант (багатолосої) [106, с. 10].

Подібні до кантів пісні релігійного змісту мали назву «*псальми*». Вважається, що назва цих «набожних пісень на віршовані тексти», як і сам жанр, «запозичена з польської» (Н. Герасимова-Персидська) [33, с. 84], але псальми (як і канти) не використовували тексти псалмів, а «перевіршовували» [106] їх. Витоки псальм походять із Нового завіту та Житій святих. Ці духовні позалітургійні пісні (здебільшого виконувані мандрівними співцями — лірниками й кобзарями) відображають народне осмислення певної теми і часто не мають сюжетного зв'язку з Біблією [104, с. 225]. Авторами кантів і псальмів були учні братських шкіл та студенти колегіумів, які любили вправлятися у віршописанні. Завдяки знайомій тематиці та загальній невибагливості названі твори були доступні народові, ставши популярними жанрами масової міської культури [36, с. 4]. Як зазначає Б. Кудрик, українська канто-псальмова творчість

створила не просто «сильну традицію»: вона заклала «стилістичну підвалину для всякої дальшої духовно-народнопісенної творчости» [87, с. 26]. Часто канти та псалми писали й провідні діячі культури й церкви та професори Києво-Могилянської академії: Дмитро Туптало, Феофан Прокопович, Лазар Баранович, Єпифаній Славинецький.

Певну роль в українській культурі XVII–XVIII століття могли відігравати й духовні пісні на псалмові тексти. Дослідниця цього жанру О. Зосім вважає, що в українській традиції пісенні псалтирні парафрази не набули такої популярності, як у сусідніх культурах [57; 60; 61]. Тим не менше, певні згадки про такі пісні існують, хоч і вміщені в російських і польських рукописних співаниках. Деякі з переспівів безперечно українського походження, такі як «Тебі ся, Господи, всім сердцем ісповім» (анонімний переспів Пс. 9 «Хвалитиму Господа усім серцем своїм, розповім про всі чуда Твої»); «Господи мой, ярость Твою не покажи надо мною» (переспів Пс. 37 «Господи, не карай мене в гніві Своім, і не завдавай мені кари в Своім пересерді», який приписують перу Дмитрія Ростовського) та інші (в цілому близько десяти пісень).

Ще один шлях поширення псалмових текстів в українській музичній культурі минулого пов'язаний з *думовим епосом*. Сучасні дослідники виявили наявність «елементів біблійних текстів у репертуарі українських епічних співців (кобзарів і лірників), витоки діяльності яких сягають епічної традиції часів Київської Русі та тривалого спілкування з культурами Близької Азії» [145, с. 204]. Схожість жанрів біблійного псалму та української думи виявлено у приматі декламаційності, органічній єдності тексту з музичним супроводом, подібності музичної форми (наприклад, заключною частиною дум є розв'язка сюжету, що трактується як прохання чи «славень», що уподібнює їх із псалмами, які також часто закінчуються прославою Бога). Риси спорідненості обох жанрів виявляються також у загальному ліричному тоні оповіді,

експресивності звучання, спільних мотивах морально-дидактичного спрямування та невольництва [145, с. 205-206].

Загалом диференціювання музики народної та професійної в українській культурі тривало до кінця XIX століття. На той час псалмова пісенна традиція хоч і стала більш поширеною, але не відіграла значної ролі у розвитку музичного мистецтва [59]. Музичне втілення біблійних віршів залишалося привілем підготовлених композиторів. У творчості галицьких композиторів, в якій домінували церковні жанри, тексти Псалтиря, передусім, втілив у своїх творах **Михайло Вербицький** (1815–1875): хори «Хваліте Господа з небес» (Пс. 148) та «Ізбавленіє посла Господь» (Пс. 66), «Величай, душе моя» (Пс. 9). Кілька паралітургійних хорових концертів, в тому числі й «Услиши, Господи» на слова Псалма 26 (7 рядок), створив і його послідовник **Іван Лаврівський** (1823–1873). У композиціях М. Вербицького та І. Лаврівського дослідники визначають вплив стилю Д. Бортнянського (загалом дуже помітний у галицьких композиторів тієї доби) [108, с. 192-194]. Твори на основі псалмових віршів писав також **Іван Біликовський** (1846–1923). Це, зокрема, молитовна пісня «Прискорбна єсть» (Пс. 42) [41, с. 63] та чоловічий хор «Помилуй мя, Боже» (Пс. 50) [82, с. 580].

В епоху Романтизму біблійна образність у творчості композиторів Наддніпрянщини була менш популярною. **Микола Лисенко** (1842–1912) звернувся до неї лише в останній період життя. Дві його композиції на псалмові тексти «Камо пойду от лица Твого» (7-10 рядки Пс. 138) та «Давидів псалом» (парафраз Т. Шевченка на Пс. 43), а також різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждает», «Херувимська пісня» та хорові обробки кантів і псалм, написані протягом 1898–1911 років, стали новим явищем у розвитку української паралітургійної музики. Зокрема, у піснеспіві «Камо пойду от лица Твого» (1909) композитору, на думку дослідників [64; 101], вдалося створити шедевр національно забарвленої духовної лірики, що відзначали дослідники. Невипадково, цей твір у

виконанні хору Київського університету під орудою О. Кошиця звучав на похороні композитора 1912 року.

Як відзначає О. Макаренко, паралітургійні твори М. Лисенка на тексти псалмів «не могли слугувати прикладом для молодого покоління композиторів – К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця тощо» [101, с. 60], які, здебільшого, орієнтувалися на церковно-канонічні жанри. Традицію М. Лисенка у втіленні псалмових віршів найбільш органічно продовжив той його учень, який працював переважно у світських жанрах, — *Левко Ревуцький* (1889–1977). Цей композитор інтерпретував один із «Псалмів Давида» Т. Шевченка — «На ріках круг Вавілона» (Пс. 136) у жанрі хорової кантати. Твір був написаний у складних історичних обставинах перших років радянської влади (1922) як рефлексія автора, виписк «його переживань, які він підсилив музичними барвами та доповнив новими відтінками змісту» [96, с. 244]. Ця композиція — чи не єдиний зразок духовної музики, написаний у Наддніпрянській Україні в тогочасних ідеологічних реаліях.

Поодинокі звернення до віршів Псалтиря траплялися й у творчості композиторів Галичини в першій третині ХХ століття (до захоплення регіону радянською владою). Це, зокрема, «Псалом Давида» для баса у супроводі фортепіано *Василя Барвінського* (1888–1963), написаний на основі Псалма 93 (в автора 94-го) «О Боже одомщення, зглянься» у перекладі П. Куліша 1918 року. У 1930-х роках композитор створив оркестрову версію твору — своєрідний «пристрасний монолог», що наближається до «ораторської промови, манери виконання дум, емоційно-пристрасної патетики А. Веделя» [107, с. 91]. Кілька солоспівів на тексти псалмів є також у *Василя Безкоровайного* (1880–1966): «Вскую отринул мя єси» (Пс. 42), «До Тебе, Господи» (Пс. 24), «Боже, в ім'я Своє» (Пс. 53) та «Мій Боже милий: Подражаніє ХІ Псалму» (переспів Т. Шевченка) та *Бориса Кудрика* (1897–1952): «Перший Русланів псалом» (переспів М.

Шашкевича Пс. 94), Псалом 132 (на слова Т. Шевченка), «Псалми Давидові» («У 950 ліття Хрещення Русі-України).

У період 1920-х–1980-х років через антирелігійну політику радянської влади твори з духовною тематикою були заборонені в Україні. Можливість звертатися до біблійних текстів та образів мали лише композитори української еміграції, хоч їхня творчість досі залишається маловивченою. На сьогодні лише деякі дослідники приділили увагу цій проблемі [39; 68; 69]. Зокрема, очікують на систематизацію, аналіз та популяризацію духовні твори О. Кошиця, П. Маценка, М. Федоріва, З. Злочовського, А. Гнатишина, А. Рудницького, І. Соневицького, З. Лавришина, М. Кузана та молодших композиторів.

Отже, Книга псалмів («Псалтир») знайшла своє яскраве втілення в українській музичній культурі XVII – першої третини XX століття. Світоглядні засади, теми, ідеї, спосіб віршування у супроводі музичних інструментів були близькими й зрозумілими українцям. Творчий підхід до роботи з поетичними текстами псалмів, проявлений багатьма поколіннями українських композиторів, дав можливість створити чимало оригінальних музичних творів, але був перерваний через радянську заборону духовної музики, що тривала довгі десятиліття.

Висновки до Першого розділу

Перший розділ присвячений почерговому аналізу псалма як жанру поетичного мистецтва, що передбачив розгляд його функцій, типології та семантики, і шляхів та форм утілення псалмової поезії зі збірної Книги псалмів («Псалтиря») у творчості українських композиторів XVII – першої третини XX століття. Історичний екскурс, здійснений у першому підрозділі, дав змогу з'ясувати походження жанру псалма, встановити ключові функції псалмів у релігійній практиці, літературних та культурних

процесах багатьох епох (визначено їхнє місце і роль у богослужінні, морально-етичне значення, ціннісні орієнтири). Непростою виявилася спроба системної диференціації псалмової поезії, оскільки науковцям відомі різні підходи до цієї проблеми. Найвідомішими є тематичний (ідейний та функціональний), жанровий («більші» та «менші», хваління й плачі), формотворчий, «представницький (общинний або індивідуальний) та інші. Принципове значення в типології псалмів має їхня жанрова багатофункціональність, що лягла в основу літературних запозичень і трансформацій у пізніших культурах та художніх інтерпретаціях.

Багатовікова практика співу псалмів та їхнє розпорошення по численних збірках зумовили потребу збору та упорядкування. Завдяки редакції текстів псалмів, здійсненої видатним книжником Ездрую (V ст. до н. е.), до загальної Книги псалмів увійшло 150 поетичних творів, що отримали назву Псалтир. Цей цикл — єдина старозавітна книга, прийнята християнством у повному обсязі. Жанрові різновиди та багатшарова семантика псалмів здавна привертала увагу дослідників. Серед українських вчених вагомий внесок у вивченні псалмів належить богослову П. Крип'якевичу та музикологу М. Антоновичу.

Популярність псалмової поезії у середньовічному світі спричинила потребу її перекладу іншими мовами. Староєврейський та давньогрецький переклади Біблії, до якої складовою частиною увійшов Псалтир, мають різну нумерацію. Ретроспективний погляд на історію українських перекладів псалмів виявив, що завдяки зусиллям багатьох поколінь перекладачів псалми стали частиною як культурної, так і літературної спадщини України. Традиція вільного віршованого перекладу або творчого переосмислення псалмових текстів простягається від «Псалмів Давидових» Т. Шевченка та перекладень (переспівів) П. Гулака-Артемовського і М. Шашкевича до творчості сучасників — Д. Павличка та Л. Костенко. Літературознавцями вивлено, що міжтекстова взаємодія з біблійним каноном крізь призму історико-культурного, соціально-політичного та

особистісного досвіду зумовила функціональні особливості новотворів (інтерпретаційні, екзистенційно-психологічні, культурно-ідентифікаційні, антиавторитарні, естетико-стилістичні).

У другому підрозділі визначено місце Книги псалмів («Псалтиря») в українській музичній культурі XVII – першої третини XX століття. Хоч Псалтир був відомий українцям з кінця X століття, однак відсутність фіксованих нотних зразків до кінця XV століття не дає можливості стверджувати про тогочасні музичні втілення псалмових текстів. Аналізувати псалми стало можливим лише за поодинокими збереженими середньовічними нотованими збірниками, датованими від кінця XVI століття (Кондакарі, Стихирарі, Ірмолої, Мінеї, Октоїхи та Тріоді), які містять псалми та піснеспіви з окремих віршів.

Поза церковною службою вірші Псалтиря уперше були використані в ранніх партесних творах, що з'явилися у другій половині XVII століття. Відтоді розпочалася історія паралітургійної та позалітургійної музики, тобто, композицій духовного змісту, які не входять до канонічного богослужіння. Одним із перших українських авторів таких творів (чотирьох партесних концертів) на основі псалмової поезії був М. Дилецький. Про подальший розвиток паралітургійних утілень текстів Псалтиря в епоху Бароко свідчить Київська колекція партесів (перша пол. XVIII ст.). Окрім композиторської творчості, шляхи поширення псалмової поезії в українській музиці XVII – XVIII століть були пов'язані з функціонуванням кантів, псалмів, духовних пісень та народноепічної традиції кобзарів і бандуристів.

Наступний етап розвитку української хорової творчості на основі псалмів пов'язаний з іменами корифеїв епохи Класицизму: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, а також А. Рачинського та С. Дегтярьова. У творчості цих композиторів виявляється чимало спільних рис, що вказує на відповідність епохальному музичному стилю, а також, довільне комбінування фраз та словосполучень псалмових віршів. Особливо

виразно вільне оперування рядками поетичного першоджерела простежується у творах А. Веделя. Цей автор також виявляв особливий пістет до віршів драматично насичених, експресивних, емоційно наснажених.

У XIX столітті паралітургійна музика на основі псалмів розвивалася переважно у творчості галицьких авторів М. Вербицького, І. Лаврівського та І. Біликовського. Поодинокі музичні інтерпретації псалмових текстів композиторів Наддніпрянщини, які з'явилися вже у XX столітті, стали новим явищем у розвитку паралітургійного жанру. Це, зокрема, твори М. Лисенка та Л. Ревуцького. У музичній культурі Галичини першої третини XX століття серед композицій на вірші Псалтиря виокремлюються солоспів у супроводі фортепіано В. Барвінського (та його оркестрова версія), а також вокальні твори В. Безкоровайного та Б. Кудрика.

Констатовано, що загалом у період від першої половини 1920-х до другої половини 1980-х років в Україні не було написано значних творів на тексти псалмів: в умовах суворої контрольованості змісту та антирелігійної державної політики псалмові твори не мали перспектив для світського виконання. Можливості для їх появи були лише в середовищі композиторів української еміграції, однак їхня духовна творчість залишається маловивченою.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Українська духовна музика кінця XX – початку XXI століття у соціокультурному контексті епохи

Аксіоматичне твердження про те, що «кожен народ і кожна національна культура розвиваються не лише за законами власної традиції, а й за об'єктивними законами історії» [115, с. 75], означає, що й музичне мистецтво нерозривно пов'язане з історичними та соціокультурними подіями. Оскільки розвиток української культури протягом трьох століть піддавався насильницьким маніпуляціям з боку російсько-радянської ідеологічної системи, це спричиняло перервність її поступу, влучно названого Євгеном Маланюком «пунктованою лінією» українського історично-культурного процесу [103, с. 155] позначеного вилученням з нього багатьох питомих національних творчих явищ. Одним із таких вилучених явищ виявилася, зокрема, музика духовного змісту в її богослужбовому та академічному вимірах. Протягом усього радянського періоду відбувалася маргіналізація цього сегменту музичної культури, що полягала у «зменшенні її відсотка в загальному масиві творчості та неприродній специфіці... музичного вислову» [75, с. 97]. Лише зі здобуттям Україною незалежності припинилися руйнівні процеси політизації культури, глобалізації одних явищ і недооцінювання (або ігнорування) інших. У зв'язку з цим сучасні дослідження музичної культури кінця XX – початку XXI століття набули особливої актуальності, а соціокультурний контекст став важливою умовою їх найповнішого досягнення.

У сучасних дослідженнях українського музично-історичного процесу виокремлюються два наріжні методологічні принципи. Перший – принцип

«неперервності історії українського народу, відповідно до якого розглядати становлення й розвиток українського життя в його історичній перспективі слід в своїх зв'язках з попередніми стадіями...», а другий – принцип «неперервності української культурної традиції», за якою «історія української культури постає не як набір розрізнених фактів, імен та подій, а як цілісний соціокультурний процес», який «розглядається в часі як невід'ємна [складова] глобального історичного процесу, явища і періоди якого тісно і нерозривно сполучені між собою» [99, с. 64]. Прагнення зрозуміти художньо-історичну вагу хорових творів на псалмові тексти, написаних українськими композиторами кінця XX – початку XXI століття у множині стилістичних відтінків, передбачає врахування обох означених підходів.

У період кінця XX – початку XXI століття найбільш очевидним фактором впливу на розвиток української музики виявилися історико-політичні події. Передусім, це розпад радянської держави і здобуття Україною статусу незалежності (1991). Процес становлення держави після проголошення незалежності відбувався у складних умовах внутрішньої боротьби різних політичних партій, серед яких були й такі, що гальмували та підривали важливі для динамічного розвитку держави націоцентристські та євроінтеграційні процеси. Антидержавні політичні рішення владних сил щоразу викликали потужний суспільний спротив та, часом, революційний рух. Зокрема, важливими віхами в історії становлення української державності 1990-х – 2010-х років дослідниками визнано три революції: «Гранітна» (1990), Помаранчева (2004) та Революція Гідності (2013–2014). Демократичні здобутки останньої революції стали викликом для тоталітарної держави-агресора, яка невдовзі розпочала терористичний наступ на українські землі. З початком Війни за Незалежність України (2014) відбулася і триває потужна мобілізація усіх фізичних і духовних сил нації, тож ці воєнні події справили також

ключовий вплив на розвиток культурних процесів, зокрема й музичного мистецтва духовного спрямування.

Тож для того, щоб осмислити характер впливу соціокультурних процесів кінця XX – початку XXI століття на українську духовну музику, доцільно розглянути зміни, що відбувалися в музичній культурі протягом цього часу.

Кардинальні зміни в суспільній свідомості, які визначили вектор розвитку музичної культури, розпочалися від другої половини 1980-х років. Ініційована останнім очільником Радянського Союзу Михайлом Горбачовим політика «гласності» та демократії зумовила «пробудження національної свідомості суспільства, яке отримало базові громадянські права – свободу совісті, висловлювання та віросповідання» [12, с. 81]. Тож поступово мистецтво почало відповідати «критеріям, що висуваються сучасним вільним демократичним суспільствам» [79, с. 683], де панує свобода кожної особи вшановувати Бога у притаманний їй спосіб. Наприкінці 1980-х років церковна тематика заповнила багато галузей гуманітаристики. Відродилася «з попелу» українська медієвістика, бо релігійна музика стала невід'ємною частиною українського соціокультурного простору, виконуючи в ньому свої важливі функції.

Усвідомлення категорії духовності «як основи буття нації» [12, с. 85] стало визначальним у розвитку музичного мистецтва на межі 1980-х – 1990-х років. Зі зняттям офіційних заборон на релігійне життя композитори і виконавці почали поступово звертатися до церковних жанрів, хоч «релігійний бум та сплеск духовної хорової творчості» [10, с. 46] відбувся вже у 1990-х роках. Хормейстер М. Гобдич вважає за «точку відліку народження сучасної української духовної музики» «Літургію» Л. Дичко, створену 1989 року [35]. Проголошення незалежності України обумовило «небувалий підйом, справжній вибух творчої енергії та активності діячів української культури» [79, с. 682], зокрема й у напрямку оновлення концертної діяльності. Так, Тетяна Зінська зазначає, що «з

одного боку, продовжується практика радянських традицій щодо організації концертів класичної музики, з іншого, – створюються нові мистецькі акції, концептуально орієнтовані на європейські музичні проекти, спрямовані на популяризацію сучасної української музики, вітчизняної та зарубіжної класики» [56, с. 10-11]. У радянські роки проведення більшості концертів було пов'язане з відповідними інституціями: консерваторіями, філармоніями, центрами культури, музичними школами і диктувалося потребами контролю за виконавцями, репертуаром тощо. З 1990-х років цей контроль зійшов нанівець: кожна установа стала самостійно відповідати за програми концертів, якість виконання тощо. Централізація музичної активності лише при філармоніях та консерваторіях призвела до появи альтернативних (позаінституційних) осередків виконання музики. Ними стали різноманітні незалежні майданчики: приватні концертні зали, галереї і коворкінги. Альтернативним варіантом стало також використання придатних майданчиків у закладах, початково не призначених для концертних виступів. З'явилися також колективи, які не перебували в штаті державних мистецьких установ і працювали незалежно. Такі явища стали наслідком демократизації концертної діяльності, що проявилася у свободі вибору репертуару, місця для його показу, вибору виконавців, часу виконання тощо.

З роками набули популярності тематичні фестивалі, присвячені духовній музиці (міжнародний хоровий фестиваль «Золотоверхий Київ», фестиваль-конкурс православних хорів «Глас Печерський», фестиваль-конкурс духовної та патріотичної пісні «Аскольдів глас», Міжнародна Пасхальна асамблея, всеукраїнський хоровий фестиваль-конкурс духовної та автентичної музики «Пентікостія» у Києві, фестиваль духовної хорової музики «Великодні дзвони» у Львові, фестиваль «Пасхальні співи» у Рівному, всеукраїнський пасхальний фестиваль «Наддніпрянські пасхальні піснеспіви», всеукраїнський фестиваль духовних піснеспівів «Христос

Воскресе» в Запоріжжі, фестиваль духовної музики «Пойте Богу нашему, пойте» в Бердянську, всеукраїнський фестиваль різдвяних піснеспівів «Від Різдва до Різдва» у Дніпрі, всеукраїнський фестиваль православної хорової музики «Співочий собор» у Святогірській лаврі). Зокрема, визначною подією музичного життя 2001 року стало проведення фестивалю духовної музики «Золотоверхий Київ», в рамках якого М. Гобдич організував конкурс композиторів «Духовні псалми». Головною умовою цього конкурсу було створення композицій на основі україномовного перекладу Псалтиря І. Огієнка [118, с. 51]. На конкурс було подано 61 партитуру, дванадцять із яких потрапили у фінал [35].

Щоправда, українська культурна громадськість ще не була достатньо підготовлена до такого вражаючого прориву духовної музики. Також відчувався недостатній досвід виконання подібних партитур багатьма тогочасними хоровими колективами, вихованими на радянських масових піснях. Проте, перші кроки у розвитку духовного напрямку музичної творчості та виконавства були зроблені. Паралельно у відкритих або новозбудованих церквах та монастирях створювалися церковні хори (переважно аматорські; професійні — при найбільших монастирях та соборах), які тепер стали вільними у відборі співаків та богослужбових піснеспівів. Водночас українська богослужбова музика продовжувала залишатися автономним явищем, незалежним від сучасних композиторських тенденцій.

Розвиток української хорової духовної творчості на межі XX – XXI століть значною мірою пов'язані з регіональними особливостями церковного співу. Йдеться про відмінні репертуарні смаки церковних та світських хорів, що відповідали потребам релігійної громади та традиціям певного регіону. Вони також відображали неоднакову майстерність професійних колективів у виконанні духовних творів, що передбачає стильову відповідність певній співочій традиції, розкриття жанрово-інтонаційних особливостей твору тощо. Як зауважив О. Козаренко,

специфіку етнохарактерних особливостей музичного вислову «слід шукати у глибинних ментальних настановах, особливостях національного образу світу (сформованого етнопсихологічними, історичними, геопсихічними, світоглядними, філософськими факторами)» [75, с. 98]. Урахування того «породжуючого контексту» [75] сприяє повнішому розумінню текстів українських церковно-музичних творів. Показово, що регіональна своєрідність не позбувалася «домінуючих релігійних етнопсихологічних настанов», якими для українців здавна є «глибоко особистісне, інтимне, «сердечне» сприйняття Бога», «міцне почуття Божої всеприсутності», постійної «душевної розмови з Богом, таємне думання про Божу волю над собою» [75, с. 99-100].

Тривалий час національна традиція вказувала спрямування богослужбової практики до засад народного хорового виконавства та побутового музикування (переважно паралітургічного). Це стосувалося як аматорських колективів (сільських та містечкових хорів), діяльність яких забезпечувала літургічні богослужіння, так і професійних. Як зауважила Жанна Зваричук, «аматорське виконавство довго було зорієнтоване на фольклорну манеру співу і тому найістотніше відбивало особливості автентичного тембро-інтонаційного “ідеалу”. Воно також зберігало традиції гуртового співу у спеціальних складах хорів (жіночому, чоловічому та мішаному), що сприяло зростанню їх потенційних можливостей» [55, с. 39]. При тому відбувалося «поступове плекання професійних підходів до виконання хорової музики, до хормейстерського мистецтва» [55, с. 43].

Зберегти звичаї та духовні традиції прагнули й ті українські митці, які жили в еміграції. Тож іще одним важливим соціокультурним чинником розвитку духовної музики в Україні стала духовна творчість українських музикантів зарубіжжя, а пізніше, молодшої генерації композиторів західної діаспори. про *Андрія Гнатишина* (1906–1995), *Мар'яна Кузана* (1925–2005), *Зеновія Лавришина* (1943–2017), *Антіна Рудницького* (1902–1975),

Ігора Соневицького (1926–2006), *Мирона Федоріва* (1907–1996), *Юрія (Джорджа) Фіалу* (1922–2017) та (частково) *Вірка Балея* (нар. 1938). Ці митці «зберігали, продовжували та навіть розвивали традиції української релігійної музики, що були повністю перервані радянським окупаційним режимом на материковій Україні» [105, с. 71]. Завдяки їхнім ініціативам і практичним зусиллям у західній діаспорі публікувалися й виконувалися духовні твори, представляючи дану тематику у різних напрямках: виконавському, творчому, освітньому та музикознавчому.

Від 1990-х років між композиторами діаспори та «материкової» України налагодилися постійні творчі взаємини, що були втрачені (або приховані) в радянський період, а духовна музика українського зарубіжжя почала часто звучати й друкуватися на рідній землі. Особливо активно духовні твори композиторів діаспори впроваджувалися у репертуар кафедральних та парафіяльних хорів українських церков [69], що пояснюється, зокрема, прагненням цих митців зберегти традиційні для богослужіння принципи «формотворення та способу організації хорового багатоголосся», [68, с. 149]. Це стосується й духовних творів на основі псалмової поезії.

Дослідники виявили великий корпус композицій на тексти Псалтиря у доробку українських композиторів діаспори. Так, псалмовий доробок І. Соневицького складається з цілої низки хорових та вокально-інструментальних творів: «Боже, вислухай благання» (для жіночого хору на слова з Псалма 61), «Над Вавилонськими ріками» (для мішаного хору і струнного оркестру на слова з Псалма 137); «Хваліте слуги Господеві (для мішаного хору, бас-баритона з фортепіано на слова з Псалма 113), «Боже, нашими ушами чули» (для бас-баритона з фортепіано на слова Т. Шевченка, переспів Псалма 118), «Співайте Господеві нову пісню» (для мішаного хору, басу з фортепіано на слова з Псалма 149), «Почуй молитву мою, Господи» (для мішаного хору а капела на слова Псалма 143) та інші. Останній текст також використав в однойменному хорі А. Гнатишин –

автор багатьох паралітургічних творів. М. Федорів написав хор «Ізбавління послав Господь» зі словами 9-го вірша з Псалма 110 та «Службу Божу», де перший антифон — «Воскликніте Господеві, вся земля» (Пс. 102). Хоровий цикл а *carrella* для соло тенора, мішаного хору і великого симфонічного оркестру «Псалми Давидові» (переспіви Т. Шевченка) написав М. Кузан.

Утім, для творчості багатьох композиторів діаспори характерно відтворення автентичних рис церковного співу, що походять від певних регіональних українських звичаїв. Відповідно, вони зосереджувалися не так на пошуку нових форм такої музики, як на удосконаленні традиційних, шліфуванні власної техніки письма або образно-емоційної сфери в обраному напрямку (наприклад, М. Федорів спирався на давні самолівкові наспіви, А. Гнатишин на київський розспів, І. Соневицький черпав натхнення в ладово-інтонаційному багатстві народних пісень та дум, демонструючи відхід від канонів «рідної» йому галицької Літургії. Загалом композитори діаспори «немов стабілізували стиль “нової школи”» української духовної музики першої третини ХХ століття (М. Леонтовича, К. Стеценка, В. Яциневича. О. Кошиця, П. Демуцького), а це певним чином «було рівнозначне зупинці мовно-стильового процесу» [75, с. 128]. Дещо оригінальніше підійшов до переосмислення духовної традиції М. Кузан: його «Псалми Давидові» на тлі аскетичної простоти і суворості духовного письма вирізняються свіжістю ладово-гармонічних засобів виразності, серед яких, зокрема, «етнохарактерні плагальні каданси IV – I у Четвертому псалмі, дорійський мінор із підвищеним IV ступенем, інтонація плачу-голосіння у Третьому псалмі» [75, с. 128].

Ще одним важливим соціокультурним чинником розвитку духовної музики кінця ХХ – початку ХХІ століття роках став стрімкий розвиток інформаційних технологій. Їхній вплив став особливо відчутним після Помаранчевої Революції 2004 року, коли Україна почала позиціонувати себе у світі як цілісна багатонаціональна європейська держава, що

позбувається посттоталітарних стереотипів і поділяє демократичні цінності, а також усвідомлює свою історичну перспективу бути «медіумом між Сходом і Заходом Європи» [114, с. 282]. Можливість цифрового аудіозапису, збільшення кількості користувачів інтернету призвели до створення нового інформаційного суспільства. Розвиток соцмереж, а також виробництво стрімінгових платформ для відео та аудіо дали змогу за бажання отримати доступ до музики будь-якого стилю в потрібний момент часу, зокрема й до духовної у різних її формах функціонування. Завдяки комунікаційним можливостям мережі Інтернет між українськими та закордонними осередками триває постійний зв'язок, через що «материковий» та «зарубіжний» інформаційно-культурний простір не розділений: у ньому безперешкодно можуть звучати і богослужбові, і позабогослужбові духовні твори.

На розвиток української духовної музики також вплинув такий потужний соціокультурний фактор як патріотичне піднесення українців, що набрало потужних обертів під час Революції Гідності і дедалі триває протягом Війни за Незалежність України. Йдеться про те, що музика почала використовуватися як інструмент спротиву та гуртування нації. Зокрема, в богослужбовій музичній культурі це призвело до кардинальної відмови від виконання творів російських авторів, натомість пістету до українського духовного репертуару залежно від можливостей парафії чи обителі (або їхньої приналежності до певної релігійної конфесії). Відтак у багатьох українських парафіях (переважно Української православної церкви) замість творів О. Архангельського, П. Чеснокова, П. Турчанінова та сучасних російських композиторів стали виконувати літургії К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича. У репертуарі православних хорів збільшилося також використання болгарських, грецьких, грузинських піснеспівів.

Отже, розгляд основних історико-політичних та соціокультурних тенденцій досліджуваного періоду мав на меті з'ясувати характер їхнього

впливу на розвиток української духовної музики в її церковно-релігійному та світському академічному функціонуванні. Вищевикладені спостереження дають змогу констатувати, що «в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття духовна музика, з одного боку, відіграє важливу роль в житті як невід’ємна складова богослужіння найбільш масової релігійної течії країни — православія, з іншого, є культуротворчою складовою мистецького життя» [2, с. 6]. Надалі в дисертації увагу буде сконцентровано на духовній академічній музиці концертного призначення та здійснено спробу збагнути ступінь зацікавлення українськими композиторами духовною тематикою, що зрештою обумовило образно-змістове оновлення їхньої творчості.

2.2. Концепт духовності як чинник образно-змістового оновлення творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття

Однією з важливих категорій сучасного філософського та культурологічного знання є *духовність*. Аспекти духовності більшою чи меншою мірою окреслювалися у роботах багатьох вчених XX століття, представників різних галузей гуманітарного знання (філософії, теології, богослов’я, психології), зокрема, Мартина Бубера [13], Хосе Ортеги-і-Гассета [163], Альберта Швейцера [164], Еріха Фромма [161] та інших. Водночас саме поняття духовності досі викликає гострі дискусії. Тому для осмислення концепту духовності у сучасній українській музиці спершу доцільно простежити генезу цього поняття, що розкривається через взаємозв’язок споріднених категорій *душа* — *дух* — *духовність*.

Розуміння *душі* (грец. ψυχή) сформувалося у добу Античності й набуло ключового сенсу у філософській системі Платона (V – IV ст. до н. е.). Згодом ідеї Платона запозичив і втілював у своєму психологічному трактаті «Про душу» Арістотель (IV ст. до н. е.). Цей філософ визначив поняття

душі (яку вважав безсмертною) як ентелехію тіла (з грец. *ἐντελέχεια* — здійсненність). Одним із перших, хто надав характеристику *духу*, був Філон Александрійський (І ст.), який вважав, що дух — це передовсім мудрість та пізнання, Божественна сила і Логос, що є даром Божим. У тому ж напрямі рухалися й подальші трактування поняття *духу* в античній філософії. Пізніше в обігу з'явилося поняття «нус» (грец. *νοῦς*) у значенні розуму, інтелекту як найвищої якості особи. Так, в античній філософії дух людини став ототожнюватися з розумом [160, с. 30-31]. Сьогодні вже усвідомлюємо, що вершин *духу* можна досягти через творчість, бо він (дух) «виступає як необмежена трансформація об'єктивного в суб'єктивне і навпаки» [85, с. 39], тобто проявляється як стан активності. Дух також «характеризує самоздійснення суб'єкта, його здатність відтворювати себе у предметному світі (зокрема культурі) та розпредмечувати цей світ через творчу особистість» [85, с. 57].

Врешті *духовність* із погляду богослов'я є «онтологічною складовою буття людини на рівні єдності серця, душі та розуму» [160, с. 31], «рефлексією внутрішнього світу людини» [85, с. 36], навіть «квінтесенцією її діяхронного розгортання» [65, с. 172]. Відповідно, генеза *духовності* «є одночасно процесом становлення людини як духовної істоти» [65, с. 175], зростаючи в очах філософів (як і культура, національний менталітет) до рівня певної «цивілізаційної системи» [85, с. 8], метафізичні контури якої визначають смисловий потенціал духовних виявів людини. Звідси — звичний сьогодні в мистецтвознавчих та культурологічних студіях аналіз життєтворчості митця крізь призму його «духовного універсуму», зміст якого втілює «зв'язок композитора з людською цивілізацією, до якої він належить, через систему філософсько-релігійних цінностей» [66, с. 3]. Відповідно, слова апостола Матвія «чим серце наповнене, те говорять уста» (Мт. 12: 34) сприймаються у ХХІ столітті як духовний «камертон» і для музичної творчості, яка висловлює почуття автора, його сприйняття світу мовою музики. Відтак, пізнаючи музичний твір, дізнаємося про

духовне єство його автора, стан його душі [146, с. 13], тобто внутрішню сутність особистості. У ширшому розумінні (за Г. Ф. Гегелем) «мистецтво — це єдиний у своєму роді акумулятор духовної культури людства, ...[що] є вищою потребою духу», яке також «виступає однією із основних сфер реалізації духовного потенціалу людства» [65, с. 175].

Оскільки через духовність проглядається «Абсолютне Добро, Любов, Свобода, Віра, Істина» [140, с. 198], то в духовному співі, так само, як і в духовній творчості, «втілюється закон духовної (не душевної) правди — Закон Божий» [160, с. 31], що постає як феноменологія людського духу. Іманентною властивістю духовного співу, і духовної творчості загалом, є синкретична єдність слова (логосу) та музичної інтонації. Проінтоноване слово «відображає «духовну вертикаль», єднання людського розуму та душі (серця) з небесним порядком [160, с. 35], у якій проглядається зміст кожного піснеспіву. Отже, головною функцією духовного співу, вбачається музично-інтоноване втілення Слова. Інакше кажучи, «церковний спів як одна з форм богослужіння постає втіленням сакрального смислу, закладеного у слові» [160, с. 38].

У попередньому підрозділі відзначалося, що проголошення Україною незалежності зумовило рішучий поворот до духовності, бо протягом багатьох попередніх десятиліть марксистсько-ленінська політика держави (СРСР) зводилася до того, що «всьяке явище духа — не існує», а, отже, «всьяка духовна творчість не існує» [103, с. 149]. У нових умовах утвердження національної свідомості в Україні актуалізувалася потреба використання універсальних можливостей духовних надбань світу і нації. Тому сьогодні явище «духовності» стало одним із тих, що активно вивчається філософами, теологами, соціологами, педагогами, психологами, культурологами, мистецтвознавцями. Як і інші філософські концепти, духовність (як похідне від ширшого і складного для осягнення поняття «дух») цікавить також представників трансдисциплінарних сфер. До них належать і діячі музичного мистецтва (композитори, виконавці, дослідники

музики), котрі, як і інші фахівці, традиційно поєднують поняття духовності з релігією, бо вона «є те, що безпосередньо зв'язане з душею народу, його найглибше, найінтимніше і найістотніше» [65, с. 175].

В українському музикознавстві та педагогіці різні аспекти проблеми духовності вивчалися Ольгою Олексюк [109; 110], Юрієм Власополовим [16], Олександром Самойленко [126], Оленою Яструб [160], Тамарою Тюріною [140], Людмилою Шаповаловою [146], Ларисою Ігнатовою та Софією Петлій [65], та ін. Зокрема, Л. Ігнатова у співавторстві зі С. Петлій наголошують на трьох основних значеннях терміна «духовність»: «перше — уявлення про унікальність людини як носія розуму; друге — невичерпаність, багатство і краса внутрішнього світу людської особистості; третє, найголовніше, — рівень перетворення людини Божественною благодаттю» [65 с. 174]. Автори вважають, що в контексті музичної культури духовність зазвичай трактують як «світоглядну категорію, сутність якої полягає в поєднанні теоретичного, практичного і творчого компонентів освоєння об'єктивної реальності, а також самореалізації творчої особистості» [65, с. 174]. Близьким до цього розуміння є інша інтерпретація концепту духовності, згідно з якою цей феномен асоціюється з проявами внутрішньої свободи особистості або чуттєвого світу людини з його рефлексіями на свої та чужі дії. Глибше проникнення в сутнісні характеристики духовності та музичної творчості дає підстави вважати, що музична творчість є не лише наслідком духовного зростання авторів, а також його причиною [65, с. 183].

Розмірковуючи над поняттям духовності в українській хоровій музиці, Ю. Власополов відзначає, що «у XX столітті хорові жанри продовжують зближувати сакральні та ліричні аспекти духовності» [16, с. 330]. Причина цього зближення, на думку дослідника, полягає в тому, що «у світській хоровій музичній традиції відбувається активний пошук засобів і прийомів, які дозволять їй стати повноцінним замінником усього семантичного багатства культових хорових жанрів. Справді, порівняння

процесів розвитку української духовної музики протягом XVII – XIX століть та в досліджуваній у дисертації період доводить, що нині поняття «духовності» виходить за межі православної чи то греко-католицької віри. Тож у вивченні академічної хорової творчості з духовною тематикою сучасних українських композиторів варто орієнтуватися не тільки на релігійний контекст, а й на ширше коло філософських уявлень. При цьому, як зазначає літературознавець Григорій Грабович, кожні прояви національної культури потрібно оцінювати «за її власними законами й у її власному контексті» [75, с. 22].

Як зазначалося у попередньому розділі, співіснування богослужбового (літургійного) та паралітургійного духовного співу в українській культурі спостерігається від часів бароко. Як зауважує дослідниця різних жанрів духовної музики Ольга Зосім, паралітургійний спів непередбачений церковним уставом, але має благословення від церковної ієрархії [72, с. 304]. Загалом вчена розрізняє три рівні (види) духовного співу: богослужбовий, паралітургійний та позалітургійний. Богослужбовий (літургійний) та паралітургійний є втіленням «сакрального як частини синкретичної літургійної дії», тоді як позалітургійний відображає «зв'язок сакрального (храмового) та світського (позахрамового)» [58, с. 105]. При цьому, певні твори паралітургійного характеру можуть бути прийнятними для одних парафій, але неприпустимими для інших, а деякі твори богослужбового призначення можуть бути взагалі відторгнутими церковною естетикою — і це часто розуміють самі композитори. Зокрема, М. Скорик констатує, що «нині багато композиторів пишуть у духовних жанрах, але за стилістикою їх музику не будуть виконувати у храмі, бо вона інша за мовою, настроєм, за завданнями» [25, с. 79].

Ця заувага цілком стосується композицій на псалмові тексти, які складають аналітичний матеріал дослідження і розглядатимуться у Третьому розділі. Це — переважно позалітургійні композиції: більшість із

них розрахована не на звучання під час церковної служби, а радше на концертне виконання. Причиною тому є доволі обмежена наявність псалмових текстів у Літургіях, адже вони звучать здебільшого у формі прокименів, антифонів, що не передбачають розлогого співу.

У характеристиці позалітургійних творів важливо враховувати й ті аспекти духовності, що не пов'язані з православним канонем. Серед них можуть бути як загальнолюдські «світські» емоції, так і прояви духовності поза православної традиції, зважаючи на історично притаманне українській музиці релігійне різноманіття. Разом із музикою православної сфери, що ґрунтувалася на давньоруській, візантійській, болгарській та грецькій традиціях, у багатонаціональному культурному просторі України чільне місце завжди посідала католицька музика. Велику групу латинських творів було перекладено та введено у греко-католицьку традицію, хоч питомі греко-католицькі піснеспіви більше тяжіли до православного контексту, ніж до римо-католицького. Водночас уся православна та греко-католицька музика певною мірою відповідала стилістичним тенденціям у Західній і Центральній Європі. Так, музична мова партесної музики виявилася переосмисленням європейської творчості епохи Ренесансу та раннього Бароко. Світська музика на католицькі тексти (хорова та симфонічна) західноєвропейських композиторів-класиків від епохи пізнього Бароко до кінця Романтизму також впливала на творчість українських композиторів, які творили на межі XIX – XX століть. Окрім православної та католицької традицій українська музика духовного змісту зазнала також впливу протестантизму, ідеї якого певним чином проявилися в естетиці кантів та псалмів.

Отже, через перебування України в контексті загальноєвропейських культурних ідей «конфесійні параметри української культури були досить рухомі й еластичні» [115, с. 70]. Це стосується, зокрема, й початку XX століття, коли духовні корені української музики, крім панівних православних ознак, вміщали й католицькі та протестантські риси. Втім,

піднесення української духовної музики було «відкладено» на кілька десятиліть. У радянський час поодинокі прояви християнської тематики не торкалися теологічних глибин, лише поверхнево демонструючи ідею віри. Тому «духовність» у тогочасному мистецтві була символічною, а християнські ідеали, якщо й вкладалися усвідомлено, мали бути замаскованими під «звичайними» життєвими прикладами. Тому з кінця 1980-х років, тільки-но з'явилася можливість писати духовні твори, композитори сміливості та креативності українських митців, консервації творчої думки не відбулося: вже у творах кінця 1980-х років спостерігається ускладнення й урізноманітнення богословської тематики, поєднання традицій, властивих різним течіям християнства. У цей час в Україні актуалізувалася «проблема співвідношення новизни музичної мови та духовного змісту», що зумовила загальну тенденцію «подолання профанности, спрощености вислову в сакральних творах» [75, с. 12].

Концепт духовності в екстраполяції на українську музику стосується не лише проявів у ній християнської тематики та образності, а й давньоукраїнського язичницького фольклору. Відомо, що після Хрещення Русі язичницькі вірування певний час співіснували з новими християнськими приписами і, синтезуючись, створювали унікальні народні традиції. Йдеться, зокрема, про святкування Коляди та Різдва Христового, Купала та Іоанна Хрестителя тощо. Ще один спосіб урізноманітнення духовної тематики — звернення до культури Сходу. Увага до неї проявилася в творах, що резонують з ідеями ісламу, буддизму, іудаїзму завдяки використанню відповідних ладових систем, способів темперації, «відкритих» музичних форм. Так, наприклад, певні мотиви буддизму відчутні у творах В. Сильвестрова, що мають медитативний характер. На противагу богослужбовій музиці (спеціально створеній для виконання під час богослужіння), духовні позалітургійні твори сучасних композиторів можуть містити елементи різних культур шляхом монтажу, синкретизму, синтезу або у глибоко прихованому підтексті. А оскільки жанр псалма

пов'язаний із традицією дохристиянського іудаїзму, то такий міжконфесійний контекст завжди важливий.

Специфіку духовного твору визначає індивідуальність митця, що проявляється як через риси його характеру, психологію і світоглядні переконання, так і через духовність та (або) релігійність. З цього погляду Мирослав Скорик слушно зауважив, що «релігійна музика прагне бути морально чистою, одухотвореною, вимагає чистоти почуттів, віри, переживання, співчуття, участі — усього того, чого не вистачає у сучасному світі» [143, с. 2]. Ймовірно, філософсько-богословське поняття «духовності» композитор розумів «як глибоко особистісне прагнення людини з усіма її слабкостями і беззахисністю відкрити серце Богові і отримати від нього любов і милосердя» [72, с. 469]. Водночас ідея «відкриття серця» разом із слабкостями і беззахисністю суперечить релігійному постулату протистояння вірянина людським пристрастям. У таких випадках музичні твори не відповідають богословським канонам: і не стільки через складність композиторської мови, скільки через певний характер емоційності, закладений у них. Цю характерну якість музичного втілення духовності неодноразово відзначали дослідники [44; 70]. Так, на думку Т. Гусарчук, «оновлення музичної мови відбувається як наслідок концепційної експресіонізації в духовних творах композитора, яким властивий надзвичайно високий емоційний “градус”, драматизм і навіть трагедійність. Від самого початку, з перших же акордів і надалі, до самого кінця твору, композитор тримає слухачів у напруженні, в очікуванні “результату” — висновку, відповіді, яку шукає для себе сучасна людина» [44, с. 41].

Утім, створення духовної музики зазвичай накладає на автора певний внутрішній обов'язок утриматися від радикально-інноваційних жанрово-стильових прийомів. Так, Мирослав Скорик, відомий своїм яскравим стильовим експериментуванням, відзначав, що втілення духовного задуму в музиці окреслює перед ним певні межі: «при всій складності,

використанні широкого спектру класико-романтичних та сучасних ладо-гармонічних засобів, музика залишається тональною. І саме у площині тонального розвитку часто розгортається драматургія творів» [50]. Ця підсвідома стриманість, можливо, пояснюється прагненням композитора наділити свої духовні твори характерною для церковної служби доступністю музичної мови: «я хотів би, щоб мої релігійні твори виконувались у церкві, наблизити свою музику — за гармонією, мовою — до канонів і разом з тим знайти якийсь новий підхід» [24, с. 79].

Аналогічна ситуація стосується і творчості Ганни Гаврилець. Її «хорові твори на тексти псалмів були написані за покликом душі, як особиста молитва» [132, с. 116]. Хоч вони й «не створені для виконання у храмі, але за своїм змістом і молитовним духом є близькими до характеру православної музики» [132, с. 116]. Наскрізню функцію у хоровій творчості Г. Гаврилець виконує образ Богородиці. Ця особливість композиторського стилю відображає одну з питомо національних ознак українських народних вірувань. Українці здавна з особливим пієтетом ставилися до образу Божої Матері, що відображено, зокрема, у величезній мистецькій спадщині: збудованих на її честь храмів, названих на її честь (наприклад, усі три українські православні Лаври названі на честь Успіння), літературних творах та духовної музики. Так, Г. Гаврилець присвятила образу Діви Марії хорові твори різного призначення: як світського («Все упованіє моє...» на слова Т. Шевченка), так і церковного («Богородице Діво, радуйся», «Достойно є» та “Stabat Mater”). Фольклорний образ Богородиці є також провідним у обробках колядок, щедрівок, кантів, створених композиторкою.

Духовне наснаження пронизує музику Валентина Сильвестрова, яка втілює стан медитативності, цілком характерний для занурення в молитву. Тематика таких творів, відображена у їхніх назвах («Монодія», «Медитація», «Посвята», «Метамузика», «Містерія» тощо), стосується не тільки філософської сфери, а вказує, також, на духовну суть

композиторського задуму. Твори В. Сильвестрова з назвами релігійного походження («Реквієм для Лариси», хоровий цикл «Літургійні піснеспіви») мають, при цьому, світський характер. Водночас, дослідники та виконавці його творчості (зокрема, О. Козаренко, М. Гобдич) стверджують, що духовність — перманентна якість не лише музики В. Сильвестрова, а й самого процесу її komponування. Можливо, ця особливість так виразно виявляється у художній аурі композитора тому, що він «звернувся до жанру духовної музики в період своєї найвищої творчої зрілості» [35], коли приходить усвідомлення вищих істин буття. З цього приводу Олена Заверуха, яка аналізувала «Літургійні піснеспіви» В. Сильвестрова, вбачає у цьому циклі «індивідуальне прочитання богословського смислу, глибину релігійного споглядання, піднесеність, проникливість особливої, неземної, аuri (краси)» [54, с. 270]. Подібне спостереження висловив О. Козаренко стосовно «Заповіту та «Отче наш» композитора, виявляючи в цих творах «суголосність “духові” української церковної музики (зворушлива простота, інтимність звернення до Бога)» [75, с. 130], а також глибинний зв'язок із духовною традицією низового бароко: «кантовий фактурний комплекс... тут втілюється у терцовий паралелізм жіночих голосів, протиставлення басу і оповитих типовою сильвестрівським серпанком сонористичної хорової “педалі”» [75, с. 130].

Мистецька індивідуальність Лесі Дичко насичена різноманітними проявами духовності, що походять від чотирьох магістральних річищ творчого натхнення. Перше — фольклорна стихія, в якій органічно поєднуються народно-язичницька і народно-християнська традиції (кантата «Червона калина», ораторія «І нарекоши ім'я Київ», опера «Золотослов», «Різдвяне дійство»); друге пов'язане з характерним для світогляду Л. Дичко феноменом синестезії — «прагненням сполучити художні й технологічні компоненти музики та візуальних мистецьких практик» [95, с. 104]. Третє річище — інонаціональна культурна спадщина (ораторія «Індія-Лакшмі», «Французькі фрески, «Іспанські фрески», «Швейцарські

фрески»), до якої композиторка з дитинства виявляла колосальний інтерес: «заглиблювалася в історію різних націй, літературу, вивчала традиції народно-декоративного мистецтва, пам'ятки архітектури та живопису» [95, с. 104]. Зокрема, працюючи над твором «Індія-Лакшмі», Л. Дичко вивчала езотеричні техніки, осягала духовно-містичні джерела східних окультних наук та вірувань. Четверте — духовно-християнське, виражене в модерніських втіленнях ідеї Бога (Дві Літургії, Псалом 66 (67)). У цих творах, за визначенням Софії Грици, дослідниці творчості Л. Дичко, «мисткиня, не виходячи за рамки допустимих змін священних канонічних текстів та церковних піснеспівів, осмисленням їх змісту, піднялася в музиці Літургій не тільки до високого етичного одухотворення та інтерпретації молитовних сентенцій, а й досягла оригінального новаторського їх вислову, модернізувавши сам жанр духовної музики» [40, с. 119].

Духовність творчості Олександра Яковчука також багато в чому пов'язана з його фольклорним світовідчуттям. Композитор зазначає, що «...інтонації народного мелосу входили в моє духовне єство на підсвідомому рівні, формуючи засади особистого мистецького світу» [158, с. 13]. Фольклорний Триптих, кантата «Ой в борі, борі», шеститомне видання (345 творів) обробок українських народних пісень є переконливим свідченням духовного осмислення митцем глибинних коренів української музики. За влучним висловом дослідниці творчості композитора Ольги Кушнірук, хорові обробки для О. Яковчука — це «глибоко продумане, пропущене крізь серце втілення його національних почуттів, любові до рідної природи, оспівування краси і величі душі українців» [93, с. 70]. У зрілий період творчості він звертається і до церковно-духовних жанрів: літургії, хорового концерту, псалма. Більшість хорових концертів і частина псалмів композитора написані на основі поетичних текстів Т. Шевченка «з наміром відтворити їх морально-етичні і філософські константи, пройняті глибокою любов'ю до рідного народу та вболіванням за його поступ у ході історії» [93, с. 70-71.]. Ця особливість також вказує на нерозривний зв'язок

духовності композитора з його відчуттям причетності до творення національної історії, адже «Шевченкову творчість дослідники вважають важливим сакральним джерелом розвитку національної музичної мови, культури» [93, с. 71].

Концепт духовності має важливе значення й для Євгена Станковича, який підкреслює важливість присутності Бога у мистецькій творчості: «Весь сенс — у пізнанні Господа. Хто Його любить — той любить весь світ, той повинен багато знати» [83, с. 197]. Ба більше, духовність на думку композитора, формує музичне мислення, оприявнюючись в кожному компоненті стилістики: «Мелодія пов'язана з духовністю людини, з її поглядом на звуки. Духовні стремління завжди пов'язані з гармонією і мелодією. Це не просто тому, що така традиція; це світосприйняття тої чи іншої людини» [63]. Суб'єктивність відчуття сучасними композиторами ідеї Бога і відповідне втілення жанрово-стильовими засобами, на думку Є. Станковича, пояснює світський характер їхньої духовної музики: «Сенс релігійної музики — передати духовну сутність, яку бачить у ній кожен індивідуум. Саме тому музика сучасних композиторів на духовні тексти стає світською, не церковною» [83, с. 197].

Віктор Степурко, мабуть, один із найбільш інтегрованих у духовно-релігійну сферу композиторів сучасності, зважаючи на його багаторічну регентську практику. Відповідно, велика кількість творів митця має приналежність до богослужбових жанрів: «Літургія святого Іоана Златоустого» для мішаного хору без супроводу, «Літургія сповідницька» світлої пам'яті гетьмана Івана Мазепи для читця, симфонічного оркестру та органу, Псалмодія «Монологи віків» для мішаного хору та солюючих інструментів, «Хвалитиму Господа всім серцем своїм» для баритона соло та хору та інші. Цей сегмент творчості — цілісна багаторівнева в своїй різноманітності система, «яка збагачується й доповнюється з кожним новим твором» [2, с. 6]. Духовність як імманентна ознака мислення композитора наближає його до розуміння Божественної суті музики. В

одному з інтерв'ю він поділився власними відчуттями: «Ще у Євангелії сказано, що ангели співають “Слава Богу!”. Нам важко зрозуміти що це таке. Але факт, що музика може бути нав'язана навіть уві сні. Я відчуваю музику за ароматами. Музика від Бога» [37].

Духовний світогляд Ірини Алексійчук виявляється переважно в музиці камерних жанрів. Цю особливість помітили Наталія Тарасова та Ірина Свиридова, відзначивши що малі форми не випадково «приваблюють композитора змістовно-емоційним універсалізмом та споглядальністю, й одночасною екзистенційною наснаженістю. В них зближується Небесне й Земне, Божественне Одкровення й особисте людське переживання Вищих Істин» [133, с. 22]. Особливе місце у творчому доробку І. Алексійчук посідають музичні інтерпретації псалмів, які власне й утілюють особистісні роздуми й відчуття духовного зростання вірянина. У лаконічній формі написані, зокрема, псалми диптиху «Давидові псалми» на біблійні тексти для мішаного хору а cappella; Псалом 141 (142) «Мій голос до Господа» для жіночого хору а cappella, Псалом 99 (100) «Уся земле, покликайте Господу!» для чоловічого хору а cappella, а також «Подих часу» для мішаного хору а cappella на тексти з «Упанішад»; «Молитва Господня» («Отче наш...») для мішаного хору а cappella та інші.

Отже, характерне для сучасної духовної музики образно-змістове оновлення, зумовлене потужними історико-політичними й соціокультурними змінами в українському суспільстві кінця ХХ – початку ХХІ століття, визначили й вектори її жанрово-стильового розвитку, «індивідуалізацію творчих рішень, поєднання канонічних засад православної музики з національним фольклором, використання новітніх засобів музичної виразності тощо» [3, с. 7]. також із тим, що «у духовних творах на канонічні тексти... українських композиторів зустрічається вільне трактування богослужбового канону та його складових [елементів], простежується [їхній] концертний характер» [3, с. 7], що виходить за межі богослужбових законів. Не можна не зауважити й те, що звертання до

спадщини, до вічних християнських тем, «постійна затребуваність чергових поколінь узвичаєного чи навіть стереотипізованого досвіду попередніх генерацій» [34, с. 9] їхнього втілення вказують на континуальність духовної традиції в українській музиці.

Висновки до Другого Розділу

У другому розділі почергово розглянуто соціокультурні процеси, що визначили стан і подальший розвиток української духовної музики кінця XX – початку XXI століття, а також, духовні детермінанти творчості композиторів, які зумовили її образно-змістове оновлення. З'ясовано, що розпад Радянського Союзу, проголошення незалежності України, Помаранчева революція, Революція Гідності та Війна за Незалежність України (на початковому, а згодом повномасштабному етапах) у різний час сприяли демократизації музичної інфраструктури, активному формуванню нових середовищ і появи різноманітних інституційних та позаінституційних форм розвитку духовної музики. Важливим виявився і чинник технологічного поступу, що забезпечив ширший доступ до музики та сприяв її розповсюдженню у глобальному просторі. Визначено три основні види (сфери застосування) духовної музики в українському культурному просторі: богослужбовий, паралітургійний та позалітургійний).

Простежено тенденції розвитку церковної музики, яка залишається переважно самостійним явищем, зберігаючи регіональні звичаї церковного співу незалежно від сучасних композиторських тенденцій. Водночас з'ясовано, що композиторська богослужбова музика почала збагачуватися творами українських композиторів. Одними з перших цю царину збагатили композитори західної української діаспори (А. Гнатишин, М. Кузан, З. Лавришин, А. Рудницький, І. Соневицький, М. Федорів, Ю. Фіала). Їхні духовні твори, що від 1990-х років почали активно надходити в Україну,

позначені автентичними рисами церковного співу на основі різних українських регіональних звичаїв. Творчість композиторів «материкової» України, що почала активно розвиватися на межі XX – XXI століть, презентувала нові позалітургічні форми, що вказує на урахування авторами широкого культурного контексту.

Для того, щоб з'ясувати вплив концепту духовності на образно-змістове оновлення творчості українських композиторів досліджуваного періоду, було розглянуто основні аспекти цього поняття та його розуміння митцями. Так, у сприйнятті та у творчості В. Сильвестрова, Л. Дичко, М. Скорика, Г. Гаврилець, Є. Станковича, В. Степурка, О. Яковчука, І. Алексійчук духовність постає як багатопланове явище, що поєднує традиційні релігійні основи з філософськими, культурними й навіть міжконфесійними інтерпретаціями. Наведено загальні характеристики духовного світогляду митців, результати творчої праці яких будуть проаналізовані у Третьому розділі. Тож їхня музика розглядатиметься не тільки з погляду жанрово-стильових параметрів певної композиції, а й антропологічного ракурсу — з більшою увагою до індивідуальності певного митця, його естетичних, моральних і філософських установ, які стають не тільки чинником оновлення композиторської мови, але й аналітичним концептом у розумінні кожного твору мистецтва.

Таким чином, розвиток української духовної музики кінця XX – початку XXI століття обумовлений як суспільно-історичними процесами й соціокультурними чинниками, так і характером прояву духовності кожного композитора. Для сучасної духовної музики характерне образно-змістове оновлення, що, своєю чергою, визначає жанрові та стильові пошуки композиторів. Звідси — індивідуалізація творчих рішень, поєднання канонічних засад церковної музики, народних традицій співу та новітніх засобів музичної виразності. У духовних творах на молитовні тексти українські композитори допускають вільне трактування літургійного канону, використовують концертні прийоми.

РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВТІЛЕННЯ ДУХОВНОГО ЗМІСТУ ТЕКСТІВ *КНИГИ ПСАЛМІВ* У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Хорові концерти Є. Станковича, Г. Гаврилець, О. Яковчука

Духовна музика *Євгена Станковича* (нар. 1942) охоплює широкий спектр жанрів: від масштабних композицій до камерних хорових мініатюр. До числа великих жанрових форм належить «Літургія», Концерт для хору а саррелла на текст із Псалтиря «Господи, Владико наш» (1998), вокально-симфонічна композиція «Нехай прийде Царствіє Твоє» (1994) на біблійні тексти (для мішаного хору та симфонічного оркестру), «Реквієм» (2025) (для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру). Серед них особливе місце посідає хоровий Концерт «Господи, Владико наш», який останнім часом привертав увагу дослідників [17; 26; 111]. Загалом звернення Є. Станковича до жанру хорового концерту вказує не лише на його поважне ставлення до національної музичної традиції, зокрема XVIII століття (втіленої у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова, А. Веделя), а й на прагнення втілити різні емоційні переживання сучасної віруючої людини у великомасштабному хоровому творі з його потужними «музично-виконавськими можливостями, складністю тематичного розвитку, музичною драматургією, діалогічною структурою» [71, с. 338].

Хоровий концерт «Господи, Владико наш» був створений 1998 року на прохання художнього керівника капели «Думка» Євгена Савчука [111, с. 147]. Назва концерту апелює до Псалма 8 у перекладі І. Огієнка. Цей псалом належить до групи урочистих пісень. Він є хвалебним

поетичним гимном¹, що оспівує велич Бога, який створив Світ і Людину, наділивши її життєвою енергією. На слова Псалма 8 написані твори видатних композиторів різних епох та національних культур (Г. Шютца (мотет), Й. Гайдна (ораторія «Створення світу»), Й. Баха (Johannes-Passion), Ф. Мендельсона (ораторія «Ілля»), та ін.). Тож твір Є. Станковича продовжує світову традицію музичних утілень цього тексту.

У драматургії твору Є. Станковича початковий рядок — *«Господи, Владико наш»* — набуває значення лейтмотиву. Це єдина у Концерті текстова цитата із Псалма 8: крім неї композитор використав інші вірші Псалтиря. Є. Станкович вважає, що відбір поетичних текстів — «дуже особиста, інтимна справа. Для концерту можна зі Святого Письма підібрати ті тексти, які тебе цікавлять, які тобі близькі за настроєм» [26, с. 223]. Такі міркування пояснюють вільний підхід композитора до роботи з текстом, що позначилося на створенні ним відповідної жанрової моделі.

У даному Концерті композитор обрав не характерну для жанру циклічну форму, а розгорнуту одночастинну з вільним наскрізним розвитком. У композиції твору проглядаються шість смислових розділів, що за своїми функціями відповідають частинам традиційного чотиричастинного симфонічного циклу зі вступом та кодою:

Вступ: «Господи, Владико наш» (Lento), d-moll

I розділ. «Веселітесь у Господі» (Allegro risoluto), C-dur

II розділ. «Дороги твої дай пізнати мені» (Meno mosso), fis-moll

¹ Зміст Псалма 8 у перекладі Івана Огієнка:

«1. Керівнику хору. На інструменті гатійському. Псалом Давидів.

2. Господи, Владико наш, яке то величне на цілій землі Твоє Ймення, Слава Твоя понад небесами!

3. З уст дітей й немовлят учинив Ти хвалу ради Своїх ворогів, щоб знищити противника й месника.

4. Коли бачу Твої небеса діло пальців Твоїх, місяця й зорі, що Ти встановив,

5. то що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш?

6. А однак учинив Ти його мало меншим від Бога, і славою й величчю Ти коронуєш його!

7. Учинив Ти його володарем творива рук Своїх, все під ноги йому вмістив:

8. худобу дрібну та биків, їх усіх, а також степових звірів диких,

9. птаство небесне та риби морські, і все, що морськими дорогами ходить!

10. Господи, Боже наш, яке то величне на цілій землі Твоє Ймення!» [6].

III розділ. «Дякуйте Господу, кличте ім'я його» (*Allegro*), *D-dur*

IV розділ. «Алилуя» (*Quasi meno mosso*), *B-dur*

Кода: «Господи, Владико наш» (*Largo, Rubato*), *d-moll – C-dur*

Твір розпочинається акордовим викладом теми-славлення «*Господи, Владико наш*», яка має неквадратну побудову (Додаток А, приклад 1), вільну метрику, декламаційний характер та барвистий гармонічний супровід із використанням побічних септакордів ладу та кластерних співзвуч. Ця тема виконує функцію вступу, набуваючи надалі, як відзначалося, значення своєрідного лейтмотиву.

Перший розділ Концерту викладений у формі чотириголосної фуги. Його тема «*Веселітесь у Господі*» (Додаток А, приклад 2) на текст Псалма 32 має активний характер, підкреслений висхідним рухом та пунктирним ритмом із синкопою. У процесі розвитку матеріалу поліфонічні епізоди чергуються із акордовою фактурою, де використано наближений до народного багатоголосся стрічковий мелодичний рух (паралельні тризвуки, секстакорди, терцієві втори). Завершує розділ хоральне проведення лейтмотиву «*Господи, Владико наш*», яке обрамлює тематичний розвиток у даному фрагменті.

Другий розділ Концерту, подібно до повільних частин симфонічного циклу, є своєрідним ліричним центром твору. Тема «*Дороги твої дай пізнати мені*», в основі якої вірш Псалма 25 (24), сповнена молитовного настрою. Тиха кульмінація розділу — тема хорального складу «*Бережи мою душу, бо я богобійний*», навіяна рядками Псалма 86 (85), передає стан психологічного заглиблення людини. За нею слідує контрастний матеріал фуги «*Змилосердся до мене, Господи, бо я кличу до Тебе весь день*» (Псалом 86). Ця благальна тема у виконанні жіночих голосів має підкреслено мінорне звучання (акцентування III ступеня ладу) з експресивними інтонаціями з альтерованих ступенів, зокрема, з підвищеним IV-им, який загострює тяжіння до домінанти на слові «Господи» (Додаток А, приклад 3).

Характерна ознака Другого розділу — контрапунктичне поєднання тем на тексти з різних псалмів. Так, молитовна тема «*Змилосердья...*», що звучить у басах, поєднується спочатку з лейттемою «Господи, Владико наш» у партії сопрано, а згодом із темою «Благословляйте, народи, нашого Бога» на вірші Псалма 66 (65), яка втілює світлий радісний настрій. Грандіозна кульмінація розділу — «*Нехай Бог помилує нас*» (Додаток А, приклад 4), в основі якої рядки Псалма 67 (66), — вирізняється восьмиголосним хоральним викладом (*divisi* усіх партій), зростанням гучності, активним гармонічним розвитком з використанням тризвуків далеких тональностей, енгармонічних замінів та ладових співставлень, які, врешті, приводять до ствердження тоніки світлого *D-dur* (тт. 121-123).

На хвилі емоційного піднесення вступає тематичний матеріал Третього розділу концерту — «*Дякуйте Господу, кличте ім'я його*» (Додаток А, приклад 5) на текст Псалма 104 (105). У цьому епізоді Є. Станкович використав незвичайний прийом: остинатне проведення теми у сопрано на фоні синкопованих контрапунктів альтів та тенорів. Цей прийом створює ефект святкового церковного передзвону, який також відзначала Ольга Крамаренко [84, с. 93]. Подальший розвиток побудований на чергуванні контрастних фрагментів: поліфонічного «*Радійте, праведні, Господом, славте Його святу пам'ять*» на слова з Псалма 97 (96) та хорального «*Хваліться святим Його Йменням*» (Псалом 105 (104)). Заключний епізод характеризується контрапунктичним поєднанням тем: «*Дякуйте Господу*» (баси), «*Радійте, праведні*» (тенори), «*Веселітесь у Господі*» (альти) та «*Хваліться святим Його Йменням*» (*divisi* сопрано), що набуває потужного хорового звучання у світлій тональності *C-dur* (Додаток А, приклад 6).

Фінал «*Аллилуя*» — вияв радості, визнання і прославлення Божої величі. Лірична наспівна тема, викладена паралельними терціями в партіях басів та тенорів, дедалі переходить у сопрано та альти, які діляться на чотириголосся, і зрештою тріумфально звучить у шестиголосому хорі

(Додаток А, приклад 7). Цьому епізоду властива тональна та ладова стійкість (*B-dur*), синкопований ритм, що за стилем викладу нагадує матеріал Третього розділу «Дякуйте Господу». Наступний фрагмент — хоральний епізод «Хваліте, Господні раби» — виділяється колористичною гармонією та ритмічною єдністю усіх голосів хорової фактури у декламаційному промовлянні духовного тексту. Завершується Концерт величною кодою, де лейтмотив «Господи, Владико наш» відіграє роль об'єднавчого начала, провідної ідеї та своєрідної тематичної арки, що у фінальному проведенні утворює світле мажорне забарвлення (*C-dur*). Так, згідно з авторським задумом, пройшовши увесь молитовний шлях — від возвеличення Господа, через благання до урочистого прославлення Творця (тут людська душа ніби підіймається на вищий рівень пізнання смислу буття).

Аналіз стилістики Концерту Є. Станковича виявляє органічний сплав українських фольклорних інтонацій, традицій церковного співу, прийомів барокової поліфонії та сучасної композиторської техніки. На думку Вікторії Осипенко, «свобода метроритмічної організації» тут походить «від візантійської співацької традиції, строфічний принцип — від духовного концерту бахівської доби; вертикальна організація фактури (на відміну від монодійності знаменного розпіву) — від партесного співу» [111, с. 147]. Крім того, дослідник відзначає у творі орієнтацію на «традиції вітчизняного духовного концерту XVII – XVIII століть» у «використанні поліфонії в контрастних розділах», а також, на стилістику «гуртового співу народнопісенної традиції» у «метроритмічній формулі теми та фактурному розвитку» [111]. Це є проявом «фольклорного мислення автора», набутого Є. Станковичем на попередніх етапах творчості (зокрема, у фольк-опері «Цвіт папороті») [111, с. 149]. Цей висновок поділяє також Алла Волотка: «на втілення твору як духовного за змістом та концертного за формою вплинули симфонічне мислення автора та його блискуче хорове письмо в попередніх крупних вокально-хорових та

оперних формах» [17, с. 358]. Серед елементів музичної мови кінця ХХ століття, що виявляються в партитурі Концерту — відсутність акцентності (уникання сильної долі, часте використання синкоп), нерівномірний розподіл тривалостей, метричні чергування дво- та тридольності, прийоми агогіки.

Ганна Гаврилець (1958–2022) відома, передусім, як авторка численних камерно-інструментальних та симфонічних опусів. Однак ця композиторка також яскраво виявила свій таланти у сфері духовної музики, де сакральні тексти стають підґрунтям глибоких мистецьких рефлексій. У різний час її увагу привертала канонічні тексти православної («Херувимська», «Тебе поєм», «Богородице, Діво, радуйся», «Достойно є») та католицької («*Stabat Mater*», «*Kyrie eleison*», «*Miserere*») традицій, зокрема Псалтир як унікальна збірка хвалебних пісень (псалмів), у якій «поетично втілено цілий спектр емоційних станів людини в її діалозі з Богом» [29, с. 44]. На початку 2000-х років Г. Гаврилець написала п'ять творів концертного характеру на тексти Псалмів Давидових. Це, зокрема, Псалом 24 «До тебе підношу, мій Господи, душу свою» для чоловічого хору (2000), Псалом 40 «Блаженний, хто дбає про вбогого» для жіночого хору (2000), Псалом 21 «Боже мій, нащо мене ти покинув» (2000), Псалом 61 «Тільки в Богові спокій душі моєї» (2004), Псалом 67 хоровий концерт «Нехай воскресне Бог» (2004) для мішаного хору.

У **хоровому концерті «Нехай воскресне Бог»** на вірші Псалма 67 Г. Гаврилець продовжила традицію корифеїв національної хорової музики ХVIII століття, зокрема, Д. Бортнянського. Саме на текст цього Псалма було створено його знаменитий Концерт «Да воскреснет Бог»². Прем'єра твору Г. Гаврилець відбулася в червні 2005 року на XI Хоровому фестивалі «Золотоверхий Київ» у виконанні камерного хору «Київ» під керівництвом

² Окрім Д. Бортнянського, текст Псалма 67 використав у своєму хоровому концерті М. Березовський; серед українських композиторів сучасності до нього зверталися В. Степурко та В. Польова.

Миколи Гобдича. Відтоді Концерт здобув популярність у хоровому репертуарі багатьох колективів, а також, став об'єктом розгляду музикознавців, зокрема, Марини Варакути [14], Ганни Кухарик (Плечелюк) [92; 120], Олени Полетаєвої [121], Тетяни Сухомлінової [131; 132], Юлії Пучко-Колесник [123].

У роботі з літературним першоджерелом Г. Гаврилець виявила вибірковість, використавши, окрім заголовка, лише перші три поетичні рядки Псалма 67, що вирізняється серед інших віршів Псалтиря найбільшим обсягом (36 рядків). Водночас ці рядки мають особливий смисл, бо «несуть основну, пророчу, ідею псалму: Воскресіння, покарання грішників, радість праведників» [132, с. 141-142]. Кожна з трьох частин твору втілює одну з трьох псалмових строф: Перша частина — «Нехай воскресне Бог і розвіються вороги Його, нехай побіжать від лиця Його всі ненависники Його»; Друга — *«Як щезає дим, хай щезнуть, як тане віск від лиця вогню, так нехай згинуть грішники від лиця Божого»*; Третя — *«А праведники нехай звеселяться, нехай радіють перед Богом, нехай святкують у радості»*. Наведені строфи вміщують в собі антитезу, яка проявляється у контрасті між Другою та Третьою частинами концерту (темпи, відповідно, Andante та Allegro). Антитеза виявляється у звичній для Псалтиря антиномії Добра і Зла, де Зло завжди є загальним поняттям, натомість виявом Добра завжди є Бог.

Як зазначає О. Полетаєва, «поряд із традиційними жанровими особливостями композиторка вільно оперує засобами сучасної музичної мови». І далі: «Уже з перших акордів відчувається прагнення мисткині відтворити космічний вибух світла, Божого Воскресіння через «сліпучі» гармонічні співзвуччя кластерного типу» [121, с. 114]: До таких сучасних засобів можна віднести перегуки між партіями слів «воскресне Бог» (Додаток А, приклад 8). Інша дослідниця, Г. Кухарик, вважає ці імітації «кодовими»: «Символізм у трактуванні тексту полягає у відокремленні фрази «Нехай воскресне Бог», що восьмикратно повторюється в

експозиції та згодом у репризі, а також у репризі-коді Третьої частини (всього циклу). Ба більше, авторка вважає словосполучення «воскресне Бог» таким, що несе «головний сенс не тільки усього твору, а й усього християнства»³ [92, с. 110].

Ще однією особливістю музичної мови цього Концерту є виконання хором головної фрази «Нехай воскресне Бог». Як відомо, в Концерті Д. Бортнянського мелодичний наголос припадає на слово «воскресне», в однойменному жанровому зразку М. Березовського, написаному раніше, трактування мелодичного центру фрази може бути подвійним. У Концерті ж Г. Гаврилець смисловий наголос відчутний на слові «Бог», бо саме це слово постійно припадає на сильну долю: його вагомість підкреслюється мелодичним розв'язанням або несподіваними кластерами після унісону (як у перших чотирьох тактах), що створює описаний О. Полетаєвою «космічний вибух світла» [121, с. 114]. Такі кластери багаторазово з'являються у творі й пізніше.

Фактура наступного розділу, що починається словами «І розвіються вороги його», викладена в різний спосіб: «то акордовими напластуваннями голосів, то підголосковою поліфонією, то надаючи перевагу мелодичній лінії сопрано з гармонічним супроводом інших голосів» (Додаток А, приклад 9), [120, с. 118]. Загалом Друга і Третя частини, хоч контрастують за змістом, характером і темпом, однак мають спільну форму фуги. Характерна особливість тематизму Другої частини — ладова нестабільність, синкопований рух і змінна метрика (Додаток А, приклад 10), що слугують засобами художнього втілення містичного образу зла та

³ Архетип воскресіння як один із найважливіших у християнстві, пронизує усю християнську гімнографію (у Візантії — це молитви, створені у нашу еру, на противагу Псалмодії з її старозавітними текстами). Проблема значення слова «воскресне» Псалмі 67 складна і виходить за межі даного дослідження, однак, мабуть, точнішим перекладом грецького «Ἐξανάστατο» та латинського «Exsurgit» буде дієслово «возстане». У Старому Заповіті, попри деякі пророцтва, у яких фігурує прообраз Воскресіння, саме слово «воскресіння» не використовувалося. Тож дієслово «воскреснет» з'явилося, ймовірно, вже в одному з церковнослов'янських перекладів (отже, може бути ознакою «вільного перекладу»), які стали важливою віхою у Пасхальних богослужіннях у вигляді Стихир Пасхи, автором яких вважається Іоанн Дамаскін.

людських спокус. Розвитковий рух у цій частині рясніє секундовими інтонаціями: тут відчутно напружене співставлення двох антагоністичних начал, стан тривоги й внутрішнього розладу. Таке поліфонічне «протистояння» певним чином корелюється із жанровою особливістю концерту, що передбачає взаємодію, «змагання» голосів. Дослідниця хорової творчості композиторки Т. Сухомлінова вважає, що в такий спосіб у творі зображений «образ грішників, які знаходяться на дні духовного життя» [131, с. 20].

Третя частина має урочисто-піднесений характер, утверджуючи ідею незламності людського духу та віри. У ній інтермедійні епізоди викладені в акордовій фактурі. Гармонічну мову цієї частини цілком можна назвати «неокласичною», оскільки авторка тут майже не використовує характерні для кульмінаційних фрагментів складні співзвуччя та кластерні нашарування. Важливою особливістю роботи з текстом Г. Гаврилець є прийом «текстової репризи», тобто певне повторення слів у конкретних епізодах Третьої частини (Додаток А, приклад 11). Т. Сухомлінова помітила, що «смісловий акцент припадає на слово «звеселяться» — єдине у Третій частині слово, що відокремлено та повторюється чимало разів [131, с. 21]. Надалі композиторка використовує текстові фрази у повному обсязі, що втілюють ідею єднання праведників з Богом.

Завершення Концерту поверненням початкової фрази Першої частини — «Нехай воскресне Бог!» — творить гарне обрамлення композиції.

Значний доробок у царині духовної хорової музики належить **Олександру Яковчуку** (нар. 1952). Серед найвагоміших його творів — «Літургія Святого Іоана Златоустого» для солістів та мішаного хору а cappella (1985), «Молитва до Марії» для мішаного хору а cappella на слова Т. Шевченка (2015), хоровий цикл «Псалми царя Давида» на вірші Псалтиря (у перекладі І. Огієнка та за переспівами Т. Шевченка) та хорові

концерти «Які любі оселі Твої» (2006), «На ріках круг Вавілона» (2011), «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш?» (2011) для солістів та мішаного хору а cappella. В основу трьох концертів, так само, як і хорового циклу, покладено псалмові тексти. Концерт «Які любі оселі Твої» написаний на вірші Псалма 83 в перекладі І. Огієнка; «На ріках круг Вавілона» та «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш?» — на поетичні переспіви Псалтиря Т. Шевченка⁴. І якщо обидва останні концерти з Шевченковими текстами вже викликали дослідницький інтерес [118], то хоровий концерт на основі перекладу Псалма 83 І. Огієнком аналізуватиметься у дисертації уперше.

Хоровий Концерт «Які любі оселі Твої, Господи» складається з чотирьох контрастних частин. У Першій частині (Lento) втілено перші три строфи Псалма 83, які проводяться протягом чотирьох, відмінних за темпом, розділів: Lento (тт. 1-10), Più mosso (тт. 11-33), Meno mosso (тт. 34-46), Lento (тт. 47-60). Перші фрази «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» та «При жертівниках Твоїх, Господи Саваоте, Царю мій і Боже мій» невинно мають спільну фактуру (проведення у жіночих партіях) та ритмо-мелодичний малюнок на словах «Господе»⁵ та «Саваоте», адже обидві є зверненням до Бога (перша — до Бога-Творця усього сущого, друга апелює до Його «людського» імені, яке, згідно з однією із десяти заповідей, для євреїв заборонялося безпідставно згадувати). Обидві фрази втілюють головний образ Псалма 83 — Небесного Єрусалиму як Господньої оселі. Цей образ панує і в музиці Концерту О. Яковчука.

Початковий розділ Першої частини вирізняється спокійним характером, що його підкреслює діатонічне ладове забарвлення,

⁴ Дослідниця творчості композитора Ольга Кушнірук зазначає, що загалом О. Яковчуком покладено на музику 9 з 10 переспівів з Шевченкового циклу «Давидові псалми» [93, с. 71].

⁵ Вжите О. Яковчуком слово «Господе» є прикладом використання канонічного тексту, бо в оригіналі І. Огієнка використано варіант «Господи», що є питомою формою церковнослов'янської мови. І навпаки, архаїзми замінені на нові відповідники: наприклад, слово «кубло» змінилося на «ластівка». Такі трансформації О. Яковчук використовуватиме й у пізніших творах на псалмові слова.

повторність тематизму, викладеного у формі періоду, тонально-гармонічна ясність (A-dur). Партії сопрано та альтів проводять мелодію паралельними терціями, сходячись в унісон на закінченнях фраз. У тактах 5-6 на словах «любі оселі» у партіях сопрано та альтів з'являється тріольний ритм, що надає мелодичному розвитку висловлюючи радісну емоцію та потенційну експресію (Додаток А, приклад 12). Другий розділ контрастує рвучким збудженим станом: окрім зміни темпу з'являється пунктирний ритм, зменшені інтервали (Додаток А, приклад 13). У цьому фрагменті композитор використовує поліфонічне проведення тематизму поміж сопрано й альтом (далі поміж двома партіями сопрано) та між тенором і басом. Ідея поліфонізації фактури розвивається у третьому розділі: тематичний матеріал у сопрано та тенорі соло викладено канонем. Тематизм четвертого розділу подібний до першого, але набуті у процесі розвитку матеріалу хроматизми (як у хорових партіях, так і в партіях солістів) надають музиці експресивного звучання.

В основі Другої частини Концерту (*Allegretto non troppo*) — 4-8-мий рядок псалму. Зміст віршів обумовив пріоритет поліфонічного розвитку, завдяки чому межі структурних побудов стираються. Втім, тут можна виокремити п'ять фаз розвитку: кожна відповідає певній строфі тексту, і в кожній простежуються зміни стилістики відповідно до змістового наповнення. Використання дрібних тривалостей (восьмих, тріолей) створює відчуття своєрідного “*perpetuum mobile*”, що відповідає змісту: «вони будуть повіки хвалити Тебе» і «вони ходять від сили до сили». Гармонія цієї частини насичена хроматизмами, зменшеними інтервалами, підкреслюючи драматизм розвитку музично-поетичної думки. Цей прийом також сприяє вуалізації тонального устою.

Перша фаза розвитку (Додаток А, приклад 14) – імітаційне експонування матеріалу. Після проведення теми у теноровій партії відповідь у басів замість квінти (або кварта) відбувається секундою вище; альти вступають на квінту вище від основної теми, а сопрано — на кварту.

На початку другої фази (т. 74) поліфонічний виклад розріджується до двох голосів (чоловічих і жіночих, що рухаються в терцію). Прийом поперемінного вступу голосів нагадує антифонний спів. Третя фаза розвитку починається з затакту 89 такту: на зміну музичного матеріалу вказують кілька ознак. Зокрема, зміна тексту (*«ті, що через долину Плачу переходять»*) та ритмічного малюнку з акцентованою восьмою нотою. При цьому, початкові слова з'являються спершу в теноровій партії (т. 86) тоді, як інші партії доспівують попередній текст. Четверта фаза (т. 102-125) будується на прийомі силабічного співу восьмими нотами (один склад на один звук). Довгі витрмани ноти (т. 118) слугують своєрідним переходом до п'ятої фази розвитку (тт. 126-145), яка характеризується введенням сопрано соло на фоні гомофонно-гармонічної фактури: мелодія у соло, акорди у хорі, а в партії басів – остинато (Додаток А, приклад 15).

Третя частина Концерту (Maestoso) озвучує 9-10 строфи, а також початок 11-тої. Розпочинаючи частину зверненням «Щите наш», О. Яковчук закінчує її тим же образом щита: «Бо сонце та щит — Господь, Бог». У середині частини композитор використовує музичний матеріал з її початку частини, що дозволяє вважати форму цієї частини як таку, що близька до складної три-п'ятичастинної: $A-B-A^1-C-A^2$. Розділи В і С контрастні до розділу А, як притаманно такій моделі, щоправда В менше, ніж С. Перший розділ III частини (тт. 146-168) починається гучним акордовим мотивом з поліфункціональних співзвуч фа-мінору у чоловічих голосах та до-мінору у жіночих (Додаток А, приклад 16). Інтонаційність мелодики (так само поліфункційна, поділена на пласти між жіночою та чоловічою групою) та переважно акордово-гармонічний виклад є визначальними для цього розділу. Другий розділ (тт. 169-183) — на словах «Ліпший бо день на подвір'ях Твоїх, аніж тисяча в іншому місці» — контрастний до першого. Поступове нарощування звучності та експресивності відбувається в тому числі за рахунок поступового вступу

голосів та *crescendo*. Наростання напруги розв'язується у могутній поліфункціональний акорд на початку частини.

Третій розділ (тт. 184-191) невеликий за обсягом: це лише чотирикратне повторення фрази «Щите наш», щоправда, важливе в розумінні форми та драматургії частини. Четвертий розділ (тт. 192-215) насичений засобами виразності, подібними до тих, що звучали у другій частині. Продовжується секундова тріольна інтонація, з'являється квартовий затакт, що вже звучав у першій темі другої частини. Акордика у розділі так само напружена, поліфункційна та/або наповнена зменшеними інтервалами та акордами. Партії сопрано та альтів протягом усього розділу використовують прийом, при якому фактично звучить один інтервал протягом одного чи двох тактів, але всередині нього відчутний ефект «мерехтіння». На фоні цього важливою стає роль експресивної мелодики (з елементами речитативу) у чоловічих голосів. П'ятий розділ (тт. 216-233) побудований у вигляді двох музичних речень на тих же словах «Бо сонце та щит Господь Бог» з низхідним хроматичним ходом. Перше речення звучить на два форте, друге тихіше (автором вказано *mezzo-forte*) та повільніше (поставлено *meno mosso*). Перше є динамічною кульмінацією частини, в якій концентруються попередньо використані засоби: терцієвість всередині партій сопрано, альтів та між чоловічими партіями; поліфункційність в акордах. Друге проведення тихо резюмує образ Бога як щита; в ньому з'являються кластери, які, хоч і звучать дисонантно, все таки контрастують до хроматичних дисонансів усієї частини, привносячи в неї відчуття розв'язки.

Після третьої частини — кульмінаційної за своєю експресивністю та драматургічністю — четверта частина (*Lento tranquillo*) виглядає своєрідною постлюдією. Музичну форму частини можна поділити на два розділи: у першому гармонічна мова дещо спрощена після складних співзвуч у попередніх частинах, а у другому вона здобуває усталену тональність G-dur, підтверджену приключевими знаками. Композитор

використав текст другої половини 11-ї строфи і 12-ту строфу повністю. Перший розділ (тт. 234-265) виявляє ознаки схожості з початком концерту: зокрема, тут також присутній розподіл на мелодичну лінію, терцові ходи (слова на яких часто не співпадають зі словами мелодії) та половинні ноти в чоловічих голосах, що творять своєрідний органний пункт (Додаток А, приклад 17). Другий розділ (тт. 265-298) починається з повернення початкових слів псалму. До звернення «Господи Саваоте», що починає 12-ту строфу, О. Яковчук додав фразу «Які любі оселі Твої». Поверненням початкової теми створюється ефект мелодичної «рамки», що обрамлює Концерт на початку і в кінці. У т. 283 вводиться сопранове соло. Терційні ходи у тенорів та баритонів роблять враження колисання та заспокоєння. Твір закінчується соль-мажорним акордом; присутній у низькій теситурі другого тенора звук «фа-дієз» малої октави не створює сильної дисонантності, але акустично певним чином забарвлює акорд. Тонічний акорд у духовній музиці часто ототожнюється з Царством небесним; у О. Яковчука це *«повернення до Небесного Єрусалиму»*.

3.2. Хорові мініатюри Л. Дичко, Є. Станковича, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, В. Польові

Хорова мініатюра духовного змісту постає як жанрово-смысловий концентрат, у якому синтезуються риси гимну, молитви, сповіді, а іноді й драматичного монологу. Псалмові тексти, що втілюють душевні переживання гострих емоційних станів людини, виявилися благодатним джерелом розвитку хорової мініатюри. Органічність жанру псалмової мініатюри для української хорової музики пояснюється не тільки тим, що українцям властива спорідненість релігійного та естетичного почуттів [75, с. 100], а передусім через те, що в їхній психічній структурі виділяються бажання самопізнання, меланхолійність, щирість, а водночас палкий і

пристрасний характер. Крім того, «духовна мініатюра, що ґрунтується на текстах духовно-релігійної тематики, несе на собі відбиток багатовікової церковно-співацької традиції української музичної культури» [14, с. 8], що, з одного боку, продовжує споконвічний звичай колективної молитви, не порушуючи її інтравертної природи, а з іншого — дозволяє в лаконічній формі втілювати «своєрідну “драматургію стану”» шляхом «семантизації складових музичного вислову (інтонаційних, ладових, драматургічних» [75, с. 104].

До жанру хорової мініатюри на основі псалмів на межі XX – XXI століття зверталось чимало провідних українських композиторів: В. Сильвестров, Л. Дичко, Є. Станкович, О. Яковчук, В. Камінський, Г. Гаврилець, В. Степурко, І. Алексійчук, В. Польова та ін. Їхні твори — яскраві зразки власного осмислення псалмової традиції, в яких поєднуються архетипні риси жанру та індивідуальні стильові пошуки. Ретельний аналіз жанрових зразків Л. Дичко, Є. Станковича, Г. Гаврилець, І. Алексійчук та В. Польової, представлений у цьому підрозділі, уможливив віднайти стильову своєрідність українських інтерпретацій псалма та виявити особливості жанрових моделей хорової мініатюри зазначеного періоду.

Леся Дичко (нар. 1939) — авторка значної кількості творів духовного змісту, прямо чи опосередковано пов'язаних із богослужбовою практикою. Її зацікавленість музично-православною традицією та її канонічними текстами сягає періоду СРСР, коли релігійна тематика була забороненою, про що згадувалося у попередньому розділі. Показово, що саме українка Л. Дичко стала першою у слов'янському світі композиторкою, яка взялася за написання Літургії. На думку дослідниці творчості композиторки Софії Грици, «могло б видатися неприйнятним чи невинуватим несподіване звернення людини, вихованої в радянському дусі, до церковних божественних Літургій. Проте їх розумінню не мусила

передувати релігійна заангажованість самого автора, а швидше його морально-етичні переконання. Л. Дичко завжди була пожадливою до сакрального в мистецтві, до незвіданих його глибин. І в «Літургіях» осягнення їх сенсу відчувається з усією очевидністю» [40, с. 111-112]. На сьогодні доробок композиторки у цьому жанрі складають «Літургія» для сопрано і чоловічого хору на канонічні тексти (1989); «Літургія №1» для солістів та жіночого хору на канонічні тексти (1990); «Літургія №2» для мішаного хору *a cappella* на канонічні тексти (1990); «Урочиста Літургія» для мішаного хору (1999).

Окрім літургій, важливе місце у сфері духовної творчості Л. Дичко займають концертні твори на канонічні тексти або псалмові вірші славословного та благального (ектенійні молитви) характеру для солістів із супроводом органу або оркестру: «Отче наш» для баса та органу (1995), «Благослови, душе моя, Господа» для сопрано і камерного оркестру (1995–1998), «Тобі співаємо, Тебе благословимо» для сопрано та органу (1996), «Хваліте Господа з небес» для тенора, мецо-сопрано та органу (1997), «Псалом №67» для жіночого хору *a cappella* (1999). Для цих творів характерна творча свобода у втіленні особистісних роздумів та почуттів, можливість омузиченого діалогу Людини з Богом та прагнення осягнути «...глибинні процеси ритуального та світського в духовній музиці» [38, с. 11].

«Псалом №67»⁶ для жіночого хору *a cappella* («Нехай благословляє нас Бог...») продовжує звернення авторки до *Книги псалмів* на етапі її творчих пошуків у 1990-х роках. Зміст Псалма в перекладі І. Огієнка⁷ [43]

⁶ Номер псалма відповідає єврейській нумерації; згідно з грецькою (септуагінта та вульгата) нумерацією цей псалом має номер 66.

⁷ «Для диригента хору. На струнних знаряддях. Псалом. Пісня».

(67-2) «Нехай Бог помилує нас, і хай поблагословить, хай засяє над нами обличчям Своїм, Села,»

(67-3) «щоб пізнати дорогу Твою на землі, посеред народів усіх спасіння Твое!»

(67-4) «Хай Тебе вихваляють народи, о Боже, хай славлять Тебе всі народи!»

(67-5) «Нехай веселяться й співають племена, бо Ти правдою судиш народи й племена ведеш на землі! Села».

(67-6) «Хай Тебе вихваляють народи, о Боже, хай славлять Тебе всі народи!»

розкриває відчуття глибокого зв'язку між Людиною і Творцем, радість та вдячність Всевишньому за благодать і світло, мир та порядок, плідотворне фізичне та духовне існування, а також проникливі роздуми про смисл праведного життя вірянина. Урочисто-піднесений тонус поезії набуває кришталевої чистоти і дзвінкості в музичному звучанні завдяки використанню композиторкою високого регістру жіночих голосів. «Псалом №67» має авторську присвяту хормейстерці Людмилі Байді — художній керівниці жіночого хору «Павана», у виконанні якого твір прозвучав уперше. Пізніше ця хорова композиція закріпилася в концертному репертуарі багатьох українських колективів, зокрема Камерного хору «Київ» на чолі з Миколою Гобдичем та Київського камерного хору «Кредо» під орудою Богдана Пліша.

«Псалом №67» відзначається стрункою композицією вільної будови, в якій поєднуються риси тричастинної форми репризного типу (Вступ – основний розділ – Coda) з елементами рондо (A–B–A₁–B₁–A₂) та принципами варіаційного розвитку. Характерна особливість архітекτονіки твору — тематичні й тональні «арки» між розділами, що сприяють цілісності й монолітності драматургії композиції. Провідну роль у драматургії відіграють тональності *Es-dur* та *gis-moll*. Увага Л. Дичко до цих тональностей, імовірно, зумовлена її особливим даром кольорового слуху — сінтезою, який відзначався дослідниками творчості композиторки [27; 40; 130]. Згідно з твердженням Євгенії Пахомової [113, с. 205], тональність *Es-dur* композиторка асоціює з помаранчевим кольором, який в її уявленні випромінює героїку, велич, тепло, а *gis-moll* — із помаранчево-жовтим, блиском золота. Подібне спостереження висловила й С. Грица, відзначаючи, що в творчій уяві Л. Дичко дієзні тональності (зокрема й *gis-moll*) мали неабияке образно-семантичне значення, оскільки саме вони «втілюють особливий колорит, сповнений

(67-7) «Земля врожай свій дала, Бог поблагословив нас, наш Бог!»

(67-8) «Нехай благословляє нас Бог, і всі кінці землі хай бояться Його!» [4]

яскравості, мерехтіння, світла і блиску, і чим більша кількість ключових знаків, тим колір стає теплішим і яскравішим, а тональності з одним-трьома знаками переважно мають холодні відтінки» [40, с. 89]. З огляду на ці міркування, дві названі, далекі за шкалою споріднення, тональності (*Es-dur* та *gis-moll*) не випадково органічно поєднуються або відтіняють одна одну в реалізації образно-змістової концепції твору: вони семантично близькі в уяві композиторки.

Вступ на словах «*Нехай благословляє нас Бог...*» слугує своєрідним епіграфом і, водночас, обрамляє форму, з'являючись у Коді. Тема (в *Es-dur*), що звучить октавним унісоном, має речитативний характер псалмодії. Характерна деталь гармонії — колористичні кластери — один із улюблених стильових прийомів Л. Дичко в розвитку тематизму. Як зауважила С. Грица, «дисонантна основа кластерної гармонії, що йде в парі з сонорикою, додає творам композиторки гостроти й напруженості, модерної колористики» [40, с. 79]. Кластерні «трона» у Вступі, що припадають на слова «Бог», «Його», немов «розцвічують» згадку про Творця.

Основна тема твору «*Нехай Бог помилує нас*» (А), викладена в *solo* альтів (4 такти), характеризується нешвидким епічним поступом, поліфонічною фактурою (тема імітується у партії сопрано на фоні контрапунктичних проведень в альтів), тонально визначена (*gis-moll*) з опорою на стійку квінту. Кульмінація теми забарвлена дорійською ознакою, що простежується у хоровій партитурі горизонтально (мелодична лінія) та вертикально (кластерні співзвуччя в партії сопрано). Особливе символічне значення надається тут юбіляціям, що звучать як у висхідному русі (прагнення злиття з Божественним началом), так і низхідному (зв'язок із земним буттям) (Додаток А, приклад 18).

Тематичним версіям розділу А (A_1 та A_2) властиве інше емоційне забарвлення, виражене завдяки зміні темпу (*Allegro*) і тематичного матеріалу. Зокрема, тематизм розділу A_2 побудований шляхом розподілу

юбіляційних розспівів, що переходять від сопрано до альтів на тлі витриманих контрапунктів. Поступово фактура ущільнюється послідовністю паралельних тризвуків, досягаючи в кульмінації шести-семиголосного звучання у широкому діапазоні. Розділ завершується в однойменній мажорній тональності, що виходить за межі квінтового кола (*Gis-dur*).

Розділи «*Посеред народів усіх спасіння Твоє*» (B) та «*Бо ти правдою судиш народи*» (B₁) об'єднує тональність *Es-dur*. На відміну від поліфонічної фактури розділів A та A₁, тут домінує гармонічна вертикаль із чітко визначеною функціональною акордикою та кластерами з міксолідійським забарвленням. Музична інтерпретація тексту супроводжується зміною метру (4/4, 3/2, 4/4), що демонструє прагнення авторки максимально наблизитися до природного пульсу мелодекламації, характерного для псалмодіювання. Щодо кластерних комплексів, то і в цьому випадку Л. Дичко трактує їх як сонорні засоби та ефекти, створюючи синестетичні відчуття «виблискування», «миготіння», «мерехтіння» тощо, які «“збурюють” зсередини функціональну систему» [40, с. 79].

Кульмінація твору — розділ «*Земля врожай свій дала*» (C) — написаний у тональності субдомінанти (*As-dur*) до основної тональності (*Es-dur*). Динамічне наростання від *f* до *ff*, гнучка передача тексту від однієї хорової партії до іншої пожвавлюють драматургічний розвиток. Висхідне секвенційне проведення фрази «*Бог поблагословив нас*» звуками тонічного тризвуку (транспонуюча секвенція *As-dur* — *A-dur*) із промовистим «шлейфом» глісандо завершується багаторазовим ствердженням «Наш Бог!». Ця фраза-оклик у виконанні октавного унісону жіночих голосів сприймається як визнання абсолютної та беззаперечної істини.

Coda (*Maestoso, Tempo I*), яка точно повторює тематичний матеріал Вступу, стверджує урочистий настрій псалма. Яскраво звучать кластери,

завершуючи октавно-унісонні фрази псалмодичного характеру (Додаток А, приклад 19). Скандування ключових слів («*Бог*» «*Його*») виражає апофеоз радості, шани і вдячності Творцеві, а останній акорд — тонічний тризвук *Es-dur*, що приходить на зміну кластерним співзвуччям, — символізує вищий рівень розуміння сутності віри.

Активно розвиває жанр камерної хорової мініатюри і **Євген Станкович**. Він написав «Господь — то мій пастир» (Пс. 22) для жіночого хору (1999), «До Тебе, Господи, взиваю» (Пс. 27) для чоловічого хору (1999), «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» (Пс. 83) для мішаного хору а cappella (2000). Ці твори представляють різні грані людських почуттів, втілених у молитві.

Біблійний текст *Псалма 22* у творі «*Господь — то мій пастир*» для жіночого хору зосереджує увагу на образі Бога-пастиря, який веде людину крізь життєві випробування, дарує духовний захист і внутрішню рівновагу. Композитор інтерпретує зміст у медитативно-споглядальному ключі, що узгоджується з жанровою специфікою псалмової мініатюри: чіткість форми, камерність фактури, прозорість голосової тканини. Строфічна будова твору виражає зміни емоційного стану і думок людини. Перша строфа експонує основну тему «*Господь то мій пастир*» (тт. 1-5), яка відзначається перевагою гомофонно-гармонічної вертикалі, домінуючої ролі верхнього голосу, консонуючих співзвуч. У строфі «*Коли я піду хоча б навіть долиною смертної темряви*» (т. 23) помітний поліфонічний розвиток, побудований на імітаційному проведенні тематичного матеріалу в різних голосах хору (Додаток А, приклад 20). Це зумовлює динамізацію фактури, символізує духовне зростання, що приходить на зміну статичній медитативності початкової строфи.

У наступному розділі «*Ти предо мною*» (т. 50) спостерігаємо об'єднання голосів у гомофонно-гармонічну фактуру, речитативний виклад на хроматично сповзаючих звуках та досягнення змістовної

кульмінації на словах «...моя чаша то надмір пиття». Повернення початкової теми «Господь то мій пастор» (C-dur в експозиції – G-dur у репризі) забезпечує цілісність композиції й символізує духовне сходження людини до Бога й її довіру до Творця. Завершується Псалом малим мінорним квінтсекстакордом, який має тут функцію устою.

У гармонічному розвитку Є. Станкович відходить від функціональних зв'язків, активно запроваджуючи раптові нетональні й нефункціональні співвідношення, що виконують роль колористичних зсувів і створюють ефект несподіваних гармонічних зіставлень. Такий прийом увиразнює у звучанні хору духовно-символічний зміст тексту. Важливим засобом виразності є постійна перемінність метричних розмірів (2/4, 3/4, 4/4), гнучкість ритмічних малюнків (синкопи, тріолі), що відповідає пульсу «живого» мовного дихання, підкреслює характерну природу псалмового тексту.

«До Тебе, Господи, взиваю» для чоловічого хору, написаний на текст Псалма 27, що належить до персональних молитовних псалмів Давида. Його семантичний центр — образ людини, що молиться й у стані внутрішньої тривоги та небезпеки звертається до Бога з проханням про милість і захист. Структурно текст можна поділити на два полярні емоційні стани: перший — молитва-благання (*«До Тебе, Господи, взиваю»*), що виражає почуття небезпеки, самотності й прохання не мовчати у відповідь (Додаток А, приклад 21). Другий — впевнене утвердження віри в Господню силу й спасіння (*«Нехай буде благословенний Господь, бо Він почув голос моління мого»*, т. 67) (Додаток А, приклад 22). Так формується контрастна, проте взаємно доповнююча духовна драматургія, що розгортається від відчаю до надії, від темряви до світла віри й упевненості у Божій присутності.

Трактування Є. Станковичем тексту Псалма 27 у його хоровій мініатюрі для чоловічого хору передає аскетичну строгість звучання, що цілком відповідає драматично-молитовному характеру першоджерела.

Обраний автором чоловічий склад посилює експресивність прохального інтонаційного тону та поглиблює відчуття внутрішньої напруги й духовної зосередженості.

Псалом 83 «Які любі оселі Твої, Господи» для мішаного хору а cappella (2000) — один із найяскравіших прикладів духовної хорової мініатюри Є. Станковича. У творі втілено почуття духовного піднесення та радості від перебування в «домі Господньому», який постає символом притулку, гармонії й внутрішнього спокою. Біблійний текст передбачає ідею сакрального простору як втілення Божої присутності, тому композитор розгортає його смисловий потенціал у медитативно-споглядальній музичній формі.

Форма твору строфічна, з чітко окресленими розділами, що відтворюють різні емоційні стани молільника — від тихого захоплення до піднесеної хвали. Фактура твору вирізняється прозорістю та камерністю, поєднуючи поліфонічні перегуки з гомофонно-гармонічними вертикалями (Додаток А, приклад 23).

Початкові мотиви розгортаються у верхніх голосах у вигляді кантилени, підкреслюючи радість і світлість духовного переживання, тоді як нижні голоси формують гармонічну основу та стабілізують ладо-гармонічну вертикаль. Композитор застосував консонантні співзвуччя з делікатними колористичними зсувами та легкими хроматичними вставками, що створюють відтінки емоційної напруги й внутрішнього переживання.

В основі форми лежить наскрізний розвиток, що передає поступове перетікання емоційних почуттів від тихого споглядання до піднесеної хвали. Домінування гомофонного викладу створює відчуття монолітності, тоді як окремі поліфонічні елементи надають фактурі гнучкості й образної багатшаровості. Образна концепція концентрується на утвердженні радості перебування у сакральному просторі, що постає як метафора духовної гармонії та єднання. Важливими структурними акцентами є виокремлення індивідуального у колективному звучанні: у партії сопрано

(т. 5) з'являється вокалізація у техніці *murmurando*, що має характер символічного інтонаційного випромінювання; у т. 73 виокремлюється сольний епізод баритона «*Господи, Боже Саваоте*», який персоніфікує індивідуальну молитву у стриманому чоловічому тембровому забарвленні. Кульмінаційна зона набуває форми «тихої кульмінації» у фіналі на словах «...*блаженна людина, що на Тебе надіється*» (Додаток А, приклад 24), де медитативність досягає особливого філософського узагальнення.

Музична мова композитора позначена септакордовою гармонічною вертикаллю, що збагачує колористику звучання. Зокрема, на словах «*Господь Бог*» (т. 102) композитор подає великий мажорний септакорд, який створює ефект світлого гармонічного сяяння. Завершення композиції відбувається на тонічному септакорді C-dur, де традиційна функція устою трансформується у символ духовного відлуння та подальшого пошуку істини. Метро-ритмічна організація відзначається плавною переміною змінних метрів (2/4, 3/4, 4/4, 5/4), тоді як внутрішньотактові й міжтактові синкопи, тріольні пришвидшення збагачують динаміку часової пульсації. У деяких епізодах простежуються паралельні рухи голосів у терцію, що перегукується з традиціями партесного співу XVII–XVIII ст., надаючи творові історико-стилістичної глибини. Твір постає як духовно-філософська медитація, де образ «дому Господнього» розкривається крізь призму сучасної музичної мови в нерозривній єдності з українською традицією духовного співу.

Три хорові твори Є. Станковича репрезентують своєрідний духовно-художній триптих, у якому відображено різні стани людської молитви: довіру й умиротворення, драматичне прохання та світлу радість. У них простежується спільна жанрова спрямованість, що тяжіє до хорової мініатюри з її камерністю, прозорістю фактури та ясністю формоутворення. Водночас композитор зберігає характерні ознаки псалмової молитви – індивідуальність звернення, риторичну інтонаційність і внутрішню зосередженість. Уникнення масивності

звучання зумовлює перевагу гомофонно-гармонічного викладу з включенням поліфонічних елементів, що створює багат шаровість без втрати камерної концентрації. Про оригінальне гармонічне мислення свідчать нетональні й нефункціональні акордові співвідношення та колористичні хроматизми.

У смисловому плані всі три твори розкривають ідею духовного шляху людини — від прохання й тривоги до гармонії та радості єднання з Божим світом. Разом із тим, кожна композиція має свої відмінні риси. Псалом 22 (*«Господь — то мій пастир»*) має медитативний, споглядальний характер. Строфічна форма з обрамленням теми у C-dur та її репризному проведенні в G-dur забезпечує цілісність і символізує духовне сходження людини. Псалом 27 (*«До Тебе, Господи, взиваю»*) має драматично-експресивне забарвлення: використання чоловічого хору підкреслює аскетичну строгість звучання і напружений прохальний тон, твір позначений вигукowymi інтонаціями, контрастною динамікою та насиченою фактурою. Псалом 83 (*«Які любі оселі Твої, Господи»*) втілює світлу, піднесену образність; у ньому домінують кантиленна мелодика, прозора гомофонно-поліфонічна фактура та м'яко дисонуючі гармонії з колористичним забарвленням.

Таким чином, у триптиху Є. Станковича постають три різні жанрово-образні моделі: гімн довіри та умиротворення (Пс. 22), драматичний монолог-благання (Пс. 27) і світла медитація-хвала (Пс. 83). Їх поєднує камерність форми, прозорість фактури та індивідуальна інтерпретація біблійного тексту як джерела духовного досвіду, а відмінності у гармонічній мові, фактурних прийомах та емоційній спрямованості формують узагальнену художню модель багатогранності авторського молитовного звернення людини до Бога.

У хоровому доробку *Ганни Гаврилець* виокремлюється низка хорових мініатюр на псалмові тексти. На початку 2000-х років на тексти

псалмів Давидових композиторкою було написано п'ять самостійних творів: № 24 «До тебе підношу, мій Господи, душу свою» для чоловічого хору (2000), № 40 «Блаженний, хто дбає про вбогого» для жіночого хору (2000), № 21 «Боже мій, нащо мене ти покинув» (2000), № 61 «Тільки в Богові спокій душі моєї» (2004), № 67 концерт «Нехай воскресне Бог» для мішаного хору (2004). Цими композиціями Г. Гаврилець продовжує традицію циклічних духовних концертів корифеїв національного хорового мистецтва XVIII століття (М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя), написаних на основі Псалтиря, і водночас «утверджує в національній музичній культурі жанр «духовного псалму»» [77, с. 51]. Для музики псалмів Г. Гаврилець характерне образно-змістове та емоційне багатство, що проявляється в органічному поєднанні внутрішньої зосередженості з драматичною експресією, світлого ліризму з глибокою журбою, щирої сповідальності з урочистим піднесенням. Попри технічну майстерність та винахідливість композиторського письма, кожному твору властиві демократичність вислову, прозорість фактури, природність та зручність голосоведіння у хоровій партитурі, що великою мірою забезпечує успішне виконання творів. Цю важливу і водночас рідкісну в сучасній композиторській практиці особливість Г. Гаврилець відзначало чимало українських хормейстерів, зокрема й М. Гобдич: «Твори Ганни Гаврилець я показую своїм студентам як приклад того, як зрозумілою мовою можна творити чудеса і шедеври» [127].

Псалом 22 «Боже мій, нащо мене Ти покинув» для мішаного хору (2000) відзначається вільним ставленням авторки до першоджерела: із повного біблійного тексту інтерпретовано лише два рядки (*«Боже мій, Боже мій, нащо мене ти покинув? Мій Боже, взиваю я вдень, Ти не відповідаєш, і кличу вночі — і спокою немає мені»*). Така вибірковість покликана концентрувати увагу слухача на головних екзистенційних мотивах — самотності та прагненні до діалогу з Богом. Характерною особливістю твору є множинні смислові повтори окремих словосполучень

та виразів. До прикладу, «*Боже мій, нащо мене ти покинув*» повторюється у творі дванадцять разів (сім — у першій частині, п'ять — у репризі), що створює ефект внутрішньої напруги й посилює відчуття безнадії, розпачу.

Крайні частини тричастинної репризної форми з текстом «*Боже мій, нащо мене ти покинув*» (Lento, a-moll) мають філософсько-споглядальний характер і вибудовуються на почерговому проведенні основної теми у різних голосах (сопрано, тенор, альт). Така організація забезпечує тематичну насиченість фактури, зберігаючи при цьому відчуття монологічної зосередженості (Додаток А, приклад 25). Темі властива квадратність будови (4 такти) та структурна чіткість, виняткової краси мелодизм, сумне забарвлення натурального мінору, живе дихання завдяки використанню синкопованих ритмів. Барвистості додають плагальність гармонії, використання дорійської барви і опори на мажоро-мінорні консонуючі тризвуки (a-moll (т. 8), A-dur (т. 16)) та субдомінантові устої (d-moll (т. 12), D-dur (т. 24)) у каденціях, колористичні кластерні нашарування.

Середня частина «*Мій Боже, взиваю я вдень і вночі*» (Con moto, C-dur) (т. 29) контрастує з крайніми частинами, вирізняється активним, динамічним рухом, метричною свободою (2/4, 3/4, 4/4). Голоси викладені у терцієвій вторі (подекуди з використанням паралельних секстакордів і кварт секстакордів), що зближує її з традиціями українського партесного багатоголосся. Кульмінація твору, що стає вершиною емоційного розвитку, припадає на вигук «І кличу вночі, кличу...» (т. 41), після чого відчутний поступовий спад: зменшення щільності хорової фактури, динамічне заспокоєння та повернення до початкового медитативного стану (Додаток А, приклад 26).

Динамічна реприза (т. 52) повертає звучання основної теми «*Боже мій, нащо мене ти покинув*». У передостанньому проведенні теми особливу роль має проведення основної теми в партії сопрано соло. Це єдиний випадок індивідуалізованого викладу в композиції, який вирізняється на

тлі загальної хорової фактури та посилює драматургічний контраст. Завершальне проведення теми без слів інтерпретується як символічний перехід від вербального висловлювання до внутрішньої мовчазної молитви, а болісне відчуття відчаю трансформується у стан внутрішнього умиротворення.

У музичній інтерпретації *Псалма 41 «Блаженний, хто дбає про вбогого»* для жіночого хору (2000) композиторка втілила початковий рядок біблійного тексту *«Блаженний, хто дбає про вбогого, в день нещастя Господь порятусь його!»*, концентруючи увагу на ідеї милосердя та віри в Божу допомогу. Власне відмова від інших рядків оригінального тексту з метою спрямування уваги слухача на ключову думку тексту, символічне її узагальнення та духовну рефлексію, постає характерною рисою інтерпретаційного стилю композиторки.

Тричастинна репризна форма твору побудована на контрасті образів і ладо-тональних площин. Перша частина *«Блаженний, хто дбає про вбогого»* (Andante, h-moll) позначена світлим тембровим забарвленням жіночих голосів, викладенням традиційною терцієвою второю в партії сопрано, подальшим проведенням основної теми в партії альтів (т. 17). Гармонічна тканина поєднує ладову визначеність (h-moll, відхилення в D-dur), функціональні гармонії з колористичними вертикалями кластерного типу (Додаток А, приклад 27). Середня частина *«В день нещастя»* (Piu mosso, т. 29) — драматургічний контраст завдяки поліфонічному розвитку тематичного матеріалу (від альтів до сопрано). Кульмінація середньої частини виділена утвердженням тональності A-dur (*«В день порятусь Господь»*, т. 47) із поверненням до D-гармонії основної тональності (розімкнена побудова). Реприза (Tempo I, т. 55) повертає до початкового емоційного стану та підкреслює шлях розвитку ідейної концепції твору засобами мажоро-мінору: мальовничо та свіжо сприймається модуляція в gis-moll та фінальне утвердження однойменного H-dur, який символізує перехід від скорботи до радості, від темряви до світла.

У Псалмі 61 «Тільки в Богові спокій душі моїй» для мішаного хору Г. Гаврилець (2004) збережено обмежений вибір композиторкою біблійного першоджерела. Для музичної інтерпретації використано перші два рядки оригінального тексту: *«Тільки в Богові спокій душі моїй, тільки від Нього спасіння моє. Тільки Він — Твердиня моя і Спаситель мій, Заступник мій, і не похитнуся повіки»*. Це концентрує увагу на провідному мотиві — довірі та впевненості в Божій опіці, яка забезпечує внутрішній спокій та злагоду в душі.

Так само, як інші хорові мініатюри на вірші псалмів, цей твір має тричастинну форму з репризним завершенням. Послідовний рух від початкової внутрішньо зосередженої молитви через кульмінаційне піднесення до репризного просвітлення із зовні відображає духовний шлях від пошуку опори до утвердження віри. У Першій частині «Тільки в Богові спокій душі моїй» (Lento, Des-dur) панує медитативний просвітлений настрій. Хорова партитура наповнена жвавим обговоренням теми завдяки передачі основного матеріалу від одного голосу до іншого, що забезпечує поліфонічну взаємодію і динамічний розвиток фактури. Така техніка дозволяє композиторці моделювати внутрішню дію, де кожен голос виступає як активний учасник духовного діалогу, підкреслюючи емоційну і смислову значущість ключових висловів Псалма (Додаток А, приклад 28). Середній розділ «Тільки Він — Твердиня моя» (B-dur, т. 21) відзначається пожвавленням, активізацією тематичного та тонального розвитку (B – Des – As – F). Кульмінація підкреслює семантичне значення рядка *«І не похитнуся повіки»* (A-dur, т. 43), наголошуючи головний мотив Псалма — непохитну віру та внутрішню стійкість. Реприза (Темпо I, т. 54) повертає початковий образ, творить ще більший спокій та впевненість після динамічного середнього розділу. Кода (т. 74) побудована на багаторазовому проведенні рядка *«Тільки в Богові...»*, утверджуючи відчуття остаточної душевної стабільності.

«Господи, вислухай молитву мою» (Пс. 142) для чоловічого хору та двох сопрано соло (перекладення та редакція для мішаного хору з соло сопрано М. Гобдича) — довірливе звернення людини до Всевишнього. Прем'єра твору відбулася 7 квітня 2023 року у виконанні камерного хору «Київ» під керівництвом М. Гобдича в Софійському Соборі у концертній програмі «Псалми та Молитви», присвяченій світлій пам'яті композиторки Г. Гаврилець.

Загальний характер твору визначено авторською ремаркою *Lento, Religioso*. Розпочинає твір восьмитактовий вступ хору з *murmurando* на тонічному органному пункті, який вводить слухача в атмосферу внутрішнього зосередження та сакральної тиші. Г. Гаврилець демонструє винятковий талант у створенні тем, які поєднують ліричну виразність із внутрішньою простотою та прозорістю інтонаційної тканини. Ті її музичні теми роблять духовну музику композиторки сокровенною, повною душевної глибини та потаємних сподівань і надій що невимушено трансформується у символічне узагальнення (Додаток А, приклад 29).

Форма твору тричастинна репризна. Цілісність тематичного матеріалу забезпечується розвитком єдиної чуттєвої теми *«Господи, вислухай молитву мою»*, викладеної в різних тональностях та тембрових барвах: I частина — соло сопрано, e-moll (т. 9); середній розділ — тема в соло сопрано, a-moll (т. 47); реприза — проведення теми чоловічими голосами, e-moll (т. 63) та заключне проведення теми сопрановим соло з завершенням консонуючим тонічним тризвуком в однойменному просвітленому E-dur. Такий принцип формотворення дозволяє не лише забезпечити тематичну єдність, а й передати невинність молитви, де соло сопрано виступає носієм особистісного вислову на тлі колективного моління. Хорова фактура поєднує підголоскову поліфонічність із діалогічною взаємодією голосів, що надає звучанню особливої виразності.

Духовна музика Г. Гаврилець, зокрема її інтерпретації Псалмів, виявляє риси споглядальної зосередженості, експресивної виразності та

гармонічної витонченості. Спільним для більшості псалмових творів композиторки є мінімальне використання рядків оригінального тексту, що забезпечує концентрацію уваги на ключових образах (милосердя, покірності, довіри, самотності, прохання про спасіння). Це демаскує прагнення композиторки до актуалізації в музиці конкретних екзистенційних смислів. Так, у Псалмі *«Божже мій, нащо мене Ти покинув»* домінує драматизм через провідний мотив самотності; у *«Блаженний, хто дбає про вбогого»* — утвердження милосердя й радості; у *«Тільки в Богові спокій душі моїй»* — внутрішній мир і впевненість у Божій твердині; у *«Господи, вислухай молитву мою»* — інтимність та довірливий діалог особистого й колективного. Цього Г. Гаврилець досягає завдяки репризним формам, контрастам мінору й мажору, використанню різних поліфонічних прийомів (імітаційності, діалогічності, підголосковості), ладо-гармонічній багатобарвності (від функціональних гармоній до колористичних кластерів, що тонально утверджують символізм світла та віри. Важливе місце займає темброва палітра: жіночі, чоловічі й мішані хори розкривають різні способи духовної розмови з Богом — від інтимно-молитовного до колективно-узагальненого. Таким чином, духовні псалми Г. Гаврилець постають як оригінальний синтез традиції та індивідуальної авторської мови, в якій простота та ясність вислову поєднуються з багатством гармонічних барв і глибиною духовної рефлексії. Їх спільною основою є наскрізний мотив молитви — невідступної, щирої та символічно узагальненої, а відмінності полягають у способі художньої реалізації провідних біблійних смислів.

У творчому доробку *Ірини Алексійчук* (нар. 1967) духовно-релігійна тематика займає провідне місце. Вона втілюється у жанрах, пов'язаних із українською православною традицією. У цьому контексті особливе значення має її духовна хорова спадщина, представлена насамперед творами на слова псалмів та молитвами. Це хоровий диптих *«Давидові*

псалми» на біблійні тексти для мішаного хору а cappella (2000 р.); Псалом 142 «Мій голос до Господа» для жіночого хору а cappella (2002 р.); Псалом 100 «Уся земле, покликуйте Господу!» для чоловічого хору а cappella (2002 р.); «Молитва Господня» («Отче наш...») для мішаного хору а cappella (2003 р.); «Вечірня молитва» («Царю Небесний...») молитовне зітхання для жіночого хору а cappella та вітряних дзвонів (2007 р.); хоровий концерт для жіночого хору а cappella на канонічні тексти в чотирьох частинах «Духовні піснеспіви» (2011 р.); «Слава Отцю і Сину...» для жіночого хору а cappella (2010 р.), для мішаного хору а cappella (2020 р.); «Свят, свят, свят Господь Саваоф» для мішаного хору а cappella (2010 р.), для жіночого хору а cappella (2011 р.). Композиторка істотним чином перевтілює хоровий псалом: він у неї стає полем для експериментів, які «полягають у спробі пошуку нових засобів розвитку музичної фактури, спробі знайти нові акценти, тембри та виконавські манери» [18, с. 44].

«*Мій голос до Господа*» (Пс. 142) для жіночого хору а cappella постає як взірць молитви-плачу людини у стані глибокого відчаю. Водночас у ньому звучить глибока довіра й віра, бо лише Бог визнається єдиним захистом, притулком і надією «у країні живих». І. Алексійчук втілює зміст у тричастинній репризній формі. У цій композиції авторка досягла балансу між емоційною скорботністю та просвітленою надією, що реалізується через поєднання традиційної псалмодійності з модерними знахідками у фактурі та гармонії.

У Вступі (тт. 1-9) основне ідейне зерно експонується у двох взаємодоповнюючих площинах: у гармонічному викладі партії сопрано та в остинатному молитвенному виконанні альтів. Промовляння тексту на одному звуці (h), що стає синкопованим остинатним підкладом у крайніх розділах, нагадує про давню українську традицію псалмодіювання, яке зосереджується на виразній мелодизованій вимові слів задля розкриття сакрального змісту.

Зміст крайніх розділів — на словах *«Мій голос до Господа»* — присвячений індивідуальному зверненню до Бога. Основну тему І частини, викладену у скорботній тональності h-moll (lamentoso і rubato), експонує у сопрано соло (тт. 10-25). Вона наповнена інтонаціями молитовного плачу (форшлаги, glissando, виразні загострені альтерації). Вступ альта соло *«Перед обличчям його»* (т. 34) навіює східний настрій; подальшим поєднанням голосів досягається виразна динамічна й змістовна кульмінація частини на словах *«Про недолю свою я розповідаю»* (т. 34). Реприза (Andante con moto, т. 66) зберігає диференціацію солюючих голосів, повертає до благального тону та завершує твір зверненням альтів *«Я благаю»* (т. 83) з утвердженням просвітленої надії (тонічний тризвук однойменного мажору H-dur). Середній розділ на словах *«Праворуч поглянь і побач»* (Tempo a più mosso e agitato, тт. 41-65) — це активна канонічна імітація голосів із досягненням кульмінаційного загострення в рядку *«Я кличу тебе»* (Додаток А, приклад 30) (т. 55) та тихої кульмінації у альта соло зі словами *«Ти моє пристановище»* (Meno mosso, т. 57), що демонструє глибоку надію на Бога.

«Уся земле, покликуйте Господу» (Пс. 100) для чоловічого хору а capella належить до псалмів «вдячності», де провідним мотивом є подяка Господу та його прослава.

Перша частина (Allegro festivo) – дієва, динамічна, цілеспрямована. В основі мелодичного матеріалу — тематичне зерно вступу, викладене в ритмічному зменшенні тривалостей. Твір розпочинає урочистий зачин *«Уся земле, покликуйте Господу»* (Maestoso risoluto, тт. 1-8), який експонує саме те основне тематичне зерно. Подальший мелодичний рух паралельними терціями вказує на зв'язок із традиціями українського партесного співу. Кульмінація припадає на т. 24 із закликком *«Служіть Господеві!»*. Друга частина *«Увійдіть в його брами з подякуванням»* (Largo amogoso, т. 44) зберігає основне тематичне зерно, викладене восьмими тривалостями нот. Попри ритмічні видозміни частина доволі наспівна,

витримана в дусі київського розспіву (Додаток А, приклад 31). Таким чином, принцип монотематизму є об'єднуючим фактором інтонаційної єдності твору з гармонічною опорою на тонічний децимакورد C-dur. Соло тенора властива метрична свобода та динамічна гнучкість. Реприза (т. 65) — точна: звично повторює основний тематичний матеріалу Кода звучить урочисто, вкінці завершується акордовою вертикаллю консонуючого мажорного тризвуку (H-dur) на вигуку «*Покликуйте*» (Maestoso, т. 99) (Додаток А, приклад 32).

Індивідуальне авторське бачення української сакральної традиції в камерній хоровій духовній творчості І. Алексійчук проявилось у прозорій фактурі, тяжінні до інтонаційної архаїки, поєднанні псалмодійних формул із прийомами сучасної гармонічної та ритмічної мови. При тому, якщо у «*Моєму голосі до Господа*» композиторка показала модель молитви-плачу (що розгортається від скорботи до просвітленої надії, використовуючи репризну композицію, сольні епізоди та псалмодійне інтонування), то в хорі «*Уся земле, покликуйте Господу*» зобразила урочисту святковість, що досягається завдяки принципу монотематизму, апеляції до партесних традицій та київського розспіву, артикулюючи колективний вимір подячної молитви. Тож духовна хорова спадщина І. Алексійчук засвідчує прагнення до оновлення жанру псалма через поєднання традиційної молитовності та сучасних виражальних засобів, утверджуючи сакральний текст як простір індивідуальних та загальнолюдських душевних переживань.

Духовна творчість **Вікторії Польової** (нар. 1962) охоплює різні жари та форми: «понад сорок акапельних творів на канонічні тексти для дитячого, жіночого, чоловічого та мішаного хорів, серед яких обробки знаменних розспівів і Літургія Іоанна Златоустого, масштабні цикли та окремі піснеспіви» [125]. Цей доробок виявляє «свій, особливий інтонаційний світ — оригінальний, неповторний та впізнаваний із перших

звуків» [125]. Важливе місце у цій ділянці творчості займають псалми для мішаного хору а caprella: «Псалом Давида 22» на канонічний текст для сопрано та жіночого хору (2001), «Псалом Давидів 1» для солістів і хору (2018), «Псалом Давидів 2» для солістів і двох хорів (2019), «Псалом Давидів 3» для солістів і двох хорів (2020), «Псалом Давидів 22» для солістів і двох хорів (2021), «Псалом Давидів 50» для солістів та мішаного хору (2022), «Псалом Давидів 90» та «Псалом Давидів 91» для солістів і двох хорів (2022).

«Блажен муж» (Пс. 1) для солістів і хору належить до групи псалмів мудрості, які у біблійній традиції виконують дидактичну функцію. Текст вказаного псалма є своєрідним прологом до Псалтиря і містить програмну ідею, а саме — протиставлення шляхів праведного та нечестивого. Твір має споглядально-медитативний характер, утілений в молитовній семантиці псалмового тексту (Додаток А, приклад 33). Стабільна тональність е-moll та чотириразове остинатне проведення теми у соло альти символізують духовні константи, тоді як строфічна форма уподібнюється неперервності життя. Виклад за принципом антифонного співу, де сольне висловлювання отримує хорову хоральну відповідь, означає діалектичну єдність індивідуальної та колективної молитви. Переважання консонуючих співзвуч у кадансових завершеннях (унісон, квінтови устої) віддзеркалює символіку духовної гармонії та цілісності, тоді як урівноважений динамічний стан і відсутність кульмінаційного напруження творять внутрішню тишу, смирення в непорушній Божій присутності. Загалом музична форма й фактура постають як філософсько-естетичний еквівалент молитовного тексту, де домінує ідея стабільності, гармонії та довіри до Всевишнього.

«Вскую шатаюся язици» (Пс. 2) для солістів і двох хорів належить до групи т. зв. царських і месіанських псалмів. Драматургія твору корелює зі структурою оригінального тексту, де відображено опір народів Богові та Його Помазанику, водночас стверджується непорушність Божественного

плану. Контрастно-складена форма відтворює динаміку цього протистояння: від зображення бунту земних царів і князів до заклику служити Господеві та шанувати його Сина.

Початок твору на словах *«Вскую шатаюся язици»* — вузькоамбітусна тема, що передає розповідь про опір земної влади небесній (*«Живий на небесах...»*, т. 41) із сонористичними комплексами в акордовій вертикалі високих жіночих голосів. Ті комплекси функціонують як звуковий еквівалент символу світла, що постає метафорою Божественної сили та сяйва істини, протиставлених темряві й безладу земного світу (Додаток А, приклад 34). Особливе місце займає виголошення сакральної істини *«Син мой еси Ти»* (т. 116) у партії тенорів із остинатними малосекундовими зсувами та кластерними нашаруваннями. Тут досягається поєднання аскетичної сили (Божої могутності) і мудрості з невідворотністю Божого вироку, що підкреслює ідею божественного суду (кульмінація — т. 188).

Заключний розділ із благословенням *«Блаженні всі, хто на нього надіється»* (т. 194) — демонструє сонористично-медитативні комплекси у поєднанні з остинатною квартовою інтонацією в верхньому регістрі сопрано на фоні хору, що поступово ведуть до стійкого тонічного завершення (g-moll). Такий фінал твору уособлює віднайдення духовної гармонії через визнання влади Всевишнього, трансформацію бунту в заклик «помудріти» та вчитися. Загалом твір вдало розкриває зміст псалма: марність людського спротиву перед Божою всемогутністю та месіанське утвердження божественного порядку як остаточної істини.

«Господи, что ся умножиша» (Пс. 3) для солістів і двох хорів належить до групи псалмів-благань, у яких індивідуальне молитовне звернення поєднується зі колективним досвідом. Двочастинна форма музичної інтерпретації В. Польової кореспондує з драматургією оригінального тексту: перша частина акцентує увагу на страху й відчаї, породжених

переслідуванням, тоді як друга утверджує заклик до Божого заступництва та віру в Його спасіння.

Хорова фактура першого розділу, побудована на тонічному органному пункті, унаочнює образ соборної молитви, де консонуючі завершення символізують духовну стійкість і гармонію (Додаток А, приклад 35). У другому розділі відбувається персоніфікація молитовного звернення: сонористичне розшарування фактури, сольні проведення сопрано у високому регістрі та низхідні секвенційно-імітаційні побудови постають як інтонаційний еквівалент індивідуальної молитви-благання. Використання верхнього регістру пов'язане з традиційною семантикою піднесеного й трансцендентного, що уособлює святість і світло Божої присутності та Його заступництво від грішників. Композиція вибудовує художньо-символічну модель молитви Давида: від відчуття загрози й людської немочі — до утвердження вищої духовної сили та надійного Божого захисту, що втілює діалектичну єдність індивідуального та колективного молитовного досвіду.

Псалом 50 «Помилуй мене, Боже» для солістів та мішаного хору належить до групи покайних псалмів і традиційно приписується цареві Давидові. У центрі тексту — звернена до Бога прониклива молитва-покаяння з проханням про милість, очищення та духовне відновлення. Біблійний псалом вибудовується в логічній послідовності: від визнання гріха й благання про очищення від нього (рядки 1-6) через прохання про внутрішнє очищення та збереження Божої благодаті (рядки 7-14) та обітницю свідчити іншим про милість Господню (рядки 15-17) до принесення душевної жертви Богові (рядки 18-21).

Складний філософсько-релігійний зміст твору авторка втілює у багатовимірній музичній формі, що поєднує риси строфічної будови та тричастинної репризності, синтезує принципи тематичної єдності й хвилеподібної драматургії, утримуючи цілісність твору.

Псалом розпочинається хоромим вступом, у якому простежується поступове генерування теми, що розростається від жіночих голосів до повного складу хору. Інтонаційний елемент тієї теми в подальшому супроводжує соло тенора (т. 33) і підтримує її кульмінаційне втілення на словах «*Визволь мене від переступу*» (т. 121), забезпечуючи додаткову тематичну цілісність складній конструкції музичної форми.

В. Польова майстерно працює з хоровою партитурою, підкреслюючи драматургічну важливість сольних партій (бас, тенор, альт, сопрано), створюючи складні сонористичні нашарування із сяючими кластерними співзвуччями. У партії баса (т. 13) застосовано прийом речитації, який апелює до церковної співочої традиції, відтворюючи архаїчну манеру богослужбового читання. Цим авторка прагне забезпечити сакральну автентичність звучання та підкреслити зв'язок музичного твору з літургійною практикою (Додаток А, приклад 36). Як зауважує Валентина Любченко, «Важливим для сучасної духовної музики є донесення вербального тексту молитви до слухача. Вікторія Польова дбайливо поставилась до цього завдання, тому обрала у своєму творі читання вербального тексту соло басу як прототип виконання Псалму дияконом під час служби» [98, с. 221].

Тричастинна структура твору реалізується завдяки обрамленню його партією речитації баса в експозиції та репризі (т. 158). Зіставлення цього факту з концептом «індивідуальне — загальне — індивідуальне» розкриває смислове навантаження твору, значущість кожної особистості та її духовну відповідальність перед Богом.

У драматургічному розвитку псалма реалізована модель із трьома хвилями і, відповідно, трьома кульмінаційними вершинами, що забезпечує послідовне втілення біблійного змісту й поступове розгортання ідей покаяння, очищення та духовного відродження. Перша хвиля постає як музичний еквівалент щирого звернення людини до Бога: від читання соло баса з подальшою передачею тексту альтові й тенору до активного

включення хору. У т. 79, при виголошенні дванадцятої строфи («*Верни мені радість спасіння Твого...*»), досягається перша кульмінація, підкреслена динамікою, високою теситурою та *divisi* у басів. Цей етап втілює внутрішнє піднесення та прохання про повернення радості спасіння. Друга хвиля базується на принципі текстової концентрації: звернення «*Визволь мене, Боже*» (т. 101) редукується лише до «*Боже*», що поглиблює інтонаційну і духовну напругу (Додаток А, приклад 37). У такий спосіб музикант відтворює посилене прагнення душі до звільнення від гріха. Подальший спад та поступове згасання (зниження динаміки, зменшення кількості голосів та розрідження акордів) символізує перехід у стан внутрішнього заспокоєння, тиші й смирення. Третя хвиля призводить до кульмінаційного центру усього твору. Від соло баса (від т. 127 до т. 156) з приєднанням тенора й сопрано у пощаблевому висхідному сходженні відбувається розширення фактури до хорового *tutti*. Тут концентрується духовно-смысловий і емоційний центр твору, що матеріалізує відновлення гармонії між людиною та Творцем.

Одним із унікальних стилістичних прийомів музичного письма В. Польової є особливе ставлення до звуку, використання його природної сонорної сили та акустичних властивостей храмового простору для створення відчуття духовного катарсису: «Музика пишеться з урахуванням акустики храму, яка дозволяє насолодитися кожним звуком, повільним перетіканням одного співзвуччя в інше» [117, с. 616]. Дослідниця хорової музики Олександра Торба, аналізуючи покладений на музику Псалом 50 «*Помилуй мене, Боже*», підкреслює: «Головним засобом виразності у цьому творі стає сонор. Він — в усій своїй природній красі та тембровому розмаїтті — усталеним кореспондуванням через виконавське висвітлювання зі слухачською емоцією захоплює та підкорює з перших секунд звучання. Для хорового письма композиторки ставлення до звуку є показовою, характерною рисою індивідуального стилю. Звук у неї живе своїм самодостатнім життям» [139, с. 371].

Завершальний розділ твору від соло баса «Бо ти жертви не прагнеш» (т. 158) вибудований за принципом репризи, що реалізується через повторне промовляння на одному звуці речитативної молитви, яка переходить у внутрішню площину особистого сокровенного моління, але на новому рівні духовного розвитку. Сакральність завершення твору втілена в хоровому «Амінь».

Псалом 90 «Живий в допоміж Вишняго» був написаний «під смертоносні канонади в березні-квітні 2022 року» [100] та під час трагічних подій у Бучі⁸, про що композиторка розповіла у своєму пості у Фейсбучі від 21 квітня 2022 року: «Тільки-но закінчила працювати над 90-м псалмом для двох мішаних хорів. Почала у перший день війни. Дуже важкий, болісний твір. На виживання. Вся кров у нього пішла. Страшний» [100]. Та попри біль, страждання і відчай, що інспірували її задум, у цьому творі відбулася дивовижна трансформація «енергії руйнації в енергію захисту й відродження» [100], закарбувалося щире прохання до Бога про порятунок та опіку. І це не випадково, адже в українській православній традиції саме Псалом 90 входить до канону поминальних молитов та благань про мир (особливо у періоди зовнішньої загрози), що, ймовірно було відомо авторці музики.

Для «Псалма 90» В. Польової характерна невибагливість стилістики⁹: у неї вона далека від зовнішньої пишності й риторичної експресії. Панівну роль тут відіграє естетика мінімалізму: статичність звучання, використання сонорних комплексів, повторюваних інтонаційних формул і пауз, що створюють ефект медитації. Вокальна лінія тяжіє до речитативності, наближаючись до церковної декламації з використанням псалмодійних формул, що, таким чином, підкреслює первинну «текстоцентричність» задуму. Здається, саме слово, його вимовляння, звучання, напруга дихання

⁸ Пізніше В. Польова написала окремий твір-відгук на жакливі звірства російських окупантів на Київщині п. н. «Буча. **Lacrimosa**».

⁹ Стилістичний аналіз цього твору здійснений автором дисертації у статті апробаційного характеру [30].

під час виголошення тексту формують музичний провід хорової композиції, що «підкреслюється метрично, ритмічно, інтонаційно, динамічно і регістрово» [62]. У гармонічній вертикалі «Псалма 90» домінують модальні структури та кластерні співзвуччя. Композиторка також фрагментарно використала елементи імітаційної поліфонії, що сприяє динамізації хорової фактури. Композиція твору характерна плинністю форми, в якій умовно можна виділити кілька структурних епізодів: вступ та три смислові розділи.

Вступ (тт. 1-10) *«Живий в допомі Вишняго, в крові Бога небесного водворитися...»* має стриманий характер, відзначається фактурною однорідністю, мінімальним набором виразових засобів. У Першому розділі (тт. 11-47) продовжується спокійний емоційний настрій вступу. У хоровій партитурі поступово виокремлюються кілька голосів: альт (т. 11), два сопрано (т. 22) та сопрано з альтом (т. 38), внаслідок чого відбувається ущільнення фактури й розширення діапазону звучання. Другий розділ (тт. 48-87) *«Не убойшися от страха нощного»* — епізод із наростанням емоційної напруги (у тексті перелічуються небезпеки, з яких визволяє Бог, — смерть, мор тощо). Поступове хвилеподібне розгортання динаміки (від *p* до *ff*) і спад гучності, контрапунктичне поєднання автономних ліній із самотійною підтекстовкою та імітаційними перегукуваннями голосів сприяють насиченню фактури, що, своєю чергою, приводить до кульмінації (*«Падет от страны твоєя тысяча, тма к тебе же не приблизится...»*). Активний рух продовжується у Третьому розділі (тт. 88-136) на словах *«Вишняго положил еси приближище твоє»*. Порівняно з попередніми частинами, тут спостерігається ритмічне дроблення тривалостей та потужне зростання динаміки (до *fff*). Драматична кульмінація розділу припадає на рядок *«На аспіда і василіска наступивши і попереши льва і змія»*, після чого (від т. 118) усі хорові партії звучать без слів, як внутрішня молитва (Додаток А, приклад 38). Завершальна фраза

«Долготою дній ісполню его і явлю ему спасеніє Моє», викладена рухом по тризвуку *a-moll*, символізує беззаперечну стійкість віри.

Аналіз «Псалма 90» В. Польової переконує, що твір можна розглядати не стільки як естетичний об'єкт, а, передусім, як акт віри, що завжди є важливою духовною опорою українців, особливо у час тяжких випробувань сьогодення. Сама авторка зізнається, що, створюючи цю музику, «уявляла, як це співатимуть наші дівчатка й хлопчики. І що для них це буде свого роду захист» [100]. Тож рефлексія війни В. Польової апелює до світлої та умиротвореної образності й емоційності, що мають огорнути слухача теплом і любов'ю, заспокоїти розтерзану болем душу, вселити надію на перемогу. Чи не найбільш зрозумілим поясненням ідейної концепції «Псалма 90» видаються слова композиторки: «Гадаю, моя музика народжується заради розради. Музика обіймає людину, коли їй боляче [100].

Псалми В. Польової відрізняються аскетичністю музичної мови та свідомою відмовою від зовнішньої пишності й риторичної експресії. Мова композиторки передає глибокий внутрішній, медитативний стан молитви, уникаючи зображальності чи натуралістичної наочності. Композиції В. Польової побудовані на принципах постмінімалістичної естетики: статичності звучання, тривалих звукових епізодів, повторюваних інтонаційних формул і пауз, які функціонують як елементи тиші-медитації: «Звук стає основною одиницею виміру, своєрідним будівельним матеріалом, з якого зростає потім весь твір» [117, с. 616].

Отже, творчий метод В. Польової ґрунтується на майстерному використанні тембрів і регістрів, організації фактури шляхом єдності голосів та їх розшарування, а також на застосуванні кластерних співзвуч, колористичних вертикалей і сучасних гармонійних конструкцій. Особлива цінність хорових мініатюр В. Польової полягає в інтеграції традицій знаменного розспіву, рецитації, антифонного псалмодіювання та камерної прозорості фактури з модерними гармонійно-колористичними прийомами,

що формує медитативний і інтроспективний простір духовного переживання. «Вікторія Польова створила власний стиль письма, який упізнається одразу, з першої ноти. Коли слухаєш її музику, то цілком поринаєш в особливий світ, де твоя душа отримує відчуття гармонії, радості, очищення, катарсису...» [125].

3.3 Хорові цикли О. Яковчука, В. Степурка, І. Алексійчук

Хоровий цикл – один із найбільш поширених та значущих жанрів для втілення духовної тематики, зокрема й на тексти *Книги псалмів*. Дослідниця специфіки цього жанру Анастасія Бакумець зауважує, що останнім часом дедалі «розширюється жанрова палітра хорових циклів, представлена духовними творами для хорів а *cappella* на канонічні латинські та церковнослов'янські тексти, позабогослужбовими опусами на біблійні тексти, які презентують напрям “нової сакральності”» [6, с. 6], а також зазначає, що «“неосакральна”» модель сучасної української музики стала проявом стильової тенденції постмодернізму у творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття» [6, с. 7]. Він уможлиблює об'єднання кількох псалмів у єдине ціле, часто з наскрізним драматичним розвитком або спільною ідейною концепцією (відображення певних етапів духовного шляху людини, роздуми над одвічними питаннями буття, звернення до Бога у різних життєвих ситуаціях та ін.).

Хоровий цикл *Олександра Яковчука «Псалми царя Давида» для хору а cappella* (2019) органічно влітається в багатоманітний доробок циклічних творів композитора, що охоплює кантати, ораторії, концерти, хорові поеми, хорові цикли та обробки народних пісень (уперше даний хоровий цикл був розглянутий у статті Гасанова Р. та Лігус О. [28]. Цей твір складається з п'ятнадцяти частин (чотирнадцяти псалмів, серед яких

Пс. 27 представлений двома варіантами аранжування: для мішаного та жіночого хорів), написаних для різних хорових складів *a cappella*: мішаного, жіночого та чоловічого. Тексти, покладені в основу циклу, доволі різні за змістом та емоційним тонусом (гимнічні, скорботні, благальні, патетичні, урочисто-дифірамбічні), але об'єднані між собою спільною драматургічною ідеєю: пошук людиною істини, захисту Всевишнього та сенсу буття. Обрані композитором рядки з псалмів у сучасних умовах виявилися доволі суголосні переживанням українців. Наприклад, тема братовбивства, про яке йдеться у Псалмі 11, актуальна в контексті тяжкої кровопролитної війни українців з російським агресором. Проблема морального занепаду і деградації суспільства, порушена у Псалмах 53 та 12 також логічно екстраполюється на сучасну дійсність, для якої характерна криза цінностей, втрата довіри й духовне спустошення.

Наскрізні для циклу теми розкриті в кількох типах віршів, що відтворюють *молитви прославлення* (які задають величний піднесений тон усьому циклу (Псалми 8, 28, 102, 149)), *молитви благання* про Божу опіку, захист і справедливість (Псалми 12, 3, 22–23, 27) та *молитва вдячності* за подаровану Всевишнім надію і благодать (Псалом 29). Завдяки цим образно-тематичним векторам реалізуються складові духовного досвіду віруючої людини.

Змістову єдність 14-ти псалмів у циклі не порушує «цикл у циклі», що його творять перші чотири псалми на слова Т. Шевченка¹⁰. Їхня

¹⁰ 1. Псалом 11 для мішаного хору «Мій Боже милий» на сл. Т. Шевченка (Moderato, f-moll)

2. Псалом 53 для мішаного хору «Боже, спаси, суди мене» на сл. Т. Шевченка (Andante non troppo, a-moll)

3. Псалом 132 для сопрано, альти і мішаного хору «Чи є що краще, лучче в світі» на сл. Т. Шевченка (Lento, g-moll)

4. Псалом 149 для мішаного хору «Псалом новий Господеві» на сл. Т. Шевченка (Andantino, G-dur)

5. Псалом 28 для мішаного хору «Воздайте Господові» (Andante, C-dur)

6. Псалом 29 для мішаного хору «Вознесу тебе, о Господи» (Moderato, Es-dur)

7. Псалом 12 для мішаного хору «Спаси мене, Господи» (Andante, e-moll)

8. Псалом 3 для мішаного хору «Господи, як багато моїх ворогів» (Allegro non troppo, d-moll)

9. Псалом 102 для альти, тенора і мішаного хору «Благослови, душе моя, Господа» (Largo, B-dur)

10. Псалом 27 для мішаного хору «До тебе, Господи, взиваю я» (Lento, d-moll)

послідовність має власну змістовну драматургію: від трагедії братовбивства та морального занепаду (Пс. 11) до прохання про спасіння і боротьбу (Пс. 53), утвердження ідеї єдності й духовної злагоди (Пс. 132), та, насамкінець, — прослава Господа (Пс. 149).

Усі псалми циклу об'єднує акапельний спосіб виконання, що відсилає слухача до витоків канонічного співу. Такий спосіб дозволяє також розкрити темброве багатство різних хорових складів (мішаного, чоловічого, жіночого хорів та солістів), рівень гармонічного мислення композитора. В окремих псалмах О. Яковчук надає важливого значення сопрановому соло (Псалом 132, 12, 22-23 — на тлі витриманих «педалей» у хорі, Псалом 3 — в імітаційних перегуках із партіями хору) як виразнику інтимності молитви до Бога.

Музична інтерпретація першого за порядком у циклі О. Яковчука *Псалму 11 «Мій Боже милий»* для мішаного хору обумовлена трагічним змістом вірша про тяжкий гріх братовбивства, який Т. Шевченко наділив емоціями гнівного осуду. Рвучкий чуттєвий стан, переданий в межах вільної наскрізної форми репризного типу, частою зміною розміру (4/4, 3/4, 2/4, 5/4), гучністю звучання та гнучкою агогікою. Водночас О. Яковчук використовує цілком традиційні стилістичні засоби: доволі «спокійний» тональний план з модуляціями у споріднені тональності, чітку вертикальну фактуру з відсутністю сольних епізодів та поліфонічних прийомів, функціональну гармонію. Використання інтонацій тріолей в мелодиці та терцієвого руху в сусідніх голосах апелює до естетики народного та кантового співу.

Молитва царя Давида з проханням захисту від ворогів та суду над злочинцями у другому за порядком *Псалмі 53 «Боже, спаси, суди мене»* для мішаного хору переосмислена Т. Шевченком крізь призму власного

11. Псалом 1 для чоловічого хору «Блажен муж» (Adagio, F-dur)

12. Псалом 8 для тенора і чоловічого хору «Господи, Господи наш» (Moderato, c-moll)

13. Псалом 22-23 для сопрано, альту і жіночого хору «Господь – то мій пастир» (Adagio, d-moll)

14. Псалом 2 для жіночого хору «Чому заворушились народи?» (Allegretto, c-moll)

15. Псалом 27 для жіночого хору «До Тебе, Господи, взиваю я» (Lento, e-moll)

досвіду боротьби за свободу і справедливість, що додає рядкам соціального «звучання». У музиці ця емоційна активність втілена за допомогою прийомів імітаційної поліфонії. Основна тема частини, що має строфічну форму, послідовно проводиться від низьких (бас, тенор) до високих (альт, сопрано) голосів, ніби символізуючи рух від темряви до світла. Особливої ваги набуває фінальна строфа «*Помолюся я Господеві...*» (т. 79) (Додаток А, приклад 39), в якій тематизм імітується почергово в кожній партії: тенорах, басах, альтах і сопрано. Завершальний органний пункт на тоніці підсилює відчуття впевненості й духовної стійкості.

Псалом 132 «Чи є що краще, лучче в світі» для сопрано, альта і мішаного хору — своєрідний біблійний гімн братерства, реалізований О. Яковчуком у двочастинній репризній формі з контрастною серединою. Частина починається зі вступу у техніці співу *murmurando* (напівпошепки), що створює ефект гулу велелюдного натовпу. У такий спосіб автор музики втілює властиву Шевченковій естетиці ідею національної єдності. Соло альта і сопрано на тлі хору утворює діалог, у якому провідна тема «розцвічується» гармоніями побічних септакордів. Акордова фактура загалом щільна, з ознаками партесної традиції (терцієві співвідношення голосів), що підсилює національний колорит хорового вислову. Кульмінація Псалма на словах «*І пошле їм добру долю*» (т. 44), завершується просвітленим звучанням теми (у g-moll).

В одноіменній мажорній тональності (G-dur) витримана наступна частина циклу — **Псалом 149 «Псалом новий Господеві»** для мішаного хору — хвалебний гімн, що завершує «шевченковий цикл у циклі». Він написаний у тричастинній формі зі скороченою репризою і вирізняється характерним для дифірамбічної риторики чітким метро-ритмом та квадратними тематичними побудовами. Середня частина контрастує з крайніми як метрично (завдяки зміні розмірів 4/4, 3/4, 2/4), так і у фактурі. Фраза «*на отмищеніє язикам*» насичується гострими секундовими співзвуччями та щільними септакордовими гармоніями на *forte* (Додаток

А, приклад 40). Скорочена реприза (т. 79) завершується символічним прославленням: вигук «*Слава*» супроводжується ефектною перерваною каденцією з акцентуванням тризвуку *Es-dur*.

Вірші Псалтиря у перекладі митрополита Іларіона (І. Огієнка), які лягли в основу наступних десяти псалмів у циклі О. Яковчука, зберігають притаманну літургійним текстам архаїчну стилістику, водночас їм властива лірична емоційність. Ймовірно, ці риси поетичного перекладу були визначальними для композитора у його прагненні передати національний дух своїх музичних інтерпретацій псалмів.

Псалом 28 «Воздайте Господеві» належить до пісень, які прославляють силу й могутність Бога, особливо відчутну загрозливих явищах природи (грозі, бурі тощо). Музичне втілення цього тексту для мішаного хору характеризується декламаційним характером мелодики, поєднанням мажоро-мінору з розширеною тональністю, а також вільною метрикою та сміливими гармонічними рішеннями. Неабияку свіжість звучання надають співставлення малих терцій (*Es – Ges – A*) в гармонізації прославлення Господа («*Слава!*», тт. 43-45) (Додаток А, приклад 41). Відтворюючи текст, у якому зображена сила Всевишнього («*Голос Господній над водами*», т. 12; «*Голос Господній сильний*» т. 19; «*Голос Господній ламає кедри*», т. 23; «*Господь народів своєму дасть силу*», тт. 50-57), О. Яковчук вдався до збільшення сили й могутності звучання, що її передає низхідний гамоподібний рух.

Молитву вдячності, в якій центральною лінією проходить тема звільнення від страждань і смерті, презентує **Псалом 29 «Вознесу тебе, о Господи» для мішаного хору**. У цій повільній частині композитор використав строфічну будову. Особливо виразно звучить гучний кульмінаційний фрагмент другої строфи «*Прийди мені на допомогу*» (тт. 61–64) в унісонному низхідному викладі всіх партій, а також третя строфа «*На танок Ти перетворив плач мій*» (т. 66), що завершує псалом виявом радості та вдячності. У кульмінації цієї строфи «*Хвалитиму тебе повіки*» (т. 94)

терцієві коливання жіночих голосів у світлій тональності C-dur імітують звучання святкових передзвонів (Додаток А, приклад 42).

Контрастним образно-емоційним продовженням циклу є *Псалом 12 «Спаси мене, Господи» для мішаного хору*. Смутний зміст цього вірша розкриває глибоку моральну кризу суспільства, якій протиставлена абсолютна правда і не раз перевірена щирість Бога: *«Господні слова чисті, як срібло, очищене в глинянім горні, сім раз перетоплене»*. Ця частина циклу О. Яковчука, що має строфічну форму (дві строфи), відкривається чотиритактовим вступом хору з використанням прийому *murmurando*. Початок першої строфи, виразне соло сопрано *«Спаси мене, Господи»* із характерною для стилю *lamento* малосекундовою інтонацією, має скорботний характер. Персональне вернення до Господа підхоплює хор (*«Вірні!»*, т. 12), фактура якого насичена індивідуалізованими лініями голосів (*divisi* сопрано, альтів та тенорів), що приводить до гучного семиголосного звучання. Друга строфа починається із соло на словах Господа *«Через утиск убогих, ради стогону бідних»* (т. 32) у тональності *d-toll*, яке також підтримує хор. У кульмінації на словах *«Ти, Господи, їх пильнуватимеш»* (т. 49) з'являється висхідна секвенція з ритмічним пришвидшенням (*«Безбожні кружляються»*, т. 52), ніби безпосередньо ілюструючи той словесний образ (Додаток А, приклад 43).

Біблійний вірш *Псалма 3 «Господи, як багато моїх ворогів»*, що традиційно пов'язується зі втечею Давида від сина Авесалома, відомий також як «молитва в час переслідування». У цьому тексті звучить трепетне звернення людини до Бога у момент гострої небезпеки й відчаю. Музична драматургія псалма в інтерпретації О. Яковчука для мішаного хору — це поступовий перехід зі стану розпачу до впевненості, від крику душі до твердої надії. Псалом розпочинається темою *«Господи, як багато моїх ворогів»* у партії сопрано, яка далі імітаційно проводиться альтами, тенорами та басами. Друга частина псалма *«І не побоює я люду»* (т. 29) демонструє нову, зворотну, хвилю імітаційного розвитку: тематичний

матеріал послідовно передається від нижніх голосів — тенора, баса — до альти та сопрано. Висхідний рух сприяє динамічному наростанню, утверджуючи силу надії на спасіння від Господа та Його благословення.

Особливе місце у хоровому циклі посідає *Псалом 102 «Благослови, душе моя, Господа»* для альти, тенора і мішаного хору, який втілює глибоке особистісне переживання Божої милості, що переходить у колективну хвалу. Твір демонструє спадкоємність національної духовно-музичної традиції, розпочатої хоровими шедеврами К. Стеценка й О. Кошиця, написаними на цей текст. Композиція О. Яковчука має тричастинну форму з кодою, перша частина якої відрізняється від інших імпульсивністю інтонацій та густими гармонічними барвами В-мольних акордів. Сольні партії вступають лише в середньому розділі на словах «*Він бажання твоє насичає добром*» (т. 32) за підтримки рівномірних співзвуч хору. У репризі на словах «*Він дороги свої об'явив Мойсеєві*» (т. 50) сусідні голоси утворюють терцієвий рух, що показує зв'язок із традицією кантового співу. Кода «*Благословіть Господа*» (т. 66) «виблискує» барвами світлих мажорних тризвуків тональностей, які часто (у кожному такті) змінюють одна одну (*Ges-dur – A-dur – B-dur – Es-dur – Ges-dur – Ces-dur – B-dur*) (Додаток А, приклад 44). Фінальне проведення музичного матеріалу (з т. 74), гармонізованого низхідними паралельними тризвуками (*Es-dur – d-moll – c-moll – B-dur*), символізує зішестя Божої благодаті.

Псалом 27 «До тебе, Господи, взиваю я» для мішаного хору має наскрізну форму, яка відображає процес безперервного молитовного звернення до Бога. При цьому молитва втілює не внутрішньо зосереджений медитативний стан людини, а драматичну напругу в її душі, яка передається, зокрема, дисонуючими гармоніями. Кульмінація даної частини циклу у рядку «*Він зруйнує їх і не збудує*» (тт. 50-52) досягається скупченням кластерних дисонансів, що своїм різким звуком відображають стан безнадії, розпачу. Навіть фінал Псалма не приносить полегшення: голоси сходяться у нестійкий акорд, що символізує відсутність остаточної

розв'язки та відкритість до нового пізнання. Таке композиторське рішення презентує незвичні для традиційної молитви сумніви.

Образ праведника втілено у *Псалмі 1 «Блажен муж»* для чоловічого хору, який має двочастинну строфічну форму. Перша частина розпочинається унісоном солюючих тенорів та басів. Основна тема має мужній вольовий характер, підкреслений активним квартовим затактом із вільною метро-ритмічною організацією. У подальшому розвитку теми квартова інтонація звучить у всіх партіях. Поступове імітаційне наростання посилює драматичну напругу.

У другій частині Псалма, що також починається з унісону тенорів та басів зі словами *«Не так, безбожні, не так!»* (т. 25-26) на *fortissimo*, квартова інтонація ритмічно видозмінюється, набуваючи сили протесту. Водночас хорова фактура ширшає до семиголосся (через розщеплення партій тенорів та басів), що таким чином надає музиці сили й моці. Однак останнє проведення теми *«Блажен, блажен муж»* несподівано звучить на *piano*, а у фінальному акорді чутні дисонуючі секунди (Додаток А, приклад 45). Так, замість очікуваного утвердження Божої благодаті, О. Яковчук, подібно до фіналу попереднього Псалма, зберіг у цій частині свого циклу стан душевного неспокою.

Псалом 8 «Господи, Господи наші» оспівує велич Бога, який створив людину, наділивши її життєвою силою та енергією. В інтерпретації О. Яковчука для солістів та чоловічого хору початковий рядок вірша набуває медитативного звучання у виконанні чоловічого складу, що апелює до давньої традиції хорового співу в чоловічих монастирях. Ця хорова мініатюра має тричастинну репризну форму зі скороченою репризою та кодою. У першій частині цього Псалма хвилеподібна мелодія основної теми вільно слідує за молитовним текстом, досягаючи своєї вершини на словах *«вище небес»* (т. 7), а гармонічна вертикаль у фактурі рясніє паралельними септакордами, нагадуючи стрічкове багатоголосся.

Тематизм другої частини Псалма, розпочатий зі слів «Коли спогляну на небо», має речитативно-декламаційний характер. Мелодія тенора (т. 18), що звучить на тлі гамоподібного *ostinato* чоловічих голосів (*murmurando*), творить медитативну зосередженість. Подальший розвиток тематизму (т. 31) характеризується напруженістю завдяки використанню гармонічного виду мінору та виразних тритонових інтонацій у низхідному русі. Схвильований емоційний тонус партії тенора підхоплює хор. Кульмінація (т. 39) досягається завдяки розширенню діапазону (*divisi*) та сили звучання. Псалом завершується Славослів'ям однієї з найвідоміших християнських молитовних фраз «Слава Отцю і Сину і Святому Духові, і нині, і повсякчас, і на віки віків. Амінь», яка прославляє силу і велич Святої Трійці.

Один із найвідоміших біблійних текстів, що оспівує Божу опіку й милосердя — **Псалом 22-23 «Господь – то мій Пастир»**. Музичне втілення цього тексту О. Яковчуком для сопрано, альту і жіночого хору має тричастинну репризну форму з контрастною серединою. Хвилеподібний рух паралельних тризвуків і септакордів, а також постійне повторення тих самих мелодичних зворотів надають звучанню медитативного характеру. На цьому тлі розгортається наспівна лірична тема в *solo* сопрано, яка має архаїчний ладовий колорит завдяки інтонаціям пентатоніки. Далі вступає альт (т. 13), який у діалозі із сопрано творить підголоскову поліфонію (Додаток А, приклад 46). Поява дисонуючого акорду на слові «*втішать!*», (тт. 30-32), яким завершується частина циклу, символічно підкреслює очікувану втіху, даровану Всевишнім. Використання вертикальних дисонансів наприкінці коротких фраз простежується і в середньому розділі на словах «*Ти передо мною*» (т. 33). Імітаційні «перегукування» тематизму в різних хорових партіях, які динамізують фактуру, сприяють наростанню тривоги. Кульмінація цього драматичного розділу («*Моя чаша то надмір пиття!*», *Meno mosso*, т. 53) супроводжується сповзаючими секундовими ходами, що завершуються

гострим кластерним співзвуччям. Реприза повертає слухача до молитовно-медитативного стану. Триразове повторення двотактового мотиву основної пентатонічної теми *«Господь – то мій Пастир»* (тт. 77-87) створює відчуття впевненості та спокою, однак завершальне дисонуюче секундове співзвуччя повертає слухача у відчуття недосяжності абсолютної гармонії.

Зміст *Псалма 2 «Чому заворушились народи?»*, написаного тут О. Яковчуком для жіночого хору, має пророчий характер: Господь обіцяє гнів Сина свого за непокору народів і царів перед Божою владою. сюжет нагадує драму з кількома дійовими особами: голос народів, що бунтують, голос Бога, який іронічно споглядає їхню самовпевненість та голос самого Месії, що виголошує Божий декрет: *«Ти син Мій, Я нині родив Тебе»*. Виконання цього Псалма жіночим хором виразно вказує на материнську тривогу за долю людства.

У творі відчутна наскрізна драматургія. Контрапунктичні лінії голосів, чергування щільної та розрідженої фактури, дисонуючі співзвуччя та безперервний поступальний рух сприяють наростанню звукової енергії. У кульмінації кластерне співзвуччя підсилює слова Господа про справедливий суд над народами: *«...як посуду глиняну потрощиш їх!»* (т. 41). Однак завершальний мажорний тризвук утверджує заклик до надії на Сина Господнього: *«Щасливі всі, що на нього надіються!»*.

Хоровий цикл «Псалми царя Давида» завершується інтерпретацією *Псалма 27 «До тебе, Господи, взиваю я»* для жіночого хорового складу. Як відзначалося, цей Псалом переконує, що істина не є даністю, а радше предметом постійного духовного пошуку та морального вибору, підкреслюючи складність і суперечливість шляху її досягнення.

Результати аналізу хорового циклу О. Яковчука «Псалми царя Давида» переконують, що всі частини тісно поєднані смисловими, композиційними та жанрово-стильовими зв'язками. Окрім спільної образно-змістовної основи (біблійні тексти), цілісність твору

забезпечується витриманим типом хорового виконання *a cappella* та наявністю внутрішніх драматургічних арок.

Крізь увесь цикл проходить ідея складного духовного вдосконалення людини: від розпачу, викликаного людською несправедливістю і жорстокістю (Пс. 11) — до духовного прозріння (Пс. 2) та усвідомлення складності християнського вибору (Пс. 27). Водночас у драматургії твору виділяються чотири псалми на вірші Т. Шевченка, які мають власну виразну змістовну лінію, що відображає шлях до Бога: від трагедії братовбивства (Пс. 11) до благання про спасіння (Пс. 53), утвердження людської єдності (Пс. 132) та прославлення Господа (Пс. 149). Ці тексти, наповнені глибоким соціальним підтекстом, переосмислені композитором крізь призму політичних і духовних трансформацій сьогодення.

Детальний аналіз твору довів, що особливого значення у драматургії циклу композитор надав тим Псалмам у перекладі І. Огієнка, що розкривають внутрішній конфлікт особистості, яка шукає захисту від Господа (Пс. 3, 27, 1, 22-23, 2). Невипадково й музична мова цих творів сповнена дисонансів, які символізують і сумніви людини, яка зневірилася у житті, і невизначеність поняття істини, яку вона шукає, і складність духовного шляху до неї.

Пошук принципів формотворення та характерних виразових засобів у хоровому циклі довів, що Псалми мають, здебільшого, вільну будову з ознаками тричастинної, двочастинної та строфічної форми, відзначаються пієтетом до мінорних тональностей, поєднанням функціональної акордики мажорно-мінорної системи з колористичною кластерною гармонією (нетерцієвими акордовими структурами), стриманим розвитком тематизму. Характерною рисою музично-мовної стилістики «Псалмів царя Давида» О. Яковчука є синтез традицій українського народного і церковного багатоголосся (зокрема, партесного співу й канту) та імітаційної поліфонії, що поєднує хоровий стиль композитора з духовно-релігійною спадщиною минулого.

Віктор Степурко (нар. 1950) — відомий український композитор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України. За псалмодію «Монологи віків» для мішаного хору і солюючих інструментів удостоєний звання лауреата Національної премії України імені Т. Шевченка (2012). Багатогранна творчість композитора охоплює широкий спектр жанрів — від масштабних вокально-симфонічних полотен та хорових циклів до сольних інструментальних творів та музики для дітей, з особливим акцентом на духовній тематиці та хоровій музиці. Серед духовних творів — хорові цикли (зокрема, на тексти псалмів), літургії (Літургія св. Іоанна Золотоустого, Літургія Сповідницька), ораторії, хорові містерії («Притча сотворіння», «Благовість радості»), «П'ять духовних хорів»: «Отче наш», «Благальна ектенія», «Співайте Господеві», «Нехай воскресне Бог», «Вірую» (для солістів та мішаного хору без супроводу), тропарі, численні окремі псалми.

Псалмодія «Монологи віків» для мішаного хору та солюючих інструментів уперше була виконана на фестивалі «Київ-Мюзик-Фест» — 2010. Хоровий цикл з великим успіхом звучав на фестивалі «Музичні прем'єри сезону» у квітні 2011 року у Національній філармонії України, а також на фестивалі культури «Українська весна» у травні 2011 року в Галереї мистецтв міста Познані.

Псалмодія (грец. *psalmodia*, від *psalmos* — псалом та *ode* — пісня, спів) — розспів псалмів у давньоіудейській і християнській відправі; спосіб виконання псалмів у вигляді мелодичної декламації; а також тип мелодії, характерної для них, та церковних піснеспівів, що спираються на ці мелодії. Сучасне музикознавство визначає псалмодію в стилістичному плані як речитативний спів псалмових віршів, їх мелодекламацію, ритміка якої визначається граматичними та логічними акцентами тексту. Також псалмодія у широкому розумінні — найпростіший речитативний тип церковного співу, виконання псалмів на основі мелодичних моделей із наперед визначеною початковою формулою, рецитацією на витриманому

тоні і заключним каденційним зворотом. У різних культах типи псалмодії мелодично подібні. Псалмодія у музикознавстві розглядається, як особливий спосіб виконання сакральних текстів. Зокрема, за визначенням Юрія Юцевича, псалмодія – це: «спів короткий, з тихим гласом, спокійний і повільний, без особливих зусиль» [122].

Псалмодія «Монологи віків» — хоровий цикл із солюючими інструментами, який складається з 14 частин, написаних на тексти з Псалтиря¹¹:

З метою створення образів сценічно-театрального характеру В. Степурко обрав незвичний підхід до оригінального молитовного джерела: він не використовує тексти псалмів повністю, а обирає для музичної інтерпретації окремі їх частини, строфи, часто їх змінюючи. Цікаво, що кожен використаний ним Псалом має уточнюючі вказівки, як от: «Блажен муж» (Пс. 1: 1-4;6), «Хвалитиму Господа» (Пс. 9: 2; 3; 12; 14; 20; 21) та ін. Звичайно, композитор кладе на музику ті рядки або частини псалмів, які найбільше відповідають його художньому задуму та піддаються власним експериментам без втрати духовного змісту.

У хоровому циклі В. Степурка використані соло різних (дерев'яних і мідних духових та струнних) інструментів: дудука (Пс. 1; 6), скрипки (Пс. 8; 9), флейти (Пс. 23; 24), альту (Пс. 21; 9), труби (Пс. 20; 27), віолончелі (Пс. 137; 139), саксофона (Пс. 135; 110). Дослідниця творчості

¹¹ 1. Блажен муж (Пс. 1) (duduk solo);
 2. Не суди мене, Господи (Пс. 6) (duduk solo);
 3. Господи, Боже наш (Пс. 8) (violino solo);
 4. Хвалитиму Господа (Пс. 9) (violino solo);
 5. Господня земля (Пс. 23) (flauto solo);
 6. До Тебе підношу, Господи (Пс. 24) (flauto solo);
 7. Пророцтво про муки Ісуса (Пс. 21) (viola solo);
 8. Чому стоїш Ти, о Господи, здалека (Пс. 9) (viola solo);
 9. Господи, силою Твою (Пс. 20) (tromba solo);
 10. До Тебе взиваю, о Господи (Пс. 27) (tromba solo);
 11. Над ріками Вавилонськими (Пс. 136) (violoncello solo);
 12. Визволь мене від людей лукавих (Пс. 139) (violoncello solo);
 13. Дякуйте Господу (Пс. 135) (saxophono solo);
 14. Буду славити Господа (Пс. 110) (saxophono solo).

В. Степурка Яна Бардашевська зауважила, що «...«пам'ять жанру» псалмів охоплює і зафіксовану в їх текстах інструментальну гру. А оскільки втрачено старовинні інструменти — псалтиріон, кімвали, систри, тимпани, — та навіть звучання давніх труб викликає численні питання, відбуваються не пошуки їх відповідників серед сучасного інструментарію, а можливості відтворення особливого колориту сакральної екстальтики в її найрізноманітніших відтінках» [8, с. 151]. Використання музичних інструментів у сучасній духовній музиці «...не тільки оновлює, а й відкриває нові перспективи для «концертного» напряму розвитку сучасної позалітургічної музичної творчості» [8, с. 154].

Темброва палітра даного хорового циклу проводить слухача крізь віки: від древніх музичних традицій до сучасності, стаючи ключовим елементом наскрізної хронотопічної концепції твору. Так, інструмент східного походження — дудук, що асоціюється з давніми близькосхідними та вірменськими музичними культурами, — слугує своєрідним маркуванням архаїчності початкових псалмів циклу, підкреслює позачасовість біблійних текстів та їхню первісну, медитативну природу. На противагу дудуку, використання барокової скрипки відсилає звуковий досвід слухача до європейського музичного бароко — періоду розквіту поліфонії, інтенсивних духовних пошуків та формування класичних музичних форм. Виразові й технічні можливості скрипки якнайкраще надаються для ліричного та віртуозного викладу, близького класичній музиці: тим репрезентується етап усталення християнської традиції та її музичного втілення. Віолончель з її багатим оксамитовим забарвленням звуку традиційно асоціюється з тембром людського голосу. Це робить її ідеально придатним інструментом для втілення скорботи та меланхолії, плачу (наприклад, у Пс. 137 «*Над ріками Вавилонськими*»). Щоправда, у псалмах В. Степурка віолончель виступає як тембровий символ людської душі у різних її емоційних станах.

Прозорості, легкості, пасторальності та духовної чистоти надає псалмам звучання флейти. Яскравий, фанфарно-урочистий тембр труби традиційно асоціюється з тріумфальним виголосом, закликом, знаком Божественного втручання. Інтегрованість у хоровий цикл інструментів на кшталт саксофона (що сьогодні асоціюється з джазом та академічною музикою XX століття) невимушено проєктує псалмодійний дискурс у наш час. Багатогранний тембр саксофона з його здатністю відтворювати проникливу лірику та потужну експресію покликаний символізувати у циклі утвердження біблійних істин і духовних орієнтирів у динамічному та дуже суперечливому сучасному світі.

Використання інструментів, що належать (або звуково символізують) різним культурно-часовим періодам, перетворює цикл «Монологи віків» на універсальне висловлювання неперервності духовного пошуку крізь століття. Складні віртуозні партії музичних інструментів, часто позбавлені традиційно наспівних мелодичних ліній, набувають у В. Степурка виняткової виразності. Вони функціонують у циклі не як носії ліричної мелодії, а як засіб передачі певних емоцій, психологічних станів та філософських рефлексій. Так інструментальна віртуозність перетворюється на засіб психологічного моделювання.

Коментуючи свою роботу, Віктор Степурко неодноразово зазначав, що йому часто доводилося чути думки про недопустимість використання інструментальних партій у акапельній музиці на сакральні тексти. Водночас у своїх псалмах композитор свідомо звертається до окремих інструментальних фрагментів, оскільки прагне передати ідею, яка виникла у нього під час читання Псалтиря. За його задумом, такі прийоми сприяють створенню виразних образів, що набувають своєрідного сценічно-театрального характеру. Розкриваючи історію виникнення псалмодії «Монологи віків» у розмові з журналісткою Ольгою Голинською, композитор згадує: «Цей твір бере початок від композиції для саксофона на текст псалма *“Дякуйте Господу”*. Це було прохання. Твір написано в

американському стилі з елементами джазу. Він вийшов дуже красивим і став популярним. Раптом у хорі «Київ» виявився хорист, який грає на дудуку. Дудук – вірменський інструмент, що прийшов зі Сходу [37]. Він культивується у багатьох країнах світу. А коли я почав думати про це, то зрозумів, що даний інструмент утілює подих вічності, глибину віків. Звідси і аналогія у назві твору». Відзначаючи свій інтерес до створення подібних творів, В. Степурко підкреслив, що для нього цінність «Монологів віків» полягає не тільки у самому зверненні до псалмів та використанні солуючих інструментів в музиці а *cappella* (що дозволяє посилити концертну атмосферу та художню виразність твору), але й у можливості створення на основі канонічних релігійних текстів експериментальної музики. У своєму музичному вислові він постійно шукає нові, оригінальні елементи і засоби, що відводить ці твори за межі церковних богослужінь.

Хорова партитура у псалмах з індивідуалізованою ритмодекламацією розгортається згідно емоційної та смислової логіки тексту. Композитор активно використовує елементи атональності та політональності, розширеної дванадцятиступеневої тональності, що накладаються на продукування свіжих гармонічних співвідношень, використання акордики мажорно-мінорних систем. Кластерні співзвуччя утворюють неабияку дисонантну напругу, додають звучанню щільності та експресії, розширюючи темброву палітру хору. Відсутність яскравої мелодичної та тональної опори посилює відчуття внутрішнього неспокою, втрати орієнтирів, глибоких сумнівів та пошуку. Автор записав нотний текст без визначення висоти звуку, що в кожному конкретному випадку означає інший тип мовлення: говір, промовляння (Додаток А, приклад 47) (С. 17 т. 29 — прохання «*Подай, Господи*»; С. 58 т. 42 — «*О, Господи, не допусти бажань безбожних...*»), або інше, а також елементи театралізації — вимова слів за кадром (С. 31 т. 41 «*Прийдуть і будуть звіщати Його правду народові, який буде народжений...*»), що підсилює пророчий ефект.

В окремі псалми циклу композитор увів сольні вокальні партії (у Пс. 3 та 12 — соло сопрано, у Пс. 4 та 7 — соло тенора). Це дає змогу підкреслити особистісний аспект, зосередитись на персоналізованому сприйнятті тексту, підкреслюючи, що псалми — не лише колективна молитва, а й особистий інтимний діалог людини з Богом.

Драматургія циклу відображає динаміку духовного пошуку та внутрішніх переживань людської душі. «Така значна кількість зразків опрацювання Псалтиря виявляє тяжіння композитора не тільки до самого жанру [псалма], а й спочатку підсвідомого, а згодом виразно усвідомленого відтворення національно-ментальних особливостей духовної культури, де псалми займали особливе місце в фольклорно-побутовій і в професійній музичній культурі... Тенденція до поєднання окремих псалмів у цілісний цикл, очевидно, була привабливою для митця, оскільки дозволяла істотно укрупнити й поглибити початковий задум і вибудувати своєрідний мікро-музичний псалтир» [7, с. 8].

Експозиційний розділ складають Псалми 1, 6, 8, 9. Псалом 1 «*Блажен муж*» відкриває цикл та формує ідею праведного шляху як протиставлення шляху нечестивих. Музичне втілення характеризується медитативним характером. Псалми 6 (благання про милосердя), 8 (прославлення величі Творця), 9 (прославлення Його справедливості) формують панораму людських стосунків із Божественним — від особистого звернення до колективного захоплення.

Цикл В. Степурка має виразний драматургічний розвиток. Псалми 23 та 24 у флейтовому діалозі розкривають мотив духовного шукання та піднесення душі до Бога. В них формується перехід від зовнішнього споглядання до внутрішнього молитовного імпульсу. Кульмінація першої хвилі драматизму припадає на Псалом 21 «*Пророцтво про муки Ісуса*». Його біблійний зміст, що відображає відчуття полишеності Богом («*Боже мій, Боже мій, нащо мене ти покинув?*») (Додаток А, приклад 48), стає центральним трагічним ядром усього циклу. Мотив страждання та сумніву

підкреслює скорботний тембр альту. Складна музична мова композитора, експресивна виразність партій музичних інструментів поглиблюють відчуття конфлікту.

Псалми 20 «*Господи, силою Твоєю*» та 27 «*До Тебе взиваю, о Господи*», які супроводжуються тембром соло труби, символізують боротьбу, протистояння та заклик до Божественного втручання.

Завершальний розділ у драматургії циклу приводить до катарсису, осмислення скорботи та всеосяжного прославлення. Вони досягають свого апогею у Псалмі 137 «*Над ріками Вавилонськими*». Тембр віолончелі з її глибоким, експресивним і меланхолійним звучанням надає цьому псалму особливої проникливості.

Фінальна кульмінація циклу реалізується у Псалмах 135 «*Дякуйте Господу*» та 110 «*Буду славити Господа*», які знаменують трансформаційний перехід від страждання до всеосяжного прославлення та безумовної вдячності. Тембр солюючого саксофону символізує позачасовість Божої милості, подолання випробувань і прийняття Божої волі (Додаток А, приклад 49). Цикл завершується емоціями просвітленої вдячності, що відображає віру й незгасаючу надію композитора на Боже милосердя.

Цикл В. Степурка «Монологи віків» презентує важливий етап у розвитку української хорової духовної музики початку ХХІ століття, вирізняючись новаторським підходом до жанрового й тембрального трактування псалмодії. Інтеграція авангардної композиційної мови з традиційними формами хорового виконавства, відмова від акапельного звучання на користь введення ряду солюючих інструментів, а також використання театралізованих елементів і «мовленнєвого» співу засвідчують розширення художніх меж жанру. Зокрема, введення ряду солюючих інструментів (дудук, скрипка, флейта, віола, труба, віолончель, саксофон) не лише збагачує темброву палітру твору, а й інтегрує духовні жанри у площину сучасного концертного виконавства. Такий підхід

створює новий тип сакральної музики, а саме — призначеної для сценічної інтерпретації, що актуалізує духовне послання через засоби сучасного музичного театру.

Смислове наповнення й музичну структуру циклу творять різноманітні жанрові типи псалмів: прославлення та подяки — №8 *«Господи, Боже наш»*, №9 *«Хвалитиму Господа»*, №20 *«Господи, силою Твоєю»*, №135 *«Дякуйте Господу»*, №110 *«Буду славити Господа»*; довіри й уповання — №1 *«Блажен муж»*, №23 *«Господня земля»*, №24 *«До Тебе підношу, Господи»*, №27 *«До Тебе взиваю, о Господи»*; покаяння, прохання й жалоби — №6 *«Не суди мене, Господи»*, №9 *«Чому стоїш Ти, о Господи, здалека»*, №137 *«Над ріками Вавилонськими»*, №139 *«Визволь мене від людей лукавих»*; пророцтва — №21 *«Пророцтво про муки Ісуса»*. Така жанрова варіативність урізноманітнює емоційний діапазон циклу (кожний псалом як елемент циклу сприймається як окремий духовно-філософський музичний монолог), однак не руйнує його драматургічної цілісності. Важливо додати, що поєднання архетипних біблійних тем із сучасною художньою мовою робить *«Монологи віків»* В. Степурка прикладом добре осмисленої модерної псалмодії, що відображає актуальні пошуки українських композиторів і одночасно накреслює перспективи подальшої еволюції духовної хорової музики у контексті культури XXI століття.

Хоровий диптих *Ірини Алексійчук «Давидові псалми»* на біблійні тексти для мішаного хору а cappella (2000 р.) має дві частини: *«З глибини я взиваю до Тебе, о Господи»* та *«Хвалить Бога в святині Його»*. Самі собою вони контрастні, але в диптиху взаємодоповнюючі: драматургія твору віддзеркалює властиву духовній музиці бінарну опозицію: покаяння/благання і прославлення/радість та фундаментальний шлях духовної трансформації людини. Для композиторки хор (як мішаний, так і жіночий) є універсальним інструментом, здатним майстерно відтворити будь-який конфлікт і переживання персонажів, до того ж таким, що

володіє достатніми можливостями для виконання найскладніших композиторських задумів.

В основу першого покаянного Псалма «*З глибини я взиваю до Тебе, о Господи*» покладено тексти Псалмів 13, 15, 61 та 130. Та інтертекстуальна єдність утворює складну драматургію внутрішнього світу: глибоке покаяння (Псалом 130), екзистенційний сумнів і відчай (Псалом 13), непохитну віру і безмежну довіру (Псалом 15), сподівання на Боже спасіння та захист (Псалом 61).

Хоровий вступ «*Господи!*», розпочатий хроматичним низхідним ходом із секундовими нашаруваннями в обсязі збільшеної кварта, задає напружений, драматичний тон оповіді. Загалом будова першої частини поєднує риси куплетної варіаційності та тричастинної репризної форми із рисами симфонізму. Основна тема «*З глибини я взиваю до Тебе, о Господи*» (*Andante mesto*), що виконує роль сольного заспіву, звучить у поступовому висхідному русі мелодії з напруженим стрибком на збільшену кварту вгору. Такий дзеркальний інтонаційний контраст початкового (вступного) низхідного руху в хорових партіях та подальшого висхідного у соліста драматургічно розкриває парадоксальне співіснування глибокого відчаю та благання і надії (Додаток А, приклад 50).

Згадана головна тема звучить у Псалмі тричі, окреслюючи експозиційний розділ, середню частину та репризу. Перше проведення — у *soprano solo*, друге (т. 46) та третє (т. 165) — густіше забарвленим (на чисту кварту нижче) тембром у соло альтів. Сольні проведення чергуються з хоровими епізодами, що вирізняються гостро дисонуючими гармоніями, хоровими затриманнями та педалями, хроматизованими «сповзаючими» вертикалями, кластерними співзвуччями та атональними побудовами.

Динамізація середньої частини досягається введенням молитви «*Вислухай, Боже*» (*rubato*) у терцієвому викладі сопрано та альтів, який згодом підхоплює увесь склад хору. Цей прийом відтворює молитовну модель, традиційно вживану у Богослужінні, де індивідуальне звернення

до Господа переростає у схвильоване та пристрасне колективне моління. Таким способом авторка зближує своє світське трактування псалма з його реальним виконанням у церкві. Відчутна метрична нестабільність (3/4, 3/8, 4/4, 3/4, 4/4), хорове шепотіння (*parlando*) без указаної висоти у техніці контрольованої алеаторики, квінтольні пришвидшення (Додаток А, приклад 51), значний діапазон — від баса до сопрано — послідовно приводять до кульмінації на словах «Хай я оселюся навіки в наметі твоїм» (*Andante maestoso*) (Додаток А, приклад 52), де емоційна та музична напруга досягає апогею, виражаючи прагнення людського до єднання з Божественним.

У Репризі звучить тема «Зглянься, озвися до мене, о Господи» (*alto solo*), яка у терцієвому викладі в дуєті сопрано та альта «Просвітли мої очі» (т. 177) веде до заспокоєння зі словами «Я надію на милість твою покладаю, о Господи!» (*doloroso*, т. 184).

Друга частина диптиху — *«Хваліть Бога в Святині Його»* — написана для мішаного хору та Сопрано (дзвону) на текст прославно Псалма 150. Музична форма цієї частини — строфічна з варіантним викладенням, коли кожна строфа представлена двічі зі змінами. Початкова тема — *«Хваліть Бога в Святині Його»* (*Maestoso*) — написана в обсязі мажорного тетрахорду. За характером близька до церковних напівів; у партитурі розростається від ансамблю партій сопрано та альтів до величного прославно п'ятиголосного хору. Фактура акордова, з лінійним викладом паралельними тризвуками (*«Хваліте Його звуком трубним»*, т. 23), підголосками та сонорними нашаруваннями голосів звучить святково та урочисто.

Піднесеності, величавості звучанню надає використання у Псалмі дзвону. З цього приводу М. Антоненко справедливо зауважує, що «Мистецтво церковних дзвонів було однією з найбагатших і динамічно розвинутих культурних традицій України впродовж багатьох століть. Вони супроводжували становлення національного світогляду з часів Київської

Русі до сучасності, асоціювалися з «голосом Божим». Після часів безбожного лихоліття нині народжується нова історія дзвонів, яка втілює в собі сучасну якість і стилістику» [3, с. 122]. Важливо й те, що «дзвін є єдиним канонічно дозволеним музичним інструментом у православній церкві, важливою частиною церковного сакрального дійства. Звуки дзвонів естетично збагачують церковне богослужіння. Кожен із видів дзвону (перебір, передзвін, дводзвін, тридзвін, благовіст, красний) має свої функції та призначення» [3, с. 124].

Друга тема представляє інший інтонаційно-смисловий комплекс, відтворюючи атмосферу передзвонів у прославному «Алілуя» (Allegro festivo, т. 32) завдяки секундовим «погойдуванням» на тлі тритонові лейтінтонації з першої частини диптиху (збільшена кварта) в партії басу, імітаціям, а також розростанню та ущільненню хорової фактури аж до восьмиголосся. Усе це створює відчуття масштабності, урочистості та величі. Повторне проведення «Алілуя» (у т. 86) є кульмінаційним розділом частини та хорового диптиху в цілому. Дзвонове розгойдування, організоване з використанням перемінних метрів (3/4, 7/8, 3/4, 7/8, 5/8, 3/4) на *ff* приводить до появи фінального кластерного співзвуччя (Додаток А, приклад 53) та контрастного тихого «Амінь!» (*Andante sereno*).

Музикознавці дійшли висновку, що «у своїй хоровій творчості, зокрема в диптиху «Давидові псалми», І. Алексійчук активно застосовує кластерні структури, сонорну фактуру та окремі елементи обмеженої алеаторики, що робить її стиль близьким до авангардної музики середини ХХ століття. У виконавській практиці І. Алексійчук віддає перевагу різноманітним «хоровим педалям», які можуть проявлятися у різних формах — від підготовлених затримань, що формують невеликі кластери, до розгорнутих звукових пластів, які слугують основою для подальшого розвитку музичного матеріалу» [119, с. 43]. Як зазначила А. Волошенко, «Жанрова екосистема національного хорового псалму у творчому розумінні Ірини Алексійчук являє собою поле достатньо великих

експериментів... Вони полягають не просто у поєднанні рис традиційних і авангардних технік Вони, радше, полягають у спробі пошуку нових засобів розвитку музичної фактури, спробі знайти нові акценти, тембри та виконавські манери. І за їхній рахунок досконало передати зміст духовних текстів... Твори І. Алексійчук відрізняються надзвичайною режисерською продуманістю та ефективним використанням тембрових та артикуляційних засобів виразності» [18, с. 44].

І. Алексійчук у своєму хоровому диптиху «Давидові псалми» послідовно реалізувала концепцію художнього синтезу традиційних інтонаційних прикмет українського церковного співу з елементами сучасної музичної мови. Композиторка прагне досягти балансу між сакральною традицією та новітніми художніми пошуками, що проявляється як на рівні фактурної організації, так і в драматургії хорового звучання. Застосування модерних технік композиції (атональності, сонористики, алеаторики) в поєднанні з елементами канонічного розспіву, рецитаційного складу та гетерофонії створює багатовимірний звуковий простір, здатний точно втілювати семантику молитовного тексту. Немалу увагу І. Алексійчук приділяє зв'язку між словом і звуком, опрацьовуючи інтонаційну природу мовлення у вокальній партитурі.

Таким чином, хоровий диптих І. Алексійчук «Давидові псалми» постає перед слухачем як цілісне художньо-філософське висловлення, в якому два, контрастні за характером і змістом, псалми, взаємодіють у єдиному композиційному та духовному просторі. Внутрішня драматургія диптиху вибудована на смисловому та емоційному контрапункті між прохальними та подячними псалмами, що формує чітку логіку музичного розвитку, надаючи твору структурної завершеності.

У «Давидових псалмах» виявляється типове для композиторки прагнення поєднати інтелектуальну рефлексію духовного тексту з художнім звучанням як духовним актом, де музика виступає посередником між вербальним текстом і слухачем, актуалізуючи і навіть увиразнюючи

сакральний зміст засобами сучасного письма. Поєднуючи елементи традиційного церковного співу з сучасними композиторськими техніками, композиторка створила нову модель духовного хорового вислову, що репрезентує ще один цікавий напрям розвитку української духовної музики на початку ХХІ століття.

Висновки до Третього Розділу

Проведений комплексний аналіз хорових творів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття на псалмові вірші в українському перекладі дав змогу окреслити глибинні закономірності сучасного осмислення духовного змісту сакрального тексту, з'ясувати особливості функціонування псалма як чинника формотворення та конструювання жанрових моделей в музичному мистецтві, виявити стильову специфіку репрезентації духовного досвіду людини в музиці хорових жанрів.

Встановлено, що звернення до Псалтиря українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття стає своєрідним актом духовної інтерпретації, в якому біблійний текст функціонує як динамічний смисловий простір. У цьому контексті відбувається переорієнтація із традиційної моделі «музичного озвучення тексту» на його глибинне інтерпретаційне освоєння. Так, у хорових творах Є. Станковича та В. Польової псалом інтерпретується як форма екзистенційного переживання, Г. Гаврилець – як символічно узагальнена духовна формула, в О. Яковчука – як цілісний наратив духовного шляху. Відповідно, сакральний текст набуває ознак особистісно-інтенційного висловлювання, що відображає сучасне розуміння духовності як сфери внутрішнього досвіду. Музична форма творів стає відзеркаленням внутрішньої смислової динаміки тексту, а її кульмінаційні зони усвідомлюються як духовні

вершини, що маркують етапи внутрішньої трансформації. Така взаємодія слова і звуку зумовлює семантизацію всіх рівнів музичної мови, у межах якої перебувають усі рівні та засоби музичного мислення: інтонація, гармонія, фактура, регістр і тембр набувають функції носіїв духовного змісту.

Результати аналізу хорових творів на вірші Псалтиря також дають підстави констатувати факт істотної трансформації жанрових моделей хорової академічної духовної музики сучасних українських композиторів. Зокрема, це стосується жанру хорового концерту. Порівняно з історично усталеними формами цього жанру XVIII століття, їхні зразки хорового концерту характеризуються відкритістю, гнучкістю та індивідуалізованістю композиційних рішень. Отже, жанр втрачає ознак нормативності та набуває рис концептуальної моделі, в якій визначальним стає авторський спосіб осмислення духовного змісту псалмового тексту. Унаслідок цього формується своєрідний метажанровий простір, де взаємодіють різні типи музичного мислення: симфонічний, медитативний, театралізований, камерний, що свідчить про розширення функціональних меж духовної хорової музики та її вихід за рамки суто літургійного вжитку.

У процесі роботи з аналітичним матеріалом виявлено типологічну диференціацію підходів композиторів до інтерпретації псалмового тексту, що відображає індивідуальні стратегії художнього мислення. Зокрема, у творчості Є. Станковича та О. Яковчука простежується синтетично-наративний підхід, пов'язаний із формуванням цілісного духовного висловлювання через об'єднання текстових фрагментів, а також спосіб послідовного розгортання псалмового змісту. У таких моделях музична драматургія набуває процесуального характеру, відтворюючи ідею духовного шляху людини – від стану внутрішньої напруги й пошуку справедливості – до гармонізації та утвердження віри. У творчості Г. Гаврилець і частково Л. Дичко домінує принцип символічної

концентрації духовного змісту, коли обмежений текстовий матеріал набуває узагальненого, архетипного значення, а музична форма функціонує як своєрідна «звукова ікона», що репрезентує ключові смислові опозиції християнського світогляду. Інтроекспективно-медитативна модель, характерна для В. Польової та І. Алексійчук, апелює до внутрішнього духовного досвіду. Вона пов'язана з мінімалізацією фактури, статичністю музичного часу та особливою роллю сонорних і тембрових параметрів. Водночас у творчості В. Степурка формується театралізовано-концертна модель втілення духовного змісту сакрального тексту, що передбачає розширення жанрових меж через залучення інструментального чинника, елементів сценічності та просторово-часових (хронотопічних) концепцій.

У проаналізованих жанрово-стильових втіленнях віршів Псалтиря виявляється зміна парадигми духовного діалогу митця і Бога. Якщо в традиційній духовній практиці сакральне було пов'язане передусім із колективним богослужбовим актом, то у творах кінця XX – початку XXI століття воно дедалі більше осмислюється як особистісний духовний досвід, набуваючи рис індивідуального, екзистенційного. Псалом у цьому контексті постає як форма внутрішнього монологу, а хор – як багаторівнева структура, що поєднує колективне й особистісне начала. Драматургія творів розгортається не стільки через подієвість, скільки через еволюцію психологічних і духовних станів, що відповідає природі псалмового тексту як особливого типу релігійної поезії.

Виявлення жанрової специфіки музичних втілень віршів Псалтиря дало розуміння еволюції жанрової ієрархії аналізованого сегменту творчості, в якій простежується функціональна диференціація форм: хорова мініатюра (В. Польова, І. Алексійчук, Л. Дичко) виступає як концентрована модель духовного стану; хоровий концерт (Є. Станкович, Г. Гаврилець) – як форма драматургічно розгорнутого духовного діалогу; хоровий цикл (О. Яковчук, В. Степурко, І. Алексійчук) – як концептуальна

модель духовного шляху, в якій найповніше реалізується процесуальність сакрального досвіду. При цьому, саме в циклічних формах найповніше реалізується ідея інтеграції різних типів псалмів, а також концепція їхнього об'єднання в єдиний смисловий простір.

Узагальнення стильових характеристик досліджуваних хорових композицій дає змогу стверджувати, що визначальним принципом сучасної української духовної музики є синтез традиції та новаторства, який у кожного композитора набуває специфічного вияву: в Л. Дичко – через актуалізацію національно-церковної традиції; в Є. Станковича – симфонізацію та фольклорну інтонаційність; у Г. Гаврилець – архетипізацію змісту; в О. Яковчука – поліфонічне мислення та модальність; у В. Степурка – темброво-просторову концепцію; в І. Алексійчук та В. Польової – через медитативність художнього вислову та семантику звукової тиші. Цей синтез виявляється на різних рівнях музичної організації: інтонаційному (опертя на псалмодійні, кантові, знаменні інтонації); гармонічному (використання сонористики, кластерних структур) та фактурному (поєднання монодії, поліфонії та акордової вертикалі). Водночас у кожного композитора цей процес має індивідуальне спрямування: від симфонізації і драматизації духовного втілення – до символізації, медитативної зосередженості чи театралізації сакрального простору.

Виявлена жанрово-стильова специфіка втілення духовного змісту псалмів дає підстави стверджувати, що сучасна українська хорова музика на основі цих текстів виконує важливу культурно-естетичну функцію, поєднуючи збереження національної духовної традиції з її актуалізацією в умовах сучасного художнього мислення. Вона постає як форма діалогу між минулим і сучасністю, між колективним досвідом національної культури і внутрішнім світом особистості. У цьому контексті псалмова творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століття набуває значення не лише мистецького явища, а й особливого способу духовного

самопізнання, у якому музика виступає медіатором між словом та його глибинним екзистенційним змістом.

Отже, результати здійсненого аналізу жанрово-стильових втілень духовного змісту псалмових текстів в українській академічній хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття переконують, що еволюція духовної хорової музики на псалмові тексти відбувається у напрямі жанрової концептуалізації та індивідуалізації жанрово-стильових рішень на основі синтезу традиційних та інноваційних ознак. Це свідчить про формування новітньої парадигми духовного мистецтва, що органічно поєднує національні духовні цінності та сучасні способи їхнього художнього осмислення, відкриваючи перспективи подальшого розвитку української духовної музичної культури.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні «Книга псалмів в українській академічній хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття» здійснено комплексне музикознавче осмислення псалмових текстів як визначального чинника формування образно-змістових та жанрово-стильових параметрів сучасної української хорової музики.

В українській академічній музиці доби незалежності Псалтир усвідомлюється як універсальний духовно-естетичний феномен, що інтегрує релігійно-філософські, культурно-історичні та художньо-семантичні виміри. Його тексти, в яких синтезовано молитву, покаєння та хвалу Богові, впродовж століть формували специфіку музичного мислення, зумовлюючи тяглість інтонаційно-сміслових моделей сакрального мистецтва. Звернення композиторів сучасності до віршів *Книги псалмів* інтенсифікувалося завдяки процесам національно-культурного відродження, переосмислення духовної традиції та культурної ідентичності. Хорові інтерпретації псалмових текстів функціонують як форма глибинної духовної рефлексії, в якій поєднуються традиційні канони й індивідуалізовані композиторські стратегії.

Результати поетапно проведеного процесу дослідження дають підстави зробити такі **висновки**:

1. Опрацювання широкого кола наукової літератури гуманітарного профілю), присвяченої проблемам духовного життя (Гункель Г., Кримський С., Крип'якевич П., Маланюк Є., Олексюк О., Ортега-і-Гассет Х., Пахльовська О., Самойленко О., Фромм Е., Чотарі В., Швейцер А.) та псалму як феномену духовної культури та літературно-музичному жанру (Антонович М., Афоніна О., Воскобойнікова Ю., Гарькава І., Гусарчук Т., Зосім О., Коменда О., Корній Л., Кудрик Б., Літвінова С., Макаренко О., Шевчук О., Шуміліна О., Ясиновський Ю.)

дало змогу визначити його як синкретичну жанрову форму, що поєднує вербальний і музичний рівні художньої організації. З'ясовано, що за типологічною структурою псалми поліляються на хвалебні, покаянні, благальні та урочисто-гімнічні різновиди, кожен із яких формує відповідні моделі музичного втілення. За жанровим критерієм розрізняють також подячні, покаянні, царські, мудрі та історичні псалми. Виявлено, що семантика псалмів (богословська, антропоцентрична, історико-наративна та етична) характеризується високим ступенем духовно-філософської насиченості, відображаючи емоції радості, смутку, покаяння, вдячності та історичні події – вихід з Єгипту, мандрівку пустелею, заснування держави, період вавилонського полону. Окреслене функціональне поле псалмів, що охоплює інтерпретаційний, екзистенційно-психологічний, авторитарний (опозиційний), культурно-ідентифікаційний та естетико-стилістичний аспекти дає змогу стверджувати, що завдяки своїй функціональній багатовимірності *Книга псалмів* виявилася універсальним джерелом розвитком культури, зокрема й музичної.

2. Функціонування псалмів у просторі релігійного, духовно-естетичного та соціокультурного життя завжди сприяло зміцненню основ української культурної ідентичності. Панорамний огляд національної музичної культури XVII – XVIII століття дав змогу зрозуміти вагомий вплив *Книги псалмів* у становленні композиторської творчості, традицій хорового та сольного виконавства. Це, своєю чергою, зумовило подальший розвиток хорової, камерно-вокальної та інструментальної творчості, яка й надалі збагачувалася творами на основі псалмових текстів, причому не тільки в українських перекладах біблійного першоджерела, здійснених видатними культурними діячами та митцями XIX – XXI століття (М. Максимович, П. Морачевський, П. Куліш, І. Пулюй, І. Нечуй-Левицький, І. Огієнко, М. Рильський), а й у поетичних інтерпретаціях (Т. Шевченко, П. Гулак-Артемівський, Я. Щоголів, С. Руданський,

Ю. Федькович, І. Франко, Б.-І. Антонич, Є. Маланюк, Д. Павличко, Л. Костенко).

Тексти Псалтиря не втрачають актуальності в українській музичній культурі сьогодення. В умовах соціальних і воєнних викликів музичні інтерпретації псалмів набувають особливої значущості як засіб духовної консолідації суспільства та емоційної підтримки. Зокрема, у творчості Л. Дичко, Є. Станковича, Г. Гаврилець, О. Яковчука, В. Степурка, В. Польової та І. Алексійчук втілення псалмових текстів постають як форма синтезу індивідуального духовного досвіду композитора з колективною соціокультурною рефлексією, у якій музична структура, жанрова організація та семантика звукового простору інтегрують морально-етичний, духовний і емоційний виміри. Отже, *Книга псалмів* як літературно-музичний і морально-етичний феномен завжди відігравала і відіграє значну роль у формуванні та розвитку української духовної культури.

3. Необхідність збагнути історичну й художню вагу позалітургійної хорової музики духовного змісту, до якої належить майже весь аналітичний матеріал дисертації, обумовило занурення в історію української музики. Розгляд духовної хорової творчості українських композиторів XVII – першої третини XX століття, написаної на вірші псалмів, відзеркалює шлях еволюції національного музичного мислення – від монодичних практик середньовічного співу, які не втрачали актуальності навіть у розгорнутих багатоголосних композиціях, – до поліфонічних і гомофонно-гармонічних моделей барокової, класицистської та романтичної традицій.

Початок формування традиції функціонування творів духовного змісту поза церковною службою, що простежується вже у другій половині XVII століття, пов'язаний із творчістю М. Дилецького та багатьох анонімних авторів тогочасної партесної музики, написаної на вірші

Псалтиря. Поширення псалмової поезії відбувалося протягом XVII – XVIII століть також у кантовій, пісенній та народноепічній традиціях, що свідчить про її широку культурну інтеграцію в українському суспільстві. У добу Класицизму (М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, А. Рачинський, С. Дегтярьов) інтерпретації віршів Псалтиря у жанрі духовного хорового концерту набули кульмінаційного етапу розвитку.

Розвиток паралітургійних та позалітургійних форм у XIX столітті локалізується переважно у галицькому духовному середовищі у творчості М. Вербицького, І. Лаврівського та І. Біликовського, в якій наявні твори на тексти *Книги псалмів*. У першій половині XX століття у паралітургійній та позалітургійній музиці духовного змісту на основі псалмів (М. Лисенко, Л. Ревуцький, В. Барвінський, В. Безкоровайний, Б. Кудрик) спостерігається індивідуалізація музичного висловлювання. Традиція втілень псалмових текстів в українській музиці 1920–1980-х роках зазнає суттєвих обмежень і заборон внаслідок ідеологічного тиску радянської системи, натомість продовжує частково розвиватися у середовищі західної української діаспори.

4. Розгляд соціокультурних умов розвитку української музики кінця XX – початку XXI століття дав змогу усвідомити, що зі здобуттям Україною незалежності процеси демократизації суспільства й відродження національно-культурних традицій та цінностей, знівельованих і спаплюжених у радянський період, сприяли відновленню богослужбової практики, поповненню концертно-філармонічного репертуару творами духовного змісту, та глибокому зацікавленню композиторів сучасності духовною тематикою та образністю.

З'ясовано, що означені процеси активізувалися також завдяки національно-патріотичному підйому українського суспільства в період революцій 1990–2014 років та з початком Війни за Незалежність України. Велику роль у збереженні літургійних традицій та розвитку

богослужбових та паралітургійних жанрів відіграла творчість композиторів західної української діаспори, яка почала проникати в Україну, а також безпосередня участь українських митців-емігрантів у розбудові національної музичної культури незалежної держави. Вмявлено, що у сфері функціонування духовної літургійної музики особливої ваги набули регіональні традиції церковного співу та етнохарактерні особливості виконання, які вплинули на стильову специфіку композиторських творів.

В окреслених соціокультурних умовах сучасності українська академічна духовна музика постає як цілісне явище, що відображає історичні, культурні та духовні трансформації суспільства, забезпечуючи континуальність і модернізацію національної музичної традиції. Огляд значного корпусу духовних хорових творів академічної музики сьогодення дає можливість стверджувати, що значне місце в ньому посідають композиції різних жанрів, написані на псалмові тексти. Звернення до Псалтиря сучасними композиторами, очевидно, є актом реконструкції історично-культурної спадщини, і водночас, природним способом художнього самовираження.

5. Концепт духовності у музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століття виступає ключовим чинником образно-змістового оновлення творчості українських композиторів, інтегруючи морально-філософські, емоційно-екзистенційні та художньо-естетичні виміри. Пізнання смислу духовності через призму категорій «душа – дух – духовність» уможливило виокремити його роль як детермінанти художньо-виражальної моделі сучасної української музики. Розуміння поняття духовності сучасними українськими композиторами (В. Сильвестровим, Л. Дичко, М. Скориком, Г. Гаврилець, О. Яковчуком, Є. Станковичем, В. Степурком та І. Алексійчук) та шляхи втілення цього концепту в їхній творчості демонструють, що духовність – це іманентна складова музичного

мислення, яка визначає жанрово-стильові рішення, образно-змістове наповнення, композиційну структуру твору на основі власної інтерпретації духовного змісту сакрального тексту.

Встановлено, що саме концепт духовності визначає образно-змістове та жанрово-стильове оновлення творчості українських композиторів, сприяючи поєднанню канонічних основ із новітніми виражальними засобами, індивідуалізації авторських стратегій та розвитку концертного виконання сакральних жанрів. Реалізація концепту духовності в їхній творчості безпосередньо пов'язана з інтерпретацією псалмових текстів, що виконують функцію носіїв універсальних духовних смислів, спрямованих на відображення індивідуального духовного досвіду людини. З'ясовано, що духовність у хоровій творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття виходить за межі конфесійного трактування, реалізуючись на різних рівнях філософсько-культурного, національного та інтертекстуального осмислення, що сприяє синтезу різних традицій і активізації позалітургійних жанрів.

6. Виявлені ознаки духовного світогляду сучасних українських композиторів допомогли збагнути сутність їхнього творчого підходу до втілення духовного змісту віршів Псалтиря у хорових композиціях різних жанрів. Так, здійснений жанрово-стильовий аналіз псалмової хорової творчості Є. Станковича, Г. Гаврилець, О. Яковчука оприявнює прояв духовності через багатошарову поліфонію, контрастність динамічних планів, символічно означений тематичний розвиток та глибоку інтонаційну насиченість. Водночас у творах Л. Дичко, В. Польової та І. Алексійчук духовність набуває інтимно-рефлексивного характеру, що проявляється у прозорості фактури, стриманості виражальних засобів і концентрації на внутрішньому переживанні сакрального тексту.

Жанрово-стильова специфіка хорових творів на псалмові тексти полягає у варіативності форм та засобів музичного вислову, що забезпечує

органічне поєднання традиційних та інноваційних рис жанру. Хорові концерти Є. Станковича, Г. Гаврилець та О. Яковчука вирізняються масштабністю композиції та фактурною насиченістю, що підсилює урочисто-піднесений характер тексту та демонструє збереження традиційних рис українського хорового концерту епохи Класицизму, втілених у межах авторських жанрових моделей.

Хорові мініатюри Л. Дичко, Г. Гаврилець, І. Алексійчук та В. Польової вирізняються камерністю форми, прозорістю фактури та інтимно-рефлексивним характером духовного переживання. Авторки використовують різноманітну стилістику та технічні прийоми – діатонічні й хроматичні комплекси, кластерні нашарування, метричну варіативність та багатство ритмічних формул для моделювання духовних станів та втілення символічності певного псалмового тексту.

Хорові цикли О. Яковчука, В. Степурка та І. Алексійчук демонструють різні концептуальні підходи до втілення псалмового тексту: тематичний, драматургічно-концертний та синтетичний, що реалізуються через різноманітні форми, виконавські склади та використання інструментального складника. Кожна модель циклу відображає індивідуальне осягнення духовного змісту псалмів, що підтверджує відкритість сучасного українського хорового мистецтва до інноваційних проявів.

Отже, в хоровій творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття, написаній на тексти *Книги псалмів*, спостерігається істотне оновлення хорового письма. Інтеграція поліфонічних традицій із сучасними гармонічними, сонористичними прийомами та фактурними рішеннями формує якісно новий тип хорового мислення, у межах якого псалмовий текст виступає не лише семантичним джерелом, а й активним чинником організації музичної драматургії. Виявлено, що така трансформація музичної мови забезпечує індивідуалізацію авторських

інтерпретацій при збереженні глибинного духовного змісту, притаманного українській сакральній традиції.

7. Хорові твори сучасних українських композиторів на тексти Псалтиря виконують важливу культурно-історичну функцію, пов'язану з підтримкою національної духовної ідентичності. Звернення до псалмів постає як форма історичної пам'яті, що забезпечує тяглість традиції від давніх форм церковного співу до новітніх жанрово-стильових моделей академічної музики. Водночас ці твори функціонують як засіб духовного відродження та консолідації суспільства, що особливо актуально в умовах сучасних соціально-політичних і воєнних викликів.

Музично-історична значущість проаналізованого хорового сегменту також полягає у його властивості поєднувати різночасові музично-стильові пласти, інтегруючи традиційні засади української сакральної музики з інноваційними художніми практиками. Псалмові тексти стають структуротворчим та смислотворчим чинником, що забезпечує цілісність композиційних рішень, формування жанрових типів і розвиток музичної драматургії. Це сприяє формуванню нового стилю сучасного хорового мислення, орієнтованому на синтез традиції та новаторства. Водночас, розглянуті хорові твори репрезентують нові жанрово-стильові моделі, в яких сакральний текст набуває функції універсального художньо-смыслового коду. Це визначає їхню фундаментальну роль у розумінні закономірностей розвитку сучасної української хорової культури.

Отже, різножанровий хоровий доробок на тексти Псалтиря, створений сучасними українськими композиторами є історично значущим феноменом, який забезпечує континуальність і модернізацію національної музичної традиції, репрезентує глибинні процеси духовно-культурного розвитку суспільства та виступає одним із ключових чинників формування сучасного українського музичного мислення.

Пропоноване дослідження не претендує на всеосяжність і вичерпаність проблеми, натомість окреслює перспективи подальшого вивчення різноманітних аспектів музичних інтерпретацій псалмових текстів у творчості українських композиторів, художньо-естетичного дискурсу духовної хорової музики XX–XXI століть, а також жанрово-стильової еволюції хорових форм у контексті національно-культурних трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамович С. Псалом. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври. 2001. С. 452–455.
2. Александрова О., Черторижська М. Духовно-семантичний підхід як методологічна основа аналізу релігійної музики (на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 69. С. 56–86.
3. Антоненко М. М. Православна духовна музика в системі української культури кінця XX — початку XXI століття: Автореф. ... канд. мист. : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ: НМАУ, 2020. 18 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/antonenko-dysertatsiya.pdf>
4. Антонович М. Псалм «На ріках Вавилонських» в українській церковній практиці. *Musica Sacra: Зб. статей з історії української церковної музики*. Львів: Ін-т укр-ва ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 56-63.
5. Афоніна О. Поліконфесійність як ознака сучасної української духовної музики. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 28. С. 212–220.
6. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. Дис. ... доктора філософії : Спец. 025 музичне мистецтво; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 253 с.
URL: <https://nakkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Bakumets-dysertatsija.pdf>
7. Бардашевська Я. М. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів a capella). Дис. ...канд. мист. (д-ра філософії). Івано-Франківськ-Одеса, 2017. 224 с.

8. Бардашевська Я. М. Псалми у творчості Віктора Степура: контекст жанру й деякі особливості інтерпретації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2015. Вип. 21 (1). С. 150–156. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21%281%29_30
9. Бардашевська Я. Хори а cappella Віктора Степура на біблійну тематику: псалми [Електронний ресурс]. *Наук. записки Тернопільського нац. пед. універ. ім. В. Гнатюка*. Тернопіль : ТНПУ, 2016. № 1 Вип. 34. С. 43–50. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/pv/2955.pdf>
10. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
11. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця XIX – початку XX століття. *Zielonagora* ; Kijow, 1999. 160 с.
12. Бондаренко А. Ю. Образ Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х–1980-х років. Дис. ... доктора філософії : спец. 025 музичне мистецтво; Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2025. 246 с.
13. Бубер М. «Я» і Ти». Шлях людини за хасидським вченням / пер. з нім. В. Терлецький, Н. Спринчан. Київ : Дух і літера, 2012. 272 с.
14. Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 16 с.
15. Вернюк Н. Утвердження псалмів від давнини до сучасності: дискурс та їх буття. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2019. VII(62), Is. 211. С. 58–62.
URL: https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/04/fil_vii_211_62.pdf
16. Власополов Ю. Духовність як провідна ознака сучасної української хорової музики: до проблеми композиторської інтерпретації православних канонічних текстів. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 325–338. URL: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-25>

- 17.Волотка А. Жанрово-виконавські аспекти хорового стилю Є. Станковича. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 353–363.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_39_35
- 18.Волошенко А. Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Музикознавчі студії*. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. Вип. 36. С. 44–51. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/06/zbirka-asp-2015-36-01_004_voloshenko.pdf
- 19.Воскобойнікова Ю. В. Семантика засобів музичної виразності у циклі «Псалми Давидові» Рубена Толмачова. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2025. Вип. 26. С. 33-46.
- 20.Воскобойнікова Ю. В. Специфіка формоутворення в хоровому циклі «Псалми Давидові» Р. Толмачова. *Культура України*. 2023. Вип. 81. С. 24–33.
- 21.Воскобойнікова Ю. В. Принципи трансформації Шевченкових переспівів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова «Псалми Давидові». *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Т. 2, № 35. С. 74–88.
- 22.Воскобойнікова Ю. В. Регентська діяльність як системне явище сучасної православної культури. Дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури; Харківська державна академія культури. Харків, 2018. 444 с.
URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Voskoboynikova/disVoskoboynikova.pdf
- 23.Гайда Р., Пляцко Р. Перекладач і публіцист. Співпраця Івана Пулюя і Пантелеймона Куліша над перекладом Біблії. Іван Пулюй. Життя і творчість. Львів: НТШ, 2019. С. 220.
24. Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дис. ...канд. мист-ва. Київ: НАКККиМ, 2019. 192 с.

25. Гарькава І. О., Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка : монографія. Київ : Ліра-К, 2023. 224 с.
26. Гасанов Р. Псалом №8 в українській хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття: аналіз композиторських інтерпретацій (на прикладі творів Євгена Станковича та Олександра Яковчука). *Вісник НАКККиМ*. Київ, 2024. Вип. 3. С. 222–227.
URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/313319>
27. Гасанов Р. Псалом №67 Лесі Дичко в контексті духовної хорової творчості композиторки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 278–282.
28. Гасанов Р., Лігус О. Хоровий цикл «Псалми царя Давида» Олександра Яковчука: особливості втілення духовного змісту текстів Псалтиря. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2025. Вип. № 3 (54). С. 7–16. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/885>
29. Гасанов Р. Псалми Ганни Гаврилець як квінтесенція духовно-філософських пошуків українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. *Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами VI Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (21-22 грудня 2022 року)*. Суми, 2023. С. 43–47.
30. Гасанов Р. Рефлексія війни у творчості Вікторії Польової (на прикладі Псалма №90). *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: збірник статей за матеріалами XXI Міжнародної науково-творчої конференції ХНУМ імені І. П. Котляревського. (22–23 квітня 2025 року)*. Харків, 2025. С. 29–33.
31. Герасименко Л. М. «Давидові Псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 47. С. 15–30. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_15-30.pdf

32. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство : сб. ст. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 407 с.
33. Герасимова-Персидська Н. О. Псалтир в музичній культурі України 16–17 ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Музика і Біблія. 1999. Вип. 4. С. 83–89.
34. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів: В-во «Львівська політехніка», 2017. 600 с.
35. Гобдич М. Духовна музика Валентина Сильвестрова [Електронний ресурс]. 2012.
Режим доступу: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/5d3860d5-f2b2-4a53-a1b3-2f881866df62>
36. Гобдич М. Духовні концерти Андрія Рачинського: від наукової реконструкції до виконання. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 4. С. 100–104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/isp_2019_4_23
37. Голинська О. [Степурко Віктор]. «Я за живу музику і живе спілкування...». Режим доступу: <https://mus.art.co.ua/viktor-stepurko-ya-za-zhyvu-muzyku-y-zhyve-spilkuvannia/>
38. Гордійчук М. Леся Дичко : творчий портрет. Київ : Музична Україна, 1981. 73 с.
39. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів: Видавництво Українського католицького університету. Серія «Історія української музики: дослідження». Вип. 27. 456 с.
40. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 271 с.
41. Гуральна С. С. Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону. Дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 389 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2410>

- 42.Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох : монографія. Вид. 2-ге, виправл. і доп. Київ : Муз. Україна, 2019. 768 с. ; 32 с. іл.
- 43.Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Л. Дичко. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3. Київ, 2002. С. 13-39.
- 44.Гусарчук Т. В., Літвінова С. А. Дванадцятий псалом у поетичній та музичній інтерпретаціях (Артемій Ведель, Тарас Шевченко, Мирослав Скорик). *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2019. № 3. С. 7–23.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2019_3_3
- 45.Гусарчук Т. Духовний концерт у творчості С. Дегтярьова: стильові особливості. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24–25. С. 271–277.
URL: <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/21348/1/Тетяна%20Гусарчук%20С.271-277.pdf>
- 46.Гусарчук Т. В. Інтерпретація псалмів Давида у хорових концертах Артемія Веделя. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Музика і Біблія : зб. наук. праць. Київ, 1999. Вип. 4. С. 108–113.
- 47.Гусарчук Т. В. Особливості музичної інтерпретації канонічного тексту в останньому духовному концерті Артемія Веделя. *Молодий вчений*. 2018. № 2(1). С. 107–113.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_2%281%29_27
- 48.Гусарчук Т. В. Особливості музичної інтерпретації псалмового тексту у двох концертах «Доколі, Господи, забудеши мя» та проблема авторства. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 192–200. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_33_26
- 49.Гусарчук Т. В. Псалми як основа драматургії духовних концертів Артемія Веделя. *Науковий вісник Національної музичної академії*

- України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 119. С. 200–220. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2017_119_14
50. Гусарчук Т. В. Духовна хорова творчість Мирослава Скорика в контексті пострадянського музичного простору. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction» : conference proceedings*, July 16–17, 2021. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. С. 39–42. Режим доступу: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/150/4442/9380-1>.
51. Даниленко І. Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка. *Слово і час*. 2007. № 5. С. 3–16.
URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11150/01-Danylenko.pdf?sequence=1>
52. Домашовець В. Г. Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка. *Slavistica* ; XCIX. Оттава : Морріс Плейнс, 1992. 159 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1885/file.pdf>
53. Дюжева К. Давидові псалми в інтерпретації Ліни Костенко. *Літературознавчі обрії*. 2012. Вип. 18. С. 144–148. URL: http://eprints.zu.edu.ua/15122/1/Dyuzheva_Davydovi_psalmy_Literat.obrii.pdf
54. Заверуха О. Л. «Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова: єдність божественного і матеріального. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2013. Вип. 41. С. 268–270.
55. Зваричук Ж. Й. Деякі аспекти духовного хорового виконавства у Галичині ХІХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2008. Вип. 13. С. 37–44.
56. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 204 с.

URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2602>

57. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях : монографія. ДАКККиМ. Київ, 2009. 204 с.

URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/237/Monografiya_Zosim_compressed.pdf?sequence=1

58. Зосім О. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 28. С. 99–110.

59. Зосім О. Л. Псалтирні пісні в українській духовнопісенній традиції XVII – початку XXI століття. *Вісник НАКККиМ*. 2016. №1 (17). С. 66–73.

URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2016_1_17

60. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 328 с. URL:

https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/Zosim_Skhidnoslovnyanska_sakralna_pisnya.pdf

61. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століття. Дис.... канд. миств. спец.: 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство). НАКККиМ. Київ, 2018. 503 с.

62. Іванова І. «Псалми Давида» Вікторії Польової: відчай, крик, надія [Електронний ресурс]. *The Claquers*. 2024.

URL: <https://theclaquers.com/posts/10915>

63. Іванова С. Станкович Євген: «Поєднання мелодії і гармонії – це питання філософське». *Збруч*. 2016. URL: <https://zbruc.eu/node/55273>

64. Іванова Ю. М. Композиторська інтерпретація Псалма 138 «Камо пойдю от лица твоего» у творчості Вік. Каліннікова, М. Лисенка й Веденецького. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 63. С. 87–98. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2019_63_10

65. Ігнатова Л., Петлій С. Феномен духовності та молодіжні субкультури. *Ставропігійські філософські студії: Збірник наук. праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти*. Вип. 2. Львів. 2008. С. 172-184.
66. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум: Дис. ...канд. мист-ва : 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020. 212 с.
67. Каралюс М. Кілька прикладів інтерпретацій текстів псалмів у творчості сучасних українських композиторів. *Молодь і ринок*. 2011. № 10. С. 129–132.
68. Карась Г. В. Духовна музична культура західної діаспори як вияв етнічного буття українців. *Ставропігійські філософські студії*. Львів : Ставропігійон, 2008. Вип. 2. С. 140–158.
69. Карась Г. Церковна музика композиторів української діаспори у відродженні національно-культурної та релігійної ідентичності православної греко-католицької церкви в сучасній Україні. *European vector of modern cultural studies and art criticism: the experience of Ukraine and the Republic of Poland : Collective monograph*. Wloclawek, Poland; Riga : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 55-72. Режим доступу: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/42/790/1579-1>
70. Кириленко Я. «Духовний концерт» М. Скорика: жанрово-стильове репрезентування неорелігійної моделі українського хорового концерту. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34 (2). С. 52–59. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_34\(2\)_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_34(2)_9)
71. Кириленко Я. О. «Концерт (пам'яті Миколи Леонтовича)» В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту. Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича). *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 1. С. 337–342.
72. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: Сполом, 2008, 602 с.

- 73.Клименко Е. С., Руденко Л. Г. Комплект рукописних поголосників з київської колекції партесної музики XVII–XVIII століття Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2023. Вип. 31. С. 142–155. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0004767>
- 74.Книга псалмів. Біблія / пер. І. Огієнка. Режим доступу: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyate-pysmo/bibliya-za-ohijenko/knyha-psalmiv/>
- 75.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с. (Українознавча бібліотека НТШ ; число 15).
- 76.Колесник В. Композиція Псалтиря та літературна форма псалмів. *Науковий блог*. Нац. універ. «Острозька академія». 2013. URL: <https://naub.ua.edu.ua/kompozytsiya-psaltyrya-ta-literaturna-forma-psalmiv/>
- 77.Коменда О. І. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. XX ст. – поч. XXI ст. *Студії мистецтвознавчі*. Вип. 4(16). 2006. С. 51–55. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12881>
- 78.Компанієць Т. І. Псалтир у традиції партесного співу в Україні (за матеріалами партесного зібрання бібліотек Софійського собору та Києво-Печерської Лаври) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02; Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 19 с.
- 79.Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с. URL: https://spadok.org.ua/books/kornii_lp_siuta_bo_istoriia_ukrayinskoyi_muzichnoyi_kulturi.pdf
- 80.Корній Л. П. Джерелознавство історії української музичної культури : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; Ніжин : Лисенко М. М., 2019. 312 с.
- 81.Корчова О. Музика, написана серцем. *Музика*. 2008. № 2. С. 10–12.
- 82.Косаняк Н. Колекція нот Інституту церковної музики у Львові (із фондів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В.

- Стефаника). *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2018. Вип. 10. С. 571–596.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lnnbyivs_2018_10_29
83. Крамаренко О. Б. Духовна хорова творчість Є. Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 1. Київ, 2013. С. 195–198.
84. Крамаренко О. Семантика дзвоновості в хоровій творчості Є. Станковича в контексті історичних музичних традицій. *Культурологічна думка*. 2011. № 3. С. 90–93. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2011_3_12
85. Кримський С. Переднє слово. Під сигнатурою Софії. Київ: «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
86. Крип'якевич П. Артистична форма псалма 118. *Каллофонія: Наук. збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів, 2002. Ч. 1. С. 283–296.
87. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. С. 127.
88. Кузьмінський І. Ю. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся. Дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2014. 175 с. URL: https://www.academia.edu/38378184/Витоки_музична_теорія_та_виконавська_практика_партесного_багатоголосся
89. Кутасевич А. Актуальні питання дослідження духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова й Артема Веделя. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2013. Вип. 38. С. 208–220. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2013_38_21
90. Кутасевич А. В. Концерт «Слиши, діти, і виждь» (Ре мажор). Питання авторства. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2010. № 3 (8). С. 134–149.

URL: <https://ru.scribd.com/document/719764500/13-Kutasevych-%D0%A1-%D0%94%D0%95%D0%93%D0%A2%D0%AF%D0%A0%D0%AC%D0%9E%D0%92>

- 91.Кутасевич А. В. Степан Дегтярьов. Концерт «Боже, Боже мой, вонми мі». Питання авторства. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2013. № 3. С. 130–145.

URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_3_16

- 92.Кухарик Г. Образ-архетип воскресіння у хорових концертах Дмитра Бортнянського та Ганни Гаврилець: між етикою і риторикою. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 28.

URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.81>

- 93.Кушнірук О. П. Хорова творчість Олександра Яковчука: жанрові та стильові параметри. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 65–76. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2019_125_8

- 94.Ластовецька Л. Кантата «Псалми Давида» Миколи Ластовецького: спроба аналізу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2006. № 2. С. 43–47.

- 95.Лігус О. Іспанська культура у дзеркалі творчості Лесі Дичко (на прикладі фортепіанної сюїти «Алькасар... Дзвони Арагону»). *Ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури: до 100-річчя Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка: збірник статей за матеріалами VIII всеукраїнської науковопрактичної конференції (11–12 грудня 2024 року)*. Суми : ФОП Цьома С.П., 2025. С. 103–108.

- 96.Літвінова С. А. Псалом № 136 «На ріках Вавилонських» в українському хоровому мистецтві XVIII – XXI століть (композиторська творчість та виконавство). *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 236–249.

URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0004412>

- 97.Літвінова С. А. Культуротрансляційна функція псалма та псалмових жанрів у мистецтві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 5. С. 139–142.
- 98.Любченко В. Інтерпретація тексту Псалму Давида № 50 у хоровій творчості В. Польової. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених (Харків, 17–18 квіт. 2025 р.)*. Харків : ХДАК, 2025. Ч. 1. С. 221–222.
99. Ляшенко І. Українська композиторська школа в історичній типології національного стилеутворення . *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: Мат-ли Міжнар. наук. конференції*. Львів: Сполом, 1997. С. 56-64.
100. Макаревич М. Вікторія Польова: «Музика обіймає людину, коли їй болить» [Електронний ресурс]. 2024. URL: <https://surl.lt/zgedyn>
101. Макаренко О. В. Псалмова лірика у хоровій творчості Миколи Лисенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С. 59–71. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2018_121_7
102. Макаренко О. В. Псалтир у європейській музиці XVI–XVIII століть. Дис. ... доктора філософії : спец. 025 музичне мистецтво; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Makarenko_dysertacija.pdf
103. Маланюк Є. Книга спостережень. Київ: «АТІКА», 1995. С. 142-201.
104. Маласпіна В. Канти, псалми, духовні пісні — жанри нелітургійної духовної музики. *Волинський Благовісник*. 2018. № 6. С. 219-230.
105. Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики: Дис. ...канд. мист. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2009. 342 с. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/10/o_manulyak_dysertacija.pdf

106. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII-XVIII століть. Львів: УКУ, 2006.
107. Назар Л. Й. Сильові виміри творчості Василя Барвінського. Дис... канд. мистецтв-ва : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. 290 с.
108. Новакович М. О. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності. Дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 музичне мистецтво; Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 494 с.
109. Олексюк О. М., Теряєва Л. А. Інтеграція вокально-хорових дисциплін у духовному розвитку майбутніх фахівців музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 9. С. 4–9. URL: <https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/270>
110. Олексюк О. М. Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 268 с.
111. Осипенко В. В. Авторська концепція хорового концерту Є. Станковича «Господи, Владико наш». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 1. С. 146–149. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_1_36
112. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство») : дис.... канд. миств. спец.: 26.00.01: Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 208 с.
113. Пахомова Є. Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Посвіт, 2015. Вип. 11. С. 85–92.

114. Пахльовська О. Майдан, простір майбутнього. Пахльовська О. Ave, Еуропа! Київ: Пульсари, 2008. С. 279-286.
115. Пахльовська О. Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації. Пахльовська О. Ave, Еуропа! Київ: Пульсари, 2008. С. 61-83.
116. Переклади Біблії українською мовою [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Переклади_Біблії_українською_мовою
117. Перцова Н. О., Горобець В. П., Гриценко В. В. Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 614–617.
URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/149.pdf>
118. Півторацька Л. М. Відтворення поезиї «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів XX–XXI століть. Дис. ... доктора філософії : спец. 025 музичне мистецтво; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 287 с.
119. Піхтар О., Кедіс О., Ключова С. Риси хорової творчості Ірини Алексійчук. *Вісник Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. Київ, 2023. Вип. 63, т. 2. С. 41–45.
120. Плечелюк Г. М. Семантичні площини архетипу переродження у зразках сучасної української музики. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2017. Вип. 41. С. 113–125.
121. Полетаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості. Дис. ... докт. філос. : спец. 025 музичне мистецтво; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 325 с. URL: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/166>
122. Псалмодія. Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю. Є. Юцевича. URL: <http://term.in.ua/>

123. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3350>
124. П'ятницька-Позднякова І. Сміслові рівні музично-текстової концептосфери псалма Вікторії Польової «Помилуй мя Боже». *Студії мистецтвознавчі*. 2019. Число 1 (65). С. 39–50.
125. Сакральний світ Вікторії Польової [Електронний ресурс]. *Music-review Ukraine*. URL: <http://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/>
126. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність : зб. наук. ст. 2010. С. 7–21.
127. Саф'ян Д. І. Ганна Гаврилець: культура планетарного значення. *The Claquers*. 2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/8798>
128. Сиротинська Н. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії. *Музикознавчі студії: Наукова збірка ЛНМА імені М. Лисенка*. 2012. Вип. 26. С. 23-34.
129. Скаженик М. Множинність втілення канонічних текстів у хорових творах А. Л. Ведея (на прикладі двох концертів «На ріках Вавилонських»). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 11. 2001. С. 117–121.
130. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоши ім'я Київ»). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3. Київ, 2002. С. 128–135.
131. Сухомлінова Т. Особливості втілення змісту псалма Давида № 67 у хоровому концерті Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог». *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 28–29. Ч. 2. С. 18–22.

132. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва. Дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03; Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 259 с.
133. Тарасова Н. Ю., Свиридова І. В. Духовно-хорові твори І. Алексійчук: До проблеми індивідуального стилю. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 16. Дніпро: ГРАНІ, 2019. С. 17-30.
134. Терещенко А. Духовні засади сучасної української музики (на матеріалі хорової творчості). *Україна на порозі III тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. Т.14. Київ, 1999. С. 452–456.
135. Тилик І. Автограф Артемія Веделя крізь призму мистецтвознавчо-культурологічного аналізу. *Матеріали міжнар. наук. конфер. «Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації»*. Київ, 2020.
URL: <http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1050>
136. Тилик І., Дондик О. Формування науково-аналітичних параметрів вивчення творчості Артема Веделя крізь призму музикознавчо-текстологічних досліджень другої половини XIX – середини XX століття. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. № 2. С. 57-66. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_2_11
137. Тилик І., Лисенко В. Духовна творчість М. Скорика: аспекти музично-драматургічної інтерпретації. *Імідж сучасного педагога*. 2021. № 4 (199). С. 78–85.
138. Тилик І., Лисенко В. Специфіка виконавської інтерпретації літургійної творчості Артемія Веделя на прикладі мистецької презентації Літургії Св. Іоанна Золотоустого (С-dur). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне*

- мистецтво. Т. 7(1). С. 53–64. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.1.2024.303766>
139. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 357–377.
 140. Тюріна, Т. Духовність як відзеркалення божественного в людині. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*: Зб. наук. праць. Сєверодонецьк: СНУ ім. В. Даля, 2018. 2 (83), 197-208.
 141. Хоменко І. Псалми. Святе Письмо Старого і Нового Завіту : повний переклад. Київ : Вид. Укр. Біблійного товариства, 1992. С. 617–704.
 142. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ-Львів-Полтава, 2002. С. 423.
 143. Чекан Ю. Вступна стаття. *Духовні твори М. Скорика* / заг. ред. та упоряд. М. Гобдича. Київ, 2005, с. 6-9.
 144. Чотарі В. Принципи класифікації біблійних псалмів. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Сер.: Літературознавство*. Тернопіль, 2008. Вип. № 2 (24). С. 366–376.
 145. Чотарі В. Псалом – дума: антропологічні виміри жанрів. *Studia Methodologica*. Тернопіль : ТНПУ, 2008. Вип. 25: Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. С. 203–208.
URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/2341>
 146. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. 40, 11–32.
 147. Шевчук О. Псалом. Українська музична енциклопедія. Том 5. Пavana – “Polikarp”. С. 488–494.
 148. Шевчук О. Псалми в українському монодичному співі XVII–XVIII ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Музика і Біблія : зб. наук. праць. Київ, 1999. Вип. 4. С. 90–107.

149. Шуміліна О. Новознайдені духовні концерти М. Березовського: джерела, авторська атрибуція, риси стилю. *Каллофонія: Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії*. Ч. 7. Львів: Вид-во УКУ, 2014. С. 155-164.
150. Шуміліна О. Про два музичні тлумачення тексту 68-го псалма (концерт Артемія Веделя № 2 «Спаси мя, Боже» та його партесний прототип). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 210–226.
URL: <https://1drv.ms/b/s!AgefSEct0nnEie0oJEauoBYKFoKUbg?e=DwfbOG>
151. Шуміліна О. А. Музичне прочитання тексту 70-го псалма в хоровій творчості середини XVIII століття (Текстологічний аспект дослідження). *Мистецтвознавство України*. 2008. Вип. 9. С. 99–106.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2008_9_13
152. Шуміліна О. А. Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток). Дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 301 с.
URL: <https://uacademic.info/ua/document/0404U000855>
153. Шуміліна О. А. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). Дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. 407 с.
154. Шуміліна О. А. Хорові концерти Андрія Рачинського: останні знахідки [Електронний ресурс]. *Матеріали міжнар. наук. конфер. «Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації»*. Київ, 2020.
URL: <http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1062>
155. Юрченко М. Максим Березовський в Глухові. Музичне життя міста. *Література та культура Полісся*. 2021. Вип. 102 (17f). С. 141–175.
URL: <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-17f-102-141-175>

156. Юрченко М. Хоровий концерт Максима Березовського «Приїдіте і видіте діла Божії»: виконавський аналіз. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 569–572.
URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5177>
157. Юрченко М. С. Особливості прочитання тексту Псалма 100 Максимом Березовським у концерті «Милость і суд воспою Тебі, Господи». *Студії мистецтвознавчі*. 2018. № 1 (61). С. 14–21.
URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2018/1/14.pdf>
158. Яковчук О. Передмова. *Українські народні колядки та щедрівки для дитячого хору а cappella в обробці Олександра Яковчука*. Київ, 2015. 190 с.
159. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с. (Історія української музики ; вип. 2. Джерела).
160. Яструб О. М. Український духовний спів у композиторській інтерпретації: Від М. Лисенка до О. Козаренка. Дис. ... д-ра філос. : спец. 025 музичне мистецтво; ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2024. 229 с.
161. Fromm E. *The Art of Loving*. Thorsons. 2016. 112 p.
162. Gunkel H. *The Psalms : a form-critical introduction*. Philadelphia : Fortress Press, 1967. 52 p.
163. Ortega-y-Gasset J. *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton University Press, 2019. 224 p.
164. Schweitzer A. *The Mystery of the Kingdom of God*. Oxford: Prometheus Books, 1985. 174 p.
165. Varakuta M. Traditions of Choral Concert in the Psalmody of H. Havrylets. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2019. Vol. 4. pp. 89–93. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/477>

166. Westermann C. The Psalms: structure, content and message.
Minneapolis : Augsburg Pub. House. 1980. 128 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Приклад 1.

Є. Станкович Хоровий концерт «Господи, Владико наш». Вступ

Господи, Владико наш
(хоровий концерт)

Є.Станкович

Lento (♩ = 52)

1 *f rubato* *tr poco acceler.*

Гос. по. ди, Вла. ди. ко наш, – я. ке то ве. лич. не на ці. лій зем. лі Тво. є

6 *a tempo*

Ймен. ня – сла. ва Тво. я по. над не. бе. са. ми!

Приклад 2.

Є. Станкович Хоровий концерт «Господи, Владико наш». Перший розділ

12 Allegro risoluto (♩ = 112)

mf Ве. се. лі. тесь у Гос. по. ді

mf Ве. се. лі. тесь у Гос. по. ді і тіш. тесь, і тіш. тесь, пра. вед. ні

16 Ве. се. лі. тесь у Гос. по. ді

mf Ве. се. лі. тесь у Гос. по. ді і тіш. тесь, і тіш. тесь, пра. вед. ні, і спі. вай. те із ра. діс. і спі. вай. те із ра. діс. тью.

Приклад 3.

Є. Станкович Хоровий концерт «Господи, Владико наш». Другий розділ

$\text{♩} = 48-54$

78 Зми. ло. сердь. ся до ме. не, о, Гос. по. ди, бо я кли. чу

кла. де.

83 Гос. по. ди, зми. ло. сердь. ся, зми. ло. сердь. ся, Бо. же, до Те. бе ввесь день, бо я кли. чу до Те. бе ввесь

tr Зми. ло. сердь. ся до ме. не, о, Гос. по. ди,

Приклад 4.

Є. Станкович Хоровий концерт «Господи, Владико наш». Початок кульмінації другого розділу

$\text{♩} = 64$ *Molto ritmato marcato*

111 Не. хай Бог по. ми. лу. є нас, і хай по. бла. го. сло. вить,

Приклад 5.

Є. Станкович Хоровий концерт «Господи, Владико наш». Початок третього розділу

non legato

mf Дя. куй. те Гос. по. ду, 126 клич. те Ім'. я Йо. го, дя. куй. те Гос. по. ду, клич. те Ім'. Дя. куй. те

mf Дя. куй. те Гос. по. ду, клич. те Ім'. я Йо. го, дя. куй. те Гос. по. ду, клич. те Ім'. Дя. куй.

mf Дя. куй.

Приклад 6.

Є. Станкович Хоровий концерт «Господи, Владико наш». Третій розділ.
Заключний епізод

A tempo (♩ = 120)
marcato

160

Ра. дій. те, пра. вед. ні, Гос. по. дом, ра. дій. те, пра. Ве. се. лі. тесь

Дя. куй. те Гос. по. ду, клич. те ім'. я Йо. го, дя. куй. те

165

хай ті. шить. ся сер. це шу. ка.

Хваліть. ся святим Йо. го ймен. ням, хва. лить. ся

у Гос. по. ді, ве. се. лі. тесь у Гос. по. ді, ве. се. лі. тесь у Гос. по. ді,
вед. ні, Гос. по. дом, ра. дій. те, пра. вед. ні, Гос. по. дом, ра. дій. те пра. вед. ні Гос. по. дом,

Гос. по. ду, клич. те ім'. я Йо. го, дя. куй. те Гос. по. ду,

Приклад 7.

Є. Станкович Хоровий концерт «Господи, Владико наш». Фінал «Алилуя»

198

А. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я,

А. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я,

А. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я,

А. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я,

203

а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я,

я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я,

а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я,

я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я, а. ли. лу. я,

Приклад 11.

Г. Гаврилець Хоровий концерт «Нехай воскресне Бог». Третя частина
Allegro

Allegro (♩ = 100)

1 пра. вед. ни. ки не. хай зве. се. лять. ся, не. хай зве. се. лять. ся, не.

5 хай зве. се. лять. ся, не. хай зве. се. лять. ся, не. хай зве. се. лять. ся, не. хай зве. се. лять. ся, не.

пра. вед. ни. ки не. хай зве. се. лять. ся, не. хай зве. се. лять. ся, не. хай зве. се. лять. ся, не.

Приклад 12.

О. Яковчук Хоровий Концерт «Які любі оселі Твої, Господи». І частина,
перший розділ

Я - кі лю - бі о - се - лі Тво - ї, Гос - по - де

Я - кі лю - бі о - се - лі Тво - ї, Гос - по - де

Я - кі лю - бі о - се - лі Тво - ї, Гос - по - де

Лю - бі о - се - лі

Са - ва - о - те, лю - бі о - се - лі Тво - ї,

Са - ва - о - те, лю - бі о - се - лі Тво - ї,

Са - ва - о - те, лю - бі о - се - лі Тво - ї,

Тво - ї, Гос - по - де Са -

Приклад 13.

О. Яковчук Хоровий Концерт «Які любі оселі Твої, Господи». І частина,
другий розділ

Piu mosso ♩ = 63

За - ту - же - на та о - млі - ва - є ду - ша мо -

За - ту - же - на, за - ту - же - на ду - ша, ду - ша мо -

15

...мо - я за под - вір' - я - ми Гос - по - да,

я, мо - я за под - вір' - я - ми Гос - по - да;

Гос - по - да Бо - га;

Приклад 14.

О. Яковчук Хоровий Концерт «Які любі оселі Твої, Господи». Початок II частини

Allegretto non troppo ♩ = 92

61

Бла - жен - ні, хто меш - ка - є в до - мі Тво - їм, Тво -

Бла -

64

- їм, Тво - їм. Хто меш - ка - є в до - мі Тво -

- жен - ні, хто меш - ка - є в до - мі Тво - їм, Тво - їм, хто меш - ка - є в до - мі Тво - їм, Тво -



Приклад 19.

Л. Дичко Псалом 67 «Нехай благословляє нас Бог...». Кода

Maestoso Tempo I

Приклад 20.

Є. Станкович Псалом 22 «Господь — то мій пастир»

23 *p* *a tempo*

Приклад 21.

Є. Станкович Псалом 27 «До Тебе, Господи, взиваю»

Музичний приклад 21. Є. Станкович Псалом 27 «До Тебе, Господи, взиваю». Зображення показує фрагмент партитури для голосів (Т. – сопрано, В. – баритон) з українськими ліриками. Музика написана в 4/4 такті. Виділені динамічні позначення: *tr* (trillo) та *p* (piano). Лірика: До Те. бе, Гос. по-ди, взи. ва. ю я. Бо. же мій! Бо. же мій. мій Бо. же, Бо. же мій. Не будь мов. чаз. ний до ме. не.

Приклад 22.

Є. Станкович Псалом 27 «До Тебе, Господи, взиваю»

Музичний приклад 22. Є. Станкович Псалом 27 «До Тебе, Господи, взиваю». Зображення показує фрагмент партитури для голосів (Т. – сопрано, В. – баритон) з українськими ліриками. Музика написана в 3/4 такті. Виділені динамічні позначення: *mf* (mezzo-forte) та *Piu mosso* (швидше). Лірика: Не. хай бу. де бла. го. сло. вен. ний Гос. подь, бо Він по. чув

Приклад 23.

Є. Станкович Псалом 83 «Які любі оселі Твої, Господи»

Музичний приклад 23. Є. Станкович Псалом 83 «Які любі оселі Твої, Господи». Зображення показує фрагмент партитури для голосів (S. – сопрано, A. – альт, T. – тенор) з українськими ліриками. Музика написана в 3/4 такті. Виділені динамічні позначення: *mp* (mezzo-piano), *molto rubato* (дуже вільно) та *molto cresc., quasi accel.* (дуже зростає, майже прискорюється). Лірика: Я. кі лю. бі о. се. лі Тво. ї, Гос. по. ди Са. ва. о.

те, я кі любі оселі Твої, Господи Саваоте.

Приклад 24.

Є. Станкович Псалом 83 «Які любі оселі Твої, Господи». Кульмінація

блаженна людина, що на Тебе надіється.

Приклад 25.

Г. Гаврилець Псалом 22 «Боже мій, нащо мене Ти покинув». Проведення основної теми

Боже мій, Боже мій, нащо мене Ти покинув.

Приклад 26.

Г. Гаврилець Псалом 22 «Боже мій, нащо мене Ти покинув». Середня частина. Кульмінація

41 *f* *chi*, *kli*. *chu*, *ne*. *ma*. *e* *me*. *ni*, *i* *spo*. *ko*. *yo* *ne*. *ma*. *e* *me*. *ne*.

kli. *chu* *vo*. *chi*, *i* *spo*. *ko*. *yo* *ne*. *ma*. *e* *me*. *ni*, *i* *spo*. *ko*. *yo* *ne*. *ma*. *e* *me*.

i *kli*. *chu*,

43 *a tempo* *rit.* *mf* *mf* *mf*

ni, *ne*. *ma*. *e* *me*. *ni*, *i* *spo*. *ko*. *yo* *ne*. *ma*. *e* *me*. *ni*, *i* *spo*.

ma. *e* *me*. *ni*, *i* *spo*. *ko*. *yo* *me*. *ni*, *spo*.

ni, *ne*. *ma*. *e* *me*. *ni*, *yo* *me*. *ni*, *spo*.

ne. *ma*. *e* *me*. *ni*, *ne*.

Приклад 27.

Г. Гаврилець Псалом 41 «Блаженний, хто дбає про вбогого»

1 *Andante* ($\text{quarter note} = 60$) *p* *p* *p*

О, Бла. жен. ний, хто дба. є про вбо. го. го, бла. хто

6 жен. ний, хто дба. є про вбо. го. го, хто дба. є, хто дба. є про вбо. го. го, дба. є, хто дба. є про вбо. го. го, дба. є, хто

...дба. є, хто

Приклад 28.

Г. Гаврилець Псалом 61 «Тільки в Богові спокій душі моїй»

Lento (♩ = 60) (пс. 61) **Г.Гаврилець**

1

S.
A.

Тіль- ки в Бо- го- ві, тіль- ки в Бо- го- ві спо- кій ду- ші мо- їй,

мо- їй,

5

тіль- ки в Бо- го- ві, тіль- ки в Бо- го- ві спо- кій ду- ші мо- їй,

тіль- ки в Бо- го- ві, спо- кій,

Приклад 29.

Г. Гаврилець Псалом 142 «Господи, вислухай молитву мою»

Religioso (пс. 142) **Г.Гаврилець**

1

T.

М.

9

Soprano soli
cantelano

P

pp

Приклад 30.

І. Алексійчук Псалом 142 «Мій голос до Господа»

52 *ff* *sf* *ten.* *sf* *ten.* *sub.mp* *ten.* *ten.* *sub.p*

S Я кли-чу до Те-бе, о Гос-по-ди, я ка-жу: М...

A Я кли-чу до Те-бе, Гос-по-ди, я кли-чу, Бо-же, я ка-жу. -М... -

Приклад 31.

І. Алексійчук Псалом 100 «Уся земле, покликуйте Господу». II частина

53 *mf* *rit.* *f* *ten.* *a tempo* *rit.*

Solo Ви - слав - ляй - те Йо - го, Ім'-я Йо - го бла - го-слов-ляй - те.

T. Ви - слав - ляй - те Йо - го, Ім'-я Йо - го бла - го-слов-ляй - те.

B. Вис - лав - ляй - те Ім' - я Йо - го.

Приклад 32.

І. Алексійчук Псалом 100 «Уся земле, покликуйте Господу». III частина,
кода

97 *mp* *rit.* *ff* *Maestoso*

по - кли - куй - те, по - кли - куй - те, по - кли - куй - те

по - кли - куй - те, по - кли - куй - те, по - кли - куй - те

Приклад 33.

В. Польова Псалом 1 «Блажен муж»

1

S. *pp*

A. *Solo* *p* *M.*

М. Блажен муж, іже не іде на совіт нечес. тив.

Приклад 34.

В. Польова Псалом 2 «Вскую шаташася язици»

41

I *leg.* *mp* *f* *(ppp)*

II *pp legato*

I Жи. вий на не. бе. сіх по. смі. єт. ся їм,

II і Гос. подь по. ру.

Приклад 35.

В. Польова Псалом 3 «Господи, что ся умножиша»

1

S. *pp*

A. *pp*

I

T. *pp* *M.*

B. *pp* *M.*

S. A. Гос. по. ди, что ся у. мно. жи. ша сту.

T. B. Гос. по. ди, что ся у. мно. жи. ша сту.

Приклад 38.

В. Польова Псалом 90 «Живий в допомі Вишняго». Третій розділ

115

f *fff*

с ним єсмі в скор. бі,

тво. ю, *ff* і по. пе. ре. ши льва і змі. я.

льва і змі. я.

сту. пи. ши, і по. пе. ре. ши льва і змі. я.

ва. сі. ліс. ка на. сту. пи. ши, і по. пе. ре. ши льва і змі. по. пе. ре. ши.

пи. ши, *ff* і по. пе. ре. ши льва і змі. я.

118 *dolcissimo espr.*

pp із. му є. го, і про.

ppp А.

ppp А.

pp А. *ppp* А.

p А. *ppp* А.

Приклад 39.

О. Яковчук «Псалми царя Давида». Псалом 53 «Боже, спаси, суди мене»

79

S. зла - я!

A. зла - я!

T. По - мо - лю - ся Гос - по - де - ві сер - цем о -

B. По - мо - лю - ся Гос - по -

82

S. По - мо - лю - ся Гос - по -

A. Гос - по - де - ві по - мо - лю - ся сер - цем о -

T. ди - но - ким і на злих мо - їх по -

B. де - ві сер - цем о - ди - но - ким і на злих мо -

Приклад 40.

О. Яковчук «Псалми царя Давида». Псалом 149 «Псалом новий Господеві»

f на от-мще-ні - є я - зи - кам і в на - у - ку лю - дям.

f на; і в на - у - ку лю - дям.

на; лю - дям.

Приклад 41.

О. Яковчук «Псалми царя Давида». Псалом 28 «Воздайте Господеві»

43

„Сла - ва!“ „Сла-ва, сла - ва, сла - ва!“ „Сла - ва!“ „Сла-ва, сла - ва, сла - ва, сла - ва, сла - ва!“

Приклад 42.

О. Яковчук «Псалми царя Давида». Псалом 29 «Вознесу тебе, о Господи»

94

- ли - ти-му Те - бе по - ві - ки, по - ві -

- ли - ти-му Те - бе по - ві - ки, по - ві -

- ли - ти-му Те - бе по - ві - ки, Те - бе по - ві - ки, по -

97

- ки.

- ки.

- ві - ки.

Приклад 43.

О. Яковчук «Псалми царя Давида». Псалом 12 «Спаси мене, Господи»

52

ро - дом о - цим! Без - бож - ні круж - ля - ють нав -

- жи! Без - бож - ні круж - ля - ють нав -

- жи! Без - бож - ні нав -

55

- ко - ло, бо нік - чем - ність між люд - ських си - нів пі - дій - ма -

- ко - ло, бо нік - чем - ність між люд - ських си - нів пі - дій - ма -

- ко - ло, бо нік - чем - ність пі - дій -

Приклад 44.

О. Яковчук «Псалми царя Давида». Псалом 102 «Благослови, душе моя,
Господа»

Meno mosso
f

Бла - го - сло-віть Гос - по-да, всі ді-ла Йо - го, на всіх міс - цях ца-рю - ван - ня

Бла - го - сло-віть Гос - по-да, всі ді-ла Йо - го, на ца-рю - ван - ня

Бла - го - сло-віть Гос - по-да, всі ді-ла, ді - ла Йо - го, на ца-рю - ван - ня

73

Йо - го! Бла - го - сло - ви, ду - ше

Йо - го! Бла - го - сло - ви,

Йо - го, Йо - го. Бла - го - сло - ви, ду - ше

Приклад 47.

В. Степурко Псалмодія «Монологи віків». Хвалитиму Господа (Пс. 9)
(violino solo)

29

pp

(говір)

(шепіт)

По-дай, Гос. по-ди. По-дай, Гос. по-ди...

ди... М. *morendo*

Приклад 48.

В. Степурко Псалмодія «Монологи віків». Пророцтво про муки Ісуса (Пс. 21) (viola solo)

1 **Largo** (♩=46)

p

mp

tr

tr

Tenore solo

p

Бо-же мій, Бо-же мій,

p

М.

mp

на-що ме-не Ти по-ки-нув?

Приклад 49.

В. Степурко Псалмодія «Монологи віків». Буду славити Господа (Пс. 110)
(saxophono solo)

69 *p* *f* *f* *f*

Йо. му на ві. ки ві. ків, хва. ла Йо.

72 *f* *f* *mp* *f*

му на ві. ки ві. ків. А. Хва. ла!

Приклад 50.

І. Алексійчук «Давидові псалми». І частина, основна тема

1 *Soprano solo* *mp*

З гли - би -

pp *f* *(sim.)*

Гос - по - ди! М... М... Хва - ла!

7

ни я взи - ва - ю до Те - бе, о Гос - по - ди:

Приклад 51.

І. Алексійчук «Давидові псалми». І частина «З глибини я взиваю до Тебе, о Господи». Середній розділ

104 *parlando e sempre cresc.* *sf* Ви-слу-хай, Бо-же, *(sim.)*

107 *sf* Ви-слу-хай, Бо-же, *(sim.)* Трем -

Приклад 52.

І. Алексійчук «Давидові псалми». І частина «З глибини я взиваю до Тебе, о Господи». Кульмінація І частини

130 *ff* ви - слу - хай, Бо - же, *(sim.)* ви - слу - хай! Хай

Andante maestoso (♩ = 72)

134 *ff* я о - се - лю - ся на - ві - ки, на - ві - ки в на - ме - ті Тво - їм,

Додаток Б

Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Гасанов Р. Псалом №8 в українській хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття: аналіз композиторських інтерпретацій (на прикладі творів Євгена Станковича та Олександра Яковчука). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. Вип. 3. С. 222–227.
2. Гасанов Р. Псалом №67 Лесі Дичко в контексті духовної хорової творчості композиторки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 278–282.
3. Гасанов Р., Лігус О. Хоровий цикл «Псалми царя Давида» Олександра Яковчука: особливості втілення духовного змісту текстів Псалтиря. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2025. Вип. № 3 (54). С. 7–16.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Гасанов Р. Псалми Ганни Гаврилець як квінтесенція духовно-філософських пошуків українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. *Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами VI Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (21-22 грудня 2022 року)*. Суми, 2023. С. 43–47.
2. Гасанов Р. «Псалми царя Давида у духовній спадщині Олександра Яковчука». *«Молодіжне музикознавство – 2024» : збірник статей за*

матеріалами III Всеукраїнської науково-практичної конференції до 65-ої річниці від дня заснування Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В. І. Заремби (17-18 травня 2024 року). Хмельницький, 2024. С. 62–66.

3. Гасанов Р. Рефлексія війни у творчості Вікторії Польової (на прикладі Псалма №90). *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: збірник статей за матеріалами XXI Міжнародної науково-творчої конференції ХНУМ імені І. П. Котляревського*. (22–23 квітня 2025 року). Харків, 2025. С. 29–33.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. VI Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів», (21-23 грудня 2022 р., м.Суми). Тема доповіді: «Псалми Ганни Гаврилець як квінтесенція духовно-філософських пошуків українських композиторів кінця XX – початку XXI століття».
2. VII Міжнародні науково-практичні читання пам'яті академіка Анатолія Авдієвського (3 березня 2023 р., м.Київ). Тема доповіді: «Жанр псалма у творчості Олександра Яковчука».
3. IX Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (11 травня 2023 р., м.Київ). Тема доповіді: «Методичні засади використання мультимедійних засобів у сучасній вокально-хоровій практиці».
4. VII Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2023. Пам'ятні дати української музичної культури: до 45-річчя ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка», (22-23 листопада 2023 р., м. Суми). Тема доповіді: «Псалом № 8 “Господи, Владико наш” у музиці

українських композиторів кінця XX – початку XXI століття (на прикладі творів Євгена Станковича та Олександра Яковчука)». Сертифікат № 222.

5. X Міжнародна науково-практична конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (16 травня 2024 р., м. Київ). Тема доповіді: «Псалми українських композиторів кінця XX – початку XXI століття у репертуарі хорових колективів закладів вищої мистецької освіти».
6. III Всеукраїнська науково-практична конференція до 65-ої річниці від дня заснування Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В. І. Заремби «Молодіжне музикознавство – 2024» (17-18 травня 2024 р., м. Хмельницький). Тема доповіді: «Псалми царя Давида у духовній спадщині Олександра Яковчука».
7. XII Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференції студентів, аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (23 травня 2024 р., м. Київ). Тема доповіді: «Хорові псалми українських композиторів кінця XX – початку XXI століття як основа репертуару духовної музики в процесі підготовки майбутніх хорових диригентів». Сертифікат № 157 ВВП/24.
8. VIII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (7-9 листопада 2024 р., м. Київ, Національна музична академія України). Тема доповіді: «Псалом № 67 Лесі Личко в контексті жанрових інтерпретацій псалма в українській музиці кінця XX – початку XXI століття».
9. XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців». 22–23 квітня 2025 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. Тема доповіді: «Рефлексія війни у творчості Вікторії Польової (на прикладі Псалма 90)».

10.XI Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (16 травня 2025 р., м. Київ). Тема доповіді: «Інтерпретація псалмових текстів у духовній музиці Євгена Станковича: образно-емоційний аспект». Сертифікат № 32-XI-МНПоК/25.