

## 3.2. АЛГОРИТМ ЗАСТОСУВАННЯ САКРАЛЬНО-ТЕКСТОВИХ ДЖЕРЕЛ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ РІЗНИХ ЕПОХ: НА ПРИКЛАДІ САКРАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ А. ВЕДЕЛЯ ТА М. СКОРИКА

Ігор Тилик

### Вступ

Виходячи з досвіду сучасних наукових досліджень, одним із провідних напрямків вітчизняного музикознавства є вивчення питань, пов'язаних зі специфікою співвідношення сакральної сюжетності і музично-композиційної лексики. Невід'ємною складовою цієї проблематики постає з'ясування аспектів, що стосуються з'ясування індивідуальних алгоритмів творчого застосування біблійно-псалмових образів в музичній архітектоніці видатних українських композиторів, приналежних до різних хронотопічних ареалів.

Окреслений когнітивно-евристичний ракурс, який, зрештою і визначає *мету дослідження*, покладено в основу методологічних параметрів даної публікації, сфокусованої в площину висвітлення музично-сакральної творчості двох геніальних українських композиторів різних епох — А. Веделя та М. Скорика. Незважаючи на те, що між ними пролягає нездоланна відстань у два століття, все ж існує спільний сакрально-текстовий знаменник, який апріорі прогнозує доцільність проведення такого дещо парадоксального наукового дискурсу, засвідчуючи її *актуальність*.

Специфіка окреслених у публікації проблем обумовлює її характерну структуру. Центральна частина статті, пов'язана з викладом основного матеріалу, формується з двох значних за обсягом взаємопов'язаних розділів. Перший з них представлений *веделезнавчою проблематикою*. Вона презентується в статті крізь призму різноаспектних фахових досліджень Т. Гусарчук [6; 7], Л. Корній [11; 12], В. Кука [9], Кутасевича [14], І. Тилика [17], Юрченка [19], які окреслюють специфіку веделівського релігійного світосприйняття виявляють зв'язок композиторського таланту митця з реальною стихією сучасного йому музичного, та загалом культурного, побуту. За аналогічним принципом аналізується у статті фактологічний масив, пов'язаний із сакральною творчістю М. Скорика. Зважаючи на те, що творчість митця впродовж останніх десятиріч постає об'єктом різноаспектних наукових досліджень, особливої уваги, на дум-

ку автора, з них заслуговують саме ті, в яких найбільш ґрунтовно висвітлюється образно-семантичний та композиційно-лексичний алгоритм художнього мислення композитора. До них, насамперед, слід віднести наукові праці О. Берегової [2], Т. Гусарчук [6; 7], Загайкевич [8], Л. Кияновської [9], О. Козаренка [10], С. Литвинової [7], Сюти [12], Ю. Чекана [18], в яких творчість композитора розглядається на перетині жанрово-стильових, хронотопічних та традиційно-новаційних параметрів.

Дерелознавча база дослідження презентована авторитетними в науковому та культурному середовищі нотографічними виданнями [1; 4; 5; 15], які активно застосовуються в різних площинах сучасного вітчизняного науково-мистецтвознавчого дискурсу та хорової виконавської практики.

Викладені у висновках статті результати дослідження характеризують науково-педагогічну та практичну цінність пропонованої публікації.

### ***§ 1. Алгоритм застосування сакральньо-текстових джерел у творчості А. Веделя***

Суворі реалії нашого буремного життя, зумовлені трагічними подіями Священної війни України проти загарбницької імперської росії, як ніколи гостро обумовлюють потребу в докорінному переосмисленні вітчизняних мистецьких надбань та пов'язаних з ними та культурних явищ з позиції національно-патріотичних детермінант. У зв'язку з цим, необхідно враховувати, що усі мистецькі процеси та тенденції розгортаються у складному синтезі-взаємодії, котрий відображає як специфіку певного історичного моменту, так і тих обставин, що детермінують вектор культурної еволюції суспільства на конкретному етапі його розвитку. Як наслідок, аналізуючи певну проблему, дослідник має осягнути закономірності, які формують оптимальні передумови для повноцінного мистецтвознавчого дискурсу. Це видається особливо важливим у контексті наукових пошуків, пов'язаних з сферою музикознавчих досліджень, адже аспект відображення художніх образів засобами музичного мистецтва є одним із найскладніших. Різноманітні звукові та тембрально-регістрові алгоритми, актуалізовані в образно-смислових координатах мистецького часу і простору, прогнозують неповторну багатовимірність емоційно-психологічного пережиття музичної ін-

формації. І це цілком природно, адже музично-драматургічна архітектоніка ґрунтується на поліваріантності композиційного застосування різних звукових співвідношень, кожне з яких набуває неповторного смислового значення, в залежності від певної виконавської інтерпретації та індивідуального мистецького досвіду слухача.

З огляду на це, особливий інтерес становить дослідження, спрямовані на висвітлення мкзикознавчих аспектів, пов'язаних з індивідуальним алгоритмом творчого переосмислення біблійно-псалмових образів, наповнення їх новим і ною дуже відмінним від початкового змістом. З'ясуванню цих закономірностей на прикладі творчості геніальних українських композиторів різних епох А. Веделя та М. Скорика і є метою даної статті. Незважаючи на те, між життям цих композиторів пролягає відстань у два століття, незважаючи на те, що індивідуальні стилі їх пов'язані з принципово іншими епохами є один спільний знаменник, який апіорі обґрунтовує доцільність такого компаративного дослідження, а саме сакральний біблійно-псалмовий текст.

Тож, розглянемо кожний із окреслених у преамбулі дослідження аспектів проблематики окремо, і розпочнемо, звісно, з персоналії А. Веделя, що є цілком логічним, як з огляду на хронологічні параметри, так і з огляду на питому сутність особистісного та мистецького феномену митця.

Як засвідчують дослідження видатних науковців, зокрема Т. Гусарчук [6; 7], Л. Корній [11], Кука [13], Артемій Лук'янович Ведель (1767–1808) безперечно належить до тієї когорти композиторів, творчість яких апіорі неможливо розглядати поза контекстом релігійного світосприйняття. Це й не дивно, адже духовний світ композитора був органічно пов'

язаний з переживанням сакральної сюжетики, екстрапольованими в площину реального життя. Це найвиразніше простежується в площині драматургії духовних концертів, в яких опосередковано закарбувалося інтелектуальне та емоційне відлуння життєвого і творчого буття автора.

З огляду на це видається симптоматичним, що творчість митця увібрала в себе не лише його власні думи й переживання, але й рельєфно віддзеркалила емоційний колорит драматичної доби, яку переживало українське суспільство наприкінці XVIII ст. Він постає тим поживним ґрунтом, на якому актуалізується екзистенційна

та морально-етична проблематика що споконвіку була в центрі уваги національної свідомості, активно і різноманітно розробляючись в площинах релігійно-філософської та мистецької рефлексії А саме: проблема життя і смерті; проблема посмертного воздаяння за прожите земне життя; ідея примарності людського багатства, земних (тлінних) цінностей, слави, влади перед лицем всемогутньої величі Бога; проблема людської волі та її відповідності або невідповідності Божественному Промислу; проблема людського вибору між добром і злом, правдою і кривдою, між звичайним земним щастям (добробутом, мирськими насолодами) та тернистим шляхом душевного Спасіння («життям во Христі»); проблема марно прожитого людського життя [17].

Окремі з аспектів вказаної проблематики переосмислюються кризь призму художнього мислення композитора. Найвиразніше це простежується в духовних концертах з Автографу, аналізуючи які, мимоволі доходиш висновку, що вони створювалися Веделем за певною програмою, котра об'єднує різнопланові мистецькі задуми в одне драматургічне ціле, зведене до спільного драматургічного «знаменника».

Вагомим аргументом на користь висловленого припущення є той факт, що початкові теми перших частин більшості концертів Автографу (№№ 1; 2; 4; 5; 6; 7; 8; 11; 12) в основі своїй мають спільне інтонаційно-ритмічне «зерно» [1; 4; 5; 17], що засвідчує певну лейтмотивність, яка об'єднує різні за часом і обставинами створення задуми митця в драматургічно цілісне явище

Наведені міркування дають підстави трактувати дванадцять концертів з автографу як єдину мистецьку *макроконцепцію*, у якій кожен з концертів постає окремою драматургічною ланкою-актуалізацією головної ідеї, яку можна було б визначити як життєве кредо Веделя у взаємодії та суперечності з реаліями оточуючого світу. В контексті висловленої гіпотези, А. Ведель репрезентує себе не лише як композитор, але й як філософ, для якого кристалізація художнього образу через синтез слова і музики стає формою вияву ставлення до вічних проблем буття [17].

Винятково важливу роль в зазначеному процесі відіграє біблійний (псалмовий) текст, який є для Веделя універсальним засобом і, водночас, світоглядною передумовою індивідуальної творчої рефлексії [6; 13], детермінуючи композиційну специфіку художнього мислення композитора. Це й не дивно, адже, як відомо, будь-який митець, звертаючись у своїй творчості до певного канонічного тексту або

пов'язаного з ним сакрального образу чи символу, прогнозовано виходить за семантичні межі, окреслені власне суто релігійними категоріями, екстраполюючи універсальну всеоб'ємність сакрального текстового матеріалу в індивідуальну проєкцію мистецького сприйняття [17]. У результаті такого художнього переосмислення виникає якісно нова віртуальна реальність, в системі якої вербальний канонічний текст збагачується розгалуженим спектром авторських індивідуальних смислів і підтекстів, проєктуючи авторську концепцію в площину суб'єктивно-асоціативних уявлень певної аудиторії [7; 17].

В основі веделівського розуміння псалмової сюжетики лежить багатовіковий пласт східнохристиянської, зокрема візантійської традиції, на засади якої тривалий час спиралося українське культурне середовище. Як і більшість видатних українських діячів XVII–XVIII ст. А. Ведель вбачав у псалмах універсальний інструмент відображення власних думок і переконань [17]. Необмежений спектр життєвих ситуацій, закумуляованих в системі біблійно-псалмової драматургії, давав змогу композитору віднайти особистісне прочитання вітхозавітних образів, наповнити їх глибоко індивідуальним змістом. В процесі такого творчого переосмислення автентична вербально-поетична символіка збагачувалася новими персоніфікованими значеннями, проєктуючись в площину конкретного художнього задуму. Зануреність веделівського асоціативно-образного мислення у псалмову сюжетiku супроводжувалася характерною для барокової традиції мислення полісемантикою прихованих смислів, алегорій, алюзій, крізь які здійснювалася проєкція біблійних образів в сферу особистісної або суспільної проблематики. Це й не дивно, адже відповідно до середньовічної, а згодом і барокової традиції тексти Святого Письма тлумачилися як в буквальному, так і в асоціативно-алегоричному аспектах. Внаслідок цього кожна думка, висловлена на сторінках Біблії, набувала декількох смислових інтерпретацій, що відбувалося в прямій залежності від сюжетно-рольового контексту, в якому функціонував псалмовий уртекст в системі драматургічної архітекtonіки конкретного творчого задуму.

Виходячи з поліваріантної специфіки використання вербально-текстових канонічних джерел в творчості А. Веделя, є підстави припускати, що інтелектуально-емоційне осягнення ним псалмового джерела передбачало не стільки мистецьке «вживлення» у автентичний псалмовий прообраз (уртекст), скільки екзистенційну про-

екцію конкретного псалмового сюжету на той образно-емоційний стан, в якому перебував композитор в момент або після прочитання відповідного псалму. Аргументом на користь даного припущення є те, що, за спогадами сучасників, А. Ведель мислив псалмовими образами, наспівуючи зі сльозами певні строфічні фрагменти, співзвучні його настроям і переживанням на той момент життя [6].

Інтравертно-психологічна «закапсульованість» вказаного процесу «на себе» переконує в тому, що в даному разі йшлося аж ніяк не про створення певного «мистецького продукту» спрямованого на врахування естетичних запитів конкретної слухацької аудиторії, а виключно про формування особливого стану індивідуального екзистенційно-емоційного піднесення, а точніше, — релігійного просвітлення («слозового катарсису»), під час якого А. Ведель, як зазначали сучасники, нерідко «поринав у меланхолію»<sup>1</sup> [17]. Ймовірно, саме в процесі такого меланхолійного осяяння і відбувалося авторське переосмислення псалмових образів на рівні взаємодії вербального і музичного рядів у системі майбутнього художнього задуму, що, зрештою, дає підстави трактувати вказаний процес як своєрідну творчу лабораторію митця, в якій відбувався пошук ретельний відбір конкретних композиційно-лексичних засобів. Вказана обставина засвідчує ту винятково важливу роль, яку відіграє біблійно-текстова семантика в творчому процесі митця. В цьому контексті, покажемо є факт відсутності в творчому доробку композитора інструментальних жанрів, який красномовно засвідчує, що саме псалмовий текст був тим першопоштовхом, що інспірував творчий вияв веделівського музичного таланту.

З огляду на це слід враховувати, що творча індивідуальність А. Веделя формувалася у декілька етапів, найважливішим із яких є період навчання композитора у Києво-Могилянській академії, впродовж якого сформувалися підвалини творчого світосприйняття композитора, окреслилися характерні риси його мистецького феномену. Отримана А. Веделем в Академії різноаспектна ґрунтовна освіта, інспірувала творчі пошуки композитора. Значною мірою цьому сприяв органічний зв'язок художнього мислення А. Веделя з інтонаційно-семантичним тезаурусом київського, культурно-мистецького середовища. Зрештою, саме він і був тим мистецьким підґрунтям, на ґрунті якого

---

<sup>1</sup> У зв'язку з цим, покажемо є факт залучення композитором до виконання псалмоспівів бурсаків і студентів молодших класів Києво-Могилянської Академії [6], який характеризує потяг композитора до емпатичної екстраполяції індивідуальних музично-поетичних асоціацій в площину вокально-ансамблевої архітекτονіки.

відбувалося індивідуальне «перекодування» композитором різноманітних жанрово-стильових елементів, в залежності від авторської інтерпретації певних аспектів біблійно-псалмової сюжетики.

Участь композитора в різноманітних заходах Києво-Могилянської академії (диспутах, концертах, рекреаціях), багатолітня регентська практика в академічному хорі, досвід соліста-скрипаля в оркестрі, — все це дієво активізувало розвиток композиторського дару Артемія Веделя. Тож, логічно припустити, що ще в період навчання в академії творча особистість Веделя вже набула своїх оригінальних рис, котрі згодом лише доповнювалися новими елементами. Хоча вони до певної міри впливали на еволюцію веделівського творчого феномену, втім вже не були здатні порушити закладених в часи академічної юності художньо-естетичних стереотипів, що особливо помітно простежується на прикладі веделівської мелодики, сповненої живими народно-пісенними інтонаціями, творчо перевтіленими в ключі псальмо-кантової та романсової сфери практики. У зв'язку з цим, важливо відмітити, що А. Ведель протягом майже всього життя перебував у ареалі українських естетичних запитів, підживлюючи свій творчий потенціал джерелами вікових національних традицій.

В цьому контексті звертає на себе увагу простежувана в творчості митця тенденція спрямована на образно-стильове оновлення традиційних українських жанрів (псальмо-канту, думи, пісні-романсу) за рахунок використання загальновідомих інтонаційних елементів (універсальних «емблем» доби), які, в залежності від контексту образно-стильового переінтонування, набували в творчості А. Веделя роль своєрідних адаптерів, в процесі налагодження інтерактивної взаємодії між слуховим досвідом різних суспільних верств та поколінь.<sup>2</sup> Це дає підстави припускати, що однією з важливих складових творчого методу композитора був відбір універсально-типологічних інтонаційно-лексичних елементів, здатних сформувати в свідомості потенційного слухача спектр чітко визначених образно-семантичних асоціацій, відповідних творчому задуму композитора.

---

<sup>2</sup> Прикладом такої жанрової модернізації, на наш погляд, можна вважати початкову тему з II ч. концерту № 3 «Доколе, Господи, забудеши мя», в якій спостерігається оригінальне поєднання традиційних рис українського думно-псалмового мелосу з інтонаційно-семантичним сегментом, типологічно спорідненим з темою популярної вже на той час в європейському та вітчизняному культурному середовищі клавірної фантазії В. А. Моцарта (d-moll) / К.397. Подібні аналогії вчуваються і в декількох інших творах А. Веделя, зокрема, в концерті №1 «В молитвах неусыпающую Богородицу» [4].



Вказана обставина окреслює співвідношення між окремими жанрово-стильовими параметрами індивідуального мистецького простору митця та відповідними проявами тогочасного музичного побуту. При цьому текстово-ситуаційні епізоди емоційно співзвучні, наприклад, певним фольклорним прообразами, трактуються композитором як своєрідні «парафрази», інтонаційно наближені до споріднених їм за настроєм народних пісень. При цьому, показово, що А. Ведель уникає прямого цитування народно-пісенних мелодій, обмежуючись використанням універсально-типологічних фольклорних елементів, актуалізованих в площині популярних українських пісень, романсів та псалм, знайомих йому з дитинства<sup>3</sup>.

Саме за цим алгоритмом вибудовано музично-композиційну структуру одного з найвідоміших творів А. Веделя — тріо «Покаяння». При її детальному аналізі простежуються приховані драматургічні підтексти, що засвідчують зв'язок авторської концепції з традиційним бароково-алегоричним алгоритмом притаманним українському мистецтву.

Їх ознаки простежуються в наявності несподіваних травестійно-сміслових співвідношень на рівні вербально-текстового та музичного викладу, які потребують від слухача додаткового аналітичного осмислення.

Зокрема, звертає на себе увагу парадоксальна невідповідність яскраво-мажорного колориту початкових тактів твору драматичній проблематиці канонічного тестового джерела, — одного з найбентежніших зразків православної літургії. З огляду на його трагедійну спрямованість, обране митцем панегірично-піднесене емоційне забарвлення, підкреслене прозорим фактурно-тембровим викладом та врівноваженим метро ритмічним балансом видається, на перший погляд, психологічно невмотивованим або, принаймні, недостатньо логічним.

Втім, таке поверхове враження спростовується за умов врахування ймовірності додаткового травестійно-алегоричного тлумачення, наявність якого в даному випадку видається нам незаперечною.

Це виразно засвідчує наступний період твору. Типологічно наближений до інтонаційно-ритмічної формули відомого на той час

---

<sup>3</sup> Як приклад можна навести наступні: «Їхав козак за Дунай» (тріо «Покаяння отверзи ми двери»: Andante: тт.1-11 [5]), «Ой не ходи, Грицю» (концерти №3: т. 53 та № 11: тт.: 274–276 [4;5]), частина з Літургії св. Іоанна Златоуста (автограф) «Да ісполняться уста наша»/тт.: 9–11/ [4]); лірницька псалма «Про правду» («На реках Вавилонских» с-moll: початкова маршова тема фіналу «Блажен іже возьмет» [5]).



маршу Преображенського полку, він простежує тісний зв'язок композитора зі слуховим досвідом повсякденного військового побуту, сприяючи активізації настроїв аудиторії на відтворенні бадьорого піднесеного тону, відповідного текстовому сегменту «утренієт бо дух мой ко Храму святому Твоєму». Лише із завершенням цього періоду музичний розвиток спрямовується композитором в площину мінору, який, з огляду на драматичну специфіку покаяльної тематики, набуває особливо трагічного образно-сміслового навантаження.

Вказані спостереження дають підстави припускати, що мажорне забарвлення початкового розділу твору не є випадковою примхою композитора. Воно, вочевидь, обумовлене прагненням митця змалювати типологічно узагальнений благодушно-інертний стан душі багатьох його сучасників, особливо заможних міщан-обивателів, для яких християнські обряди та пов'язані з ними духовні цінності втратили повсякденну моральну вартість, перетворилися в звичний і набридливий ритуал, закріплені традицією. При цьому, характерно, що якщо на початку твору застосування мажору має певний негативний підтекст, то далі, з появою пружної маршової метроритміки, навпаки асоціюється з настроями бадьорості і душевного збентеження, спрямованими на подолання плотської ліності та психологічної інертності.

Поряд із застосуванням мажорного колориту, значну роль у відтворенні вказаних емоційних градацій відіграє використання загальновідомих інтонаційно-мелодичних елементів. З огляду на їх образно-семантичну універсальність, вони набувають функції своєрідних смислових емблем. Так, наприклад, окрім вже згаданої маршової інтонаційно-ритмічної формули, асоційованої з активним вольовим імпульсом, специфічну інформацію містить початкова інтонація твору. В ній простежується опосередкована подібність з інтономічно-образною сферою відомих українських жартівливих пісень (зокрема, «Дівка в сінях стояла», «Ішов козак з батіжком»), асоціації з якими, ймовірно, мали підкреслити приховане сатирично-гротескне ставлення А. Веделя до фарисейських тенденцій в тогочасному українському суспільстві. Водночас, вказана інтонація ілюструє початковий (в процесі покаяння) стан душі звичайної людини (обивателя), яка не усвідомлює глибини власної гріховності. Цьому усвідомленню перешкоджає її особиста самовдоволеність, гординя, прагнення багатства, слави і мирських утіх, емблематично відтворених композитором засобами музичної лексики.

В наступних розділах «Покаяння» А. Ведель формує музичний простір в площині відтворення емоційно-психологічної напруги, що супроводжує процес болісного усвідомлення особистістю молільника особистих гріхів.

Найбільш показовим в цьому контексті є розділ «Множество содеяних мною лютих», в якому трагічний колорит є найглибшим, підкреслюючись усіма засобами музичного вислову, як на рівні ладо-гармонічного та інтонаційно-мелодичного розвитку, так і на рівні фактурно-тембрових співвідношень та динаміки.

Характерно, що інтонаційно-мелодична сфера найдраматичніших розділів твору вибудовується митцем на основі трансформованої інтонами відомої української пісні «Їхав козак за Дунай», яка була наприкінці століття поширена не лише на Україні і в Росії, але й у Європі. Не виключено, що Ведель свідомо використав в своєму творі інтонаційні алюзії, споріднені з вказаною піснею, сподіваючись через їх застосування досягти найбільшого емоційного впливу на аудиторію.

Узагальнюючи вказані спостереження, відзначимо спільні риси між розглянутим твором А. Веделя та аналізованим перед цим релігійним кантом. Найвиразніше вони простежуються в площині есхатологічно-покаянної образної акцентуації, яка в обох випадках розкривається за принципом розвитку ісихастської молитовної процесуальності.

При цьому, як і в псалмі драматургічний розвиток в «Покаянні» А. Веделя розподіляється на декілька основних етапів. Кожен з них ілюструє певний стан психологічної трансформації, обумовленої посиленням релігійної зосередженості молільника. Головний з них (в даному разі відповідний розділу «Множество содеяних мною лютих») слід, на наш погляд, трактувати як основну драматургічну кульмінацію твору, і водночас, як художнє втілення феномену метаноїї. Натомість заключний етап твору «Но, надеючись на милость долготерпенія Твоего» врівноважує композиційний розвиток, концептуально закріплюючи ідею духовного катарсису, ґрунтовану на презумпції Божественного милосердя і справедливості.

Такий смисловий концепт асоціативно пов'язує веделівську концепцію «Покаяння» зі сферою релігійних кантів есхатологічного («страшносудного») спрямування, в яких ступінь усвідомлення особистої людської гріховності та недосконалості виведена на рівень граничної патетики і експресії [17].

Вказана обставина виявляє емоційну спорідненість з меланхолійно-сентиментальними настроями притаманних психофізичній консти-

туції, композитора. Їх виразне домінування в творчості А. Веделя переконує в тому, що потреба в творчому самовираженні була, вочевидь, зумовлена прагненням митця відобразити засобами мистецької рефлексії власні роздуми і почуття, пов'язані з безпосереднім переживанням об'єктивних реалій життя. В зв'язку з цим, симптоматичною видається вже констатована тематична спорідненість, притаманна веделівським концертам лірико-драматичного спрямування, яка мимоволі засвідчує, що композитор писав ці твори, перебуваючи приблизно в одному й тому ж психологічному стані, можливо, інспірованому щораз різною ситуаційно-подієвою мотивацією, але пройнятому схожими за емоційним спектром настроями.

Вказана теза характеризує сутність рефлексивно-психологічної взаємодії між творчістю Веделя та конкретними життєвими обставинами які, в залежності від їх суб'єктивної значимості з позиції особистого досвіду митця, спрямовували енергію творчого процесу в образну площину конкретного мистецького задуму. В момент такої екстраполяції біблійна символіка збагачується спектром емоційних настроїв, за кожним з яких можна виявити певний ситуаційний підтекст, пов'язаний з конкретною історичною подією або життєвою колізією [6; 17].

Це особливо виразно простежується в тих випадках, де композитор прагне відобразити настрої, пов'язані з його особистим ставленням до певної гостро конфліктної життєвої або, в ширшому сенсі, культурно-історичної (політичної) ситуації, натяк на яку міститься в алегоричній архітектоніці вербально-текстового ряду, покладеного А. Веделем в основу драматургічного розвитку певного концерту. При цьому семантичною підказкою до розуміння авторської позиції нерідко стає та або інша характерна тематична формула (інтонаема), котра виводить слухача на рівень усвідомлення прихованих підтекстів в художньому задумі композитора.

Як приклад, можна навести початкову тему з фіналу концерту «Наріках Вавилонських» c-moll, в якій опосередковано вчуваються інтонаційно споріднені елементи з відомою лірницькою псалмою «Про правду». Не виключено, що мелодія і текст цієї псалми асоціювалися в творчій уяві А. Веделя з темою соціальної несправедливості та національного гноблення, зрештою й обумовивши художньо-семантичне переосмислення використаного в фіналі концерту псалмового тексту.

Окреслені спостереження характеризують проєкцію особистих моральних пріоритетів композитора в площину нагальних духовних

потреб етносу, яка актуалізується в особливій формі індивідуально-колективного співпереживання. Цей фактор емоційно-інтелектуальної емпатії визначає питому сутність веделівської творчості як інтерактивно-розгорнутої системи особистісного і водночас універсального вислову, де біблійна сюжетика набуває глибоко індивідуального смислового забарвлення.

Це найвиразніше простежуються в концертах лірико-драматичного та трагедійного спрямування (№№ 2; 3; 6; 8; 11; 12), в яких релігійні настрої А. Веделя асоціюються з виплеском емоційної енергії, накопиченої у конфліктній взаємодії духовного світу митця з жорстокими реаліями оточуючого життя. Притаманна цим творам експресія засвідчує, що творчість була для композитора не стільки засобом естетичної самореалізації, скільки дієвим чинником примирення з негативними аспектами зовнішнього середовища. Виходячи з цього, можна стверджувати, що А. Ведель вбачав у релігії, а через неї і в мистецтві, душевний прихисток від гострих суперечностей епохи, нівелюючи, у такий спосіб, дисгармонію між власною особистістю та об'єктивними зовнішніми факторами<sup>4</sup> [6].

Окреслені спостереження засвідчують пряму залежність ступеня музично-лексичної індивідуалізації в творчості А. Веделя від ступення емоційного переживання закладеної в біблійно-псалмовій сюжетикі, інформації, виявляючи глибинний взаємозв'язок між духовним світом автора та специфікою відображення його засобами музичного мистецтва.

Вказана обставина дозволяє провести аналогію між творчістю А. Веделя та традицією українського кобзарства, в якій засоби емоційної драматизації (характерні емфатичні звороти, інтонаційно-ритмічні формули, мелізми) застосовувалися для підсилення емоційного впливу озвучуваної вербальної інформації, індивідуально актуалізованої виконавцем і слухачами в процесі меланхолійно-сентиментального переживання. Фактично, майже те саме ми простежуємо і в творчості А. Веделя, який прагне через застосування характерних емфатично-виразних інтоном, контрастних ладо-гармонічних, фактурних і тембрально-регістрових зіставлень

---

<sup>4</sup> Вказані міркування переконують в тому, що композитор в своїй творчості орієнтувався на засади традиційного для України сприйняття релігійного мистецтва не стільки як складової сакрального дійства, скільки особливої форми індивідуальної персоналізованої рефлексії, в якій біблійні образи фактично здійснюють роль каталізатора індивідуальної мистецької рефлексії.

відтворити індивідуальний емоційний колорит, адекватного його особистому світовідчуттю.

З огляду на це дуже симптоматично, що твори А. Веделя, сповнені панегіричного забарвлення, (наприклад концерти № 9 і № 10 з автографу), характеризуються помітно нижчим ступенем емоційної індивідуалізації порівняно з концертами лірико-драматичного (мінорного) спрямування (концерти №№ 2, 3, 6, 11, 12). На рівні музичної лексики це виражається в помітному зростанні питомої ваги типологічно узагальнених панегіричних формул (висхідні та низхідні «золоті ходи», різноманітні фігурації, секвенції тощо) і, водночас, у відповідному збідненні оригінальної мелодичної сфери, за рахунок зменшення кількості індивідуалізованих інтонаційних елементів. З цього випливає, що творчість Веделя найбільш змістовна і оригінальна саме там, де композитор орієнтується на притаманні йому психологічні параметри інтровертно-меланхолійного сприйняття. Натомість зміщення композиційної лексики композитора в площину загально-типологічних інтонаційно-семантичних формул призводить до помітної стильової стандартизації музичного вислову, ознаки чого, здебільшого, простежуються в творчості митця в процесі відображенні позаособистісних узагальнених образних категорій (*сакральна велич, слава, могутність*). Вказана обставина, яка характеризує співвідношення оригінальних і типологічних стильових елементів в залежності від їх застосування в певному художньому задумі, визначає також і параметри взаємодії музичного та поетично-вербального рівнів образної драматургії, виявляючи при цьому наступну закономірність: те, що, на думку композитора, є найважливішим — виводиться на перший план, натомість другорядне «відходить у тінь».

Як приклад, розглянемо фрагмент I частини концерту № 3 («Доколе, Господи забудеши мя»), в якому звертає на себе увагу немотивована первісним сюжетно-текстовим /псалмовим/ алгоритмом акцентуація фрази «Болезни в сердце моем день и ночь».

Цей рядок повторюється Веделем двічі, причому його музичне вирішення відтворюється в контрастному ладо-тональному співвідношенні (паралельні Ля-бемоль мажор та фа-мінор) /Див.: такти 29–33/ [4, с. 70–71].

Наявність прискіпливої уваги митця до вказаного текстового сегменту навряд чи можна вважати випадковою. На наш погляд, вона засвідчує, що композитор, на момент створення даного

концерту, відчував якийсь певний психофізичний дискомфорт (нездужання, душевні вболівання тощо), ознаки якого опосередковано, можливо навіть неусвідомлювано для самого автора, відобразилися в площині музично-образних асоціацій.

Наведені спостереження переконають в тому, що псалми були для Веделя інструментом відображення його ставлення до оточуючого світу як на рівні концептуального осягнення вічних проблем буття, так і на рівні індивідуального сприйняття конкретних життєвих обставин, застосовуючись при цьому як алегоризовані, імпровізовані сюжети, за допомогою яких автор відображав перебіг реальних подій і їх оцінку з позиції власного життєвого досвіду.

Саме цим, на наш погляд, зумовлена неодноразово констатована дослідниками [7; 13; 17] різноманітність композиційних засобів, застосовуваних композитором при komponуванні, текстового матеріалу. Так, зокрема, в тих випадках, де митець прагне досягти наскрізного сюжетного розгортання, пройнятого єдиною образною ідеєю, він використовує повний текст псалму. Коли ж навпаки, — він намагається відобразити поєднання контрастних емоційних станів — формує текстовий ряд створюваного концерту на основі калейдоскопічного («мозаїчного») поєднання розрізаних строфічно-псалмових фрагментів<sup>5</sup> [6; 17]. Поряд із цим, одним з характерних прийомів ведельського художнього мислення, особливо центрального і пізнього періодів творчості є структурне «перемонтування» автентичної структури псалмового тексту, до якого композитор нерідко вдається навіть у тих випадках, де він має справу з певним строфічно цілісним фрагментом, меланхолію<sup>6</sup>.

Вказані аргументи дають підстави стверджувати наявність в багатьох творах митця складної двохрівневої драматургічної архітектоники, де перший рівень (первинний образно-алегоричний пласт канонічного біблійно-текстового джерела) постає лише

---

<sup>5</sup> За таким принципом вибудована літературна основа більшості концертів Веделя. Серед них назвемо лише декотрі з найбільш відомих, зокрема, концерти: № 4 «Пою Богу моему дондеже есмь» (до-мінор, Пс. 145 (2), 141 (2), 26 (10), 37 (12), 6 (10), 39 (2, 3, 4), 71 (19)); № 5 «Блажен разумевай на нища и убога» (соль-мінор, Пс. 40 (2, 3), 111 (5, 6, 7-9), 83 (12, 13)).

<sup>6</sup> Показовим, у зв'язку з цим, є внутрішньострофічне перемонтування віршів, псалму № 26, обраного Веделем за основу концерту з автографу № 8 «Услыши, Господи, глас мой» в якому шість віршів псалму, використані композитором в якості текстової основи твору (Пс. 26, вірші 4-9), ніби навмисно переплутані і подаються в новому структурно-логічному «алгоритмі» (7, 8, 5, 6, 4, 9), відповідному вже не першоджерельному псалмовому образу, а підпорядкованому вимогам авторського художнього задуму.

композиційним фундаментом для другого семантичного рівня. Саме він якраз і акумулює в собі питомо веделівське індивідуально-світоглядне начало, постаючи, так би мовити, своєрідною «шифрограмою» авторських роздумів і переживань, екстрапольованих в сферу мистецького самовираження.

Яскравим прикладом цього є добре відомі концерти А. Веделя «Доколе, Господи, забудеши мя» (№ 3 з автографу) та «На реках Вавилонских» (до-мінор /№ 2/). За їх псалмовою сюжетністю виразно вчувається актуальний суспільно-історичний підтекст, апріорі спроеційований в творчій уяві композитора на виникнення в слухачів чітких асоціативних паралелей, вповні зрозумілих лише в українському культурному середовищі і пов'язаних з болючими для кожного українця драматичними епізодами національної історії: скасуванням Гетьманства, зруйнуванням Запорозької Січі, запровадженням на Україні кріпацтва тощо. При цьому, характерно, що означений асоціативний «алгоритм» спрацьовував лише в свідомості патріотично налаштованого реципієнта, в будь-кого іншого ніяких позабіблійних асоціацій не викликаючи.

Подібна семантична селекційність, «спрограмована» на емоційно-когнітивну специфіку рецепції конкретного, в даному разі вітчизняного, «адресата» засвідчує неабияку майстерність і винахідливість митця, якому вдавалося зробити приховане доступним не для всіх, а лише для тих, хто був емоційно і інтелектуально настроєний на «хвилю» авторського світосприйняття.

В цьому контексті, творчість А. Веделя слід сприймати як складний і багатовимірний феномен, повноцінне осягнення якого потребує від слухача органічного вживлення в суспільно-історичний контекст епохи, в якій жив і творив митець, проникнення в глибинну суть творчих задумів композитора.

Дана обставина ставить перед дослідниками чимало труднощів, змушуючи повсякчас зважати на ту обставину, що за всім явним і, на перший погляд, цілком очевидним, в творах Веделя приховується потаємне. Нерідко саме воно і є «ключем» для правильного розуміння сюжетно-образної драматургії конкретного веделівського художнього задуму<sup>7</sup> [17].

<sup>7</sup> Виходячи з наведених міркувань, особливий інтерес для дослідника становить концерт № 3 «Доколе, Господи, забудеши мя» (№ 3 з Автографу), який характеризується особливою смислоємкістю та наявністю прихованих полісемантичних авторських концептів, які виразно простежуються в процесі детальнього аналізу музичної драматургії.



У зв'язку з цим, необхідно враховувати історично обумовлену відмінність між сприйняттям веделівської творчості з позиції нашого часу і з позиції сучасників композитора. Адже багато з того, що нині для нас втрачено, в тому числі й на рівні усвідомлення прихованих асоціативно-семантичних паралелей між конкретною подією, натяк на яку міг міститися в тому або іншому концерті Веделя, та її художньо-алегоричним відображенням було наприкінці XVIII ст. зрозумілим і доступним кожному, а отже й не потребувало якихось певних уточнень з боку авторської концепції<sup>8</sup> [там само].

Це змушує дослідників враховувати, що за всім явним і, на перший погляд, очевидним, в творах А. Веделя досить часто приховується «потаємне», яке нерідко і є семантичним «ключем» для розуміння сюжетно-образної драматургії конкретного художнього задуму митця. У цьому контексті, творчість А. Веделя слід сприймати як складний і багатовимірний феномен, повноцінне осягнення якого потребує від слухача органічного вживлення в суспільно-історичний контекст епохи, в якій жив і творив митець, проникнення в глибинну суть творчих ідей композитора.

## **§ 2. Алгоритм застосування сакральньо-текстових джерел у творчості М. Скорика**

Щойно констатована теза дає змогу нам логічно перекинути асоціативний місток до творчості — іншого видатного корифея української музики М. Скорика (1938–2020) мистецька спадщина якого уособлює цілу епоху національної музичної культури другої половини XX — початку XXI ст. Незважаючи на двовікову хронологічну дистанцію, яка розділяє у часі творчі постаті двох митців, при уважному порівняльному аналізі можна цілком помітити одну спільну рису — намагання відобразити крізь призму сакральньо-образної сюжетики реальні аспекти людського життя. Глибина музичних образів та їх релігійно-психологічна наповненість переконують в тому, що сакральньо-музичну творчість М. Скорика слід вважати

---

<sup>8</sup> Як приклад, можна навести добре відомі концерти «Доколе, Господи, забудеши мя» (№ 3 з автографу) та «На реках Вавилонских» (до-мінор /№ 2/), за псалмовою сюжетністю яких виразно чувається актуальний суспільно-історичний підтекст, спрямований на формування в слухачів інформативно-розгорнутого асоціативно-образного алгоритму, який спрацьовував лише в свідомості патріотично налаштованого реципієнта, — в будь-кого іншого ніяких позабіблійних асоціацій не викликаючи.

важливою та невід’ємною складовою його мистецького феномену<sup>9</sup> [8; 16; 18].

Красномовним аргументом на користь даного твердження постає духовний триптих М. Скорика «Три псалми» [15], створений за авторизованими перекладами Т. Г. Шевченка Псалмів Давидових. Цей, відносно незначний за обсягом, твір відзначається напрочуд глибоким філософським змістом, спонукаючи виконавців і слухачів до зосереджених психологічних роздумів і переживань, пов’язаних із осягненням одвічних сенсів буття.

Як відомо, у процесі реалізації цього художнього задуму композитором було використано 3 псалми, розташовані у наступній послідовності: 1. Псалом 12 — «Чи ти мене, Боже милий, навек забуваєш» (для чоловічого хору) 2. Псалом 53 — «Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі» (для мішаного хору); 3. Псалом 38 — «Не карай мене, о Господи» (для жіночого хору).

Вибудовуючи такий алгоритм тембрально-регістрового застосування хорових складів, композитор, ймовірно, намагався створити ефект молитви яка йде з глибин до небес. Слід також зазначити, що в рукописі композитора в першій та останній строфі звернення «Боже» відокремлено паузами від подальшого «Спаси мене». Тричі повторена фраза через паузи створює враження хвилювання, схлипування, яке ніби імітує схвильоване дихання людини під час молитви. І це аж ніяк не випадково, враховуючи, що композитор свідомо обирав псалмові фрагменти, висловлені з перших уст [18, с. 9]. Де-факто, вони проголошені від імені Царя Давида-Псалмоспівця, та (зважаючи на те, що йдеться аж ніяк не про біблійний ветхозавітний оригінал, а про авторизований поетичний переклад), не в меншій мірі, від імені його геніального автора, тобто — Т. Г. Шевченка, а також, що найважливіше, — від імені самого композитора. Внаслідок цього усі три частини циклу презентовані синкретичним «сплавом» трьох персоніфікованих творчих індивідуальностей — Царя Давида, Т. Шевченка і, власне, самого Мирослава Скорика, (до речі, як відомо, нащадка старовинного священицького роду) [9].

Найпоказовішим у цьому контексті є центральний, і можливо найдраматичніший роділ триптиху — «Псалом 53» («Боже спаси мене»).

<sup>9</sup> Підтвердженням цьому є хорова сакральна-музична спадщина М. Скорика: декілька творів на канонічні тексти: «Духовний концерт» (1998 р., нова ред. 2003 р.), духовний триптих «Три псалми» (2003 р.), «Літургія святого Іоанна Златоустого» (2005 р.) обробка колядки «Не плач, Рахиле» (1994 р. Нерозривний зв’язок із сакральною сферою простежується й у багатьох інших визначних творах митця, зокрема опері «Мойсей» (2001), «Молитві» для камерного оркестру.

В його сюжетно-псалмовій основі міститься ідея возвеличення Божої мудрості, ласки, а також духовні настанови, які застерігають людину від того, аби вона не завдавала шкоди ближньому, а покалася і цілком віддалася на волю Богу.

Композиційно-драматургічна ідея твору побудована за принципом тричастинності, яка створюється завдяки повторенню першої строфи. Тобто, якщо узагальнити маємо таку будову  $A + B + A1$ . Зазначаємо, що в умовних розділах  $A$  і  $A1$  людина особисто звертається до Бога, через слова «Боже спаси мене», в умовному ж розділі в розповідається про душевний стан людини, що бентежить її, як її долають тривоги та вороги, але вона покладається на Бога і отримує спокій душевний спокій. Характерно, що М. Скорик, як в окремих випадках і А. Ведель (див. концерт № 3 «Доколе, Господи»), повністю використовує тест псалма, однак повторюючи при цьому першу строфу, що разом з початком створює своєрідне обрамлення. Слід зазначити, що майже повністю однаковий музичний матеріал в останній строфі сприймається ретроспективно і має зовсім інше смислове наповнення аніж на початку.

В першоджерелі Т. Шевченка псалом розпочинається одноразовим зверненням до Бога («Боже, спаси, суди мене»). Скорик же, аби наголосити на наполегливості молитовного звернення, навіть нетерплячості повторює це звернення тричі: «Боже спаси мене, Боже, спаси мене, Боже суди мене Ти по своїй волі».

Композиційно-драматургічна ідея твору побудована по принципу тричастинності, яка створюється завдяки повторенню першої строфи. Тобто, якщо узагальнити маємо таку будову  $A + B + A1$ . Зазначаємо, що в умовних розділах  $A$  і  $A1$  людина особисто звертається до Бога, через слова «Боже спаси мене», в умовному ж розділі в розповідається про душевний стан людини, що бентежить її, як її долають тривоги та вороги, але вона покладається на Бога і отримує спокій душевний.

Для втілення власного музичного задуму М. Скорик обирає первинну структуру поетичної концепції Т. Шевченка, втім, трансформує її вже в дещо іншому вербально-строфічному алгоритмі. Прагнучи драматургічно динамізувати музичний розвиток, композитор свідомо об'єднує окремі віршовані строфи (4 із 5; 6 із 7), мимоволі, порушуючи цим структурні параметри віршованого першоджерела.

Тенденція до емоційної психологізації біблійно-псалмового тексту обумовлює алгоритм застосування М. Скориком ладо-гармонічних засобів. У зв'язку з цим, характерно, що, за винятком першої та останньої

строфи, у другій частині циклу «Три псалми» («Псалом 53» («Боже спаси мене») спостерігається тональне оновлення, актуалізоване через відхилення та співставлення в межах досить лаконічних музично-лексичних структур. Це, ймовірно, зумовлено бажанням композитора підкреслити парадоксальну складність і суперечливість людського життя з усіма його прикрощами, сумнівами і надіями.

Аналізуючи функціонально-гармонічну специфіку твору маємо підстави констатувати, що композитор застосовує в ньому оригінальний синтез акордики відповідної стильовим засадам пізнього романтизму та гостро дисонантних гармонічних комплексів, притаманних модерністичному композиторському мисленню другої половини XIX ст. При цьому в композиційній лексиці митця рельєфно окреслено тенденцію до дисонантно-альтерованого загострення акустичної напруги, що виникає у процесі нагнітання драматургічної енергії. Цьому неабияк сприяє те, що кожній вербально-поетичній строфі відповідає свій тональний план, водночас, відхилення в тональності далекої спорідненості створюють ефект чогось непостійного, хиткого й тривожного, що є так притаманним грішному земному світу, пронизаного несправедливістю та злом.

Композитор свідомо актуалізує акордово-дисонансні суперечності, які простежуються на двох рівнях: в простисталенні консонансності і дисонансності в структурі акордового чотириголосся та в напрямку руху акордових голосів. В процесі такої суперечливого протиставлення раз по раз виникають гостро дисонансні акордові структури, які не передбачають розв'язання і лише підкреслюють бентежний образний колорит художнього задуму.

Умовно, це можна було б порівняти із стисканням пружини, яка потенційно акумулює в собі наступну енергію драматургічного розвитку. У зв'язку з цим, особливого значення набуває та обставина, що М. Скорик, як і А. Ведель формує музичну архітектоніку твору відповідно до вербально-строфічної структури псалмової сюжетки. Її семантичні площини актуалізуються в процесі послідовного музичного розвитку, який розгортається на декількох образно-семантичних рівнях: ладо-інтонаційному; фактурно-тембровому; ладо-гармонічному; динамічному; агогічному. Всі вони в сукупності створюють мінливий і багатоманітний образний колорит, який віддзеркалює специфіку псалмової концепції канонічного біблійного джерела (Пс. 53) та його образно-семантичного переосмислення під кутом зору творчого бачення автора тексту — Т. Г. Шевченка.

Визначну роль у підкресленні цієї полісемантики відіграє інтонаційно-мелодичний розвиток. У зв'язку з цим показово, що мелодія твору близька до інтонацій емоційної молитви-роздуму. Створенню такого характеру сприяє використання композитором емпатично-виразних інтервальних стрибків та речитацій, що звучать подекуди несамовито й пристрасно. З цією ж метою М. Скорик послідовно застосовує риторичну фігуру *anabasis* (мелодичне сходження вгору), яка, зокрема, характеризує музичний розвиток третьої псалмової строфи «Бо на душу мою встали сильні і чужії, не зрять Бога над собою, не знають, що діють». Він актуалізує її через канонічну імітацію, яка проходить в кожному голосі починаючи від баса в різний час. Відповідно, вербальний текст промовляється несинхронно, візуалізуючи картину хижої ворожої навали, яка намагається здолати і знищити людину. У цьому контексті характерним є ладо-тональне протиставлення трагічної тональності *b-moll*, на зміну якій через декілька тактів з'являється протилежна їй про-світлена *H-dur*, що своєю появою ніби засвідчує переконання, що з Богом людині нічого не страшно. Приблизно такі ж виразні образні асоціації простежуються й на рівні строфічного структурування: в 4-й строфі композитор використовує стрімкий висхідний рух фігура (*anabasis*), в 5-й строфі на словах «Помолюся Господеві» не-випадковим є використання фігури *exclamatio*, великий стрибок на малу сексту звучить як заклик до Бога у розпачі самотності. Якщо розглянути інтонаційне ядро першої та останньої строфи, то можна помітити, що композитор повторює мотив мелодії тричі по-різному її гармонізуючи. Зазначимо, що мелодичний мотив має ознаки риторичних фігур *circulatio*, яка символізує страждання, і *amplificatio*, що посилює значення слів «Боже спаси мене».

Присмерково-бентежний колорит твору органічно доповнюється характерними особливостями фактурного розвитку. У цьому контексті, показово, що композитор об'єднує декілька типів фактури. Так, наприклад, 1-ша, 2-га, 4-та строфи та реприза мають гармонічну фактуру, третя строфа представлена канонічною імітацією, що переростає гомофонно-гармонічну фактуру. 5-та строфа написана також в гомофонно-гармонічному викладі з елементами підголосковості. Вся фактура даного хору вибудовується через відчуття і прослуховування басу та нижніх регістрів твору.

Аналогічні протиставлення простежуються і на рівні інтонаційного мелодичного викладу, в якому виразно простежуються два типи

мелодики — декламаційна та кантиленна. Як засвідчує проведений аналіз, мелодична лінія твору «Боже, спаси мене» надзвичайно виразна та інтонаційно складна. Вона, ніби певна «діаграма» відображає найтонші відтінки молитовного стану, для підкреслення різних градацій якого композитор використовує напрочуд різноманітні засоби виразності. Зокрема, стан хвилювання відтворюється через постійну зміну метра, — натомість, почуття самотності, невпевненості та страху перед негараздами — відображається шляхом «блукань» у тональностями далеких ступенів спорідненості. У зв'язку із цим, цікавим прикладом є початкова аколада твору.

Як засвідчує партитура [15], у першій строфі звернення до Бога, повторене тричі та відокремлено цезурами звучить аж занадто наполегливо. У слухача не виникає сумнівів, що стражденний молільник потребує Божої допомоги. З огляду на це, неабиякий інтерес викликає цікавий і досить незвичний тональний план цієї строфи. Перше звернення — *c-moll*, друге — через тонічний секундакорд потрапляємо в сферу домінанти. Третє «Боже спаси» звучить в *es-moll*, що порівняно з початковим *c-moll* сприймається дуже трагічно. І, нарешті, на словах «Боже, суди мене Ти» автор приводить нас в *h-moll*. Тобто, за 5 тактів шляхом низки тональних відхилень бемольний *c-moll* змінюється на дізний *h-moll*. Сопрано і бас рухаються в сторону розширення, що створює відчуття простору та об'єму.

Аналогічний алгоритм у підході до формування музично-текстової драматургії простежується й надалі. Втім, поряд із інтонаційно-мелодичними та ладо-тональними факторами значної ваги надувають також метроритмічні особливості.

В другій строфі змінюється метр за рахунок зміни характеру мелодії на декламацію. В редакції Миколи Гобдича зазначається *ritu mosso* та *quasi recitativo*. З кожним разом ці слова звучать все наполегливіше за рахунок виходу в високу теситуру. На словах «Господи внуши їм уст мої глаголи» композитор відводить нас у бемольну сферу, в тональність *b-moll*. Ця зміна тональності звучить як приреченість та безсилість людини проти ворогів.

В третій строфі, як зазначалось вище, за допомогою канонічної імітації, що проходить з нижніх голосів до верхніх, руху дрібними тривалостями та темпового зрушення, перед слухачем немов оживають ті «сильні і чужії» вороги, що не дають спокою людині. Висхідний рух по звукам мелодичного мінору має ознаки фігури *circulatio*, завдяки цьому прийому виникає образ страждаючої душі, що прагне до Бога.

Характерно, що четверта строфа «А Бог мені помагає» починається в світлому G-dur, після панування мінорної сфери поява мажору, хоч і короткочасна, сприймається як просвітлення. Доволі звукообразально композитор на слові «злая» використовує складний дисонуючий акорд (кварт секстакорд ре мінору з секстою та розщепленною квінтою).

П'ята строфа починається с унісону всіх партій та великим стрибком на сексту у сопрано на словах «Помолюся Господеві», а у басів фігурою anabasis, що символізує заклик та шлях до Бога через осягнення своєї гріховності.

Остання строфа є неточною репризою першої строфи, де на відміну від початку, стверджується основна тональність твору c-moll. Таке заключення звучить як добровільне цілковите покладання людини на волю Богу. Ствердження думки, що через покаяння Бог спасає душу від ворогів та земних страждань.

Прагнучи посилити ступінь драматизму, М. Скорик не зупиняється навіть перед ризиком вийти за структурні межі поетичного-псалмового авторизованого джерела. Він, як вже зазначалося, наважується на внесення певних, хоча і виважених корекцій до автентичної шевченківської вербально-текстової концепції. Зокрема, композитор або розширює строфу, доповнюючи повторенням слів, або ж, навпаки, — скорочує, не використовуючи окремих слів, які є в шевченківському оригіналі. У результаті у М. Скорика поетичний текст виглядає так:

«Боже, спаси мене, Боже, спаси мене,  
Боже, суди мене Ти по своїй волі.  
Молюсь: Господи, внуши їм, Господи, внуши їм,  
Господи, внуши їм уст моїх глаголи.  
Бо на душу мою встали, бо на душу мою встали сильнії чужії,  
Не зрять Бога над собою, не знають, що діють.  
А Бог мені помагає, мене заступає,  
І їм правдою (Своєю) вертає їх злая.  
Помолюся Господеві серцем одиноким  
І на злих моїх погляну не злим моїм оком».

В своїй інтерпретації віршованого першоджерела Скорик додає репризу-постлюдію, яка створює своєрідну віртуальну арку, що обрамляє драматургічну архітектоніку триптиху. І, хоча при цьому композитор застосовує абсолютно ідентичний музичний матеріал («Боже спаси мене»), він сприймається вже ретроспективно, маючи принципово інше смислове навантаження, аніж в експозиційній побудові.



Загалом вербально-музична структура твору вибудована за наступним алгоритмом:

1-ша строфа — 5 тактів:

«Боже, спаси мене, Боже, спаси мене,

Боже, суди мене Ти по своїй волі» — розширюється за рахунок повторення тексту, який підсилюється тональними відхиленнями.

2-га строфа — 6 тактів:

«Молюсь: Господи, внуши їм, Господи, внуши їм,

Господи, внуши їм уст моїх глаголи».

3-тя строфа — 6 тактів:

«Бо на душу мою встали, бо на душу мою встали сильнії чужії,

Не зрять бога над собою, не знають, що діють» — за рахунок імітаційності, що проводиться в кожній партії, відбувається повторення тексту.

4-та музична строфа, яка об'єднує дві текстові строфи (4 і 5 строфи) розгортає музичну думку в 5-ти тактах.

5-та строфа, в якій об'єднуються 6 і 7 строфи — побудована на 6,5 тактів. Реприза — повторення першої строфи і має також 5 тактів.

Як видно із вказаної структури, композиційно-драматургічна концепція твору сформована за принципом тричастинності ( $A+B+A_1$ ), що динамізується за рахунок варіантного повторення першої строфи. При цьому в структурних елементах  $A$  і  $A_1$  людина особисто звертається до Бога, через слова «Боже спаси мене», а натомість в елементі  $B$  йдеться про душевний стан людини, оповідається про те, що її бентежить, як її долають тривоги та вороги, та все ж всупереч цьому — вона покладається на Бога і отримує жаданий душевний спокій і просвітлення. У зв'язку з цим Характерним є те, що композитором використано 3 псалми саме у такій послідовності:

1. Псалом 12 — «Чи ти мене, Боже милий, навек забуваєш», у віршованому переклад Т. Шевченка, для чоловічого хору

2. Псалом 53 — «Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі», у віршованому переклад Т. Шевченка, для мішаного хору

3. Псалом 38 — «Не карай мене, о Господи», вільна авторська компіляція канонічного тексту, для жіночого хору.

На нашу думку, формуючи такий драматургічний алгоритм, композитор хоче створити ефект молитви яка йде з глибин до небес, що, до речі, підтверджується і теситурно-регістровими умовами кожного з творів циклу, де перший (в чоловічому виконанні) має діапазон  $E-a^1$ , другий (мішаний) —  $Ges-g^2$ , третій (жіночий) —  $g-a^2$ . З огляду на вказане спостереження, показово, що використані М. Скориком тексти

(Пс. 13 (12); 54 (53); 38 (37) відносяться до групи, так званих, благальних (ламентальних) псалмів, які відзначаються високим ступенем екзистенційної рефлексії та особливою емоційною екзальтацією. Вони напрочуд глибоко відтворюють емоційне сум'яття людини, котра несподівано опиняється на межі відчаю та надії.

Сповнений щирого покаяння, пригнічений стражданнями, самотністю, хворобою, Псалмопівець спрагло висловлює у молитві свій біль Господеві, покладаючи надію лише на Нього. Відповідно до цих настроїв, музика М. Скорика також пройнята глибинною експресією і драматизмом. Ці риси яскраво підкреслені завдяки використанню композитором великих інтервальних стрибків та палких речитацій, що інколи звучать несамовито та пристрасно. Зокрема, семантично переосмислюючи риторичну фігуру *anabasis*, М. Скорик напрочуд рельєфно відтворює у музиці текст третьої строфи «Бо на душу мою встали сильні і чужії, не зрятъ Бога над собою, не знають, що діють». Не менш активно композитор застосовує ознаки музично-риторичних фігур, зокрема, *circulatio*, яка символізує страждання, і *amplificatio*, що уособлюючи неодноразове настійливе повторення одного й того ж структурно-семантичного елементу, посилює значення фрази «Боже, спаси мене». І це цілком логічно, адже в цьому молитовному зверненні максимально емко втілена християнська філософія земного життя, що знаменує його початок і закінчення, або ж інакше кажучи, — його альфу і омегу.

## Висновки

Узагальнюючи викладені спостереження, окреслимо найважливіші позиції, котрі характеризують універсальний алгоритм використання сакральньо-тестових джерел в творчості композиторів:

- Сакральньо-музичні спадщини А. Веделя та М. Скорика, хоча й реперезентують різні епохи ґрунтуються на універсальних принципах застосування псалмових джерел, постаючи оригінальним і неповторними надбаннями української музичної культури, що поєднує у собі риси традиційності і новаторства, елементи фольклорних та старовинних церковних інтонацій та сучасної професійно-музичної ладо-гармонічної лексики;

- у сакральній творчості як А. Веделя, так і М. Скорика вербально-псалмова сюжетика постає джерелом для різноманітних комбінаторних трансформацій, що відображають думки і настрої композитора;

- як і в сакральній творчості А. Веделя, так в художніх задумах М. Скорика, простежуюється тенденція до емоційної психологізації окремих вербально-текстових елементів, що здійснюється за рахунок використання контрастних різноманітних ладо-тональних та фактурних зіставлень, використання характерних інтонаційно-ритмічних формул;

- сакрально-музична творчість А. Веделя та М. Скорика кожна по своєму віддзеркалює актуальні для свого часу еволюційні ознаки музичної лексики, постає оригінальним і неповторним надбанням української музичної культури, поєднуючи в собі риси традиційності і новаторства, елементи церковно-музичної та фольклорної інтонаційної лексики.

- Музично-текстової архітектоніка аналізованих сакральномузичних творів. А. Веделя та М. Скорика ґрунтується на співвідношенні декількох рівнів жанрово-стильової організації, координованого наступними смисловими аспектами:

- суто релігійним, пов'язаний з першоджерельним змістом псалмового тексту, з його молитовною атмосферою

- індивідуально-особистісним — опосередковану персоніфіковану проєкцією душевного стану митця на сюжетику псалмового тексту.

- суспільно-історичним, який висвітлює ставлення митця до актуальних подій свого часу.

- Композиційно-драматургічна концепція Псалму 53 «Боже спаси мене», втілюється через об'єднання музичних строф в умовну тричастинність, де перша та останні строфи виконують роль обрамлення загальної драматургічної архітектоніки усього циклу.

- Визначальну роль у духовному триптиху «Три псалми» М. Скорика відіграє застосування ладогармонічних та фактурних засобів, які сприяють поглибленню драматизації образної сфери.

- Псалом 53 «Боже спаси мене» сповнений глибокого філософського змісту. Він постає образно-семантичною квінтесенцією духовного триптиха М. Скорика, відображаючи роздуми митця над проблемою відносин людини-світу — Бога.

Безумовно, викладені міркування аж ніяк не охоплюють увесь спектр досліджуваної проблематики. Окреслені у статті аспекти потребують додаткового висвітлення у проєкції на різні жанрово-стильові сфери митецької спадщини аналізованих композиторів, що прогнозує вектор наступних авторських наукових публікацій.

## Література

---

1. Анотований покажчик творів Артема Веделя (1767–1808) / упоряд. Т. В. Гусарчук ; ред. А. В. Кутасевича. Київ : Хор. б-ка камер. хору «Київ», 1997. 36 с.
2. Берегова О. Зміна світоглядних орієнтирів в останніх творах М. Скорика. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 10 : Мирослав Скорик. С. 42–45.
3. Бондаренко А. І. Просторова локалізація акустичних подій в електронній музиці: досвід дослідження. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Т. 1, вип. 34. С. 26–30.
4. Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів : [для хору а capella]. 1-е повне вид. збереж. авт. рукопис. спадщини. Київ ; Едмонтон ; Торонто : Укр. Муз. Т-во Альберти, 2000. 384 с.
5. Ведель А. Духовні твори : [для хору без супр.] / упоряд.: М. Гобдич, Т. Гусарчук ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : Геопринт, 2007. 452 с.
6. Гусарчук Т. Артемій Ведель: Постаць митця у контексті епох : монографія. Київ : Муз. Україна, 2019. 766 с.
7. Гусарчук Т., Літвінова С. Дванадцятий псалом у поетичній та музичній інтерпретаціях (Артемій Ведель, Тарас Шевченко, Мирослав Скорик). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 3 (44). С. 7–23.
8. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 10 : Мирослав Скорик. С. 30–35.
9. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів, 2008. 591 с.
10. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 10 : Мирослав Скорик. С. 23–30.
11. Корній Л. Історія української музики. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1998. Ч. 2 : Друга половина XVIII ст. 387 с.
12. Корній Л., Сютя Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.
13. Кук В. Рукописна партитура творів Артема Веделя. *Український Музичний архів*. 1995. Вип. 1. С. 34–52.

14. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.

15. Скорик М. Хорові твори : [для чоловічого, жіночого та мішаного хору a capella] / ред. та упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2005. 79 с.

16. Тилик І. В., Лисенко В. В. Духовна творчість М. Скорика: аспекти музично-драматургічної інтерпретації. *Імідж сучасного педагога*. 2021. № 4 (199). С. 78–85.

17. Тилик І. Творчість Артемія Веделя в контексті культурно-мистецького і духовного життя України другої половини XVIII ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2013. 181 с.

18. Чекан Ю. Вступна стаття. *Мирослав Скорик. Хорові твори* / ред. та упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2005. С. 6–9.

19. Юрченко М. С. Стилїстика хорових концертів А. Рачинського та М. Березовського. *Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта)* : колект. монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. С. 42–51.