

5. Серганюк Л. І. Стильові тенденції «нової фольклорної хвилі» в українській музиці / Л. І. Серганюк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – № 4. – С. 54–74.
6. Сютя Б. О. Народная музыка как фактор стилового обновления камерно-вокального творчества украинских советских композиторов 1970–1980-х годов / Б. О. Сютя // Мистецтво та народна творчість кінця ХХ століття: зб. мат-лів конф. молодих вчених. – Київ, 1990. – С. 71–74.
7. Таранченко О. Г. Кризь роки: українська хорова творчість другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / О. Г. Таранченко // Науковий вісник НМАУ. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2007. - Вип. 68: Музыка в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – С. 115–120
8. Фільц Б. М. Народна обрядовість у творчості Лесі Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів) / Б. М. Фільц // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А. І. Мухи): зб. наук. праць ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 112–116.
9. Шумська Л. Про деякі риси індивідуального хорового стилю хорових творів Л. Дичко (на прикладі втілення фольклорних першоджерел в фактурі кантати «Чотири пори року») / Л. Шумська // Науковий вісник НМАУ. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3: Леся Дичко: грані творчості. – С. 64–72.
10. Ярмо М. Жанрово-стилістичні особливості камерних кантат сучасних українських композиторів / М. Ярмо // Українське музикознавство. – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1986. – Вип. 21. – С. 5–16.

*В статтє освещены жанрово-стилистические особенности песенно-хорового творчества на материале образцов кантатного жанра. Статтєя дополняет обзор проблемного спектра, связанного с изучением общих и индивидуальных стилистических закономерностей в развитии украинского современного музыкального исполнительства*

**Ключевые слова:** хоровое исполнительство, хоровое творчество для детей, цикл, стилистика, жанр, кантата, модус мышления.

*In the article the genre and stylistic peculiarities of songs and choral works on the material of cantata genre samples are featured. This research supplements the survey of the problematic spectrum, connected with the study of general and individual stylistic patterns in the developments of Ukrainian music performance of the nowadays.*

**Key words:** choral performance, choral works for children, genre, cycle, stylistics, cantata, modus of thinking.

УДК 784.1

Тетяна Маскович

### ЕТНОАРХЕТИПНІ МОТИВИ ЯК НОСІЇ САКРАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

*Статтєя присвячена виявленню мотивації глибинних основ індивідуальної композиторської творчості, що належить до пріоритетних напрямків наукового дослідження доробку кожного митця. У випадках представлення в значній частині творів мотивів, пов'язаних з національною культурою, виникає закономірне усвідомлення етнічної зумовленості концепцій, а отже – і потреби виявлення значення в них етноархетипів.*

**Ключові слова:** архетип, індивідуальна композиторська творчість, внутрішньожанрова семантика, вербальні тексти, символіка.

Їх можна трактувати як наскрізні породжуючі моделі, що за наявності незмінного ціннісно-сміслового ядра володіють здатністю до зовнішніх змін (за А. Большаковою) і при цьому втілюють елементи етнічно зумовленої системи колективного несвідомого. Етноархетипи, що склалися в генезисі етносу, визначають «сутність свідомості й поведінки представників цього етносу протягом усієї його історії» [10].

© Маскович Т., 2014.

Водночас вони надають певні ключі до інтерпретації архетипної символіки в певному контексті, сприяючи осмисленню жанрових концепцій, насамперед, як виразу їх семантичних аспектів у певній новій цілісності, адже саме така цілісність є необхідною після численних потрясінь і різного роду деформацій культурної свідомості у ХХ столітті.

У доробку українських композиторів останньої третини ХХ і перших ХХІ століть таких творів значна кількість. Етноархетипи, сягаючи сакрального рівня, пронизують найрізноманітніші видові й жанрові сфери. Доцільно назвати хоча б кілька знакових творів, як, наприклад, сюїту для камерного оркестру «Фрески Софії Київської» В. Годзяцького (1966/1980), «Сад божественних пісень» на вірші Г.Сковороди для хору, солістів та симфонічного оркестру (1971) І. Карабиця, «Concerto Misterioso» пам'яті Катерини Білокур для дев'яти інструментів Л. Грабовського (1977), симфонію для тенора, сопрано, симфонічного оркестру на вірші Т. Г. Шевченка «De profundis» В. Губаренка (1995), «Ірмологіон для струнних» (1988) і «Пасакалью на галичанську тему» для органа (1989) О. Козаренка.

Ці та інші твори показують, що, якщо на попередніх етапах піднесення рівня сакрального наповнення концепцій відбувався переважно завдяки, так би мовити, «вторинній» сакралізації семантики усталених жанрових сфер, то тепер в універсалії світового рівня привносяться національні етноархетипні елементи. У стилістиці таких композицій, попри всю неординарність технічних засобів й оновлення формотворчих чинників, відчутний значний вплив естетики Бароко і навіть Середньовіччя; переосмислення семантичних ресурсів типових жанрів сягає філософсько-етичного рівнів, а використання окремих засобів музичної стилістики – символів часу і сакрального простору. Тому, з одного боку, навіть в їх назвах синтезуються чинники архетипних символів давніх традицій, з другого боку, типові для цієї царини засоби, входячи в коло колись профанної музики, виявляють значний потенціал її піднесення до значно вищих сфер.

Першорядне значення у цьому процесі належить вербальним засобам. Притаманні національній традиції текстові символи, посилені засобами музичної стилістики і внутріжанрової семантики, поглиблюють живе відчуття національної культури в її історичній динаміці й своєрідності національного мислення і цінностей насамперед, у їх «логосному» аспекті. Виразно ілюструє особливості цього процесу творчість Ганни Гаврилець, яку «слід розглядати крізь призму подвійного скла. По-перше, домінанта творчості композитора – це прояв національно-ментальних традицій софійності української культури. По-друге, Гаврилець продовжує традиції «нової фольклорної хвилі». Фольклорні образи набувають у творчому доробку пані Ганни символічної багатозначності, а завдяки їх універсальності підвищується рівень варіативності, контекстуальності. Здебільшого композитор використовує космологічні ідеї, пов'язані з традиційними народними уявленнями про світобудову, образ світу»[11].

Доробок композиторки містить різні варіанти ідеї сакралізації національного культурного простору етноархетипними засобами. Один з них пов'язаний із традиційними жанровими символами світової музики: «Lamento» на вірші О. Олеся для мішаного хору (1993), «Stabat Mater» для хору і оркестру на канонічні латинські тексти (2002), «Kirie eleison» для мішаного хору (2006), «Miserere» для хору з оркестром (2008). У цьому напрямку контекстуально важливі зразки «невербальних» жанрів – «Хорал» для струнних (2005), дует для двох скрипок «Beyond body and soul» («За межею тіла і душі»; 2007), і «Каприччіо» на честь святого Миколая для камерного оркестру (2008). Якщо у композиціях за участю вокального чинника прояви сакральності значною мірою забезпечені їх вербальних текстів, то в інструментальних творах ситуація складніша. Так, «хорал» саме через свою семантичну якість – архетипну хоральність – відсторонюється від тривіального значення певного типу фактури й спрямовується до площини національних плачів-покаянь, настільки виразною є його мелодико-інтонаційна основа (а втім, у процесі розгортання її внутрішнього часу у творі не менш виразно відчувається скорботний «поступ» пасакалії). А «Каприччіо» внаслідок закладеної у жанрі можливості до втілення фантазій автора, ніж дотримання мистецьких стереотипів, забезпечило природність модулювання закладеного в європейській творчості кліше «жарту» чи «примхи» і бік тієї радості й сакрального свята, яку викликає образ св. Миколая в українській ментальності.

Другий напрямок – це твори на основі канонічної традиції Східної Церкви: написаний 2000 року міні-цикл псалмів («Блаженний, хто дбає про вбогого...» для жіночого хору, «До тебе підношу, мій Господи, душу свою...» для чоловічого хору і «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» для мішаного хору); піснеспіви на тексти з Літургії для мішаного хору – «Херувимська» (2001) і «Тебе поєм»

(2001); псалом «Тільки в Богові спокій душі моєї» для мішаного хору (2004), хоровий концерт «Нехай воскресне Бог!» (2004) і «Богородице, Діво, радуйся!» для жіночого хору (2004).

Не менш значне місце займають хорові твори, засновані на традиціях національних паралітургічних жанрів зимового циклу – колядки «В неділю рано» (2001), «Радуйся» (2001) і щедрівка «Ой, в полі, полі» (2002) для чоловічого хору, а також обробки польських колядок для чоловічого хору, «Ходить-походить місяць по небу...» (2006), «На краю села висока гора» (2006), «Через мости високіє» (2007) і «У пана дзядзька» (2007). Фольклорні тексти та потенціал автентичних жанрів були плідно використані композиторкою в межах масштабних концепцій таких творів, як «Жалі мої, жалі» для чоловічого хору на народні тексти (2004) і фольк-концерт «Кроковее колесо» і для жіночого хору (2004).

Звертаючись до текстів сучасних українських митців, – Г. Гаврилець прагне розкрити їх потенціал в широкому контексті національно значущих тенденцій. Так, у хорі «Мій Боже любий, заступись» для голосу і мішаного хору пам'яті М. Березовського на вірші Ф. Млинченка (1992), який вперше прозвучав на урочистостях з нагоди відкриття Києво-Могилянської академії, символом високого національного звучання виступає вже його посвята визначному українському композиторові. Асоціативність назви не менш промовиста: молитва про заступництво виразно вказує на найбільш відомий хоровий концерт майстра «золотої доби» української церковної музики – концерту «Не отвержи меня во время старости». Тому виокремлена з тембрального складу твору сольна партія звучить як символ сакрального монологу про свободу і віру через віки, тоді як за загальним змістом твір органічно входить до величезного ряду молитов-сповідей за Україну як ще один вияв архетипних для національної творчості мотивів:

«Мій Боже любий, заступись...  
Я не прошу собі багатства.  
Для мене золото – осінній лист.  
Спаси мене, врятуй від рабства.  
Мій Господи Великий... заступись...  
Мій Боже любий, заступись...  
Нехай без сліду я загину.  
До Тебе, Боже, прийдуть всі колись...  
Мій Господи! Рятуй нам Україну!  
Спаси її, за неї заступись» [12].

Надзвичайною яскравістю втілення етноархетипних символів позначений фольк-концерт «Кроковее колесо» для жіночого хору (2004) на народні тексти. Його не менш значуща в національному культурно-мистецькому просторі, ніж у хорі «Мій Боже любий, заступись» присвята Квітці-Кондрацькій, значною мірою вплинула на вибір і тембрального складу хору, і навіть – жанру. Драматургія двочастинної композиції (перша частина «Гелело, аби зиму одмело», друга – «Кроковее колесо») заснована на зіставленні архетипних образів веснянок («Гелело, гелело, аби зиму одмело», «Ой весна, весна, днем красна», «Кроковее колесо»), гаївки («Ти зозуленька сива»), ліричної («Ой летіла зозуленька»), трудової («Кругом женчики, кругом»), новорічної («Ой, запалилася вишня, черешня»). Тексти цього жанрового ряду формують типову для української творчості космогонічну концепцію, в якій традиційно постають символи сонця, відродження природи («весна, днем красна»), птаха-вісника (зозуля), оберегу (вінок), дерева життя (вишня). А саме «кроковее колесо – це коло довкола кола, довкола колеса – тризуба; воно уособлює зародження земного світу й світла, відродження життя. Огненне «кроковее» колесо запускали й котили, тобто спалювали, здебільшого в перший день різдвяних свят і на Купала, під час зимового й літнього сонцестояння – основних празників Сонця й сонцеруху». Етноархетипні джерела має й паралелізм семантики образності різних жанрів, використаних композиторкою. В результаті образно-жанрова концепція «замикається» в символах відновлення природи і створення нової родини. Цікаво, що один з фольклорних текстів у першій частині містить символ тихоплинної води (тихий Дунай), який одним зі значень маєплинність часу (у цьому конкретному випадку – минулості життя: «пішли мої літа з світу, як лист по воді») і у етнічному культурному просторі саме у цьому варіанті джерела був використаний Т. Шевченком у поемі «Слепая». Не менш етнохарактерним є вибір музичних засобів у цьому творі – акапельний восьмиголосий мішаний склад, чинники гуртового багатоголосся, сольної ліричної пісенності й поліфонічних прийомів хорових концертів.

Культурно-суспільні умови всіляко сприяли позитивній реалізації авторських задумів не тільки на фольклорному матеріалі, а й на основі віршів українських поетів/ «Вона дивовижно точно відчуває

природу поетичного слова і розкриває глибоко і повно його в музичному матеріалі. Такий же принцип взаємозв'язку композиторських засобів і тексту ми знаходимо в обробках українських народних пісень. Напевно, вся величезна творча робота, яка проходила у 80-ті роки, і дала той чудовий результат, який ми побачили в музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо»». Певний «дуалізм» національного і особистісного забезпечує особливе звучання і її пісенній творчості на вірші українських поетів. Серед багатьох композиторка обрала тексти Л. Костенко («Осінь пісня», «Осінь хуртовина», «Але про це не треба говорити»), Д. Павличка («Мольба»; лауреат I Всеукраїнського конкурсу «Червона рута», 1989), В. Симоненка («Україні», «Ти до мене прийшла»), Б. Олійника («За тобою»), Ф. В. Стольникова («Хай святиться отче ймення»), Й. Фиштика («Світ для двох») та ін.

Від часу «Трьох хорів на вірші О. Олеся» (1981) виразно простежується поглиблення проявів національного сакрального простору в камерній кантаті «Погляд у дитинство» для сопрано і камерного оркестру на вірші М. Вінграновського (1987). Як зауважила Л. Кияновська, «у маленькій кантаті «Погляд у дитинство», присвяченій синові ... панує єдиний настрій, співзвучний прекрасним віршам Миколи Вінграновського, що ведуть у «кришталевий світ» дитячих спогадів. Композитор щоразу знаходить нове освітлення поетичного сюжету: пастельне, безтурботне в першій частині («Вві сні наш заєць знову задрімав»), скерцозно-химерне – у другій («Котик, котик, золотий животик»), журливе, з відтінком тривожності й непевності – в останній («Прилетіли гуси»). Фольклорне джерело мелодики, безперечно, дуже помітне»[6, с. 9]. У творі, в якому виразно простежується опора на традиції знакового для української музики епох Бароко і Класицизму жанру духовного хорового концерту – «Мій Боже любий, заступись» для голосу і мішаного хору пам'яті М. Березовського на вірші Ф. Млинченка (1991) тенденція до злиття різних сакральних площин. До певної міри ця тенденція проявляється навіть глибоко ліричному, сповненому нюансів особистісного відчуття хорі для мішаного складу «Ти явилась мені» на слова В. Симоненка (1998).

Безумовною вершиною цього шляху став опус, написання якого було відзначене Державною премією України ім. Т. Г. Шевченка, – музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо» для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету (1997-1998). «Музика в цьому дійстві, яке сама Ганна Гаврилець називає моно-фольк-оперою, відіграє чільну роль. Композитору вдалося, ґрунтуючись на багатющому фольклорному матеріалі (пісні, зібрані Ніною Матвієнко в різних регіонах України, відбиралися дуже строго) створити своєрідні музичні фрески, в яких через пісню відображена історія України. Музика в цьому дійстві звучить на одному диханні, об'єднуючи шість частин в масштабне музично-сценічне полотно... У цьому дійстві композитор залучає величезний арсенал засобів музичної виразності. Хорове, оркестрове звучання або включення тембру одного або двох інструментів – все це для художнього розкриття глибин фольклорних першоджерел. У Ганни Гаврилець саме в цьому творі можна відзначити майстерне володіння поліфонією тембрів, що і створює особливу акустичну ауру твору. Музика, як і головна героїня вистави – народна пісня, багата і різнолика. Вона звучить то як розгорнута симфонічна картина із блискучою оркестровкою у частинах» [13].

Задум перетворити послідовність окремих фольклорних жанрів за допомогою інструментальних «коментарів» у цілісну концепцію прояву національної ментальності забезпечило досягнення нового якісного рівня: модифікація їх структурно-конструктивних параметрів внаслідок строгого вивірення образно-семантичного ряду забезпечило не тільки перетворення базового матеріалу у цілком певні «знаки», а й розширення їх вияву в контексті національної культури.

У вимірі вербальних текстів єднаючим чинником символіки окремих частин і творів у єдиному сакральному просторі стала поезія Софії Майданської. Співпраця з цією поетесою в такому масштабному проєкті була зумовлена усвідомленням глибокої спорідненості творчих позицій обох мисткинь, більше того, – певною взірцевістю концепційного мислення поетеси для композиторки: «Софія Майданська прилучила мене до глибокого входження в поетичні тексти. Її уява допомагала мені відшукати музичні аналоги до поетичних метафор. Спільна праця з Софією вивищила мене: завдяки їй я повніше осмислила рідну історію, красне письменство, велич народного генія. Тут без пафосу не обійтись» [16].

Серед багатьох обробок народних пісень, використаний фрагментів творів інших українських композиторів на вірші поетеси були написані такі частини дійства, як музичний епізод «Заклинання. Жертвоприношення» (перший номер розділу «Русь прадавня») і заключні його номери – «Горілиць лежить моє село» і «Ввійди і ти у цей собор». Останній текст втілює софійність сакрального простору української нації, в якому поєднані символи «оновленого верховіття» дерева життя, дзвони

«нетлінної будови» – собору, з якого «дивиться на нас Оранта»: «... наступний ряд: «золотий камінь» – сонце – світло – «Премудрість Божа» – «софійність» – «Богородиця» – «Мати-земля» («Мати-Україна»). Символічний ряд замикається ідеєю жіночого, материнського начала та потенційної родючості, отже, для українського етносу софійності була не лише одним із магістральних напрямів розуміння мудрості Божої, але й, більше того, мудрістю Божою вважалася ідея Богородиці, Матері всієї землі, Оранти – захисниці людей як на небесах, так і на землі» [12].

Не менш виразно в цьому тексті виведено етноархетипний і водночас світовий образ Собору – символу етнічної й особистісно-духовної святості, який вивершується у його шатрі:

«Ввійди і ти у цей собор, поглянь,  
В найменшій краплі першого дощу  
Дзвенить шатер нетлінної будови...».

«Архетип Храму в історіософських розвідках розглядається в єдності його культурних і культових характеристик. Цим зумовлено специфічну змістовність поняття: крім власне художнього значення, цей феномен має додатковий, сакрально-символічний зміст, який проявляється в креативно-рецептивній зумовленості, спрямованій на духовне перетворення тих, хто причетний до його символіки... Християнський храм символізує також Усесвіт. Головний компонент християнського храму, який несе основне семантичне навантаження, – це баня, що трактується як втілення небес. Маківка храму над богомольцями викликає почуття великого дива і таємниці, зміцнює віру та збадьорює дух. Архетип Храму – потужний креативний архетип...»

Відтак, кода-кульмінація масштабної концепції дійства «Золотий камінь посіємо» втілює глибинну архетипність мистецького мислення композиторки: «В осягненні прадавніх основ української культури Ганна Гаврилець відзначається глибокою проникливістю в сутність українського сприйняття й світовідчуття. Композитор інтерпретує першотворі елементи засобами сучасної музичної мови, не порушуючи первинної гармонії» [2].

Отже, використовуючи різноманітні етноархетипні мотиви як носії сакральної символіки і орієнтуючись у концепціях своїх творів на мову тих стилів і жанрів, до яких вони належали, Ганна Гаврилець за їх допомогою збагачує їх семантичні значення у самотворах стильових концепцій власних творів. Вони формують також і важливі «ключі», що дозволяють з'ясувати найбільш важливі стилістичні, формотворчі, композиційні аспекти музичних творів.

1. Архетипи етнічні [Електронний ресурс] / Українська етнографія. Словник // ETNO.US.org.ua. – Режим доступу : <http://etno.ua/web.jrg/glossary/index.html>.

2. Бенч-Шокало Ольга. Український хорівий спів : актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Ольга Бенч-Шокало; ред. О. Шокало; обкл. В. Мітченко. – К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 439 с.

3. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Д. Гачев. – М., 1995. – 480 с.

4. Грицюта Н. Архетипи української ментальності в сучасній рекламі / Грицюта Н. М. // Інформаційне суспільство : науковий журнал / голова редкол. В. В. Різун, голов. ред. В. Ф. Іванов ; Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. – К., 2011. – С. 49–50. – С. 44–51.

5. Етнічні архетипи в релігійному житті українців [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://revolution.albest.ru/religion/00300624-oh.html>.

6. Кияновська Л. З джерел рідного краю / Любов Олександрівна Кияновська. // Музика. – 1990. – № 3. – С. 9.

7. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : моногр. / Любов Олександрівна Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.

8. Корчова О. Музика написана серцем / О. Корчова // Музика. – 2008. – № 2. – С. 10–12.

9. Кримський С. Б. Архетипи української культури // Феномен української культури. – К., 1996. – 278 с.

10. Монастырская И. А. Проблема архетипов в русской культуре // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Серия «Мыслители». – Вып. № 8. – С. Пб. : Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2001. – С. 300–305.

11. Северинова М. Архетипи софійності як основа музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Київське музикознавство. – К., 2011. – Вип. 38. – С. 230–238.

12. Северинова М. Ю. Культурні архетипи «софійність» та «слово» як основа музично-драматургічного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Культура України. Вип. 37. : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. – Х. : ХДАК, 2012. – С. 75–84.

13. Степанченко Г. Музыкальные фрески Анны Гаврилец // Зеркало недели. – 1999. – № 4. – 30 января.

14. Сухомлінова Т. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець // Проблеми сучасної мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 36. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені П. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. – Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012. – С. 338–347.

15. Сухомлінова Т. П. Хоровий псалом у творчості Ганни Гаврилець. Наукові асамблеї : Матеріали магістерських читань 19–21 квітня 2006 р. – Х. : ХДУМ, 2006. – С. 61–69.

16. Таран Л. Ганна Гаврилець: «Навіть коли я варю борщ у голові – музика» [інтерв'ю з комп. Ганною Гаврилець / розмовляла Людмила Таран] // Вечірній Київ. – 2003. – 30 лип. – С. 8.

*Статья посвящена выявлению мотивации глубинных основ индивидуального композиторского творчества и относится к приоритетным направлениям научного исследования наследия каждого творца. В случаях представления в значительной части произведений мотивов, связанных с национальной культурой, возникает закономерный осознание этнической обусловленности концепций, а следовательно - и необходимости выявления значения в них этноархетипов.*

*Ключевые слова: архетип, индивидуальное композиторское творчество, внутризжанровая семантика, вербальные тексты, символика.*

*The article is devoted to finding the motivation underlying fundamentals of composition of individual creativity that belongs to the priorities of scientific research works of each artist. In cases represent a large part of the work of motives related to national culture and ethnic awareness arises conditioning concepts, and therefore - and the needs they identify important etnoarchetypiv.*

*Key words: archetype, individual composers creativity vnutrizhanrova semantics, verbal texts, symbols.*

УДК 783:78.082.4 (477)

Тетяна Сухомлінова

### ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ЗМІСТУ ПСАЛМА ДАВИДА № 67 У ХОРОВОМУ КОНЦЕРТІ Г. ГАВРИЛЕЦЬ «НЕХАЙ ВОСКРЕСНЕ БОГ»

*Стаття розкриває сутність композиторського трактування сакрального тексту псалму Давида № 67 у хоровому концерті Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог». Виявляється специфіка індивідуального композиторського підходу до інтерпретації псалму, яка надає можливість встановити ознаки національного відродження у сучасному вітчизняному хоровому мистецтві.*

*Ключові слова: композиторська інтерпретація, псалом, текстова фраза, словосполучення.*

Визначення ознак українського Відродження, що відбиваються, зокрема, у Ренесансі композиторської уваги до псалмів як знаку національної духовності – актуальне завдання сучасного вітчизняного музикознавства. Розв'язання даного завдання передбачає вивчення сутності не лише загальної тенденції хорового мистецтва України на сучасному етапі, але й специфіки індивідуальних композиторських підходів до інтерпретації псалма у хоровій творчості. Оскільки хорові псалми займають вагомe місце у доробку Г. Гаврилець, розкриття сутності композиторської інтерпретації цих сакральних текстів у творчості національної сучасності загалом і, зокрема, у хоровому концерті «Нехай воскресне Бог», сприятиме встановленню ознак національного відродження у сучасному вітчизняному хоровому мистецтві.

**Мета дослідження** – визначити ознаки композиторської інтерпретації псалма Давида № 67 у хоровому концерті Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог».

Завдання дослідження – розкрити сутність змісту псалма Давида № 67;

– здійснити типологізацію псалма;

– встановити місце концерту «Нехай воскресне Бог» у хоровій творчості Г. Гаврилець;

– виявити особливості втілення змісту псалму № 67 у хоровому концерті «Нехай воскресне Бог».

**Об'єкт дослідження** – псалми та хорова творчість Г. Гаврилець. **Предмет дослідження** – композиторська інтерпретація псалма Давида № 67.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому вперше у вітчизняному музикознавстві:

– визначені ознаки композиторської інтерпретації псалму Давида № 67;

– встановлено місце концерту «Нехай воскресне Бог» у хоровій творчості Г. Гаврилець.

© Сухомлінова Т., 2014.