

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.10\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.10)  
УДК 78.071.1(477)(092):784.1.071.2

**Н. А. Белік-Золотарьова**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

## «ДВА ХОРИ НА ВІРШІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ» ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА: ДИРИГЕНТСЬКА КОНЦЕПЦІЯ

**Н. А. Белік-Золотарьова.** «Два хори на вірші Григорія Сковороди» Віталія Кирейка: диригентська концепція

Розглянуто процес формування диригентської концепції «Двох хорів на вірші Г. Сковороди» видатного українського композитора Віталія Кирейка. Виявлено, що звернення композитора до поезій українського генія епохи бароко є закономірним і свідчить про духовне єднання митця з вітчизняним мандрівним філософом. Визначено жанрові моделі хорового диптиху митця, підкреслено зв'язок формотворення хорових творів і пісенної поезії Г. Сковороди. Обґрунтовано диригентську концепцію «Двох хорів на вірші Г. Сковороди» В. Кирейка, де наявними є два Світи: земний і небесний, що має знайти реалізацію у виконавській інтерпретації хорового колективу під орудою диригента-хормейстера.

**Ключові слова:** *хорова творчість, хорове виконавство, диригентська концепція.*

**N. Bielik-Zolotarova.** “Two choruses on H. Skovoroda’s poems” by Vitalii Kyreiko: conductor’s concept

**The purpose of the study** provides a conductor’s concept of “Two choruses on H. Skovoroda’s poems” by Vitalii Kyreiko creating process coverage.

**The methodology.** Methodological principles are based on the historicism, genre-stylistic, intonation-dramaturgical and interpretive types of analysis, that are used to create a conductor’s concept of “Two choruses on H. Skovoroda’s poems” by Vitalii Kyreiko.

**The results.** The development of the conductor’s concept is a process that covers worldview, analytical and creative-executive systemic levels. A conductor-choirmaster, first of all, must understand the artistic

idea due to which V. Kyreiko combined the national philosopher’s poems into a choral diptych. In the first chorus “Ah, the fields” (“Akh, polia”), the essence of H. Skovoroda’s pantheistic doctrine is revealed, enriched with choral means of expression: sound imagery, antiphons between female and male choirs, nominal “dialogues”, a combination of diatonicism and tart, rich harmonies with a dynamic pastel palette. As a result, it creates an image of the Eden Garden, where the hero finds peace and happiness. The second chorus of the diptych “Seeing this life’s woes” (“Vydia zhytiya seho ya hore”) represents the hero’s difficult path to God and to understanding His mercy. The composer creates an artistic sound image due to monody, ostinato, sound imagery, multi-layer character, symbolism, textural and stroke diversity, contrasting dynamics and pleading intonations, the origins of which are found in a national folklore. Two choruses by V. Kyreiko on the H. Skovoroda’s texts, while revealing the spiritual meaning of the brilliant Ukrainian philosopher’s poems, receive features of the neo-baroque style due to the introduction into the XX century’s sound-space of the XVIII century’s poetic heritage, and rhetorical figures (symbols of the Baroque era) introduction into the musical canvas of the choral works. The chorus “Seeing this life’s woes” contains a Renaissance opposition: despair — hope, and chorus “Ah, the fields” represents the beauty cult, which gives the choral diptych Neo-Renaissance features.

Despite the genre and figurative contrasts of these compositions (choral miniature-scenery and dramatic monologue), let’s emphasize the common features between the choral work by V. Kyreiko and the poetic primary source, which directs the development of choral dramaturgy. The use of couplets as a song carrier, which follows the

structure of H. Skovoroda's poems-songs, appears developed and enriched. The movement acceleration is facilitated by the comparison of sections in chorus "Seeing this life's woes", which are built according to the contrast principle, and concert baroque style in chorus "Ah, the fields". In the choral compositions' finales, the rhythmic and harmonic unity of the choral array reaches the highest culmination and provides "Two choruses on H. Skovoroda's poems" with a logical completion in the disclosure of the artistic content. A conductor's concept of Skovoroda's diptych by V. Kyreiko represents two Worlds: Earthly and Heavenly, where the renewal of the hero's soul, the search for a path to happiness in harmony with nature and hope for God's mercy and salvation in the highest world take place. This concept must be realized in the choir performance interpretation under the choirmaster's direction.

**The scientific novelty.** The scientific novelty lies in the conductor's concept of "Two choruses on H. Skovoroda's poems" by V. Kyreiko development, which will contribute to its realization in choral reproduction.

**The practical significance.** The obtained results' practical significance is determined by the need to find a conductor's concept for an adequate composer's intention interpretation.

**Keywords:** *choral creativity, choral performance, conductor's concept.*

**Актуальність теми дослідження.** Філософсько-поетична, музична творчість, просвітительська діяльність Григорія Сковороди, його особистість вже близько двох століть надихають вітчизняних митців до створення скульптур (Н. Крандієвська, І. Кавалерідзе, М. Степанов); художніх полотен (М. Вайнштейн, В. Риботицький, В. Кушнір, Г. Єгорова); літературних творів (П. Тичина, В. Шевчук, Л. Ляшенко, В. Єшкілев); кіносценаріїв (І. Драч та В. Мельник); кінострічок («Григорій Сковорода») і театральних вистав за його творами («В саду світла»). Сковородинівська тема втілена в музичних *opus'ax* В. Кирейка, І. Карабиця, Л. Грабовського, О. Щетинського, І. Гайденка. Але виконання цих творів — рідкісне явище в концертній практиці. Увічнення образу Мислителя, розкриття його філософських ідей, концепції світосприйняття у музичному виконанні, зокрема хоровому, сприяють утвердженню

національної самосвідомості та духовного самопізнання.

**Постановка проблеми.** Створення диригентської концепції сучасного хорового твору, написаного у другій половині ХХ століття на основі поезій епохи вітчизняного бароко ХVIII століття, ставить перед виконавцями численні виклики. Філософська-мистецька спадщина геніального представника українського бароко Григорія Сковороди являє собою складне, багатозначне за своєю сутністю явище. Звернення до вивчення хорового циклу В. Кирейка на вірші Г. Сковороди з метою створення диригентської інтерпретації з необхідністю потребує осмислення хорової спадщини митця, жанрового феномену кожного хорового *opus'у* сквородинівського диптиха, розуміння причин звернення композитора до поетично-філософської збірки українського генія епохи бароко, вироблення концепції стосовно втілення авторського задуму у хоровому звучанні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З 70-х років ХХ ст. й до сьогодні відгомін сквородинівської філософії повнокровно зазвучав у хорових творах вітчизняних композиторів, що є початком хвилі національного необароко, якій притаманні філософська тематика і релігійно-духовна образна сфера. Темам «Г. Сковорода і музика», втілення сквородинівських поезій у музичній творчості присвячено достатньо досліджень, зокрема, Т. Шевчук (Шевчук, 2011), І. Романюк (Романюк, 2009, 2016), К. Донцової-Пушенко (Донцова-Пушенко, 2019, 2021). Т. Шевчук у статті «Музичний код творчості Григорія Сковороди» аналізує музичну топіку псалмів і симфоній митця в контексті інтермедіальної поетики. Підкреслюючи музикальність ліричних поезій Г. Сковороди зі збірки «Сад божественних п'єсней, прозябший из зерн Священного писанія», дослідниця зазначає: «Художніми претекстами псалм Г. Сковороди були не тільки церковні псалми, а й народні пісні. Саме з цього джерела бере свої витoki наступна група музичної топіки: концепт птах і низка конкретних образів птаха, що співає (жайворонок, соловейко (п. 13)» (Шевчук, 2011, с. 29). Дослідниця зазначає, що вони довгий час були основою репертуару слобожанських кобзарів та лірни-

ків. І. Романюк присвячує власні розвідки концерту І. Карабиця «Сад божественних пісень» та симфонії О. Щетинського «Узнай себе». У підсумку аналізу вокально-симфонічної композиції дослідниця доводить, що «Художня концепція хорового концерту «Сад божественних пісень» І. Карабиця репрезентує мораль творів Сквороди» (Романюк, 2009, с. 26), а симфонію для хору а cappella «Узнай себе» О. Щетинського вважає свого роду музичним трактатом за Г. Сквородою (Романюк, 2016).

Дослідження К. Донцова-Пушенко присвячені композиторській інтерпретації сквородинівських поезій, його філософського вчення в композиторських *opus*'ах В. Карабиця, О. Щетинського В. Кирейка, І. Гайдена. Дослідниця, поєднуючи монументальні твори І. Карабиця та О. Щетинського у своєрідний «хоровий диптих», знаходить у них відтворення наскрізної теми подолання апокаліпсису (Донцова-Пушенко, 2019). Аналізуючи хоровий твір В. Кирейка «Ах, поля» на вірші Г. Сквороди, К. Донцова-Пушенко зазначає, що втілюючи сквородинівську поезію «Митець <...> прагне до примноження і різноманітності композиторської гама, в якій відроджує способи музичної експресії народного мистецтва» (Донцова-Пушенко, 2021, с. 72).

Для розуміння специфіки пошуку диригентської концепції в хоровому виконавстві важливого значення набуває думка Ю. Ніколаєвської стосовно виконавської стратегії, що «інтерпретує ідею Іншого в процесі живого звучання, актуалізує поняття інтерпретувального мислення та виконавського тексту, який є його віддзеркаленням» (Ніколаєвська, 2020, с. 320). Створюючи диригентську стратегію хорового твору, у цьому випадку хорового циклу В. Кирейка, необхідно зважати на специфіку хорового виконавства, розуміти її сукупність, тобто поєднання прагнень комунікантів щодо прочитання хорового *opus*'у: хорового диригента й артистів хорового колективу. Виконавська інтерпретація сквородинівського хорового циклу В. Кирейка з необхідністю потребує в комунікації головної функції диригента-хормейстера в процесі пошуку диригентської концепції, донесення хормейстерського бачення до артистів хорового

колективу, адже запорукою виконання, відповідного композиторському задуму, є прийняття і продукування ними художньої ідеї твору.

О. Котляревська (1996) встановила етапи інтерпретаційного процесу, зокрема: формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу. Але в хоровому виконавстві це, по суті, етапи дорепетиційної роботи хорового диригента, до якої мають бути додані аналітичні розвідки варіативного потенціалу: темпу, динаміки, фразування, агогіки, артикуляції хорового твору, віднайдення методів роботи з хоровим колективом. Ланцюг: композитор — поет — хормейстер — хоровий колектив — слухачка аудиторія є відображенням шляхів створення інтерпретації в хоровому виконавстві, де формування диригентської концепції здійснює хоровий диригент, а артисти хору відтворюють її в хоровому звучанні, під його орудою. Таким чином відбувається реалізація диригентської концепції.

Розвиток диригентської концепції слід розуміти як процес, що охоплює такі системні рівні: світоглядний, аналітичний та творчо-виконавський.

Дослідницька **мета** передбачає висвітлення процесу створення диригентської концепції «Двох хорів на вірші Г. Сквороди» В. Кирейка.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

В. Кирейко першим у ХХ ст. звернувся до спадщини Г. Сквороди за часів панування в українській музичній культурі естетики соцреалізму. Хорові твори на тексти Г. Сквороди, написані 1972 р., містять ознаки національної ментальності й свідчать про духовне єднання митця з філософом, знаходження композитором у його вченні моральної опори за часів тоталітарного режиму. Дослідниця творчості В. Кирейка І. Шестеренко зазначає: «Його світогляд визначає не тільки особисту лінію творчої поведінки, а й високі духовні та морально-етичні принципи. Відчуваючи весь драматизм сучасної епохи, композитор щиро вірить у перемогу добра, моральної чистоти, надії й любові...» (Шестеренко, 2008, с. 181). Як і Г. Сквороді, В. Кирейку була властива внутрішня цілісність, що ґрунтувалася на усвідомленні і стверженні загально-

людських духовних цінностей. Тому звернення композитора до спадщини Григорія Сковороди є природним і закономірним, адже вчення українського мандрівного філософа спрямоване на пошук шляху до щастя, яке він вбачав у духовному єднанні зі світом, у гармонії з природою, у мирі з людьми і власною совістю.

Стосовно композиторського стилю митця І. Шестеренко зазначає: «Усе своє життя В. Кирейко незмінно залишається “охоронцем” класично-романтичних традицій, митцем романтичного світобачення» (Шестеренко, 2008, с. 181). І це яскраво виявилось в хорівій творчості митця, де наявними є прагнення до збагачення мистецької палітри, барвистості хорового письма, застосування різних хорових складів, звукообразності, гармонійного насичення і тембрового розмаїття. Він створював хоріві картини, де зримо змальовувались краса рідної землі й роздуми про сенс буття, різноманітні стани людини, яка переживає гіркоту страждань і радісне збудження, жагу до боротьби і споглядання природи. Така насичена тематика хорового доробку митця викликала жанрове розмаїття хорових *opus'ів*, серед яких драматичний монолог і ноктюрн, хоріві пейзажі й лірична сповідь. Створені в різні періоди життєтворчості композитора, вони відображають еволюцію хорового мовлення митця. Джерелом натхнення для митця була вітчизняна поезія: Т. Шевченко — «Над Дніпровою сагою», Леся Українка — «Пісня борців», М. Рильський — «Весняні води», П. Тичина — «Ноктюрн», Диптих «Душа моя» та «Як не горю — я не живу» і цикл хорів «Тичиніана». Тяжіння до циклічності проявилось і у зверненні В. Кирейка до збірки пісень українського мандрівного філософа — «Два хори на вірші Г. Сковороди». Літературною першоосною стали дві пісні геніального філософа, музиканта і поета зі збірки «Сад божественних п'єсней, прозябший из зерн Священного писанія», створеної між 1757 та 1785 рр. Із тридцяти поезій Г. Сковороди композитор обрав дві, контрастні за змістом і образністю. Поєднання їх у цикл відповідає художній ідеї пошуку Людиною шляху до щастя, до вміння жити в Богові, у гармонії з природою, тому що Бог і природа — єдине ціле. Митець назвав

свої поезії піснями, що накладає відбиток на формотворення хорових творів, яким властива куплетна повторюваність.

Тексту 13-ої пісні збірки «Ах поля, поля зелені...», обраної В. Кирейком для хорового втілення, передують рядки: «Из сего [зерна]: Изыдите от среды их... Прийди, брате мой, водворимся на селѣ. Тамо роди ты мати твоя» («П'єснь п'єсней») (Сковорода, 1968, с. 39), що сприяє розумінню алегоричного змісту цієї ліричної поезії. Образ квітучої природи з її «зеленими полями», «кучерявими лісами», «травистими берегами» та «чистими потоками» асоціюється з красою райського саду, що є алегорією душі праведної людини. Поезія насичена символікою, де весняне оновлення природи стає символом воскресіння людської духовності. Створення Г. Сковородою образів птахів — жайворонка, соловейка, які співають («сверчит», «свистит»), стає символом співіснування людини і природи в гармонії. Музикальність сквородинівської 13-ої пісні виявляється в поетичних рядках: «музыкою воздух растворенный шумит вокруг», що символізують почуття безмежного захвату героя від краси і довершеності природи; а з раннього автографу композитором обрані рядки, у яких відчутні пасторальні мотиви: «трѣль, свірѣль».

Композитор втілює образний зміст поезії Г. Сковороди в жанрі ліричної хорової мініатюри-пейзажу. К. Донцова-Пушенко виявила ознаки жанрової моделі сициліани, яким відповідає і темп *Allegretto am abile non affrettare*, і розмір хорової композиції (6/8), і загалом її пасторальність. Разом із тим зазначимо, що В. Кирейком застосована як властива старовинному італійському танцю ритмоформула (вісімка з крапкою шістнадцята, вісімка), що рельєфно подана композитором у мелодиці твору, так і не характерний мажорний лад — *Es-dur*. Відсилка до епохи бароко відчутна і завдяки зіставленням тембрів жіночих голосів із чоловічими, що створює просторовий ефект й ілюзію антифонів, а застосуванню риторичної фігури *anabasis* (11–12 тт.) після поетичних рядків «Ах вы, вод потоки чисты» на захопленому вигуку «Ах!» створює звукообразний ефект руху води. У другому куплеті такий рух відтворює схід

сонця, коли на тлі висхідного вокалізу («А») жіночого хору тенори й баси продовжують розповідь про те, що відбувається о цій порі доби: «свищет в той час всяка птица» (29–30 тт.).

Неспішний темп ніби підкреслює бажання ліричного героя зупинитися й помилуватися рідною природою, насолодитися її красою. «Ах, поля» є прикладом «пісенної поезії», і у хорівій композиції є наявною співвідносність синтаксичної побудови вірша і музичного тематизму, корені якого в національному фольклорі. Розгортанню хорівій композиції властива повторність, що створює відчуття зачарованості від споглядання мальовничих просторів, лугів, лісів та річок.

Пісенністю сквородинівських віршів пояснюється і застосування композитором куплетно-варіаційної форми, де варіюванню піддаються передусім приспиви. Загалом, куплети й приспиви містять по вісім тактів, але перші два приспиви композитор видозмінює, додаючи ще два такти (17–18 тт.; 35–36 тт.), а доповненням до третього, останнього приспіву є чотири такти (53–56 тт.). Якщо в приспивах варіюванню піддаються хорова фактура, гармонія, тональний план, то для куплетів властива прозорість фактури, мелодія, що звучить, переважно в партії сопрано, індивідуалізація хорівих голосів, підголоски в теноровій партії, умовні «діалоги» між жіночим і чоловічим складом хору, діатоніка, що сприяють створенню картини спокою і заглибленості героя у власні роздуми. Тематизм, що почергово звучить у жіночого й чоловічого складів хору, створює темброве розмаїття, ніби художник на полотні малює різні картини весняного оновлення природи: безмежних зелених ланів і рухливих водних потоків, які весело ллються, звільнившись від крижаних обіймів зими. Звукообразальність, динаміка в межах *mf*, повтори знакових для композитора фраз, посилюючи художній зміст першоджерела, створюють ідилічну картину раю.

Розкриття поетичної першооснови змушує В. Кирейка в приспивах (*meno mosso*) застосувати не тільки метод довільної повторюваності слів і фраз «вы, кудрявые лѣса. вы, кудрявые лѣса!», «растворенный шумит вокруг, шумит, шумит вокруг!», але й змінити мелодико-гар-

монійну фактуру на гармонічну з низкою відхилень до тональностей далекого ступеню спорідненості з використанням енгармонічних заміни, терпких гармонічних сполук, контрастуючи з діатонікою, що панувала у куплетах.

Композиторській інтерпретації поетичного першоджерела властиве посилення художньої ідеї поезії Г. Сковороди, її звукообразу. Обираючи повний текст 13-ї пісні, композитор не тільки трансформує його, але й додає останню строфу з раннього автографу поета-філософа, що є квінтесенцією пантеїстичного вчення Г. Сковороди:

Пропадайте, думи трудны,  
Города премноголюдны!

А я с хлѣба куском умру на мѣстѣ таком.

Розвиток драматургії хорівого твору природньо підводить до кульмінації у фіналі («А я с хлѣба куском умру на мѣстѣ таком!»). Посилення опозиції: село (рай) — місто (апокаліпсис) вимагало уповільнення темпу, тому коротке двотактове *meno mosso* («умру на мѣстѣ таком!») поширено автором за рахунок *Ancora meno mosso* з повторенням ключових слів: «на мѣстѣ таком!». Кульмінаційна вершина підкреслена синкопою та залігованими потужними акордами *f* (вперше у творі!) у високій теситурі, що поступово затихають, оскільки ліричний герой пізнає себе і приходиться до розуміння щастя в єднанні з природою.

Другий хор циклу — «Видя житіє сего я горе» написаний на текст 17-ої пісні збірки, має жанрові ознаки драматичного монологу й, разом із тим, філософської лірики. У 17-ій пісні завуальовано змальовано переслідування військами єгипетського фараона євреїв, які під проводом пророка Мойсея прямували до землі обітованої. Асоціація з трагічними сторінками української історії виявляється в експозиції поезії: «Видя, житія сего я горе, Кипящее, как Черленое море, Разслаб, ужаснулся, поблѣд. О горе в сущим в нем» (Сковорода, 1968, с. 47). Відчуття плинності всього земного, невпевненість у майбутньому, подібність земного світу до непередбачуваної водної стихії, стримує ліричного героя від подальшого помилкового шляху, щоб не повторити долю фараона. Обираючи власний шлях, він доходить до розуміння того, що не подорож

є головною, а пристань: «Ся к пристани тихой бѣжу И воплем плачевным глашу, Воздѣв горѣ руцѣ. О, Христе! Не даждь сотлѣть во адѣ! Даждь мнѣ в твоём житии небесном градѣ...» (Сковорода, 1968, с. 47).

Лірико-філософські, драматичні образи 17-ої пісні з необхідністю потребували звучання мішаного хорового складу, насиченої динаміки, складної, розвиненої форми, відповідно до змісту поетичної першооснови. Г. Сковорода назвав свої поезії піснями, що накладає відбиток на формотворення хорового твору, якому властива куплетна повторюваність. Традиційну пісенну структуру (три куплети) В. Кирейко збагачує введенням контрастуючого тематичного епізоду, що отримує функцію смислової кульмінації хорового твору «О Христе!...», для посилення якої митець повторює відчайдушне звернення героя двічі, посилюючи його за рахунок динаміки й теситури.

Формотворення куплету складне за структурою, тому що В. Кирейко вільно тлумачить формулу «заспів-приспів», відокремлюючи останню з двох побудов внаслідок темпових зрушень, появи нового музичного матеріалу і застосування імітаційної поліфонії. З точки зору розвитку драматургії хорової композиції ці розділи отримують функцію підсумку-ствердження, оскільки як у першому і другому куплетах вони побудовані на повторенні останніх слів строфи вірша, що є характерною ознакою українських народних пісень (перший — «о горе в сущим в нем», *g-moll*; другий — «Воздеву руце горе», *B-dur*), а в завершальному розділі є втіленням художньої ідеї «О милости бездна!» (*c-moll*).

Водночас багаторівневий зміст першоджерела викликав ускладнення формотворення, що виявляється у синтезі ознак куплетності, тричастинності й двочастинності. Двочастинність впливає зі змістової сутності поезії Г. Сковороди, що поділяється на два «розділи»: перший — оповідний, другий — звернення до Бога. Саме втілення другого розділу поетичного першоджерела В. Кирейко розпочинає з нового музичного матеріалу «О Христе!...», а продовжує у завершальному куплеті хорового твору.

Уже з початку твору композитор у помірному темпі *Moderato con espressione* поєднує дві теми, що отримують непересічне значення в розвитку хорової драматургії: тему моря — вокаліз, що звучить на голосну «А» у басовій партії і тему власне ліричного героя, його Долі, яка доручена тенорам. Темі моря — символу гріховної стихії — властиві висхідні рухи на малу терцію, чим підкреслюється мінорний лад — *c-moll*, чисту квінту і далі низхідний поступовий рух вниз — *catabasis*, що є риторичною фігурою, символом поховання, передання землі. Ця тема зримо змальовує нескінченність руху морських хвиль, а її чотирикратно проведення *ostinato* згідно з цифровою символікою відповідає символу Хреста.

Монолог ліричного героя «Видя житіє сего я горе», викладений *ostinato*, стверджує тоніку похмурої тональності *c-moll* і є за своєю сутністю монодією. В. Кирейко пов'язує темброву фарбу з певним семантичним навантаженням. Початок пісні № 17, коли теми звучать у чоловічого складу хору, додає архаїчних ознак, ремінісценції до часів, коли духовні твори виконувалися тільки чоловіками. Тема моря надалі слугуватиме незмінним тлом для розвитку теми Долі героя, що переходить до низьких, насичених жіночих голосів, де синтезуються початкова монодія, стала ритмоформула й інтонації теми моря. Висхідний рух на малу терцію, дві висхідні чисті кварта, які надалі стануть основою фугатних побудов (*Piu animato*), тут є символом несправедного шляху, що призводить до появи низхідного руху від *c* — *catabasis*. Засобами розкриття художньої ідеї є поступове «зростання» хорового звучання, але відповідно до заглибленого характеру, воно залишається в межах тихої, затаєної динаміки.

Третє проведення теми Долі В. Кирейко доручає партії сопрано. Митець незмінно розпочинає тему з тоніки, і тому звучання високих жіночих голосів у низькій теситурі продовжує створення відчуття непереборної туги.

На *ostinato* тонічної квінти, згодом тоніки у басів звучить драматичний речитатив «разслаб, ужаснулся, поблѣд», що змінюється на благальні мотиви з розспівом складів «о горе в сущим в нем» у жіночого складу хору на тлі двічі повтореної видозміненої теми моря у тенорів.

Новий тематичний епізод *Piu animato* містить чотириразово повторений текст «о горе в сушим в нем». Це фугатна побудова з короткою темою, де висхідний рух на чисту кварту символізує осягнення того, що призначено Вищими силами і є відсилкою до епохи бароко. Поступове насичення звукообразу за допомогою почергового проведення теми *f* в партіях сопрано, альтів, тенорів і басів призводить до кульмінації і завершення *rit. e dim.* до *p* низхідним рухом терцієвими вторами альтів і тенорів у мелодичному *c-moll*. І саме з тихої динаміки розпочинається другий куплет «Возвратил я бѣдний бѣг свой вскорѣ», *Tempo I*, де первісна тема Долі героя модифікується тембрально, оскільки композитор поєднує її варіанти в партіях тенорів і альтів, що звучать на тлі тричі проведеної *ostinato* теми моря у басів. Відбувається концентрація теми Долі у синтезі з висхідними квартовими мотивами з фугато та викладом її надалі у збільшенні зі звучанням секстовою второю у жіночого хору драматичного речитативу «И воплем плачевным». Фугато «Воздев руце горе» (*Piu animato*) природньо підводить до кульмінаційного сплеску «О, Христе!». Дворазове звернення *tutti* хорового масиву «О, Христе!», побудоване на звучанні нестійкого домінантового секундакорду до *as-moll*, за яким йде схвильований за характером розділ *Affetuoso*, заснований на стретному вступі хорових партій із скорботною темою в межах малої терції «Не даждь сотлѣть во адѣ!». Надалі інтонаційний рух голосів продовжується за умов мелодичної самостійності, де звучить відгомін теми моря (*Molto sostenuto*), благальних мотивів, що завершують цей розділ.

Останній, третій куплет є втіленням тем моря і Долі героя на матеріалі перших двох куплетів. У такий спосіб В. Кирейко досягає єдності всієї композиції. Останнє проведення розділу *Piu animato* (фугато), де квартову тему «О милости бездна!» композитор підсилює триолями, отримує подвійну функцію: головної кульмінації й одночасно підсумку. Надихаючий звукообраз кульмінаційних останніх тактів твору стверджує надію на милість Божу, що підкреслено потужною динамікою *ff*, структурним поширенням, поєднанням хорового звучання у тонічному акорді.

**Висновки.** Відповідно до системності процесу створення диригентської концепції, проаналізовано «Два хори на вірші Г. Сковороди» В. Кирейка. Акцентовано, що розкриваючи духовний сенс поезій геніального українського філософа, сквородинівський цикл В. Кирейка є прикладом «міжепохального діалогу музики і слова» (Мельник, 2004, с. 10), отримуючи ознаки стилю необароко не тільки завдяки уведенню до звукопростору ХХ ст. поетичної спадщини ХVІІІ ст., але й додаванню до музичної тканини хорових творів риторичних фігур — символів барокової доби. Розкриваючи художню ідею циклу, виявлено, що хорова мініатюра-пейзаж «Ах, поля» є земним простором, що отримує асоціативну функцію, а шляхом до вищого простору — Божого — виступає другий хор — драматичний монолог «Вида житіє сего я горе». У першому хорі — «Ах, поля» розкривається сутність пантеїстичного вчення Г. Сковороди, збагачена й посилена хоровими барвами, що в підсумку створює картину райського саду. Другий хор диптиху — «Вида житіє сего я горе» — репрезентує тяжкий шлях героя до Бога, до розуміння його милості. Якщо звуковій палітрі хору «Ах, поля» притаманна «пастельна» динаміка, прозора фактура, переважно мелодико-гармонійна, то розмаїття фактурних прийомів у хоровому творі «Вида, житія сего я горе» вражає: від октавних унісонів до шестиголосся, від *ostinato* до поліпластовості та фугатних побудов тощо. Насиченими є й гармонійна мова, й тональний план, а розмаїття динамічних барв і розвинена темпова драматургія сприяють створенню драматичного образу. Динамізації руху сприяють контрастуючі зіставлення розділів у хорі «Вида житіє сего я горе» та концертуючий барочний стиль у хорі «Ах, поля». У фіналах хорових композицій ритмічне й гармонічне єднання хорового масиву на потужній динаміці є вершиною кульмінаційного злету і надає «Двом хорам на вірші Г. Сковороди» В. Кирейка логічної завершеності в розкритті художньої ідеї — віднайденню героєм щастя в гармонії з природою, надія на милість Господа і спасіння у горньому світі.

### Список посилань

- Донцова-Пушенко, К. Ю. (2019). Ідилічне й апокаліптичне в музичній драматургії концерту «Сад божественних пісень» І. Карабиця. *Культура України*, 63, 42–52.
- Донцова-Пушенко, К. Ю. (2021). Втілення жанрової ідилії в хорівій мініатюрі В. Кирейко «Ах, поля» на текст Г. Сковороди. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 37 (1), 69–73.
- Кирейко, В. (1979). *Хорові твори*. Музична Україна.
- Котлярєвська, О. І. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства].
- Мельник, Л. О. (2004). *Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства].
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть: монографія*. Факт.
- Романюк, І. (2009). Хорова симфонія О. Щетинського «Узнай себе» як увиразнення національної української картини світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць*, 25, 26–46.
- Романюк, І. (2016). Музичний трактат О. Щетинського за текстами Г. Сковороди: українська картина світу ХХІ століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 2, 85–89.
- Сковорода, Г. (1968). *Сад пісень*. Веселка.
- Сухомлінова, Т. П. (2018). Типові ознаки відродження як історичного періоду розвитку музики в системі мистецтв. *Культура України*, 61, 210–222.
- Шевчук, Т. (2011). Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*, 5, 24–35.
- Шестеренко, І. (2008). *Творчість Віталія Кирейко в курсі історії української музики: навчально-методичний посібник*.

### References

- Dontsova-Pushenko, K. Yu. (2019). Idyllic and apocalyptic in the musical dramaturgy of the concert “Garden of Divine Songs” by I. Karabyts. *Kultura Ukrainy*, 63, 42–52. [In Ukrainian].
- Dontsova-Pushenko, K. Y. (2021). The genre idyll embodiment in the choral miniature “Ah, the fields” by V. Kyreiko based on the text by H. Skovoroda. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 37 (1), 69–73. [In Ukrainian].
- Kyreiko, V. (1979). *Choral works*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].

- Kotliarevska, O. I. (1996). *Variational potential of a musical work: the cultural aspect of interpretation* [Thesis of the Candidate of Art Criticism]. [In Ukrainian].
- Melnyk, L. O. (2004). *Neo-baroque trends in the music of the XX century* [Thesis of the Candidate of Art Criticism]. [In Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX and early XXI centuries : a monograph*. Fact. [In Ukrainian].
- Romaniuk, I. (2009). Choral symphony “Know Yourself” by O. Shchetynskyi as an expression of the national Ukrainian picture of the world. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zbirnyk naukovykh prats*, 25, 26–46. [In Ukrainian].
- Romaniuk, I. (2016). A musical treatise by O. Shchetynskyi based on the texts by H. Skovoroda: Ukrainian picture of the world of the XXI century. *Tradycii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 2, 85–89. [In Ukrainian].
- Skovoroda, H. (1968). *Garden of songs*. Veselka. [In Ukrainian].
- Sukhomlinova, T. P. (2018). Typical signs of revival as a historical period of the music development in the system of arts. *Kultura Ukrainy*, 61, 210–222. [In Ukrainian].
- Shevchuk, T. (2011). The musical code of Hryhoriy Skovoroda’s works. *Slovo i Chas*, 5, 24–35. [In Ukrainian].
- Shesterenko, I. (2008). *Vitaliy Kireiko’s creativity in the course of the Ukrainian music history: educational and methodological guide*. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 12.08.22