

УДК 784.7.04Сон

## МУЗИЧНА СИМВОЛІКА ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО В СОЛОСПІВАХ БОГОРОДИЧНОЇ ТЕМАТИКИ ІЗ ЦИКЛУ «CANTI SPIRITUALI»

Ірина Шеремета

У статті розкрито вагомий потенціал духовних творів І. Соневицького в музично-семантичному аспекті: висвітлено музично-риторичні фігури, тональну, жанрово-стилістичну, фактурно-теситурну семантику та іншу музичну символіку у творчості композитора на прикладі присвячених Богородиці солоспівів циклу «Canti spirituali» («Богородице Діво», «Під твою милість» і «Страдальна мати»).

**Ключові слова:** творчість І. Соневицького, цикл «Canti spirituali», солоспів, музична символіка, музично-риторичні фігури.

В статье раскрыт значительный потенциал духовных произведений И. Соневицкого в музыкально-семантическом аспекте: исследованы музыкально-риторические фигуры, тональная, жанрово-стилистическая, фактурно-теситурная семантика и другая музыкальная символика в творчестве композитора на примере посвященных Богородице произведений из цикла «Canti spirituali» – «Богородице Діво» («Богородица Дева»), «Під Твою милість» («Под твою милость») и «Страдальна мати» («Страдающая мать»).

**Ключевые слова:** творчество И. Соневицкого, цикл «Canti spirituali», романс, музыкальная символика, музыкально-риторические фигуры.

The author reveals a considerable potential of the I. Sonevytskyi spiritual works in musical, semantic aspect, particularly the musical-rhetorical figures, the tonal, genre and stylistic, texture, tessitura and other musical symbolism in the works of the composer by way of example of the solo-songs dedicated to the Virgin from *Canti spirituali* cycle – *Bohorodytse Divo (Hail Mary)*, *Pid Tvoiu mylist (Beneath Thy Protection)* and *Stradalna Maty (The Suffering Mother)*.

**Keywords:** Ihor Sonevytskyi's works, cycle *Canti Spirituali*, solo-song, musical symbolism, musical-rhetorical figures.

Ігор Соневицький (1926–2006) – український композитор, музикознавець, диригент і педагог. Народившись на Тернопільщині, у молодому віці він вимушено емігрував за кордон – спершу до Німеччини, а потім у США. На території України до початку 1990-х років його творчість було заборонено. Сьогодні твори І. Соневицького подекуди з'являються друком, виконуються в концертних програмах, а відтак стають об'єктами музикознавчих студій [13]. Творча спадщина композитора різноманітна: опера «Зоря», балет «Попелюшка», кантата «Любіть Україну», чимало музики для театру, а найчисленнішим є його фортепіанний, хоровий і камерно-вокальний доробок.

Про багату камерно-вокальну творчість композитора схвально відгукнувся М. Скорик: «Солоспіви Ігоря Соневицького, створені протягом багатьох років, належать до кращих зразків української музики в цьому жанрі. Вони базуються на традиціях української пісні, побутового романсу, зокрема галицького, переосмислюють творчість українських класиків цього жанру – Мико-

ли Лисенка і Станіслава Людкевича, відчувається тут і вплив відомих німецьких композиторів Р. Шумана, Р. Штрауса. Водночас твори І. Соневицького мають яскраві самобутні риси, їх відзначає специфічна вишуканість, що виявляється і в яскравості тематичного матеріалу (дуже рельєфний і легкий для сприйняття, він ніколи не стає банальним), і в гармонічній мові (при загальній класичності композитор знаходить яскраві й несподівані гармонічні звороти), і у формі, дуже точно вибудованій і елегантній. Для композитора характерна різноманітність вислову, пов'язана з текстом: це глибока філософська музика в циклі на вірші І. Франка, народнопісенна – у циклі на поезію Т. Шевченка, вишукана – у циклі на вірші Б.-І. Антонича, аскетично-зворушлива – у творах на церковні тексти» [10, с. 6].

Духовну камерно-вокальну музику І. Соневицького представлено, зокрема, у циклі «Canti spirituali» («Духовні співи») на літургічні й паралітургічні тексти Української греко-католицької церкви (а не на «ортодоксійні тексти», як зазначала С. Павлишин [8,

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

с. 26]). Твір складається з 15-ти номерів, поділених на дві частини <sup>1</sup> (у пропонованій статті дотримуємося звичного окреслення цього твору як музичного *циклу*, водночас допускаємо його тлумачення і як *збірки* духовної музики). «Canti spirituali» було написано 1988 року – у період творчої зрілості митця. Можливо, саме це й наділило музику значною духовною глибиною і художньою переконливістю. За короткий час твір міцно увійшов у концертний репертуар, тим самим поповнивши категорію позалітургічних сакральних музичних творів.

До цього циклу зверталася авторка єдиної монографії про І. Соневицького – С. Павлишин. У своєму дослідженні вона передовсім визначила (щоправда, досить узагальнено) стильову належність «Canti spirituali», виокремивши дві лінії – романтичну та народну: «При спробі окреслити стиль твору ми насамперед дошукуємось традицій, тим більше в духовній музиці. В цьому випадку вона полягає в суцільно акордовій, так званій хоральній фактурі. *Найістотніші риси виявляються в чомусь іншому, значно більш суттєвому* [курсив наш. – І. Ш.], і вони є вираженням індивідуальності композитора. Це, насамперед, наскрізний ліричний характер музики, що конкретно втілюється в поєднанні рис романтичних з українськими народними. Якщо перші найбільш помітні в гармонії то другі – в мелодичних зворотах. Саме мелодичний елемент, співучість знаходиться на першому місці у *Canti spirituali*» [9, с. 26].

Виділений нами фрагмент зі значною мірою вірогідності можна застосувати до вагомого потенціалу циклу І. Соневицького в музично-семантичному (і навіть ширше – в онтологічному <sup>2</sup>) вимірі. У такому аспекті духовні твори І. Соневицького ще не розглядалися в українському музикознавстві, хоча містять вельми вдячний матеріал для дослідження. Відтак, у пропонованій статті на прикладі окремих, тематично об'єднаних солов'яків циклу здійснено спробу дослідити музично-риторичні фігури, тональну, жанрово-стилістичну й фактурно-теситурну семантику та іншу музичну символіку у творчості цього композитора. Орієнтирами в роботі стали теоретичні й практичні розробки стосовно му-

зичної символіки духовної музики Я. Друскіна [3], О. Захарової [4], Н. Герасимової-Персидської [2], В. Носіної [6; 7], яка своєю чергою опирається на дослідження Б. Яворського [6, с. 13–24 та ін.], О. Зосім [5].

Як матеріал для дослідження обрано номери для сопрано, що найчастіше звучать у концертній практиці, – солоспіви Богородичної тематики «Богородице Діво», «Під Твою милість» і «Страдальна мати». У статті їх скомпоновано у своєрідний мікроцикл, драматургія якого узагальнено символізує відому Богородичну молитву – Розарій. Ця молитва складається з трьох змістових частин: «радісної», «скорботної» і «славної». Настроєм першої з них найбільш близький солоспів «Під Твою милість», а двом наступним частинам – відповідно «Страдальна мати» і «Богородице Діво».

Солоспів «**Під Твою милість**» (№ 12) знаходиться в точці золотого перетину циклу (посередині його другої частини) і є одним з найбільш відомих і виконуваних творів І. Соневицького. Аналізуючи його, С. Павлишин досить лаконічно описує цю Богородичну молитву: «Глибока й проста, зворушлива і стримана, а в цілому дуже гармонійна – такою є ця молитва у музичному втіленні. Квінтесенція її настрою міститься у вступних тактах, які відтак повторюються разом з вокалом на словах “в скорботах не погорди”. Певна архаїчність а водночас народність колориту виникає тут з плагальності, опори на субдомінанту, також з діа-тонічності її перемінних співзвуч. Вокальна партія є дуже співучою, вона розгортається у безупинній плинності. Секвентні повторення, які на загал вважаються “застарілим” засобом розвитку, є в цьому випадку дуже органічною ланкою цілого. Також буквальне повторення у двох строфах (така форма) здається єдиним можливим способом розвитку в цій музиці бо слухало би ся ще і ще» [9, с. 33–34].

В аспекті жанрово-стильових витоків солоспів «Під Твою милість» репрезентує кілька джерел: чотириголосна хоральна фактура, яка вільно переходить у триголосся кантового складу, що кореспондує з епохою бароко (зв'язок з нею посилюється так званою «золотою секвенцією» в гармонічній

## ІРИНА ШЕРЕМЕТА. МУЗИЧНА СИМВОЛІКА ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО...

послідовності та «золотим ходом» у фактурі супроводу). Крім того, присутня опора на мелодику української пісні, що відчутно у

вокальній партії й окремих гармонічних зворотях у зонах кадансів. Попри такий мікс, твір звучить вельми цілісно й органічно:

*p*  
Під Тво - ю ми - лість при бі - га - ем, Бо - го - ро - ди - це Ді - во,  
мо - лит ва - ми на - ши ми, мо - лит ва - ми на - шими, в скор - бо - тах,  
в скор - бо - тах не по - гор - ди,

В основі твору – молитва-благання, що пропагує християнське смирення й довіру до Богородиці. У солоспіві це передано певним музичним «аскетизмом» вислову (приміром, тональним – зручним для виконання *a-moll* ем), співзвучним засадам християнського буття. Українська мелодика солоспіву сприймається як вираз національної форми християнського вірування.

Початковий двотакт зі словами «під Твою милість» рельєфно обрамлено двома зустрічними тетраходами: низхідним

у вокальній партії і висхідним у басовому голосі супроводу. Останній у мотивно-семантичному аспекті є символом осягнення Божої волі [6, с. 16].

Загальний низхідний напрям мелодичних ліній солоспіву «Під Твою милість» асоціюється з риторикою фігури *katabasis*<sup>3</sup> і символізує тут покірність Божій волі. Простоту й щирість звертання до Богородиці підсилено невибагливим музичним викладом, що не підпорядковується правилам класичної гармонії і характеризується перене-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

сенням гармонічних функцій зі слабких долей тактів на сильні, паралельними квартами, що утворюють «порожні» септакордні структури (маркер цього явища у нотному тексті – секвенцакорди II<sub>7</sub>, I<sub>7</sub>), подвоєнням терцієвого тону тонічного секстакорду на сильній долі першого такту речення тощо.

У творі майже не відчутно асиметричності в структурі частин (5+8+8), що є доказом неабиякої майстерності композитора та, з іншого боку, наслідком закономірного домінування словесного начала (себто молитовного тексту) над музичним. До молитовного стану відсилають і багаторазові повтори словесного тексту – майже всю другу частину побудовано на повторі прикметника-звертання «єдина чиста» (тут ще раз варто згадати про «чистоту» тональності *a-moll*), а, як відомо, таке вербальне повторення – один з дієвих молитовних засобів у багатьох релігіях світу.

Останній Богородичний солоспів циклу «Canti spirituali» – «Страдальна Мати» (№ 13) відображає трагедійну образну сферу. Прототип твору – секвенція *Stabat Mater*, до тексту й тематики якої зверталось чимало композиторів, починаючи від епохи Середньовіччя. В українській музиці образ страстотерплячої Богородиці відобразився в низці творів, особливо популярною з яких стала пісня о. І. Дуцька:

## СТРАДАЛЬНА МАТИ

Повільно.

Стра-даль-на Ма-ти під хре-стом сто-ста-ла ри-да-ти, в сльо-зах про-чов-я-ла, -- О Си-ну, Си-ну, за я-ку про-ля-ти.

ви-ну пе-ре-но-сиш ни-ні  
тя-жень-ку їо-ди-ну на хре-сті?

Я Тебе купала гіркими сльозами,  
Як малим ховала перед ворогами.

2. А нині плачу, бо Тебе вже трачу,  
Вже Тя, милий Сину, більше не побачу,  
Сину Мій!

Ти жертвувався всіх людей спасати,  
За то дждався невинно вмирати:

2. За світ лукавий, злобний і неправий,  
Що сповнив на Тобі свій засуд кривавий  
На хресті.

Моя підпоро, мій Ти світе ясний!  
Гаснеш заскоро, в'янеш безчасний.

2. А що ж зі Мною станеш, сиротою?  
Я сама на світі, як билина, стою  
Під хрестом.

Мій Боже милий! Усердно Тя молю:  
Додай Мені сили у нещаснім болю.

2. Тебе благаю, як сама лиш знаю,  
І Тобі днесь Сина мого поручаю  
На хресті.

І. Соневицький у своєму солоспіві використав слова цієї пісні (1–2 куплети) й навіть повторив її початковий двотакт у метрично зміненому вигляді, що перегукується з поширеним у часи Й. С. Баха прийомом музичного оформлення Богослужінь, коли задля введення парафіян у відповідний молитовний настрій в органних імпровізаціях часто цитували мелодію загальновідомого протестантського хоралу або його фрагменту.

На відміну від Дж. Б. Перголезі, Дж. Россіні чи інших композиторів, які присвятили страждаючій Богородиці великі циклічні твори, І. Соневицький підійшов до цього творчого завдання з властивою йому скромністю й елегантністю. Як зазначає С. Павлишин, «вокальна частина твору складає у нього заледве 16-тактовий період (8+8 тактів). Майже такий самий обсяг мають фортепіанний вступ і закінчення. Вони створюють настрій, атмосферу цієї молитви. Секвенція альтерованих, спадаючих по секундах акордів (із підкресленням зменшеного) спирається на постійний органний пункт в басі – “ре” у великій або малій октаві. Вливаючись в основну частину як супровід до широко кантиленної мелодії, ця незмінна остинатна опора є контрастом і водночас доповненням, вираженням трагедійної сутності тексту. У цьому випадку

ІРИНА ШЕРЕМЕТА. МУЗИЧНА СИМВОЛІКА ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО...

неможливо оминати й асоціацію зі старовинними чаконами, поважними танцями траурного характеру, де незмінний бас звучав, як похоронний дзвін. Але ця схема перенесена на цілковито іншу національну канву. Адже мелодика вокальної партії походить з української пісенності, тому в її розвитку, в модуляційних секвенціях єдиний органний пункт відсувається аж до «дансу» [9, с. 32–33].

У творі дослідниця виокремлює українську пісенність мелодики й траурну музичну символіку, уміщену в остинатній ме-

тричній пульсації. І справді, близько вісімдесяти відсотків солоспіву побудовано на тонічному органному пункті, що часто створює враження статичності [11]. Тональність обрано вельми символічно – *d-moll* асоціюється зі скорботою і смертю [1]. Гармонічна послідовність відображає лінійний характер голосоведення (що характерно для творчості Й. С. Баха). Поміж використаних акордових засобів вирізняється напруга зменшеного септакорду і патетичний ладовий контраст основної тональності та каскаду мажорних секстакордів:



Зі спектру музично-риторичних фігур композитор обрав повноцінний *passus duriusculus* <sup>4</sup> (доручений тенору згідно європейської традиції *cantus firmus*), посилений низхідними хроматизованими

сповзаннями решти голосів і алюзію до фігури хреста (*b – a – fis – g* на словах «під хрестом стояла»). Використана стилістика надає загальному звучанню рис наративності:



ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Поступове «проростання» середніх голосів призводить до якісно нового десятитакту (починаючи від слів «Ой Сину, Сину»), яким виділено пряму мову Богородиці. Тут поєднано невелику за розмірами інтерваліку вокальної партії та широчезні інтервальні ходи в басах супроводу, а фактура фортепіанної партії нагадує партитури творів для органу. Сопранові секундово-терцієві оспівування і затримання відсилають до стилістики плачів-голосінь,

а складена, себто ширша октави, інтерваліка басу асоціюється з експресивністю *saltus duriusculus*<sup>5</sup> і покликана увиразнити масштаб зображеного горя (ця фігура також іноді трактується музикознавцями як «відкриття неба» чи розірвання завіси Єрусалимського храму після смерті Христа [6, с. 30]). Однак музичне ціле сприймається не як емоція-надрив, а як вияв надзвичайної сили духу й мужності узагальненого образу жінки-матері:

ля - ла: Ой Си - ну, Си - ну, за я - ку про -  
- га - ми. А ни - ні пла - чу. бо Те - бе вже

- ви - ну ле - ре - но - сш ні - ні  
- три - чу. вже Тя, ми - лий Ск - ну.

тя - женьку го - ди - ну на хрес - ті!  
біль - ше не по -

*piu lento*

*colla voce*

## ІРИНА ШЕРЕМЕТА. МУЗИЧНА СИМВОЛІКА ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО...

Солоспів «Богородице Діво» (№ 7) – єдиний «Марійний» солоспів першої частини циклу «Canti spirituali». Як зазначає С. Павлишин, «в музиці це втілення високого неземного душевного піднесення і захоплення, а рівночасно простоти. Музика тут інша, як у вокальній партії, так в супроводі. Але є та сама атмосфера просвітлення, прозорості. Спів є спершу речитативом на одному звуці, поступово розширюючись до аріозо. Фортепіанний вступ і закінчення є у високому регістрі Фа-дієз мажору. Тризвуки переділені паузами, відтак наперемінну зі зменшеними септакордами, у найтихішій динаміці на *pp*, є ніби відзвуком далеких дзвіночків так є також на початку і в закінченні самої молитви, яка структурно втілюється в мініатюрній тричастинній формі. Серединний епізод є дальшим розвитком співучого початкового речитативу, зокрема секвентної послідовності на словах “Благодатна Маріє, Господь з Тобою”. Безупинність співучої мелодичної лінії в цілій молитві зливається з гармонічним колоризуванням, переважно перемінністю тоніки із зменшеним септакордом [мається на увазі гармонічна послідовність I – зм. IV<sub>3</sub><sup>4</sup>#1 – I. – I. Ш]. У цій стійкості – теж доцільність, тому що

композитор не виділяє тут спеціально барву як провідний фактор: це тільки відтінок, доповнення емоційного виразу» [9, с. 30–31].

В основі тексту «Богородице Діво» – прославна Богородична молитва, цікаво реалізована композитором у контемплятивному ключі – зосередженому спогляданні. Рафіноване звучання солоспіву близьке до піднесено-ліричних оперних аріозо романтичної доби (більше того, ця музика І. Соневицького викликає стійкі асоціації з відомими епізодами опери Р. Ваґнера «Лоенґрін»). Доречно зазначити, що солоспів написано у *Fis-dur*, а в композиторів-романтиків тональності з великою кількістю знаків слугували для «втілення незвичайних, яскравих, особливо піднесених, з-поза меж буденного емоцій» [1]. Загальне враження підсилює прозора фактура з використанням верхнього регістру майже впродовж усього твору (а в системі музичних символів духовної музики теситура сприяла окресленню просторового місця дії [5]). Водночас у творі наявні риси псалмодичності, що відображено у вельми тривалій початковій рецитації та оспівуванні квінтового тону у вокальній партії, а також у пощаблевому русі й відсутності стрибків у мелодичній лінії:

Бо-го-ро-ди-це Ді-во ра-дуй-ся бла-го-дат-на Ма-рі-є, Гос-подь з Тобо-ю

У властивій романтичним творам манері І. Соневицький використовує можливості

гармонічного чинника музичної мови, поміж яких значна роль колористичних акордових

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

зіставлень (цікаво, що епізодичний хроматичний ряд тут позбавлено його традиційного гнітючого смислового навантаження

[6, с. 15] і залучено до творення делікатної «музики півтонів», яка характеризує споглядальний стан душі):



Музична кульмінація співпадає зі смисловою, зосередженою на словах «Спаса, Ізбавителя душ наших», й оформлена заглибленням у неаполітанський секстакорд,

ексклюзивним використанням фактурного повнозвуччя і низького регістру та залученням (єдиний раз у творі) гнучкого динамічного *crescendo*:



Використана у творі музично-словесна арка-повторення робить його викінченим і заокругленим. Наприкінці зростає роль фортепіанного супроводу, що закінчує не-

сподівано «обірвану» у вокальній партії мелодію.

У солоспіві «Богородице Діво» домінує широко тлумачений принцип *anabasis* <sup>6</sup>.



## ІРИНА ШЕРЕМЕТА. МУЗИЧНА СИМВОЛІКА ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО...

Цьому сприяє, як вже мовилося, відсутність низького регістру впродовж більшої частини твору. До того ж панівні відтінки – *p* (у вокальній партії) та *pp* (у фортепіанному супроводі) – надають звучанню характерної «нематеріальності». Ще один анабасійний чинник – яскравий висхідний мелодичний хід на слова «благословенна Ти між жінками». І, нарешті, вибір тональності свідчить про максимальне «здивлення» у небеса –

у *Fis-dur* підвищуються аж шість щаблів (ще Р. Шуман уважав, що ця тональність є вершиною наростання знаків у квінтовому колі, після якої через бемольні тональності відбувається спад до *C-dur* [12, с. 159]).

Крім того, особливу функцію виконують і висхідні акорди в завершенні твору – це не зникнення чи прощання у фізичному розумінні, а метафізичний катарсис просвітленої душі:

Водночас слова «і благословенний плід утроби, утроби Твоєї» втілено за допомогою виразного низхідного спрямування музичної тканини, що можна пояснити виокремленням їхнього делікатно-сокровенного змісту.

У пропонуваній статті розглянуто присвячені Богородиці солоспіви циклу «Canti spirituali» І. Соневицького. Ці камерно-вокальні твори глибиною свого духовного змісту й довершеністю його музичного втілення завоювали особливу популярність в українській концертній практиці [8, с. 26] і звучать у виконанні професійних чи аматорських колективів (зокрема, частим виконавцем солоспівів «Страдальна мати» і «Під Твою милість» у хоровій транскрипції, а також інших творів циклу є Народний дитячий хор «Зірниця»<sup>7</sup>). Їхній духовний зміст розкривається, коментується і збагачується системою музичних засобів, що охопила кілька основних музично-риторичних фігур й елементи тональної, жанрово-стилістичної, фактурно-теситурної та композиційної символіки.

Солоспів «Під Твою милість» написано на текст благальної молитви до Богороди-

ці. Своєю стилістикою він близький до так званих фольклорних «примітивів», при тому простота *a-moll* і невибагливість музичного викладу відображають щирість звертання до Богородиці, часті словесні повтори й асиметричність структури впливають з підпорядкованості цілого молитовному тексту, окремі елементи фігури *katabasis* асоціюються з християнською покірною, опора на українську мелодіку й кантова фактура вказують на національну форму християнського вірування.

Солоспів «Страдальна мати» написано на національно адаптовані мотиви відомої секвенції *Stabat Mater*, що зображає трагедійну євангельську сцену страждання Богородиці під хрестом. Для втілення цієї теми композитор обрав траурний *d-moll*, кілька характерних риторичних фігур («страдальний» *passus duriusculus*, експресивний *saltus duriusculus*, обриси «фігури хреста»), вузьку «ламентну» інтерваліку, гнітючу статистику тонічного органного пункту, тематично доречне цитування, а також типові гармонічні послідовності у поєднанні з національною мелодікою, що робить твір українською стилізацією європейського бароко.

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Літературна основа солоспіву «Богородице Діво» – однойменна прославна Богородична молитва, утілена композитором у дусі споглядальних піднесено-ліричних оперних аріозо романтичної доби з використанням відповідних музичних засобів: «високого» *Fis-dur*, прозорої фактури з домінуванням верхнього регістру, тихої динаміки, підголосковості, псалмодичності, анабасійних елементів музичної тканини тощо.

Розглянуті солоспівні засвідчили осмислене введення І. Соневицьким у свою творчість універсальних музичних знаків і символів та її органічний зв'язок з національною і, водночас, європейською музичною культурою. Заслуговує дослідницької уваги весь цикл «*Canti spirituali*» – маловідомі, однак вартісні сторінки української музики, – що збагатить музикознавчі уявлення про творчість І. Соневицького.

## Примітки

1 **Перша частина:**

- № 1 Господи, помилуй (мішаний хор а капела);
- № 2 Царю небесний (сопрано в супроводі фортепіано);
- № 3 Святий Боже (сопрано і мішаний хор а капела);
- № 4 Отче наш (жіночий хор а капела);
- № 5 Алілуя (сопрано в супроводі фортепіано);
- № 6 Достойно (мішаний хор а капела);
- № 7 Богородице Діво (сопрано в супроводі фортепіано).

**Друга частина:**

- № 8 Пресвята Тройце (сопрано і мішаний хор а капела);
- № 9 Отче наш (сопрано в супроводі фортепіано);
- № 10 Ослаби, отпусти (сопрано в супроводі фортепіано);
- № 11 Претерпівий (мішаний хор а капела);
- № 12 Під Твою милість (сопрано в супроводі фортепіано);
- № 13 Страдальна Мати (сопрано в супроводі фортепіано);
- № 14 Христос воскрес (сопрано і мішаний хор а капела);
- № 15 Амінь (мішаний хор а капела).

<sup>2</sup> Онтологізм, за В. Медушевським, – міра глибинної орієнтованості Буття. Онтологічний аналіз покликаний увиразнити християнську антропологію музичного мистецтва і становить один з актуальних напрямів розвитку сучасного музикознавства.

<sup>3</sup> *Katabasis* – музично-риторична фігура, що відображує низхідний рух мелодії і найчастіше асоціюється з покаванням, смертю, оплакуванням.

<sup>4</sup> *Passus duriusculus* – низхідний хроматичний хід у межах тетраорду, символ смерті, страждання тощо.

<sup>5</sup> *Saltus duriusculus* – важкий для інтонування стрибкоподібний мелодичний рух, емблема смерті, хресної муки, невимовного страждання.

<sup>6</sup> *Anabasis* – музично-риторична фігура, що відображує висхідний рух мелодії і символізує воскресіння й вознесіння.

<sup>7</sup> Уривки з окремих концертних виступів хору «Зірниця», у яких виконували зазначені солоспівні І. Соневицького, див. за інтернет-посиланнями: <https://www.youtube.com/watch?v=r2yhvcfYOis>, <https://www.youtube.com/watch?v=Ag1XW15glfw>, <https://www.youtube.com/watch?v=6EHSKWQRW98>, <https://www.youtube.com/watch?v=IV86g-w6BnE> та ін.

## Джерела та література

1. *Бозина О. А.* Семантика тональності в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бозина Ольга Аркадьевна. – Астрахань, 2010. – 190 с.

2. *Герасимова-Персидская Н.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. Герасимова-Персидская. – Москва : Музыка, 1983. – 288 с.

3. *Друскин Я.* О риторических приемах в музыке И.-С. Баха / Я. Друскин. – Санкт-Петербург : Северный олень, 1995. – 128 с.

4. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв. – Москва : Музыка, 1983. – 77 с.

5. *Зосим О. Л.* Западноевропейская духовная песня пасхальной тематики в восточнославянском репертуаре XVII–XIX вв. / О. Л. Зосим // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. – Москва : Изд-во ПСТГУ, 2010. – Вып. 2 (2). – С. 61–89. – (Серия 5 : Вопросы истории и теории христианского искусства).

6. *Носина В. Б.* Символика музыки И.-С. Баха / В. Носина. – Тамбов : Пролетарский светоч, 1993. – 104 с.

7. *Носина В. Б.* Скрытые смыслы музыки И. С. Баха [Электронный ресурс] / В. Б. Носина // Играем с начала : сайт всероссийской музыкально-информационной газеты. – 2014. – Режим доступа : <http://gazetaigraem.ru/a12201205>.

8. *Павлишин С. С.* Духовні твори Ігоря Соневицького / С. Павлишин // І. Соневицький. Духовні твори. – Львів, 1999. – С. 3–4.

9. *Павлишин С. С.* Ігор Соневицький / С. Павлишин. – Львів : Львівська спілка композиторів, 1995. – 99 с.

10. *Скорик М. М.* Слово про композитора [І. Соневицького] / М. Скорик // *Соневицький І.* Солоспівні : для голосу і фортепіано. – Київ : Музична Україна, 1993. – С. 5–6.

11. *Холопов Ю. Н.* Органный пункт [Электронный ресурс] / Ю. Н. Холопов // [Belcanto.ru](http://belcanto.ru) : Классическая музыка, опера и балет. – Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/organny.html>.

12. *Шуман Р.* Характеристика тональностей / Р. Шуман // О музыке и музыкантах : собрание статей. – Москва : Музыка, 1975. – Т. 1. – С. 158–159.

13. *Ясіновський Ю.* Ігор Соневицький: наукова конференція у 85-ту річницю від дня народження / Юрій Ясіновський // Українська музика : науковий часопис. – Львів, 2012. – Чис. 1 (3). – С. 193–194.

## SUMMARY

The artistic heritage of Ukrainian composer Ihor Sonevytskyi embraces a good few of valuable chamber-vocal works, some of which are presented in epy cycle *Canti Spirituali* (Spiritual Songs). This cycle created on the base of the liturgical and paraliturgical texts of the Ukrainian Greek Catholic Church has been studied, among the Ukrainian musicologists, by S. Pavlyshyn without emphasizing on its great potential in musical-semantic dimension. The proposed article by the way of example of the solo-songs in praise of the Mother of God from the cycle (*Bohorodytse Divo* (Hail Mary), *Pid Tvoiu Mylist* (Beneath Thy Protection) and *Stradalna Maty* (The Suffering Mother)) is an attempt to investigate the musical-rhetorical figures, tonal, genre, stylistics, texture, tessitura and other musical symbolism in the works of the composer. Our research is grounded on the theoretical and practical treatments as for musical symbolism of sacred music by Ya. Druskin, V. Nosina, N. Herasymova-Persydska, O. Zosim.

In the proposed article the investigated solo-songs are composed into original microcycle, which dramaturgy in general represents the famous prayer of the Virgin – *the Rosary*. The moods of its first (joyful) part are quite similar with the solo-song *Pid Tvoiu Mylist* (Beneath Thy Protection) while two following (sorrowful and glorious) ones – with the songs *Stradalna Maty* (The Suffering Mother) and *Bohorodytse Divo* (Hail Mary).

The solo-song *Pid Tvoiu Mylist* (Beneath Thy Protection) was written to the text of supplicatory prayer to the Mother of God. Its stylistics is close by the folk *primitives*. At that the simplicity of *a-moll* tonality and unpretentiousness of musical expression reflect the sincerity of appeal to the Virgin; often verbal reiterations and asymmetric property of structure emerges from the subordination of the whole to the prayer text; separate elements of the *katabasis* figure are associated with the Christian obedience. The support on the Ukrainian melodics and canto texture indicates the national form of Christianity.

The solo-song *Stradalna Maty* (The Suffering Mother) was written to the nationally adapted motifs of famous Latin sequence *Stabat Mater* reproducing a tragedy gospel scene of suffering of the Mother of God at the crucifixion. The composer chose funeral *d-moll*, several typical rhetorical figures (pained *passus duriusculus*, expressive *saltus duriusculus*, the outlines of *the figure of cross*), narrow *deplorable* intervals, oppressive statics of tonic organ point, thematically appropriate quotation were chosen to embody this theme. The composer also used typical harmonic sequences combined with the elements of national melody that makes the work Ukrainian stylization of European Baroque music.

The literary basis of the solo-song *Bohorodytse Divo* (Hail Mary) is the orthodox prayer of the same name to the Mother of God. It was embodied by the composer in the spirit of exalted lyrical operatic ariosoes of Romantic epoch with the use of appropriate music means: *high Fis-dur*, transparent texture with the dominance of highest register, quiet dynamics, supporting voices, psalmody, anabatic elements of musical texture, etc.

The dedicated chamber-vocal works of I. Sonevytskyi have gained a particular popularity among the performers with the depth of their spiritual contents and perfection of their musical realization. Their spiritual matter is revealed, commented and enriched with universal musical signs and symbols. The considered solo-songs have affirmed an organic connection between the I. Sonevytskyi works with both national and European musical cultures.

**Keywords:** Ihor Sonevytskyi's works, *Canti Spirituali* cycle, solo-song, musical symbolism, musical-rhetorical figures.