

УДК 783.27:781.6

СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

Ірина П'ятницька-Позднякова

У статті виявлено смислові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової для солістів та мішаного хору *a cappella* «Помилуй мя, Боже». Методологія дослідження полягає в застосуванні семіотичного підходу до аналізу музичного тексту. Наукова новизна – у розкритті смислових рівнів музичного тексту Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже», серед яких виокремлюємо дотекстовий, текстовий та позатекстовий. Аналіз Псалма дозволив розкрити смислові рівні музичного тексту та виявити семантично значущі структурні елементи музичного мовлення композиторики.

Ключові слова: семіотичний підхід, смислові рівні аналізу, структурні елементи музичного мовлення.

The purpose of the work is to identify the semantic levels of the musical and textual conceptual sphere of V. Poleva's Psalm «Miserere mei Deus» for soloists and mixed choir *a cappella*. The methodology of the study consists in applying the semiotic approach to the analysis of the musical text. The scientific novelty consists in revealing the semantic levels of the Psalm's musical text by V. Poleva's Psalm «Miserere mei Deus» Among these levels before-textual, textual and beyond-textual levels are distinguished. The analysis of the Psalm allowed to discover the meaning levels of musical text and to discover the semantically significant structural elements of the composer's musical speech.

Keywords: semiotic approach, meaning levels of analysis, structural elements of musical speech.

Постановка проблематики дослідження. У контексті сучасного музичного дискурсу формується особливий музично-текстовий простір, що характеризується смисловою багатовимірністю, у якому віддзеркалено індивідуальне бачення композитором музичних смислів. У такому контексті музичний твір набуває ознак тексту та постає своєрідним репрезентантом особистісного досвіду митця та як ментальна одиниця зберігається у свідомості носіїв музичної культури. Звернення українських композиторів до найархаїчніших шарів музичної культури, зокрема до сакральних текстів, інспірувало появу цілком оригінальних за задумом і змістовних за семантикою музичних творів, більшість із яких виникли на межі нового тисячоліття та ввійшли до скарбниці духовної музичної культури. Зокрема, це твори Г. Гаврилець¹, Л. Дичко², Ю. Іщенко³, В. Камінського⁴, О. Козаренка⁵, В. Польової⁶, В. Птушкіна⁷, В. Сильвестрова⁸, М. Скорика⁹, Є. Станковича¹⁰, В. Степурка¹¹, О. Яковчука¹² та багатьох інших.

Серед величезного доробку українських композиторів музика на сакральні тексти домінує значення займає у творчості Вікторії Польової. Одним з таких напрочуд яскравим та знаковим для її творчос-

ті є Псалом для солістів та мішаного хору *a cappella* «Помилуй мя, Боже», написаний на текст Псалма Давида 50 (51), що вперше прозвучав під час проведення П'ятого хорового фестивалю «Золотоверхий Київ». Цікавим є факт: художній керівник фестивалю М. Гобдич запропонував включити до програми конкурс за тематикою «Духовні псалми», завдання якого полягало у відновленні давніх традицій українського духовного хорового мистецтва. Однією з умов конкурсу було звернення до текстів Книги Псалмів у перекладі І. Огієнка, який майже все життя присвятив перекладу Біблії, зокрема Псалтирі, українською мовою. Цей виклик часу на зламі тисячоліть не тільки був рушійним кроком у зверненні до національних духовних витоків української музичної культури, але й сприяв відродженню жанру Псалма. Серед великої кількості творів, представлених на конкурс, семантичний вимір Псалма В. Польової було виокремлено з-поміж усіх, адже він вирізнявся особливою духовною піднесеністю.

Аналіз останніх досліджень, у яких започатковано розв'язання проблеми. Псалом В. Польової «Помилуй мя, Боже» неодноразово ставав предметом аналізу різних дослідників. Зокрема, у статті О. Торби зацентровано увагу на понятті

ТЕОРІЯ

«стильність твору» і на його прикладі проаналізовано жанрово-стильову ситуацію сучасної української хорової творчості [11, с. 371]. Проте інтерпретаційна палітра твору В. Польової надає доволі широкий простір для виявлення семантично змістовних елементів музичного мовлення мисткині, що яскраво та переконливо репрезентують її оригінальний композиторський стиль. **Метою статті** є аналіз твору з позицій семіотичного підходу, що дозволило досягнути смислові рівні музично-текстової концептосфери музичного тексту Псалма та виявити семантично значущі елементи музичного мовлення В. Польової на *дотекстовому* (що мають прояв на рівні архетипів та символів, узятих за основу музичного твору), *текстовому* (що мають прояв на рівні музичної граматики й синтаксису та виявляються завдяки маркерам міжтекстових взаємодій) і *позатекстовому* (екстрамузичні засоби виразності) рівнях.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр псалма¹³ (від грец. Ψαλμός – прославна пісня; ст.-сл. – псалъмъ, псаломъ) [13] у християнській богослужбовій практиці виник ще на початку II ст. та в монодичній традиції проіснував до XVI ст. Цьому сприяли переклади текстів Псалтиря різними мовами, що не тільки набули свого розповсюдження у православної церковній практиці, але й вплинули на духовний вимір культурних процесів загалом, увібрали в себе новозавітну Благовість.

Загалом практика звернення до сакральних текстів, зокрема Псалмів, та їх використання в оригінальній творчості митців слова сягає своїм корінням ще часів Київської Русі. Так, найдавнішою пам'яткою давньоруської літератури, у якій використано сакральні тексти, є «Слово про закон і Благодать» Митрополита Іларіона, що поклато початок релігійно-філософським роздумам про Істину і Благодать. Визначними пам'ятками оригінальної літератури XII – початку XIV ст. були Києво-Печерський патерик¹⁴; «Слово» Данила Заточника, у якому цитується Старий Заповіт; «Слово о Лазаревім воскресінні», де розкривається біблійна тематика, тощо. Найбільш яскравою літературною пам'яткою XV ст.

був лист, складений найвищим земським підскарбієм Іоанном, «Посольство до Папи Римського Сикста IV», побудований цілком на біблійній символіці [9]. Загалом уся давня література, що вийшла з колиски Володимирівського хрещення, носила переважно християнський характер і була інтерпретацією біблійних образів, тем та сюжетів, що свідчить про релігійність як фундамент розвитку давнього українського поетичного слова.

З часом Біблія і Псалтир стали джерелом натхнення для багатьох письменників та основою для різних літературних образів. Так, досить широко використовували біблійні образи у своїй поезії Кирило Транквіліон-Ставровецький, Лазар Баранович, Іван Величковський, Іван Максимович, Іван Климковський та ін. Саме в цей час діячі української культури створили найбільшу кількість різних обробок та перекладів Псалтиря, що отримали нове, подекуди алегоричне, переосмислення. У новітній час найбільш відомі літературні переспіви біблійних мотивів і текстів Псалтиря знаходимо у творах Г. Сковороди [8; 10], Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Л. Українки та багатьох інших. У їхніх творах канонічні тексти щоразу звучать в оригінальній жанровій інтерпретації, що підсилена психологізмом особистісного відчуття, пов'язаного з практикою молитовного звернення до Бога: від молитви-покаяння через занурення розуму вглиб власного серця до особистісного Буття-спілкування.

Псалми, з погляду літературного жанру, – це молитви, складені мовою поезії, для яких характерний паралелізм рядків¹⁵. Зокрема, синонімічний паралелізм розкривається на рівні рядка та є основним поетичним прийомом, що може бути прямим або зворотним. Тобто думка, що висловлена в одній строфі рядка, у другій не повторюється, але уточнюється та розвивається, посилюючи виразність. Проте для текстів Псалмів характерний і антитектичний паралелізм, коли основна думка першої строфи у другій викладена контрастно.

У творчості композиторів різних епох жанр Псалма посідав особливе місце, оскільки дозволяв репрезентувати осо-

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

бистісне бачення сакрального змісту і був представлений різноплановими музичними творами. На схожості музичного жанру Псалма з псалмодією наголошував Є. Герцман [2] у праці «Візантійське музикознавство», де висловив припущення про походження обох термінів від давньогрецького «псаллейн», що позначав спів під акомпанемент струнного інструмента псалтеріону. Згодом було утворено термін «псалмодія», що спочатку позначав вокальний жанр із супроводом струнного інструмента. До речі, саме Є. Герцман звернув увагу на те, що термін «псалом» у патристичних джерелах трактується не як вокальний, а як вокально-інструментальний жанр.

В українській православній музиці жанр псалма набув свого розквіту в духовних концертах композиторів XVIII–XIX ст., зокрема, у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, П. Демуцького, С. Дегтярьова, М. Дилецького, П. Сокальського та інших, більшість із яких написані саме на тексти Псалтиря. У подальшому саме вірші Псалтиря вплинули на формування жанру партесного концерту [1, с. 84] з його особливою образною сферою. У хоровій музичній культурі України ХХ ст. жанр псалма виявився тим духовним зерном, з якого проросли змістовно глибокі твори, де органічно поєднано традиції сакрального хорового мистецтва із сучасними засобами композиторського письма. Одним з таких творів є Псалом В. Польової «Помилуй мя, Боже» як глибоко особистісне розуміння молитовного стану.

Звернення В. Польової до Псалма № 50 (51) є не випадковим, смисловий вимір якого – один з найбільш глибоких з усього Псалтиря та сприймається як своєрідний «камертон покаювання» і водночас пророчий та усехвальний «глас серця». Саме в Псалмі № 50 (51) виражено глибоку суть християнської думки про спасіння душі за допомогою покаюної молитви, що зцілює та заспокоює: «Слуху моему даси радість и веселие, возрадуются кости смиренныя» (П. 50:8). Особлива роль цього Псалма підкреслюється і його місцем у книзі, з якого розпочинається друге зібрання Псалмів Давида, чим підкреслюється виключна роль

покаяноної молитви як духовного стрижня віруючого серця, першоджерела духовної гармонії.

Псалом Давида № 50 (51) як один з найглибших образів покаюної молитви вирізняє надзвичайна смислова концептуальність, де за допомогою мінімальних вербальних засобів досягається глибока семантична змістовність. Це даний кожному християнину приклад богонатхненної молитви, сила покаювання якої має невимовну глибину та, очищуючи «душі наша», вказує шлях до спасіння. Саме тому він найчастіше вживається в богослужінні та входить до складу малого повечір'я, полунощниці й третього часу служби Божої.

Смисловий простір Псалма розгортається навколо домінуючої ідеї покаювання в напрямі від усвідомлення скоєного гріха (*знаю – согреших – сотворих*) через покаювання (*помилуй – очисти*) до благання милості Божої (*не уничижит*). При цьому денотативний ряд вербального тексту Псалма є предметним та розкривається через денотати «людина» і «Бог», що в кожному рядку між собою співвіднесені (*аз – знаю; согреших, сотворих – Тебе, пред Тобою; помилуй, очисти мя – Бог не уничижит*). При цьому перша частина вербального тексту має темпоральний вимір, а друга – локальний, конкретний. Це напрочуд яскраво розкривається за допомогою цілої партитури текстоутворювальних засобів, серед яких – дієслова наказового способу (*помилуй – очисти – созижди – обнови – не отверзи – не отыми – воздаждь – утверди – избави*), теперішнього й майбутнього часу зі значенням суб'єктної дії (*знаю – вину – очищуся – убелюся – не уничижит*) та минулого часу зі значенням завершеної дії (*согреших – сотворих*); іменники та займенники як зі значенням трансцендентності (*Боже – Господи – Тебе – пред Тобою – Твоего – Духа Твоего Святого – Твоим – Духом Владычним – к Тебе – Бог*), так і особистісним (*азь – мя – ми*). У текстовому вимірі звернення до Бога як до трансцендентного образу представлено в трьох іпостасях (*Боже – Господи – Тебе – Духа Твоего Святого – Духом Владычним*). У своєму зверненні до Бога Давид усвідом-

ТЕОРІЯ

лює гріх та розуміє, наскільки він тяжкий: *«Яко беззаконіє мое аз знаю і гріх мой предо мною єсть вину»* (П. 50:3). Тому й просить, щоби Господь не відвернувся від нього, не віддаляв його від себе й не позбавив Свого заступництва: *«Не отвержи мене от лица Твоего, и Духа Твоего Святаго не отыми от мене»* (П. 50:11). Розуміючи, що він повинен бути достойним цієї милості, Давид просить Господа укріпити його віру та утвердити в добрих справах. Проте, оскільки людям не доступна святість Бога, тому залишається прагнути до святості покаювання. Саме очищення від гріхів дає надію на спасіння: *«Воздаждь ми радость спасения Твоего, и Духом Владычним утверди мя»* (П. 50:12). Радість від спасіння підносить душу в славословії: *«Господи, устне мои отверзеши, и уста моя возвестят хвалу Твою»* (П. 50:15). Саме тоді Господь радіє *«жертві сердешній», «духу покаюнному»*: *«Жертва Богу дух сокрушен, сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит»* (П. 50:17). Тобто кожен має долучитися до побудови власного храму душі, цього символічного Іерусалиму, і відкрити власне серце молитві. Тоді Бог прийме *«жертву правди»* і *«возложат на алтарь»* духа *«тельци»* божественної втіхи.

Звернення В. Польової до цих дотекстових засобів виразності не тільки дозволило осягнути сакральний простір віршованої форми канонічного тексту Псалма з її семантично змістовною лексикою, але й вплинуло на саму структуру музичного твору, що має прояв на рівні форми, ритму, тембру, фактури, гармонії, які розкриваються за допомогою сонорності у двох вимірах: вертикальному (хоровий виклад) та горизонтальному (соло). Сонор з його тембральною вишуканістю та емоційною насиченістю стає головним смислоутворювальним елементом Псалма та передає глибоко духовний внутрішній світ композитори, емоційний модус якої має діапазон від мовчазного ридання до слізного голосіння. Семантично насичене музичне мовлення В. Польової відсилає до архаїчних шарів музичної свідомості та живить музично-мовну свідомість композитори, актуалізуючи глибинний інтонаційний вимір її

творів. Саме в цих інтонаційних архетипах композиторка виокремлює молитовно-покаянні зерна, де в сконденсованому вигляді зосереджено музично-мовленнєві конструкції її творів.

Однією з особливостей твору В. Польової є застосування експресивно забарвлених елементів синтаксису вербального тексту Псалма, у якому кожне слово живе й сповнене експресії. Композиторка за основу музичного твору взяла старослов'янський текст Псалма, що був перекладений із Септуагінти. Зазначимо, що греко-слов'янський переклад псалмів суттєво відрізняється від єврейського оригіналу, оскільки його експресія дещо пом'якшена, а на *«нестямну словідь душі»* накинута *«покров благолепія»*. До речі, на цій особливості стилістики оригінальних (не перекладних) текстів Псалмів наголошували більшість дослідників біблійних текстів, акцентуючи на тому, що вони суттєво відрізняються від традиційних перекладів образною експресією та ритмодинамікою, де молитовний тон межує з криком. Канонічні тексти Псалмів відрізняє емоційна щільність, але завдяки перекладам вона набуває розосередженості, стає більш завуальованою, прихованою. Тобто тексти Псалмів єврейського оригіналу (ніби *«крик оголеної душі»*) мають дуже лаконічні риторичні прийоми, де важливу роль відіграє фонетична щільність (слова в середньому мають два-три склади) та паралелізм сусідніх рядків, які ритмічно узгоджуються. Саме ця синтаксична особливість є передумовою емоційної експресії текстів. Метр, що відповідає за число складів у поетичному рядку давньоєврейської поезії, відсутній, проте цю роль на себе бере ритм, хоча й він має певну відкритість.

У церковнослов'янському перекладі Псалмів хоча й збережено синонімічний та синтаксичний паралелізм давньоєврейського оригіналу, але в них наявний інший вид паралелізму – антитетичний, що побудований на контрастному зіставленні, де виразність досягається за допомогою різниці між двома віршами рядка. Загалом порівняння текстів Псалмів (оригіналу та церковнослов'янського перекладу) можливе саме на інтонаційному рівні, де важ-

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

ливу роль відіграє псалмодія. Проте й на вербальному рівні можливі точки перетину, про що свідчить збережена форма вірша – дистіхон, яка складається з двох паралельних рядків, у яких думка, що висловлена в першому рядку, органічно продовжена або підкріплена в іншому.

Усвідомлення композиторкою синтаксичних особливостей віршованого тексту Псалма вплинуло і на формотворчі засоби музичного твору В. Польової, де принцип паралелізму отримав свою реалізацію на рівні різних видів музичного проведення, зокрема: подвійне, парне, приспів–заспів тощо. Це напрочуд яскраво передає інтонація твору, у якому особливості синтаксису сакрального тексту отримали надзвичайно глибоке інтонаційне втілення, а текстові повтори – мелодичну варіативність, підсилену динамікою.

Тричастинна композиція твору В. Польової має яскраві фактурно-темброві характеристики, що розгортаються в умовах різних часо-просторових координат (текстовий рівень смислоутворення). Занурення в інтонаційний світ православного богослужбового співу дозволило В. Польовій відчувати його надзвичайно глибокий змістовний вимір та виразити за допомогою лаконічних засобів музичної виразності. При цьому на принцип формотворення Псалма вплинули не цитування, не інтертекстуальність, у його широкому розумінні, а осмислення та відтворення інтонаційних зворотів, рецитацій богослужбового співу. До того ж домінантні композиційні прийоми (мелодія, гармонія), співвіднесені з тембральним та фактурним розмаїттям, та навіть сонорність сприймаються як особистісне, яскраво виражене індивідуальне звуковідчуття світу мисткині.

Виокремлення цілого спектра характеристик звука, як іманентних, так і вербально-мовленнєвих, є характерною рисою композиторського письма В. Польової, семантично насичене музичне мовлення якої відсилає до найархаїчніших шарів музично-мовної свідомості, актуалізуючи глибинний інтонаційний вимір її творів. При цьому мисткиня свідомо обмежується лаконічними засобами композиторського письма, де пануючими стають такі характеристики, як

лінеарність розвитку мелодичного плану солюючого голосу та хорових партій.

Тричастинна побудова твору зі вступом та розвиненою репризою побудована на звуку е та сприймається як свого роду *cantus firmus*, навколо якого розгортається сонорний вимір усього твору. Інтонаційне зерно трьох основних мелодичних мотивів є спільним. На основі першого з них – низхідного пентахорду, з якого і починається твір, будується майже весь перший розділ, що в експозиції набуває варіативності та сприймається як своєрідне мерехтіння, що вібує від основного тону до низхідної квінти, а в ході розвитку набуває кульмінації. Другий мотив побудовано як гамоподібний хід у висхідному русі з I щабля у групах тенорів і сопрано (т. 20), а третій – оспівування основного тону е, що органічно переходить у репризний розділ.

Вербальний текст Псалма напрочуд органічно вбудовано в цей тривимірний смисловий простір, де перші вісім віршів складають основу першого розділу музичного твору і тематично об'єднані в модусі сповіді. Другий розділ Псалма об'єднує 6 віршів, тематика яких зосереджена навколо обітниць царя Давида, який хоче навчити всіх «*нечестивих* *обратитися ко Господу*», а решта вербального ряду складає основу третього розділу.

Драматургія побудови першої та третьої частин твору ідентична, де на хоровому остинато звучить солюючий речитатив баса. Проте *solo* проводиться не тільки в баса, але і в середньому розділі, де його виконує альт (т. 33–58), мелодія якого псалмодіюється на основі звука е та разом з тенорами (з т. 60) й сопрано (з т. 65) в експресивному тріо на тлі хорового *tutti* на нюансі *ff* завершується першим кульмінаційним моментом (т. 79–89).

Одним з важливих смислоутворювальних елементів цього розділу, й музичного твору в цілому, є гостродраматичні паузи на ферматі (у I розділі це тт. 6, 12, 32, 44, 59, 78 та 90), які не тільки виконують роль дихання в процесі музичного мовлення та з'являються наприкінці музичних фраз витриманих у розмірі 2/4 (за виключенням тт. 99–100 з ферматою на 4/4), але оберто-

ТЕОРІЯ

нальною луною ніби продовжують звучати щоразу виразніше, утворюючи напруження емоційного піднесення. Хорову вертикаль підсилюють солюючі голоси, створюючи особливий молитовний простір. Зокрема, таким є бас *solī* (т. 13–31), що виголошує вірш «*Помилуй мя, Боже по велицей милости твоей...*» (П. 50:1) на тлі хорового *tutti*, який дублює тільки першу його фразу. Ідентичний прийом застосовано у виголошенні вірша «*Отврати лице твое от грех моих...*» (П. 50:9), що звучить на тлі хорового *tutti* й на нюансі *p* та двічі повторює першу його фразу. Вірш «*Сердце чисто созижди во мне, Боже*» (П. 50:10) віддано *solō A* (т. 45–58), що також звучить на тлі *divisi* сопранових та альтових голосів і низхідного пентакорду у виконанні партії тенорів.

Наступне *solō* віддано партії тенорів (з т. 60), де на тлі хорового *tutti* з подвоєним в октаву басом звучить вірш «*Не отвержи мене от лица твоего и духа твоего святаго не отими от мене*» (П. 50:11). Проте вже у т. 65 включається сопранове соло, що тричі повторює фразу «*Не отвержи мене*» й звучить у високому регістрі дуже напружено, з надривом, емоційно-експресивно та може бути потрактовано як конотативна структура позатекстового рівня. Підсилюючи такий емоційний підйом, до цього дуету (*T + S*) долучається партія альтів (з т. 72), утворюючи таким чином майже подвійне звучання хору, надаючи йому експресії та динамічного звучання (нюанс *mf*). Це приводить до кульмінаційного епізоду, де в тутійному хоровому виконанні (тт. 79–89) на нюансі *ff* з підсиленними подвійними октавними партіями тенорів і басів (*T+B*) та *divisi*-партіями в терцію сопрано й альтів (*S+A*) звучить вірш «*Воздаждь ми радость спасения твоего...*» (П. 50:12). Цей яскравий кульмінаційний епізод підсилено не тільки лінійно-вертикальним *solī+tutti*, але й глибоким вербально-текстовим виміром, що апелює до смислових констант Псалма, у якому втілено думку про силу Духу, що дозволяє протистояти спокусам.

Другий розділ починається із *solī* альтів (т. 91), який на *tr* виголошує вірш «*Науку беззакония путем твоим, и нечестивии к тебе обратятся*» (П. 50:13), що наприкін-

ці ніби завмирає на нюансі *pp* і сприймається як тихий голос стомленої душі. Проте наступний епізод (з т. 101) починається подвійним складом хору на нюансі *ff*. Кульмінаційний епізод (тт. 101–138) у партитурі твору підсилено подвійними партіями всіх голосів хору на нюансі *ff*, де звучить вірш «*Избави мя от кровей, Боже, Боже спасения моего...*» (П. 50:14). Цей епізод вирішено композиторкою в модусі підсиленої експресії, що має глибокий семантичний аспект, де після кожного словосполучення дуже напружено звучить пауза з ферматою (т. 106, 112, 123, 126). Прихований смисл цих тактів має глибокий підтекст та прочитується не просто як пауза для дихання хору, а як характеристика експресивно-емоційного стану, у якому перебуває особистість, що звертається до Бога.

Друга половина вірша «*...возрадуется язык мой правде Твоей*» (П. 50:15) з т. 127 звучить *attaca* без попередньої паузи, з розширенням складу хорового *tutti* за рахунок *divisi* голосів та цілих тривалостей, що роблять саму музичну тканину більш об'ємною й фактурною разом з поступовим уведенням до баса *solī* нових солюючих голосів тенорів (з т. 133), альтів (з т. 143) та сопранової групи (з т. 146), утворюючи другий гамоподібний висхідний мотив з поступовим динамічним підсиленням (*mp < f*). Це приводить до майстерно побудованої драматичної кульмінації, де голоси звучать у напрямі інтонаційного сходження, що може бути потрактовано як елемент позатекстового рівня, який майже візуалізує стан духовного піднесення, молитовного звернення особистості до Бога, яка прагне бути почутою.

Застосування композиторкою поступового збільшення голосів, що в кульмінаційний момент звучать майже потрійним складом, апелює до давніх традицій партесного виконавства з його внутрішньою експресією. Такий глибоко ментальний зв'язок з давніми традиціями хорового мистецтва свідчить про глибоке осягнення прийомів композиторського письма минулого, що отримало втілення на рівні музичного мовлення В. Польової. Показово, що після цього кульмінаційного епізоду ніби луною

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

звучить та обертонами розходиться, поступово згасаючи, найбільша смислова пауза.

Реприза починається з вірша «Яко аще бы восхотел еси жертвы...» (П. 50:16) і проводиться як експозиційний тип викладу матеріалу, де *solī* баса псалмодіюється та поволі переходить у речитатив. Семантично змістовним елементом музичного мовлення цього епізоду є поєднання висхідного та низхідного мотивів, які виконують роль конотативної структури й можуть бути потрактовані як елементи позатекстового рівня, що апелюють до емоційного стану духовного оновлення. На рівні музичного тексту змінюється тональна опора з *e* на *h* на тлі витриманого тонічного квартсекстакорда, що пульсує в усій хоровій фактурі в тональності *e-moll*. В останньому епізоді у виконанні *solī* баса на тлі хорового *tutti* з *divisi* голосів альтів та сопрано на нюансі від *pp* до *ppp* виголошується решта віршів Псалма (П. 50: 16–19).

Надзвичайно глибоку емоційно-експресивну драматургію має кода твору, де вербальний текст, що виголошувався в хоровому викладі, несподівано завершується в середині рядка вірша (П. 50:17), який підхоплює бас *solī* (т. 163 і до кінця) та завершує його на тлі педалізованого хорового *tutti*. Останній вірш псалма виголошується *solo* *B* на нюансі *pp > ppp*, у той час як у хоровому *tutti* звучить чи не найголовніша думка покаянного Псалма: «Жертва Богу – дух сокрушен». Це напроцуд глибоко продуманий з погляду інтонаційної драматургії прийом, що виявляє класичні принципи формотворення та презентує нову семантику, де конструктивний елемент насичується й набуває символічного значення, збагачується позамузичним змістом (позатекстовий рівень смислоутворення). При цьому семантика вербального ряду Псалма в контексті музичного твору втрачає свій лінійно-континуальний характер та набуває характеристик смислового вектора, суть якого можна висловити словами пророка: «Я милості прагну, а не жертви». Тобто саме праведність, покаяння та любов є тією «жертвою правди», яку кожен має принести Богові. Визнання власної праведності перед Богом («дух сокрушен»)

і є тією богоугодною жертвою, що змінює внутрішню сутність особистості.

Домінуючим елементом у цьому стає звук з його надзвичайно багатими тембральними барвами, який майже візуально розсвічується, набуваючи характеристик індивідуального, неповторного елементу інтонолексики В. Польової, відкриваючи найтонші грані розуміння мисткинею канонічних текстів, які не тільки глибоко усвідомлені, але й пережиті на власному духовному досвіді. Використання тембральних характеристик звука дозволило створити унікальний медитативний образ, який, попри його узагальненість, має цілком індивідуальний інтонаційний абрис, створюючи атмосферу духовного піднесення молитви-покаяння. Іншим смислоутворювальним елементом музичного твору В. Польової є принцип остинато, що створює живу метричну пульсацію, емоційно насичену та динамічно підсилену партією хору.

В інтонаційному плані для Псалма В. Польової характерним є псалмодійний розвиток мелодії, переважання силабічного принципу розспіву з елементами невматичної стилістики у вигляді розспіву окремих складів двома звуками, зокрема «по-ми-луй», «от-вер-жи», «воз-даждь», «Ду-хом» тощо. Особливо виразними є мелодико-ритмічні фразові завершення, що набувають формульності та можуть бути потрактовані як конотативні структури, які апелюють до позатекстового асоціативного ряду, пов'язаного з експресивно-емоційною складовою. Композиторка свідомо вкладає інтонаційне полотно в щільний амбітус довгих тривалостей, які утворюють особливий звуковий простір, де сконцентровано внутрішній динамічний імпульс, що ніби стримується навмисним пощабельним плином мелодії навіть у кульмінаційних моментах. У такому сконденсованому внутрішньому пульсуванні тривалостей відчувається величезна емоційна напруженість усієї архітектоніки твору.

Є сенс наголосити і на подібності окремих мелозворотів з поспівками 6-го гласу з його мінорними інтонаціями та пощабельним рухом голосів, які характерні для давнього монодичного розспіву молитви-

ТЕОРІЯ

роздуму з її напруженими логічними акцентами та звуковими співвідношеннями голосів. Таке глибоке відчуття семантики вербальних текстів псалмів дозволило В. Польовій вибудувати тембрально-фактурні шари архітекtonіки хорової тканини твору в цілому.

Висновки. Звернення В. Польової до канонічних текстів Псалмів свідчить про глибоку укоріненість композиторки в ментальний вимір духовної музичної культури, що була відчута й утілена українськими композиторами ще за часів барокового мистецтва. Смысловий простір Псалма розгортається навколо домінуючої ідеї покаяння в напрямі від усвідомлення скоєного гріха через покаяння до благання милості Божої, що напрочуд яскраво розкривається за допомогою цілої партитури текстоутворювальних засобів (дотекстовий рівень смыслоутворення).

Інтонаційний шар твору В. Польової «Помилуй мя, Боже» (П. 50 (51)) зіткнуто з різних варіантів-моделей композиторського письма (текстовий рівень смыслоутворення), серед яких псалмодійні, респонсорні, антифонні розспівування з їх емоційно-експресивною забарвленістю в поєднанні із сучасними засобами композиторського письма. Загалом для Псалма В. Польової характерна розвинена псалмодійність, де основні мелодичні зерна мають амбітус 3–5 звуків у терцієво-кварттовому діапазоні з подекуди унісонним викладенням верхніх голосів. Поєднання лінійного типу багатоголосся з елементами псалмодійності та антифонного співу свідчить про глибоку укоріненість В. Польової у традиції православного співу, якими просякнута екуменічна лінія її творчості, вектор якої спрямовано на сучасний мистецький контекст, на широке коло слухацької аудиторії.

Звернення мисткині до різних семантичних рівнів сакрального тексту Псалма (позатекстовий рівень смыслоутворення) не тільки дозволило досягнути його смысловий вимір, але й вплинуло на формотворчі засоби музичного твору, допомогло вибудувати тембрально-фактурні шари архітекtonіки хорової тканини твору в цілому.

Примітки

¹ Твори Г. Гаврилець на канонічні тексти: «Боже мій, нащо мене ти покинув» (П. 21: 2–3, у композиторки позначено П. 22) для мішаного хору (2000); «До тебе підношу я, Господи, душу свою» (П. 24: 1–2, 4, у композиторки позначено П. 25) для чоловічого хору (2000); «Блаженний, хто дбає про вбогого» (П. 40) для жіночого хору (2000); «Тільки в Богові спокій душі моєї» (П. 61); хоровий концерт «Нехай воскресне Бог» (П. 67); «Херувимська» (2001); «Тебе поєм» (2001); «Stabat Mater» латинською мовою для хору й оркестру на канонічні тексти (2002); «Богородице, Діво, радуйся» (2004); хоровий концерт «Нехай воскресне Бог» (2004); «Kyrie eleison» для мішаного хору (2006); «Miserere» для хору з оркестром (2008) П. 61); «Псалом 67» та ін.

² Твори Л. Дичко на канонічні тексти: Літургія № 1 для однорідного хору (чол., жін.) (1989, 1990); Літургія № 2 для мішаного хору (1990); «Отче наш» для баса та органа (1995), «Благослови, душе моя, Господа» для мецо-сопрано та органа (1995), «Тобі співаємо, Тебе благословимо» для сопрано та органа (1996), «Хваліте Господа з небес» для тенора, мецо-сопрано та органа (1997), «Нехай Бог помилує нас» (П. 67) для жіночого хору (1999), «Урочиста Літургія» для мішаного хору (2000–2002).

³ Твори Ю. Іщенко на канонічні тексти: «Отче наш» для мішаного хору без супроводу (2000); «Блаженна людина, що витерпить пробу» – хоровий концерт на канонічний текст (2000); Псалми, тексти яких узяті в перекладі митропол. Іларіона (І. Огієнка): «Господи, хто може перебувати в наметі Твоєму» (П. 14: 1–54, у автора П. 15); «Псалом 23» (у автора позначено П. 24); «До тебе я кличу, Господи» (П. 27: 1–3, 7, у автора позначено П. 28); «Помилуй мене, Боже» (П. 50: 3–6, 9–13, 3, у автора позначено П. 51) для чоловічого хору без супроводу (2000); «Тільки від Бога чекай» (П. 61: 2–7, у автора позначено П. 62); «Псалом» (П. 103: 1–3, 10–12, 14–15, 31, 33, у автора позначено П. 104) для жіночого хору без супроводу (2000); «Люблю я Господа» (П. 114: 1–9, у автора позначено П. 115); «І хай зійде на мене, о Господи, милість Твоя» (П. 118: 41, 43–47, у автора позначено П. 119); «Дякуйте Господу – добрий бо Він» (П. 136) для мішаного хору без супроводу (2000), «Господи, вислухай молитву мою» (П. 142: 1–6, у автора позначено П. 143) для мішаного хору без супроводу (2000), «Хваліть Господа з небес» (П. 148) у складі «Літургії Миру».

⁴ Твори В. Камінського, у яких за основу взято сакральні тексти: «Україна. Хресна дорога» – симфонія для солістів, мішаного хору і камерного оркестру, «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано, «Іду, накликаю, визнаю» – твір для солістів, мішаного хору і камерного оркестру, «Божественна Літургія св. Йоанна Золотоустого» (у співавторстві з О. Козаренком) для солістів і мішаного хору, «Різдва́ний концерт» для скрипки та струнних інструментів, «Акафіст до Пресвятої Богородиці» для мішаного хору і камерного оркестру, «Псалом № 2» для мішаного хору, «Пасхальна Утренья» для мішаного хору та ін.

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

⁵ Твори О. Козаренка, у яких за основу взято сакральні тексти: «Ірмологійон» для струнних; «Острозький триптих» для мішаного хору; «Чотири молебні пісні до Діви Марії» – кантата для солістів, жіночого хору і камерного оркестру; «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» – ораторія для читця, солістів і камерного оркестру; «Псалми Давида» для мішаного хору та оркестру; «Українська кафолічна літургія» для солістів, мішаного хору, органу та симфонічного оркестру; «Стихира новомученикам» для мішаного хору та симфонічного оркестру; «Псалом Давида» (П. 67) у складі «Пасхальна Утреня», «Різдвяна Божественна Літургія», між частинами якої читаються Псалми № 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149 та ін.

⁶ Твори В. Польової на канонічні тексти:

для мішаного хору та оркестру на канонічні тексти: «Missa-symphonia» для дитячого хору та камерного оркестру (1986–1993; ред. 2009); «Світе тихий» – камерна кантата для сопрано, мішаного хору та камерного оркестру (1995); «Тобою радується» для мішаного хору та камерного оркестру (2002); «Слово» на текст Симеона Нового Богослова для сопрано, мішаного хору та симфонічного оркестру (2002);

для мішаного хору a cappella на канонічні тексти: «Молитви за живих» (1997); «Псалом Давида 50» (2000); «Світлі піснеспіви I» для солістів, дитячого та мішаного хорів (2000); «Світлі піснеспіви II» для солістів та мішаного хору (2000); «Ангел звістив» для сопрано та мішаного хору (2001); «До ріки безодню» (2003); Триптих «Матір Світла» (2003); «Заповіді блаженства» (2003); Триптих «Приношення Пяргу» (2003); «Кондак Різдва» («Діва днесь») для альта і мішаного хору (2004); «Молитва св. Єфрема Сирина» (2005); Тропар храму на честь ікони Божої Матері «Живоносне джерело» (2006); «Вірую» для двох мішаних хорів (2008); «Кондак Різдва II» («Діва днесь») (2009);

для жіночого хору a cappella на канонічні тексти: «Піснеспіви» – цикл для сопрано та жіночого хору (1998); «Богородичні піснеспіви» триптих для сопрано та жіночого хору (2001); «Псалом Давида» (П. 22) для сопрано та жіночого хору (2001); «Пресвята Тройце» для сопрано та жіночого хору (2005); «Молитва св. Силуана» для сопрано та жіночого хору (2005); «Моління тепле» для сопрано та жіночого хору (2007); Тропар Різдва» (2007); «Величання Різдва» (2007); «Стихира Пасхи» для сопрано та жіночого хору (2007);

для чоловічого хору a cappella на канонічні тексти: «Чоловічі піснеспіви» цикл для тенора (хлопчика) та чоловічого хору (1999); «Слово Симеона» на текст Симеона Нового Богослова та версія для чоловічого хору (2001);

для дитячого хору a cappella на канонічні тексти: триптих «Херувимська» (1999); диптих «Вечірній спів» для хору хлопчиків (2002);

для голосу та фортепіано на канонічні тексти: «Псалом Силуана» на текст св. Силуана Афонського для сопрано та віолончелі (фортепіано) (2003).

⁷ Твори В. Птушкіна, у яких використано канонічний текст: духовна кантата «Salve Regina» для дитя-

чого (жіночого) хору та симфонічного оркестру (або органа) (1996) та ін.

⁸ Твори В. Сильвестрова, у яких використано духовні тексти: Кантата «Диптих» (1995) на канонічний текст та вірші Т. Шевченка для хору *a cappella* (присвята Мар'янові Коцю); «Реквієм для Лариси» на латинські тексти та вірші Т. Шевченка у 7 частинах для мішаного хору, солістів та оркестру (1997–1999); «Давидові псалми» для хору *a cappella*: «Господь – то мій Пастир» (П. 22: 1–4, 1); «До тебе, Господи, взиваю» (П. 27: 1–2, 7, алілуя); «Не карай мене, о Господи» (П. 37, у автора позначено П. 38); «Не отвержи мене во время старости» (П. 70:9); «Псалом 102» як частина «Літургії», Цикл Різдвяних пісень («Спи, Ісусе, спи», «Свята ніч»), «Літургічні піснеспіви» для хору *a cappella* у 9 частинах (2005) та ін.

⁹ Твори М. Скорика, у яких за основу взято сакральні тексти: «Псалом 50» та «Псалом 90» у складі «Заупокійної» для мішаного хору і двох солістів (сопрано і тенора) у першій редакції (1998) або «Реквієм» у другій редакції (2003); «Чи ти мене, Боже милий, навк забуваєш» для чоловічого хору (П. 12) у віршованому перекладі Т. Шевченка (2003); «Не карай мене, о Господи» (П. 38) – вільна авторська компіляція канонічного тексту для жіночого хору (2003); «Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі» (П. 53) для мішаного хору (2003); «Літургія святого Йоанна Золотоустого» (2005) та ін.

¹⁰ Твори Є. Станковича, написані на тексти Псалмів: «Слава Твоя понад небесами» (П. 8:2; 31:11; 24:4, 5; 85:2, 3; 65:8; 66:2, 3; 104:1; 112:1, 2); «Господи, Владико наш» концерт для хору *a cappella* на тексти Біблії (1998); «Нехай прийде Царство Твоє» для мішаного хору та симфонічного оркестру на тексти Біблії (2000; 2010 – друга редакція); «Господь – мій Пастир» (П. 22: 1–6, 1, 2, 1) (2000); «До тебе, Господи, взиваю» (П. 27: 1–9) для чоловічого хору (2000); «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» (П. 83: 2–12, 2) для мішаного хору *a cappella* (2000); «Нехай буде благословенне ім'я Господнє» (П. 112) у складі Літургії св. Іоанна Златоустого (2004) та ін.

¹¹ Твори В. Степурка, у яких за основу взято канонічні тексти: «Літургія сповідницька», «Богородичні догмати», православна меса «Антифони і Псалми XVII ст.»; «Блажен муж» (П. 1) для скрипки та сопрано *solo* і хору (2011) та «Не суди мене, Господи» (П. 6) у складі *диптиха* № 1 циклу «Монологи віків»; «Господи, Боже наш» (П. 8:2, 4–6) та «Хвалитиму Господа» (П. 9:2) у складі *диптиха* № 2 циклу «Монологи віків»; «Господня земля» (П. 23) та «До тебе підношу, Господи, душу» (П. 24) у складі *диптиха* № 3 циклу «Монологи віків»; «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (П. 21) та «Чому стоїш Ти, о Господи, здалека» (П. 9:22) з *диптиха* № 4 із циклу «Монологи віків»; «До тебе взиваю, о Господи» (П. 27) та «Господи, силою Твоею» (П. 20) для труби *solo* та хору (2010) у складі *диптиха* № 5 із циклу «Монологи віків»; «Над ріками Вавилонськими» (П. 136, у автора позначено П. 137) для віолончелі *solo* та хору (2010) та «Визволь мене від людей лукавих» (П. 139) у складі *диптиха* № 6 із циклу «Монологи віків»; «Буду славити Господа» (П. 110) та «Дякуйте Господу» (П. 135, у автора позна-

ТЕОРІЯ

чено П. 136) у складі *диптиха № 7* із циклу «Монологи віків»; Цикл «П'ять духовних хорів»: № 3 «Співайте Господеві» (П. 9: 2–3, 12–14, 20–21) та № 4 «Нехай воскресне Бог» (П. 67: 2–5, у автора позначено П. 68); «Концерт пам'яті Миколи Леонтовича»: *Ч. I*. П. 68: 2–3, 5, 8, 10–12, 16–18 (у автора позначено П. 69), *Ч. II*. П. 50: 3–4, 9–10, 12–13, 16, 18–19 (у автора позначено П. 51) і *Ч. III*. П. 68:3, 6, 8, 21 та Еклезіаст; «Царює Господь» (П. 92: 1–4, 1, 5, у автора позначено П. 93); «Псалом 102» як частина «Літургії»; «Царює Господь» (П. 93) для жіночого хору (2001); «Господня земля» (П. 23) для хору і флейти (2009); «Дякуйте Господу» (П. 135) для хору та саксофона-сопрано (2010) та ін.

¹² Твори О. Яковчука на тексти Псалмів: «До Тебе, Господи, взиваю я» (П. 27: 1–9, 1) для солістів і мішаного хору (2005); «My soul, give thanks to the Lord» (П. 102) для солістів та мішаного хору (2005); «Господи, Господи наш» (П. 8) для солістів та чоловічого хору (2006); «Господь – то мій пастир» (П. 22) для солістів та жіночого хору (2006); «Блажен муж» (П. 1) для солістів і чоловічого хору (2007); «Мій Боже милий» (Подражаніє Псалму 11 та вірші Т. Шевченка) для мішаного хору; «Боже, спаси, суди мене» (П. 53) для мішаного хору (2011); «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» (П. 83: 2–12, 2); «Чи є що краще, лучше в світі» (П. 132) для мішаного хору (2011); «Псалом новий Господеві» (П. 149 та вірші Т. Шевченка) для мішаного хору (2011) та ін.

¹³ Псалом – поетико-музичний твір зі старозавітної поетичної книги Псалтир, або з давньоєврей-

ської – Книга похвали, що нараховує 150 текстів, які за формою та змістом споріднені з молитвами й біблійними піснями Святого Письма [див. 13, с. 488].

¹⁴ Києво-Печерський патерик – збірка агіографічних оповідань, написаних з метою утвердити релігійну традицію як духовне осереддя українства.

¹⁵ Поняття «паралелізм» щодо жанру Псалма пов'язують з лекціями Р. Лоута (R. Lowth) про єврейську поезію 1750 року, де висловлено думку про наявність у текстах паралелізму граматичної конструкції. Тобто у двох строфах одного рядка може йтися про одне й те саме, але висловлене іншими словами за принципом: А=В. Такий прийом використовувався в разі, якщо необхідно було дві поетичні фрази вмістити в одне речення. Саме Р. Лоут виокремив три типи паралелізму: синонімічний (де в першій частині рядка виголошується думка, яка іншими словами повторюється в другому); антитетичний і синтетичний. У подальшому ця думка була уточнена, оскільки друга строфа рядка не повторює висловленої думки, а розвиває її, поглиблює динаміку розвитку, що надає їй більшої гнучкості. З часом, у 1981 році, Джеймс Кугель висловив інший принцип побудови поетичних рядків у Псалмах, відповідно до принципу А<В, де друга строфа розвиває першу, утворюючи водночас єдине комплексне висловлювання. Згодом було виокремлено інші види паралелізму: семантичний, синтаксичний, образний, кульмінаційний, інтровертивний, який може містити хіастичну структуру (АВВА).

Джерела та література

- Герасимова-Персидська Н. Псалтир в музичній культурі України XVI–XVII ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 4. Музика і Біблія : зб. наук. праць. С. 83–89.
- Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Ленинград, 1988. 255 с.
- Гобдич М. Духовна музика Сильвестрова – як сповідь земної людини. *Газета*. 2012. № 199: URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/duhovna-muzika-silvestrova-yak-spovid-zemnoyi-lyudini>.
- Гусарчук Т. Інтерпретація псалмів Давида у хорових концертах Артемія Веделя. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 4. Музика і Біблія : зб. наук. праць. С. 108–113.
- Медведик Ю. До питання дослідження впливу сакральної монодії на українську барокову паралітургічну творчість (джерелознавчий погляд). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 15. Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність : зб. статей. С. 71–77.
- Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика. *Слово*. 2009. № 2 (39). С. 32–33.
- Польова В. «Помилуй мене, Боже». Пс. 50 (51) : партитура. Київ : Хорова бібліотека камерного хору «Київ», 2001. 15 с.
- Сковорода Г. С. Твори : у 2 т. Київ : Обереги, 1994.
- Сологуб Н. М. Біблійні образи в етнологічному аспекті. *Біблія і культура*. Чернівці, 2000. Вип. I. С. 179–182.
- Сивокінь Г. Григорій Сковорода як читач Біблії. *Слово і час*. 1993. № 9. С. 11–16.
- Торба О. «Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової. *Науковий Вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. Духовний твір у сучасному просторі: новий погляд. С. 357–377.
- Шевчук Е. Псалми в українському монодическому пеніи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 4. Музика і Біблія : зб. наук. праць. С. 90–107.
- Українська музична енциклопедія. Т. 5 : «П» [Павана – Полікарп] / наук. редактори, співголови В. Кузик, І. Сікорська, відп. секретар І. Шеремета; відп. за літеру «П» В. Кузик. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2018. 536 с. URL : <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2018/ume5.pdf>.
- Ясиновський Ю. Старозавітні тексти в українській сакральній монодії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 4. Музика і Біблія : зб. наук. праць. С. 66–72.

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

References

1. Herasymova-Persydska N. (1999) Psaltyr v muzychniy kulturi Ukrayiny XVI–XVII st. [Psalter in the XVIth–XVIIth-Century Ukrainian Musical Culture]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 83–89.
2. Guertzman E. (1998) *Vizantiyskoe muzykoznanie* [Byzantine Musicology]. Leningrad, 255 pp.
3. Hobdych M. (2012) Dukhovna muzyka Sylvestrova – yak spovid zemnoyi liudyny [Sacred Music of Sylvestrov as a Confession of an Earthly Man]. *Hazeta* [The Gazette], No. 199. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/duhovna-muzika-silvestrova-yak-spovid-zemnoyi-lyudini>.
4. Husarchuk T. (1999) Interpretatsiya psalmiv Davyda u khorovykh kontsertakh Artemiya Vedelia [Treatment of the Psalms of David in Choral Concerts of Artemiy Vedel]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 108–113.
5. Medvedyk Yu. (2001) Do pytannia doslidzhennia vplyvu sakralnoyi monodiyi na ukrayinsku barokovu paraliturchichnu tvorchiist (dzhereloznavchyy pohliad) [On the Issue of Studying the Influence of Sacral Monody on the Ukrainian Baroque Paraliturgical Creativity (A Source-Study View)]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Collected Scientific Papers]. Kyiv, Iss. 15 [Orthodox Monody: Its Theological, Liturgical, and Aesthetic Natures], pp. 71–77.
6. Pankevych H. (2009) Dukhovni kompozytsiyi Myroslava Skoryka [Myroslav Skoryk's Religious Compositions]. *Slovo* [The Word], No. 2 (39), pp. 32–33.
7. Poliova V. (2001) «Pomyly me, Bozhe». *Ps. 50 (51): partytura* [«Have mercy upon me, O God». Ps. 50 (51): A Score]. Kyiv: Khorova biblioteka kamernoho khoru «Kyiv».
8. Skovoroda H. (1994) *Tvory: u 2 t.* [Works: in Two Volumes]. Kyiv: Oberehy.
9. Solohub N. (2000) Bibliyni obrazy v etnologichnomu aspekti [Biblical Characters in the Ethnological Aspect]. *Bibliya i kultura* [Bible and Culture]. Chernivtsi, Vol. I, pp. 179–182.
10. Syvokin H. (1993) Hryhoriy Skovoroda yak chytach Bibliyi [Hryhoriy Skovoroda as a Reader of the Bible]. *Slovo i chas* [Word and Time], no. 9, pp. 11–16.
11. Torba O. (2010) «Suchasna ukrayinska khorova muzyka: styl i stylnist. «Psalom 50 (51)» Viktoriyi Poliovoyi [Modern Ukrainian Choral Music: Style and Stylistics. «Psalm 50 (51)» by Viktoriya Poliova]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Collected Scientific Papers]. Kyiv, Iss. 85 [Sacred Compositions in the Modern Space: A New View], pp. 357–377.
12. Shevchuk Ye. (1999) Psalmy v ukrainskom monodicheskom penii [Psalms within the Ukrainian Monodical Singing]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 90–107.
13. Kuzyk V., Sikorska I. (scientific editors) (2018) *Ukrayinska muzychna entsyklopediya* [The Ukrainian Musical Encyclopedia] (executive secretary – I. Sheremeta; responsible for the letter «П» – V. Kuzyk). Kyiv: M. Ryl'skyi IASFE of NAS of Ukraine, Vol. 5: Letter «П» [Павана – «Polikapn»], 536 pp. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2018/ume5.pdf>.
14. Yasynovskiy Yu. (1999) Starozavitni teksty v ukrayinskiy sakralniy monodiyi [Old Testament Texts within the Ukrainian Sacral Monody]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 66–72.

SUMMARY

In the context of this article, the analysis of the work of Victoria Poleva Psalm for soloists and mixed choir a cappella «Miserere mei Deus», written on the canonical text of Psalm 50 (51), was carried out from the standpoint of a semiotic approach. This allowed discovering the semantic implications of musical text on various semantic levels such as: *before-textual level*, which manifests itself at the level of archetypes and symbols that are taken as the basis of a musical work; *textual level*, which manifests itself at the level of musical grammar and syntax and which can be detected by markers of intertextual interaction; *beyond-textual*, appealing to the extra-musical means of expressiveness.

ТЕОРИЯ

It is emphasized that the composer's appeal specifically to the canonical text of Psalm 50 (51) is not accidental, since its semantic dimension is one of the deepest of all the Psalter's and is perceived as a kind of «tuning fortune» and, at the same time, a prophetic and universal «voice of the heart». In this sense, the semantic space of the Psalm unfolds around the dominant idea of repentance in the direction of the realization of sin committed through repentance to the supplication of the grace of God. Emphasized that the denotative range of the verbal text of the Psalm is objective and reveals through the denotation «of man» and «God», correlated in each line. In this case, the first part of the verbal text has a temporal dimension, and the second has local, specific. This is surprisingly distinctly revealed with the help of a whole set of text-forming means that can be interpreted as before-textual semantic dimensions that allowed the composer to comprehend the sacred space of the canonical text of the Psalm and influenced the form-making tools of the musical work in general.

Noted that the intonational layer of the composition of Victoria Poleva «Miserere mei Deus» is made of different variants-models, including psalmist, responsive, antiphonal chanting with their emotional and expressive color, in combination with modern means of composer's writing, revealing the text level of sense formation. In particular, the main means of expressiveness and the main sense-forming element of Psalm V. Poleva is the sonor with his timbral subtlety and emotional richness.

Emphasized that the composer's semantically rich musical speech refers to the most archaic layers of musical-linguistic consciousness, actualizing the deep intonational dimension of her works. At the same time, the artist deliberately confines to laconic means of composer's writing, where the combination of the linear type of polyphony with the elements of psalmistry and antiphonic singing becomes a dominant factor indicating the deep-rootedness of V. Poleva in the tradition of Orthodox singing. The ecumenical line of her work is inspired by these traditions, the vector of which is aimed at the contemporary art context, which involves the renewal of the liturgical singing tradition, sending it to a wide range of listening audiences.

Noted that the verbal text of Psalm is surprisingly organically embedded in a three-dimensional semantic space, where the first eight verses form the basis of the first section of the musical work and are thematically united in the mode of confession. The second chapter of the Psalm brings together six verses the subject of which is centered around the promise of King David, who promises to teach all «the wicked to turn to the Lord». The rest of the verses form the basis of the third section. The semantics of the verbal range appeals to the beyond-textual semantic level, which manifests itself at the level of the extra-musical means of expressiveness. Such a deep sense of the semantics of the verbal texts of the Psalms allowed V. Poleva to construct the timbre-textural layers of the architectural choral organization of the work as a whole.

Keywords: semiotic approach, meaning levels of analysis, structural elements of musical speech.