

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України Львівська  
національна музична академія імені М. В. Лисенка Факультет  
музикознавства, композиції, вокалу та диригування  
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

**Наукове обґрунтування творчого проєкту**

**на тему:**

**Сакральні хорові твори Мирослава Скорика: інтерпретаційно-  
виконавські аспекти (на матеріалі псалмів «Боже, спаси мене» та «50-й  
псалом» з духовного концерту)**

**Виконав Солдан Тарас**

студент 2 курсу денної форми навчання  
спеціальності 025 – Музичне мистецтво  
профілізації «Хорове диригування»

***Науковий керівник***

докторка мистецтвознавства,  
доцентка кафедри хорового та  
оперно-симфонічного диригування  
ЛНМА ім. М. В. Лисенка  
Мазепа Тереса

***Рецензент***

кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка  
***Куриляк Ірина***

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ХОРОВА ТА ДУХОВНА СПАДЩИНА МИРОСЛАВА СКОРИКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЙОГО ЖИТТЄТВОРЧОСТІ.....</b>	<b>5</b>
1.1 Біографічні вектори Мирослава Скорика.....	5
1.2 Хорова творчість як складова мистецького світогляду композитора.....	7
1.3 Сакральний пласт творчості Мирослава Скорика.....	9
<b>РОЗДІЛ 2. ПСАЛОМ №53: СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА.....</b>	<b>12</b>
2.1 Сильові, фактурні та гармонічні особливості.....	12
2.2 Інтерпретаційно-виконавські аспекти роботи.....	19
<b>РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ПСАЛМА №50.....</b>	<b>26</b>
3.1 Драматургія покаянної молитви.....	26
3.2 Виконавські виклики.....	36
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>45</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>42</b>

## ВСТУП

Творчість Мирослава Скорика посідає значне місце в історії української музичної культури, адже репрезентує поєднання національної традиції, модерного композиторського мислення та світоглядно-духовної наповненості. Хоча ім'я митця найчастіше пов'язують із симфонічною та камерно-інструментальною музикою, його духовний доробок становить окремий, надзвичайно вагомий пласт творчості, який засвідчує потребу композитора звертатися до сакральної тематики як до форми особистісного вислову.

Духовна музика М. Скорика відзначається опорою на традиції українського церковного співу з модерною музичною мовою, що дозволяє розглядати її в контексті ширших культурних процесів кінця ХХ – початку ХХІ століття. У цих творах композитор поєднує архаїчні елементи, кантиленно-хорову природу української духовної пісенності та сучасні гармонічні й фактурні засоби, створюючи індивідуальний духовно-естетичний стиль. Саме в сакральних композиціях проступає тяжіння композитора до молитвенного, зосередженого образу, що розкриває сповідальний, інтимний, спрямований до глибини людської сутності вимір його творчості. Такі композиції, як Псалом №53 «Боже, спаси мене» та Псалом №50 з Духовного концерту демонструють вишукану драматургію, духовну символіку в обрамленні сучасної музичної мови.

**Актуальність дослідження** зумовлена потребою осмислення духовної спадщини Мирослава Скорика, виявлення специфічних рис його сакрального стилю, а також аналізом виконавських та інтерпретаційних особливостей, які визначають художню цілісність і духовний зміст Псалмів №53 та №50.

**Об'єкт дослідження** – сакральні твори Мирослава Скорика.

**Предмет дослідження** – інтонаційно-стильові, драматургічні та виконавсько-інтерпретаційні особливості Псалмів №53 «Боже, спаси мене» та №50 з «Духовного концерту».

**Мета дослідження** – визначити особливості стильової та виконавської інтерпретації Псалмів №53 «Боже, спаси мене» та №50 з «Духовного концерту».

Для досягнення мети необхідно вирішити такі **завдання**:

1. Оглянути життєтворчий шлях Мирослава Скорика;
2. Розкрити хорову творчість композитора з акцентом на сакральні твори;
3. Проаналізувати інтонаційно-структурні та драматургічні особливості Псалма №53 «Боже, спаси мене»;
4. Проаналізувати інтонаційно-структурні та драматургічні особливості Псалма №50 з «Духовного концерту»;
5. Визначити виконавсько-інтерпретаційні підходи в обох творах.

**Методи дослідження** – історико-культурний, порівняльний, структурно-інтонаційний, інтерпретаційно-виконавський.

**Наукова новизна** полягає у комплексному розгляді Псалмів №53 та №50 крізь поєднання музикознавчого та виконавського підходів.

**Структура роботи** складається із вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1.

### ХОРОВА ТА ДУХОВНА СПАДЩИНА МИРОСЛАВА СКОРИКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЙОГО ЖИТТЄТВОРЧОСТІ

#### 1.1 Біографічні вектори Мирослава Скорика

Мирослав Михайлович Скорик народився 13 липня 1938 року у Львові в інтелегентному українському середовищі, тісно пов'язаному з видатними представниками національної культури. По материнській лінії він походив із родини Охримовичів: дідусь композитора, Володимир Охримович, був відомим фольклористом, ученим і громадським діячем, а бабуся Олена Крушельницька-Охримович – рідна сестра Соломії Крушельницької. Саме знаменита співачка першою помітила музичну обдарованість хлопчика. П'ятирічний Мирослав звернув її увагу на «неточність» строю концертного рояля, що дало їй підстави припустити наявність у нього абсолютного слуху. З її ініціативи він почав систематичні заняття музикою [28].

Початкову освіту М. Скорик здобував у Львівській музичній школі-десятирічці при консерваторії, де особливо запам'ятав уроки хору та сольфеджіо в педагога Григорія Терлецького, який заохотив юного музиканта до перших композиційних спроб. Однак спокійне навчання тривало недовго: у 1948 році родина була репресована радянською владою і виселена до Сибіру, в Анжеро-Судженськ Кемеровської області. Незважаючи на складні обставини, Мирослав продовжував музичну освіту, продовжував займатися на фортепіано, а також удосконалював гру на скрипці.

Після смерті Сталіна родині дозволили повернутися, і в середині 1950-х Мирослав знову опинився у Львові. Під опікою родичів він готувався до вступу у Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка, де навчався у 1955-1960 роках. Його становлення як композитора формувалося під впливом провідних діячів львівської музичної школи – Станіслава Людкевича, Романа Сімовича та Адама Солтиса [14]. У цей час молодий митець виявляв активність у

студентському середовищі, створив власний колектив «Веселі скрипки» й робив перші кроки в жанрі естрадної музики. Дипломною роботою стала кантата «Весна» на вірші Івана Франка.

Пізніше М. Скорик викладав композицію у Львівській, а згодом – у Київській консерваторіях. Його педагогічна діяльність виявилася надзвичайно впливовою: серед його учнів – цілі покоління українських композиторів: Євген Станкович, Іван Карабиць, Ганна Гаврилець, Олександр Балакаускас, Віктор Зубицький, Іван Небесний, Віктор Степурко та багато інших [13]. У 1971 році він отримав звання доцента, а в 1999 очолив кафедру історії української музики у Національній музичній академії.

Поза викладацькою діяльністю М. Скорик відіграв активну роль у музичному житті країни. Він був секретарем спілки композиторів УРСР, згодом очолював Львівську організацію Спілки, а в незалежній Україні обіймав посаду співголови Національної спілки композиторів України. Композитор був ініціатором та співорганізатором багатьох фестивалів, зокрема «Контрастів», Днів американської та української музики, форуму «Київ Музик Фест», який із 2002 року очолював як художній керівник [28].

Поряд із громадською діяльністю Мирослав Скорик залишив масштабну творчу спадщину, що охоплює різні жанри – симфонічну, камерну, хорову, оперну та кіномузику. Йому належить опера «Мойсей» за поемою Івана Франка, численні концерти (зокрема відомі десять скрипкових концертів), знаменита «Мелодія», духовні твори, хорові цикли, а також музика до кінофільмів «Тіні забутих предків», «Високий перевал», «Жива вода» та інших. У його стилі органічно поєднується львівська композиторська традиція, модерна інтерпретація українського фольклору (особливо карпатського), елементи міського салонного музикування й інтонації джазу та популярної музики [7, 8]. Творчий шлях М. Скорика охоплює кілька стильових періодів – від раннього неофольклоризму до полістилістики і постмодерних тенденцій.

У 2011-2016 роках композитор працював художнім керівником Національної опери України. Його твори звучали в багатьох країнах Європи,

Північної Америки, Австралії, а сам він часто виступав як диригент і піаніст-виконавець власних композицій.

«Останні роки у творчій діяльності Мирослава Скорика були вельми розмаїтими та врожайними на музичні твори, які, навіть з урахуванням динамічної еволюції художнього світогляду митця, видаються несподіваного вражаючими. Передусім це несподіване звернення до жанрів, які перед тим не з'являлися у його доробку, – опери та Служби Божої» – згадує Л. Кияновська [10, с. 80].

## **1.2 Хорова творчість як складова мистецького світогляду композитора**

Хорова спадщина Мирослава Скорика посідає чільне місце у його загальному доробку та є важливою складовою розвитку сучасної української духовної та світської хорової музики. Хоча композитор здобув широку популярність завдяки симфонічним, камерним творам та музику до кінофільмів, саме хорові композиції відкривають інший, зосереджено-споглядальний вимір його стилю, у якому поєднуються сакральність, фольклорна інтонаційність, модерні гармонічні засоби та національна самобутність.

«Один з ранніх творів М. Скорика – кантата “Весна” – став знаковим у пошуках нової хорової манери письма, прагненні сполучити складені принципи становлення до національних фольклорних джерел з новітніми художніми відкриттями. Показово, що “вічні” теми, звернення до багатовікових традицій народу молодий композитор зумів втілити за допомогою сучасних засобів виразності» – згадує О. Майчик [15, с. 59].

Звернення М. Скорика до хорової музики відбулося з кінця 1980-х років, що збіглося з загальними духовними та культурними зрушеннями в Україні. У цей час розширюється простір для літургійної творчості, і композитор природно звертається до жанрів, пов'язаних з українською церковною традицією [17]. Його духовні хорові твори не є реконструкцією давніх зразків, натомість вони продовжують національну традицію у модерній стилістиці, де ладові моделі,

характерні для української невізантійської практики та народнопісенної модальності, зазнають індивідуальної інтерпретації.

До найвідоміших духовних композицій належить «Реквієм». У ньому композитор уникає розгорнутого, масштабного симфонізму, натомість вибудовує звукову палітру крізь зіставлення прозорих фактур, м'яких хорових нашарувань та ніжних гармонічних модифікацій. Ладові структури твору часто спираються на натуральні та міксолідійські моделі, що створюють м'який, наче підсвічений зсередини тембр хору [8].

Важливою площиною хорової творчості М. Скорика є його звернення до традиційної української мелодики. У низці хорових обробок народних пісень композитор демонструє етнографічність та вміння трансформувати фольклорний матеріал у сучасну художню форму. Фактура таких творів часто багат шарова, із використанням імітаційних технік, зміщень акцентів, несподіваних гармонічних зворотів [2]. Особливо показовими у цьому контексті є хори, створені для чоловічих та мішаних складів, де він поєднує народне інтонування з полістилістичними прийомами, що наближує їх до загальноєвропейських тенденцій другої половини ХХ століття.

Значний пласт хорового доробку становлять також твори світського спрямування – хорові мініатюри та цикли на тексти українських поетів. У цих композиціях композитор вміло поєднує літературне першоджерело з простою музичною формою. Для них характерні чіткість інтонаційного контуру, природність вокального письма, увага до звучності мовних акцентів та глибока емпатія до поетичного образу.

Стильові ознаки хорової музики М. Скорика окреслюється синтезом модерної гармонії та національної інтонаційності. У нього немає демонстративних авангардних технік чи радикальних експериментів із фактурою; натомість він вибудовує власний неповторний стиль через тонку ладо-гармонічну мову, стриману експресію та високий рівень звукової культури. Важливу роль відіграє і темброве мислення: композитор точно розумів природу

хорового звучання, майстерно працював із регістрами, прозорими акордовими вертикалями та м'якими дисонансними напливами [15].

Отже, хорова творчість Мирослава Скорика – це гармонійне поєднання національної традиції та індивідуального модерного стилю, у якому духовність, ліризм і витонченість звукового мислення формують одне з найбільш цілісних і зразкових явищ української хорової музики другої половини ХХ – першої половини ХХІ століття. Вона не тільки віддзеркалює естетичний світ митця, а й становить важливий внесок у розвиток української хорознавчої культури, підтверджуючи місце композитора як одного з провідних композиторів національної музики сучасності.

### **1.3 Сакральний пласт творчості Мирослава Скорика**

Звернення Мирослава Скорика до релігійної тематики припадає на зрілу фазу його творчого шляху – період, коли композитор уже сформував власний художній світ та володів широким арсеналом стильових прийомів. Починаючи з другої половини 1990-х років, у його доробку з'являється низка духовних творів. До цього кола належать обробка колядки «Не плач, Рахиле» (1994), «Духовний концерт» (1998, у новій версії - 2003), «Літургія Іоана Златоустого» (2005). Сакральна проблематика проступає також в опері «Мойсей» (2001) та «Молитві» для камерного оркестру, де духовна сфера переосмислюється через інструментальні засоби [24, с. 79].

Сам М. Скорик неодноразово наголошував на складності роботи в релігійних жанрах. Духовна музика, за його словами, є одним із найконсервативніших напрямів європейської традиції, і будь-які стилістичні новації мають втілюватися в ній надзвичайно делікатно. Орієнтуючись на українську партесну спадщину та взірці М. Березовського і Д. Бортнянського, композитор прагнув зберегти кантову чистоту та молитовність, водночас вводячи модерні гармонічні звороти та розширені лади [17]. Він підкреслював, що оновлення релігійної музики можливе лише шляхом поступового переходу від

усталеного мовлення до ширших гармонічних горизонтів, не порушуючи канонічної природи жанру.

Хорова жанрова семантика стала для М. Скорика сферою втілення сакральних тем. Більшість його духовних творів були написані на концертні виконавські замовлення, що визначало і характер фактури, і складеність партитури. Так, «Духовний концерт» був створений для камерного хору «Gloria» і представлений уперше на фестивалі «Контрасти» у Львові. Уже в цьому творі виявляються характерні риси авторського трактування духовної лірики: зіставлення кантильної мелодики з речетативними інтонаціями, поліфонізована гомофонія, активність тональних зрушень і наявність контрасної драматургії [27]. Молитва «Отче наш» створює обрамлення композиції, виступаючи структурним і смисловим рефреном. Кульмінаційні розділи виникають не як результат поступового нагнітання, а здебільшого раптово, через зіткнення хорового tutti й солюючих голосів, що надає творові напруги. Мирославу Скорику властиве чуття до семантики слова: він ілюструє текст, та вибудовує гармонічні макроструктури відповідно до його змісту [20].

Значне місце в духовному доробку композитора посідає триптих «Три псалми» – три контрастні за змістом, складом та інтонаційною природою мініатюри, написані на поетичні переспіви Тараса Шевченка. Кожен із псалмів має свою хорову природу: чоловічий, мішаний і жіночий хори формують своєрідну духовну «темброву ієрархію», що відтворює характер молитовного звернення від земної скорботи до світлішого, майже просвітленого звучання. Ламентозний характер текстів підсилено використанням риторичних фігур – інтонаційного підняття (*anabasis*), обертальних фігурацій *circulation*, прийомів нагромадження і підсилення (*amplificatio*). Другий із псалмів, Псалом 53, демонструє особливо високий ступінь драматичної активності: складна мелодична лінія поєднує декламаційність з кантиленністю, а фактура вільно переходить від гармонічної вертикалі до поліфонічної фактури, збагачена численними модуляціями та гострими дисонансами. Таке поєднання створює

ефект нескінченності молитви, яка веде слухача крізь різні стани духовного звернення [1].

«Літургія Іоанна Златоустого» є найбільш масштабним та концептуально єдиним релігійним твором М. Скорика. Хоча композитор дотримується традиційної послідовності частин літургійного богослужіння, його трактування не є відтворенням богослужбової практики. Літургія постає як художній твір, у якому канонічний текст стає основою для різних типів драматургії: поряд із урочистими й піднесеними розділами звучать ліричні, камерні епізоди. У фактурі поєднуються гармонічні пласти, де виділяються солюючі голоси, і поліфонічні фрагменти, що надає творові стилістичної багатовимірності. У Літургії виявлено індивідуальний композиторський стиль: модальність, прозорі акордові вертикалі, ліризм і внутрішнє тепло, яке відчутне навіть у найурочистіших номерах [2].

Узагальнюючи, можна сказати, що сакральна музика Мирослава Скорика не є кількісно значною частиною його спадщини, проте має виняткове художнє й духовне значення. Звернувшись до релігійних жанрів у зрілому віці, композитор творив уже з позиції життєвої мудрості, філософського досвіду та глибокого розуміння духовного змісту текстів. Його духовні твори містять у собі поєднання традиції та особистісного переживання, масштабної духовної тематики та інтимного молитовного звернення. Саме тому ця частина його доробку вирізняється щирістю, зосередженістю та художньою правдивістю, а в контексті української культури ХХ – ХХІ століть посідає місце важливого мистецького явища, що продовжує й оновлює давню лінію національної духовної музики.

## РОЗДІЛ 2.

### ПСАЛОМ №53: СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА

#### 2.1 Сильові, фактурні та гармонічні особливості

До аналізу цього твору вже зверталися такі музикознавці, як Л. Герасименко, І. Тилик та В. Лисенко [1]. Однак завданням даного підрозділу є подивитися на цей твір більш детально та дещо під іншим кутом зору, висвітливши власні думки та спостереження.

Псалом №53 є однією з частин циклу «Три псалми», написаного Мирославом Скориком в 2003 році спеціально для Сьомого фестивалю хорової музики «Золотоверхий Київ» [20, с. 33]. За літературну основу для двох частин цього триптиху композитор взяв цикл біблійних переспівів Давидових псалмів Т. Шевченка, який налічує десять наступних псалмів: №№1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149 [4]. М. Скорик обрав для свого циклу такі тексти:

- **Псалом №12** «Чи ти мене, Боже милий, навек забуваєш» – для чоловічого хору;
- **Псалом № 53** «Боже, спаси мене» – для мішаного хору.

Ще одна частина циклу, яка написана для жіночого хору, ґрунтується на окремих віршах псалма №37 (38). Проте М. Скорик дещо змінює текст, створюючи власну редакцію.

Під час роботи з матеріалом, можна зіткнутися з певними розбіжностями у трактуванні послідовності частин циклу. Деякі джерела подають псалом №53 як середню, центральну частину триптиху. Тоді виходить такий порядок: №12, №53, №37 (38) [20, 23]. В деяких випадках (до прикладу – нотна редакція та виконання камерного хору «Київ») ця частина розміщується на завершенні циклу. Відповідно послідовність тут така – №37 (38), №12, №53. Такої ж думки щодо послідовності частин дотримується і Л. Кияновська [8, 9]. І цей варіант є доречним, адже цикл тоді має послідовний концептуально-драматичний

розвиток. Спочатку однорідний жіночий хор, як найбільш прозорий та ніжний по звучанню. Тоді більш тембрально насичений однорідний чоловічий хор. І на завершення – повний мішаний хор з низкою *divisi* у різних хорових партіях. Така послідовність частин дуже логічна. Тож можна погодитися з висновками музикознавиці Л. Герасименко, яка теж підтримує таку версію частин у циклі [1].

У передмові до розділу псалмів Святого Письма о. Іван Хоменко подає таке пояснення: «Слово “псалом” (або “псальма”) грецького походження, воно означає піснопіння, співане в супроводі музичного приладу. Збірка псалмів зветься Псалтирем – від “псалтеріону”, струнного інструменту типу гусел, під акомпаньямент якого виконувано ці піснопіння. По-єврейському збірка називається “Сифер Тегілім”, тобто “книга хвали” [21, с. 655]. Німецький теолог Ганс-Вінфрід Юнґлінґ<sup>1</sup> у третьому томі «Міжнародного біблійного коментаря» зазначає: «Псалми – це офіційна молитва церкви. Вони творять базову структуру молитви Часослова й Церковного Правила в монастирських спільнотах» [19, с. 40 ].

Церква також молиться псалми при звершенні таких таїнств, як:

- **Чин хрещення та миропомазання** (псалом №31 «Блаженні, кому прощено беззаконня»);
- **Чин вінчання** (псалом №127 «Блаженні, всі що бояться Господа»);
- **Чин похорону** (псалом №90 «Хто живе в помочі Всевишнього» та покаянний псалом №50 «Помилуй мене, Боже») [26].

Святий Атанасій Олександрійський<sup>2</sup> у своєму листі до Марцеліна пише: «Псалми служать тому, хто їх співає, дзеркалом, у якому він бачить себе та свою душу». Далі він зазначає, що в Псалтирі ми можемо знайти не лише відображення стану нашої власної душі разом із повчанням та прикладом для всіх можливих

---

<sup>1</sup> Hans-Winfried Jüngling (12.07.1938 – 04.10.2018 pp.) – доктор богослов'я, почесний професор-емерит та багаторічний викладач екзегези Старого Завіту у Філософсько-теологічному університеті святого Георгія в місті Франкфурт-на-Майні.

<sup>2</sup> Святий Атанасій (Афанасій) Олександрійський або Атанасій Великий (295-373) – єпископ і Вчитель Церкви. Активний борець проти аріянізму.

обставин. Але й відповідну форму слів, якими можна догодити Господу в кожній життєвій ситуації – слова як покаяння, так і вдячності [30].

Щодо псалма №53 та ситуацій, у яких доречно його використовувати, св. Атанасій наводить такі думки: «Коли вони будуть переслідувати та обмовляти вас, як це робили зіфеї та чужинці царя Давида, не хвилюйтеся, але з повною довірою до Бога співайте Йому хвалу, використовуючи Псалми 53 та 55» [30].

Псалом №53 за літературним жанром належить до благальних. Американська богословиця Кетлін Фармер<sup>3</sup> класифікує його як псалом-ламентацию, тобто «той, у якому псалміст закликає Бога на допомогу у ситуаціях відчаю» [19, с. 96]. В псалмах такого типу пригнічений горем псалмопівець виливає у молитві свій біль або завдану йому кривду та благає Бога про ласку [21, с. 655].

Нижче наведено порівняльну таблицю трьох основних версій псалма №53.

А саме:

- Біблійний текст (у перекладі о. І. Хоменка);
- Переспів Т. Шевченка;
- Редакція М. Скорика на основі Шевченкового тексту.

<b>Псалом №54<sup>(53)</sup></b> <sup>4</sup> (Благання та подяка)	<b>Давидовий псалом №53</b> <i>За Т. Шевченком</i>	<b>Псалом №53</b> <i>За Т. Шевченком,</i>
---	---	--

<sup>3</sup> Kathlenn Anne Farmer – професорка Старого Завіту Об'єднаної богословської семінарії у м. Дейтон (штат Огайо). Є авторкою серії книг *Journey Through the Bible* – «Подорож Біблією».

<sup>4</sup> Нумерація псалмів в різних перекладах Біблії має певні розбіжності через те, що деякі псалми іноді об'єднують в один, а деякі – навпаки ділять на два.

<i>Переклад о. Іван Хоменка</i>		<i>в редакції М. Скорика</i>
<p><i>1. Провідникові хору. На струнах. Маскіл. Давида, 2. коли прийшли зіфії і сказали Саулові: «Хіба Давид не ховається між нами?»</i></p> <p>3. Боже, ім'ям твоїм спаси мене і силою твоєю розсуди мою справу.</p> <p>4. Боже, почуй мою молитву, вислухай слова уст моїх.</p> <p>5. Бо горді піднялись на мене, і насильники на мою душу зазіхають, вони не мають Бога перед собою.</p> <p>6. Та ось Бог – допомога мені; Господь – опорою життя мого.</p> <p>7. Оберни лихо на моїх супостатів, знищ їх по твоїй правді.</p> <p>8. Охоче принесу я тобі жертву, прославлю твоє ім'я, Господи, бо воно добре!</p> <p>9. Бо визволив єси мене від усякої турботи, отожд і споглядають очі мої на ворогів моїх.</p>	<p>Боже, спаси, суди мене          Ти по Своїй волі          Молюсь, Господи,          внуши їм          Уст моїх глаголи.          Бо на душу мою встали          Сильнії чужії,          Не зрятъ Бога над          собою,          Не знають, що діють.          А Бог мені помагає,          Мене заступає          І їм правдою Своєю          Вертає їх злая.          Помолюся Господеві          Серцем одиноким          І на злих моїх погляну          Незлим моїм оком.</p>	<p>Боже, спаси мене,          Боже, спаси мене,          Боже, суди мене ти,          по своїй волі.          Молюсь: Господи,          внуши їм, Господи,          внуши їм, Господи,          внуши їм уст моїх          глаголи.          Бо на душу мою встали          Сильнії чужії, не зрятъ          Бога над собою,          не знають що діють.          А Бог мені помагає          мене заступає          і їм правдою вертає їх          злая.          Помолюся Господеві          серцем одиноким          і на злих моїх погляну          незлим моїм оком.          Боже, спаси мене,          Боже, спаси мене,          Боже, суди мене ти,          по своїй волі.</p>

Псалом у переспіві Т. Шевченка не містить деяких історичних згадок. Натомість тут зміщений акцент на психологічний стан людини, яка благає про спасіння. Редакція М. Скорика зберігає поетичну основу Т. Шевченка. Але в ній

також присутні специфічні музично-драматургічні елементи: повтори ключових рядків (таких як: «Боже, спаси мене», «Господи внуши їм») та аркоподібність композиції (утворюється за рахунок повтору вкінці першої строфи «Боже, спаси мене»).

**Форма.** За обсягом цей твір достатньо компактний – налічує всього 33 такти. І. Тилик та В. Лисенко у своїй статті наводять деякі думки про тричастинну композицію цього твору [24, с. 81]. І з концептуальної точки зору це цілком доречно. Адже в творі явно простежується певна симетричність (завдяки репризі), а також є центральний розробковий епізод. Однак в плані музичної форми тут дещо інша ситуація. Твір має 6 строф, між якими майже немає нічого спільного. Кожна строфа має новий музичний матеріал, нову тонально-гармонічну мову, всі строфи мають різну кількість тактів. А отже, найбільш правдоподібно, що цей твір має наскрізну строфічну форму, в межах якої простежуються елементи тричастинної репризної форми.

Фактура тут переважає гомофонно-гармонічна. За винятком трьох тактів – 12, 13 та 14. В цьому місці композитор використовує поліфонічну імітацію на словах «Бо на душу мою встали, Сильнії чужії». Таким чином, тут простежується кульмінаційна зона, адже весь подальший розвиток витриманий в гомофонно-гармонічній фактурі. Слід зауважити, що коли композитор використовує поліфонію, то йому більш важливі саме тембри. Оскільки слова однієї партії накладаються на слова іншої і в результаті їх складно розібрати, вони погано прослуховуються в хорі. Натомість, коли композитор майже в цілому творі використовує акордову синхронність всіх партій, то можна зробити висновок, що для нього велике значення має саме словесне начало. Цей момент обов'язково потрібно враховувати диригентам при роботі над твором.

Для кращого розуміння структури твору, нижче подано таблицю:

Строфа	Такти	Текстовий матеріал	Музичний матеріал	Фактура

1	1-5	a	a	гофомонно- гармонічна
2	6-11	b	b + a ( <i>в 2-х останніх тактах</i> )	гофомонно- гармонічна
3	12-17	c	c	поліфонічна + гофомонно- гармонічна
4	18-22	d	d	гофомонно- гармонічна
5	23-28	e	e	гофомонно- гармонічна
6	29-33	a	a1	гофомонно- гармонічна

Тепер слід проаналізувати тонально-гармонічний план твору:

- 1 т.** – c-moll;
- 2 т.** – c-moll ⇒ es-moll;
- 3 т.** – es-moll ⇒ h-moll;
- 4-5 тт.** – h-moll; **6 т.** – d-moll;
- 7 т.** – b-moll;
- 8 т.** – g-moll;
- 9 т.** – es-moll ⇒ b-moll;
- 10-11 тт.** – b-moll;
- 12-14 тт.** – b-moll (мелодичний вид);
- 15 т.** – fis-moll + cis-moll (тут можна вважати фа# мінор субдомінантою для до# мінору);
- 16-17 тт.** – e-moll;
- 18 т.** – G-dur ⇒ c-moll;
- 19 т.** – c-moll ⇒ Es-dur;
- 20-21 тт.** – співставлення непов'язаних між собою септакордів (переважно зменшених). Цікавим є зменшений септакорд на 3-4 долі 21 такту. Скорик

застосовує в ньому прийом «розщепленої септими» (одночасно в акорді є звук «ля» і «ля бемоль»);

**22 т.** – гармонічно тут вже є Домінантовий нонакорд ( $D_9$ ) для ре мінору;

**23 т.** – d-moll;

**24 т.** – d-moll  $\Rightarrow$  F-dur;

**25 т.** – F-dur (=VI)  $\Rightarrow$  (a-moll);

**26 т.** – a-moll;

**27 т.** – гармонічно тут є  $II_{53}$  для тональності c-moll;

**28 т.** – на 1-2 долі цього такту Скорик знову використовує зменшений септакорд з розщепленою септимою (тональну приналежність даного акорду в цьому місці досить складно визначити). А після нього – Домінантовий нонакорд ( $D_9$ ) для до мінору. Аналогічна формула була в 21-22 тактах;

**29 т.** – c-moll;

**30 т.** – c-moll  $\Rightarrow$  es-moll;

**31 т.** – es-moll;

**32 т.** – каданс та Домінанта в c-moll;

**33 т.** – c-moll.

Слід зауважити, що в партитурі при ключі немає жодних знаків. Але основна тональність твору тут чітко простежується – це до мінор.

В першій строфі композитор хоч і робить модуляції в далекі тональності, однак здійснює їх досить плавно, по можливості – через спільні акорди. В другій строфі вже просто зіставлення тональностей – спочатку ре мінор, потім одразу сі-бемоль мінор, тоді соль мінор і мі-бемоль мінор в 9 такті. І власне тут відбувається вже модуляція через спільний акорд – тоніка мі-бемоль мінору = субдомінанті для сі-бемоль мінору. В 10-11 такті композитор повторює ту ж гармонічну послідовність, що була в 4-5 такті:  $K_{64}$ - $D_7$ -t. Тільки в першій строфі був сі мінор, а тут вже сі-бемоль мінор.

Початок третьої строфи витриманий в тональності сі-бемоль мінор. Цікавим композиторським рішенням є зіставлення в 14-15 тактів сі-бемоль мінору та фа-дієз мінору.

Після всієї «бури» відхилень та модуляцій в далекі тональності у перших трьох строфах, неначе мить просвітлення звучить Соль мажор у 18 такті. Композитор в 16 та 17 такті ніби готує до мі мінору, що навіть початок четвертої

строфи розпочинається Домінантовим тризвуком мі мінору. Або як варіант, Скорик міг застосувати Мі мажор. Але вирішив пропустити тут логічне розв'язання Домінанти в тоніку. Однак і Соль мажор в 18 такті одразу використаний, як Домінанта в до мінор. Ще одним місцем «просвітлення» є відхилення в Мі-бемоль мажор в 19 такті. Це єдиний момент усього твору, де зустрічається паралельна для до мінору тональність. Після цього, аж до початку 5-ї строфи, немає єдиної визначеної тональності. Просто низка зменшених септакордів.

5 строфа – це одне з тих небагатьох місць у творі, де гармонія проста та зрозуміла, а тональність впродовж 4-х тактів незмінна (в даній ситуації це ре мінор). Вже в 27-28 такті є невелика зв'язка до репрізної 6-ї строфи, яка утверджує тональність до мінор. Зміни в порівнянні з першою строфою тут мінімальні.

В псалмі №53 М. Скорик зумів поєднати глибоку духовність літературного тексту та витончені композиторські техніки, створивши яскравий, концептуально завершений і драматично переконливий музичний твір

## 2.2 Інтерпретаційно-виконавські аспекти роботи

Найперше варто зауважити, що існує дві різні редакції партитури цього псалма, а відповідно – зустрічаються різні виконавські версії. Одні ноти належать до бібліотеки Галицького академічного камерного хору. Інші є в редакції М. Гобдича і належать до бібліотека хору «Київ». Власне, версія нот хору «Київ» більш зрозуміла для роботи. Там позначені всі темпові, динамічні та агогічні нюанси. Інша партитура дещо відрізняється. До прикладу, початковий темп в нотах хору «Київ» *Adagio*, динаміка *forte*, в перших трьох тактах відсутні паузи на третій долі, більше динамічних нюансів виписано і т. д.

*Приклад: (ліворуч партитура хор «Київ», праворуч – Галицького хору)*

**Adagio** (♩ = 56)

Бо- же, спа- си ме- не,

*Moderato*

*p* Бо- же, Спа- си ме- не,

В нотах Галицького хору початковий темп *Moderato*, динаміка *piano*, на кожній третій долі (1-3 тт.) є четвертна пауза, динамічних та агогічних нюансів практично нема. Ця партитура є не надто інформативною. Тому, в нашому творчому проєкті ми використовуємо нотну версію у редакції М. Гобдича. Але в деяких моментах, наше виконавське трактування опирається на оригінальну рукописну партитуру М. Скорика, яка збігається з партитурою Галицького хору.

Псалом №53 написаний для мішаного хору а capella, з *divisi* у кожній партії.

#### **Діапазон хорових партій:**

Сопрано I: e<sup>1</sup> – g<sup>2</sup>

Сопрано II: e<sup>1</sup> – g<sup>2</sup>

Альт I: dis<sup>1</sup> – c<sup>2</sup>

Альт II: d<sup>1</sup> – c<sup>2</sup>

Тенор I: f – ges<sup>1</sup>

Тенор II: des – f<sup>1</sup>

Баритон: F – c<sup>1</sup>

Бас: F – c<sup>1</sup>

**Загальний діапазон хору:** F – g<sup>2</sup>

Цей твір, також як і Псалом №50, при ключі не має жодних ключових знаків. Але основну тональність тут досить просто визначити. Це до мінор. Твір дуже компактний, має всього 33 такти. І в майже в кожному такті відбувається якась тональна зміна.

Перші три такти твору написані в розмірі 6/4. Цей розмір можна диригувати кількома способами. Наприклад за тридольною схемою (з поділом кожної долі на два помаху). Або за чотиридольною схемою (з поділом 2-ї та 3-ї

долі на два). Конкретно в цій ситуації, більш доречно буде використати варіант диригування за тридольною схемою.

В цьому ж місці (1-3 тт.) ми звернулися до рукописної версії партитури, де на кожній третій долі є пауза. Але динамічний план використовуємо той, який є в редакції М. Гобдича. Тобто до 4 такту цей фрагмент твору буде виконуватись в динамічному нюансі *forte*. Однак, зважаючи на молитовно-благальний контекст – «Боже, спаси мене», *forte* тут не повинно бути агресивним чи крикливим. А навпаки, м'яким та насичено-органним. З усвідомленням того, до кого звертається молитва. В цих перших трьох тактах слово «Боже» виписане четвертними тривалостями, після яких є четвертна пауза. Тож доречно буде на цих двох четвертях зробити штриховий нюанс *tenuto*. Це додасть ще більш емоційного трепету звертанню до Бога. Невипадковим є той факт, що майже в усьому творі композитор використовує ритмічну синхронність в усіх хорових партіях. Таким чином він не розсіює, а навпаки, концентрує увагу на єдності звучання, підкреслюючи силу спільної молитви. Дуже важливо, щоб в таких місцях хор був неначе натягнута струна – і в емоційному плані, і в плані якісної вокальної опори. Це надважливе і досить непросте завдання для хормейстера – забезпечити щільність звучання хору.

В плані динаміки та драматургії розвитку, то доречно в цьому місці буде зробити три хвилі наростання. Саме три, бо слово «Боже» тут повторюється тричі. І кожен наступний раз має бути вагоміший та напруженіший по звучанню. Вершина цього фрагменту припадає на слово «суди». І після цієї найвищої точки, на слові «мене» потрібно одразу зробити *diminuendo*.

Особливу увагу в цьому фрагменті слід приділити чіткій та зрозумілій дикції. Але важливо, щоб хористи через приголосні не розривали кантиленність в цьому місці. Адже тоді вся емоційна напруга втратиться. Диригенту потрібно ретельно пропрацювати тут ритмічний ансамбль, щоб всі хористи звучали як єдиний механізм. Не менш важливо в цьому епізоді приділити увагу паузам. Адже вони тут виконують роль не лише дихання, а є важливим композиційним прийомом, який глибоко передає зміст тексту. Тому не зовсім зрозуміло, чому М.

Гобдич у своїй редакції їх уникає і використовує натомість безперервну плинність звучання.

Також в 1-3 тт. можуть виникнути певні інтонаційні труднощі, зокрема в партії других сопрано (ідентично як і в других тенорів) та альтів. Особливо 2-3 тт., де є низка хроматизмів, а окрім цього ще й зміна тональності.

4-5 тт. є наче відокремленими від попереднього епізоду. Але тут важливу роль має текст «по своїй волі». Після емоційного і напруженого прохання до Бога, молільник повертається до розуміння, що так чи інакше, а все стається за волю Господа.

Наступна строфа (з 6 т.) згідно редакції М. Гобдича повинна виконуватися *con moto* – з рухом. Тут композитор використовує ритм з 1-ї строфи (дві четверті на перші дві долі і пауза) та додає восьмі тривалості, які повинні виконуватись речитативно. Власне за рахунок речитативу і буде поступово пришвидшуватись темп. А за рахунок підкресленого «внуши їм», яке тричі повторюється (так само як в 1-й строфі), буде зростати драматична напруга і динаміка. Закінчення 2-ї строфи таке ж, як і 1-ї, тільки в іншій тональності.

З 12 такту починається кульмінація всього твору. В редакції М. Гобдича є зміна темпу на *Andante*. І це абсолютно оправдано. Досить непростий цей епізод, адже хор тут має багато паралельних квартсекстакордів і тризвуків (часто зменшених). В 14 т. жіночі голоси та чоловічі розходяться паралельними тризвуками, а потім сходяться.

Приклад:

**Andante** (♩ = 66)

Bo na du-shu mo-yu vsta-li sil'-ni. i chu-zhi. i, ne

Бо на ду-шу мо-ю вста-ли силь-ні. і чу-жі. і, не

Бо, бо на ду-шу мо-ю вста-ли силь-ні. і чу-жі. і, вста-ли силь-ні. і, не

Тож потрібно дуже ретельно вистроїти інтонацію – як в кожній окремій партії так і по всій вертикалі хору. Цілком логічно, що в цій редакції перед словами «не зрять» позначено люфт. Тут справді потрібно відокремити диханням наступний епізод.

З диригентської точки зору 15-17 тт. є досить складними. В 15 такті розмір 5/4 (2+3), який треба диригувати за чотиридольною схемою з поділом третьої долі на два жести. Після цього розміру одразу є перехід на 5/8 (2+3). Доречно в цій партитурі виписали *ritenuto*, яке припадає на другу долю 16 такту. Його теж диригуємо за дводольною схемою, де перша доля буде коротша, а друга довша. До того ж, щоб зробити *ritenuto* та логічний перехід до 17 т., диригенту тут потрібно подробити другу долю (найкраще на три жести).

Наступна строфа «А Бог мені помагає» (з 18 т.) практично не має особливих інтонаційних труднощів, за винятком партій альт та тенора в 20-21 тт., де в них є кілька хроматизмів. Дуже логічно композитор тут вибудовує фразу, вершина якої є на слові «заступає». Для цього він використовує протилежний рух крайніх голосів (сопрано та баса), а також низку відхилень. З 18 т. до слова «заступає» можна зробити невелике пришвидшення темпу, щоб музика не була надто статичною. Важливим нюансом, який в партитурі виписав М. Гобдич, є акцент на слові «правдою». Це слово потрібно дуже виразно вимовити. Трудність для хору тут полягає у поєднанні двох незручних для співу приголосних – «пр». Доцільно не зациклюватися на приголосній «п», щоб не порушити пульс музики та щоб голосна прозвучала чітко на 2-й долі такту.

Приклад:

The image shows a musical score snippet for two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The lyrics are written below the staves: "їм прав- до- ю вер-". The music consists of quarter and eighth notes. There are several accents (>) and dynamic markings (<>>) above the notes. The first staff has a slur over the first two notes. The second staff has a slur over the last three notes. The lyrics are: "їм прав- до- ю вер-".

П'ята строфа (з 23 т.) в цьому творі має прозвучати найбільш умиротворено, спокійно та дуже кантилено. Тут потрібно витримати динамічний нюанс *piano*. Лише в 24 т. на слові «одиноким» можна зробити невелике динамічне підсилення, адже це вершина фрази. В 23т. також важливо досягти ритмічного ансамблю між партіями сопрано, альтів та тенорів. Адже вони тут на третій долі мають пунктирний ритм, в той час коли партія басів має рівні восьмі.

Приклад:

*a tempo*  
***p***

По-мо-лю-ся Гос-по-де-ві

26 такт – останнє місце в творі, де ще присутнє драматичне напруження, підсилене агогікою – «і на злих моїх погляну». Надалі музика набуває більш умиротвореного характеру. 26-28 тт. доречно виконати на ланцюговому диханні. Важливим є перехід до завершальної частини твору – Темпо I (29 т.) В 28 такті на останній ноті стоїть фермата, а після неї знак дихання. Але тут є два важливих моменти – не перетримати фермату та не робити великої цезури між 28 і 29 тактом. Оскільки хор може втратити відчуття тональності і не вступити чітко в 29 т. на до мінор.

**Coda (29 – 33 тт.).** Композитор повертає початкову тему «Боже, спаси мене». Але тут, після всієї бурі емоцій та драматизму, як були всередині твору, ці слова набувають зовсім іншого відтінку. Звертання до Бога в цьому місці стає більш трепетним. Тому логічно тут обрати динамічний нюанс *piano*, який є в

нотній редакції хору «Київ». В партитурі Галицького хору в цьому місці динаміка навпаки *forte*.

Приклад: (ліворуч партитура хор «Київ», праворуч – Галицького хору)

The image shows two musical staves for the phrase "Bozhe, spasime ne". The left staff, for the "Kyiv" choir, is in 6/4 time and marked with a forte (*f*) dynamic. The right staff, for the "Galician" choir, is in 4/4 time, marked "Tempo I" and *p* (piano). Both staves show the vocal line with lyrics: "Бо- же, спа- си ме- не,". The Galician version features a fermata over the final note of the phrase.

В редакції М. Гобдича в кодї є три хвилі наростання динаміки: *p – mp – mf*. Це, як на початку, дуже доречно зробити. Лише в цьому місці можливо не так сильно потрібно підкреслювати кожен раз слово «Боже», або робити це більш м'яко. Тут теж важливо зберегти наповнене звучання хору. Але в динаміці *piano* зробити це значно складніше. Тож диригенту потрібно ретельно опрацювати це місце з хором, щоб всі партії звучали рівноцінно і тембрально насичено. В 32 такті бачимо ще редакторську позначку *ritardando*. Щоб це зробити логічно, диригенту слід подробити в цьому такті третю і четверту долю. Тобто на кожну восьму тривалість буде окремий жест. В останньому такті можна максимально довго витримати фермату та поступово на ній зменшити звук до найтихішого динамічного нюансу.

**РОЗДІЛ 3.**  
**ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ**  
**ПСАЛМА №50**

**3.1 Драматургія покаянної молитви**

Псалом №50 є однією з частин «Духовного концерту» М. Скорика. Однак назва «Духовний концерт» лиш одна з небагатьох, якими іменують цей твір. В статті Г. Панкевич є інформація про те, що в першій редакції, яка була написана в 1998 р., твір мав назву «Заупокійна». А вже в 1999 році, під час проведення п'ятого міжнародного фестивалю «Контрасти» у м. Львові, камерний хор «Gloria» (диригент – В. Сивохіп) виконав цей твір, під назвою концерт «Реквієм» [20, с. 32]. Також є інформація, що сам композитор називав цей твір ще «Парастас». Зрештою, всі назви тут логічні. Адже твір містить в собі більшість основних частин чину Панахиди Східного обряду. Нижче подано порівняння структур Панахиди та «Духовного концерту» М. Скорика:

<b>Чин Великої панахиди або Парастасу</b>	<b>«Духовний концерт» М. Скорика</b>
- Початок звичайний ( <i>Трисвяте, Отче наш, Господи помилуй (12 р.)</i> ), Прийдіте, поклонімся	- Святий Боже – хор - Отче наш – хор + соло сопрано
- Псалом 90	- Єктенія та Господи, упокой душу раби Твоєї – хор + соло сопрано та тенора
- Заупокійна єктенія	- Псалом 90 (Хто живе під захистом Всевишнього) – хор та соло тенора
- Аلیلія (глас 8)	- Аلیلія – хор
- Тропар (глас 8)	- Святий Боже – хор
- Непорочні ( <i>дві статії, які включають «Благословен єси, Господи...» та «Упокой, Господи, душу раба Твого»</i> )	- Блаженні – хор + соло сопрано та тенора

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Тропарі за упокій (глас 5)</li> <li>- Псалом 50</li> <li>- Канон (глас 6)</li> <li>- Сідальний (глас 6)</li> <li>- Кондак (глас 8)</li> <li>- Мала ектенія</li> <li>- Самогласні стихири Іоана Дамаскина, 8 гласів (<i>Яка житейська насолода</i>)</li> <li>- Блаженні (глас 6)</li> <li>- Тропарі за померлих (глас 4)</li> <li>- Єктенія</li> <li>- Відпуст [Чин Парастасу]</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Псалом 50 – хор + соло сопрано</li> <li>- Зі святими упокой – хор</li> <li>- Чи житейська насолода – хор + соло сопрано</li> <li>- Плачу і ридаю – хор</li> <li>- Отче наш – хор + соло сопрано</li> <li>- Вічна пам'ять – хор + соло сопрано та тенора</li> </ul>
---	---

Якщо поглянути на партитуру цього твору, то помітно, що впродовж всього концерту, М. Скорик не витримує канонічні тексти молитов Заупокійної, а використовує їх в скороченому вигляді. Лише деякі представлені повністю. До прикладу – «Святий Боже», «Отче наш», «Псалом 90» та «Алилуя» зберігають цілісність тексту. Натомість більшість частин твору – це лише фрагментарні уривки з молитов. Те ж саме стосується і псалма №50.

По-перше, композитор ще додає до нього вступ і коду, використовуючи слова «Господи, помилуй». Також ці слова Скорик ніби вплітає в сам псалом. Хоча в літургійній практиці таке ніколи не використовується. Псалом №50 виконується від початку до кінця, без зупинок та без жодних додаткових вставок.

По-друге, композитор використовує лише обрані рядки з оригінального біблійного тексту псалма. Та й ті, здебільшого, не є цілісними.

Ось так виглядає порівняння авторського варіанту тексту, який використаний в творі та канонічного тексту, який використовується в богослужіннях церков Східного обряду:

<p><b>Псалом №50 з «Духовного концерту» М. Скорика</b></p>	<p><b>Псалом №50</b> <i>фрагменти біблійного тексту</i></p>
<p>Господи, помилуй (7 р.)</p> <p>Помилуй мене, о Боже, по милості Твоїй, по милості Твоїй, помилуй.</p> <p>Помилуй, помилуй мене, Господи, по милості Твоїй, помилуй.</p> <p>Очисти мене від гріха, очисти мене від гріха, очисти, очисти!</p> <p>Господи, помилуй, Господи помилуй, помилуй!</p> <p>Дай мені почувти радість, відверни лице Твоє від гріхів, моїх, серце чисте сотвори мені, Боже!</p> <p>Сотвори мені, сотвори мені, сотвори мені, Боже! Боже!</p> <p>Поверни мені радість спасіння Твого, і Духом величним утверди мене, і Духом величним утверди мене!</p> <p>Ізбави мене від вини, о, Боже! Ізбави мене від вини, о, Боже!</p> <p>Бо як би Ти жертви захотів, прийми її, о Боже, прийми її, о Боже, прийми її, о Боже, прийми її, о Боже!</p> <p>Господи, помилуй (7 р.)</p>	<p><b>1. Помилуй мене, Боже, по великій милості Твоїй, і по множеству щедрот Твоїх очисти беззаконня моя.</b></p> <p><b>2. Найпаче обмий мене з беззаконня мого і від гріха мого очисти мене.</b></p> <p><b>3. Дай мені почувти радість і веселість, зрадіють кості сокрушені.</b></p> <p><b>4. Відверни лице Твоє від гріхів моїх і всі беззаконня мої очисти.</b></p> <p><b>5. Серце чисте утвори в мені, Боже, і духа правого обнови в нутрі моєму.</b></p> <p><b>6. Верни мені радість спасення Твого і духом владичним утверди мене.</b></p> <p><b>7. Визволь мене від вини крові, Боже, Боже спасення мого, і язик мій радісно прославить справедливість Твою.</b></p> <p><b>8. Бо якби Ти жертви захотів, давай би я, та всепалення не миле Тобі.</b></p>

Оригінальний текст псалма налічує загалом 19 віршів. М. Скорик обрав для свого твору лише 8, але й вони всі (за винятком одного) неповні. Також деякі фрагменти віршів він поєднує в один.

Часто можна почути згадки самого композитора про те, що він бажає чути свою музику в церковному вжитку. Однак, навіть не беручи до уваги всю складність та дисонантність гармонічної мови М. Скорика, виконувати більшість творів під час Богослужінь неможливо. Адже не всі тексти молитов є повними. Як от до прикладу псалом №50, в якому відсутня значна частина віршів та присутні вставки ектенії, якої там не повинно бути.

Цей псалом, чи не єдиний серед інших, має не лише нумерацію, а й особливу назву «покаянний». Власне, навіть ця лаконічна характеристика вже вповні розкриває його суть.

Святий Атанасій Олександрійський в листі до Марцеліна про псалом №50 пише: «Припустімо, що ви згрішили і, будучи в збентеженні, каєтесь і благаєте прощення, тоді у вас є слова сповіді та покаєння в Псалмі 50» [30].

Цікавими також є думки Кетлін Фармер: «У цьому псалмі йдеться про глибини власного гріха псалміста. Тут немає спроб звинуватити когось іншого в пануванні гріха у житті псалміста. Особливо варто підкреслити, що цей псалміст просить не лише про прощення, а й про переміну. Одна річ – попросити Бога «стерти» або змити результати попередніх гріхів, а зовсім інша – попросити про переміну свого серця й духа» [19, с. 102].

В цьому творі М. Скорик використовує такий прийом, як респонсорний спів. Респонсорій – це спів у формі діалогу між солістом та хором. Він є дуже притаманним саме для виконання псалмів. Згадки про респонсорний тип співу датуються IV-V століттям. В цьому творі хор в багатьох епізодах має акомпануючу роль – створює фон для проведення теми у солістки. А після сольних фрагментів хор виконує речитативні повторення останніх слів солістки або «Господи, помилуй».

Приклад:

193 **Andante** ( $\text{♩} = 60$ )  
*Sopr. solo*

По ми. луй ме не, о Бо. же, по ми лос ті Тво їй, по ми лос ті Тво їй, по ми. луй.

нас. М... По.

199 *mp* *p piu mosso e poco cresc.* *rit.* *p* о.

ми. луй, по. ми. луй ме не, Гос. по ди, по. ми. лос ті Тво їй, по. ми. луй!

Приклад:

213 *mp*

ни ли це Тво є від грі. хів мо їх, сер це чис те со тво ри ме ні, Бо же!

ни ли це Тво є від грі. хів мо їх. М... Со. тво.

217 *p* *rit.* *f* *mp*

ри ме ні, со тво. ри ме ні, со тво. ри ме ні, Бо же! Бо.

Форма цього твору наскрізна. Також тут чітко простежується аркоподібність композиції, за рахунок майже ідентичних вступу та коди. Тільки вступ (182-193 тт.) виконується лише хором і має 12 тактів. А кода (245-254 тт.) має 10 тактів і виконується по чергово солісткою та хором (респонсорний прийом співу).

Фактура в творі переважає гомофонно-гармонічна. Але епізодично зустрічається також підголоскова поліфонія, а в кульмінації композитор використав канонічну імітацію (234-236 тт.).

**Тонально-гармонічна мова.** В багатьох хорових творах М. Скорика є така спільна риса, як відсутність ключових знаків. Так само і в цьому творі. У вступі (182-193 тт.) звучить наче й Мі мажор (гармонічний вид, бо VI ступінь понижений). Але з іншого боку, це можна трактувати як мі мінор з піккардійською терцією. Врешті, від початку сольного епізоду солістки (194 т.), вже утверджено звучить мі мінор. І закінчення цього твору також в мі мінорі. Тож основною тональністю можна вважати мі мінор.

Впродовж всього твору тональності змінюються дуже часто. Це одна з характерних рис хорового письма М. Скорика. Лише у вступі є 5 різних тональностей. В перших двох тактах (182-183 тт.) звучить гармонічний Мі мажор. В наступних двох (184-185 тт.) – відхилення в до-дієз мінор. З 186 такту – повернення в Мі мажор, який звучить до 189 такту. 190-191 тт. – відхилення в Соль мажор. В 192 такті відбувається модуляція в мі мінор. В цьому такті також є цікавий акорд на складі «ми» – Домінантовий тризвук з секстою. Але композитор тут використовує ще й розщеплену пріму<sup>5</sup>: в баса сі бекар, в тенора – сі бемоль.

*Приклад:*

The image shows a musical score snippet for two voices. The top staff is for the Tenor (T) and the bottom for the Bass (B). The lyrics are "Гос. по. ди, по. ми. луй". Above the top staff, there is a trill marking "tr" with a wedge-shaped line extending over a note, and a "rit." marking above the final note. Below the bottom staff, there is a "(b)" marking below a note. The time signature is 6/4.

<sup>5</sup> Акорди з розщепленням – досить поширений прийом, який в творах М. Скорика зустрічається неодноразово.

З 194 по 198 такт (перший сольний епізод) в партії альтів та басів звучить тонічний органний пункт на ноті «мі». Окрім цього, жіноча та чоловіча група голосів мають ідентичні акорди. А відповідно: партія сопрано така ж як партія тенорів, а альти дублюють басів через октаву. Також композитор тут використовує кластери. В 196 та 197 тактах це виглядає наче затримання звуку попереднього акорду. І звучання хору тут не надто дисонуюче. А вже в 198 такті добре видно два кластери підряд.

*Приклад:*



Цим композитор загострює емоційну напругу, яка переростає в наступний, 199 такт. Збільшена кварта в обох групах голосів на початку такту та зовсім нетипове її розв'язання – в терцію «до-мі», яка не дає відчуття тональної опори.

200-201 такти – речитативне хорове проведення тризвуками ( $t_{53}$ - $s_{64}$ - $t_{53}$ - $s_{64}$ ), в тональності ля-бемоль мінор, яке приводить до розв'язання в До мажор (202 т.).

З 203 такту є другий сольний епізод. Хор тут знову акомпанує. Початкова тональність До мажор. В партії баса теж простежується тонічний органний пункт на ноті «до» (203-205 тт.). В інших трьох партіях є почерговий рух тризвуками: До мажор – Сі мажор – До мажор – Сі мажор<sup>6</sup>. В 206 такті – модуляція в ля мінор. Хорові партії тут утворюють зменшений VII<sub>7</sub>, а якщо врахувати ще звук «ля» в солістки, то буде зменшений VII<sub>9</sub>. Також в цьому фрагменті партія solo зазнає певних змін. Вона вже не така наспівна, музична мова тут ускладнюється різними хроматизмами, ритм теж більш різноманітний – додаються тріолі в 205 такті.

<sup>6</sup> В партії сопрано та альта є енгармонічна заміна, але звучить тут теж Сі мажор

Приклад:

203 *a tempo* *rit.*

чис. ти ме. не від грі. ха, о. чис. ти ме. не від грі. ха, о. чис. ти, о. чис. ти!

*p* *rit.*

М...

208-210 тт. – хорвий речитатив на словах «Господи, помилуй». В цих тактах простежується лише співставлення тональностей: 208 т. – ля мінор, мі мінор; 209 т. – мі мінор, соль мінор; 210 т. – Ре мажор. Тут вже простежується певна гармонічна тенденція, яка притаманна цьому твору. А саме – використання перед мажорною тонікою акорду, який є гармонічною субдомінантою. Наприклад, такі місця зустрічаються в:

- 186-187 тт. – ля мінор – Мі мажор;
- 190-191 тт. – до мінор – Соль мажор;
- 202 т. – фа мінор – До мажор;
- 209-210 тт. – соль мінор – Ре мажор.

З 210 такту – третій сольний епізод, який починається в Ре мажорі, але вже в 213 т. відбувається модуляція в ля мінор (214 т.). В 215 т. одразу звучить до мінор, який тут виконує функцію субдомінанти. Після нього – доміантовий тризвук в соль мінор (216 т.). В цьому проведенні вже є певні фактурні зміни. Оскільки у двох попередніх епізодах solo, хор був лише акомпануючим фоном на морморандо. А в цьому – партія басів з 213 такту має дует зі солісткою.

Приклад:

213

ни лице Твоє від грі. хів мо. Іх,

ни лице Твоє від грі. хів мо. Іх.

Хоровий речитатив з 217 т. побудований на кластерах, але в них все ж відчувається тональність соль мінор. А в 219 т. є відхилення в Мі-бемоль мажор (220 т.), який тут є тризвуком VI ступеня. Адже одразу після нього (в 221 т.) – повернення в соль мінор.

Цікавим є наступний сольний епізод (з 223 т.). Він побудований в паралельному до основної тональності Соль мажорі. Не випадково, що композитор саме на словах «Поверни мені радість спасіння Твого» створює відчуття миті просвітлення та спокою. В цьому місці партії сопрано, альтів та баритонів мають тоніко-домінантовий органний пункт (223-224 тт.). А партія тенора в сексту (223-224 тт.) та дециму (225-226 тт.) дублює тему сопрано соло.

223-226 такти – витримані в тональності Соль мажор. А з 227 такту – модуляція через Мі-бемоль мажор у Сі-бемоль мажор (228 т.). В 229 такті – соль мінор, в 230 т. – доміантовий тризвук у Сі-бемоль мажор (231 т.). І це останнє місце твору, яке було в мажорі. 232-234 тт. – модуляційний перехід у мі-бемоль мінор.

235 т. (з затакту) – початок кульмінації, найбільш драматичне місце в творі, в фактурі – канонічна імітація (почерговість вступу голосів: бас – тенор – альт – сопрано – solo сопрано). Слова «Бо якби Ти» в цьому місці повторюються аж п'ять разів, голоси поступово нашаровуються, створюючи ефект наростання, яке немов лавина вибухає в 237 такті. В цьому місці, де спостерігається вершина емоційного напруження, композитор використовує гостро дисонуючі

співставлення акордів:  $t_{53}$  мі-бемоль мінору та  $VI_{43}$  ля мінору з розщепленою прімою (у солістки звук «соль-бекар» 2-ї октави, а в партії альта – «соль-дієз» 1-ї октави).

У тактах 237-238 тт. М. Скорик підсилює драматизм за допомогою партії солістки, використовуючи таку риторичну фігуру як «*passus duriusculus*» – низхідний хроматичний хід, що символізує страждання та плач [29]. А також на слові «жертви» додає штриховий нюанс *tenuto*, аби ще більше підсилити напругу.

Приклад:

З 239 до 242 такту витримана тональність ля мінор. Басова партія має домінантовий органний пункт на ноті «мі». Солістка та хор мають однаковий ритмічний малюнок, що виражає спільність їхнього звернення до Бога з проханням прийняти жертву.

В 242 такті домінантовий нонакорд ля мінору переходить у Каданс соль-дієз мінору. 243 т. – композитор тут вкотре використовує домінантовий тризвук з секстою та розщепленою прімою (в партії басів ре-дієз, в тенорів – ре-бекар). 244 т. – неповний тонічний тризвук соль-дієз мінору.

З 245 такту починається сода. Тут знову є переклички солістки та хору. Цікаво, що партія сопрано щоразу підхоплює саме той звук, на якому закінчує співати своє проведення солістка. Такий композиторський прийом утворює відчуття безперервного плину мелодії.

Тональний план в кодї такий самий, як і у вступі. В 253 такті композитор знову, замість класичної домінанти, використовує домінантовий тризвук із секстою та розщепленою прімою.

У творі простежується низка характерних композиторських прийомів, що виконують об'єднувальну функцію. Серед них:

- використання тонічного, домінантового або тоніко-домінантового органного пункту;
- часте застосування акордів з розщепленим звуком;
- використання кластерів;
- часта зміна тональностей;
- респонсорний тип викладу;
- часте використання гармонічного виду мажору.

### 3.2 Виконавські виклики

Псалом № 50 написаний для такого виконавського складу: мішаний хор (з *divisi* у кожній хоровій партії) та *solo* сопрано.

#### Діапазон хорових партій та партії *solo*:

Сопрано *solo*:  $d^1 - g^2$

Сопрано I:  $d^1 - gis^2$

Сопрано II:  $d^1 - gis^2$

Альт I:  $a - c^2$

Альт II:  $a - c^2$

Тенор I:  $f - ges^1$

Тенор II:  $f - ges^1$

Баритон:  $E - c^1$

Бас:  $Es - c^1$

#### Загальний діапазон хору: $Es - gis^2$

Теситурні умови твору не завжди зручні для виконання, а особливо в партії баритонів і басів – тут спостерігаються достатньо низькі ноти (мі та мі-бемоль великої октави).

В тональні-гармонічному плані цього твору спостерігається дуже часта зміна тональностей. Композитор використовує і більш плавні модуляційні переходи та відхилення, і різкі співставлення далеких тональностей. А це все породжує низку інтонаційних труднощів для кожної партії та, як наслідок – складність побудови якісного строю всього хору по вертикалі. Адже акорди в цьому творі зустрічаються досить специфічні. Це: різноманітні зменшені септакорди з хроматизмами та альтераціями; акорди з розщепленнями певного звука; акорди з нетиповими затриманнями; кластери. Тому, в цьому творі, робота над інтонацією та чистим строєм одна з найтяжчих і найважливіших. Перед початком розбору та вивчення цього твору, можна спробувати використовувати розспівки з рухом на малі та великі секунди та по різному їх чергувати. Поступово додавати малі та великі терці і чергувати їх вже з секундами. Це допоможе налаштувати колектив на більш якісну інтонацію.

**Вступ (182 – 193 тт.).** На початку твору є авторська ремарка *recitativo* – «речитатив». Отже цю частину, особливо всюди де є восьмі тривалості, потрібно виконувати з деяким пришвидшенням та стремлінням до складу «ми». Адже саме там є вершина музичної фрази. На це вказують також динамічні нюанси – *crescendo* та *diminuendo* в 182-187 тт., а також *tenuto* у 188-190 тт. В цій частині твору всі хорові партії мають однаковий ритмічний малюнок. А тому дуже важливим завданням диригента, особливо в місцях речитативу, виробити ідеальний ритмічний ансамбль та синхронність. Для цього потрібно зокрема, щоб був дуже чіткий, зрозумілий жест диригента та всі афтакти. Окрім цього, важливим завданням в цій частині є побудова динамічного плану. В тактах 182-187, згідно партитури, повинно бути три хвилі наростання: *p – mp – mf*.

Приклад:

50й псалом  
М. СКОРИК ≈ 5'40

recitativo

182 *p* *mp* *mf*

Гос. по. ди, по. ми. луй, Гос. по. ди, по. ми. луй, Гос. по. ди, по. ми. луй.

У 188 т. знову повертається динаміка *p*, яка змінюється лише в 192 т. на *mp*. Тож цей фрагмент повинен прозвучати більш статично.

З 194 т., де починається перший сольний епізод, проблемою для хору може стати спів на *морморандо*. Мабуть кожен диригент стикається в своїй практичній роботі з тим, що хор при співі на *морморандо* не звучить, або звучить не якісно, або й іноді фальшиво. Оскільки часто втрачається концентрація звуку в одній точці, через це звук не потрапляє в головний резонатор і, як наслідок – є інтонаційна похибка. Особливо проблемні такі місця, де є перехідні ноти в тої чи іншої партії. І хористи, аби забезпечити силу звуку, заглиблюють або перетискають звук. Диригенту потрібно уважно слідкувати за вокальною позицією та гостротою звучання, аби уникнути проблем з інтонацією при співі на *морморандо*.

Після цього сольного епізоду, дуже важливо хору акуратно вступити на своє проведення (199 т.). Особлива увага диригента має бути до партії сопрано і тенорів, адже вони мають ще й стрибок на чисту квінту вгору. А динаміку слід витримати таку, як написано в партитурі – *mp*. В цьому ж проведенні (199 – 201 тт.) важливо вистроїть чистий октавний унісон між такими партіями: сопрано I – тенор I; сопрано II – тенор II; альт – бас. Адже акорди в жіночій групі голосів та в чоловічій тут повністю збігаються.

Приклад:

The image shows a musical score snippet for measures 199-201. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ми. луй, по. ми. луй ме. не, Гос. по. ди, по. ми. лос. ті Тво. їй, по. ми. луй!". The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *piu mosso e poco cresc.*, *rit.*, and *p*. The tempo/mood is indicated as *rit.* and *o.* (likely *ritardando* and *ritardando*).

З 200 т. потрібно зробити ще *piu mosso* та *poco crescendo*. Фактично, тут зберігається та ж речитативність виконання, що і у вступі. Перед останнім «помилуй» (202 т.), де є *ritenuto*, диригенту доцільно зняти хор та зробити люфт.

В наступному сольному епізоді (203 – 207 тт.) спостерігаються ті ж можливі труднощі, що й у першому. Але окрім цього, в 205-206 тт. обов'язково треба звернути увагу на басову партію та їх стрибок на зменшену кварту вниз. 207 т. – тут диригенту потрібно чітко перевести хор разом із солісткою, щоб їхнє *ritenuto* було синхронне.

208 – 210 тт. – схоже речитативне місце на те, яке вже зустрічалося у вступі. З поступовим динамічним наростанням (*p – mp – mf*). Але є і певні відмінності. Найперше розмір, який вперше з'являється у творі – 5/4. Перед цим були лише такі розміри: 3/4, 4/4, 6/4. Також це місце немає жодних пауз і дихання впродовж цих трьох тактів недоречно брати. Тут повинно прозвучати все на ланцюговому диханні.

З 211 т., де починається черговий сольний епізод, знову ж таки ідентичні побажання до хору, як і в попередніх частинах соло. Виняток тут – партія басів, яка з 213 т. має те ж тематичне проведення, що й солістка. Тому тут перед диригентом є такі завдання – ритмічна синхронність між басами та солісткою. А також пильнувати, щоб басы не співали це дуже голосно. Тут потрібен динамічний баланс.

З 217 т., де з'являються кластери (ідентичні в жіночій та чоловічій групі хору), хору доцільно співати дещо підмарковуючи кожний склад та кожний звук. Це додасть більшої емоційної напруги. А також дуже чітко буде прослуховуватися текст. Для диригента в цьому місці є певною складністю розмір 5/8. Відштовхуючись від тексту, тут є поєднання 3+2, яке диригується за дводольною схемою, де перша доля і перший жест будуть довшими, а друга доля і, відповідно, жест – коротшими [Колесса, с. 77]. В 219 т., де є розмір 3/8, потрібно диригувати «на раз». 221 – 222 тт. потрібно спокійно вислухати та не поспішати знімати хор. Адже появу Соль мажору в 223 т. потрібно підготувати та дещо відокремити від попередніх частин.

Хоч в 223 т. виписаний той самий темп, що був раніше –  $\text{♩} = 60$ . Однак тут, відштовхуючись від контексту, можна зробити невелике агогічне зрушення темпу. Партія тенорів та солістка в цьому місці мають звучати рівноцінно, як дуєт.

В 227 т., де тему продовжує хор, важливо не вдатися до динамічних крайнощів на високих нотах (особливо партії сопрано), а витримати динаміку *mp*. З 229 по 231 тт. теж можна трішки пришвидшити темп. В 230 т. важливо, щоб люфт в солістки та в партії сопрано був однаковий. В 231 т. диригенту потрібно зняти хор і перед словом «Ізбави» одразу ж дати ауфтакт.

234 – 235 тт. – початок кульмінації. Ауфтакт диригента тут має бути максимально зібраним та чітким. Надзвичайно важливою в цьому місці є дикція кожної хорової партії. В динамічному плані тут краще використати прийом *sotto voce*. Також в цьому епізоді від початку вступу басів (234 т.) і аж до 238 т. потрібно зробити *poco agitato*. З 239 т. – знову невеликий речитативний епізод, в якому потрібно робити хвилеподібне фразування. Вершина кожної фрази припадає на слово «Боже».

Приклад:

The image shows a musical score example with three staves. The top staff is a vocal line starting with a *mp* dynamic marking. The middle staff is a piano accompaniment starting with a *p* dynamic marking. The bottom staff is another vocal line. The lyrics are: «, прий. ми ї. ї, о Бо. же, прий. ми ї. ї, о Бо. же, прий. ми ї. ї, о Бо. / прий. ми ї. ї, о Бо. же, прий. ми ї. ї, о Бо. же, прий. ми ї. ї, о Бо.». The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Coda** (245 – 254 тт.). Тут є переклички між солісткою та хором. І диригенту важливо звернути увагу на такий момент. В хорі зберігається таке ж фразування, яке було у вступі – вершина на слові «помилуй». А солістка має *tenuto* на першому складі слова «Господи».

Приклад:

*recitativo*  
*p*

Гос. по. ди, по. ми. луй,

*recitativo*  
*p*

Гос. по. ди, по. ми. луй,

Диригентські труднощі в цьому творі є такі:

- перемінний розмір впродовж всього твору та дуже часта зміна розмірів, серед яких зустрічаються: 4/4, 3/4, 6/4, 5/4, 5/8, 3/8;
- багато речитативних епізодів, які вимагають надзвичайної чіткості диригентського жесту, щоб зберігалась ритмічна синхронність усіх хорових партій;
- забезпечення динамічного балансу між солісткою та хором;
- багато агогічних змін впродовж твору.

## ВИСНОВКИ

Окреслюючи хорову та сакральну творчість Мирослава Скорика, можна сказати, що обидві сфери утворюють глибинний, цілісний пласт його мистецького світогляду, у якому національна традиція поєднується з модерним музичним мисленням. Хорова музика постає як сфера звучності, де композитор розкриває себе як інтерпретатор української духовної та фольклорної спадщини. Для його хорових творів характерні прозора фактура, увага до мовно-інтонаційної природи тексту, авторське чуття до семантики слова, рівновага, стриманість.

Сакральні композиції, що з'явилися у зрілий період творчого шляху композитора, засвідчують про його здатність працювати з канонічним матеріалом, повагу до традицій, та насичення її новими вимірами. Опіраючись на українську партесну спадщину, митець не прагнув до радикальних новацій; натомість, він розширював гармонічні межі настільки, наскільки це дозволяли традиції жанру. Його «Духовний концерт», «Три псалми», «Літургія Іоанна Златоустого» та інші твори демонструють молитовність і філософське наповнення жанрів.

Узагальнюючи аналіз інтонаційних та виконавських особливостей Псалма №53, можна стверджувати, що інтонаційний матеріал псалма побудований на лаконічних, але семантично насичених формулах, у яких відчутні риси української кантилени, барокової псалмності та стриманої експресії молитви. Гармонічна мова твору тяжіє до м'яких дисонантних зіставлень, а фактура формується як взаємодія між гомофонними та поліфонізованими текстурами, які лише посилюють драматургію співаного тексту.

З виконавського погляду Псалом №53 вирізняється підвищеною чутливістю до якості ансамблю, строю та тембрового балансу. Твір вимагає від хору вміння утримувати прозору вертикаль у повільних епізодах та одночасно створювати напружений характер у кульмінаційних фрагментах, де гармонічні та

фактурні згущення потребують концентрації від диригента та хористів. Інтонаційна чистота є одним із основних викликів, оскільки характерні для М. Скорика секундові нашарування та мікромодуляції легко втрачають стійкість у разі неточного ведення голосів. Не менш важливою є й робота над дикцією: молитовність тексту потребує виразного проголошення, але без різкості, з природною вокальною лінійністю.

Псалом №50 із «Духовного концерту» М. Скорика також є втіленням інтонаційної та виконавської концепції, поєднуючи канонічну текстову основу з авторськими скороченнями й вставками, що підкреслюють покайний характер твору. Інтонаційно твір базується на обраних рядках біблійного тексту псалма, які часто поєднуються та трансформуються композитором, включаючи додаткові слова «Господи, помилуй», що створюють респонсорний діалог між солісткою та хором.

Фактурно твір переважно гомофонно-гармонічний, проте містить епізодичну підголоскову поліфонію, канонічні імітації та використання кластерів. Тонально-гармонічна мова відзначається частою зміною тональностей, відсутністю ключових знаків та нестандартними гармонічними ходами, що створює додаткові інтонаційні труднощі, особливо у вертикалях. Характерні теж тоніко-домінантові органні пункти, акорди із розщепленими звуками та хроматичні зміни.

Виконавські аспекти включають численні речитативні епізоди, що вимагають від диригента чіткого жесту, точного ауфтакту та синхронності всіх голосів. Часті перемінні розміри та нестандартні метричні побудови створюють складності для збереження чистоти інтонації та рівномірності дихання хору. Важливим є також динамічний баланс між солісткою та хором, правильне використання всіх нюансів та хвилеподібне фразування для підкреслення смислових акцентів тексту.

Сольні епізоди вимагають точного дотримання тембрових і регістрових нюансів, а кластери й хроматизми потребують делікатного маркування складових акордів для уникнення фальші. Особливо значущим є вступ і кода, які

утворюють аркоподібні композицію твору та пов'язують солісту і хор, забезпечуючи цілісність розвитку музичного матеріалу.

У підсумку, сакральна творчість Мирослава Скорика постає як один із найбільш духовно насичених та довершених сегментів його доробку. Зокрема, два проаналізовані Псалми №53 «Боже, спаси мене» та №50 з «Духовного концерту» віддзеркалюють естетику індивідуального композиторського письма – поєднання національної традиції модерним світовідчуттям. Завдяки цьому внесок М. Скорика в українську духовну музику має тривалу культурну вартість і окреслює важливий етап у розвитку національного музичного мистецтва кінця XX – початку XXI століття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасименко Л. Три псалми М. Скорика: до проблеми взаємодії тексту й музики. *Музична наука на початку третього тисячоліття. Збірник статей молодих музикознавців України*. Одеса: ОНМА м. А. В. Нежданової. 2017. Вип. 4. URL: [http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud\\_issue/stud\\_4/4ce2fa6d3f8af097f3eeef61592d91b.pdf](http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_4/4ce2fa6d3f8af097f3eeef61592d91b.pdf) (дата звернення: 16.11.2025)
2. Гусарчук Т. Духовна хорова творчість Мирослава Скорика в контексті пострадянського музичного простору. International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction» : conference proceedings, July 16–17, 2021. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. 39-42 с.
3. Гусарчук Т., Літвінова С. Дванадцятий псалом у поетичній та музичній інтерпретаціях (Артемій Ведель, Тарас Шевченко, Мирослав Скорик) / Т. В. Гусарчук, С. А. Літвінова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. - 2019. - № 3. - С. 7-23.
4. Давидові псалми Шевченка. *Credo*. URL: <https://credo.pro/2023/03/232114> (дата звернення: 20.10.2025).
5. Зосім О. Псалтирні пісні в українській духовно-пісенній традиції XVII – початку XXI століття / О. Л. Зосім // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. - 2016. - № 1. - С. 66-72.
6. Кириленко Я. «Духовний концерт» М. Скорика: жанрово-стильове репрезентування неорелігійної моделі українського хорового концерту. *Актуальні питання гуманітарних наук*. вип. 34, том 2, 2020. с. 52-59.
7. Кияновська Л. В лабіринтах стильової гри. М. Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. С. 153-164.
8. Кияновська Л. Мирослав Скорик: митець і людина. Монографія. Вид. 2, доп. і перероб. Львів : вид-цтво журналу "Ї", 2008. 592 с.
9. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 216 с.

10. Кияновська Л. Мирослав Скорик (До 70-річчя від дня народження) / Л. Кияновська // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. - 2009. - Вип. 2. - С. 80-82.
11. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ ст. в контексті національних музично-семіотичних процесів, Каллофонія - Львів: Видавництво Львівської Богословської Академії, 2002. с. 150-160.
12. Коменда О. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. / О. І. Коменда // Студії мистецтвознавчі. – Число 4 (16). Театр. Музика. Кіно. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2006. – С. 51-55.
13. Коменда О. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вип. № 1. Київ, 2019. С. 342-346.
14. Копиця М. Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. Митець і соціум. 2013. Вип. 86. С. 407-418.
15. Майчик О. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики. Українська музика 2018/3 (29) с. 58 - 65.
16. Мануляк О. Основні тенденції розвитку сучасної української духовної музики та творчість львівських композиторів в їх контексті. Музикознавчі студії, Зв. ст. ЛНМА ім. М. Лисенка. вип. 16. Львів, 2007. С.116-125.
17. Мануляк О. Особливості трактування жанрів західної літургійної традиції у сакральній творчості сучасних львівських композиторів. Наукова збірка ЛНМА ім. М. Лисенка, вип. 19. Львів : Сполон. 2008. с.43-50.
18. Мирослав Скорик. Духовні твори. Заг. ред. та упорядк. М. Гобдича; Літ. ред. Л. Мокрицька. Ноти. Київ, Україна, 2005, 80 с.
19. Міжнародний біблійний коментар : у 6 т. / ред. Т. Шманько ; пер.: Н. Реуцька та ін. ; Патріарша катехитична комісія УГКЦ, Катехитично-педагогічний інститут УКУ. Львів : Свічадо, 2018. Т. 3 : Повчальні та пророчі книги. 631 с.

20. Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика. *Слово*. 2009. №2 (39). С. 32–33.
21. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / пер. о. І. Хоменко. Львів : Видавництво Отців Василян "Місіонер", 2007. 1480 с.
22. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2002. 20 с.
23. Тилик І. Мистецьке переосмислення релігійної образності Тараса Шевченка у хоровій сакральній музичній творчості Мирослава Скорика. доповідь, Київ, 2021. 5 с.
24. Тилик І., Лисенко В. Духовна творчість М. Скорика: аспекти музично-драматургічної інтерпретації. *Імідж сучасного педагога*. 2021. №. 4 (199). С. 78–85.
25. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості. дисертація. Львівська музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2016. 184 с.
26. Требник (у двох частинах). *Наша парафія*. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/trebnyk-u-dvoh-chastynah/> (дата звернення: 26.11.2025)
27. Чекан Ю. Вступна стаття. Духовні твори М. Скорика, загред. та упоряд. М. Гобдича, Київ, 2005. С. 6-9.
28. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ: Музична Україна, 1979. 54 с.
29. Hans-Winfried Jüngling SJ in Frankfurt verstorben. *Jesuiten in Zentraleuropa*. URL: <https://www.jesuiten.org/news/hans-winfried-juengling-sj-in-frankfurt-verstorben> (дата звернення: 13.11.2025)
30. Letters of St. Athanasius, Archbishop of Alexandria, to Marcellinus, concerning the Psalms. *FishEaters*. URL: <https://www.fisheaters.com/psalmsathanasiusletter.html> (дата звернення: 02.10.2025)