



УДК 783.6.087.682 : 78.071.1 (477) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-1704

Якимчук О. М.

ORCID 0000-0002-2276-6061

Черкашина О. В.

ORCID 0000-0001-9516-1648

Утешева Н. М.

ORCID 0000-0001-6723-0212

Вінницький державний педагогічний університет імені М. Коцюбинського,
21100, вул. Острозького, 32, м. Вінниця, Україна

Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella

I. Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту

АНОТАЦІЯ ■ Якимчук О. М., Черкашина О. В., Утешева Н. М. Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella I. Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту. ■ Матеріалом представленого в статті аналізу стали чотири піснеспіви відомої української композиторки І. Алексійчук («Царю Небесний», «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Мій голос до Господа», «Свят, свят Господь Саваоф»), які об'єднані нею у цикл «Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella». Віднайдено алгоритм послідовності піснеспівів у циклі, а також відповідність музичних засобів семантиці канонічного тексту. Зроблено висновок, що усі піснеспіви виразно передають смисл та особливості обраних текстів. Музичні структури чітко співвідносяться з вербальними. Найбільшої кількості повторів у піснеспівах набувають стійкі формули канонічного тексту – «Господи помилуй», «Алилуя», «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Свят Господь». Семантичне значення канонічного тексту відтворено насиченою гармонією, змінним розміром, репетиційністю, широким діапазоном хорової партитури, наскрізним драматичним розвитком, політембровістю, контрастними зіставленнями всіх засобів виразності. ■ **Ключові слова:**



духовні піснеспіви Ірини Алексійчук, жіночий хор, канонічний текст, молитва, сопрано, альт.

АННОТАЦІЯ ■ Якимчук Е. Н., Черкашина О. В., Утешева Н. М. Духовные песнопения для женского хора а cappella И. Алексійчук: особенности трактовки канонического текста. ■ Материалом представленного в статье анализа стали четыре песнопения известного украинского композитора Ирины Алексійчук («Царю Небесный», «Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу», «Мой голос ко Господу», «Свят, свят Господь Саваоф»), объединённые ею в цикл «Духовные песнопения для женского хора а cappella». Найден алгоритм последовательности песнопений в цикле, а также соответствие средств музыкальной выразительности семантике канонического текста. Сделаны выводы о том, что все песнопения выразительно передают смысл и особенности избранных текстов. Музыкальные структуры чётко соотносятся с вербальными. Наибольшее количество повторов в песнопениях получают устойчивые формулы канонического текста «Господи помилуй», «Аллилуйя», «Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу», «Свят Господь». Семантическое значение канонического текста реализуется посредством насыщенной гармонии, переменного размера, релетиционности, широкого диапазона хоровой партитуры, сквозного драматического развития, политембровости, контрастного сопоставления всех средств выразительности. ■ **Ключевые слова:** *духовные песнопения Ирины Алексійчук, женский хор, канонический текст, молитва, сопрано, альт.*

ABSTRACT ■ Yakymchuk O. M., Cherkashina O. V., Utesheva N. M. Spiritual chants for the female choir a cappella by Iryna Aleksiiichuk: features of the interpretation of canonical text.

■ **Background.** The choral creativity of a modern Ukrainian composer Iryna Aleksiiichuk is multifaceted and diverse. It includes spiritual chants, cycles of arrangements of Ukrainian and Balkan folk songs, choral works on poetry of Ukrainian and foreign poets (“Letters from the shell” and “Otherworld’ Games” on the verses by O. Stepanenko, “How Volodya flew quickly from the mountain” on the words by D. Harms), etc. **The objective** of this study is to find out the features of interpretation the canonical text in spiritual chants for a female choir a cappella by I. Aleksiiichuk.



Methods of studying. The holistic musical-theoretical analysis is applied to determine the figurative content of the work, to identify the peculiarities of form-building and the use of compositional ways of expressiveness (the intonational structure of the basic elements of the form, the tonal-harmonic plan, the methods of development of the thematic material). In the analysis of music the method of comparison was used (to identify correspondence between the means of musical expressiveness and the features of the canonical text).

Results. The material of the analysis are four chants (“The King of Heaven”, “Glory to the Father, and the Son, and the Holy Spirit”, “My voice to the Lord”, “Holy, holy, Lord of Sabaoth”), which are united in the cycle “Spiritual chants for female choir a cappella”. In the process of researching the algorithm of sequence of the chants in the cycle is revealed, as well as the correspondence of musical means of expressiveness to canonical text.

It is concluded that all chants expressly convey the meaning and the features of the canonical text. Musical structures clearly correlate to verbal. The greatest number of repetitions in the chants the stable formulations of the canonical text acquires: “Lord have mercy”, “Hallelujah”, “Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit”, “Holy Lord”. The semantic significance of the canonical text is reproduced through the rich harmony and inventional polyphony, through the changes of time signatures, text repetitions, the wide choir range, dramatic development and contrasts of all means of expressiveness.

Four abovementioned spiritual chants for the female choir a cappella on the canonical texts were written by I. Aleksiichuk in different times during 2002–2011. The order of the canonical text and the logic of the deployment of the musical material allowed the composer to combine them into a fourpart concert for a female choir.

The cycle begins with the evening prayer “*The King of the Heaven*” (prayer to the Holy Spirit). This prayer is a part of the early and evening Church rules. A number of services that are performed during the day in the Orthodox Church opens by the evening Divine service, since the day, according to the Church’s Charter, begins in the evening. That is why in first the evening service is, which included the repentant prayers for everyday sins and gratitude to God for this day. The chanting begins and ends with the sound of the bells that by and by go silent. The similarity of the finale to the introduction, the repetition of the musical and verbal texts contributes to the roundness of the musical form and helps to its holistic perception.

The music of the incantation “*Glory to the Father, and the Son, and the Holy Spirit*” reproduces his exalted character. Applied by the author the ways of expressiveness correspond to the canonical text, which glorifies the God in his three hypostases.

The definitive feature of the musical work is the presence of a genre sign characterizing of Orthodox worship, the bells. This feature is reproduced in the homophonic-harmonic texture of the composition relying on the main harmonic functions, singing the repeated sounds, etc. In this chant, I. Aleksiichuk is working on three small parts of the canonical text: “Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit”, “now and always and forever” and “Hallelujah”, giving each of them the certain musical themes. The complete formula of prayer sounds in the work three times gaining dynamic development.

In the third chorus, “*My voice to the Lord*”, verses from Psalm 141 are used. This Psalm is the prayer of David to the Lord in the cave in time of his persecution by Saul. Of the seven verses of David’s Psalm, I. Aleksiychuk used four – 1, 2, 4, 5, in which the main content of the work is concentrated.

The last part of the cycle is the hymn “*Holy, holy, Lord of Sabaoth*” performing finale function. This prayer is a part of the Eucharistic canon and it sounds in the most important section of the Divine Liturgy – the Liturgy of the Faithful. The chant begins immediately with the glorification of the God.

Conclusions. An analysis of spiritual chants with canonical texts for the female choir a cappella by I. Aleksiichuk illustrates the following.

All the songs very clearly express the meaning and features of the canonical text. I. Aleksiichuk choses three-part forms with reprise, in which clearly, according to the text, the musical structures built;

the stable formulations of the canonical text “Lord have mercy”, “Hallelujah”, “Glory to the Father, and the Son, and the Holy Spirit”, “Holy Lord” are most often repeated; at the end of the three chants (except «My voice to the Lord»), the final confirming formula of the prayers “Amen” sounds;

means of expressiveness (changing of meter signatures, repetitions of the sounds, a wide range of the choir, singing of the main sounds of melody) are designed to create the illusion of chime that is the genre sign of the Orthodox worship;

the semantic meaning of the canonical text is passing through the rich harmony, in which dissonances and chromaticism aggravate the expressiveness of the spoken



words, through the dramatic development of the words of praise (“Hallelujah”, “Glory to the Father, and Son”), poly-timbre sounds, contrasting of all means of expressiveness, etc. ■ **Key words:** *spiritual chants by Iryna Aleksiiichuk, female choir, canonical text, prayer, soprano, alto.*



Постановка проблеми. Хорова творчість сучасної української композиторки Ірини Алексійчук багатопланова й різноманітна. Вона репрезентована духовними піснеспівами, циклами з обробок українських («Веснянки», «Коляда») та балканських («Шарено цвече», «Песме любови», «Чула јесам», «Царевчева ліра») народних пісень, хоровими творами на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів («Листи із мушлі») та «Потойбічні ігри» на вірші О. Степаненко, «Как Володя быстро под гору летел» на слова Д. Хармса).

Аналіз останніх досліджень. Творчість Ірини Алексійчук привертає увагу сучасних українських музикознавців. Так, проєкцію камерно-вокальної лірики І. Карабиця на творчість І. Алексійчук здійснено в кандидатській дисертації О. Гуркової (2016). Дослідженню інноваційних рис у псалмах композиторки присвячено статтю А. Волошенко (2015). Проте особливості прочитання канонічного тексту в духовних піснеспівах для жіночого хору а cappella ще не розглядалися.

Мета статті – виявити особливості прочитання канонічного тексту в духовних піснеспівах для жіночого хору а cappella І. Алексійчук.

Виклад основного матеріалу. Чотири духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella на канонічні тексти («Царю Небесний», «Слава Отцю і Сину», «Мій голос до Господа», «Свят, свят Господь Саваоф») були написані І. Алексійчук у різні роки (2002–2011). Порядок канонічного тексту і логіка розгортання музичного матеріалу дозволили композиторці об’єднати їх у чотирьохчастинний концерт для жіночого хору. Саме у такій послідовності, як вони подані у концерті, розглянемо зазначені твори.

Цикл починається з вечірньої молитви «**Царю небесний**» (молитва Святому Духу). Ця молитва входить до початкових молитов ранішніх та вечірніх правил. Низку служб, які звершуються протягом доби,

в Православній Церкві відкриває вечірне богослужіння, оскільки день за церковним Уставом починається з вечора. Саме тому першою службою церковної доби є вечерня, на якій підносяться покайні молитви про щоденні гріхи й подяка Богові за цей день.

Піснеспів «Царю Небесний» написано у тричастинній репризній формі. Молитва розпочинається легким та прозорим звучанням дзвіночків, на фоні яких виникає унісон-брумендо *фа*¹. За вказівкою авторки, кожен з виконавців має повільно промовляти слова Трисвятого («Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас!»).

У створеній інструментальним колоритом і тембрами голосів аурі молитовності перше сопрано соло (або всі, на розсуд хормейстера) починає співати початок молитви. Перша фраза «Царю небесний... Утішителю... Душе істини» розділена паузами на три короткі мотиви, що відтворює поступове й обережне входження людини у молитовний стан і лагідне звернення до Всевишнього. Цей початок є інтонаційним зерном (лейтмотивом) крайніх розділів, з якого проростає подальший розвиток першої частини і репризи. У ній закладені основні позиції розгортання музичного матеріалу: ритмічна організація, основна теситура мелодії першої частини (ч. 5 *фа*¹-*до*²), довга нота з ферматою в кінці музичної структури.

У 10–13 тт. в партіях першого і другого сопрано відбуваються перегуки, після чого обидві партії зливаються у дует в терцію. Мелодія молитви розгортається на фоні акордів у партії альтів, досягаючи свого теситурного прориву у 18–19 тт. на основних словах «Спаси, Благий, душі наші». Цими словами, власне, закінчується текст молитви Святому Духу. У низхідний секвенційний рух, розпочатий на кульмінації (18–19 тт.), влітається текст Трисвятого, повертаючись у партії сопрано до одноголосної мелодії у теситурних межах чистої квінти *фа*¹-*до*² з повторами слів «помилуй нас».

Середня частина піснеспіву розпочинається коротким невпинним проханням «Господи, помилуй» в альтовій партії (28–29 тт.). Аналогічна репліка прозвучить ще раз (36–37 тт.) після першого проведення Ісусової молитви в партії сопрано.

У середній частині темп стає швидшим не лише за вказівкою автора *Andante con moto e agitato*, а й внаслідок використання шіст-



надцятих. На фоні витриманого *do'* в альтовій партії сопрано співають Ісусову молитву. Друге проведення цієї теми доручено альтам (38–43 тт.). Інтимність та щирість звернення до Бога підкреслена динамічною шкалою *tr-pp*.

Динамічним (*ff*) та теситурним (друга октава) контрастом до Ісусової молитви звучать слова молитви «Слава Тобі, Боже наш» (44–45 тт.). Відтворюючи хвалебний характер прославлення Бога у цій частині канонічного тексту, композиторка переносить мелодію в партії сопрано в другу октаву. Рівномірний рух восьмих і гармонічні затримання у верхніх голосах накладаються на повторення слова «Слава» довгими нотами в партії альтів, що надає гармонічній експресивності та виразності молитві, яка прославляє Всевишнього.

Після короткого уславлення Бога утретє звучить Ісусова молитва, яка проводиться в альтовій партії у низькій теситурі (50–55 тт.).

Усі три проведення Ісусової молитви побудовані на однаковому музичному матеріалі з канонічною імітацією, звучать у межах динамічної градації *tr-pp*, розчиняючись у кластерному звучанні на *pp* та *ppp* на ферматі в кінці речення.

У репризі інтонаційний матеріал першої частини сполучається зі словами молитви до Пресвятої Трійці. Як і перша частина, реприза починається інтонаційним зерном (першою фразою) «Пресвята Тройце» (56–60 тт.). Далі перегуки в партіях першого та другого сопрано зливаються в дует в терцію, який набуває свого розвитку у низхідній секвенції (69–70 тт.). По закінченню молитви до Пресвятої Трійці секвенцію, як і у першій частині піснеспіву, продовжує текст Трисвятого з повторенням «помилуй нас» в кінці речення, яке традиційно закінчується кластерним звучанням довгої ноти.

Подальша молитва «Господи, помилуй» (81–84 тт.) проводиться останній раз у цьому піснеспіві в альтовій партії. Короткі репліки-лейтмотиви з м. 3 сопрано соло «Пресвята Тройце... Ісусе Христе...» (85–88 тт.) звучать на фоні мажорного тризвуку в хорі із завершальною формулою канонічного тексту «Амінь», яка за традицією використовується в кінці молитов на підтвердження істинності промовлених слів.

Розділ *Andante con moto* виконує функції коди. Репліки-лейтмотиви з м. 3 «Царю Небесний...» у партіях першого і другого сопрано, які звучать на фоні хорового «Амін» і дзвіночків, поволі переходять на шепіт і зникають. Піснеспів закінчується звучанням дзвіночків, які плавно замовкають. Подібність фіналу до вступу, повтор музичного і вербального текстів сприяють завершеності музичного твору й посилюють його цілісне сприйняття.

Музика наступного піснеспіву «*Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові...*» відтворює його піднесений характер. Обрані авторкою засоби виразності відповідають канонічному тексту, який прославляє Бога у трьох іпостасях.

Визначальною рисою музичного твору є наявність стійкої асоціації зі звучанням дзвону, характерного для православних богослужінь. Ця особливість відтворена у гомофонно-гармонічному складі фактури, опорі на головні гармонічні функції, оспівуванні основних звуків, репетиційності тощо. У зазначеному піснеспіві І. Алексійчук опрацюює три невеликі частини канонічного тексту: «слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «нині і повсякчас, і на віки віків», «алилуя», наділяючи кожного з них певним тематизмом. Повна формула молитви звучить у творі тричі, набуваючи динамічного розвитку. Розглянемо особливості прочитання канонічного тексту у кожному циклі молитви.

Перший цикл. Перша тема «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові» проводиться чотири рази, розвиваючись шляхом ритмічного дроблення. Перше проведення в альтовій партії нагадує знаменний розспів, натомість подальше звучання у партії сопрано набуває характеру візантійської орнаменталістики.

Друга тема «нині і повсякчас» імітує дзвін. Починаючись з октавного унісона (25 т.), гармонічна вертикаль на останніх словах стає більш щільною (31–32 тт.), завершуючись малим мажорним секундакордом. Змінний розмір, репетиційність, динамічне зростання від *sr* до *f* сприяють накопиченню напруження від початку до кінця фрази (ключових слів «на віки віків»). Імітацію дзвону в другій темі підсилює педальне *до-дісз²* – «Домм» – в партії сопрано.

Третя тема, «Алилуя», викладена тетраордами з восьмих нот. Секвенційний розвиток з чотирьох тактів, на якому побудована мело-



дія «Алилуї», підводить до піднесеної «Слави» на *ff*, з якого починається другий цикл молитовної формули.

Другий цикл. Перша тема – «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові». У цьому проведенні, порівняно із звучанням у першому циклі, тема набуває міцної акордової підтримки, повторюючись двічі. Піднесеність прославлення Бога посилюється також звучанням мелодії у високій теситурі (друга октава), *ff*, насиченою хоровою фактурою.

Друга тема, «Нині і повсякчас», набуває темпових, динамічних і ладових змін. Повільний темп (*religioso sereno*), динамічна градація *mp–pp* сприяють заглибленню у молитву. У цьому проведенні мелодичні репліки схожі на речитатив.

Третя тема – «Алилуя». Друге проведення схоже до першого, побудованого тетра хордами з восьмих нот. І. Алексійчук вказівками *cantabile* та *non legato* уточнює різну артикуляцію повторів «Алилуї». Залишаючи принцип хвильового і секвенційного розвитку, композиторка динамізує тему «Алилуї», збільшуючи її тривалість до вісімнадцяти тактів. Зростаюча динамічно й емоційно «Алилуя» переривається ферматою. Починається третій цикл молитовної формули, у якому контраст між темами зменшується – вони всі мають урочистий характер, звучать у мажорі у динамічній градації *f–fff*.

Третій цикл. Перша тема «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові» повторює своє друге проведення. Вказівки *tempo meno mosso, marcato, ff*, фанфарне *ля*² у сопрано надають темі неймовірної урочистості.

Друга тема – «Нині і повсякчас» – продовжує характер «Слави». Співпадаючи фактурно з другим проведенням, на цей раз вона звучить у мажорі.

Третя тема – «Алилуя» – виконує функцію коди. Тут знову повертається основний темп, ефект дзвону посилюється завдяки повторам, репетиційності, утримуванню динамічного рівня *f–ff*, фанфарного *ля*², контрапунктного звучання слів «Слава» і «Алилуя». Стрімкий розвиток «Алилуї» переривається ферматою. У заключному акорді контрапунктом звучать слова «Слава і «Аміль». Як і у «Царю небесному», «Аміль» проспівується в кінці молитви.

Отже, піднесений характер канонічного тексту піснеспіву «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові» відтворено завдяки наскрізному ди-

намічному розвитку, перевазі мажорної сфери звучання, імітації дзвону, широкому діапазону хорової партитури, який сягає двох октав, наявності повторів, остинатності, репетиційності, змінному розміру, політембровості й регістровим зіставленням, контрастним зіставленням усіх засобів виразності.

У третьому піснеспіві «*Мій голос до Господа*» використано вірші з 141 псалма. Цей псалом – молитва Давида до Господа у печері під час його гонінь від Саула. З семи віршів Давидового псалма І. Алексійчук використала чотири – 1, 2, 4, 5, у яких зосереджено основний зміст твору.

Піснеспів написаний у тричастинній репризній формі. У першій частині використовуються 1 та 2 вірші псалма, у яких Давид звертається до Господа («мій голос до Господа, я кличу, мій голос до Господа, я благаю») і розповідає йому свої тривоги («перед обличчям Його виливаю я мову свою, про недолю свою я розповідаю перед обличчям Його»). Крики й благання наповнюють склепіння печери. Давид, розповідаючи Богу про свої нещастя, тішиться тим, що Господь не залишить його.

У крайніх розділах на фоні хорового звучання сопрано і альт соло проводять основну мелодію піснеспіву. У середній частині залишається лише звучання хору. Музичний твір починається невеликим вступом, у якому закладено основні засоби виразності, що відтворюють характер канонічного тексту: вказівки *dolce con tristezza*, *pp*, остинатна синкопована альтова партія (органний пункт), на фоні якої сопрано проводять зачин псалма «Мій голос до Бога». З десятого такту на фоні хорового звучання розгортається соло сопрано з характерними інтонаціями плача-моління. Примхливий ритм, гнучка агогічна організація темпоритму, наявність хроматизмів, форшлагів, *glissando*, динамічна шкала *mp–pp* відповідають жанровим ознакам *lamento* й змісту канонічного тексту.

У середній частини «Праворуч поглянь і побач» використані 4 та 5 вірші псалма. Тут залишається лише хорове звучання, яке стає більш схвильованим, чому сприяє змінний розмір, безперервний рух восьмих, насиченість фактури у сходженні до кульмінації на словах «за душу мою» (50–51 тт.). У динамічній кульмінації, яка співпадає зі



словами «Я кличу до Тебе» (52–53 тт.) моління Давида сягає найвищої напруги, що підкреслюється *ff*, *sf*, високою теситурою звучання та хроматичними сповзаннями у хорових партіях. Невтомні заклики до Господа переходять у тиху репліку альтя соло «Ти моє пристановище», яка є семантичною кульмінацією усього музичного твору.

Реприза є скороченою порівняно з першою частиною. У ній звучить лише перший вірш псалма. Таким чином, третій піснеспів є ліричною кульмінацією усього циклу.

Остання частина циклу – піснеспів «*Свят, свят Господь Саваоф*», який виконує функцію фіналу. Ця молитва є частиною євхаристичного канону і звучить у найважливішій частині Божественної літургії – Літургії вірних. Вона одразу починається з уславлення Бога. Як і інші, піснеспів «Свят Господь» написаний у тричастинній репризній формі.

Темп позначений як *Allegro festivo* – так підхоплюється радісне відчуття, народжене у «Славі». У невеликому вступі закладається святковий характер піснеспіву, що створюється пружним пунктирним ритмом та легкою й активною артикуляцією.

З остинатного унісонного *до*² народжується основна тема, яка являє собою оспівування цієї ноти (5–12 такти). Початок мелодії швидко, у геометричній прогресії (5 тактів), набирає темп. Зберігаючи гармонію у повторі перших двох речень «Свят Господь Саваоф» (5–8, 9–12 тт.), композиторка ускладнює її додатковими звуками, що додає хоровій партитурі виразності звучання. При зміні тексту на словах «повне небо і земля» мелодія, викладена досі одноголосно, звучить у кварту (13 т.), а потім у терцію, що органічно вплітається у загальний музичний розвиток.

При повторі канонічної формули «Свят Господь Саваоф» (17–24 тт.) хорова партитура порівняно з першим проведенням звучить тоном вище, в мелодії оспівується звук *ре*². Структура музичного матеріалу й гармонія зберігаються, як і в першому проведенні основної теми.

У розділі «Алилуя» авторка використовує змінні неквадратні розміри (5/8, 3/4), що надає ритму пружності й акцентованості. Драматургічний розвиток на повторі одного слова «Алилуя» відбувається



завдяки зміні репетиційності в мелодії короткими оспівуваннями, перегукуваннями партій сопрано і альта, додаванню голосів хорової партитури, розширенням діапазону тощо.

Середня частина піснеспіву, «Осанна», контрастна до крайніх розділів, повертає нас до молитовного стану, який відповідає семантичному значенню слів – «спаси, ми молимо». Подібно до оспівування у першій частині основних звуків мелодії do^2 , re^2 , у середній частині відбувається оспівування sol^1 , на фоні якого повна формула канонічного тексту «Осанна в вишніх» звучить в альтовій партії. Продовження молитовного вірша «*благословен, хто йде в ім'я Господнє!*» проспівують усі партії хору.

У репризі «Осанни» знову повертається стан тихої внутрішньої молитви. Музично-тематичний матеріал схожий з першим проведенням «Осанни», однак І. Алексійчук по-іншому опрацює хорову фактуру – додає довгі ноти у верхньому голосі, перше речення проводить на квінту нижче, ніж у першому викладенні теми.

Реприза піснеспіву «Свят Господь» повторює музичний матеріал першої частини, який плавно переходить (121–122 тт.) у коду, де оспівується канонічний виголос «Аллилуя». Урочистий характер коди створюють безперервний рух восьмими, контрастна артикуляція, накладання різних ритмічних формул у промовлянні одного слова в різних партіях хору та їхнє повторення, висока теситура та широкий діапазон звучання мелодії, дублювання мелодії в секунду, кварту, динамічна шкала f – ff . Наскрізний розвиток «Аллилуї», розпочатий у 117 т., має дві хвили розвитку – більш напружену (117–129 тт.) та більш спокійну (129–146 тт.). Завершує коду тиха ремінісценція-підсумок – те, для чого відбувалось піднесене прославлення Бога. Для того, щоб ще раз тихо вимовити «Осанна» («просимо, Господи, спаси!») й на закінчення молитви засвідчити звернення до Бога просвітленим «Амінь».

Висновки. Аналіз духовних піснеспівів для жіночого хору а cappella на канонічні тексти І. Алексійчук дозволяє зробити такі висновки:

– усі піснеспіви дуже виразно передають смисл та особливості канонічного тексту. І. Алексійчук обирає тричастинні репризні форми, у яких чітко, відповідно до тексту, вибудовує музичні структури;



– найбільшої кількості повторів у піснеспівах набувають стійки формули канонічного тексту – «Господи помилуй», «Алилуя», «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Свят Господь»;

– у кінці трьох піснеспівів (крім «Мій голос до Господа») звучить завершальна формула молитов «Амінь», яка підтверджує їх істинність, щирість звертання до Бога;

– засоби виразності (змінний розмір, репетиційність, широкий діапазон хорової партитури, оспівування основних звуків мелодії) у своєму комплексі сприяють створенню стійкої асоціації зі звучанням дзвону, характерного для православного богослужіння;

– семантичні значення канонічного тексту підкреслюються насиченою гармонією: дисонанси та хроматизми посилюють виразність проспіваних слів; наскрізним драматичним розвитком на словах ухвали й прославлення («Алилуя», «Слава Отцю і Сину»), політембровістикою, контрастними зіставленнями усіх засобів виразності тощо.

Перспективою подальших розвідок авторів цього дослідження є визначення інтерпретаційних засад у піснеспівах на канонічні тексти, як в творчості І. Алексійчук, зокрема, висвітлення особливостей прочитання композиторкою канонічного тексту у піснеспівах для мішаного хору, так і в творчості відомих хорових колективів.

ЛІТЕРАТУРА

Волошенко, А. (2015). Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Музикознавчі студії Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*, 36, 44–51.

Гуркова, О. М. (2016). *Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена (2013). Духовно-просветительское издание. Москва, 944.

Чекан, Ю. І. (2017). Історія музики – ХХІ: екстенсифікація чи інтенсифікація? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 120, 23–38.



REFERENCES

Chekan, Yu. I. (2017). Istorii muzyky – XXI: ekstensyfikatsiia chy intensyfikatsiia? [The History of Music XXI: extensification or intensification?]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Academy of Ukraine*, 120, 23–38 [in Ukrainian].

Hurkova, O. M. (2016). *Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzytsi ostannoii tretyny XX stolittia [I. Karabit's creativity in the context of genre and style trends in Ukrainian music of the last third of the XXth century]*. (Candidate's dissertation). National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

Tolkovaya Psaltir Yevfimiya Zigabena [Explanatory Psalter by Euthymius Zigaben] (2013). (Spiritual and Educational Edition). Moscow, 944 [in Russian].

Voloshenko, A. (2015). Avanhardni proektsii natsionalnogo khorovoho psalmu na prykladi tvoriv Iryny Aleksiiichuk [The avant-garde projections of the national choral psalm written by I. Alexiichuk]. *Muzykoznavchi studii Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. Lysenka – Musicological Studios of Lviv National Music Academy named by M. Lysenko*, 36, 44–51 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.06.2019 р.