



УДК 784.087.68.082.4.071.1 (477)

DOI 10.34064/khnum1-55.09

Каменєва Анна

ORCID0000-0002-9772-2901

Стилістичні особливості хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шуха

Анотація

Каменєва А. Стилістичні особливості хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шуха. У статті надано інтонаційно-драматургічний аналіз хорового концерту сучасного українського композитора (1952–2018). Виявлено стилістичні ознаки пізнього твору, обґрунтованого приналежністю до медитативної сфери, збагаченої новою стилістикою. Структуру циклу складає три мініатюри, створені в різні роки. Семантику твору утворює стильовий синтез (фольклорних елементів музичної мови, закладених в поетичному тексті О. Криворучко; сакральних знаків – дзвонів, янгольської колискової тазвуконаслідування), увиразнений назвуко-інтонаційною рівні. Зважаючи на програмну підназву (чаклування), твір, на перший погляд, видається «когнітивним дисонансом» в контексті переважання духовної тематики в музиці М. Шуха. Втім в оригінальній концепції твору композитор унаочнює для вдумливого слухача свою ідею – шлях-«модуляцію» від міфопоетичної (земної) магії до сакральності духовного типу (райський сон). **Ключові слова:** стилістика, хоровий концерт, медитативність, фольклор, сакральність, звуконаслідування.

Каменева А. Стилистические особенности хорового концерта «Чаклувальні пісні» М. Шуха. В статье представлен интонационно-драматургический анализ хорового концерта современного украинского композитора (1952–2018). Выявлены стилистические признаки позднего сочинения, обоснована его принадлежность к медитативной сфере, обогащённой новой стилистикой. Структуру цикла составляют три миниатюры, созданные в разные годы. Семантика хорового концерта образует стилиевой синтез (фольклорных элементов, заложенных в поэтическом тексте О. Криворучко;



сакральных знаков – колокола, ангельской колыбельной и звукоподражания), выраженный на звуко-интонационном уровне. Принимая во внимание программное подназвание (колдовство), произведение, на первый взгляд, воспринимается «когнитивным диссонансом» в контексте преобладания в музыке М. Шухадуховной тематики. Однако в оригинальной концепции своего сочинения композитор обнажает для вдумчивого слушателя свою идею – путь-«модуляцию» от мифопоэтической (земной) магии к сакрально-сти духовного типа (райский сон). **Ключевые слова:** *стилистика, хоровой концерт, медитативность, фольклор, сакральность, звукоподражание.*

Kamenieva Anna. Stylistic features of the choral concerto “Witchery songs” by M. Shukh.

Background. The current paper provides an intonation and dramaturgical analysis of the choral concerto “Witchery Songs” by a contemporary Ukrainian composer M. Shukh (1952–2018). It reveals stylistic features of the late composition, presents an argument for its affiliation to the meditative sphere enriched with new stylistics, which can be seen in the semantics of contemplation, philosophical and psychological focus (the first movement), the concept of “Light” (the second miniature) as well as composure and blissful sleep (final).

Objectives. To reveal stylistic features of the choral concert “Witchery songs” in order to understand the multidimensionality of the late style of M. Shukh (2010).

Methods. The methodology of the research is based on the genre, stylistic, structurally functional, intonation-dramaturgical and semantic scientific approaches.

Results. The structure of the cycle includes three miniatures created in different years (1993, 2006 and 2009). The composer combined them into a new author’s concept: the unifier was the image of the author’s contemplation, meditation on various images of O. Kryvoruchko’s poetry, which was related to his spiritual universe. The program title of the cycle “Witchery Songs” chosen by the author is general, borrowed from the dramatic imaginary sphere of the first movement.

The first movement “Practising witchery on a Gray Seagull” embodies the image of a seagull appearing in different forms: as a white bird, a symbol of purity, and the grey one, which had been grief-stricken and died, leaving behind



baby seagulls. The poetic text is abundant with symbols of death (“black water”, “bitter mountain”), and vice versa, with signs that symbolize hope: “clear field”, “pure wonder”, “white grasses”. At the same time, the name of the movement, its folklore bias and content also point to the image of witchery, which is embodied by M. Schukh in thematism through meditation (means of tempo and timbre dramaturgy, “dark” modal and tonal focus). The metrical organization of the movement attracts attention. If the beginning of the introduction is presented in the 4/4 time, then in the enunciation of the main theme (bar 7) the composer uses an odd meter of 11/8 with the subsequent change to 10/8, 5/8, then 3/4. The frequent change of the metric rhythm indicates the relation of the musical stylistics of this theme to the Ukrainian folk-song tradition.

The second movement “Night” contains no specific symbolism of practising witchery: the semantics of the night includes rather a genre model of a nocturne with its onomatopoeia (breeze, bells, stars, moon). A beautiful pattern is perceived as an intermezzo between the dramatic text of the cycle exposition and the celestial lullaby, which elevates the earth’s feelings to the Light. The movement reveals a magical picture of nightlife. The composer embodied this contemplative image by creating light meditation. Major colour, quiet dynamics, slow tempo, and chamber-like use of musical expressiveness all contribute to the basic essence of a meditative state – calmness and relaxation. Meditative onomatopoeia interfuses the whole movement – a light breeze, lighting up the stars. The image of the bell is found in all parts: the first soprano part has a poetic text – “the wind tinkles “, the alto one has *mormorando*, a singing technique, the second sopranos – syllables “din, don” with sonorous singing of the last “n”. In this part the composer often applies the techniques of free development – *glissando*, *tenuto*, rhythmic variety – triples, long delays. In such a way the artist sought to “let the performers go”, creating a meditative image of night silence.

In the third movement, “Angelic lullaby,” meditative semantics is multiplied, since the genre of lullaby, like meditation, has a calming effect. Thanks to its name the composer gave the song a higher, deeper meaning. Musically, the composer filled the imagery of the movement with an incredibly expressive theme, onomatopoeic techniques similar to the previous movements: imitation of a breeze, hum of birds, stream overflows. Basically, the theme of the movement unfolds with the help of a spiral-like motion technique, the sound of which contributes to the lulling of a baby to sleep. The rhythmic basis of the theme is coloured by



the intonational ostinato. The metro-rhythmic structure plays a special role in the dramaturgy of the movement: the composer often changes time signature, a large number of syncopes colour the musical texture, adding depth and at the same time lightness to the texture, and making the choir sound elusively charming.

Conclusions. The semantics of the work is formed by stylistic synthesis (folk elements of the musical language embedded in the poetic text of O. Kryvoruchko; sacral signs – bells, angelic lullabies and onomatopoeia), emphasized at the sound-intonational level. Taking into account the program subtitle (Practising witchery), the work, at first glance, seems to be a “cognitive dissonance” in the context of spiritual themes predominance in M. Schukh’s music. However, in the original concept of the composition, the composer clarifies for the thoughtful listener his idea – “modulation” way from mythopoetic (earthy) magic to the sacredness of the spiritual type (blissful sleep). The use of folklore stylistics shows that the artist continued the national tradition of O. Koshits, L. Dychko, Ye. Stankovich and others in the choral genre. Such a genre-stylistic decision is today perceived as an actualization of the appeal to traditional folk art, through the lens of philosophical-religious poetics of author’s thinking. **Key words:** *stylistics, choral concerto, meditateness, folklore, sacredness, onomatopoeia.*

Постановка проблеми. Хоровий концерт «Чаклувальні пісні» (2010) для жіночого хору на слова О. Криворучко є яскравим зразком пізньої творчості Михайла Шуха (1952–2018). Твір являє типове для митця медитативне світосприйняття, збагачене звуконаслідуванням, ознаками фольклорної пісенної традиції, сакральною символікою та суто авторським міфо-поетичним мисленням. Науковий інтерес практикуючого хормейстера до твору продиктований актуальністю дискусійного дискурсу щодо творчості М. Шуха в цілому, оскільки вона на сьогоднішній день є маловивченою. Завдяки видатному рівню майстерності втілення іманентно-музичної краси у хорових партитурах (в даному випадку – завдячуючи поезії О. Криворучко), твір пізнього періоду мотивує дослідників до глибинного розуміння хорового письма Михайла Шуха, *стилю його творчості як духовного універсуму*, як складової «мистецького тексту сучасності».

Об’єкт статті – хорова творчість М. Шуха; **предмет** – жанрова стилістика хорового концерту «Чаклувальні пісні».



Мета статті – виявити стилістичні особливості хорового концерту «Чаклувальні пісні» в дискурсі багатовимірності пізнього стилю М. Шуха.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. В науковому дискурсі світські твори М. Шуха не є достатньо висвітленими. Зокрема, хорові мініатюри стали об'єктом досліджень О. Ущипівської [4, 5], музично-поетичну символіку інших хорових творів митця розкрито авторкою пропонованої статті [2]. Єдиною публікацією щодо «Чаклувальних пісень» є стаття з колективної монографії «Михайл Шух: митець і час», в якій міститься докладний аналіз ладо-гармонічної мови та формотворення першої частини хору [3]. Втім авторка не вказує на роль медитативності та стильового синтезу як ознак художнього мислення композитора, про які йдеться в пропонованій статті.

Методами дослідження слугують жанрово-стилістичний, інтонаційно-драматургічний, функціонально-структурний та семантичний види аналізу, обумовлені музично-поетичним синтезом текстів О. Криворучко, інтерпретованих М. Шухом в авторському ключі.

Виклад основного матеріалу. Хоровий концерт належить до пізнього періоду творчості М. Шуха та являє собою музичну медитацію як спосіб художнього самовиразу митця. Цикл складається з трьох частин – «Чаклування на сірій чайці», «Ніч» та «Янгольська колискова». Кожна з них була написана як окрема хорова мініатюра в різні роки – 1993, 2006 та 2009 рр. Втім, у 2010 році (пізній період творчості) композитор об'єднав їх у нову авторську концепцію: об'єднуючим чинником став образ авторського споглядання, медитації на різні образи поезії О. Криворучко, яка виявилася спорідненою його духовному універсуму. Програмну назву циклу «Чаклувальні пісні» автор обрав узагальнену, запозичивши її з тексту драматичної образної сфери першої частини «Чаклування на сірій чайці».

Друга частина не містить конкретних знаків чаклування: семантика ночі нагадує, скоріше, ноктюрн з типовим для нього звуконаслідуванням (вітерець, дзвони, зорі, місяць). Краса музичного звукопису – наче інтермецо між драматизмом експозиції циклу та небесною колисковою фіналу, що підносить земні почуття до Світла. Стосовно назви заключної частини циклу «Янгольська колискова» виникає ког-



нітивний дисонанс¹, який слушно пояснює один з авторів колективної монографії: «... земна магія “Чаклування на сірій чайці” контрастує з небесним співом “Янгольської колискової”. Між ними – пантеїстичний образ “Ночі”» [3, с. 56].

І частина «Чаклування на сірій чайці» (*Lento, e-moll*). З перших звуків композитор вводить слухача у медитативний стан споглядання природи як уособлення пантеїзму, що за традицією народної поезії спирається на метафору-порівняння долі чайки з дівочою долею. Відразу вкажемо на авторське прочитання трагічного тексту поезії сучасної авторки як духовного просвітлення, що зумовлене поглядом мудрої людини. Цю думку підтверджує подальший розвиток драматургії циклу: в хоровому концерті, як і в більшості творів М. Шуха, спостерігаємо драматургію типу «духовного сходження»: від темряви магії до – світла християнської любові.

Образи експозиції насичені як вербальними, так і музичними символами. Основним поетичним образом є чайка, у різних іпостасях: *біла* – символ чистоти, та *сіра*, що зазнала горя та померла, залишивши після себе чаєняток. Поетичний текст насичений символами смерті («чорна вода», «гірка гора») та, навпаки, знаками, що викликають надію («чисте поле», «чистий подив», «білі трави»). Разом з тим, поетична назва частини, її фольклорний нахил та зміст розкривають образ чаклування, втілений М. Шухом у тематизмі за допомогою медитації (засобів темпової та тембрової драматургії, «темного» ладотонального нахилу).

Тема хорового вступу (унісон, що розходиться у триголосний кластер з послідуєчим поверненням) імітує легкий вітерець. Разом з тим в музиці одразу відчувається тривога, внутрішнє напруження разом із зовнішнім спокоєм. Звернемо увагу на метричну організацію. Якщо початок вступу експонується у розмірі 4/4, то у викладенні основної теми (т. 7) композитор використовує складномішаний розмір 11/8 з наступною зміною на 10/8, 5/8, 3/4. Такий тип метроритмічного часу свідчить про дотичність музичної стилістики твору до української народно-пісенної традиції.

¹ Чаклування – сегмент магії, чужинний християнському світу спогляданню.



Форма першої частини – куплетно-варіантна. Основна тема починається одноголосним викладенням партії сопрано – легким, прозорим звуком, символізуючи образ сірої чайки. В своєму розвитку тема – аскетична, інтонаційно спирається на першу щабель *e*. Квартовий висхідний мотив в розгортанні теми ніби намагається вирватися з «тенет» тоніки, однак вона «тримає» інтонаційну остинатність. Її викладення в натуральному мінорі надає архаїчності, навіть стилізації народної пісенності. Розвиток теми відбувається динамічно – від унісону однієї партії переходить в кластерне чотириголосся *tutti* хору, теситурна лінія голосів поступово підвищується, прагнучи кульмінації. На найбільш напруженому моменті тема різко «обривається», повертаючись в унісон на тоніці, звучить підкреслено (*marcato*). З пониженням теситури поступово відбувається й динамічний спад. Зв'язкою до наступного куплету слугує тема вступу (подих вітерця).

У другому куплеті основну тему проводять альти (хоча не повністю, лише перші два такти): наповнено та напружено вона звучить наче «відповідь» (в домінантовій тональності *h-moll*). Далі в тематизмі відбувається висхідний рух терціями з послідуною акцентованою зупинкою на секундовому суголосі перших та других альтів із поверненням до унісону. Секундовість тут сприяє щемливому звукообразу чайки. Далі композитор розцвічує звукообраз новими інтонаціями: змінюється тональна основа (*a-moll*), з'являються оригінальні «переливчасті» мотиви, що сходять з верхньої точки, зображуючи розсип зорь («*Ідіть зорі*»). Ці мотиви повторюються тричі: другий раз в тональності *e-moll*, втілюючи скорботу («*захоронить мене доля*»); третій – знову в *a-moll*.

На кульмінаційному етапі драматургічного розвитку (щільні кластери, підвищення теситури, динамічне наростання) скорбота дівчини набуває відчаю (на словах «*пересміє, ще й позиче...*»). І знов емоційний «вибух» переходить в стан заспокоєння. На завершення першого куплету медитативна тема звучить у варіаційному викладі (в тональності *a-moll*) на тлі органного пункту перших та других альтів.

Другий куплет є ще більш емоційно насичений, адже тут розкривається образ смерті сірої чайки. Розпочинається він ідентичною темою першого куплету – стримане викладення першої теми спочатку



в унісон, далі – кластерним чотириголосним розвитком з поступовим підвищенням теситури та динаміки, що призводить до драматичного апофеозу частини. В кульмінації зображується смерть чайки: чуються її страшні зойки, сильні помаху крил (дані звуки вказані композитором в партитурі), завивання та плач стогони, відтворені на інтонаціях хорового вступу. Особливе напруження кульмінації створює унісон голосів, що сприяє великій звуковій концентрації та хоровій єдності.

Після кульмінації відбувається поступовий спад, звучить «відповідь» теми у *h-moll* в партії альтів на тлі хорових призвуків, що зображують крик чайки, її слабкі зойки. Висхідний терцієвий рух підкреслюється композитором позначкою *tenuto* задля звернення уваги на значення музично-поетичного символу «чорної долі» чайки. Друга тема звучить у прозорій фактурі, порівняно з попереднім масштабним викладом першої. Переливчасті підголоски символізують просвітлення: «чисте поле», «чистий подив...».

Функцію закінчення драматургічного розвитку всієї першої частини виконує трагічний образ душі померлої чайки: динаміка та теситура поступово спадають, поодинокі відголоски основної теми звучать на тлі тонічного органного пункту (*mormorando*). Звуконаслідування вітерця (що створює образно-тематичну арку зі вступом) втілено прийомами хорового *glissando*, промовлянням слів пошепки.

У другій частині «Ніч» (*Andante, H-dur*) відтворена чарівна картина нічної природи. Композитор втілив споглядальний образ, як різновид медитації. Мажорна фарба, тиха динаміка, повільний темп та камерність використання засобів музичної виразності сприяють розкриттю сутності медитативного стану – спокою, гармонії природи та людської душі.

Форма цієї частини – тричастинна репризна. Хоровий виклад побудований за такою структурою – основний тематизм розвивається в партії сопрано, а альти створюють оксамитовий «флер» звучанням органного пункту на квінті. Вся частина символізує дзвін, що присутній як у поетичному тексті, так і в музичній семантиці: хоровий спів прийомом *mormorando*, органний пункт в альтовій партії, велика кількість довгих тривалостей, особливо в кінці фраз, продовжених ферматами.



Розпочинається частина тихим оксамитовим звучанням квінти в партії альтів. Далі в хоріву фактуру вплітаються інтонації, що зображують легкий вітерець (другі сопрано, до яких підключаються і перші сопрано). Відбувається поступове висхідне накопичення звуків в хорове суголосся, символізуючи загоряння зірочок. Оригінальність звучанню додає використання тоніки та субдомінанти другого ступеня, що накладаючись один на один, утворюють «терпкий» секунд-акорд (II2). Основну тему, що характеризується плавним голосоведенням з висхідною квінтовою інтонацією, експонують перші сопрано. Медитативне відлуння дзвону виявляється одразу у всіх партіях: поетичний текст у перших сопрано – «*дзвонить вітер*», у альтів – прийом співу *mormorando*, у других сопрано – склади «*дин, дон*» з сонорним проспіюванням останньої «*н*».

Семантика медитативності втілюється і на ритмічному рівні: часте використання довгих тривалостей, затримань, темпових уповільнень. Інтонація дзвону проявляється і у квартовій інтонації других альтів, що символізують звук великого дзвону. Цікавим є розподілення композитором вершин музичної фрази, що не завжди припадають на сильну долю такту, М. Шух вказує на важливість тої чи іншої інтонації *tenuto*. Всі ці семантичні знаки сприяють відчуттю пантеїстичної аури.

У другому реченні йдеться про образ місяця, який порівнюється з «*головою дзвону*». При ідентичному тематизмі тут з'являються більш гнучкі динамічні нюанси. На довгих тривалостях слід робити виразне посилення динаміки з швидким повернення у нюанс *piano*, що наслідую удар дзвону.

У середньому розділі розкривається образ двох калин – символів жіночих образів, і, традиційно для фольклорних сюжетів, закрадається фарба печалі – «*положили по сльозині у віночок*». У тематизмі ці образи відтворюються терцієвими мотивами двох сопрано, «сльози» звукозображені низхідними інтонаціями, а також оригінальним звучанням хорового підголоску на склади «*дин*» та «*дон*» з раптовим посиленням нюансу прийомом *vibrato*, як зазначив композитор. Якщо на початку частини ці склади символізували дзвони, то тут – трансформуються у звуконаслідування падаючих сліз. В тональному плані



драматургія розгортається висхідним рухом. Так, оригінальним є раптовий перехід з основної тональності *H-dur* у *D-dur*, далі звучить мінорна фарба – *e-moll*, і знову повернення до основної тональності.

В репризі звукообразжальні прийоми найбільш виразні. Дзвін відбивається всім складом хору, що додає фактурі глибини та наповненості. На тлі хорового органного пункту ніжно звучить соло сопрано, що символізує світлий жіночий образ. Композитор додав до тематизму соло прийоми вільного розгортання – *glissando*, *tenuto*, ритмічне розмаїття – тріолі, довгі затримання. Тема звучить начебто імпровізаційно: так композитор прагнув «відпустити» виконавців, створивши медитативно-споглядальний образ нічної тиші. Розцвічують звуковий живопис майже невлітими підголоски високих голосів – виразні інтонації зверху вниз, – начезірки падають. Велику роль у створенні чарівної аури ночі мають кластерні співзвуччя, сприяючи входженню слухача в стан роздумів та зосередження.

III частина «**Янгольська колискова**» (*Andante, e-moll*). Як відомо, колискові пісні існують з давніх давен та складають великий пласт зразків народної творчості. Цей жанр втілює найкращі образи – любові та тепла, «...через пісні, співані при колисці, які звучать, мов замовляння і ніби молитва водночас, очевидно, передавався код роду» [6]. В хоровий концерт «Чаклувальні пісні» колискова «вплітається», органічно примножуючи медитативну семантику; отже цей жанр, як і медитація, скеровує на заспокійливу дію. Завдяки назві «Янгольська», митець надав пісні більш вищий, онтологічний сенс. В музичному плані композитор вирішив образність музики неймовірно виразним тематизмом, звуконаслідувальними прийомами голосів природи (імітація легкого вітерця, курликання птахів, переливів струмочка).

Форма фіналу – куплетно-варіаційна. Він починається, як і в попередніх частинах циклу, органом пунктом в низьких голосах. Основна тема звучить в партії перших, ядром теми є стрибок від тоніки до квінти з послідовним поступовим поверненням до першого щаблю. Мелос розгортається спіралеподібним рухом, звучання якого сприяє заколисуванню дитини. Мотиви хитання «вверх-вниз» імітують рухи колиски. Інтонаційну остиглість розцвічує ритмічна основа теми.



Так, композитор в кожному такті використовує натиск на першу долю і послідувачі синкопи – віддачею на слабких долях, застосовуючи восьму паузу на завершенні фрази, а тему продовжує вже на нестійку долю такту. Такі ритмічні хитання можуть відображати зітхання дитини уві сні.

На тлі теми лагідно звучать підголоски, що символізують подув легкого вітерця, та інші елементи звукопису, точно вказані композитором, що мають свою лінію розвитку. Так, виконавці, що зображають курликання птахів, поділені на першого, який кричить «*тіу*», та другого, який вигукує «*улі*». Ці звуки поперемінно виконуються на слабкі доли такту та додають невагомості хоровій фактурі. Якщо перша фраза є одноманітною в гармонічному плані (тонічна основа), то в наступному відбувається деяке розмаїття: архаїчно звучить VI щабель з послідувачим переходом в натуральну доміанту і поверненням в тоніку (в партії альтів).

Другий куплет є більш розвиненим в тематичному плані. У фактурі влітається «тема вітерця» (за вказівкою композитора), що характеризується поступовим спіралеподібним рухом восьмих в амбітусі терції з самобутнім звучанням синкопи в середині мотиву. Доручена ця тема першим сопрано, втім на першому плані – піднесене звучання янгольського соло сопрано, що звучить ніби молитва за все земне буття. Виразні стрибки в партії солістки додають політності. Крім появи нових тем, фактура ущільнюється за рахунок додавання підголосків, використання *divisi* в партіях. Ладогармонія переходить в паралельний *G-dur*; в акордиці домінують затримання.

В наступному куплеті привертає слухачку увагу варіація теми першого куплету, що звучить не в ліричному, а у мовленнєвому дусі. Тематичні сегменти розділені паузами (вісімками). Слова звучать відокремленими складами; метр змінюється кожен такт з 4/4 на 2/4. Цікавою знахідкою є тривале звучання в кінці фраз секундакорду (I2); особливо вражаюче ця «педаль» звучить після гострого промовляння теми хором.

Ніби подив вітру, вривається наступний куплет, що є кульмінацією частини. Тут відбувається поєднання всіх інтонаційних сегментів з попередніх куплетів – перша тема і в ліричному викладенні (I ку-



плет), і в мовленнєвому (III куплет), спіралеподібна «тема вітерця» (II куплет), звукозображальне наслідування птахів «*тіу, улі, ку-ку*», переливи струмочка, а також вокаліз соло сопрано, яке, здіймаючись у височінь, символізує образ янгола. Структура тематизму передбачає поліфонічне викладення, а потім – зібрання всіх голосів у септакорд, що звучить архаїчно.

Особливу роль у досягненні кульмінації має метро-ритмічна структура: композитор знову кожен такт змінює розміри з 4/4 до 3/4, велика кількість синкоп розцвічують музичну тканину, надаючи фактурі глибини і легкості одночасно, а хоровому звучанню – невлугої чарівності. Після кульмінації композитор одразу надає образ заспокоєння. Останню фразу він викладає у прозорій фактурі: в динаміці *pp* виразним підголоском звучить «тема вітерця» в партії сопрано з хоральним супроводом низьких голосів.

Останній куплет є ідентичним до першого; отже, стверджується лірична тема – знак колисання. В поетичному тексті йдеться про янгольський світ, який дорівнює рай на землі. Багаторазовий повтор слів «*баю, бай*» апелює до жанрового прообразу. Коду знаменує інтонація з хорового вступу до «Чаклування на сірій чайці» (I ч.), що утворює смислову арку циклу, символізуючи райський спокій – семантичний вимір авторської концепції.

ВИСНОВКИ. Всебічний аналіз хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шуха виявив, по-перше, медитативну направленість загальної концепції твору, що проявляється у семантиці споглядальності, філософсько-психологічної зосередженості (перша частина), концепту «Світла» (друга мініатюра) і спокою та райського сну (фінал). По-друге, використання фольклорної стилістики, що свідчить про приналежність митця до національної хорової традиції (О. Кошиця, Л. Дичко, Є. Станковича). Таке жанрово-стилістичне рішення сприймається як актуалізація звернення до традиційної народної творчості, крізь призму філософсько-релігійної поетики авторського мислення.

По-третє, в стилістику світського концерту М. Шух залучає сакральні знаки музичної мови/мовлення (дзвони, колискова) та засоби звуконаслідування (вітерець, пташиний спів тощо). Таким чином,



митець поєднав сучасну музичну мову з архаїчними прообразами народної творчості.

Досліджуючи хорову спадщину М. Шухаяк системне явище, зазначимо, що цей твір, на перший погляд, видається «когнітивним дисонансом» в контексті переважання духовної тематики. На це вказує семантика чаклування, закладена поетичним першоджерелом. Втім в оригінальній концепції твору композитор унаочнює для вдумливого слухача свою ідею – шлях-«модуляцію» від міфопоетики земної магії до сакральності духовного типу (сон-мрія про рай).

Перспектива подальшого дослідження теми. За межами статті залишаються маловивчені твори М. Шуха – хоровий концерт *«Из памяти временных лет»*, духовний концерт *«Искушения Светлого Ангела»*, що складають науковий інтерес задля обґрунтування хорової творчості митця як сучасного «культурного тексту». Чекають на продовження теми і вивчення інтерпретацій творів М. Шуха сучасними хоровими колективами України в світлі сучасного напряму когнітивного музикознавства – інтерпретології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Муз. Україна, 1985. 112 с.
2. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82–92.
3. Михайл Шух: Митець і час: колективна монографія. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2019. 131 с.
4. Ущипівська О. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок XXI ст.): монографія. Київ: ПАРАПАН, 2011. 480 с.
5. Ущипівська О. Музичні пейзажі М. Шуха в контексті традицій сучасної культури. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. пр. Харків: Стиль-Издат, 2004. С. 162–168.
6. Феномен української колискової. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/945934.html> (дата звернення: 7. 12. 2019).



REFERENCES

1. Goryuhina, N. (1985). *Ocherki po voprosam muzykalnogo stilya i formy* [Essays on musical style and form]. Kyiv: Muz. Ukrayina [in Russian].
2. Kameneva, A. S. (2017). Muzykalno-poeticheskie simvoly v horovom tvorchestve M. Shuha [Musical and poetic symbols in the choral work of M. Shukh]. *Problemi vzayemodiyi mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti – Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 47, 82–92 [in Russian].
3. Mikhail Shukh: Artist and time. (2019). *Collective monograph*. Kyiv: vid-vo NPU im. M. P. Dragomanova.
4. Ushapivska, O. (2011). *Kulturno-mistecke zhittya Donechchini (kinec XIX – pochatok XXI st.)* [Cultural and artistic life of Donetsk region (end of XIX – beginning of XXI century)]. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
5. Ushapivska, O. (2004). Muzichni pejzazhi M. Shuha v konteksti tradicij suchasnoyi kulturi [Musical landscapes of M. Shukh in the context of the traditions of modern culture]. *Problemi suchasnosti: kultura, mistectvo, pedagogika – Problems of today: culture, art, pedagogy*, 162–168 [in Ukrainian].
6. Fenomen ukrayinskoyi koliskovoyi [The phenomenon of Ukrainian lullaby]. www.radiosvoboda.org/a/945934.html. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/945934.html> [in Ukrainian].