

УДК 78.071.1(477.54)(092):783.29

DOI 10.34064/khnum1-66.07

***Савченко Ганна Сергіївна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри композиції та інструментування

e-mail: lanna2@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**«Lacrimosa» Олександра Щетинського:  
музика, написана під час війни з вірою в перемогу  
Людяності і Світла**

*Актуальність теми статті зумовлена потребою музикознавчого осмислення твору, написаного під час трагічних подій війни проти України, спричиненої імперськими намірами сусідньої тоталітарної держави. Метою статті є дослідження композиції О. Щетинського «Lacrimosa» для шести інструментів (2022) у контексті духовної кризи початку повномасштабного російського вторгнення. Вперше осмислюються духовний зміст твору, його місце у творчості українського композитора та загальнокультурному просторі. За результатами дослідження, «Lacrimosa» О. Щетинського постає 1) як текст «in tempo», що написаний «тут і зараз» і є об'єктивацією рефлексії митця щодо подій війни; 2) як твір, що продовжує лінію інструментальних композицій духовної тематики в контексті творчості українського майстра, зокрема його пошуків у сфері звуку й організації звукоматерії в часі та просторі; 3) як такий, що належить українській та європейській музичним культурам XXI століття. У висновках відзначено, що «Lacrimosa» О. Щетинського є текстом пам'яті, в якому закодована інформація травматичного сьогодення, актуальна не тільки в українському, але й також в європейському та світовому культурних просторах, як у наш час, так і в історичній перспективі – як свідчення боротьби «світла й людяності» з «темрявою та варварством».*

**Ключові слова:** сучасна українська музична культура; інструментальна музика; музичний текст; час; простір; фактура; звук; тембр; духовна тематика; *Lacrimosa*; творчість Олександра Щетинського.

### Постановка проблеми.

Війна як ситуація глобальної кризи ставить людину перед екзистенційним вибором – утратити людяність чи залишитися людиною, яка трансцендує (М. Мамардашвілі), зростаючи в Особистість. Загроза фізичного знищення, неможливість контролювати хід подій, страх за близьких людей змушують подвійну біологічно-соціальну природу людини нібито розщепитися, дозволяють біологічному началу взяти гору над соціальним із метою концентрації на виживанні. У той же час, жахи війни породжують явища граничної людяності й моральності, відданості і стійкості, любові й милосердя.

«*Lacrimosa*» для шести інструментів<sup>1</sup> Олександра Щетинського була написана на початку повномасштабної війни, коли російські війська стояли під Києвом, місто щодня бомбили й обстрілювали<sup>2</sup>. Партитура містить анотації автора, в яких коротко розкривається концепція твору і даються аналітичні ключі до розуміння технічного боку композиції. Коментар до «*Lacrimosa*» є гранично лаконічним: «Твір написано в перші тижні нової російсько-української війни, із думкою про жакливі трагічні події на українській землі, із вірою в перемогу людяності та світла над варварством і темрявою» (Щетинський, 2022). Актуальність дослідження саме цієї композиції зумовлена потребою сьогочасного музикознавчого «відгуку» – осмислення твору, написаного під час війни у ситуації кризи.

---

<sup>1</sup> Твір написаний для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки та органа. Такий склад визначений проханням створити музику для виконавців із Луганської філармонії, які евакуювалися до Львова на початку повномасштабного вторгнення. Прем'єра твору відбулася 17 квітня 2022 року у Львівському органному залі. Партію органа виконала львівська органістка Світлана Позднишева, диригував Іван Остапович. Інформацію про цю подію можна знайти в українському інтернет-журналі «Музика» (Сидорак, 2022).

<sup>2</sup> Композитор не покидав Києва на початку війни, будучи свідком усіх подій, що розгорталися.

**Останні дослідження і публікації.** Теоретичну базу цієї статті складають наукові джерела з різних сфер знання про людину. Оперування поняттям «криза» зумовило звернення до праць із психології<sup>3</sup>, філософії, етики (Булах, 2016; Стасевська, 2016; Франкл, 2023; Fromm, 2013) з метою акцентувати особистісний духовний аспект цього явища, базуючись на розумінні кризи в глобально-історичному вимірі як першопричини духовних зрушень і оминаючи всі інші різновиди кризових ситуацій, що вивчаються соціологами, культурологами, політологами, істориками, економістами тощо<sup>4</sup>.

Слід зазначити, що криза як ситуація, котра може бути породжена різними обставинами (віковими, життєвими тощо), оцінюється психологами як амбівалентне явище – одночасно деструктивне й конструктивне, продуктивне. У переживанні кризи, на думку фахівців, «актуалізується екзистенційна рефлексія, що надає ... можливості виокремити нові орієнтири, цінності й життєві смисли, наповнити новими інтенціями власний особистісний та життєвий простір» (Булах, 2016: 61). Продуктивність кризи виявляється в тому, що вона «“змушує” кожну особистість осмислити все, що відбувається в її житті, знайти в собі сили для прийняття важливих рішень, для узгодження міжособистісних взаємин, для здійснення морального вибору. Конструктивне вирішення кризи підвищує суб'єктність людини, ієрархізує її цінності й цілі, накреслює нові смисли життя, оновлює життєвий простір існування» (Булах, 2016: 62). Криза ініціює самоактуалізацію та самоздійснення людини, благодатним ґрунтом для чого є творчість у широкому розумінні. У ситуації війни творчість є потужною духовною силою протидії, інструментом внутрішньої інженерії, спрямованої на збереження та зростання людяного в Особистості як своєрідного конструкту, який конститує і скеровує духовне життя. Наведені положення про подвійність реакції на кризу дають розумін-

---

<sup>3</sup> Окреслена проблематика – людина у стані кризи – є вельми розгалуженою й розробленою у психології. У межах цієї статті аналіз наукових джерел обмежується кількома, адже ми не ставили за мету показати повну картину існуючих точок зору щодо цієї актуальної в сучасному бутті людства теми.

<sup>4</sup> До прикладу: Басва, 2018; Meyrick & Barnett, 2020.

ня того, що з початком повномасштабної війни в Україні від 24 лютого 2022 року творча, наукова, педагогічна діяльність українських митців, дослідників, викладачів не знизилася своєї напруги, а в багатьох випадках – підвищила свою інтенсивність і потужність<sup>5</sup>.

У зв'язку з думкою щодо важливості й необхідності креативної діяльності як механізму збереження людяності в умовах кризи звернімо увагу на положення статті австралійських вчених, які, на прикладі австралійського суспільства в умовах пандемії COVID-19, розмірковують над сутністю кризи і висувають категорію цінності в якості інструмента дослідження культури й мистецтва, наголошуючи на тому, що їх суспільна роль в цей період зросла (Meurick & Barnett, 2020: 77). З'явилася нове розуміння їх значущості через перекона-

---

<sup>5</sup> У гуманістичній етиці Е. Фромма смисл людського буття полягає в розкритті та реалізації усіх своїх сил і можливостей, у плідному житті. Під плідністю філософ розуміє конструктивну, позитивно орієнтовану діяльність, націлену на досягнення розвитку, зростання, свободи, щастя окремої особистості, збереження її життя, збереження її як унікальної істоти. Відповідним чином, повна самореалізація індивіда, його щасливе життя стають основою внутрішньої рівноваги людини й гармонійних відносин у соціумі, це – єдиний шлях до гармонії та єдності зі світом. «Метою гуманістичної совісті є продуктивність і, відповідно, щастя, яке необхідним чином супроводжує продуктивне життя» (Fromm, 2013: 132). Ця думка суголосна роздумам М. Мамардашвілі: «...Людина не створена природою і еволюцією. Людина створюється. Безперервно, знову і знову створюється. Створюється в історії за участю її самої, її індивідуальними зусиллями» (Мамардашвілі, 1992). Отже, інтенсифікація духовного життя у кризовій ситуації є засобом збереження людиною себе як особистості.

Цінними є свідчення В. Франкла, який у деяких випадках констатував інтенсифікацію духовного життя в жахливих умовах концтаборів, незважаючи на зосередженість в'язнів на суто вітальних потребах і неможливість реалізувати особистісний потенціал. «Попри всю вимушену фізичну та духовну примітивність життя в концентраційному таборі, духовне життя могло бути глибшим. Уразливі люди, які звикли до багатого інтелектуального життя, могли відчувати сильний біль (вони часто були тендітної статури), але їхнє внутрішнє життя не страждало так сильно. Вони були спроможні рятуватися від навколишнього жахіття в багатому внутрішньому житті й духовній свободі. Тільки таким чином можна пояснити явний парадокс: деякі слабкіші в'язні часто виживали в таборі краще, ніж міцні люди» (Франкл, 2023: 53). І далі: «Що інтенсивнішим ставало внутрішнє життя в'язня, то сильніше він реагував на красу мистецтва і природи – як ніколи раніше» (Франкл, 2023: 55).

гурацію – перенесення акценту з трактування власне цінності як блага (там само: 79) на цінність як суспільно значущий феномен (там само: 85–86). Це виводить розуміння цінності культурних здобутків на новий ступінь: рух відбувається від усвідомлення їх утилітарної корисності до осягнення їхньої багатовимірної функціональності, яка дозволяє визнати особливий статус культури та мистецтва як конструктивних сил у часи криз.

Мистецтво і культура є також пам'яттю людства, яка зберігає соціально та історично значущу інформацію в перекодованій мовою мистецтва формі<sup>6</sup>. Підвищення актуальності цієї властивості відбувається в ситуації кризового розлому. А. Erll зауважує, що дослідження феномена культурної пам'яті має міждисциплінарний характер, у його вивченні задіяні історія, соціальна психологія, політична філософія, літературознавство, медіа-студійні проекти. Автор виокремлює три виміри культурної пам'яті з відповідними напрямками дослідження. Це репрезентація «травматичного минулого» («traumatic pasts») в літературі та кіно (до прикладу, дослідження Голокосту, поезія Першої світової війни, зображення в художніх творах порушення прав і свобод людини у всьому світі тощо); це «соціальне життя» текстів та інших медіа в мнемоісторичній перспективі; третім виміром є транснаціональна та транскультурна пам'ять (Erll, 2011). Залишаючи поза увагою дві останні сфери формування та функціонування культурної пам'яті, зазначимо, що в першому вимірі саме кризові стани, явища та події є предметом фіксування й рефлексії в мистецтві. Також очевидно, що не тільки вербальні та візуальні види мистецтва, які бере до уваги автор, можуть акумулювати інформацію та репрезентувати (опосередковано, у власний спосіб, детермінований специфікою мистецтва) досвід травматичного минулого або сьогодення. Немає сумнівів, що така властивість притаманна й музиці.

Духовні кризи активізують духовне будівництво. Звернення О. Щетинського до духовної тематики під час війни є цілком законним у контексті творчості композитора в цілому. П. Рудь зазначає,

---

<sup>6</sup> Культура як пам'ять людства досліджується в численних працях Ю. Лотмана, аналіз яких не є метою в межах цієї статті.

що, на відміну від багатьох композиторів, котрі до духовної тематики звертаються переважно в пізній творчості, композитор свій творчий шлях почав зі втілення в хоровій та інструментальній музиці складних біблійних і євангельських тем (Rud, 2021 a: 69), які й далі, у творчій еволюції О. Щетинського, мали величезне значення (Rud, 2021a: 71).

**Метою статті** є дослідження твору Олександра Щетинського «*Lacrimosa*» для шести інструментів (2022) у контексті духовної кризи початку повномасштабної російсько-української війни.

**Новизна** дослідження полягає у спробі осмислення музичного твору в кількох площинах: 1) як такого, що написаний «тут і зараз» – у ситуації духовної кризи, спричиненої війною; який є свідченням соціально-історичного розлому й об'єктивацією рефлексії митця на події війни; 2) такого, що продовжує лінію інструментальних творів духовної тематики в контексті творчості композитора, його пошуків у сфері звуку й організації звукоматерії в часі та просторі; 3) нарешті, такого, що належить українській, ширше – європейській музичній культурі ХХІ століття.

### **Виклад основного матеріалу.**

У молитві «*Lacrimosa...*» надзвичайно тонко й невимовно складно поєднуються об'єктивний і особистісний тон висловлювання, надлюдське й людське, страх, трепет і боязка надія на милість і спасіння. Із великою емоційною силою, трагічно й напружено прокреслюється ціннісна смислова вертикаль між світами Земним і Небесним. Обрання за назву першого слова молитви, яке за століття набуло в європейській музичній культурі статусу емного символу, здатного виконати функцію програмувального коду, визначило смислову багатозаровість твору та його композиційне рішення. Зауважимо, що О. Щетинський об'єктивує смисл молитви засобами інструментальної музики максимально абстрактно й узагальнено, що в цілому притаманне його творам духовної тематики<sup>7</sup>. Зі- і протиставлення –

---

<sup>7</sup> Наприклад, щодо твору для восьми віолончелей «Марфа і Марія», який відсилає до відомого євангельського сюжету, композитор зауважує: «Життєва парадигма минушого й вічного стала програмним мотто твору «Марфа і Марія» для ансамблю восьми віолончелей. Тут немає ілюстрування сюжету. Важливішим було музичне від-

діалог – загального та одиничного, об’єктивного та особистісного задається програмувальним кодом, розгортаючись по горизонталі й вибудовуючи вертикаль композиції.

У трактуванні ансамблевого складу, який виник ситуативно, О. Щетинський виявляє закладені в ньому семантичні можливості, диференціюючи тембри відповідно до традиції їх застосування в європейській композиторській практиці, тим самим наділяючи їх певною (не константною) функцією в діалозі. Отже, гобой і скрипка стають голосами індивідуальними, трепетними й самотніми, які, однак, можуть долучитися до загального «хору», а мідні духові (валторна і два тромбони) об’єднуються в групу, котра репрезентує надособистісне начало. Звучання органа пронизує весь твір, його функція амбівалентна: на початку твору він є фундаментом ансамблю, представлений як постійно присутня відсторонена «третя сила». Поступово орган перетворюється на голос, якому доручається об’єктивне висловлювання – мелодія з елементами стилізації української народної пісні, що є кульмінацію всього твору, моментом катарсичного просвітлення.

У тембровому профілі та фактурі твору наявна логіка, визначена не тільки програмним задумом, а й технічними й художніми ідеями, актуальними для творчості О. Щетинського в цілому. Це робота зі звуком<sup>8</sup> як одиницею звукоматерії, витворення різних її конфігурацій, інтерес до тембру, вибудовування в кожному творі особливого часу та простору. «*Lacrimosa*» починається з одного звука – довгого органного «а» в малій октаві, який у ритмізованому варіанті дублюється у другого тромбона. Зауважимо, що з «а» в октавному дублюванні (перша-друга октави) починається Флейтовий концерт (1993) композитора, «а» першої октави звучить на початку твору для восьми віолончелей «Марфа і Марія» (2009), що дає підстави трактувати цей звук як першоелемент, із якого постає звукоматерія. В «*Lacrimosa*»

---

биття символічного змісту євангельської історії, що містить чимало смислових шарів і є багатим джерелом для розмірковувань, інтерпретацій і художніх творів упродовж віків» (Щетинський, 2009).

<sup>8</sup> Спостереження з цього приводу містить дисертаційне дослідження П. Рудь (2021b).

вона справді створюється / збирається з елементів поступово: на ритмізоване й довге «а» у тромбона й органа нашаровується «с» першої октави першого тромбона у більш довгих тривалостях, далі – «f» першої октави у валторни, і, нарешті, «gis» першої октави гобоя у дрібніших тривалостях. Усі звуки, що долучаються до загального звучання, дублюються органом. Останній звук порушує чисту діатоніку перших тактів, звуковий простір поступово розширюється, вміщуючи звуки хроматичного звукоряду «d», «h», «b», «cis», «g», «fis», «e». До вступу скрипки у ц. 7 (т. 51), у межах першого розділу звук «es» відсутній, 11 звуків складають модус, який визначає звуковисотний склад горизонталі та вертикалі музичної тканини. Проте модальна техніка, застосована композитором, надалі органічно поєднується з вільною атональністю, роботою з 12-тоновими полями.

Повернімося до мелодичної лінії гобоя. Виокремлення його із групи духових інструментів як індивідуального голосу відбувається поступово від т. 37 шляхом проникнення в партію більш широких інтервальних ходів (на квінту, септиму), ніж у інших духових, амбітус яких не перевищує тритону. Лінія особистісного висловлювання, лише намічена у гобоя, підхоплюється і стає потужнішою у т. 51 в партії скрипки, якій доручено сольний фрагмент. Він починається треллю «d-e» (в першій октаві), яку можна трактувати як вслуховування в одиницю звукоматерії (звук) через «розхитування», розсування його меж. У трелі в наступних тактах вперше у творі звучить звук «es» («d-es»), заповнюючи до кінця шкалу 12-тонового звукоряду. Це є подією в тонко сплетеній звукоматерії. Далі звук «es» звучатиме в експресивній, звуковисотно і ритмічно індивідуалізованій мелодичній лінії гобоя (т. 100), який остаточно дистанціюється від надособистісного «загалу» духових інструментів. Від т. 91 до т. 125 вибудовується лінія його мелодичного розвитку в декілька етапів, починаючись від *p* і завершуючись пронизливим *frullatto* на *f* у високому регістрі. У подальшому викладенні ініціатива сольного висловлювання передається від гобоя до скрипки і навпаки. Міра звуковисотної та ритмічної індивідуалізованості обох партій до т. 186 є високою, що протиставляє їх іншим інструментам. Мідні духові й орган від початку «*Lacrimosa*» утворюють у будові фактури два шари: партія органа –

більш статичний, витриманий у крупних тривалостях, розташований віддалено у просторі за рахунок динаміки; партії мідних духових – більш рухливий через ритміку, розташований у середині звукового простору.

Від т. 187 індивідуалізованість партій гобоя та скрипки нівелюється, натомість увага зосереджується на просторово-стереофонічних ефектах, закладених композитором у партитурі. У коментарях міститься схема розташування виконавців на сцені, передбачено рух музикантів за куліси під час гри (ц. 19–21), створення ефекту звучання за зачиненими й відчиненими дверима (ц. 22–27), «у результаті чого слухачі в залі чують посилення або послаблення звуку мідних» (Щетинський, 2022). Саме у цьому розділі скрипка і гобой втрачають значення сольних інструментів, перебираючи на себе функції озвучення додаткових ліній, які беруть участь у створенні єдиного звукового ефекту. Далі тромбоністи (ц. 27) розташовуються праворуч і ліворуч у кінці залу біля входу для створення стереозвучання, а валторніст – посередині. У ц. 38 музиканти бічними й центральним проходами повертаються на свої місця на сцені. Цікавим є коментар композитора щодо цих пересувань: «Під час усіх переходів виконавці на мідних інструментах грають напам'ять і рухаються повільно... Усі їхні рухи мають бути невинуватими. Важливо не втрачати зосередженості на грі, відчуваючи себе певною мірою акторами – учасниками особливого “ритуалу”». Коментар підтверджує важливе: робота композитора зі звуком і звукоматерією не передбачає абстрагування від художньо-естетичних завдань. Кожний звук партитури пронизаний смислом, зумовлений програмувальним кодом молитви.

Від моменту, коли виконавці на мідних інструментах посідають місця в кінці зали (ц. 28), гобою та скрипці знову надається функція сольних інструментів, які ведуть експресивний діалог (згадаймо, що до цього інструменти чергувалися, не звучали разом). До кульмінації (ц. 34) вони вичерпують енергію експресивного сольного висловлювання, перетворюючись на голоси, на перший погляд, другорядні, зі «згладженим» звуковисотним рельєфом, проте важливі у смислово-му плані. В партії скрипки, наприклад, у ц. 31-й встановлюється ости-

натна ритмоформула, яка складається з комбінації однієї, двох і трьох тридцятьдругих, які перериваються паузами такої ж тривалості. Повторення ритмоформули розділені паузою, відповідно, ця формула переміщується відносно тактової риски (розмір 2/4), немовби понад метричною сіткою, порушуючи рівномірну акцентність, тим самим утворюючи відчуття плинності, яке конфліктує з ритмічною остинатністю. Тому остинато звука «h» третьої октави у цьому ритмі від ц. 31 до ц. 34 створює подвійний ефект, із одного боку, завмерлості, статичності, з іншого, рухливості й живого трепету. Про надання великого значення повторенням звуків сказано в композиторському коментарі: «Багатократні повтори однієї ноти є наскрізним прийомом у творі. Їх завжди слід трактувати як частину фрази, наче виразне речитативне промовляння прихованого тексту, із відповідним розподілом “сміслових” акцентів і динамічних й артикуляційних коливань» (Щетинський, 2022). Виходячи з цього, трактувати партію скрипки через її звуковисотну й ритмічну остинатність як другорядний голос ми не можемо. Це – реакція на «страшні» *glissandi* (спочатку короткі, потім довгі), які починають проникати в партії двох тромбонів від т. 208, викликаючи асоціації з приглушеним ревом сирен повітряної тривоги. Саме «довгому виттю» тромбонів контрапунктує биття ритмоформули у скрипки, створюючи смислову напругу між загальним і одиничним, надлюдським і особистісним. Вслуховування у звуки різної якості (повторювані та змінювані, довгі й короткі, різнотемброві та різнорегістрові) – і різного смислового навантаження – так можна визначити ідею, покладену в основу організації звукоматерії цього фрагмента. Зауважимо також, що остинатність на різних масштабних рівнях композиції – від окремого звука, фрази до твору в цілому (що виявляється в точних / варіантних повторях фактурних, звуковисотних ідей і тематичних елементів) – формує застиглий, завмерлий час, притаманний ритуалу.

Напружене смислове протиставлення надлюдського й особистісного породжує кульмінаційний вибух (ц. 34). На відміну від плинності музичного процесу та злагодженості переходів між розділами форми у багатьох творах О. Щетинського, кульмінацію подано різко у стик: після тихого звучання – акорд *ff* у органа і *glissando* у вал-

торни, яке прорізає звуковий простір, підкріплене висхідними фігурами у тромбонів. У тривалій кульмінаційній зоні варіанти фрази з валторновим *glissando* і спрямованими вгору фігурами тромбонів «проговорюватимуться» багаторазово, тим самим реалізуючи ідею повторення на різних масштабних рівнях композиції, визначальну для ритуалу. Пронизливі проголошення породжують реакцію: контрапункт ліній мідних інструментів і гобоя в комплементарному ритмі на остинатних звуках, із яких складалася звукоматерія твору на початку: «a», «c», «f», «gis», «h». Скрипка обіграє ці звуки спочатку в коротких мотивах, потім у фігураційному русі. Ідея повторення ритмоформули, реалізована у скрипки, «проростає» в інших партіях, виявляючи закладені в ній смислові можливості. Вона буде реалізована і далі – у завершальному розділі твору (від т. 483), де «as» третьої октави повторюватиметься у скрипки спочатку з частою пульсацією, потім із тривалими паузами, поступово завмираючи (останній звук – т. 505). Це «серцебиття» контрапунктує з мелодію в дусі української народної пісні, що звучить у партії органа<sup>9</sup> як тиха смислова кульмінація твору, поєднуючись по вертикалі з педальними повторюваними звуками в партіях духових інструментів (які складаються у кластер «a-h-b-c») і кластерами в низькому регістрі в органа («cis-dis-e-f»). Акцентуємо два важливих моменти. Останнім звуком мелодичної лінії органа є «dis (es)» третьої октави, що свідчить про смислову та структурну значущість цього тону у звуковисотній системі композиції. Функцію пульсації («серцебиття») від скрипки перебирають на себе органні кластери *staccato grave*, які й завершують твір, поступово завмираючи.

Аналізована композиція – не перше інструментальне втілення молитви «*Lacrimosa*» у творчості О. Щетинського. У «Літургійному» концерті для фортепіано з оркестром (2015) сім частин циклу, об'єднані у три макрочастини, названі за першими словами молитов

---

<sup>9</sup> Від великої кульмінації (ц. 34) орган перебирає на себе функції сольного інструмента (ц. 42) й тембру визначального, який здатний «повести» за собою інших або утворити звуковисотну конструкцію, на якій тримається фактурна вертикаль (див., наприклад, ц. 43).

реквієму. Шоста частина, «*Lacrimosa*», вирішена як тихий зосереджений діалог фортепіано (носія ліричного висловлювання) з литаврами, які репрезентують об'єктивне, надособистісне начало. Характерно, що відкриває частину звуковисотне остинато литавр («*e*» малої октави) – своєрідне ритуально-молитовне «проговорення». Відповіддю є тема у фортепіано, запозичена композитором із «Елегії» власного фортепіанного циклу «Музика Харкова»<sup>10</sup>. Вона зазнала звуковисотних і метроритмічних перетворень, проте жанрова основа, яка впізнається в мелодичному спаданні середніх голосів, у новій темі збережена, що надає їй особистісності.

Закінчуємо аналіз твору О. Щетинського роздумами Г.-Г. Гадамера. У статті «Мистецтво й наслідування», написаній 1967 року, філософ розмірковує щодо сутності нового мистецтва, досвід якого спонукає до переосмислення категорій класичної естетики, зокрема мімесису в платонівському та аристотелівському розумінні. Г.-Г. Гадамер пропонує звернутися до мімесису у більш давньому трактуванні піфагорейської школи, попри всі суперечливі моменти її вчення. Посилаючись на інтерпретацію цього вчення Аристотелем, він коротко формулює сутність наслідування в трактуванні піфагорійців. Усесвіт, небесна сфера, звукові гармонії виражаються в числових співвідношеннях. У цьому виявляється дивовижний порядок, який називається космосом. Що ж наслідується в мистецтві? Числа та співвідношення чисел. Через дотримання чистих чисел і реалізується мімесис. Те, що закладене в сутності числа, вважає Г.-Г. Гадамер, невидиме для ока, це лише певна раціональність, яка досягається розумом. Числовий порядок наявний у всьому, на ньому ґрунтується і світовий, і музичний, і душевний лад (Гадамер, 2001: 24–25).

Філософ ставить питання: чи не у всякому мистецтві ми переживаємо досвід упорядкування? І дає таку відповідь: у творах мистецтва ми стикаємося з духовною енергією ладу: «Художній твір стоїть по-

---

<sup>10</sup> Фортепіанний цикл «Музика Харкова», написаний 1981 року, є студентською роботою композитора. 1989 року О. Щетинський переробив його: заново була створена третя частина «Елегія», тема якої покладена в основу «*Lacrimosa*» Фортепіанного концерту «Літургійний» (2015).

серед звичного й близького світу, який нині розпадається, як запоруба ладу, і, можливо, всі сили збереження й підтримування, які несуть на собі людську культуру, ґрунтуються на тому, що як взірець являється нам у праці митця і в досвіді митця: ми знову й знову приводимо до ладу те, що для нас розпадається» (Гадамер, 2001: 27).

### **Висновки.**

«*Lacrimosa*» О. Щетинського, продовжуючи лінію духовних творів композитора, є осмисленням подій перших тижнів повномасштабної російсько-української війни, текстом пам'яті, у якому закодована інформація травматичного сьогодення, актуальна не тільки в українському, а також європейському та світовому культурних просторах, сьогодні і в історичній перспективі – як свідчення боротьби «світла й людяності» з «темрявою та варварством». Поєднання сконцентрованості на сьогоднішньому («темрява») з одночасним накресленням вектора, спрямованого у майбутнє («перемога над нею») зафіксовано в анотації та визначає специфіку часової організації твору, в якому поєднуються відчуття теперішності (жахлива завмерлість), рух до катарсичної мелодії в дусі українських народних пісень і ритуальний макрочас. Сміслова багатовимірність молитви, яка є програмувальним для композиції кодом, визначає і організацію простору, де взаємодіють різні за значенням лінії та шари, і роботу зі звуком та звукоматерією, сутнісну для композиторської техніки О. Щетинського. Семантика «*Lacrimosa*», таким чином, втілюється: 1) через фактуру, де зіставляються / протиставляються голоси, які персоніфікують, з одного боку, особистісне, з іншого – надлюдське начало; між ними відбувається напружений діалог; 2) через спрямованість музичного руху до просвітлення (надії на спасіння); 3) через складну часову організацію.

Стрункий конструкт композиції вибудовується на основі продуманої звуковисотної, мотивної, тематичної, ритмічної, фактурної, тембрової організації: поєднання модальної техніки з вільною атональністю й роботою з 12-тоновими полями, застосування мотивної варіантності, гнучкої ритміки фраз із униканням регулярної акцентності, принципу повтору на мікро- і макрорівнях форми, використання певної логіки чергування прозорої та щільної фактури, чергування

і взаємодії «сольних» (особистісних) і «хорових» (надособистісних) ліній / шарів і фрагментів із відповідним тембровим рішенням. У результаті постає логічна художня цілісність, у досвіді творення і осягнення якої долається деструкція кризової ситуації та реалізується ідея продуктивного творчого життя, «духовна енергія ладу».

Подальшою *перспективною* дослідження є аналіз фортепіанних композицій О. Щетинського, які втілюють духовну тематику, а також інших творів митця, написаних ним під час війни.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Баєва, К. О. (2018). Біоцентризм та суб'єктивний контроль як потенціал подолання кризових умов екологічних змін. У зб. *Особистість у кризових умовах та критичних ситуаціях життя*. (Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції 22–23 лютого 2018 року, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка), сс. 11–14. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка.
- Булах, І. С. (2016). Життєва криза як імпульс до самоціннісної траєкторії особистісного зростання людини. *Проблеми сучасної психології*, 33, 58–68.
- Гадамер, Г.-Г. (2001). Мистецтво і наслідування. У кн. Гадамер, Г.-Г. *Герменевтика і поетика. Вибрані твори*, сс. 16–27. Київ: Юніверс.
- Мамардашвілі, М. (1992). Філософія – це свідомість вголос. Мамардашвілі, М. *Як я розумію філософію*. URL: <http://ibib.ltd.ua/filosofiya-eto-soznanie-27349.html>
- Рудь, П. В. (2021b). *Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сидорак, М. (2022) «Lacrimosa» Олександра Щетинського: післязвуччя. *Музика*, 27 квіт., <http://mus.art.co.ua/lacrimosa-oleksandra-shchetynskoho-pisliazvuchchia/>
- Стасевська, О. А. (2016). Людина в пошуках ціннісних смислів у контексті культури постсучасності. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»*. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія, 1 (28), 58–69.
- Франкл, В. (2023). *Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі*. Харків: КСД.

- Щетинський, О. (2022). *Lacrimosa* для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки і органа. (Рукопис). Зберігається в особистому архіві композитора.
- Щетинський, О. (2009). «*Марфа і Марія*» для восьми віолончелей. (Рукопис). Зберігається в особистому архіві композитора.
- Erll, A. (2011). Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3 (1), <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186>, URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v3i0.7186>
- Fromm, E. (2013). *Man for Himself. An Inquiry into the Psychology of Ethics*. New York: Open Road Integrated Media, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.28965/page/n7/mode/2up>
- Meyrick, J & Barnett, T. (2020). From public good to public value: arts and culture in a time of crisis. *Cultural Trends*, 30 (1): Art and culture in the viral emergency, 75–90, DOI: 10.1080/09548963.2020.1844542
- Rud, P. (2021a). The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky's creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*, 4 (7), 68–71, URL <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/1476871.pdf>

## REFERENCES

- Baieva, K. O. (2018). Biocentrism and subjective control as potential for overcoming crisis conditions of environmental changes. In *Personality in crisis conditions and critical life situations: materials of the IV International Scientific and Practical Conference (February 22–23, 2018, Sumy, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko)*, pp. 11–14. Sumy: Publication of the Sumy DPU named after A. S. Makarenko [in Ukrainian].
- Bulah, I. S. (2016). Life crisis as an impulse to the self-value trajectory of a personal growth of a human. *Problems of modern psychology*, 33, 58–68 [in Ukrainian].
- Erll, A. (2011). Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3 (1), <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186>, URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v3i0.7186> [in English].
- Frankl, W. (2023). *Man in search of true meaning. A psychologist in a concentration camp*. Kharkiv: KSD [in Ukrainian].

- Fromm, E. (2013). *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*. New York: Open Road Integrated Media, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.28965/page/n7/mode/2up> [in English].
- Gadamer, H.-G. (2001). Art and imitation. In *Gadamer H.-G. Hermeneutics and poetics. Selected works*, pp. 16–27. Kyiv: UniverS [in Ukrainian].
- Mamardashvili, M. (1992). Philosophy is consciousness out loud. *M. Mamardashvili. How I understand philosophy*, URL: <http://ibib.ltd.ua/filosofiya-eto-soznanie-27349.html> [in Ukrainian].
- Meyrick, J & Barnett, T. (2020). From public good to public value: arts and culture in a time of crisis. *Cultural Trends*, 30 (1): Art and culture in the viral emergency, 75–90, DOI: 10.1080/09548963.2020.1844542 [in English].
- Rud, P. (2021a). The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky's creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*, 4 (7), 68–71, URL <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/I476871.pdf> [in English].
- Rud, P. (2021b). *The evolution of Oleksandr Shchetynskyi's compositional style*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2009). “Martha and Mary” for eight cellos. (Manuscript). Stored in the composer's personal archive [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2022). *Lacrimosa* for oboe, French horn, two trombones, violin and organ. (Manuscript). Stored in the composer's personal archive [in Ukrainian].
- Stasevska, O. A. (2016). A person in search of valuable meanings in the context of postmodern culture. *The Bulletin of Yaroslav Mudryi National Law University. Series: Philosophy, philosophy of law, political science, sociology* 1 (28), 58–69 [in Ukrainian].
- Sydorak, M. (2022). “Lacrimosa” by Oleksandr Shchetynskyi: aftertone. *Music*, April 27, <http://mus.art.co.ua/lacrimosa-oleksandra-shchetynskohopisliazvuchchia/> [in Ukrainian].

**Hanna Savchenko**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD, Associate Professor  
Head of the Department of Composition and Orchestration  
e-mail: lanna2@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**«Lacrimosa» by Oleksandr Shchetynsky:  
music written in wartime with the faith in triumph  
of Humanity and Light**

***Statement of the problem. Recent research and publications.***

*The piece titled “Lacrimosa” for six instruments by Oleksandr Shchetynsky has been written in the beginning of full-scale war, when the Russian troops were dislocated near Kyiv, when the city was shelled every day. The relevancy of this topic of research is caused by a need for musicological comprehension of a musical piece, written in the times of war as a critical situation.*

*Theoretical basis of the article is founded on the sources from the different spheres of humanitarian knowledge. The usage of the term “crisis” caused appeal to the works on psychology, philosophy and aesthetics (Bulakh, 2016; Stasevska, 2016; Frankle, 2020; Fromm, 2013) with the aim to accentuate personal, spiritual aspect of this phenomenon. The main theses of the article by Australian scholars (Meyrick & Barnett, 2020) are used to emphasise importance and necessity of creative activity as a mechanism allowing to preserve humanity in the conditions of a crisis. The work by A. Erll (2011) became a foundation of the idea about musical text being a reminiscence about traumatic past or present times. The research by P. Rud (2021 a, 2021 b) is an important addition to studying O. Shchetynsky’s work.*

***Objectives and scientific novelty of the study.***

*The purpose of the article is to research Oleksandr Shchetynsky’s “Lacrimosa” for six instruments (2022) in the context of a spiritual crisis that took place in the beginning of full-scale war of Russia against Ukraine. Novelty of the study is caused by comprehension of a musical work in several dimensions: 1) as one that was written “here and now”, one being an objectification of artist’s reflexion*

*on the war; 2) one continuing the row of instrumental works on spiritual themes in the context of the composer's creativity, his search in the spheres of sonority and organization of the sound in the time and space; 3) the one being the part of Ukrainian and European musical cultures of XXI century.*

***Research results and conclusion.***

*O. Shchetynsky's "Lacrimosa" continues a row of spiritual works by the composer, being a text of memory, which bears the information about traumatic present codified in it. The concentration on today ("darkness") is combined with a semantic vector directed to the future ("victory over it") determines the specifics of the temporal organization of the work, where there is a movement towards a cathartic melody in the spirit of a Ukrainian folk song. Semantic multi-dimensionality of the prayer, that becomes a code programming the composition, defines the organization of sound space as well, which has lines and layers of different significance interacting with each other, as well as work with the sound and sound matter, that is essential for O. Shchetynsky's compositional technique.*

*Elegant construction of the composition is caused by well-thought organization of different attributes: pitches, motives, themes, rhythms, textures and timbres. Thus, the end result is an artistic unity, with the experience of creating and understanding it is a way to overcome destructive influence of critical situation, allowing to realize the idea of productive creative life, "spiritual energy of harmony".*

***Keywords:*** *modern Ukrainian musical culture; musical text; instrumental music; time; space; texture; sound; timbre; spiritual problematics; Lacrimosa; Oleksandr Shchetynsky's creativity.*

*Стаття надійшла до редакції 3 березня 2023 року*