

Любомира Ластовецька

КАНТАТА «ПСАЛМИ ДАВИДА» МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО:  
СПРОБА АНАЛІЗУ

*У статті вперше в українському музикознавстві аналізується кантата «Псалми Давида» сучасного композитора М.Ластовецького. Звертається увага на роль біблійного тексту та його перетілення музичними засобами.*

**Ключові слова:** М.Ластовецький, псалом, кантата, сакральна музика, цілісний аналіз.

Нехай буде ім'я Господнє благословенне  
віднині і довіку!  
(Пс. 112,2)

Останнім часом все більше українських музикознавців звертаються до аналізу творів композиторів, що присвячені сакральній тематиці. Це пов'язано насамперед із відходом періоду тотальних ідеологічних заборон, а також із осмисленням соціуму, що перебуває на зламі століть чи тисячоліть, – коли відбувається не лише трансформація людської свідомості, але й кардинальне переосмислення всього вже набутого. Людина повертає погляд назад, звертається до своїх духовних витоків та джерел для того, щоби осмислювати свої вчинки за період життя на землі.

Біля колиски людської свідомості за дві тисячі років змогла залишитись і залишилась лише одна постать, грандіозна фігура, чий віровчення й настанови не змогла знищити жодна війна чи режим, релігія якої стала трансфером усіх поколінь та народів – це, безумовно, наш Господь Ісус Христос.

Для розгубленого світовими колізіями й екологічними катастрофами ХХ століття, для людей вже ХХІ ст., дезорієнтованих «вибухом» нових технологій, розчарованих у собі й у всьому навколишньому, віра в єдиного Господа стала необхідною духовною основою, опертям, даючи усвідомлення захищеності й впорядкованості буття. Як наслідок після стількох років заборони ми стаємо свідками навернення мільйонів людей до релігії, радіємо відбудованим храмам і монастирям. Ми щі, через яких безпосередньо проходять божественні флюїди, які набагато вперед й швидше відчувають будь-які зміни та трансформації в людській свідомості, за допомогою своїх творів осягають вічні істини й матеріалізують невлоним енергетичні потоки.

До останнього часу не просто заборонялося вірити, але й жорстоко придушувалися та руйнувалися будь-які прояви релігійної свідомості. А твори сакральної тематики якщо й з'являлися, то підпільно, у строгому секреті від побратимів по перу. Треба зауважити, що до текстів псалмів Давида із Святого Письма зверталися композитори різних епох та стилів – як зарубіжні, так і українські. Серед них М.Березовський, Д.Бортнянський, А.Ведель, Л.Ревуцький, К.Стеценко, В.Барвінський та ін.

Серед цієї когорти композиторів, у чиїх творах інтерпретована поезія Давидових псалмів, виділяються композиції К.Пендерецького, М.Кузана, В.Камінського, О.Козаренка, Ю.Ланюка. Цю традицію продовжив і Микола Ластовецький (1947 р.н.) – випускник Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка по класу композиції Р.Сімовича, автор понад 100 творів різних жанрів.

Мета статті – простежити особливості використання канонічних біблійних текстів в кантаті сучасного українського композитора М.Ластовецького «Псалми Давида» для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру. Відповідно до цього й постає завдання – зробити музично-теоретичний аналіз як твору в цілому, так і окремих його частин зокрема.

Кантату «Псалми Давида» М.Ластовецький написав на замовлення єпископа Самбірсько-Дрогобицької єпархії Юліана Вороновського з нагоди 2000-ліття від Різдва Христового. Твір був створений протягом липня-серпня 2000 р. і вперше з великим успіхом виконаний 2 вересня 2000 р.

Оскільки автор музики виходив із конкретного замовлення й виконавського потенціалу, це

зумовило вирішення певного виконавського складу та ступінь складності музичної мови. Греко-католицька церква, на відміну від більш ортодоксальних, допускає написання вокально-інструментальних композицій та їх виконання у культових приміщеннях.

Слід зазначити, що староеврейський оригінал псалмів на Україні існує в декількох варіантах і перекладах. Ще в «Повчанні» князя Володимира Мономаха ми знаходимо цитати з різних псалмів. Переспіви з них творили такі велетні українського слова, як Тарас Шевченко та Леся Українка. На початку ХХ ст. з'явився переклад Івана Огієнка, що є сьогодні найбільш поширеним серед мистецьких кіл. На Сході України, де домінує православна церква, використовується переважно старослов'янський варіант перекладу.

Згадаймо, що в 1901 р. видавництво Львівського Ставропігійського інституту при храмі Успення Пресвятої Богородиці випустило «Псалтир блаженного пророка і царя Давида» за благословенням слуги Божого митрополита Андрея Шептицького. Пізніше працівники Українського наукового інституту зредагували цей Псалтир, а професор Михайло Кобрин зробив його переклад. Цей виправлений варіант побачив світ у 1936 р. у Варшаві<sup>1</sup> завдяки старанням ченців Студитського уставу. Його переклад на українську мову здійснили отець Іван Музичка, д-р Василь Лев та д-р Дмитро Степовик.

Порівняно з іншими, цей псалтир був зорієнтований на традиції греко-католицького обряду. У цьому виданні були випущені «надголовки» (різні вказівки для співаків та хору), через що в нумерації псалмів виникла відмінність на одну одиницю тексту.

Микола Ластовецький проаналізував 4 різновиди перекладів псалмів (старослов'янський, Т. Шевченка, І. Огієнка і ченців Студитського уставу), обравши для написання твору останній. Переклади Т. Шевченка та І. Огієнка є літературно довершеними, але в основному орієнтованими на читачів-літераторів. А переклад ченців-студитів зорієнтований насамперед на практику церковного співу, тому його тексти є напрочуд музикальними стопами. Саме вони інспірували композитора на створення музичного еквівалента. До того ж саме цей переклад є найближчим до традицій греко-католицького обряду, який домінує на теренах Західної України.

Саме слово «псалом» грецького походження, воно означає піснеспів, тобто хвалебна пісня, яка виконується під супровід музичного інструмента. Зауважимо, що слова «псалма» та «псалом» не є тотожними, оскільки псалом як молитовний спів припускає використання музичного інструмента, а в псалмах лише людський голос, вокал прославляє Бога.

Збірка псалмів, як відомо, була названа Псалтирем (від «псалтеріону» – струнного інструмента типу гусець під акомпанемент яких виконувалися ці піснеспіви). Єврейською мовою збірка має назву «Сифер Тегіллім», тобто книга хваління чи прославні пісні [5, 77].

Псалми – це переважно поетичні твори – релігійні пісні, які прославляють Бога, проявляють любов і пошану до Господа, прохання про допомогу, порятунок чи спасіння. Хоча псалми зустрічаються в багатьох місцях Святого Письма, вони, однак, були поміщені в окрему книгу Старого заповіту, а саме в Псалтир.

Псалтир – це збірка 150-ти (у грецькому варіанті, на якому базується богослужіння східних церков – 151) псалмів, більшість з яких приписують пророкові й цареві Давидові (73, звідси й назва «Псалми Давида») та іншим псалмопівцям Асару [11], Кораху [7], Мойсею, Соломону, Етану та Геману (по одному), але є багато й анонімних псалмів [4, 330].

Процес творення та збирання псалмів тривав від життя та діяльності Давида, «любого співця Ізраїля», аж до Маквейської ери, отже разом від Х-го до II-го сторіччя перед Христом. Остаточно вони були зібрані й упорядковані у III сторіччі перед Христом, тобто після повернення євреїв з вавилонської неволі.

Оригінальною мовою псалмів була єврейська, а видання ченців-студитів, на яке орієнтувався композитор, було здійснене на підставі грецького перекладу – «Септуагінти», тобто «Сімдесятьох», який був створений в Александрії в Єгипті в II-му сторіччі перед Христом. Церква від початків сво-

<sup>1</sup> Серія перекладів Святого Письма та богослужбових книг. – Книга 2. – Том 28.

го існування вважала грецький переклад напрочуд вдалим та натхненним, рівним з єврейським оригіналом.

Духовне значення Псалтиря не має меж. Цю книгу пісень-молитов Старого заповіту й прийняв Новий заповіт у цілості. Ісус Христос був вихований на текстах Псалтиря, Мати Божа жила духовністю і змістом псалмів, як згадується на багатьох сторінках Біблії. Давня церква одразу включила їх до свого літургійного служіння. Сьогодні Псалтир становить значну частину літургійного обряду як східної, так і західної церков. В Україні Псалтир часто використовувався як перший буквар, на якому навчалися письма та граматики [3, 5-6].

Кожен псалом має свій особливий характер. У Святому Письмі псалми поділяються на 10 груп, а у виданні ченців Студитського уставу вони групуються таким чином: пісні-хвали, прослави Бога; псалми-подяки (як особисті, так і всенародні); плачі-голосіння з приводу якогось лиха (особисті чи спільні) з благанням про Божу опіку й допомогу; царські псалми, що їх проказував або сам цар, або народ за царями; решта псалмів – історично-повчального характеру [2, 220].

У своїй кантаті Микола Ластовецький об'єднав у одній частині декілька псалмів, на відміну від творів Пендерецького та Кузана, де використано лише поодинокі псалми. Нумерація псалмів у кантаті Ластовецького відповідає такій самій послідовності, як вони використовуються у Службі Божій греко-католицького обряду. З існуючих груп псалмів композитор зупинився на таких: з прославних – псалом 8, 102, 103, 95; подяки – псалом 33, 148, з покаєнних – псалом 50, 6, 37, з групи прохальних – псалом 120, 133, 22, 19, 24, 122, 24, 26; блаженні – псалом 1, 127, 118, а наприкінці кантати використав 150-й псалом.

Твір був названий кантатою через відсутність сюжетного розвитку, однак за багатьма ознаками (виконавським складом, масштабами тощо) він наближається до ораторії.

Кантата Миколи Ластовецького «Псалми Давида» складається із семи частин: «Прослави», «Благослови», «Подяки», «Покаянні», «Прокальні», «Блаженні», прикінцева «Прослава» [1, 2].

Ця кантата містить риси циклічності, вона побудована за контрастно-складовим принципом. Частини № I, III і VII – прославно-величальні за характером, причому прикінцева «Прослава» підсумовує весь твір і ніби повертає до початку. Через те з'являється образно-тематична арка, що свідчить про певну композиційну логіку побудови. В інших частинах, які до деякої міри збігаються з ходом Служби Божої, зосереджуються сольні номери та конкретні пісенні форми.

Кожну частину кантати пропонуємо розглянути з точки зору тематичного розвитку, тонально-гармонічного плану та структурної побудови.

Частина № I «**Прослави**» написана у складній тричастинній формі з особливим трактуванням цілої побудови. Експозиція представляє просту тричастинну форму (abc) з репризою-додатком, яка виконує функцію предикта до другої частини. Друга частина (з цифри 4) будується за принципом тричастинності з елементами дзеркального розгортання (d – e – f – d<sub>1</sub> – d<sub>2</sub> – d<sub>3</sub>), тобто це вільно трактована тема без трансформації жанру. Тональний план першої частини кантати вказує на серединність функцій у цілісній будові. Цікавим видається у цій частині й додаток, що виконує функцію предикта до загальної репризи тричастинної побудови. Реприза (з ц. 11) – скорочена, тонально дзеркальна, вона трактується протилежно до масштабу цілої форми. Тут тема «а» представлена у скороченому вигляді (розпочинається зі слова «Господи»), проте дещо розширеною виглядає тема «b», а матеріал наступної теми «с» (фугато) взагалі відсутній. Кода як елемент завершення (ц. 15) виконує функцію додатку предикта до наступної, II частини кантати.

Частина 2 «**Благослови**» кантати М. Ластовецького поглиблює настрій попередньої. В цілому їй властиві риси тричастинності, хоча вона виглядає як проміжна між простою і складною. Це відбувається завдяки широким структурним розширенням середньої частини. Експозицію (ц. 16–17) складають дві теми **a** + **b**, що творять хоральний епізод. У темі «а» відбувається ладова перемінність (d-moll – D-dur), а тема «b» є модуляційним переходом з F-dur у C-dur. Середня частина (з ц. 18) має ознаки тричастинності, в якій тема «с-c1» розгортається дзеркальним способом. Тональний план всієї частини – C-dur – F-dur – C-dur – C-dur. В цілому ця частина представляє складний період 16+8+22 (+1). Додаток-зв'язка (ц. 23) побудована на тематично новому матеріалі і витримана на ор-

ганному пункті «до» із змінною гармонією: Es-dur—C-dur—As-dur. Реприза (ц.24) подана у паралельній тональності (c-moll—C-dur), а з цифри 25 проступає мотив молитви «Отче наш», що за логікою музичного розгортання сприймається як додаток. Тут композитор вводить новий тематичний матеріал у тональності C-dur, який становить неквадратний 7-тактовий період.

Третя частина твору «Подяки» також написана у складній тричастинній формі, де експозиція **a+b** є розімкненою й готує центральну частину, що представлена формою рондо ( $c+d+c_1+e+c_2+c_3$ ). Дану форму обрамляють вступна і заключна частини. Тема «**a**» (зі слів «Аллилуя») має ознаки вступної частини, що підтверджується гармонічною будовою – D<sub>0</sub> до F-dur. Проте в кінці ця тема завершується тонікою. Хоча тема «**b**» закріплює основну тональність, зате закінчується домінантою, і в кінцевому результаті приводить до початку рондальної форми. Рефрен у тональності F-dur з рисами тональної нестійкості вказує на розробковий характер. Таким чином, тут присутній навіть елемент сонатності. Епізод «**d**» (ц. 29), що витриманий у тональності A-dur, має яскраву періодично квадратну будову (2+2+2+2+2+2). Таким чином, тут проявляються риси періодичної структури (за визначенням В.Задерацького). Реприза цієї частини (ц.34) має виразні еспозиційні елементи, вона завершується у тональності F-dur. Ця побудова замкнута, але водночас струнка за формою, хоча має екліктичні ознаки: тут поєднуються складна тричастинність із серединою у формі рондо.

Четверта частина кантати М.Ластовецького «Покаянні» написана у тричастинній формі, проміжній між простою і складною. Основна тема «**a**» (ц.36) цікава за своїми ладовими ознаками: перемінний тонікальний центр з устоями *d* і *a*, але наприкінці закріплюється основна тональність a-moll. У межах d-moll домінує дорійський лад, а в a-moll – еолійський. З появою теми «**b**» (ц.38) виникає великий тональний контраст, адже у f-moll тенденційно з'являється сі-бекар. Починаючи від цифри 39, матеріал теми «**b**» починає секвенційно розроблятися, звідси виокремлюються певні інтонаційні ланки (тріольна фігура, тритонна інтонація). В репрізі друге проведення теми «**a**» розширюється, що приводить до центральної основної кульмінації. Кода (ц.36) сприймається як тиха кульмінація, що завершується в основній тональності a-dur.

П'ята частина кантати «Прохальні» (тональність D-dur) написана також у тричастинній формі. Перша частина – експозиція – складається з двох періодів: 12-тактового (ц.45) і 11-тактового, з речитативно-скандуючими інтонаціями (ц.47). У репрізі ці елементи відсутні, вони замінюються своєрідним додатком-кодом, де використовуються інтонації, гармонія та ритм із теми «**a**». Середній розділ (з ц.49) (тональність A-dur) містить контрастний тематичний матеріал «**c**», який структурно наближається до вихідної теми «**a**» (4+4+4). Розвитковий матеріал (ц.51) зі структурою 5+5 сприймається як додаток-предикт до появи 11-тактової кульмінації (ц.54), яка тематично ускладнена: тут використовуються імітації з антифонним принципом розгортання: чергуються хорові та сольні побудови. Реприза (55+1) представляє собою точний повтор двох речень із партії сопранового соло. Семитактова прикінцева побудова (ц.56) тонально нестійка, вона відрізняється від третього речення початкового періоду і готує коду (ц.57), яка містить інтонаційний та ритмічний матеріал теми «**a**» з першої частини. Загалом п'ята частина кантати тонально замкнута, вона завершується в основній тональності A-dur.

Шостій частині твору під назвою «Блаженні» також властива тричастинна форма і тональність g-moll, хоча наприкінці з'являється тональність D-dur, що готує фінальну тональність кантати G-dur. Експозиція містить подвійну розвитковість 10-тактового розімкненого періоду. При повторі теми «**a**» з'являється широка наспівна мелодія в партії альтів, обрамлена жіночими голосами хору. Середній розділ (з ц.60) також має риси тричастинності ( $b+c+bc_1$ ) з яскравою квадратною будовою (8+8+8). Частина «**c**» у ньому більш наспівна, що створює відчуття контрасту. Треба зауважити, що всі частини тонально замкнуті, оскільки написані в одній тональності g-moll. Реприза шостої частини кантати (з ц.63) динамізована, вона поєднує тематизм речитативно-скандуючого характеру (як у ц.59) з наспівним контрапунктом в партії тенорів і басів. Додаток-кода (ц.64) з проведенням наспівної теми у партії баса та сопрано позначена емоційно-експресивним характером.

Остання частина кантати М.Ластовецького «Прослава» написана у формі рондо. Рефрен **A**, що виступає у формі періоду, проводиться тричі, з постійним наростанням структурного обсягу

(8+12+16 тт.). Епізод В має ознаки тричастинності ( $b+c+b_1$ ), а епізод С тематично і за обсягом є значно складнішим за попередні. Крім нової теми D, у ньому використовуються теми з епізоду В ( $c_1+b_2$ ).

Кода сьомої частини, що побудована на матеріалі теми «а» (слова «Алилуя») з III частини, значно розвиненіша (30 тактів) і повністю має завершальний характер.



Дана схема дає нам підстави стверджувати, що кантата має чітку і логічну композиційну побудову. Перша, третя і сьома частини прославні за характером і їх об'єднує єдиний радісно-величальний настрій. Зародження інтонацій прикінцевої «Прослави» спостерігається в першій та третій частинах твору (таким чином утворюються образно-тематичні арки). Загалом ці прославні частини написані «крупним» штрихом *al fresco*, у них переважають *tutti* обох хорів і оркестру. Остання частина кантати не лише завершує прославну лінію твору, але й одночасно виступає кульмінацією всієї композиції – апофеозом, найвищою точкою у психологічному та музичному аспектах.

Друга, четверта, п'ята та шоста частини виступають концентрацією психологічного аспекту, оскільки тут зосереджуються сольні номери, в яких відбувається наростання емоційно-образного концентрату.

Друга та п'ята частини, в яких домінують мажорні тональності, сприймаються в одному емоційному ключі – як стан просвітленої радості, умиротворення. Вони не лише відтіняють інші частини, але й створюють відчуття душевного заспокоєння.

Кантата М Ластовецького «Псалми Давида», що в основному побудована на тематизмі українського мелосу, характерних для нього інтонаційно-ритмічних зворотах, має наскрізний розвиток, усі її частини виконуються без перерви - *attacca*. Треба зауважити, що в більшості частин переважають тричастинні побудови, за винятком третьої та сьомої, яким властиве рондо з наскрізним розгортанням. Симфонізація цілого твору виникає за рахунок динамізації і скорочень репріз у частинах, а також завдяки переміщенню смислових акцентів у предиктових та кодових фрагментах, де розкривається внутрішній психологічний стан.

Таким чином, М Ластовецький, використавши у своєму творі традиційні форми розгортання матеріалу, вдало вирішив його концептуальні засади й через те досяг глибокого психологізму та розуміння духовності музики в цілому.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ластовецький М. А. Псалми Давида // Партитура – 2000.
2. Псалтирь, или богомысленныя размышленія, извлеченныя изъ твореній святого отца нашего, Ефрема Сиріанина – М., 1913.
3. Путятницька Л. В. Псалми Давида – Дрогобич, 2004.
4. Толковая Библия, или Комментарий на все книги св. Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта – С.-Пб., 1904-1907.
5. Толковая Псалтирь с краткими пояснениями святых отцов и указанием порядка чтения псалмов на всякую потребу – М.: Ковчег, 2003.

*Lyubomyra Lastovetska*

#### MYKOLA LASTOVETSKY'S CANTATA «DAVID'S PSALMS»: ATTEMPT OF ANALYSIS

The cantata «David's Psalms» by modern composer Mykola Lastovetsky is analyzed in this article, for the first time in ukrainian music science. Special attention is paid to the role of Bible text and its transformation by music means.

**Key words:** M Lastovecky, psalm, cantata, church music, genre analys