



УДК 78.03 : 781.6 : 783.6 (9)

Наталія Беліченко

**21-Й ТА 129-Й ПСАЛМИ В ПРОЧИТАННІ
Ф. МЕНДЕЛЬСОНА Й А. ШЕНБЕРГА:
ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПАРАЛЕЛІ**

Беліченко Н. М. 21-й та 129-й псалми в прочитанні Ф. Мендельсона й А. Шенберга: художньо-композиційні паралелі. Розглянуто 21-й та 129-й псалми Ф. Мендельсона й А. Шенберга. Виявлено спільність у загально-художньому й композиційному методах втілення цих близьких за змістом псалмів: біблійні першоджерела, склад хору, строфічний принцип музичного розгорнення тексту, респонсорне та антифонне викладення тощо. Відзначено наявність в обох хорових творах ідеї духовного сходження.

Ключові слова: псалми Давида, Ф. Мендельсон, А. Шенберг, респонсорій, антифон, сходження.

Беличенко Н. Н. 21-й и 129-й псалмы в прочтении Ф. Мендельсона и А. Шенберга: художественно-композиционные параллели. Рассмотрены 21-й и 129-й псалмы Ф. Мендельсона и А. Шенберга. Выявлена общность в общехудожественном и композиционном методах этих близких по содержанию псалмов: библейские первоисточники, состав хора, строфический принцип музыкального развертывания текста, респонсориальное и антифонное изложение и т. п. Отмечено наличие в обоих хоровых произведениях идеи духовного восхождения.

Ключевые слова: псалмы Давида, Ф. Мендельсон, А. Шенберг, респонсорий, антифон, восхождение.

Belichenko N. N. The 21-st and 129-th psalms in reading by F. Mendelssohn and A. Schönberg: the artistic and compositional parallels. The article deals with the 21-st and 129-th psalms by F. Mendelssohn and A. Schönberg. The main object of the article is a description of the community in general artistic and compositional methods of the psalm treatments: Biblical sources, the composition of the choir, the strophic principle of the musical deployment of the text, the responsorial and the antiphonal facture etc. It is noted the presence in both choral works of the idea of spiritual ascent.



The genre tradition of the musical reproduction of the Psalter in the works for the choir a capella has long and very strong roots in the European, in particular German, musical culture. The goal of the article is to identify the commonality in the artistic and compositional methods of the musical interpretations of the 21st and 129th Psalms, which belong to the two composers of the German (and simultaneously Jewish) culture, namely Felix Mendelssohn-Bartholdy and Arnold Schoenberg.

Piece No. 3 from the cycle «Drei Psalmen» op. 78 for the chorus and soloists of F. Mendelssohn is written on the text of one of the most tragic psalms of David «My God! Oh my God! why did you leave me?» (No. 21 from the Book of the Psalter in the Synodal translation). The increased eventful density of the text of the biblical source, as well as its scale (the 21st Psalm of David contains 32 poems) obliges the composer to search for appropriate compositional methods. Thus, in accordance with the principle of binary division of each poetic syntagma into two hemistichs in the poetic structure of the psalm, in the polyphonic texture of this work the interaction of the responsorial and antiphonal principles becomes of paramount importance.

At first glance, the proximity of the compositional method underlying the Psalm op. 78 № 3 of F. Mendelssohn with the method used by A. Schoenberg in Psalm 129 (op. 50b) seems surprising. First of all, it is necessary to note the great dramatic significance of the responsorial, as well as the antiphonal principles.

In a short annotation preceding the first (posthumous) publication of the psalm of Schoenberg op. 50b, the editor of the anthology Ch. Vinaver gives several very valuable excerpts from the letters of the composer, which shed light on the history of the creation of the work and attest to the significant role of the authentic Jewish liturgical melody in it. Note also that the text of Psalm 129 op. 50b is written in transliterated Hebrew in full accordance with the liturgical monody, and this authentic sounding of the Old Aramaic language, chanting or speaking, attracts attention first.

The author also strives to reflect the peculiarities of versification, the location of internal cadences (caesuras) between individual eight text verses (hemistichs) and general compositional architectonics. Such exact reproduction by the composer of the text-musical structure of the ancient Jewish psalm convinces that the specific properties of the latter were adopted by A. Schoenberg, so to speak, as a definite dogma.



The pitch potential of this very expressive piece is actually contained in the 12-ton series, which, in its perfect structure, approaches the so-called «miracle-series», which is differing the almost ideal mutual symmetry of the two components (6 + 6), which, at the same time, sound only apart. All of the above to a certain extent contributes to the possibility of considering the series – in connection with its functions – as a kind of theme.

The general composition plan for the dodecaphonic Psalm op. 50b is associated with various embodiments of the four basic forms of the serial initium using the variational-strophic form. As a result, an almost visible process of gradual ascent, ascension is formed, it is not by chance that this psalm has a subtitle «The Song of the Ascension». The leading role in compositional technique here belongs to the canons (direct and inverse, in their various combinations) and a variety in composition and density of antiphonal techniques, which causes certain associations with composition principles of the motet.

The results of the intonational and compositional analysis of two psalm works belonging to Mendelssohn-Bartholdi and Schoenberg, representatives of different composer schools, temporary epochs, creeds, allow us to establish the existence of a certain commonality between them, in particular, in the artistic-compositional method. Briefly summarizing the above, we note the essential points of intersection between the two works: the commonality of the content' «determinants» at the level of the artistic concept of the work (the biblical sources), the general compositional principles (due to the text's strophic unfolding), and some enduring ancient liturgical techniques (a responsorial and antiphonal narration, choir a capella, etc.). Finally, we emphasize that in both choral plays there is, first of all, the idea of spiritual ascent, which, in fact, potentiates at first glance the paradoxical similarity of approaches to the realization of the joint main idea of such different masters who were created the history of the world musical culture, like F. Mendelssohn and A. Schoenberg.

Key words: the psalms of David, F. Mendelssohn, A. Schönberg, responsory, antiphon, climbing.

Жанрова традиція музичного «прочитання» псалма, – зокрема, у творах для хору *a capella*, – має давні й надзвичайно міцні корені в європейській музичній культурі. І це не дивно, адже без перебільшення можна сказати, що в згорнутому стані, – у вигляді свого



вербального складника, – поетичні тексти з Псалтиря містять у собі практично весь потенціал первісної синкретичної (музично-словесної) єдності як родової ознаки літургійних піснеспівів. Історична географія псалмових обробок є вельми широкою, але беручи до уваги насамперед німецьку гілку музичного відтворення Псалтиря, передусім, слід перелічити низку іменитаких видатних композиторів, як Л. Зенфль, Г. Шютц, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Ф. Мендельсон, Й. Брамс, А. Брукнер, М. Рeger, А. Шенберг та багато інших.

Метою статті є виявлення спільності в загально-художньому й композиційному методах музичних інтерпретацій 21-го та 129-го¹³ (тобто, близьких за змістом) псалмів, котрі належать двом композиторам значно віддалених, – як у часі, так і за світоглядом, – генерацій німецької (і, водночас, єврейської) культури, а саме Феліксу Мендельсону-Бартольдї й Арнольду Шенбергу.

Кінцева п'єса (№ 3) з циклу «Drei Psalmen» op. 78 для хору та солістів Ф. Мендельсона написана на текст одного з найтрагічніших псалмів Давида – «Боже мій! Боже мій! нащо мене Ти покинув?» (№ 21 з Книги Псалтир у Синодальному перекладі). На нашу думку, особливе значення для тематизму цього твору мав інтонаційний зміст лютерівського хоралу «Aus tiefer Not» («З глибини я взиваю») – вільної поетичної інтерпретації 129-го псалма. Зокрема, оспівування ініціальної тонічної квінти у хоралі Лютера виразно проступає вже на початку псалма Ф. Мендельсона в партії тенора соло, а заключний поступовий низхідний рух від тонічної терції до фіналісу знаходить своє відбиття наприкінці першої хоральної строфи в «соборній» хоровій відповіді речитативу соліста (пор. нотні приклади 1 і 2).

Нотний приклад 1. Мелодія хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (перша строфа)



¹³ за юдаїстською традицією, 130-го псалма.



Нотний приклад 2. Ф. Мендельсон. Оп. 78. № 3, тт. 1–18

Soprano I. II. *pp* TUTTI Ich heu-le, a-ber mei-ne Hül-fe ist

Alto I. II. *pp* TUTTI

Tenore I. II. **CORO I. II.** SOLO Recit. Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich ver-las-sen? Ich heu-le, a-ber mei-ne Hül-fe ist

Basso I. II. *pp* TUTTI

pp a tempo fern. und des Nachts schweige ich auch nicht.

SOLO Recit. fern. Mein Gott, des Tages ru-fe ich, so antwortest du nicht; und des Nachts schweige ich auch nicht. A-ber du bist heilig, **SOLO cresc.**

Підвищена подієва щільність тексту біблійного першоджерела, а також його масштабність (21-й псалом Давида містить 32 вірші) зобов'язує композитора до пошуку відповідних композиційних методів, котрі уможливають рельєфне висвітлення цих особливостей змісту. Так, відповідно до панівного в поетичній структурі псалма сталого принципу бінарного розподілу кожної віршової синтагми на два піввірші, у фактурі багатоголосся цього твору провідного значення набуває взаємодія респонсорного та антифонного принципів, причому за участю як відокремлених солістів, так і диференційованих за складом солюючих ансамблів (груп Soli) – дуетів, квартетів. Перші вісім віршів 21-го псалма вирішено повністю в респонсорному ключі: чергуванні соло тенора (або ансамблю чотирьох солістів із чоловічої групи) і тутті подвійного хору. У центральному розділі композитор, навпаки, використовує динамізуючі можливості антифонного викладення подвійного хору та різнометрового за своїм складом солюючого ансамблю (на кшталт малого хору). У другій, підсумковій за змістом, частині псалма (молитва про позбавлення й піднесена хвала Господу), раптово освітлений переможним сяйвом однойменного E-dur, у рівній мірі задіяні обидва принципи, проте зі значним роз-



ширенням радіусу їхньої дії. Тепер у якості соліста, крім тенора, по чергово виступають також сопрано й бас, а в антифонному чергуванні зіставляються не тільки передній – задній (ближній – дальній) плани фактурного простору у вигляді ансамблю й хорового тутті, але також і обидва хори поперемінно.

Загалом, у розглядуваному творі Ф. Мендельсона простежується множинність взаємодій *solo* і *tutti* за принципом додатковості: систематичне чергування метроритмічної вільної рецитації (3-, 4-, 2-такти) та регулярно (періодично) організованої пісенності (4-такти). Привертає увагу така притаманна солюючій групі в 1-му розділі (тт. 1–57) властивість, як драматургічна зумовленість рельєфу фактурної щільності біблійним текстом (із загальним тональним планом e-moll – G-dur – e-moll).

Перейдемо далі до історії створення 130-го псалма оп. 50b Арнольда Шенберга. Твір було написано у 1950 р. на замовлення Ч. Вінавера для «Антології єврейської музики», що її на той момент готував до видання заовець. На прохання А. Шенберга, у процесі роботи над твором, редактор майбутньої антології надіслав композитору старовинний традиційний синагогальний наспів цього псалму із тлумаченням його значення. Оскільки сам А. Шенберг вважав дуже цінними для себе вказівки Ч. Вінавера, наведемо нижче текст цього короткого супровідного пояснювального листа із незначними скороченнями:

«Псалом, який тут занотовано, співали хасиди під час ранкової служби Рош а-Шана.

Священнослужитель (Baal Tefillah) мав викликувати кожен вірш із містичним пафосом. Паства повторювала це з тією ж самою силою і глибоким хвилюванням, – але із незначними змінами й у більш швидкому темпі. Ця соборна відповідь іноді змінюється в новому ключі, підсвідомо створюючи атмосферу нестримного, майже первісного релігійного завзяття. Цей настрій дещо слабшає до початку останніх двох віршів <...>»¹⁴. Як бачимо, літургійне першоджерело значною мірою зумовлює той найвищий рівень емоційної експресії, що є вельми характерним для псалма 50b А. Шенберга й про що свід-

¹⁴ Текст листа Ч. Вінавера (у перекладі автора цієї статті) наводиться за: [5].



чать насамперед висловлювання самого композитора (надалі ми ще повернемося до цього).

Необхідно додати, що аутентичний літургійний наспів відрізняється чималим об'ємом, особливо з огляду на зауваження самого Ч. Вінавера, що він записав тільки такі з повторюваних відповідей громади, котрі відрізняються помітними змінами, тобто сам запис наспіву насправді є суттєво скороченим. Утім, навіть поверхового погляду на цей наспів досить для того, щоби побачити певні паралелі із першими тактами розглядуваного твору А. Шенберга. Насамперед, впадає в око респонсорний тип викладення, у якому партія «громади», ніби відгомін, що ледве шелестить, виконується прийомом *Sprechstimme*, до речі, уперше використаним композитором для хору саме в цьому творі (що споріднює останній, крім усього іншого, з оперою «Мойсей і Аарон»). Привертає увагу також і мотивно-інтонаційна подібність ініціумів обох зразків, включно з висхідною квартою (щоправда, дещо зміненою, – збільшеною замість чистої¹⁵) і ритмічну фігуру тріолі, що виникає на початку літургійної монодії (пор. нотні приклади 3 та 4). Не менш цікавим і показовим виявляється, на нашу думку, дбайливе «зберігання» композитором семантично найбільш значущого – її прикінцевого – слова «А-до-най» («Господь») у початковій синтагмі соліста-літурга аж до характерної стверджувальної пунктирної формули на звуці, що тричі повторюється (див. там само).

Нотний приклад 3. Мелодія синагогального респонсорія на текст 129-го псалма, занотована Ч. Вінавером (1-й вірш)¹⁶

largo 1

Response

shi-cha-ma-a-LOT mi-ma-ma-Nim H²-ra-Ti-cha a-do-nay shi-cha-

2 LEADER:

ma-a-LOT mi-ma-ma-Nim H²-ra-Ti-cha a-do-nay a-do-nay shi-

¹⁵ Н. О. Власова, посилаючись на статтю Б. Боїсца, висловлює можливість прихованих музичних ініціалів Арнольда Шенберга – (E)s – A [1, с. 249].

¹⁶ Мелодія синагогального респонсорія наводиться за: [4].



Нотний приклад 4. А. Шенберг. Оп. 50b, тт. 1–6.
«Пісня прочан. З глибини я взиваю, Господи»

Справжній подив викликає також і несподівана близькість композиційного методу, що його використовує А. Шенберг, із подібним до нього, що покладений в основу вищерозглянутої псалмової обробки Ф. Мендельсона: по-перше, неабияке драматургічне значення респонсорного, а також антифонного принципу (див. нотні приклади 5а та 5б), як на рівні солюючих партій, так і груп (хорів *tutti*), по-друге, – інтонаційно-ритмічна обумовленість ініціуму відповідним літургійним першоджерелом (пор. нотні приклади 1, 2 і 5а, який завдяки використанню однойменного мажорного ладу фактично є трансформованим перетворенням початкової теми в бік своєї повної протилежності).

Нотний приклад 5а. Ф. Мендельсон. Оп. 78. № 3



Нотний приклад 5б. А. Шенберг. Оп. 50б, тт. 18–19

У короткій анотації, що передувала першій, на жаль, уже помертній публікації псалма Шенберга оп. 50b, редактор антології наводить декілька надто цінних уривків із листів композитора, що проливають світло на історію написання твору і свідчать про неабияку роль у ньому літургійного мотиву. Отже, надамо знову слово Ч. Вінавера, котрий, як уже наголошувалося, безпосередньо ініціював створення хорової п'єси, що становить предмет нашого зацікавлення¹⁷: «Псалом 130, оп. 50 Арнольда Шенберга (1874–1951) для мішаного хору а капела (шість голосів), одна з останніх робіт покійного майстра сучасної музики, що була написана для цієї антології. В останні роки Шенберг присвятив себе низці єврейських [за змістом] тем, серед яких [такі твори, як] – «Kol nidrey» («Всі обітницї»), «Уцілілий із Варшави» та інші. Його 130-й Псалом був написаний за пропозицією редактора цієї антології, який послав композитору хасидській оригінальний речитатив на івриті «De Profundis» (№ 46 в цьому томі).

¹⁷ Текст передмови Ч. Вінавера (у перекладі автора статті) наводиться за виданням: [6].



З листів композитора:

6/2/1950 – «... Якби я зміг написати псалом, який ви мені послали, я був би дуже радий. Але через мою проблему з очима, що мене непокоїть, і, принаймні, затримує мою роботу, я не можу цього обіцяти. Я маю план для шостиголосного хору: ... сопр., меццо-сопр., альт, тенор, баритон і бас. Кожен голос іноді говоритиме. І я вже починаю чути те, що звучатиме.

Якщо я тільки зможу написати це ...»

6/24/1950 – «... Завдяки вашому оздобленню для мене перекладу й акцентуації кожного слова, мені здається, що я міг би бути в змозі закінчити псалом у не надто віддаленому часі, – якщо дозволятиме моє здоров'я. Я також скористався літургійним мотивом, який ви мені послали, у створенні приблизно аналогічної експресії...»

5/29/1951 – «... Я планую зробити це, разом із двома іншими частинами, пожертвуванням для Ізраїлю...»

Промовляння тексту є сефардське»¹⁸.

З огляду на останнє зауваження редактора антології, варто торкнутися специфіки тексту у творі Шенберга. Зазначимо, що текст 129 псалма оп. 50b написано транслітерованим івритом (як зауважує Н. О. Власова, композитор використовує його вдруге у своєму житті після «Уцілілого з Варшави») ¹⁹ цілком відповідно до наданої Ч. Вінавером літургійної монодії, і це аутентичне звучання стародавньої арамейської мови, – розспівано або гвірком, – привертає увагу щонайперше.

Але близькість до культового першоджерела не обмежується тільки зберіганням івritу. Автор прагне також і до відбиття особливостей віршування, розташування внутрішніх каденцій (цезур) між відокремленими вісьмома текстовими віршами (піввіршами) та загальною композиційною архітектонікою. Таке точне відтворення композитором тексто-музичної структури старовинного єврейського псалма переконує в тому, що специфічні властивості останнього були

¹⁷ Текст передмови Ч. Вінавера (у перекладі автора статті) наводиться за виданням: [6].

¹⁸ Сефарди – євреї, вихідці з Піренейського півострова, що проживають у країнах Азії, Північної Африки та Близького Сходу.

¹⁹ Див. про це: [1, с. 249].



прийнятї А. Шенбергом, так би мовити, за певну догму. Пропонована вищепорівняльна таблиця унаочнює сказане, відбиваючи загально-композиційні закономірності твору на послїдовному «розгорненні» в його структурї тексту бїблійного псалма (див. схему 1).

**Схема 1. Порівняльна таблиця транслітерованого тексту
129 (130) псалма та його українського перекладу²⁰**

Тт.1-6	: Shir hamaalot mimamakim keraticha adonay :] 1 [: Пісня сходження. З глибини звизаю, Господи:
Тт. 7-12	: Adonay Schima v'koli Tiyena oznecha kashuvot Lekol tachanunay :] 2 [: Господи, почуй мій голос. Хай будуть вуха Твої уважні До гласу моїх прохань :
Тт. 13-17	: Im avonot tishmor ya adonay Mi yaamod :] 3 [: Якщо беззаконня помічатимеш Ти, Господи, Хто встоїть? :
т.18-22 4 [: Kiimcha haslichah Lemaan tivarey : : kiviti adonay Kivta nafshi velidvaro hocholti :	Тт. 23-29] 5 [: Але з Тобою прощення, тому маєш бути вшанованим: : чекаю Господа, Чекає моя душа, на Його слово сподїваюсь. :
Тт. 29-34	: Nafshi ladonay Mishomrim laboker :] 6 [: Моя душа до Господа Більш, ніж вартовї до ранку. :
Тт. 34-41	: Yacheyl yisrael el adonay Ki im adonay hacheseh Veharbey imo f'dut :] 7 [: Надїйся, Ізраїль, на Господа Бога Бо з Господом милїсть І рясне в Нього визволення :
Тт. 42-55	: Vehu yifde et yisraeyl Mikol avonotav :] 8 [: і Він позбавить Ізраїль Від всіх його гріхів. :

²⁰ Пропонується синхронний переклад, виконаний автором статті з метою уточнення щодо максимальної змістовної відповідності текстів (поза їхніми художніми якостями).

Умовні позначення до схеми 1: ||:| – межї поетичного тексту (вірша або пїввірша), що респонсорно повторюється, в літургїйному першоджерелї;] 1 [– порядковий номер бїблійного вірша (пїввірша).



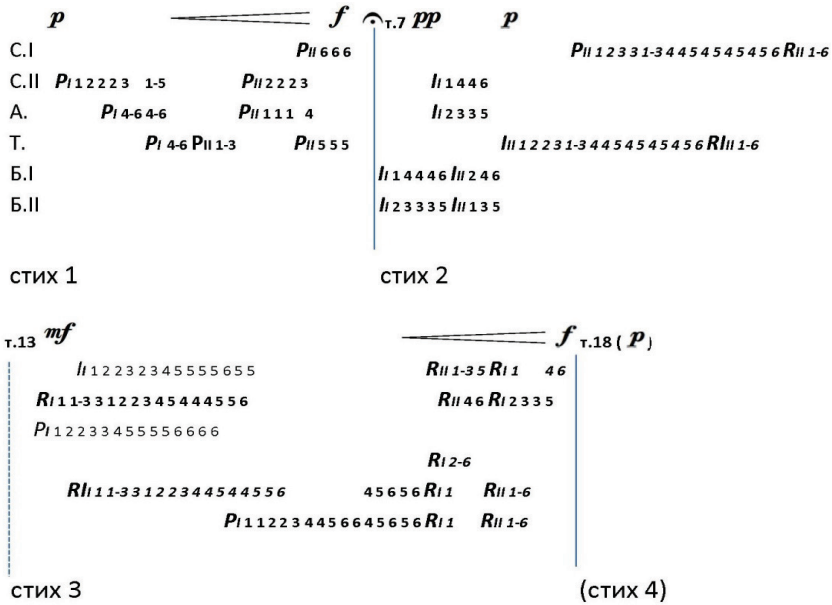
Весь звуковисотний потенціал цієї вельми експресивної п'єси фактично міститься у 12-тоновому ряді, який за своєю довершеною будовою наближується до так званої «чудо-серії» [1, с. 425], відрізняючись майже ідеальною зворотною симетрією своїх двох складових частин (6+6), які, тим часом, звучать тільки відокремлено. Утім, ще спостерігаємо наявність у цій серії прихованих на відстані подвійних хроматичних розв'язань тритону: внутрішньо у велику терцію та назовні в малу сексту (див. схему 2). На думку О. Рижинського, характерною для пізніх хорових п'єс Шенберга рисою стає більш дрібна сегментація, яка нагадує класичний прийом мотивно-тематичного подібнення на відокремлені інтонаційні звороти [3, с. 17]. Як зауважує О. Рижинський, «ці звороти, у свою чергу, можуть включатися в розгорнення серійних рядів, призводячи до порушень строгої послідовності тонів серії» [3, с. 17]. Обмеженим є й кількість серійних форм, що їх використовує композитор, – усього чотири, враховуючи дві транспозиції основної форми ряду, а також дві інверсійні. Усе перелічене, певною мірою, сприяє можливості розгляду серії – за її функціями – як певного роду теми (див. схему 2).

Схема 2. А. Шенберг. Ор. 50b, тт. 1–6. Серійний ряд – тема

Загальнокомпозиційний план додекафонного за технікою псалма ор. 50b пов'язаний із різноманітними втіленнями вказаних чотирьох основних форм серійного ініціуму за допомогою варіаційно-строфічної форми. Не ставлячи собі за мету докладний аналіз серійних перетворень, як зразок наведемо схему перших двох розділів, котрі фактично виконують експозиційну функцію (див. схему 3).



Схема 3. А. Шенберг. Ор. 50b, тт. 1–18. Серійні форми²¹



Коротко коментуючи вищенаведену схему, зауважимо, що 1-й розділ (тт. 1–6) псалма дуже стислий, формально – це показ серійного ряду, а фактично, – внаслідок довільного повторення звуків серії, котре подекуди викликає певні асоціації із псалмодіюванням, – сприймається як викладення серійної теми, підпорядковане варіаційному принципу мотивного дорозвитку (див. нотний приклад 4)²².

2-й розділ (тт. 7–18) містить два інверсійних канони, які випереджуються короткою предімітацією-антифоном між парними групами низьких чоловічих і жіночих голосів (т. 7). Перший канон (тенор – со-

²¹ Умовні позначення до схеми 3: ***PI*** – перший напівряд в основному вигляді; ***PII*** – другий напівряд в основному вигляді; ***I***, ***R***, ***R II***, ***I II***, ***RI I***, ***RI II*** – серійні форми відповідних напіврядів.

²² На постійні порушення серійних норм у «Deprofundis» ор. 50b А. Шенберга вказує також О. Рижинський [3, с. 17].



прано) не має супроводу, на відміну від другого (меццо-сопрано – баритон), що розгортається на тлі контрапункту першого сегмента серії і його інверсії (альт – сопрано). Унаслідок, «за діагоналлю» звучить ряд у всіх своїх чотирьох основних формах (див. схему 3). Подальший композиційно-інтонаційний розвиток у творі пов'язаний із поєднанням терасоподібної респонсорної строфіки, ніби пульсуючої на архітектонічному рівні (і водночас глибоко закоріненої в літургійному джерелі), і з неослабним поступовим зростанням загальної експресивної енергії. У результаті утворюється майже зримий процес поступового піднесення, *сходження*, адже цей псалом, дійсно, має назву «Пісня сходження»! Утім, ведуча роль у композиційній техніці належить канонам (прямим та інверсійним, у їхніх різноманітних сполучаннях) та різнобарвним за складом і щільністю антифонним прийомам, спричиняючи певні асоціації із мотетним композиційним принципом.

Кульмінацією псалма, на відміну від синагогального наспіву, Шенберг обирає прикінцевий піввірш біблійного тексту «І Він позбавить Ізраїль від усіх його гріхів», котрий у музичному плані вирішено композитором як подвійний інверсійний канон, що поступово охоплює собою весь фактурний простір, рухаючись «від темряви до світла». Як справжнє проголошення перемоги життя над смертю сприймається потужне восьмикратне – на *ff* – підсумкове стретне проведення всіх чотирьох основних серійних форм, щільно спресованих у акордові вертикалі, на словах «Ve-hu yif-de et yis-ra-eyl» («І Він позбавить Ізраїль»).

Отже, отримані результати інтонаційно-композиційного аналізу двох псалмових творів, які належать Феліксу Мендельсону-Бартольді й Арнольду Шенбергу, представникам різних композиторських шкіл, часових епох, навіть протилежних віросповідань, – дають змогу їхнього об'єднання за низкою певних показників, зокрема, характерними спільними ознаками художньо-композиційного методу. Коротко підсумовуючи вищесказане, ще раз окреслимо найсуттєвіші точки перетину між обома творами: співзвучність змістовних «детермінант» на рівні художньої концепції твору (біблійні першоджерела), загальних композиційних принципів (зумовлених строфічним



розгорненням тексту) та деяких сталих стародавніх літургійних прийомів (респонсорне та антифонне викладення, традиційний акапельний склад хору тощо). Наостанок підкреслимо, що в обох хоровах п'єсах у наявності, насамперед, ідея духовного **сходження**, котра, власне кажучи, і потенціює, на перший погляд, парадоксальну подібність підходів до втілення спільної головної ідеї таких різних майстрів, якими постають в історії музичної культури Ф. Мендельсон та А. Шенберг.

ЛІТЕРАТУРА

1. Власова Н. О. *Творчество Арнольда Шенберга* / Н. О. Власова. — М. : Издательство ЛКИ, 2007. — 422 с.
2. Павлишин С. С. *Арнольд Шенберг : монографія* / С. С. Павлишин. — М. : Композитор, 2001. — 480 с.
3. Рыжинский А. С. *Хоровое творчество Арнольда Шенберга : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02* / А. С. Рыжинский. — М. : Рос. академия музыки имени Гнесиных, 2008. — 26 с.
4. Arnold Schönberg. Psalm 130. Liturgisches Motiv (nicht verwendet). Übersicht über die 2 Seiten des Autographs [Електронний ресурс] // Arnold Schönberg Center. — Режим доступу : http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2021&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft.
5. Arnold Schönberg. Psalm 130. Erklärung der Textquelle. Übersicht über die 1 Seiten des Autographs [Електронний ресурс] // Arnold Schönberg Center. — Режим доступу : http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2020&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft.
6. Arnold Schönberg. Psalm 130. Nachdruck. Anthology of Jewish Music. Übersicht über die 24 Seiten des Autographs [Електронний ресурс] // Arnold Schönberg Center. — Режим доступу : http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2046&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft.

REFERENCES

1. Vlasova N. O. *Tvorchestvo Arnolda Schoenberga* [Creativity of Arnold Schoenberg] / N. O. Vlasova. — M. : Izdatel'stvo LKI, 2007. — 422 s.



2. Pavlishin S. S. *Arnold Schoenberg : monografija [Arnold Schoenberg] / S. S. Pavlishin. — M. : Kompozitor, 2001. — 480 s.*

3. Ryzhinskij A. S. *Horovoe tvorchestvo Arnolda Schoenberga [Choral creativity of Arnold Schoenberg] : avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeni-ja : 17.00.02 / A. S. Ryzhinskij. — M. : Ros. akademija muzyki imeni Gnesinyh, 2008. — 26 s.*

4. *Arnold Schönberg. Psalm 130. Liturgisches Motiv (nicht verwendet). Übersicht über die 2 Seiten des Autographs // Arnold Schönberg Center. Available at : http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2021&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft.*

5. *Arnold Schönberg. Psalm 130. Erklärung der Textquelle. Übersicht über die 1 Seiten des Autographs // Arnold Schönberg Center. Available at : http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2020&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft.*

6. *Arnold Schönberg. Psalm 130. Nachdruck. Anthology of Jewish Music. Übersicht über die 24 Seiten des Autographs // Arnold Schönberg Center. Available at : http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2046&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft.*