

А. К. Терещенко

**Українська кантата
і ораторія**

Київ - Дніпро - 2021

*Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол № 12 від 21.12.2020 р.)*

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
(протокол № 1 від 03.09.2020 р.)*

Р е ц е н з е н т и:

Копиця Мар'яна Давидівна – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник освіти, лауреат премії ім. М. Лисенка, завідувачка кафедри «Історія української музики та музична фольклористика» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ)

Громченко Валерій Васильович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри «Оркестрові інструменти», проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро)

А в т о р:

Терещенко Алла Костянтинівна – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, професор кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Терещенко А. К.

Т 35 Українська кантата і ораторія: монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2021. 368 с.

ISBN 978-966-981-436-4

У монографії поетапно розглянуто періоди становлення та еволюції в українському музичному мистецтві кантатно-ораторіального жанру – від часів його зародження до сучасності. Дослідження адресоване музикознавцям, композиторам, культурологам, диригентам, виконавцям та студентам спеціальних музичних закладів, а також усім, хто цікавиться українським академічним вокально-хоровим мистецтвом.

УДК 78.03(477)(02.064)

© Терещенко А. К., 2021

© Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2021

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2021

© ЛІРА, 2021

ISBN 978-966-981-436-4

Зміст

Вступ	4
Розділ 1. Кантата і ораторія як цілісна система вокально-інструментальної музики: історичний дискурс	8
Розділ 2. Становлення кантатно-ораторіальних жанрів на українських теренах. Друга половина XIX ст.	48
Розділ 3. Жанрово-стильові засади кантатно-ораторіальної творчості першої третини XX ст. Композитори школи М. Лисенка	76
Розділ 4. Жанрові особливості української кантатно-ораторіальної творчості в умовах стильової парадигми радянського мистецтва	126
Розділ 5. Кантатно-ораторіальний жанр періоду передвоєнного десятиліття (1920 - початок 1930 рр.).....	159
Розділ 6. Кантата-симфонія, славільна кантата та ораторія воєнного періоду (1941-1945 рр.)	207
Розділ 7. Славільні кантати (одночастинні та циклічні), кантати-поєми, ораторії-сюїти повоєнного десятиліття (1945-1955 рр.).....	232
Розділ 8. Естетичні засади та виражальність вокально-симфонічних жанрів в умовах другої хвилі авангарду (кінець 1950-х – середина 1970-х рр.)	266
Розділ 9. Взаємодія кантат і ораторій із театральновидовищними та інструментально-симфонічними жанрами (кінець 1970-х – 1991 рр.)	313

Вступ

Хорова творчість українського народу, її величезна художньо-естетична вартісність, визначена ментальними ознаками нації та засадами колективного виконавства, заклала підвалини для подальшого розвитку професійної музики, зокрема її масштабних хорових форм. Генеза цього виду музичного мистецтва, об'єднаного органічною єдністю поезики літературного тексту та музичної інтонаційності, остаточно усталеного на українських теренах у добу бароко-класицизму спільними ознаками, вже кілька століть демонструє значну герменевтику як духовних, так і світських творів, серед яких, до сьогодні, чільне місце займають хоровий концерт, кантата, хорова поема, ораторія та їх численні різновиди, що об'єднують хорову, вокально-сольну та інструментально-оркестрову складові і сумарно визачені як кантатно-ораторіальні жанри.

Подібний синтез здатний сприяти переконливому відтворенню значних масштабних концепцій, стосовних важливих історико-суспільних явищ, різних аспектів загально-людської проблематики, естетичного світогляду особистості та народних мас, ствердженню високих гуманістичних ідеалів людства і, водночас, поглибленому втіленню конкретизованого відтворення духовного світу людини та переконливо доносити до широкого загалу слухачів драматичні колізії та емоційну заглибленість ліричного висловлювання.

В українській музичній творчості особливу популярність кантат і ораторій пояснюють, насамперед, дві важливі обставини – здатність жанру стверджувати суспільно значимі задуми та його синтетична природа, що уможливорює не лише взаємодію притаманних йому основних компонентів, але й активне залучення специфічних ознак інших музичних жанрів та мистецьких видів. Примітна ознака сучасного мистецтва, зокрема музичного, - пошук виражальності у сфері жанрово-видового синтезу знаходить у кантатно-ораторіальній творчості послідовне й органічне підтвердження. Її специфіка, що від джерел зародження пов'язана із втіленням важливої для людства проблематики та естетичних уподобань народних мас, активізує творчі засади композиторів, які, втілюючи у всій повноті та різноманітності злободенні події в житті людства, активно залучають до цього могутній потенціал культурно-мистецького спадку та новітні досягнення музичної художньої практики.

Майже в кожній європейській національній культурі, серед вершинних, розгорнутих у часі хорових та вокально-симфонічних форм, у яких

композитори шукають відповідь на важливі соціальні та естетичні запити людства, зустрічаємо кантати і ораторії.

Тривала історія розвитку кантатно-ораторіальної творчості створює реальну перспективу для теоретичного узагальнення величезного композиторського досвіду у визначенні специфіки основних моделей цього жанру та систематизації його різновидів. Об'ємний тезаурус нотного матеріалу, залученого до вивчення цього досвіду, дозволяє констатувати стабільні та мобільні ознаки жанру, виявити його непорушний базис та об'єктивні настанови, зміна яких призведе до його суттєвих деформацій, коли більш доречно буде говорити про переродження вироблених багатовіковою творчою практикою композиційних структур, або їхню нівеляцію.

Оскільки, заміна основних компонентів новими, на певному етапі забезпечує історичну динаміку жанру, провідні засади у подальшій систематизації значного за обсягом матеріалу визначатиме часова періодизація та жанрова класифікація, що, своєю чергою, потребує постійного уточнення відповідного понятійного та термінологічного апарату. Звідси - звернення до теоретичних праць, що висвітлюють в історичній еволюції проблеми жанру, стилю, форми композицій, їх семантику, особливості жанрово-видового синтезу, національної прикметності тощо.

У межах зазначеної проблематики, насамперед, з'ясовується сенс такого поняття як жанр, що відображує специфіку як цілісного масиву кантатно-ораторіальної творчості, так і кожного конкретного твору. У розробці категорії жанру, його типології та диференціації орієнтирами обрано теоретичні праці класичного музикознавства: М. Арановського, Б. Асаф'єва, А. Альшванга, Н. Герасимової-Персидської, М. Гордійчука, Н. Горюхіної, М. Кагана, І. Ляшенка, Л. Мазеля, В. Медушевського, С. Назайкінського, С. Скребкова, А. Сохора, Б. Сюти, М. Тараканова, Ю. Хлопова, С. Шипа, а також наукові розвідки у збірниках та часописах українських та російських авторів, які послідовно, або побіжно, в контексті іншої проблематики, торкаються питань жанрових ознак хорової музики великої форми – духовної та світської, акапельної та вокально-інструментальної. Визначенню семантичних та формотворчих особливостей, стильових характеристик творів досліджуваного жанру та їх видозмінам в умовах еволюції сприяла література, стосовна загальних положень національної прикметності української професійної хорової творчості.

У періодизації досліджуваного матеріалу нижню позначку зародження професійного хорового мистецтва на українських теренах визначають роки запровадження канонів християнства, в культурно-мистецьких формах запліднених мовно-виражальним впливом національної народно-пісенної

стихії та професійними ознаками музики західноєвропейських країн – як ритуальної, так і концертно-світської.

Першу кульмінацію самостійного розвитку цих форм на українських теренах помічаємо вже на початку XVII століття, коли імпортований із країн Західної Європи так званий «партесний» багатоголосний хоровий спів, стверджуючись в умовах церковного богослужіння, стає базовим для створення масштабних хорових форм, зокрема, в творчості композиторів кінця XVII - XVIII століть – високої доби української культури, розквіт якої визначила творчість Г. Сковороди, М. Ділецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дехтярьова (Дехтярського), С. Давидова та інших знаних митців українського походження, мистецький доробок яких довгий час залучався виключно до здобутків російської музичної культури. Поверненню славних імен доби бароко-класицизму до вітчизняної культури посприяли наукові дослідження українських вчених-медієвістів – Д. Болгарського, Н. Герасимової-Персидської, С. Грици, Т. Гусарчук, В. Іванова, Л. Івченко, Л. Корній, Ю. Медведика, Н. Сиротинської, І. Тилика, О. Цалай-Якименко, Олени Шевчук, Т. Шефер, М. Юрченка, Ю. Ясіновського та багатьох інших.

До подальшого вивчення великих хорових та вокально-симфонічних форм української музики XIX - XX ст., визначення їх специфічних ознак та естетичних настанов у творчості українських композиторів, долучилися вітчизняні історики-музикознавці серед них: Л. Архімович, М. Боровик, М. Бялик, В. Втивицький, М. Гордійчук, Н. Горюхіна, В. Довженко, Д. Дувірак, К. Єфремова, М. Загайкевич, Л. Пархоменко, Л. Кияновська, О. Козаренко, М. Копиця, В. Кузик, М. Новакович, Л. Пархоменко, О. Письменна, С. Тишко, Т. Шреєр-Ткаченко, З. Штундер, О. Шуміліна, Я. Якуб'як та ін.

Хоча, в радянській Україні, чимало кантат і ораторій, що ревно відповідали ідеологічним настановам комуністичної системи, після голосних прем'єр, залишилося у небутті, дослідження музичних жанрів, органічно пов'язаних із хоровою музикою великої форми, до сьогодні залишається актуальним.

На сучасному етапі постійну увагу композиторів до цього жанру продовжують ініціювати його здатність втілювати поглиблені, широко закреслені задуми, а також синтетична природа, що поєднує не лише іманентні жанру компоненти, але й активно залучає специфічні ознаки інших видів мистецтва.

Предметом пропонованого дослідження є естетичні та жанрово-семантичні ознаки вітчизняної кантатно-ораторіальної творчості в історичних

умовах бароко-класицистських, романтично-постромантичних та модерних стильових ознак української музики XVIII - XX століть. Дев'ять розділів послідовно відтворюють концепційні та стильові пріоритети українських кантат і ораторій, створених композиторами до 1991 року, в складних умовах бездержавності та жорсткого політичного диктату російської, а згодом радянської влади в культурно-мистецькому житті України.

У жанровій проекції наступного періоду, розпочатого утвердженням в країні національної державності, досліджуваний жанр не втрачає своєї актуальності і продовжує бути в епіцентрі української вокально-симфонічної творчості. Однак, його музична поетика помітно змінює пріоритети. В українській музичній творості перехідного періоду, супротивно до офіційних тогочасних вимог ще актуальної на той час комуністичної ідеології, центром уваги композиторів, окрім подальших авангардних пошуків, стає відродження спектру традиційних для богослужбової практики духовних форм, серед яких пріоритетними стають збагачені сучасною семантикою церковні літургії, реквієми, хорові концерти, духовні кантати тощо. У цих жанрах, в проекції національної тематики, взаємодію сакрально-церковного і світсько-концертного, спрямовано на утвердження духовного, філософських узагальнень історичних подій та образів видатних особистостей тощо.

Представлена увазі читачів монографія, що є результатом багаторічної (від 1968 року) співпраці з колективом відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського Академії наук України, виходить у світ, завдяки підтримки колективу Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, яку очолює Ю. Новіков – ректор, концертуючий піаніст, педагог і прекрасний організатор мистецького життя міста. А також, на етапі її завершення, завдяки чуйній увазі моєї родини. Всім – велика подяка.

РОЗДІЛ 1

КАНТАТА І ОРАТОРІЯ ЯК ЦІЛІСНА СИСТЕМА ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

Тривала історія розвитку кантатно-ораторіальної творчості, здатної різноманітно й переконливо втілювати важливі проблеми життя людини, народу, нації, залучаючи для цього як могутній потенціал культурної спадщини, так і найновіші досягнення мистецької практики, обумовлені не лише щоразу новими соціальними запитами часу, але й певним рівнем музичного професіоналізму, необхідного для вирішення концептуально важливих завдань у великих вокально-інструментальних формах та їх належного адекватного відтворення.

Значний тезаурус творів цього жанру уможливив реальну перспективу розгляду їх стабільних та мобільних прикмет, вияву вироблених багатовіковою творчою практикою базисних настанов та об'єктивних ознак, відсутність яких здатна спричинити достатньо суттєві деформації й створити загрозу розпаду жанрової структури, або її мутацію, а також привнесення нових компонентів, що, врешті й забезпечує динаміку їх історичного розвитку.

Для визначення суттєвих ознак жанру, як категорії, що узагальнює його цілісність, або, скориставшись термінологією системного підходу, свого роду систему, що об'єднує всю кантатно-ораторіальну творчість, визначимо найбільш вживані в даній класифікації спільні ознаки.

Ораторію та кантату визначають, як правило, *бінарний вокально-інструментальний виконавський склад* (хор, сольний спів та оркестр, або інструментальний ансамбль, фортепіано, орган тощо). Порухення цього складу призводить до утворення нових модифікацій жанру. Так, відсутність оркестрового компоненту (або будь якого іншого інструментального супроводу) спостерігаємо в акапельній, а відсутність хору – в сольній-камерній кантаті)¹. Натомість, введення додаткових виконавських складових призводить до утворення принципово нових жанрових різновидів. Приміром, присутність серед виконавців драматичних та балетних акторів - до сценічних варіантів кантат і ораторій, а читців-декламаторів, хореографії, мімансу, елементів візуального оформлення - до кантатних або ораторіальних дійств та опер-ораторій.

¹ Жанрові інваріанти сольної камерної кантати переважно досліджуються у контексті камерно-вокальної творчості.

Спільним для різних видів цього жанру є також властива вокальній музиці *вербальна структура*, що відтворює неподільну художню єдність музичного та словесно-поетичного компонентів і надійно забезпечена первинними каналами зв'язку – інтонаційністю та часовою природою музики і поезії, що створює передумови різнобічного мистецького відображення життєвих явищ. «Поєднання різних способів художнього засвоєння світу, дозволяє висвітлювати зображувальне перехресними проміннями, моделюючи різні аспекти зв'язку об'єкта і суб'єкта, створюючи багатовимірні, «об'ємні» образи, а не однопланові, розгорнуті... лише в одній словесній, або музичній площині», - зазначає М. Каган¹. Здатність жанрів, при наявності потужних вокально-хорових та оркестрових ресурсів, втілювати складні і значимі колізії, «багатовимірні» образи, своєю чергою, породжують *монументальну переважно циклічну форму*, що нерідко поєднує кілька структурно самостійних частин, або навіть окремих жанрів.

Оскільки вербальна природа жанру обумовлює його понятійну конкретику, то, спираючись на змістовний аспект, для визначення специфіки складових даної системи, що відображають закономірність загального, однак, різняться одна від одної, визначальним у диференціації стає жанровий зміст творів, що конкретизує характер образності, драматургії, семантику, спосіб формотворення і т. ін. Так, сфера *епічного* та *драматичного*, пов'язана зі втіленням суспільно значимих, масштабних задумів, є прерогативою *ораторії*, відповідно, визначаючи її монументальну форму, в якій особливо важливу функцію виконує хоровий компонент (особистісне тут поступається загальному, суспільному), а також перевагу в драматургії наративних ознак та інше.

На відміну від ораторії, в *кантаті* втілюється, переважно, *ліричний, або лірико-драматичний* задум, що розкриває зміст на рівні більш чуттєвого сприйняття образів та подій. Сферу *драматичного* різною мірою може виявляти як ораторія, так і кантата. В українській хоровій музиці проникнення драматичного до кантатного жанру сформувало розповсюджений жанровий різновид *кантати-поєми*.

Типізований зміст (або жанровий зміст) є додатковою константою для визначення відмінностей (форми, семантики, драматургії тощо) ораторії, кантати та їх різновидів.

Змістовний аспект окремих жанрів, своєю чергою, також проектується на всю цілісність, виявляючи її здатність втілювати певний зміст, його

¹ Каган М. Морфология искусства: историко-теоретические исследования внутреннего строения мира искусств.- Ленинград, 1972, с. 239. (Тут і далі – переклад із іноземних мов українською – автора А. Т.).

образність та художню концепцію. У визначенні жанру як цілісності, окрім змістовного, знаходять відображення також й інші параметри: функціональний (призначення, умови побутування тощо) та композиційно-структурний (виконавський склад, розбудова форми, синтетичність, масштабність тощо).

Константна парадигма жанру, залишаючись незмінною протягом усього, значного за часом історичного періоду побутування, є його стабільним конструктивним елементом. Стосовно вихідної моделі зазначимо, що, в процесі еволюції з нею вступає в діалектичну взаємодію інша, деструктивна тенденція - умовно назовемо її «схильністю до синтезу», що створює передумови появи нових різновидів і забезпечує подальший розвиток творчості зазначеного жанру. В історичній динаміці його реального побутування в цьому розвитку спостерігаємо стадії *становлення* (відбір і накопичення жанрових ознак), *нормативу* (твір отримує визначений жанровий статус) та подальшого *розвитку* (виникнення нового, шляхом внутрішніх перетворень вже усталених, або привнесення нових ознак жанрово-видового синтезу). Нівеляція, навіть надмірне обмеження значення хоча б однієї з констант, порушує нормативність і призводить до заключної стадії - *розпаду* жанру, або його *мутації* до іншого жанру.

Існуючі від XVIII ст. визначення вітчизняних ораторій і кантат, виявляючи сутність даних понять, все ж не можуть претендувати на універсальність, оскільки постійний розвиток жанрів породжує неоднозначність понятійно-предметних уявлень про них. Однак, в подальшому, порівняння сформованих у різні часи дефініцій і теоретичних визначень жанрів, здатні підтвердити наші спостереження, стосовні їх стабільних та мобільних ознак.

Щодо жанрових витоків кантат і ораторій, то, як і в багатьох інших музичних жанрах, їх прадавні джерела знаходимо в народних та духовно-обрядових, зокрема, літургійних музичних жанрах. Надалі, еволюцію іманентних для цих жанрів ознак, спостерігаємо в культурно-мистецькому просторі європейського Середньовіччя та Ренесансу, в колі побутування музично-вербальних форм, пов'язаних із світським побутом та з релігійно-храмовою відправою – Літургією, католицькою Месою (а capella та вокально-інструментальною), Пассіоном, Реквіємом тощо, у яких риторика монологічної вербально-мовної складової, розспівування складів у силабічній манері середньовічної церковної гимнографії та музична співність лінійно-мелодійної монодії, а згодом і хорового співу, спрямовуються на узагальнене втілення в окремих частинах храмової служби символічних абстрактних образів-ідей основних догматів християнства: Kyria – Gloria - Credo - Sanrtus -

Benediktus - Agnus Dei. Мелодика цих творів, порушуючи ліризм музики-співу, поєднуючись із притаманною театральному мистецтву діалогічністю, привносить до висловлювання відчутну драматичну дієвість. У подальшому, ці ознаки духовної музики церковно-християнського обряду залишаються базисними й для світської ораторіальної творчості, в якій, до ствердження абстрагованого образу-ідеї ідеального духовного світу, додається риторика, пов'язана з втіленням конкретики людського буття, здатної художньо-образно відтворювати реальні життєво-вірогідні та емоційно визначені події.

Кантатою (лат. *cantare* – співати) - від XVII століття до сьогодні називають достатньо розгорнутий у часі твір, переважно для хору, соліста (або солістів) та інструментальному супроводу, циклічної, або одночастинної форми. За виконавським складом, структурою та призначенням кантата є близькою до ораторії, хоча не тотожною з нею. Кантата відрізняється від ораторії меншими масштабами, відсутністю послідовної розробки драматичного сюжету, більш камерним, ліричним змістом, а також можливою відсутністю обов'язкового для ораторії хорового компоненту. Для кантат іманентним є обов'язкова присутність елементів славлення, віншування, що, переважно, фокусуються у початкових та заключних розділах, або розосереджується у всій формі твору. Врешті, життєве призначення, умови побутування (за А. Сохором, саме ці функціональні прикмети є головними для визначення жанру), залучають кантату і ораторію до *концертної*, або *духовної* музики. Зазначені ознаки (бінарний музично-вербальний склад, масштабність, концертність) сумарно створюють історично стійку констатну парадигму, генетичний код всієї системної цілісності, визначеної в музикознавстві, як *кантатно-ораторіальний жанр*, що об'єднує його окремі складові, самостійні жанри - ораторію, кантату та їх численні різновиди).

До середини XVII століття кантатами називали сольні вокальні твори наскрізної форми, що включали речитативні та аріозні побудови. Перші кантати зустрічаємо в творчості А. Гранді, Б. Феррарі, Л. Россі, від середини XVII ст. – у Г. Каріссімі, Ф. Каваллі, А. Честі, А. Страделли, А. Скарлатті та інших композиторів неаполітанської школи. На той час кантати представляли, як правило, кілька контрастних арій, поєднаних речитативом та супроводом у вигляді *basso continuo*. За призначенням кантатна творчість поділялася на духовну й світську, за змістом і характером – на ліричні, драматичні, розповідні, урочисто-піднесені, прославні, скорботно-елегійні та інші різновиди.

Вокально-пісенну природу зберігають сольні та хорові кантати, як світського, так і релігійно-церковного призначення, що остаточно утвердилися в Європі в добу бароко, зокрема, в творчості Г. Ф. Телемана, Й. С. Баха,

Г. Ф. Генделя та інших видатних композиторів німецької школи. До сьогодні збереглося біля 300 бахівських кантат, написаних на біблійні тексти, переважно духовно-релігійного змісту. А також хоралів, позначених філософським змістом та образністю, що відтворює широкий спектр людських почувань. Серед світських кантат Й. С. Баха (їх значно менше, біля тридцяти) особливо популярними до сьогодні залишаються «Кофейна», «Змагання Феба і Пана», «Селянська», «Реформаційна», «Трагічне дійство» та інші.

В епоху німецького просвітництва (друга половина XVIII ст.) духовна кантата поступається місцем світській, переважно пісенного характеру (кантати Й. К. Ф. Баха-сина, «Трагічні кантати» Г. Й. Фоглера та інші численні вокально-симфонічні твори, зокрема, наближені до кантатного жанру масонські гимни на латинські та німецькі тексти композитора Й. А. Шайбе тощо. В Німеччині кантати зустрічаємо в творчості Л. Бетховена: «Морська тиша та щасливе плавання» (на слова Й. В. фон Гете), симфонізованою кантатною формою є фінал Дев'ятої симфонії композитора (на слова «Пісні до радості» Ф. Шіллера) та ін.

У Франції кантата стає особливо популярною в роки французької революції, коли в творчості Ж. Б. Лесюєра, Е. Мегюля, Ф. Ж. Госсєка та інших композиторів, до цього жанру, пропагуючи ідею боротьби з тиранією, активно залучається пафосність героїки.

У жанровій ієрархії творчості композиторів-романтиків європейська кантата втрачає пріоритетність. У період XIX - початку XX ст. жанр європейської кантати, у переважній більшості, представляють так звані твори «на випадок», що створюються для відзначення видатних дат та подій в історичному бутті нації та ушлявлення її видатних представників («Бетховенська кантата», написана до 100-річчя від дня народження Л. Бетховена та «Угорська коронаційна меса» Ф. Ліста, «Кантата присвячена перемозі при Ватерлоо» К. Вебера, «Кантата до 100-річчя від дня народження О. Пушкіна» О. Глазунова), а також пісенні кантати («Переможна пісня Міріам» Ф. Шуберта, «Тріумфальна пісня» Й. Брамса) та сюжетно-розповідні кантати, драматургічно наближені до театральних-сценічних форм («Дитинство Христа» Г. Берліоза, «Рай і Пері» Р. Шумана, «Перша Вальпургієва ніч» Ф. Мендельсона, «Трапеза апостолів» Р. Вагнера та ін.). У творчості композиторів-романтиків зустрічаємо також масштабні за формою і задумом кантати поглибленого філософського змісту («Дзвони» та «Весна» С. Рахманінова, «Іоан Дамаскін», «Після прочитання псалму» С. Танєєва, «Радуйся, ниво непополитая» М. Лисенка та ін.).

У західноєвропейській музиці XX століття в кантатах стає особливо відчутним вплив виражальності, притаманної сценічно-театральним формам

(«Ми будуємо місто» П. Гіндеміта, кантатний триптих «Тріумфи» К. Орфа). Натомість, у тогочасній радянській музиці, зокрема російській та українській, від третього десятиліття відчутно акцентуються суспільно-політичні функції жанру, визначені ідеологічними гаслами соціалізму. Однак, у творах талановитих майстрів нерідко тематичну заданість, як данину конкретній політичній ситуації, а скоріше, як оберіг від переслідувань, визначали лише назви, або вербальна конкретизація змісту, тоді як їх художньо-образні рішення визначали, переконливо відтворені музичними засобами, знакові події в історичному житті народу, суспільства, (Кантати С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського та ін.). Одночастинні та циклічні кантати цього періоду, в більшості, будувалися на сюїтних засадах, нерідко, на матеріалі сольо-хорової музики до драматичних вистав або кінофільмів («Іван Грозний», «Олександр Невський» С. Прокоф'єва).

На сучасному етапі, починаючи від другої половини ХХ-го століття постійну увагу композиторів до кантат і ораторій зумовлює здатність втілювати поглиблені, широко закреслені задуми та властива цим жанрам синтетична природа, спроможна не лише інтегрувати його іманентні компоненти (поетичне слово, вокально-хорову та інструментальну звучність), але й активно залучати ознаки інших музичних жанрів та специфічну прикметність інших мистецьких видів. Властивий сучасному мистецтву пошук нової виражальності в магічній сфері найрізноманітніших проявів синтезу знаходить у кантатно-ораторіальній творчості органічне і переконливе втілення. Кантата помітно зближується з іншими жанрами: симфонією, ораторією, камерно-інструментальним циклом тощо. За формою кантати є переважно одночастинними, або циклічними.

На відміну від кантати, **ораторія** (від пізньо-латинського *oratorium* - молитовний дім) – велика вокально-симфонічна форма для хору, співаків-солістів, з інструментальним супроводом, або акапельна, призначена як для храмового, так і для концертного виконання. Спочатку ораторії виконувалися під час молитовних зібрань, у спеціальних позахрамових приміщеннях-ораторіях, при церквах та монастирях і були призначені для читання та роз'яснення парафіянам тексту Біблії. Поступово назва приміщень, де відбувалися ораторіальні читання та ритуальні дії, закріпилася за новоствореним жанром, що в процесі тривалого історичного розвитку, до сьогодні, демонструє нові змісти, образність та, відповідно, значні композиційні та семантичні відмінності.

Подальшій еволюції *ораторіального жанру* посприяли ідеологічні настанови епохи Реформації, коли в Італії, з метою утвердження католицизму, почали активно започатковуватися подібні зібрання. Надалі, ораторії, що

створювалися на біблійні сюжети («Різдвяні», «Пасхальні», «Страсні» («Passionen») і виконувалися в умовах відповідних церковних богослужінь, де, окрім читання біблії, розігрувалися містерії та духовні сцени, героями яких були як реальні персонажі, так і абстрактні поняття («світло», «життя», «тіло», «розум» тощо). У цих виставах використовувалися елементи декорацій, театральний реквізит, долучалися хореографічні епізоди. Оповідач (Євангеліст) промовляв святе письмо (псалмодію), хор виконував лауди (духовні пісні на зразок мадригалів), авторами яких були тогочасні професійні композитори.

Як світський жанр ораторія остаточно сформувалася у постренесансній бароковій культурі, увиразнюючи спільні ознаки з кантатою (виконавський склад, присутність сюжетності, елемент прославлення), а також із позбавленою будь яких прикмет дієвості Месою, а також, Літургійною драмою і Мадригальною виставою – попередниками майбутньої опери, в яких вже остаточно увиразнюються присутність образно-сюжетного наскрізного розвитку драматургічної дії, а також активна роль сольних і ансамблевих вокальних епізодів – арій, речитативів, ансамблів, а також хорових сцен та інструментальних епізодів.

До середини XVII-го століття, в Італії, паралельно із духовними ораторіями, остаточно сформувалися світські ораторії двох видів: «латинська» (італ. *oratorio latino*) й, так звана «вульгарна» (народна) ораторія (італ. *oratorio vulgare*). Класичні зразки першого виду, що були зорієнтовані, переважно, на біблійні тексти і поєднували тематизм григоріанського співу, музичної псалмодії та мотету, знаходимо у багатьох тогочасних композиторів, серед них найбільш знайомими були Алессандро Страделла, Марко Мараццолі, а також Джакомо Каріссімо, який першим остаточно позбавив твори цього жанру активної сценічної дії, на користь розповідності та суто музичної компоненти. Особливу популярність здобули його численні ораторії на біблійні сюжети – «Суд Соломона», «Валтасар», «Іона» та ін.

Натомість, на ґрунті довільних текстів розповідного характеру, або діалогізованих пісень-лауд створюється ораторія-volgare, спрямовані на більш демократичну аудиторію, у яких пісенний тематизм використовувався, зокрема, в сольних партіях, що втілювали образи-персонажі, тоді як хор виконував функції Оповідача (Історікуса). Пізніше, ці функції перебрали співаки-солісти, які, у речитативних формах відтворювали зміст подій. Подібні світські театралізовані ораторії, що створювалися переважно на тексти тогочасних італійських поетів, як і майбутню оперу, започатковували у Флоренції музиканти-співаки і поети графа-мецената Дж. Барді.

У давній літературі жанрове визначення «ораторія» зустрічаємо в 1640 році – так назвав створену у 1600 році алегоричну, моралізуючого змісту драму «Уявлення про душу і тіло» Еміліо де Кавальєрі, якого вважають засновником цього жанру. В ораторії Е. де Кавальєрі був відчутним вплив театрального мистецтва, зокрема паралельно створюваних в Італії музичних вистав, що отримали назву *drama per musica* (драма з музикою). Саме від музично-театральних форм – духовних літургійних та світських драм перші ораторії запозичують не лише тематизм, важливе значення образів-персонажів та семантичні ознаки музичних характеристик, але й інструментальну складову, мистецтво акторів, читців, хореографію, а також елементи сценічного оформлення - декорації, костюми та іншу театральну атрибутику тощо. Однак, невдовзі, у виконанні ораторіальних творів відмовляються від використання театального реквізиту, що залишається прегоративою сценічно-драматичних, зокрема, оперних жанрів.

Музичну частину ораторій Е. де Кавальєрі складали хорові епізоди, мадригали, речитативи, де переповідалися основні події, сольні епізоди - характеристики образів-персонажів, а також інструментальний супровід, де функції *basso continuo* виконували професійні музиканти, які грали на чембало, флейті, цинку, басовій віолі, ударних та інших музичних інструментах, поширених у тогочасній Італії.

У період бурхливого розквіту в Італії оперного мистецтва, композитори А. Скарлатті, А. Лотті, Н. Йомеллі та інші залучають до ораторії *арію da capo* та речитатив *secco*, наближуючи її до музично-сценічних форм. А невдовзі опера, на своїй батьківщині, в Італії витіснила ораторію, що набуває свого подальшого розвитку вже у національних культурах інших європейських країн. Так, епіцентр еволюції ораторіальної форми в Німеччині припадає на другу половину XVII - XVIII століть, період постреформації, коли, в результаті демократичного духовно-суспільного політичного руху, в західній та центральній Європі виникають нові національні церкви і відновлюються замулені ватиканською інквізицією релігійні першоджерела християнства. У цей період європейські композитори особливо активно звертаються до жанру ораторії духовного призначення, у яких вербальна складова базувалася виключно на біблійних текстах. Особливо популярними стають так звані ораторії *Passion* – «Страсті Господні».

Паралельно із духовними, значного розвитку набувають також світські ораторії, зорієнтовані на героїко-епічну громадянську тематику та концертну виконавську практику. Автором класичних зразків масштабних ораторіальних форм, етичний пафос яких відповідав як духовним, так і світським ідеалам, був Г. Ф. Гендель, автор 25 масштабних творів цього жанру. Створені в Англії

ораторії німецького композитора – «Свято Олександра Македонського», за Плутархом, «Мессія», «Саул», «Геракл», «Ізраїльтяни в Єгипті», «Іуда Маккавей», «Самсон», «Геракл» та інші увійшли до золотого фонду світової ораторіальної музики. Генетичні зв'язки з Біблією, ствердження громадянських ідеалів визначили в ораторіальних творах Г. Ф. Генделя загальнолюдські думки і почуття і, своєю чергою, монументальну форму та специфічні особливості драматургії. Оскільки головним героєм ораторіальних творів Г. Ф. Генделя є народ, який бореться за свободу і незалежність, особливу увагу композитор приділяє виражальності хорової звучності.

Водночас, поряд із світською, в творчості німецьких композиторів кульмінації сягають масштабні ораторіальні твори духовного призначення, серед них Пассіони, засновані на біблійних текстах і музичному тематизмі григоріанського співу, псалмодій та мотетів. Відомим автором кантатно-ораторіальних творів був композитор Г. Шюц, якого в Європі вважають батьком німецької ораторії. Найбільш знаними творами цього композитора є саме Пассіони, створені за текстами чотирьох Євангелій, духовні ораторії «Сім слів Христа на хресті», «Історія воскресіння», «Різдвяна історія» та інші, а також п'ять масштабних Мес та чотири цикли духовних кантат, присвячених усім релігійним святкам року.

У жанровому різновиді духовної ораторії вершинними є Пассіони Йогана Себастьяна Баха, створені німецькою мовою, за біблійними текстами чотирьох Євангелістів («Страсті за Матвієм», «Страсті за Іоаном», «Страсті за Лукою» та «Страсті за Марком»), а також «Різдвяна» та «Пасхальна» ораторії, духовний зміст яких втілює філософське осмислення біблійно-релігійної та загальнолюдської проблематики. Трагічну історію страждань і смерті Христа в Пассіонах Й. С. Баха переповідає речитативом, або прозовим текстом читець (Євангеліст, або Історікус), а ліричні арії та сольні епізоди корифеїв хору, створені на тексти німецького поета Піканедера та протестанські хорали, що втілюють персоніфіковану образність, виконують солісти та хор.

У бахівських ораторіях-пассіонах хорова звучність, пов'язана з центральним образом народу, виконує кілька функцій: оповідача, коментатора подій та їх учасників. До того ж, у хоровій партії цих творів зосереджується також авторське психологічно-емоційне ставлення до цих подій. Прем'єри бахівських Пассіонів відбулися в Ляйпцігу, в кірхі св. Фоми, де композитор працював капельмейстером. Порівняно зі світськими ораторіями Г. Ф. Генделя, призначеними виключно для концертного виконання, грандіозні Пассіони Й. С. Баха, як й інші його твори на релігійну тематику, мають суттєву відмінність: вони можуть виконуватися як за своїм первинним призначенням, в церковних приміщеннях, в умовах храмової служби, зокрема

у перед пасхальні дні страстного тижня (у протестанських кірхах та храмах інших релігійних конфесій), у виконанні солістів, хору а *capella*, або в супроводі органу чи оркестру, так і в умовах світської практики - на концертній естраді.

В епоху класицизму у Франції до жанру ораторії першим звернувся учень Дж. Каріссімі М. А. Шарпантьє. Згодом, основоположник французької опери Ж. Б. Люллі, паралельно до сценічних творів, також створює світські ораторії, переважно, на біблійні тексти – «Давид і Іонафан», «Блудний син» та ін.

На зламі XVIII - XIX ст. ораторія займає важливе місце в творчості віденських композиторів-класиків, у творах яких утверджується як біблійна так і народно-побутова тематика, а засоби симфонізації помітно динамізують форму. Прикладом віденських класицистських ораторій є «Каяття Давида» В. А. Моцарта (перероблена композитором з «Великої меси» *c-moll*), «Христос на Масличній горі» Л. Бетховена, а також, ораторії Й. Гайдна, серед яких – «Створення світу» та «Пори року» невдовзі стають особливо популярними, зокрема, в Росії, завдяки блискучому виконанню Санкт-Петербурзькою придворною хоровою капелою, якою на той час керував композитор Д. Бортнянський.

В епоху романтизму ораторія втрачає ознаки монументальності, в творах цього жанру, величну героїку змінює лірико-драматична виражальність, усталюються ознаки програмно-симфонічної та водночас, музично-театральної драматургії. Прикладом цьому є твори: «Павло», «Ілія», «Христос», «Та Deum» Ф. Мендельсона-Бартольдї; «Легенда про святу Єлизавету» і «Христос» Ф. Ліста; драматична легенда «Засудження Фауста» і трилогія «Дитинство Христа» Г. Берліоза; біблійна сцена «Ревекка» Ц. Франка; «Марія Магдалина» Ж. Масне, який був автором 30 ораторій та інші твори.

У романтиків особливо відчутною стає жанрова дифузія ораторії з іншими жанрами. Не лише із спорідненою з нею кантатою, але й з симфонічними та сценічними формами. Зокрема, з оперою ораторію іманентно споріднюють масштабність, відчутна драматизація розвитку тематичного матеріалу, пов'язаного з розгорнутою, переважно історичною або філософського характеру сюжетністю, наявність деталізованих характеристик конкретних образів і, відповідно цьому, присутність таких музично-театральних форм, як арія, аріозо, монолог, дует, ансамбль тощо. Наближені до ораторії драматична симфонія для хору, солістів та оркестру «Ромео і Джульєтта» та пленерне дійство для грандіозного складу виконавців «Реквієм пам'яті героїв липневої революції 1830 року» Г. Берліоза, а також «Трапеза

Апостолів» Р. Вагнера, «Рай і Пері» Р. Шумана, «Смерть і життя» Ш. Гуно та інші твори європейських композиторів-романтиків.

У ХХ столітті, в річищі властивого модернізму нового погляду на виражальні можливості бароко-класицистських жанрів, активізується інтерес композиторів до ораторій, у яких вони охоче звертаються до міфології, біблійних сюжетів, епосу, або гострих тем сучасності, однак трактують цю тематику досить довільно, наснажуючи виражальність жанру новими засобами та прийомами, що наближують його до неокласицистських оперних творів або містерій («Цар Едип» І. Стравинського, «Цар Давид», «Юдіфь» «Жанна на вогнищі» А. Онеггера), великої кантати («Рука протягнута усім» Д. Мійо), театралізованого дійства («Чудо народження Немовляти» К. Орфа, «Різдво Господнє» О. Мессіана) тощо.

У Росії, вже на початку ХІХ століття, за наявності потужної виконавської інструментально-хорової бази, ораторії, які створювали, переважно, працюючи в Петербурзі, Москві та в панських маєтках прибулі композитори різних національностей, серед них також чимало українців, набуває особливого поширення, стверджуючи як духовне, так і світське спрямування жанру.

У широко закріпленому контексті еволюції вокально-інструментальних форм вирізняємо генезу витоків українських кантат і ораторій, що, як і європейські жанри, демонструють взаємодію багатьох чинників як народної, так і професійної творчості. Кантатно-ораторіальна творчість в Україні здавна посідала помітне місце. Успіхи у цьому жанрі значною мірою зумовлювали плідні традиції національного хорового мистецтва, витoki якого губляться у стародавніх шарах народної і професійної культур.

При розгляді матеріалу засади жанрової класифікації суміщаються із новою, запропонованою сучасною історичною наукою періодизацією, що сприяє більш чіткому виявленню співвідношення художніх та суспільно-соціальних процесів. Відповідно до реального побутування жанру, матеріал розглядається у хронологічній послідовності, із врахуванням появи нових різновидів та їх перманентного розвитку.

Лише протягом ХІХ-ХХ століть українська музична практика нараховує понад триста творів, що долучаються до цього жанру - вражаюча цифра, з огляду на масштабні, тривалі у часі форми. На жаль, значна їх кількість, насамперед, створених у радянську добу на запити ідеології тоталітарної держави, були позбавлені належної художньої вартості і, після гучних прем'єр, безслідно зникли з творчого обігу. Залишилися в пам'яті лише створені талановитими митцями художньо довершені композиції, або навіть їх окремі частини, в яких авторські задуми, виходячи за межі декларованих

славлень партійних догм, порушують знакові події в історичному житті нації. Щодо жанрового спектру, то синтетична за своєю природою сучасна вокально-інструментальна творчість обіймає такі різновиди як: **кантата** - слави́льна, -здрави́ця, -пісн̄я, -дифіра́мб, -ода, -по́ема, -симфо́нія, -ді́йство, -бала́да, -но́вела, -конце́рт; **ораторія** -ду́ма, -пові́сть, -ді́йство, -фре́ска, -опе́ра та ін. Сучасна композиторська практика, підтверджуючи вже усталені погляди на будь-які обмеження у жанроутворенні, продовжує пропонувати нові кантатно-ораторіальні модифікації. Однак, композиторські визначення жанру нерідко мають умоглядний, або відверто суб'єктивний характер, хоча і ця, здавалося б зовнішня ознака, виявляє притаманну жанру потенцію до постійного оновлення, зокрема у сфері жанрового синтезу.

Відсутність чітких відмінностей між кантатою, ораторією, кантатою-поемою та іншими різновидами утруднює визначення “чистих” жанрів, оскільки, навіть за умов, коли твір названо автором однозначно – кантатою, ораторією і т. ін., його структуру і стилістику можуть визначати елементи суміжних видів і жанрів. Теоретичне узагальнення величезного доробку українських композиторів у кантатно-ораторіальному жанрі вимагає визначення специфіки його основних моделей та систематизації численних різновидів.

Тривала історія розвитку української ораторії та кантати створює реальну перспективу, що дозволяє констатувати їх стабільні й мобільні ознаки, виявляти їх непорушний базис, об'єктивні установки, зміна яких може привести до таких суттєвих деформацій, коли більш доречною буде констатація нівеляції жанрової структури або її переродження, а також рухливу систему привнесених компонентів, вироблених багатовіковою творчою практикою, що, врешті, й забезпечує динаміку їхньої історичної еволюції.

В Україні художня практика кантатно-ораторіальної творчості також завжди була «відкритою» до взаємодії з іншими музичними жанрами та мистецькими видами, інтенсивність і активна динаміка цього процесу, на сьогодні, призвела до появи значної кількості нових різновидів. Оскільки «нове» в сучасному жанроутворенні може бути лише спорадичним проявом, позбавленим у подальшому розвитку, або навпаки, виявиться у майбутньому перспективним, формування нових різновидів та їхньої систематизації може бути намічено лише контурно, а не стверджено як завершена даність. Підсумовуємо лише основні тенденції, що визначають суттєвий вплив на подальшу еволюцію жанру і розглядаємо твори, що найбільш переконливо відображують специфіку як окремих різновидів, так і загальне спрямування розвитку жанру в цілому.

За майже два століття існування українська кантатно-ораторіальна творчість постає у всій багатоманітності, виявляючи періоди зародження, спадів і кульмінацій в еволюції окремих різновидів, демонструючи кореляцію змістовного і структурно-семантичного, традиційного і новаторського, національного і загально європейського.

У суспільно-культурній сфері Київської Русі, ще в умовах глибокого середньовіччя, задовго до впровадження на цих землях християнства, поряд із вкоріненою народною музичною традицією, що неподільно поєднувала поетично-музичний спів, танець та інструментальну звучність, існували прадавні професійні музичні форми, пов'язані із язичницьким обрядовим культом, билинною епікою, церемоніальним етикетом княжого двору, участю у військових походах тощо.

Після впровадження на Русі-Україні візантійського християнства, що значно розширило зв'язки з Європою, на її теренах започатковується новий тип професійного мистецтва – церковна музика греко-візантійського обряду, що, своєю чергою, формувався на ґрунті духовної полікультурної спадщини більш давніх світових цивілізацій, як Заходу, так і Сходу. На відміну від попереднього періоду, церковний музичний ритуал вже мав писемну фіксацію і потребував для виконання спеціальної освіти. Саме візантійська гімнографія – практика співу сакральних текстів, синтезуючись із ладо-інтонаційними та ритмічними ознаками музичного фольклору та рудиментами язичницької обрядовості, за визначенням Ю. Ясіновського, «стала *першим* етапом у процесі становлення музичного професіоналізму писемної традиції»¹.

Інтеграції давньоукраїнської музичної культури до світового музичного процесу сприяли також особливо щільні музичні зв'язки Київської Русі з сусідніми країнами, зокрема, Болгарією, де, ще до офіційного прийняття в Києві християнства, усталюються розвинені форми церковного співу зі слов'янськими текстами, що невдовзі проникають також на схід, а також до країн західноєвропейського ареалу. Дослідниця церковно-слов'янської поетично-музичної культури Н. Сиротинська, високо поціновуючи впровадження до християнсько-церковної обрядовості Києво-Руської держави музичного виконання греко-візантійської сакральної поезії, підкреслює позачасове значення того факту, що, «разом із співаними літургійними текстами, Київська Русь прийняла не лише досконалі зразки релігійно-мистецької спадщини, але й глибокі богословські ідеї, у процесі осмислення

¹Ясіновський Ю. Генеза української гімнографії // Українська музика. Традиція та сучасність. Л., 1993, С. 16.

яких розвивалася філософська думка і літературна творчість, а щоденний ритм богослужінь сприяв засвоєнню християнської мудрості найширшими верствами населення. У такий спосіб гимнографія постає не лише як традиційна літургійна складова, але також як символічне духовне осердя»¹.

Зв'язки богослужбової гимнографії із ознаками музично-поетичного мистецтва національно різних культур прискорювали в середньовічній Європі процес розвитку професійних музичних форм не лише духовної, але й світської музики. Так, вже у Київській Русі, в річищі взаємодії духовних хвалебних пісень із традиційними музичними формами стверджується світський жанр пісні-хвали, призначенням яких стає оспівування, прославляння князів, їхніх воєнних перемог, відвагу полководців, героїв тощо, що засвідчують численні писемні джерела: літопис «Повість минулих років», «Слово о полку Ігоревим» і т. ін.

Поширений у професійній культовій музиці елемент віншування згодом визначив специфіку славильного канту, інтонаційно пов'язаного як із фольклорними, так із писемними поетичними джерелами. Побутовий кант, більш простий, у порівнянні з поширеним згодом концертним жанром, заохочуватиме композиторів до використання народних мелодій у партесних композиціях. Про це згадує М. Дилецький у музично-теоретичному трактаті «Грамматика мусикійська» (1675), де вияснює техніку нової партесної хорової творчості західноєвропейської орієнтації². Врешті, традиції славильних кантів, у яких оспівування, славлення, величання стає важливим визначальником іманентної природи цього жанру, суттєво вплинули на формування образності, інтонаційної лексики та інших ознак семантики майбутніх кантат і ораторій.

У XVI - XVII - XVIII-му століттях хоровий спів, що споконвічно культивувався на українських землях, стає базою для утворення багатьох професійних форм. Особливе значення для становлення вітчизняного самобутнього стилю професійної музичної культури мало залучення до церковної відправи, поряд із середньовічною монодією, яскравого, емоційно наповненого і близького до ментальності українців партесного багатоголосного співу. В подальшому, розвинене в епоху бароко європейське багатоголосся гармонічного складу, в поєднанні з народно-пісенною виражальністю, сформує самобутні ознаки українського духовного партесного концерту, що, за спостереженнями Н. Герасимової-Персидської, «був тим

¹Сиротинська Н. Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України XI – XVII ст. // Докт. дисертація, рукопис. – Львів - Київ, 2017, С. 18.

²Микола Дилецький. Грамматика музыкальна. Фотокопія рукопису 1723 р. – К., 1970. (Післямова. С. 25.).

зернятком, що проросло і дало ціле суцвіття музичних явищ, утворивши систему різних жанрів»¹.

Посилення зв'язків партесного концерту із життєвими реаліями, наповнило творчість новим змістом, конкретизувало його образність, збагатило емоційний спектр виражальності, що й спричинило відмежування жанру від суто культового призначення і призвело «до модуляції в інший жанр – оперу, ораторію, кантату».²

Перші зразки подібних модуляцій представляють кантати, що були авторськими переробками духовних концертів та інших творів культової музики, нерідко із залученням до хорової звучності а капела оркестрового супроводу. При цьому тексти святого письма, переважно християнської гімнографії, із властивим їй акцентом хвали, славлення, залишалися майже незмінними. Деякі відхилення зумовлювалися конкретними подіями, що інспірували композиторський задум³.

Розвиток вітчизняної вокально-інструментальної музики в XVII – на початку XVIII століть відбувався в умовах взаємодії багатьох суміжних жанрів. Так, на кантатні форми, окрім духовної пісенності, зафіксованої в багатьох українських рукописних та друкованих збірниках, гімнографії та барочного хорового партесного концерту «високого стилю», творчість ліричних та панегіричних кантів, помітно впливала семантика так званого «низового бароко» – триголосних хорових пісень, що тривалий час активно побутували в Україні, зокрема в стінах Києво-Могилянської Академії та в духовних закладах інших міст. Згодом, побутовий кант, сформований українською пісенною фольклорною традицією та професійною вокальною творчістю усталюється на російському ґрунті, де, інспіруючи появу кантів-віватів на честь перемог Петра Першого, стає особливо поширеним у придворному побуті імперських столиць – в Петербурзі та Москві⁴.

В Росії ознаки «високого стилю» були генетично вкоріненими розвитком музичної культури в умовах петровської доби, коли пісенні жанри, позначені розспівністю, або канонічною статикою духовних піснеспівів, зазнають суттєвих змін, збагачуються пружними маршовими ритмами, інтонаціями закличного «трубного» характеру фанфарними зворотами,

¹Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII - XVIII ст. – К., 1978. С. 154

² Там само. С. 169

³ Подібні жанрові інверсії зустрічаємо у Д. Бортнянського (кантати, на основі Концерту № 3 та Хвалебної пісні № 2, із введенням рогового оркестру), а також у С. Дегтярьова, С. Давидова та інших російських композиторів українського походження.

⁴ Докладніше про це у праці Л. Івченко Український кант XVII - XVIII ст. – К., 1990.

розвинутими «юбіляціями», динамічним розгортанням мелодизму. Виконання таких кантів під час пишних придворних свят переважно доповнювалось інструментальним супроводом. «Пісня-марш, виразник пореформеної народної державної свідомості,...хорова хвалебна пісня,...процесія із вітаннями» - так характеризує тогочасний кант Б. Асаф'єв¹. Прославлення, хвалебність, урочистість, врешті згадувана на російському ґрунті «народна державна свідомість», що розуміється як виявлення патріотизму, вірність обов'язку, служіння народові, батьківщині – ці ознаки канту визначатимуть надалі також іманентну прикметність масштабно розгорнутих кантатно-ораторіальних форм, де присутність інструментального компоненту сприятиме посиленню помпезного славлення. Особливо переконливо ці ознаки проступають в урочисто-славильних кантатах та відповідного характеру частинах ораторій.

У другій половині XVIII століття на українських землях відбуваються провоковані Росією процеси, що невдовзі майже остаточно перетворили квітучу й розвинену країну на глуху провінцію: скасування гетьманату, утиски селян, знищення боєздатної армії запорізького козацтва тощо. До того ж, кращих представників шляхетного, освіченого культурного прошарку суспільства, талановиту молодь, а також визнаних лідерів авторитетної української церкви у різний спосіб депортували до російських столиць, де, нерідко, вони займали високі державні посади і відігравали значну роль у духовному, політичному та культурно-мистецькому житті імперії. Натомість, відсутність в Україні таких суспільно важливих класів як освічене дворянство та високе духовенство призвела до непоправної ситуації, створення духовно-культурного вакууму. Занепадає світська освіта, оскільки не лише загальнопедагогічні школи, але й Київська духовна Академія, висока за рівнем освіти, штучно перепрофілюються в суто церковно-освітні заклади. За цих умов інтелігентні родини, у яких дбали про належну освіту дітей, посилають їх на науку до вищих шкіл Росії, де вони, після закінчення студій, переважно залишалися працювати. Саме ці обставини в добу пізнього бароко і появи класицизму призвели до розвитку значного сегменту вітчизняної культури, зокрема музичної, усталеної, переважно, поза територією України. Надалі в Україні, позбавленої кращих представників власної культури, мистецтво доби класицизму не змогло вивищитися над бароковими формами, в літературі звужується коло класичних жанрів, панівне місце заступають травестійні твори, байки та комедії, в пластичних мистецтвах та архітектурі цього часу зустрічаємо лише поодинокі зразки високохудожніх творів. При цьому,

¹Б. Асаф'єв Б. О народной музыке. - Л.: Музыка, 1987, С. 105.

насамперед, гальмується розвиток великих форм музичного мистецтва, в зазначеному періоді відсутні аналоги вже достатньо розвинутих в культурах багатьох європейських країн масштабних симфонічних, оперних та кантатно-ораторіальних жанрів.

Натомість, у період класицизму на українських теренах утверджується літературна мова, що остаточно сформувалася на базі українських редакцій церковнослов'янської та народної писемності, присутність якої в літературі забезпечували вже згадувані травестійні жанри. В цьому плані важко переоцінити значення творчості Івана Котляревського, зокрема його «Енеїду» та музичну драму «Наталка Полтавка», що стала прообразом національної опери.

Поширення нової народної літературної мови, що інспірувало воістину революційну реформу в лінгвістиці та літературі, призвело до «пробудження нації», Природно, що оновлення мови та суттєві зміни в літературному стилі вплинули й на інші види мистецтва, в першу чергу, пов'язані зі словом – театральні та музичні пісенно-хорові жанри.

Поряд із І. Котляревським та іншими представниками літературного відродження, знаковою подією у цьому процесі стає вихід у світ «Кобзар» геніального Т. Шевченка, поезія якого в майбутньому склала антологію національної музичної творчості. І все ж, в україномовній літературі і, відповідно, в музично-вербальних творах великої форми класицизм ще не міг витворити «високого стилю», оскільки, в умовах несприятливої політичної ситуації був позбавлений таких іманентних для нього ознак, як героїчна пафосність, раціоналізм, досконалість форми тощо. На заваді була також інерція поширення літературної мови, оскільки суто класицистські твори українські письменники ще довго писали переважно російською мовою.

І все ж, професійні форми хорової акапельної музики і, насамперед, партесний духовний хоровий концерт, що яскраво визначив стильову прикметність епохи українського музичного бароко, був позначений притаманними йому ознаками як ренесансної, так і класицистської культури. Бароко не лише утверджувало канонічні релігійно-ритуальні форми, але й формувало нову музичну мову, нову інтонаційність, що відтворювала світське начало, живе людське почуття. Вершинним досягненням в цьому жанрі стала творчість композиторів-українців Максима Березовського та Дмитра Бортнянського – обидва були народжені в місті Глухові, колишній гетьманській резиденції, уславленій своєю знаменитою музичною школою, що готувала співаків, скрипалів, гусярів та бандуристів для театрів та придворної хорової капели Петербургу. Обидва навчалися і певний час творили в Італії, поза межами рідної країни. Згадаємо також ім'я ще одного геніального

вітчизняного композитора Артемія Веделя, який створював партесні концерти хоча й на рідній землі, натомість в умовах жорстокого переслідування царським урядом. Центром розповсюдження партесного співу в XVII столітті був Київ. Саме тут пройшов науку і розпочав свою творчість відомий в Україні та Росії теоретик, композитор і педагог Микола Ділецький, який згодом, на базі майже столітнього періоду розвитку партесного співу і власного творчого досвіду створив «Грамматику музикийского пения»¹. Музикознавчі праці М. Ділецького, що систематизували основні положення партесної музики та базисні закони композиції та педагогіки, стали важливими посібниками для тогочасних композиторів, виконавців та вчителів музики, як в Україні, так і в Росії².

Класичний період розвитку партесного концерту розпочав народжений в Глухові Максим Березовський³. Залишається під питанням його навчання в знаменитій музичній школі цього міста. Однак, відомо, що майбутній композитор пройшов науку (на кшталт середньої освіти) в колишній Києво-Могилянській колегії, на початку XVIII століття перейменованій у Київську духовну академію – вищому навчальному закладі, в якому, окрім основних, музичній дисципліні приділялася особлива увага: тут вивчали сольний і хоровий спів, гру на різних інструментах, історію та теорію музики⁴. За добрих

¹Ділецький Микола Павлович (близько 1630 – 1690 рр.) – композитор, автор хорових творів, зокрема партесних концертів. Навчався в Києві, Вільні та Варшаві. Працював хоровим регентом та педагогом у Вільні, Смоленську та останні п'ятнадцять років - у Москві. Автор фундаментальних музично-теоретичних та освітньо-дидактичних праць.

²У 1966 року в рукописному фонді Львівського музею українського мистецтва було знайдено україномовний варіант праці М. Ділецького, датований 1723 роком, що мав назву «Грамматика музыкальна».

³Березовський Максим Созонтович (за новим стилем 27.10.1745 – 2.04.1777) – український композитор, яскравий представник нового спрямування музики XVIII ст. Після закінчення Болонської Академії (травень, 1771 р.) нагороджений почесним дипломом. Серед його творів: опера «Демофонт» (прем'єра в Ліворно, 1773, партитуру втрачено), хорова церковна музика – причасні «Творяй ангели», «В пам'ять вечную», «Чашу спасенія прийму», «Во всю землю», «Вірую»; соната для скрипки і клавесину До мажор; біля 17 (за словником Брокгауза, Петербург, 1892) партесних концертів серед яких – «Не отвержи мене во время старости» у чотирьох голосному та восьмиголосному викладі, «Господь воцарися», «Слава в вишніх Богу», «Тебе, Бога, хвалим» та ін.

⁴Про музичне виховання в Київській академії писали В. Аскоченський («Киев с древнейшим его училищем Академиею – Київ, 1856, том 2), П. Козицький («Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування – Київ, 1971 р.), К. Майбурова («Глухівська школа півчих в XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії») // Українське музикознавство, вип. 6. – Київ, 1971, С. 133) та інші дослідники.

часів хорівий колектив академії нараховував до трьохсот учасників, а оркестр – біля ста музикантів. Численні випускники закладу ставали досвідченими співаками, хористами, регентами, інструменталістами та композиторами. Тут навчалися Григорій Сковорода, Артемій Ведель та інші геніальні митці виконавці, композитори, поети і філософи. В Києві розпочалися перші композиторські спроби юного Максима Березовського, натомість наступний період його творчості відбувся у Придворній капелі Петербургу, де його педагогом був тогочасний очільник Придворної капели, венеціанський композитор і диригент Франческо Цоппіс. Окрім музичних занять, чотирнадцятирічний юнак бере участь у концертах та виконує сопранові партії в оперних виставах заміського театру в Оранієнбаумі.

Невдовзі, за сприянням фаворита імператриці Єлизавети Олексія Розумовського, колишнього співака Придворної капели, який опікувався талановитими митцями-українцями, М. Березовського відправляють студіювати музичну науку до Італії, де його наставником стає монах францісканського монастиря, відомий музикант – композитор (серед його творів - чимало кантат і ораторій), теоретик, органіст і диригент, ректор Болонської академії, високоосвічена і чуйна людина Джованні Баттіста Мартіні високо поцінював непересічне обдарування свого учня. Згадаймо, що серед випускників Академії були Моцарт, Глюк, Мислівічек та інші знані в світі композитори. Створені під опікою Падре Мартіні партесні концерти М. Березовський пересилає до Петербургу, де їх виконання в присутності імператорської родини «заслужили повне схвалення».¹

Злам перехідної доби бароко-класицизму дав початок жанрам, де органічно поєдналася виражальність хорової та інструментальної музики, що уможливило звернення композиторів досвітських масштабних вокально-інструментальних форм, а саме – кантат і ораторій, що на той час вже остаточно склалися в музичній культурі Європи.

В Росії кантати та ораторії усталюються у XVIII столітті, в умовах придворного побуту, як складова святкових урочистостей: коронацій, іменин, ювілеїв, воєнних перемог та загальнодержавних свят. Невеликі за розмірами кантати мали більш вузьке призначення, їх, властивий класицизму алегоричний зміст, пов'язаний переважно із героїчними сюжетами античної міфології, прославляв чесноти представників царської родини та її найближчого оточення. Музична форма таких кантат мала наскрізний характер, її центром була розгорнута арія, мелодика якої, на кшталт

¹Н. Лебедев. Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. – Петербург, 1882.

італійських зразків, щедро прикрашалася численними мелізмами, ефектними віртуозними пасажами, юбіляціями тощо. Виконувалися такі твори переважно у вузькому «сімейному» колі під час відповідних святкувань. Натомість, великі хорові кантати й ораторії, на той час ці жанри ще не мали суттєвих відмінностей, втілювали, переважно, загальнодержавний зміст, мали монументальну одночастинну, або циклічну форму, потужні хорові та оркестрові виконавські ресурси і були розраховані на сприйняття великої слухацької аудиторії. Бажання досягнути максимального ефекту святкової урочистості призводило нерідко до перебільшено пишного барочного стилю багатоголосся, нагромадження вокально-хорової та інструментально-оркестрової звучності: партитури творів переважно поєднували подвійні хори, сольний та ансамблевий спів, звучання кількох оркестрових колективів (до основного складу додавалися духові та рогові оркестри). До виконання подібних творів нерідко залучалися спеціальні групи ударних інструментів, звучання дзвонів та вибухи військових гармат (в партитурах зустрічаємо авторські позначки «сапоне» – канонада), а також щодо залучення балетних номерів, ефектів феєрверку тощо.

Наприкінці XVIII - початку XIX ст. особливо популярними в Росії, в тому числі і на українських теренах півдня імперії, були урочисто-пишні, монументальні кантатні та ораторіальні твори придворного італійського композитора, капельмейстера та педагога Дж. Сарті, який посприяв вихованню великої плеяди російських та українських музикантів¹. Прем'єра однієї з таких кантат композитора «Тебе, Бога, хвалим» (інша назва «Те Deum») відбулася в резиденції князя Г. Потьомкіна, біля Ясс, «в присутності званих гостей, війська та місцевого населення» (1787). У виконанні цього твору брали участь: хор із 300 осіб, великий оркестр, дзвони та 10 військових гармат. В іншій кантаті Дж. Сарті «Слава в вишних Богу» (1792) також передбачалися подвійні склади хору та оркестру, рогова музика, додаткова група ударних інструментів, звучання дзвонів та гарматні постріли².

При тому, що композитори, як і загалом митці кінця XVIII століття знаходились у щільній залежності від монархічно-дворянської феодальної ідеології, а кантатно-ораторіальні твори писалися переважно «на замовлення»,

¹Джузеппе Сарті (1729 - 1802) – італійський композитор, який 17 останніх років життя провів у Росії, обслуговуючи урочистості в палацах Катерини Другої, Г. Потьомкіна, Павла Першого та родини Н. П. Шереметьєва. Від 1784 р. був придворним диригентом у Петербурзі. Створив ряд опер, духовних концертів, велику кількість урочистих кантат і ораторій. Був вчителем музики відомих композиторів-українців, зокрема, С. Дегтярьова (Дегтярського), С. Давидова та ін.

²Ці факти наводить Е. Язовицька в нарисі «Кантата и оратория С. А. Дегтярёв» // Очерки по истории русской музыки. – Л., 1956, С. 147.

для відзначення ювілеїв, свят та інших урочистостей, в музичній творчості все більш відчутними стають впливи нових, прогресивних віянь наступної епохи, визначеної більш демократичними засадами, що усталюються завдяки консолідації прогресивних сил суспільства в боротьбі проти кріпацького устрою і зростанню патріотичних настроїв напередодні наполеонівського вторгнення. Суспільне піднесення, зумовлене кризою феодално-кріпосницького ладу, а також революційними подіями в Європі, активізувало волелюбні настрої прогресивного дворянства, що, врешті, й призвело до виступу декабристів.

На початку XIX ст. у придворному побуті Росії кантата стає особливо популярною, її численні зразки зустрічаємо в творчості працюючих тут іноземців – італійців Б. Галуппі, Дж. Сарті, німця Г. Раупаха, австрійця С. Нейкома, учня Й. Гайдна та інших представників сусідніх територій, зокрема, композиторів-українців, які за різних обставин, опинилися в містах тогочасної російської імперії. Поширенню кантати сприяв розвиток світської музичної виконавської практики, високий професійний рівень придворних хорових капел і оркестрів, у яких традиційно брали участь переважно українці. Для цього, за різних обставин та головне, на догоду тодішній придворній російській моді, обдарованих дітей з України вивозили до Петербургу, Москви, а також до родинних маєтків знатних панів, де вони, отримавши професійний вишкіл у провідних композиторів та виконавців Європи, активно залучалися до культурно-мистецького процесу: співали і танцювали в театрах, грали у різного складу оркестрах, камерних ансамблях, виступали із сольними програмами, творили музику, працювали диригентами, капельмейстерами, педагогами тощо.

Не лише в Росії, але й на українських землях, поряд із професійним вокальним і хоровим співом, був достатньо розвиненим також інструменталізм (виконавство і творчість). Про це свідчить діяльність кріпацьких театральних труп, оркестрів, хорів, що комплектувалися переважно із селян-кріпаків, які отримавши освіту у педагогів як в Росії, так і в західній Європі, ставали високопрофесійними митцями. Такі колективи і музикантів-солістів віддавна утримували у своїх маєтках українські гетьмани – Іван Мазепа, Іван Брюховецький, Данило Апостол, Іван Скоропадський, а також вельможі знатних родин – Болюбаші, Лизогуби, Галагани, Потоцькі, Тарнавські, Раковичі, Кочубеї, Безбородьки, Завадовські та багато інших. Зокрема зазначимо роль у розвитку української музичної культури представників родини Розумовських, які підтримували щільні творчі взаємини із прославленими у світі музикантами, серед яких були і такі вершинні постаті

віденського класицизму, як композитори Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен та інші митці.

Свідченням достатньо високого рівня вітчизняної інструментальної творчості того часу є поява великих концертно-сонатних форм (сонат, концертів, камерно-інструментальних ансамблів, симфоній тощо). Серед інших, *Соната До-мажор* для скрипки й клавесина М. Березовського (1971-72 рр.), Концерт для чембало з оркестром *Ре мажор*¹, Квінтет *До мажор* та Концертна симфонія *Сі бемоль мажор* Д. Бортнянського, Симфонія *соль мінор* невідомого автора, так звана «Українська симфонія» Е. Ванжури² та менш масштабні сольні та ансамблеві твори багатьох композиторів. Чимало музичної літератури висвітлюють також високу виконавську майстерність солістів-інструменталістів: Козловського, Хандошкіна, Рачинського та інших.

Розвиток професійної творчості (хорової та інструментальної), усталення найсуттєвіших ознак естетично-художньої, структурно-композиційної, виражальної нормативності західноєвропейських кантат і ораторій, створили передумови для формування перших в Росії вокально-інструментальних форм.

Секуляризація культури, намічена ще за правління Петра Першого, позначилася на розвитку театрального-концертного життя Росії. Ще до відкриття столичних філармоній, масштабні вокально-симфонічні твори, зокрема кантати й ораторії («Торжество Юдіфи» П. Гульєльмі, «російська» ораторія «Господи воззвах к тебе» Дж. Сарті, «Сторення світу» та «Пори року» Й. Гайдна, «Реквієм» В. Моцарта, та ін.), виконувалися переважно у великих залах аристократичних Зібрань та на сценах оперних театрів Петербургу та Москви, де, від початку ХІХ ст., окрім численних приватних антреприз, стаціонарно працювали чотири музичні театри: російський, італійський, французький і німецький, репертуар яких складали європейські та вітчизняні оперні та балетні вистави.

Високопрофесійний рівень придворно-салонного «музикування» також дозволяв активно пропагувати вокальну, інструментальну, зокрема ансамблеву музику Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена та інших відомих європейських композиторів. До того ж, у виконанні так званих «домашніх»

¹Авторський рукопис концерту *Ре мажор*, для чембало з оркестром Д. Бортнянського (зберігається в Паризькій національній бібліотеці), знайшов і відредагував для видання київський музикознавець М. Степаненко. – К., «Музична Україна», 1985.

²Ернест Ванжура (1750 - 1801), чех за походженням, працював у Росії у 1880-90-х рр. Був директором оркестрів придворних театрів князя М. Б. Юсупова. Писав опери, балети, інструментальні твори, симфонії. У наш час «Три симфонії на слов'янські теми» («Українська», «Російська» та «Польська») Е. Ванжури вийшли друком у видавництві «Музична Україна». – К., 1983.

симфонічних оркестрів та великих хорових капел в концертах виконувалися симфонії, хорові та вокально-симфонічні твори. Все це готувало плідний ґрунт для започаткування, від березня 1802 року діяльності Санкт-Петербурзького Філармонійного товариства¹. Поширенню кантатно-ораторіальних жанрів завжди сприяла активна діяльність різного складу хорових колективів. Та особлива роль в цьому процесі належала Петербурзькій Придворній хоровій капелі. У 1796 році, після смерті її керівника Марка Полторацького² цей славний колектив очолив Д. Бортнянський³.

Високий авторитет відомого в Росії і шанованого в придворних колах композитора і капельмейстера, посприяв організаційним нововведенням нового керівника. За короткий час Д. Бортнянський докорінно реорганізував капелу, втричі збільшив кількість півчих (існує припущення, що для відбору талановитих співаків Д. Бортнянський кілька разів відвідував Україну), значно поліпшив матеріальний і професійно-артистичний рівень учасників колективу. Та головне, що саме Д. Бортнянському вдалося спромогтися врешті отримати офіційне визнання нового статусу капели, вже незалежної від обов'язків придворної служби. До того ж, ще у 1800 році композитор ініціював створення у Петербурзі спеціального оперного хору, що надалі звільнило хористів-капельян від обов'язкової участі у придворних театральних виставах.

¹Почесними членами новоствореного Філармонійного товариства були Дм. Бортнянський, Й. Гайдн, Л. Керубіні, згодом, композитори М. Глінка, О. Даргомижський, А. та М. Рубінштейни, а також Г. Берліоз, Ф. Ліст, Р. Вагнер та інші видатні діячі світової музичної культури.

²Полторацький Марко Федорович (1729 - 1795) – композитор, співак, диригент, педагог народився в Полтаві, навчався в Києво-Могилянській академії, в 16 років – півчий Придворної співацької капели в Петербурзі, згодом її керівником (1758 - 1795). Автор багатьох творів, зокрема духовних хорових концертів. Його внучку Анну Керн оспівував у своїх віршах О. Пушкін («Я помню чудное мгновенье»), а М. Глінка присвятив геніальний романс на ці слова його правнучці – Катерині Керн.

³Бортнянський Дмитро Степанович (1751 - 1825) – відомий український композитор, народився в Глухові, тодішній гетьманській столиці України (сьогодні Сумської обл.), де навчався у знаменитій Глухівській музичній школі, а далі - в співацькій капелі Петербургу, де його вчителями були М. Полторацький та композитори-іноземці Дж. Сарті, Г. Раупах і Б. Галуппі. Від 1769 р. Д. Бортнянський продовжував музичну освіту в консерваторії Венеції, яку того часу очолював Б. Галуппі. В Італії композитор створює опери-серія «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій». У 1779 р. повертається до Росії, де його призначають капельмейстером «малого двору» спадкоємця престолу Павла І. Пише «французькі» комічні опери: «Свято сеньйора», «Сокіл», «Син-суперник», а також романси, інструментальні твори. Очолював Придворну капелу, для якої писав літургії, хорові концерти, а також світські кантати. Заснував у Петербурзі філармонію.

Від 24 березня 1802 року хоровий колектив Придворної капели починає активно співпрацювати із Санкт-Петербурзьким філармонійним товариством, виконуючи в концертах, нерідко вперше в Росії, вокально-симфонічні твори великої форми західноєвропейських та вітчизняних композиторів.

Інавгурація капели у її новому статусі відбулася під час відкриття петербурзького філармонійного товариства, під час якого, вперше в Росії прозвучала прем'єра ораторії Й. Гайдна «Створення світу», лібрето якої склали мотиви вершинної в англійській епічній поезії XVII ст. поеми Джона Мілтона «Втрачений рай» і тексти біблійних псалмів. Невдовзі ораторії Й. Гайдна («Створення світу», «Пори року» та ін.), що, на відміну від героїко-епічних творів цього жанру Г. Ф. Генделя, втілювали ліричне сприйняття сповненого радістю й любов'ю земного буття, барвисту картинність образів природи тощо, стають особливо популярними і тривалий час постійно виконуються на різних сценах Петербургу, Москви та інших міст Росії.

Репертуар Придворної капели поповнювався як хоровими, світськими і релігійними творами великої форми композиторів, які того часу жили в Росії, так і багатьох зарубіжних авторів (Реквієми В. Моцарта та Л. Керубіні, ораторія «Месія» Г. Ф. Генделя та ін.). У 1824 році прем'єрою стало виконання капелою під орудою Д. Бортнянського «Урочистої меси» Л. Бетховена¹.

Аналізуючи програми концертів, що відбувалися на початку XIX ст. в Москві та Санкт-Петербурзі, з'ясовуємо, що найбільш популярними вокально-симфонічними творами того часу, окрім ораторій Й. Гайдна, Реквієму В. Моцарта та інших видатних зарубіжних авторів, були кантати і ораторії композиторів, які на той час жили, за різних обставин, в Російській імперії – українців, білорусів, поляків, італійців, німців тощо².

На зламі XVIII - XIX століть інтерес до кантатно-ораторіального жанру усталюється також в російській літературі. Виходять друком переклади текстів відомих європейських музичних творів: М. Карамзін перекладає російською поезію Джона Мілтона (Мільтона), що визначила зміст ораторії Й. Гайдна «Створення світу», В. Кюхельбекер перекладає лібрето іншої, двох частинної ораторії Й. Гайдна «Повернення Товія», О. Радіщев приступає до створення поетичного тексту для ораторії «Творення світу» (не закінчив).

¹Перше виконання грандіозної «Урочистої меси» (Missa Solemnis) Л. Бетховена, на канонічні латинські тексти, для хору, солістів, органу та оркестру відбулося в Санкт-Петербурзі, 7 квітня 1824 р., за підтримки князя М. Голіцина. Через місяць три частини «Урочистої Меси» (Kyrie, Credo та Agnus Dei) прозвучали у Відні і лише у 1830 р. через шість років після петербурзької прем'єри, твір вперше цілісно виконали у Вандесдорфі (Чехія), в соборі Петра і Павла.

²Програми тогочасних концертів у Москві та Санкт-Петербурзі подано в 4 т. «Истории русской музыки». – М., 1986.

Значний внесок до процесу розвитку вокально-інструментальних жанрів здійснив поет Г. Державін, який, окрім того, що спеціально для композиторів - авторів кантат і ораторій створював поетичні тексти, написав розгорнутий теоретичний трактат «Рассуждение о лирической поэзии», у якому вміщено розділ, присвячений визначенню специфічних особливостей тогочасних кантат і ораторій, дослідженню генези їхнього розвитку та прослідковано паралелі й відмінності у побутуванні цих жанрів на російських теренах¹.

У вищезгаданому трактаті Г. Державіна визначення ораторії дається у порівнянні із оперою, при цьому підкреслюється асценічність жанру: «особи, які співають не вбираються у театральні шати, ...не діють... Мета ораторії одна лише та, щоб збудити у слухачів ті самі сердечні почуття, що оспівуються... Опера для зору, а ораторія для слуху»². При цьому, підкреслюється світське призначення та інші спільні ознаки кантатного та ораторіального жанрів: «...у церквах наших ораторій не буває, вони виконуються під час великого посту в театрах і домах, а тому тут пристойніше може ораторія називатися великою кантатою»³. В трактаті обумовлено також своєрідність російських кантат і ораторій, їхня спорідненість не лише між собою, але й з іншими жанрами. Г. Державін порівнює ораторію із «великою кантатою», а кантату із хоровим концертом та кантом: «У нас кантати відомі як під власним її йменням, так і під назвою концертів і простої канти»⁴.

Характерні ознаки вітчизняних кантатних форм розглянуто, переважно, на матеріалі вже відомих на той час у Росії світських творів цього жанру, зокрема створених на тексти російських авторів. Серед таких творів особливо ретельно проаналізовано найбільш популярні того часу кантати Д. Бортнянського на вірші Г. Державіна: «Любителю художеств» (1791)⁵, «Страны российски, ободряйтесь» (1805), «Сретение Орфеем солнца» (1811)⁶.

Кожну з названих кантат Г. Державін і Д. Бортнянський створювали у традиційному жанрі славильного твору «на випадок», тобто, до певних визначних дат і подій, і не лише суспільно-політичного характеру, але й пов'язаних із життям і творчістю друзів, видатних громадських і культурних

¹Державин Г. «Рассуждение о лирической поэзии». – Рукописный фонд ГПБ Ленинграда, архив Г. Державина, том 4. Разные бумаги и документы, относящиеся к беседе.

²Там само.

³Там само

⁴Там само.

⁵Стилізовану під античність кантату-дифірамб «Любителю художеств» присвячено графу О. С. Строганову.

⁶Кантату «Сретение Орфеем солнца. Гимн и дифирамб в греческом стиле, препровождаемые лирою» написано для урочистого відкриття літературного салону «Беседа любителей российской словесности», одним із засновників якого був автор її поетичного тексту Г. Державін.

діячів, про що свідчать їх літературно-поетична основа та відповідні авторські присвяти. Музичний матеріал цих кантат не зберігся, точніше, до сьогодні його не знайдено, однак, словесні лібрето, створені спеціально для кантат Д. Бортнянського, сприяють визначенню образного змісту та навіть деяких особливостей музичної форми творів. Класицистська простота і ясність поетичного стилю Г. Державіна створюють передумови для щирого й безпосереднього вираження думок і почуттів композитора. Поетичні тексти структурно розподілено на частини і розділи, призначені окремо для співу (хорового й сольного) та для речитативів. У кожному з цих розділів зустрічаємо відповідні авторські позначки: «арія», «речитатив», «хор».

Подібні спостереження автора поетичних лібрето багатьох кантат, зокрема й Д. Бортнянського, певною мірою уможливають робити припущення, стосовної образності й характеру музичних творів цього жанру, а головне, вияснюють загальні стилістичні ознаки тогочасних творів великої хорової форми.

На відміну від традиційних на той час духовних концертів, в кантатах і ораторіях помітним стає увиразнення впливу драматичної оперної стилістики, що деталізує їхній програмний задум. До того ж, загальна композиційна форма творів, що включає ряд окремих епізодів, об'єднується наскрізним розвитком сюжету.

На межі XVIII - XIX століть професійні композитори Росії продовжують працювати у спільному європейському річищі. На цей час вже не пишність та різноманіття партесного багатоголосся знаходиться в центрі їхньої уваги, а нові віяння, властиві більш пізнім стилістичним течіям, новому спрямуванню образності та, відповідно, й виражальним можливостям світських жанрів і форм, що вже остаточно склалися в Європі в умовах високого класицизму. До того ж, в центральній Росії, як і на її українських теренах, увага композиторів продовжує концентруватися не на симфонізмі – найбільшому досягненню класицистської доби, а на великій хоровій, а точніше вокально-інструментальній формі, в якій симфонічні засади, як метод узагальнення, що уможливорює втілення значних масштабних задумів, присутні лише завуальовано.

Нову сторінку в розвитку урочисто-презентаційної творчості відкрили вже згадувані кантати Д. Бортнянського на тексти Г. Державіна, у яких суворі канони класицизму, послідовна чітка регламентація форми, ампірна пишність метафоричної образності античної міфології поступається більш щирій, камерно-ліричній тематиці. Так, зумовлений наскрізним розгортанням літературного сюжету зміст лібрето Г. Державіна, написаного для дифірамбічної, стилізованої під античність кантати Д. Бортнянського

«Любителю художеств», присвяченої очільнику Академії мистецтв та директору Публічної бібліотеки Санкт-Петербургу графу О. С. Строганову, втілював високодуховну атмосферу гостинної графської оселі. Його структурна будова включала 12 частин-«розділів» – («отделов», за Г. Державіним), кожна з яких, призначених для сольного або хорового співу, втілювала окремі викінчені сцени-фрагменти домашнього музикування та театральнo-драматичних представлень: епізод концерту симфонічної музики, театральнo ефектна сцена з класицистської опери, фрагменти драматичної вистави та класичного балету тощо. Завершується твір картиною запального народного танцю та славильною кодою на честь гостинних хазяїв дому. У вище згаданому нарисі Е. Язовицька справедливо зазначає, що кантата «Любителю художеств» Д. Бортнянського - Г. Державіна, окрім присутності художньо-поетичних принад, є «чудовим історичним документом, що відтворив музичний і художній побут російського вельможного дому кінця XVIII століття»¹.

У творчому плані національні ознаки хорової творчості Д. Бортнянського проступають на рівні опосередкованих зв'язків із українською інтонаційністю, визначеною особливостями побутуючого фольклору та особливостями української церковної піснетворчості. У хоровій спадщині композитора «...мелодичні звороти української міської пісні (особливо близької композиторові як українцю за національністю) та інших побутових жанрів подано в облагородженому, сублімованому вигляді, ніби піднято над рівнем житейської буденності», – зазначає російський дослідник Ю. Келдиш². Вплив української музично-пісенної виражальності на хорову творчість Д. Бортнянського простежують у своїх працях й інші російські та українські музикознавці: В. Лебедев³, М. Рицарева⁴, С. Людкевич⁵, В. Іванов⁶, Л. Корній⁷ та ін.

До написання славильних кантат зверталися чи не всі композитори, які працювали у тогочасній Росії, серед них було чимало українців. Серед найбільш відомих – уроджений на Чернігівщині Степан Давидов, у творчому доробку якого були популярні в Росії оперні твори та кілька десятків хорових

¹ Язовицкая Э. Згадана вище праця. С. 150.

² Келдыш Ю. Проблемы стилей в русской музыке XVII - XVIII веков: очерки, исследования по истории русской музыки. – М., 1978. С. 106.

³ Лебедев С. Д. Бортнянский, Турчанинов и Львов – Новгород, 1910.

⁴ Рицарева М. Композитор Д. Бортнянский. – Ленинград. 1979.

⁵ Людкевич С. Д. Бортнянский і сучасна українська музика // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1975. С. 226.

⁶ Іванов В. Дмитро Бортнянський. – К., 1980, С. 94.

⁷ Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. К. – Харків - Нью-Йорк, 1998.

і вокально-інструментальних композицій великої форми, зокрема, духовні та світські хорові концерти та кантати¹. Вже під час навчання, а потім і служби у Придворній хоровій капелі Петербургу, під впливом вчителів-композиторів, зокрема Дж. Сарті, С. Давидов пише чотириголосні двохорні концерти на духовні тексти, що, за своїм призначенням і характером ближчі до паралітургічної музики. Як зазначає Ю. Келдиш, ці твори вирішені «в пишному урочисто репрезентативному стилі, характерному для монументальних парадних композицій італійського майстра (йдеться про вчителя С. Давидова Дж. Сарті. – А. Т.). Для давидівських хорових концертів є характерним загальний захоплено-хвалебний тон, велика кількість окличних або фанфарних зворотів, розгорнутих юбіляцій, з довготривалими розспівами окремих складів тексту»². У вищезгаданій праці Ю. Келдиша наведено музичні приклади із кількох хорових концертів С. Давидова подібного спрямування, серед інших, згадано концерти: «Тебе бога хвалимо», «Хвалить господа з небес», «Обновлюйся новий Ієрусалим» та ін.

Урочисто-піднесеним стилем позначені також славильні, створені «на випадок» кантати С. Давидова, що відрізняються від його тогочасних концертів хіба що присутністю інструментального супроводу і відверто світським, актуальним для того часу текстом, пов'язаним із значними подіями в літературному та мистецькому житті суспільства. Так, кантату «Радість російських муз», на слова І. Дмитревського, було створено для урочистого відкриття нової будівлі Російської Академії (1804), а кантату «Аполлон і Адмет» – для урочистих зборів «Общества любителей российской словесности» (1817), що відбулися в приміщенні Московського Університету.

Розвиток кантатно-ораторіальних жанрів у Росії першої чверті ХІХ-го століття продовжує притаманне мистецтву епохи класицизму прославне панегіричне спрямування. Однак, ці твори характеризують вже нові стильові риси, що відтворюють настрої та ідейні настанови передових демократичних кіл суспільства. У більшості творів цього періоду вже помітними стають ознаки проторомантизму: звернення до фольклорно-етнічних джерел,

¹Давидов Степан Іванович (1777- 1825) – композитор, народився в родині дрібнопомісних дворян. У 9 років хлопчика забрали до Петербурзької придворної капелі, де, окрім співу, він вивчав композицію у Дж. Сарті. Невдовзі з'являються його перші композиції, а згодом, перші духовні концерти. У 1797 р. стає капельмейстером інструментальної групи в Придворній хоровій капелі. Автор популярної на той час, оперної тетралогії «Лєста, дніпровська русалка», хорових концертів і кантат, музики до балетних і драматичних вистав, пісенно-танцювальних сценічних дивертисментів та вокальних творів. Від 1814 р. керує музичною частиною театру графа Шереметьєва, а після 1815 р. – капельмейстер московських театрів. Послідовно використовував у своїх творах український фольклор.

²Ю. Келдыш С. Давыдов. В кн.: История русской музыки. Т. 4. – М., 1986, С. 147.

героїчних, історично значимих подій, оспівування образів захисників вітчизни, а також помітне посилення вокально-хорового компонента, що завжди асоціювалося з народним волевиявленням.

У творчості композиторів української діаспори в Росії, у зазначений період відбувається певна жанрова переорієнтація. Значно зменшується кількість духовних хорових концертів, натомість, поширюється практика авторських переробок деяких з них, зокрема панегіричного спрямування, у кантати¹. Пріоритетного значення набирають кантати і великі гимнічні хори, присвячені історичним подіям і видатним особистостям. Значною мірою подібне спрямування в розвитку жанру було пов'язано із урочистостями початку правління Олександра I, який, демонструючи ліберальну позицію, наблизив до свого двору відомих в Росії митців: музикантів, художників, скульпторів, артистів, поетів, літераторів. Поміж них були Г. Державін, В. Жуковський, І. Крилов, Д. Фонвізін, М. Херасков, І. Мартос, В. Боровиковський, Д. Бортнянський, С. Дегтярьов, С. Давидов, І. Хандошкін, О. Пашкевич та ін.

Серед численних творів патріотичного спрямування, згадки про які увійшли до наукового обігу, назовемо, окрім вже згадуваної кантати Д. Бортнянського «Страны российские, ободритесь», присвячену перемозі російських військ у битві з французами на Дунаї, іншу кантату композитора «На возвращение императора Александра I» (1814), у якій прославляється героїзм народу, який визволив Європу від загарбницьких навал Наполеона. Цю кантату з величезним успіхом було виконано у 1825 році Придворною хоровою капелю у філармонійному концерті, в якому брала участь відома оперна примадонна Анжеліка Каталані. У рецензії, на цей концерт, вміщений у часописі «Северная пчела» (№ 117) Ф. Булгарін писав, що під час виступу капели прославлена італійська співачка «проливала сльози... і зізнавалася, що хоча й чула славу Папську капелю у Римі, але до цього часу не мала поняття про вплив хоральної вокальної музики композитора Д. Бортнянського, якого визнала вищим від усіх їй відомих»².

До кантатного жанру урочисто-славильного спрямування наближуються також численні великі хорові твори героїко-патріотичного змісту. Серед інших, написані Д. Бортнянським у співавторстві з поетом В. Жуковським: «Певец во стане русских воинов», «Певец на Кремль»³, а також хоровий

¹Приклади переробок Д. Бортнянським раніше написаних духовних концертів є кантати «Тебе бога хвалим», «Господи, силою твоєю возвеселится царь» та інші наводить Ю. Келдиш у вищезазначеній праці. С. 198.

²Іванов В. Дмитро Бортнянский. – К., 1980. С. 118.

³Обидва твори надруковано за життя композитора нотним видавництвом Дальмаса (відповідно в 1813 та в 1816 рр.).

концерт «Живый в помощи вышняго», присвячений полководцю О. Суворову, масонський гімн на слова М. Хераскова «Коль славен», а також гімн «Озари, святая радость», на слова О. Востокова, поета з оточення О. Радіщева, замовлений на відкриття урочистого засідання Академії мистецтв (1806) та інші. У цьому ряду назвемо також особливо популярний у тогочасній Росії героїчний полонез для оркестру і хору «Гром победы раздавайся» композитора білорусько-польського походження Осипа (Юзефа) Козловського на слова Г. Державіна (1791), написаний для придворних урочистостей з нагоди взяття Ізмаїлу і вперше виконаний у Таврійському палаці князя Г. Потьомкіна, його ж «Польський з хором на победы светлейшего князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова», на слова поета Ніколаєва (1813)¹.

На початку ХІХ ст. в Росії, поряд із кантатою, поширюється також інтерес до ораторії – більш масштабної форми вокально-інструментального жанру, що на той час, у Європі, вже значно секуляризувався і навіть, за наявності біблійної сюжетки, майже відмовився від церковного догмату. Однак, генетичну спорідненість із обрядом зберегло, властиве жанру втілення всезагальних, властивих великим масам людей думок і почуттів, ствердження значних громадянських ідей, що, своєю чергою, вплинуло на монументалізацію загальної форми, посилення функцій хорової складової, визначило специфічні особливості образності, драматургії, стильових ознак та семантики творів. «Вже в класичних ораторіях Генделя етичний пафос є «бівалентним», він відповідає як духовним, так і світським ідеалам, а музичний стиль може, безперечно, бути скоріше визнаним світським, ніж церковним; це музика не «молитовного дому» (за етимологією *oratorium* – молитовна зала – А. Т.), а палацу (собору-палацу), а то й відкритого простору; залучення до вічності «переінтовнується» до публіцистичності», – зазначає Ю. Габай у розвідці про стильові та семантичні ознаки інваріантів ораторіального жанру².

¹Козловський Осип (Юзеф) Антонович народився в Білорусії, навчався в Польщі у композитора М. К. Огінського. Є автором опери «Взяття Ізмаїлу», численних пісень, хорових, симфонічних творів, серед них – «Танці на теми українських пісень», полонези, мазурки, музика для театру. Відзначимо хорові твори великої форми – концерти, кантати, зокрема, «Te Deum Laudamus» («Тебе Бога, хвалимо»), створений для коронації Миколи І, а також перший у Росії Реквієм – масштабний вокально-інструментальний твір, що виконувався в католицькому храмі Петербургу під час погребу польського короля Станіслава Августа Понятовського (1798). Згаданий полонез «Гром победы...» довго вважався неофіційним гімном Росії. Варіант цього твору використав П.І. Чайковський, відтворюючи аристократичний побут у 3-й картині опери «Пікова дама».

²Габай Ю. К проблеме семантического инварианта жанра. Контекст *Passionmusik* // Жанрово-стилевые тенденции классической и современной музыки. – Л., 1980, С. 13.

Досліджуючи витoki становлення національної музичної мови і розглядаючи в цьому аспекті світсько-духовну природу барочно-класицистських хорових концертів українських композиторів (М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя), О. Козаренко, пише про їх наближення до кантатно-ораторіальних форм, що «часто сприймаються як низка арій чи оперних сцен, поєднаних епізодами оркестрового tutti: сольні фрагменти є зразками театрального віртуозного стилю, а хор виконує акомпануючу функцію типовими фактурними кліше оперного оркестру»¹.

Першу, жанрово визначену світську ораторію в Росії створив Степан Дегтярьов (Дехтярьов, Дегтяревський) – українець за походженням, талановитий співак і композитор, учень Дж. Сарті². Творча спадщина С. Дегтярьова включає переважно хорові жанри, серед них: понад 80 духовних концертів, кантат і ораторій³.

С. Дегтярьов був автором численних масштабних хорових і вокально-інструментальних творів духовної (поміж них літургія, велика кількість концертів, духовних хорів) і світської (6 кантат і 2 ораторії) музики. Щодо кантат С. Дегтярьова, то на сьогодні відома лише хорова партитура однієї із них – «Архистратигу Михаїлу» для хору з оркестром (оркестрові голоси не знайдено). Цей твір композитора, а можливо й інші, такі як «Возлюблю тя господи», «Возможег господь», «На день Иоанне Иерусалимского»), на думку російського дослідника Є. Левашова, «представляють вельми характерні для російської культури кінця XVIII ст. хвалебні кантати, що зустрічалися в творчості Дж. Сарті, Д. Бортнянського та інших композиторів»⁴.

Події 1812 року, перемога над Наполеоном і звільнення Росії від окупації інспірували появу багатьох літературно-мистецьких творів героїко-патріотичного спрямування. В музичній творчості також активізується написання різних за масштабами, жанрами і формами творів пов'язаних із воєнно-патріотичною тематикою: опери К. Кавоса «Іван Сусанін», «Козак –

¹Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000, С. 113.

²Дегтярьов Степан Оникієвич (Дехтярьов, Дегтяревський) – 23.04.1766 - 23.04.1813. Народився на слобожанській Україні, в селі Борисівка, Грайворонського повіту Курської губернії, в родині кріпаків графської родини Шереметьєвих. Разом із сестрою і братом семирічного С. Дегтярьова зараховують до музичної школи, що готувала талановитих кріпацьких дітей для роботи в графських театрах. Після мутації одержав дозвіл вчитися в Московському університеті. Біля 1790 р. їде з Дж. Сарті, який на той час служив у Шереметьєва, на навчання до Італії. Після повернення до Росії працював у хоровій капелі та театрах капельмейстером, оперним солістом, піаністом, диригентом, композитором. Див: Елизарова Н. Театры Шереметьевых. – М., 1944.

³Смоленский С. Оратория С. А. Дегтярёва «Минин и Пожарский, или «Освобождение Москвы». – В кн.: Музыкальная старина, вып. 4. – СПб., 1907.

⁴Левашов Е. С. А. Дегтярёв. В кн.: История русской музыки. Т.4, 1986. С. 198.

віршотворець», О. Титова «Мужність киянина», на сюжет, взятий із «Повісті минулих років», героїчна вистава з хорами та речитативами Г. Державіна «Пожарський, або Визволення Москви» та інші хорові та інструментальні композиції. У цьому ряду найбільш значущим зразком масштабної форми вокально-симфонічної музики є твір С. Дегтярьова, задум і зміст якого випередили майбутні драматичні воєнні події в Росії. Йдеться про ораторію композитора «Мінін і Пожарський», прем'єрний показ якої відбувся у 1811 році, в концертній залі Міського танцювального клубу столиці. Масштабний три частинний вокально-інструментальний твір одразу було визнано першою російською ораторією. Її образність і тематизм були актуальними, зумовленими передовими настроями часу, а виражальність природно поєднала загальноєвропейські стилістичні засади та, вже усталені на той час досягнення національної професійної хорової музики.

Відповідно до образного змісту, у традиціях стилю епохи, властивих ораторіям Й. Гайдна, що на той час були в Росії особливо популярними, С. Дегтярьов також поєднує частини свого твору на засадах контрасту, строгої пропорційності, пріоритетності три частинних побудов в загальній формі та в окремих епізодах. Ознаки класицизму спостерігаються на всіх рівнях формальних структур та виражальності. «Засади тематичного розвитку, оркестровки, тональні і образні співставлення та інші фактори показують нам С. Дегтярьова як переконливого композитора-класициста, до того ж, класицизм його за всіма ознаками слід назвати пізнім», – зазначає Є. Левашов¹. Пізню фазу класицизму в Росії визначало поєднання віватно-панегіричної кантової традиції петровської епохи (кульмінацією всіх частин твору є розгорнуті величального характеру хори-гимни) та ознак святково-пишної ампірної стилістики придворної культури доби царювання Олександра.

Жанрово-стильове спрямування ораторії С. Дегтярьова, історична тематика якої втілювала особливо актуальну на той час у Росії державницьку символіку, узагальнювала ідею національного, як синтез ознак східно-слов'янської народно-ладової та пісенної специфіки. При цьому, *національне* розуміється як симбіоз інтонаційно-ладової сфери народної музики східно-слов'янського ареалу, що об'єднував українців, росіян, поляків, чехів, словаків, болгар і, як зазначає С. Скребков, у цьому симбіозі національного був напрочуд виразним акцент українського². Натомість, властива пишному ампіру еkleктика позначилася на жанровому визначенні творів, у яких поєдналися прикмети ораторій, кантат, хорового концерту, опери-серія, а в сфері семантики – ознаки віватних кантів, урочистих пишних полонезів,

¹Левашов Е. Там же. С. 204.

²Скребков С. Русская хоровая музыка XVII – XVIII веков. – М., 1969

ліричних пасторалей тощо. Ораторіальне дійство «Мінін і Пожарський, або Визволення Москви» С. Дегтярьова включає три частини, кожна з яких завершується грандіозними, побудованими на кантових інтонаціях хорами-гимнами, що символізують одностайність думок і рішень усіх учасників дії. Ораторію відкриває велика увертюра, в якій повільний вступ змінює стрімке сонатне алегро. Центром першої дії, обрамленої масштабними хоровими сценами, є розгорнута арія (da saro) Мініна, який закликає захистити вітчизну від ворога. Героїчний характер арії-звернення до народу, масовість народних сцен першої дії доповнює лірична образність наступної, де експонуються головні образи-персонажі твору: Мінін, Пожарський, його дружина Ольга та інші, музично-поетичні характеристики яких узагальнено увиразнюють притаманні їм риси характеру: героїзм, мужність, мудрість, відданість, любов, віру тощо. У традиціях естетичних настанов тогочасних італійських опер-серія (В. Моцарт, Б. Галуппі, Дж. Сарті, Д. Бортнянський) в аріях і ансамблях ораторії використано структури da saro та універсалії старовинних сонатних форм із повною, або скороченою репризою. Натомість, у виражальних засобах увиразнюється поєднання ознак європейського та національного.

Фінал-апофеоз ораторії резюмує не лише сюжетні лінії, але й стилістичні засади формотворення й виражальності. Заключну дію розпочинає розгорнута батальна картина – оркестровий епізод, в якому беруть участь, окрім симфонічного, також роговий оркестр, а в кульмінації звучать гарматні постріли (в партитурі – *canone*)¹. У цій частині бере участь також масштабний урочисто-славильний хор, що виконує тематизм (в Ля мажорі), з відчутними жанровими ознаками полонезу, що вельми нагадує відомий у тогочасній Росії вже згадуваний героїчний хоровий полонез О. Козловського «Гром победы раздавайся» й увиразнює пишний придворний ампірний стиль тогочасної імперської Росії. Динамічний розвиток тематичних ліній попередніх частин завершується у фіналі масштабною хоровою фугою, що, за спостереженнями Є. Левашова, «значною мірою підсумовує поліфонічний досвід російських хорових концертів кінця XVIII – початку XIX століть, і в цьому, рівно як і за розмахом музичної думки, є зв'язуючою ланкою між хоровими концертами та масовими сценами опер М. Глинки»².

¹Подібну виражальність, властиву великим фресковим вокально-інструментальним полотнам батального змісту, що підсилює наочність їх образно-тематичного задуму та надає звучанню особливої урочистості й пишності використовував в ораторіях Дж. Сартр, а згодом Л. Бетховен у симфонічній картині («Перемога Веллінгтона, або «Битва при Вітторії», 1813 р.).

²Левашов Є. Вище згадана праця. С. 204.

Прем'єрний показ ораторії під керуванням автора,, що відбувся в Москві, в 1822 році, в залі Шляхетного зібрання, завершився величезним успіхом. Чи не всі московські газети та журнали надрукували схвальні рецензії. Так, часопис «Вестник Европы» писав: «Пан Дехтярьов своєю ораторією довів, що він може поставити своє ім'я поряд із найпершими композиторами Європи». Відгук на прем'єру було підписано літерами Г. Д. і ймовірно, до цього схиляється Є. Левашов, вони означають ініціали імені та прізвища Гаврила Романовича Державіна¹.

У зазначеній статті підкреслено неабияке обдарування композитора та європейський рівень його нового твору: «Величні хори з роговою музикою, прекрасні арії, гармонічні переходи тонів та майстерні фуги, з яких складена ораторія, утвердять назавжди славу пана Дехтярьова поміж його співвітчизниками та навіть у інших державах»². Вже по смерті С. Дегтярьова, у 1818 році, під час урочистостей під час відкриття в Москві пам'ятника Мініну і Пожарському, роботи українського скульптора Івана Мартоса, урочисто виконувалася ораторія С. Дегтярьова.

Наступний ораторіальний твір композитора «Торжество России, или Истребление врагов ея и бегство Наполеона», задуманий уже після переможного завершення Вітчизняної війни, залишився незакінченим. Умови кріпацького самодержавства були вкрай малосприятливими для розвитку монументальних хорових жанрів героїко-патріотичного звучання, що виникли на хвилі національно-демократичного піднесення і напрочуд швидко були забуті.

Ще на межі минулих століть один із перших дослідників творчості С. Дегтярьова С. Смоленський так характеризує доробок українського композитора-кріпака: «Дегтярьова, судячи з його духовно-музичних творів і з ораторії «Мінін і Пожарський», слід вважати художником вельми великого таланту, глибоко щирого і добре вихованого... Лише те, що до цього часу, *особливо на півдні Росії*, ще розспівуються дегтярьовські натхнення ...показує міру їхньої широти»³. Тривала популярність творчості композитора саме на українських теренах, про що згадує російський вчений – ще одне, хоча й опосередковане підтвердження присутності української складової в творах композитора.

Довгий час безперервно продовжувався приплив до Росії талановитих і добре навчених дітей та молоді з України, більшість яких, зокрема музикантів

¹«Вестник Европы», 1811, апрель. (С. 227).

²Там же.

³Смоленский С. Оратория С. Дегтярёва «Минин и Пожарский или освобождение Москвы» // Музыкальная старина. Вып. 4, СПб., 1907. С. 69.

— композиторів, диригентів, вокалістів, оркестрантів залишалися працювати поза межами власної Батьківщини. Однак, генетична пам'ять продовжувала пов'язувати їх з Україною і, працюючи в Російській імперії, вони, переважно, не поривали зв'язків із рідною землею. Цьому сприяли етнічна ментальність, історичні й культурні традиції соціуму, де відбувалося становлення музикантів, але, насамперед, дружба і творчі стосунки з представниками так званої «української діаспори», потужної національної спільноти, що невдовзі сформувалася у Петербурзі та Москві. Так, серед найближчого оточення обласканого царськими привілеями Д. Бортнянського, було чимало митців-українців – композитори М. Полторацький, С. Дехтярьов, С. Давидов, а також поет, автор перекладу гомерівської «Іліади» М. Гнедич, знаний художник-портретист В. Боровиковський, врешті, талановиті українські музиканти-виконавці – оперні та камерні солісти-вокалісти, хористи, оркестранти, скрипалі-віртуози та драматичні артисти театрів російських столиць та маєтків Шереметєвих, Потьомкіна та інших знатних вельмож.

Поряд із музичним закладом у Глухові, музичні кадри готувала також Київська духовна академія, де викладали знані зарубіжні та українські музиканти, серед них – її випускник, український композитор Артемій Ведель¹.

Здібних і добре навчених хористів і співаків для Придворної капели виховували також композитори-викладачі Харківського Колегіуму (Казенного училища), а згодом й університету ім. Каразіна: А. Ведель, який у 1796 році переїхав до Харкова, а також М. Концевич, А. Рачинський, І. Вітковський та інші. Припущення, що керівник Петербургської Придворної капели Д. Бортнянський міг виїздити (у роках 1796 - 1825) до України для набору півчих, або заочно контактувати із А. Веделем та іншими харківськими композиторами - викладачами музичних дисциплін, видається ймовірним.

У 1805 році, під час урочистостей на честь відкриття в Харкові, за сприянням видатного громадського діяча В. Н. Каразіна, першого в Україні

¹Ведель А.Л. (1767 - 1808) – видатний композитор, співак, скрипаль, педагог. Народився в Києві. Музичну освіту, здобув у Києво-Могилянській академії. Певний час працював регентом академічного хору, згодом, диригентом приватних капел в Москві, Києві, Харкові. Активно займався творчістю, писав літургійні твори, духовні концерти. Трагічно пережив царську заборону виконання в церкві поширених в Україні партесних концертів. Ймовірно, протест проти цієї реформи зумовив його політичне переслідування. Ведель стає монахом Київської Лаври та невдовзі покидає монастир, його ув'язнюють і замикають у божевільні, де перебуває майже до кінця життя. Творчість А. Веделя охоплює літургійні цикли, духовні концерти, у яких відчутні характерні ознаки українського фольклору та міської пісні-романсу. Про А. Веделя див. монографію Т. Гусарчук «Артемій Ведель. Постать митця в контексті епох». – Ніжин, 2017.

вищого учбового закладу – університету, що сьогодні носить його ім'я, великий зведений хор та запрошені музиканти симфонічного оркестру міського театру виконували спеціально замовлену для цієї події ораторію. Від того часу, до кожної значної події в житті університету композиторам замовлялися ораторіальні або кантатні твори. Автором ораторії, що виконувалася під час інавгурації харківського університету був педагог і диригент хору композитор І. Вітковський, який брав активну участь у культурно-мистецькій діяльності слобожанського краю¹.

У творчому доробку композитора є кілька ораторіальних творів, які він писав до ювілеїв та визначних дат. Як зазначає О. Кононова, «у постановках великих ораторіальних полотен, що вимагали значної кількості виконавців, неодноразово брали участь кріпосні музиканти, учасники архієрейського хору та існуючого при ньому оркестру»². Невдовзі в Колегіумі відкрили класи інструментальної музики, згодом їх випускники-інструменталісти створили симфонічний оркестр. Від перших днів діяльності в Харківському вищі також організовуються вокально-хорові музичні класи, в яких колишні випускники Колегіуму отримали можливість продовжувати музичні студії. Харківський освітянський заклад (четвертий на території російської імперії) став значним культурним центром східного регіону України.

Дещо різнилася музична ситуація становлення вокально-інструментальних жанрів на теренах Західної України. Близькі контакти з судніми європейськими державами, активна творча та педагогічна діяльність присутніх в регіоні митців сусідніх країн позитивно впливали на розвиток автохтонної культури. Натомість, іноземна окупація – землі Східної Галичини поперемінно знаходилися під протекторатом Польщі та Австро-Угорщини – гальмувала динаміку цього розвитку. Прагненню іноземних урядів асимілювати культуру цього краю чинила надійний супротив українська церква, в лоні якої сформувалася духовна літургіка греко-католицького обряду і важливою складовою професійних форм був хоровий спів, що плекався у храмових співоцьких капелах, а також у різного рівня освітянських духовних закладах.

Серед західноукраїнських композиторів XVIII століття вирізняється постать композитора і хорового диригента Андрія Рачинського, регента львівського Святоюрського собору, який згодом керував у Глухові хоровою

¹Вітковський Іван Матвійович – композитор, диригент, педагог. Освіту отримав за кордоном де навчався у М. Гайдна (брата відомого композитора). Працював у Колегіумі та Харківському університеті, де викладав музичні предмети та керував хоровими та оркестровими колективами. Про І. Вітковського згадує у своїх «Записках» М. Глінка.

²Кононова О. Музична культура Харкова кінця XVIII - початку XX ст. – Харків, 2004, С. 19.

капелою останнього українського гетьмана Кирила Розумовського, а надалі в Петербурзі очолював хорову капелу при дворі Петра III. А. Рачинський є автором багатьох партесних концертів, позначених естетичними нормам просвітницької епохи, утвердженням загальнолюдських і вічних ідеалів – розуму, краси, досконалості.

На початку XIX століття, при катедральному Соборі колишнього українського княжого міста Перемишль, всупереч політиці офіційної влади, створюється товариство греко-католицьких священиків, стараннями яких поширюється національно спрямоване освітництва, організовуються бібліотеки, врешті, налагоджується навіть друк рідною мовою. Значний розвиток отримує хорове виконавство у 30-х роках, коли єпископ Іоанн Снігурський та його однодумці організовують при соборі Перемишля хоровий колектив, а невдовзі й музичну школу для підготовки майбутніх співаків-хористів та диригентів. Невдовзі, добре навчені хористи не лише беруть участь у церковних відправах, але й виступають у концертах, виконуючи складний репертуар, зокрема, хорові твори В. Моцарта, Й. Гайдна, М. Березовського, а також недавно померлого у Петербурзі Д. Бортнянського (хорові партитури його творів були привезені з Відня, з бібліотеки української церкви Святої Варвари). Із хоровою культурою Перемишля були пов'язані такі знані представники української музики, як І. Лаврівський, В. Матюк, М. Вербицький та інші композитори-священики, творість яких започатковувала професійну музичну культуру західно-українського краю.

Традиційний для українців хоровий спів, культивований у духовних семінаріях та храмових капелах, у другій половині століття поширюється також у численних, різного спрямування світських культурно-освітнянських товариствах, що відчутно посприяло його подальшому розвитку.

Яскравим представником «перемишльської музичної школи» був, зокрема, автор численних духовних та світських творів Михайло Вербицький^{1,2,3}. Духовну сферу творчості композитора цього періоду

¹Михайло Вербицький (1815 - 1870) – священик, композитор, громадський діяч. Автор численних масштабних хорових творів духовного та світського спрямувань. Автор музики до театральних вистав («співогри»), симфонічних творів, а також «Посібника гри на гітарі».

²Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність // Реферат, виголошений на відкритті пам'ятника композитору в селі Млини, 17 червня 1934 р. Цит. за монографією З. Штундер «Станіслав Людкевич. Життя і творчість». Т. 1. – Львів, 2005, С. 359.

³Вербицький М. «О пінію музикальнім» // літ. зб. «Галичанин», кн. 1, вип. 2. – Львів, 1863. С. 137-139.

представляють хорові композиції на канонічні тексти, серед них – дві масштабні католицькі меси, тематизм яких інтонаційно споріднений із українською пісенністю, а емоційна наснаженість змісту окремих частин, нагадують образність славильних кантат. Окрім духовних творів, М. Вербицький є автором світських творів, наближених до кантатного жанру, таких як «Жовнір», на слова І. Гушалевича, для чоловічого хору а капела та «Заповіт», на слова Т. Шевченка, для мішаного та чоловічого хорів, баритону-соло та симфонічного оркестру. Жанрову орієнтацію цих творів засвідчують їх масштабність, циклічна будова, сюжетна та драматургічна єдність композиції, визначеної наскрізною дією епізодів-картин. До того ж, у «Заповіті» пісенно-декламаційна баритональна партія соліста, який виконує поетичні фрази від «першої особи», певною мірою, персоніфікує образ поета, що привносить до виражальності хорового твору ознаки, властиві театральним формам. С. Людкевич, характеризуючи творчий доробок М. Вербицького, називає композитора «творцем хорового стилю в Галичині», а також автором «перших українських творів симфонічної музики,...перших галицьких оперет і останнім композитором-гітаристом». І додає, що «значення Вербицького в розвої національної культури є ще далеко більше: для нас він є не тільки музикою, але також символом нашого відродження в Галичині»¹. Мотивуючи виняткову роль музичного центру Перемишля у становленні національної культури, композитор М. Вербицький визначив три обставини, що посприяли цьому, а саме: геніальні твори Д. Бортнянського, високий професійний вишкіл чеського композитора Алоїза Нанке, якого запросив із Чехії для викладання у музично-хоровій школі її засновник єпископ І. Снігурський, а також прекрасне природне музичне обдарування та унікальні голоси учнів-співаків цієї школи².

Хорові твори першої половини ХІХ ст., позначені естетичними вимірами просвітницької епохи, утверджували загальнолюдські ідеали – розум, красу, гуманізм, досконалість форми. Національні ознаки кантатно-ораторіальних творів митців прото-романтичної доби виявлялися опосередковано, оскільки їх своєрідність була асимільована у загальноєвропейському, універсальному, «підпорядкованому єдиним естетичним нормам, класичному стилі»³.

¹Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність // Реферат, виголошений на відкритті пам'ятника композитору в селі Млини, 17 червня 1934 р. Цит. за монографією З. Штундер «Станіслав Людкевич. Життя і творчість». Т. 1. – Львів, 2005, С. 359.

²Вербицький М. «О пінію музикальнім» // літ. зб. «Галичанин», кн. 1, вип. 2. – Львів, 1863. С. 137-139.

³Дувірак Д. Дмитро Степанович Бортнянський (1751 - 1825) // Українська музична література. Від найдавніших часів до початку ХІХ ст. – Тернопіль, 2000. С. 161.

Зародження та тривала еволюція в європейській культурі масштабних світських вокально-інструментальних форм відтворює перспективу розвитку стабільних і мобільних констант і нарізних ознак окремих його різновидів. Їх розвиток розглянуто на музичному матеріалі різних національних культур, у зрізах різних історичних епох, з акцентом вершинних композиторських досягнень у цьому жанрі.

Окремо вирізняє творчий доробок у зазначених жанрах С. Давидова, С. Дегтярьова та інших українських композиторів, які жили в Росії і, поряд із духовними партесними хоровими концертами, створювали також світські кантати і ораторії, тематизм яких був інтонаційно спорідненим, як із російським, так із українським мелосом. На українських теренах здавна був помітим інтерес до масштабних хорових, а згодом, і до вокально-симфонічних жанрів. Вже в першій половині XIX ст. в церквах російських столиць, а також у Києві, Харкові, Львові та інших містах України виконувалися духовні твори М. Ділецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Поряд із літургійними творами, у Харкові, Полтаві, Одесі, Києві, Катеринославі, Львові, Станіславові, Тернополі та менших містах і містечках на українській землі жодна культурно-мистецька подія не відбувалася без виступу хорових колективів, у програмі яких були світські твори, зокрема й урочисто-святкові кантати й ораторії, що спеціально створювалися місцевими композиторами для подібних заходів. Прикладом цьому може слугувати діяльність композиторів-викладачів Харківського Колегіуму та нововідкритого в цьому місті першого українського університету ім. Каразіна, зокрема, А. Веделя, А. Рачинського, І. Вітковського, М. Концевича та ін.

На західних теренах України поширенню традиційного хорового співу сприяла діяльність музично освічених греко-католицьких священників, серед яких було чимало композиторів і диригентів. Окрім Львова, Івана-Франківська, Станіславова, Тернополя та інших більших міст цього краю, важливим культурно-мистецьким осередком становлення національного хорового мистецтва та освіти була так звана «Перемишльська школа», достойними представниками якої стали композитори-священники - автори перших у цьому краю масштабних хорових творів не лише церковно-духовного, але й світського призначення. Серед інших – М. Вербицький, І. Лаврівський, В. Матюк, І. Воробкевич, М. Вербицький, А. Вахнянин, О. Нижанківський та ін. Надалі, нове покоління українських митців - письменники, поети, композитори, диригенти, які, переважно, були випускниками київських, львівських, одеських, харківських та зарубіжних

європейських вишів, Іван Франко охрестив «Молодою Україною». Оволодівши відповідними знаннями, це покоління свідомо спрямовувало свої сили і вміння на утвердження в мистецтві національних ознак - базової основи майбутньої незалежної української держави.

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНИХ ЖАНРІВ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ. ДРУГА ПОЛОВИНА XIX ст.

Період другої половини XIX століття в Україні був позначений відчутною політичною кризою. Внаслідок загарбницької політики країн-сусідів та переділу земель, як східних, приєднаних до Російської імперії, так і західних, що на той час відійшли до складу Австро-Угорщини, країна остаточно втрачає статус самостійної держави. Однак, саме у скрутну годину в ній набирає потужності ідея національного культурного відродження, виголошена ще Григорієм Сковородою, Іваном Котляревським, а надалі, сфокусована геніальною творчістю Тараса Шевченка.

За умов бездержавності вітчизняна професійна мистецька культура, зокрема й музична, потребувала особливо посиленої уваги. При цьому, відсутність в репертуарі театрів і оркестрів національних творів – оперних, симфонічних, значно активізувала розвиток хорових творів великої форми, таких, як світські кантати, розгорнуті хорові поеми, ораторії, що стають не лише домінантними в музичному культурно-мистецькому просторі, але й виразниками його стадіального розвитку, визначаючи, вже в добу зрілого романтизму, остаточне завершення періоду аматорства і початок якісно нового етапу формування української національної музичної школи.

На теренах Наддніпрянщини, від середини XIX століття масштабні хорові композиції нерідко створювалися під протекторатом діяльності ІРМТ та композиторів російської школи. У 1860 році офіційна влада, заохочуючи митців до написання вокально-хорових творів, у яких смисловий потенціал розспіваного слова мав утверджувати ідею великої і неподільної Росії, оголошує в Петербурзі конкурс на кращу кантату. В цьому конкурсі, поміж інших, бере участь молодий композитор з України Петро Сокальський¹.

Поетичну основу кантати П. Сокальського склав вірш О. Пушкіна, що відкривав перший номер часопису «Современник» (1836 р.)і в якому поет, у паралель до «декабристських» подій 1825 року, із відчайдушною сміливістю «милість к падшим призывал», нагадуючи Миколі Першому, про

¹Подана на конкурс кантата П. Сокальського «Бенкет Петра Великого», на слова О. Пушкіна, для хору, солістів та оркестру була відзначена другою премією. В Україні кантата вперше прозвучала в Одесі, у травні наступного року, на п'ятому концерті Філармонічного товариства, де її виконав аматорський хор, під керуванням диригента Одеської італійської опери Ж. Б. Буф'є.

помилювання царем Петром Першим переможених у Полтавській битві шведів. Зміст і структура пушкінського вірша зумовили образне спрямування, відповідні форму та семантику так званої «російської» кантати композитора, музичний тематизм якої базувався на властивих творчості П. Сокальського модифікованих ознаках української інтонаційності. Кантата «Бенкет Петра Великого» складається з розгорнутої інтродукції та ряду епізодів-номерів: хорових, вокально-сольних (арія баса, дует баса і тенора), вокального квартету з жіночим хором та хоровим фіналом.

Розпочинає твір інтродукція – програмна симфонічна картина, що відтворює атмосферу всенародного свята в порту на Неві. Яскрава образність, динаміка розгортання музичного матеріалу, швидка зміна світлих мажорних тональностей, насичена тембром мідних інструментів оркестрова фактура, моменти звуконаслідування (дзвони, фанфари) – все це сприяє утвердженню настрою радісного збудження, енергійного тону. В урочистому вступі до інтродукції (*Maestoso moderato*) проходить провідна тема кантати, що, в подальшому органічно поєднується зі стрімким *Allegro vivace*.

У першій частині кантати (мішаний хор «Над Невою ревно вьются флаги пёстрые судов») розробляється тема вступу, що надалі потужно стверджується у фінальному хорі її заключної частини «Оттого и шум, и клики в Петербурге-городке».

Allegro molto

The musical score is written for piano and voice. It is in 4/4 time, key of D major, and marked *Allegro molto*. The piano part features a strong, rhythmic accompaniment with accents. The vocal line is a mix of treble and bass clefs, with lyrics in Ukrainian. The lyrics are: "Звуч - но с ло - док раз - да - ют - ся" and "пес - ни друж - ны - е греб - цов!".

Наступні два епізоди першої частини кантати - своєрідна відповідь на двічі повторене запитання: «Что пирует царь великий в Петербурге-городке?». При цьому, в другому епізоді переважає почергове звучання соло баса і тенора, а у наступному – хорове. У другому епізоді мелодика є більш

інструментального типу (збагачена рухливими фіоритурами), а у наступному – вона інтонаційно наближується до епічних протяжних пісень. Четвертий епізод (вокальний квартет з хором) – своєрідне інтермеццо, ліричний відступ, що безпосередньо продовжує емоційне забарвлення поетичного змісту попередньої строфи. При цьому, пісенність хорового звучання змінює речитативна декламаційність квартету солістів.

Незначні масштаби та наскрізна побудова пушкінського вірша ускладнювали розгортання драматургії за законами великої форми, оскільки розподіл поетичного матеріалу на окремі, переважно контрастні, однак логічно завершені сольні, ансамблеві та хорові епізоди, призводить до невинновданой повторності віршованих рядків у третьому епізоді, роз'єднанню строфи у третьому та четвертому епізодах, що вплинуло на дещо штучне розширення загальної форми твору.

У конкурсному змаганні, організованому Російським музичним товариством у Петербурзі, кантата українського композитора П. Сокальського зайняла друге місце, розділивши його з російським композитором М. Афанасьєвим. Першу премію взагалі не було присуджено. Із таким рішенням не погодився очільник журі конкурсу, відомий російський композитор О. Даргомижський, який, у приватному листі до П. Сокальського писав: «Ваша кантата, як така, що виявляє перед іншими безперечний хист і, до того, вивчення музики російської школи, заслуговує першої, а не другої премії»¹.

О. Даргомижський, високо поцінуючи кантату, у своєму листі детально аналізує твір, захоплюючись його «мелодизмом, чудовими хорами, ефектністю багатьох сцен». Водночас, він робить молодому композиторові ряд професійних зауважень, стосовних ознак форми твору, недостатньо вмотивованої характером її змісту. «...Щодо хиб у Вашому творі – можу в письмовій формі лише натякнути на них у загальних рисах. На мою думку, основні з них такі. Перша – брак стислості. Кількістю і обсягом заданих строф кантата могла бути значно коротшою. Друга – розподіл номерів на соло, дуети, квартет, недостатньо вмотивований змістом слів кантати, що подекуди позбавляє її художньої правди. Нарешті орестровка повинна у виконанні вийти занадто галасливою та одноманітною. Натомість, є чудові хори і, загалом, багато які місця виражені вельми вдало».

Відповідно до композиторського задуму, в кантаті П. Сокальського переважає мажорний, життєрадісний тонус. Інтенації славильних кантів,

¹ Лист О. Даргомижського цитується за книгою Т. Каришевою. Петро Сокальський. – К., 1978, С. 99.

ілюстративні моменти (звучання фанфари, дзвонів, грім салютів – в інтродукції та фіналі) підсилюють пишний, урочисто-піднесений характер святкування. Структурно-композиційну будову кантати визначає чергування контрастних епізодів: хорових та сольних, енергійно-динамічних, лірико-наспівних, піднесено-урочистих. Драматургічній єдності твору сприяє наскрізне проведення основної теми, що вже у першій частині інтродукції звучить урочисто і ствердно.

Композитор не вдається до цитування народних пісень, як засобу конкретної жанрової характеристики, проте музика хорових епізодів твору виявляє зв'язки з народними епічними піснями та славильними кантами, що впродовж значного часу жили як українську, так і російську музичну творчість. Започаткована, ще у XII столітті, на теренах України кантова стилістика, відчутно пов'язана із народнопісенними джерелами, згодом в Росії Петровської доби трансформується у кантах-віватах. Поширення кантів надалі рішуче вплинуло не лише на історичний процес формування фольклорних жанрів, про що пише композитор П. Козицький¹, але й на утвердження партесної культури, що заклала базис для подальшого розвитку української та російської композиторської хорової творчості (згадаймо побудовані на інтонаціях віватних кантів хори-гимни в ораторії «Мінін і Пожарський» С. Дегтярьова, фінал «Слався» в опері М. Глінки «Життя за царя» тощо)².

Хорову фактуру твору П. Сокальського насичують колористичні зіставлення звучності окремих виконавських груп та поліфонічні сплетіння голосів. Якщо у хорових епізодах переважає мелодика пісенного характеру, то в сольних – другому та четвертому, її змінює речитативна декламаційність, виражена, хоча й не достатньо індивідуалізовано, в партії вокального квартету. Наступна арія баса, за суттю, є лише сольним викладом основної теми другого епізоду, що далі звучатиме в партіях тенора-соло та хору.

«Бенкет Петра Великого» П. Сокальського є класичним зразком жанрового різновиду урочистої славильної кантати, форма якої, із поміченим О. Даргомижським, виразним розподілом на самостійні номери, все ж, об'єднана спільним задумом і тематичними зв'язками, що наближує її до циклічної. Певний інтерес представляє стилістика твору. В кантаті, створеній вже в добу романтизму, композитор свідомо акцентує ознаки вітчизняного класицизму. Вимогам цього стилю відповідають загальний велично-

¹ Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. – К., 1971.

² Докладніше про канти див. монографію Л. Івченко «Український кант XVII - XVIII ст.». – К., 1990.

піднесений, святково-урочистий тонус висловлювання, масштабність і стрункість композиції, викінчені, заокруглені, чітко окреслені побудови окремих епізодів.

Жанрово відмінним є наступний вокально-симфонічний твір П. Сокальського – кантата-балада «Слухай!», створена в атмосфері буремних 60-х років XIX століття, в умовах безпосереднього впливу тогочасних соціально-політичних протистоянь. Композитор звертається до революційної поезії політичного в'язня І. Гольц-Міллера. Композиція кантати-балади, написаної і вперше виконаної у 1864 році в Одесі, відповідала стильовим ознакам вже поширеного в Росії романтизму, що засвідчує чуйне розуміння композитором духу тогочасного загального мистецького спрямування. Щодо жанрового визначення кантати «Слухай!», то в українській музиці – це один із перших різновидів великої хорової форми, наближеної до поширеного надалі поемно-баладного жанру, в якому форму і музичну семантику конкретизують, насамперед, зміст і образність поетичної складової.

У кожному епізоді кантати-балади П. Сокальський підкреслює викривальну соціальну ідею та, водночас, емоційну наснаженість поетичних рядків. У творі органічно поєднуються властива баладному жанру лірична емоційність та картинна зображальність – інтонації трубних сигналів, антифонні перегукування хорових груп (повтори заклику «Слухай!») допомагають відтворити похмуру картину в'язниці. Підкреслемо новаторський підхід П. Сокальського до вирішення в кантаті злободенної теми. Композитор відмовляється від умовної риторики, що мала місце в кантаті «Бенкет Петра Великого». Музичну мову твору живить нове інтонаційне джерело – революційна пісенність XIX століття, що узагальнює, в умовах гнітючої атмосфери цих років, протест проти жорстокої реакції.

Вже своєю назвою, кантата-балада П. Сокальського підкреслює зв'язок твору із популярною, на той час, революційною піснею «Слушай!». При цьому, інтонації та ритми твору асоціюються із поспівками багатьох інших революційних пісень, поширених на теренах російської імперії. («Узник», «По пыльной дороге...», «Сижу за решеткой...», «Шалійте, шалійте, скажені кати» тощо). Однак, між цими творами немає музично-поетичної тотожності, існують лише певні аналогії на рівні сюжету, образності, політичного спрямування, а також інтонаційної та метро-ритмічної виражальності. На відміну від тогочасних відомих революційних пісень, що мали куплетну будову, структура кантати-балади заснована на зіставленні кількох епізодів, межі яких визначені змістом поетичних строф.



У мелодиці кантати-балади відчутні безпосередні зв'язки з українським фольклором. Національне забарвлення твору посилює загальний емоційно-схвильований характер та своєрідна ладовість, властива українській народній музиці. Прикладом може бути сольний епізод, де зіставлення мажору та гармонічного мінору з IV підвищеним щаблем викликає аналогії з думним епосом. Поєднання інтонаційно-ладових особливостей українського фольклору з поспівками революційних пісень – важлива стильова прикмета, що надалі стане визначальною в тематизмі багатьох українських творів, зокрема вокально-симфонічних. Пісенність, емоційна схвильованість музичної мови, картинна зображальність, вільна наскрізна форма, посилення індивідуалізації художнього образу (епізоди соло), прояви національної своєрідності музичної мови – усе це, намічене в кантатних творах П. Сокальського, надалі остаточно сформують в українській музиці жанри славної кантати та вокально-інструментальної кантати-поєми.

Стильові і жанрові передбачення П. Сокальського резонують у подальшому розвитку цього жанру в творчості таких видатних українських композиторів, як М. Лисенко, К. Стеценко, Д. Січинський, Г. Топольницький, Й. Кишакевич, а також їх послідовників у наступній генерації українських композиторів ХХ століття.

Важливим чинником плідного розвитку музично-вербальної кантато-ораторіальної творчості зазначеного періоду, стала поетична творчість Тараса Шевченка. І не лише тому, що більшість кантатних творів у цей час було написано композиторами саме на тексти поета. Поява в Україні «Кобзаря» відчутно вплинула на пробудження національної самосвідомості суспільства, позначилася на його культурі, мистецтві, зокрема музичному, де особливо переконливо реалізувалися пошуки М. Лисенком національної музичної мови, зумовленої «творчим переосмислення усієї системи засобів виразності як результату активної взаємодії ладово-інтонаційних та структурно-тематичних компонентів народної і професійної музики»¹. Це, врешті, й посприяло з'яві такого поняття як «національна музична мова», що, за визначенням О. Козаренко, «є адекватним лишень стосовно певного (вищого) етапу

¹ Пясковський І. Деякі особливості ладоутворення в сучасній музиці та національна специфіка їх перевтілення. Дисертація кандидата мистецтвознавства. – К., 1975. С. 30.

історичного процесу осягнення етносом тотожної мистецької звуореалізації»¹.

У цьому аспекті чільне місце посідають кантатні твори М. Лисенка, який, гостро відчував тогочасну соціально-політичну ситуацію в Україні, актуальність прогресивних віянь епохи та необхідність відтворення їх у мистецьких формах, найбільш доступних і близьких народові. Саме за цих умов, композитор започатковує своєю творчістю новий етап у розвитку української хорової музики. Вибір вокально-симфонічного жанру для розкриття громадянської, ідейно-наснаженої, з яскраво вираженою викривальною тенденцією тематики, свідчило про глибоко демократичне спрямування творчості М. Лисенка цього періоду. До того ж, звернення композитора в кантатній творчості до революційної поезії Т. Шевченка, посприяло переконливому втіленню проблематики, що хвилювала на той час передову українську громадськість. Соціальна загостреність, відверті заклики до боротьби за соціальну і національну гідність у творах М. Лисенка сприймалися як відповідь на злободенні запити сучасності. Саме великі хорові форми в творчості композитора (кантата, кантата-поема, хорова поема, хорова сцена) стають в цей час рупором прогресивних віянь епохи.

Тема духовного розкріпачення народу, уславлення його творчих сил, образи боротьби за соціальне і національне визволення стверджуються в хорових поемах М. Лисенка «Іван Гус» (1881), «Іван Підкова» (1903), в кантатах «Б'ють пороги» (1878), «Радуйся, ниво неполитая» (1883), «На вічну пам'ять Котляревському» (1895) та «На 50-і роковини смерті Т. Г. Шевченка» (1911, на слова В. Самійленка).

Велика хорова форма в творчості композитора, зокрема його кантати і хорові поеми, створені за творами Т. Шевченка, стають взірцем втілення в українській музиці демократичних традицій. Тематизм і проблематику цих музичних форм (життя українського народу, сторінки його історії, героїчної боротьби, прославляння перемог і оплакування загиблих тощо) визначала творчість Великого Кобзаря. Як і поет, композитор свято вірив у силу народу, його могутність і незборимість, звідси - світлий життєствердний характер фіналів творів, що сприймаються логічним висновком усього попереднього розвитку музичного тематизму.

М. Лисенко глибоко відчував народну основу шевченкової поезії і розумів неможливість її відтворення на семантично-нейтральному ґрунті. Композитор, добре обізнаний із кращими зразками європейських вокально-симфонічних творів, не наслідував готових схем, для відтворення нової

¹ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000, С. 21.

образності він шукає власну музичну мову. Його основним творчим методом стає органічне поєднання вже усталених професійних європейських композиційних засад із виражальністю української класичної та народної музики.

Хорова поема М. Лисенка «Іван Гус», задумом і композицією наближена до кантати. В основу твору покладено уривок із поеми Т. Шевченка «Єретик», у центрі якого – монолог Яна Гуса про страдницьке, підневільне життя його народу. М. Лисенко значно укрупнює, посилює значення образу героя-мученика і, тим самим, виводить першим планом ідею нескореності народу та необхідності боротьби за волю і свободу.

Наскрізна форма поеми, написаної для чоловічого хору в супроводі симфонічного оркестру (в першому варіанті – з фортепіано), включає елемент розповідності, емоційний коментар і картинну зображальність. Виходячи зі специфіки кантатного жанру, композитор органічно поєднує в поемі індивідуальне та колективне (образ героя та образ народу).

Поетичний шевченківський монолог переростає у музично-драматичну сцену, де ствердно звучить ідея протесту та нескореності. Ця ідея накреслюється вже в симфонічній інтродукції, де трагічний образ народних страждань (монотонне тло – *ostinato* октав у валторн, низхідні хроматизовані пасажі у басових регістрах струнних і фаготів та поступове динамічне наростання-затухання звучності) протиставляється образу мужньої героїки (чітко ритмізовані інтонації висхідних кварт у низьких струнних, доповнених різким звучанням труб і тромбонів). Трагедійний характер цього зіставлення підкреслено дисонуючою звучністю, напруженим розвитком-сходженням мелодичних ліній.

Стримано-розповідно звучить перший хоровий епізод, натомість його кульмінація – акордове *tutti* на словах «А на апостольським престолі чернець годований сидить» сприймається як вибух гнівних почуттів. Інтонація протесту продовжує звучати і в наступному соло баритону та хору, з якими контрастує скорботна розповідь («Люди стогнуть у кайданах»). Проте, у найбільш трагічний момент у хоровій партії з'являються активні й динамічні поспівки, виникає відчуття впевненості й віри в майбутню перемогу. Поему завершує гимнічно-піднесений хорал, в оркестрі знову звучить тема інтродукції, цього разу в ній стверджуються ознаки енергійного вольового заклику.

Громадянська ідея, героїчний пафос, значний діапазон вільно розбудованої форми, у якій вирізняються ознаки театральної драматургії, щільна співдія сольної-хорової та оркестрової звучності розширюють жанрові межі твору, наближуючи хорову поему до одночастинної кантати.

У кантатах-поемах композитора кристалізується наскрізна форма музичного втілення, що поєднує елементи розповідності, емоційного розкриття суті образів і картинну зображальність. Прототип цієї форми сягає народних дум, драматургічні засади яких також засновані на поєднанні у змалюванні подій і втіленні образності, описовості та внутрішньої емоційної наснаги.

Композитор вводить до творів цього жанрового нахилу також деякі засади оперної драматургії: співставлення індивідуального та масового начал, поступове збільшення кількості солістів та протиставлення хорових груп, поєднання коротких сольних послівок і насиченої хорової звучності, введення прямої мови, речитативів, аріозних побудов тощо, внаслідок чого активізується рух, розширюється шкала динамічних градацій. Характерним для вокально-інструментальних поем М. Лисенка стає конкретна зображальність, що ілюструє поетичний текст і сприяє глибшому висвітленню провідної ідеї. Значно збільшується роль інструментального компонента. Фортепіанний, а згодом й оркестровий супровід, дублюючи хорові голоси, чи підсилює певні елементи виражальності, водночас, активно залучаються до розкриття образного задуму всього твору.

Своєю творчістю М. Лисенко не лише стверджує жанр української кантати, але й накреслює її основні різновиди: одностайну кантату-поему («Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському») та масштабну циклічну кантату («Радуйся, ниво неполитая»). Саме ці жанрові форми й надалі, ще довго будуть провідними в розвитку вокально-симфонічної музики українських композиторів.

Одним із найбільш романтичних зразків лисенківської творчості є його кантата «Б'ють пороги», на текст вірша Т. Шевченка «До Основ'яненка». Як і поет, композитор, насамперед, утілює в цьому творі тему народної героїки, історію боротьби країни, її народу за своє соціальне і національне визволення.

Форма твору – розгорнута, наскрізна, наближена до поемної. Ряд її епізодів втілюють єдину лінію драматургічного розвитку – від споглядання епічної картини прекрасної природи до життєствердного славильного гимну, на честь нескореного народу.

Перший розділ кантати змальовує величний образ могутнього Дніпра, що сприймається як персоніфіковане уособлення народу України. У невеликому оркестровому вступі висхідні пасажі струнних і тремоло литавр відтворюють перекази дніпровських хвиль, на цьому тлі звучить у партії басів мелодія, що інтонаційно нагадує відому українську історичну пісню-баладу «Про Байду». Героїчна піднесеність загального звучання, поєднання розповідності з ілюстративністю, врешті, інтонаційна близькість до

історичних пісень споріднюють цей епізод із народним музичним епосом. Звуковий пейзаж та стриманий емоційний тонус музичного викладу на початку кантати стають своєрідним тлом, на якому розгортається наступна розповідь.

The musical score consists of a piano introduction and a vocal melody with piano accompaniment. The piano introduction features a continuous eighth-note pattern in both hands, creating a rhythmic texture. The vocal part enters with a melody of dotted half notes, accompanied by the piano's eighth-note pattern. The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line.

В. *mf* Б'ють по - ро - ги; мі - сяць

схо - дить, як і пер - ше

Наступне соло тенора («Чайка скиглить літаючи») вносить відчуття неспокою, хвилювання. Гармонічна фігурація у флейт створює прозорий супровід, на тлі якого широко звучить мелодія, інтонаційно зближена із виражальністю, властивою українській пісенно-романсовій творчості. Мелодичні ходи від II щабля до VII гармонічного, з наступним стрибком до квінти ладу, обігрування тоніки, каданс із включенням VII гармонічного і

натурального щаблів (I–VII гармонічний - II–I–IV натуральний - IV-I), дорійське забарвлення на початку соло, «гітарна» фактура супроводу, тридольність, усе це - типові ознаки, властиві українському народному романсу. Водночас, аріозність та інтонаційна будова споріднюють соло тенора з темою дуету Андрія та Оксани («Чорна хмара з-за діброви») в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», що свідчить про спільні народнопісенні джерела, з яких черпали українські композитори своє натхнення та, водночас, про наближення семантики кантати до вітчизняних оперних форм.



У сольній партії тенора розрізняємо два тематичні утворення, з них друге («На тім степу скрізь могили стоять та сумують»), відтворює образність, що асоціюється із історичними епізодами трагічного життя багатостраждального народу України. Суворий мужній колорит надають цим образам інтонаційність, наближена до епічних та історичних пісень, із властивою їм ладовою змінністю (дорійський, натуральний та гармонічний мінор), а також фоніка оркестрових засобів (витримані хоральні акорди, хроматизовані, спадаючі до низьких регістрів теми в оркестрових партіях тощо).

Середня частина кантати, в якій переважають вокальні епізоди (почергова сольна звучність баса, баритона, тенора, баритона), втілює сферу лірики. Мелодичний тематизм цих епізодів щільно споріднений із народною ліричною пісенністю, а оркестрова фактура відтворює ритмічні фігурації, наближені, за характером, до баркарольного супроводу. Кульмінацією середньої частини, концентрованим вираженням її скорботного настрою стає друге соло баритона («Обідрана, сиротою понад Дніпром плаче»), у якому експресивну напруженість мелодики посилюють ладовість (поєднання елементів дорійського, натурального та гармонічного мінору) та постійна метрична змінність.

[Poco andante]
Baritono solo

О - бі - дра - на си - ро - то - ю

по - над Дніп - ром пла - че

dim. pp

У заключному епізоді кантати значущі слова поета «Наша слава, наша пісня не вмере, не загине» втілює музика величного, урочисто-піднесеного характеру. М. Лисенко завершує твір розгорнутою хоровою сценою, що багатирським розмахом, фресковістю, жанровими зв'язками із народною героїчною пісенністю наближується до оперних та симфонічних фіналів творів композиторів-романтиків.

Задум наступної кантати-поєми М. Лисенка «На вічну пам'ять Котляревському» присвячено вшануванню духовних надбань української нації. Кантата, створена у 1878 році, до святкувань сторічного ювілею першодруку «Енеїди» І. Котляревського, продовжує традиційне тлумачення жанру як славильного, величального. Композитор обирає форму, відповідну до задуму урочисто-славильної кантати. Цьому сприяє поезія Т. Шевченка – вірш-епітафія «До Основ'яненка», сповнена туги за померлим поетом і, водночас, гордості за духовні здобутки вітчизняної культури¹. Наскріза форма

¹На текст цього вірша Й. Кишакевич створює кантату «Великі роковини» (1898 р), а згодом, С. Людкевич – славильну кантату «Наша дума, наша пісня» (1931 р.).

[Maestoso con moto]

Сла - ва
Сла - ва, сла - ва не по - ля - же,
Сла - ва не по - ля - же,
Сла - ва не по - ля - же,
Сла - ва, сла - ва не по - ля - же,
Сла - ва, сла - ва не по - ля - же,
сла - ва всім роз - ка - же, що ді - я - лось...
що ді - я - лось в сві - ті чи - я
f marc.

кантати-поєми М. Лисенка «На вічну пам'ять Котляревському» є майже ідентичною кантаті-поємі «Б'ють пороги». Помітними є також спільні ознаки обох творів, що надалі стануть особливо провідними для даного жанрового різновиду.

Епізоди кантати, визначені змістом шевченкового вірша, об'єднують художній задум та драматургічний розвиток, у якому поєднуються лірика, елегійність висловлювання початкових епізодів та урочиста піднесеність велично-славиного фіналу. Рельєфна драматургія кантати поступово динамізується, завдяки зіставленню сольних та хорових звучань (соло, тріо, жіноча група хору, чоловіча група хору, tutti). Картини чарівної природи породжують спогади про великого народного співця Івана Котляревського, водночас, згадка про поета пробуджує почуття віри у світле майбутнє українського народу.

Об'єднуючими факторами розвитку драматургії кантати-поєми стають єдина манера лірико-пісенного розспіву тексту та опора на національний елемент народнопісенних жанрів (ліричних, історичних, славиливних), а також особливості ладової структури (уведення діатонічних ладів, постійна ладова змінність). Так, своєрідна «світлотінь» мажоро-мінору (змінність 3-го щабля ладу на початку кантати) зумовлена образним змістом тексту, де поєднуються елегійна радість світосприйняття та глибока туга за поетом.

Форму кантати цементує гармонічна послідовність, що на початку твору, протягом восьми тактів, створює незмінне остінатне тло - тоніка і двічі понижений (1 і 3 щаблі) септакорд. Аналогічні гармонічні побудови супроводжують також перше соло баритону («Сонце гріє») і надалі є присутніми в розвитку всього тематизму кантати-поєми, включно її репризного епізоду.

Поряд із наснаженням музичної мови кантати народно-пісенними ознаками, в ній виразно відчутні якісно нова інтонаційність, що свідчить про зацікавлення композитора сучасною йому пісенною культурою пролетаріату. М. Лисенко, як і П. Сокальський, уводить до мелодичної тканини поспівки, загалом характерні для революційних пісень, ще від часів Великої французької революції («Марсельєзи», «Варшав'янки» та ін.). Кварто-квінтові висхідні інтонації, пунктирний ритм, маршовість, фанфарні розспіви тризвуків та інші елементи, здатні активізувати музичний розвиток, митець знаходить також у народних історичних піснях героїчного характеру. Приміром, епізод *Marcia e moderato* (чоловічий хор) виявляє органічну спорідненість музики кантати-поєми не лише з революційними піснями, але й із народною піснею-гимном «Гей, не дивуйте».

У кантаті «На вічну пам'ять Котляревському» зустрічаємо також епізоди картинної зображальності, що унаочнюють конкретні музично-поетичні образи, посилюючи емоційне сприйняття твору. Приміром, у першому епізоді («Сонце гріє, вітер віє...») засоби оркестровки сприяють втіленню елегійної, пасторального характеру образності, а в епізоді «Луна гуляє...»

почергове звучання мотиву в різних хорових групах, відтворюють образ безмежного простору, створюючи ефект просторовості, в якій відлунюються гучні перегукування.

Картинна зображальність, аріозний характер сольних епізодів, наявність вокального ансамблю (тріо) актуалізують засади сценічної драматургії, що значно динамізують музичний розвиток та посилюють комунікативність концертної вокально-симфонічної форми.

Серед масштабних вокально-інструментальних творів М. Лисенка вирізняється циклічна п'яти частинна кантата «Радуйся, ниво неполитая», в основу якої покладено один із найбільш революційних творів шевченкової поезії – вірш «Ісаія. Глава 35 (подражаніє)». В цій кантаті композитор послідовно зосереджує увагу на втіленні настроїв протесту проти духовного та фізичного гноблення українського народу та висловлює глибоку віру у його світле майбутнє. Формально у структурі кантати переважають ознаки сюїтної будови (контрастне зіставлення частин, відсутність наскрізних тем та інтонаційної єдності музичного матеріалу тощо). Натомість масштабність образів, потужна роль хорового начала надають творові рис ораторіальності.

Всі частини лисенкової кантати «Радуйся, ниво неполитая» об'єднує наскрізний розвиток образу народу. Різноманітні частини (лірична – друга, драматична – третя, героїчна – четверта, урочисто-славільні – перша і п'ята) відтворюють різні фази розвитку провідного образу. Об'єднуючим фактором у кантаті стає наявність спільного драматургічного плану, що розкриває основну ідею твору: неминучість революційного виступу страждального народу та переконливе ствердження його життєвих сил. Весняні образи радості, світла, свободи (перша частина) після ліричних відступів (друга – четверта частини), могутньо стверджуються у піднесеному звучанні фінального апофеозу (п'ята частина). Єдності формі надає також ідентичний характер крайніх частин твору, що обрамляють її величними масовими хоровими сценами, зміст яких конкретизує жанр народних календарно-обрядових пісень. Уведення мелодичних зворотів народнопісенних жанрів – колядок (перша частина) та веснянок (п'ята частина), в яких найбільш яскраво виявилось життєствердне світосприйняття людини, відповідало задуму митця відтворити образ народу, сповненого оптимізму, віри у своє краще майбутнє.

Музика першої частини кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» перейнята інтонаціями величальних пісень. Піднесений, радісний тон висловлювання, акордово-гармонічний виклад тематизму, почергове антифонне розспівування окремих мелодичних зворотів споріднюють цю частину з кантами-гимнами, зокрема з відомим кантом середини XVII століття «Радуйся, радість твою воспіваю».

[Allegro con spirito]

S.
A.
T.
B.

Ра-дуй-ся! Ра-дуй-ся, ни-во, ни-во не по-ли-та-я, ра-дуй-ся!

У другій частині кантати («І процвітеш, позеленієш») експонуються ліричні образи. Звучання квартету на тлі м'якого оркестрового супроводу відтворює споглядальні елегійні настрої. У його тематизмі є відчутними впливи інтонаційної сфери українського міського романсу, сформованого в лоні ліричної народної пісенності. Тяжіння до мінору, тимчасові відхилення до тональностей побічних щаблів, а також постійні застосування VI щабля (VI–III, VI–IV–I) посилюють ліричне забарвлення музики квартету. Специфічно романсовою є також гітарно-баркарольна фактура оркестрового супроводу.

Наступна частина твору («І спочинуть невольничі утомлені руки») – представлена сопрановим соло та жіночим хором, продовжує розвиток ліричної образності. Зближення мелодики із тематизмом народних плачів, перевага мінорних тональностей, із ознаками плагальності, остінатні повтори тонічного устою та стишена динаміка сприяють відтворенню настроїв смутку, пригніченості.

Натомість, у подальшому розвитку набирають дедалі більшої ваги інтонації гнівного протесту (епізод «Радуйтеся, вбогодухі»), що остаточно стверджуються у наступній частині, у якій домінує звучність тенора-соло з оркестром («Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить»).

Динамічний розмах мелодичної лінії, стрибки на великі інтервали, тематична спорідненість із героїчними народними піснями, вольові маршові ритми тощо визначають героїко-епічний характер четвертої частини. Звідси,

послідовно вже налагоджується зв'язок із урочисто-славильним фіналом всього циклу.

У п'ятій заключній частині кантатного циклу («Оживуть степи, озера») утверджується сфера радісного піднесення, святкових настроїв. До масштабної розбудованої центральної хорової сцени долучаються жанрові ремінісценції попередньо викладеного матеріалу, що надає їй характеру підсумкового узагальнення та привносить до розбудови твору ознаки театральних форм, наближують образно-тематичний зміст заключної частини кантатного циклу до оперних фіналів.

Завершує кантату розгорнута fuga зі вступом і кодою. Композитор вдало використовує один із найбільш поширених згодом засобів розкриття образу революційного пробудження сил народу, а саме, імітаційну поліфонію, суттю якої є динаміка повторності, постійного оновлення, розвитку, що на перше місце виносить слово чи лаконічну фразу, здатну стверджувати провідну ідею авторського задуму. Зміст та тематизм фіналу, окрім поліфонічних прийомів, конкретизує також інтонаційно-ладове забарвлення, наближене до семантики народних веснянок.

[Andante vivace]

О - жи - вуть сте - пи, о - зе - ра, о - жи - вуть сте - пи, о - зе - ра,

Ритмічні зміни, що вносить М. Лисенко у розробку цієї веснянкової фінальної теми, у порівнянні із народно-пісенним першоджерелом, сприяють активному поліфонічному розвитку й загальній динамізації музичного

матеріалу. Натомість, перехід до більш дрібних тривалостей у темі фугато, постійна ритмічна нестійкість сприяють створенню значного напруження, що потребує обов'язкової розв'язки. Тема фути, по-весняному радісно збуджена (інтонаційно вона нагадує відому українську веснянку «А вже весна, а вже красна»), своєю звучністю породжує асоціації з весняним пробудженням землі, розквітом природи та радісними епізодами людськомго буття.

Відзначимо також підкреслену плагальність при втіленні епічного славиного тематизму, що надалі стає майже традиційним у багатьох кантатних творів українських композиторів, а також численні стретні проведення, грандіозні хорові tutti, посилену динаміку (ff), насиченість оркестрового звучання – все це надає фіналу фрескової масштабності.

Кантатою «Радуйся, ниво неpolitая» М. Лисенко утверджує в національній вокально-симфонічній музиці монументальний стиль, у якому органічно поєднуються класична європейська техніка та український народний мелос. Кантату створено в річищі зрілого романтизму, однак біблійна образність її поетичної складової (шевченкове «Подражаніє 35 главі Біблії»), класична врівноваженість масштабно розгорнутої форми, значна роль кантовості – ці ознаки певною мірою уможливають розгляд твору в колі національного варіанту неокласицизму, одного із помітних стильових спрямувань, в межах якого, на початку двадцятого століття формувалися модерні ознаки українського мистецтва.

Образ народу, головного в кантатах М. Лисенка, об'єктивно вимагав яскраво національних форм музичного втілення. Звідси – органічний зв'язок з українською пісенністю, визначений не лише колом інтонацій, але й особливостями метро-ритму (властивий структурі народних пісень неквадратний перемінний метр), засобів розвитку музичного матеріалу (варіантна повторність важливих елементів теми), формотворення (спорідненість композиційних прийомів вокально-симфонічних поем з думами) тощо. Засади народності визначають також ладову своєрідність кантат композитора, широко вживані поєднання елементів мажоро-мінору (в сольних епізодах на початку кантати «На вічну пам'ять Котляревському»), ознак народних ладів - міксолідійського (четверта частина кантати «Радуйся, ниво неpolitая»), дорійського (сольний епізод «Обідрана сиротою» в кантаті «Б'ють пороги»), лідійського (п'ята частина кантати «Радуйся, ниво неpolitая»). Особливості ладотонального забарвлення народних пісень вплинули також на тональні співвідношення у розвитку тематизму кантат. Приміром, тонічно-субдомінантові зіставлення у фузі кантати «Радуйся, ниво неpolitая» зумовлені плагальністю, притаманною зразкам творів українського обряду.

У кантатах М. Лисенка чимало прикладів народної підголоскової поліфонії, пов'язаної з народною практикою хорового багатоголосся, що органічно поєднується з імітаційною поліфонією (друга і третя частини кантати «Радуйся, ниво неполитая»). В інтонаційній сфері їх музичної мови відчуються також різножанрові впливи: пісні-романсу, кантів, гимнів, маршів. Відзначимо також послідовне проникнення до музичного тематизму кантат інтонацій і ритмів, поширених на той час революційних пісень, що засвідчує демократичні настанови творчої позиції М. Лисенка та органічні зв'язки його творів з прогресивними ідеями епохи.

Основним виражальним засобом у кантатній творчості композитора є вокальне начало. Саме в хорах, сольних партіях і ансамблях розкриває композитор образність поезій Т. Шевченка. Оркестр лише підсилює їх виразність, «живописує» картини природи, створює відповідний емоційний настрій у невеликих вступах та зв'язках між епізодами. Натомість, у драматургічному розитку цих творів потужно виявлені симфонічні засади, що сприяють тематичному розвитку та відтворенню значних образних узагальнень.

Композитор використовує у вокально-інструментальних композиціях кантат-поем також елементи сценічної драматургії, вводить сольні епізоди типу монологу, аріозо, вокального ансамблю. А також, наближує фінали творів до масових оперних сцен. При цьому, сольні епізоди трактуються не в плані індивідуалізації окремих образів, а скоріше, як ліричні відступи.

Монументальна кантата М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» започаткувала в українській музиці зразок циклічної кантати, філософський задум якої визначають пантеїстичні мотиви поезії Т. Шевченка, спроектовані на алегоричне втілення народно-визвольної ідеї. У розвиток творчих засад М. Лисенка, українські композитори й надалі продовжуватимуть розробляти соціально активну проблематику, що нерідко відверто поєднувалася з прогресивними революційно-визвольними мотивами.

На галицько-руських землях контакти із видатними творчими особистостями Наддніпрянщини – М. Лисенком, П. Кулішом, М. Кропивницьким, П. Ніщинським, М. Драгомановим та іншими, знайомство з їхніми творами, що, після царської заборони друку українською мовою, могли публікуватися лише поза російською імперією, посприяло ствердженню національної культури, зокрема літературно-музичної. Кульмінаційним моментом у цьому процесі стало знайомство галичан із творами Т. Шевченка, зокрема, виданими у Ляйпцигу в 1859 році поемою «Кавказ» та віршами «Заповіт», «І мертвим, і живим», «Гамалія», «Розрита могила» та іншими, що потрапили до західного регіону України ще за життя поета. По смерті

Т. Шевченка, не лише у більших містах краю, але у кожній сільській хаті, галичани будуть вшановувати ім'я поета, відроджуючи і зміцнюючи національну свідомість українців. Роковини поета традиційно стають національним святом, що відзначають щоразу урочистостями, серед яких центральне місце займають, окрім літературних читань, виступи хорових колективів.

У другій половині ХІХ століття музична ситуація, зокрема становлення та розвиток вокально-інструментальних жанрів, у західному регіоні України мала певні відмінності. Землі Східної Галичини, що поперемінно знаходилася під протекторатом сусідніх держав – Польщі та Австро-Угорщини, уряди яких послідовно прагнули асимілювати автентичну культуру, що беззаперечно гальмувало динаміку її розвитку. Супротив цьому чинила українська церква, важливою складовою духовної літургії якої, на відміну від католицької відправи, був хоровий спів. Професійні форми хорової творчості на західно-українських землях цього періоду формувалися не лише у храмових співоцьких капелах та різного рівня освітянських духовних закладах регіону, але також у численних культурно-освітніх товариствах, таких як: «Руська бесіда» (1861), «Просвіта» (1868) та ін.

У подальшому культурному розвитку Східної Галичини важливе значення мала також просвітницька діяльність потужної когорти українських письменників – І. Франка, В. Стефаника, О. Кобилянської, Б. Лепкого та інших, організація Наукового товариства ім. Т. Шевченка та відкриття кафедри історії України у Львівському університеті, очільником якої стає М. Грушевський. Активізується також музичне життя, зокрема діяльність галицьких композиторів: О. Нижанківського, М. Вербицького, І. Лаврівського, І. Воробкевича, А. Вахнянина, Й. Кишакевича, Д. Січинського та ін. У ці роки засновується хорове товариство «Львівський Боян» та, за його зразком, такі ж товариства («Бояни») в інших галицьких містах. Відчутне поширення хорового виконавства активно посприяло появі в творчості композиторів численних творів хорового жанру, зокрема й великих, наближених до кантатно-ораторіальних форм.

Серед перших галицьких композиторів, які, пориваючи з аматорством, у розбудові своїх кращих творів великої інструментально-хорової форми, спромоглися поєднати національний тематизм із європейськими досягненнями, був Йосип Кишакевич¹. Духовний сан композитора пояснює

¹Йосип Кишакевич (1872 - 1953) – галицький композитор, хоровий диригент, послідовник Перемишльської школи, а від 1940 р. – член Спілки композиторів України та СРСР. Автор великої кількості духовно-обрядових хорових форм. Серед них – «Служба Божа», для мішаного хору, музика до всіх церковних обрядів (Літургія, Панахида, Вінчання та ін.) та

значний сегмент у музичній спадщині священика-композитора творів церковно-сакрального спрямування. Однак, у творчому доробку Й. Кишакевичи є чимало світських творів, з них, понад двадцять хорових, наближених до кантатної форми, написано на тексти знаних українських поетів. Серед інших – лірико-епічні балади «Дума» та «Катерина» на сл. Т. Шевченка, «Рута», на сл. В. Масляка, а також створена у 1897 році масштабна композиція «Тарасові шляхи», на слова Т. Шевченка, для мішаного та чоловічого хорів, солістів і симфонічного оркестру, жанрово визначена автором ораторією. Стилїстика цих творів, за спостереженням Л. Кияновської, являє «цікавий «конгломерат» впливу Миколи Лисенка, композиторів «перемишльської школи» та західноєвропейських зразків»¹.

Поширенню в краю традиційних професійних форм хорового співу посприяла, зокрема, активна діяльність композиторів і диригентів вже згадуваної «перемишльської школи», яскравим представником якої був також Михайло Вербицький, автор численних масштабних хорових композицій. Серед світських творів композитора назвемо наближені до різновиду кантати-поєми, розгорнуті у часі чоловічий акапельний хор «Жовнір», на слова І. Гушалевича та «Заповіт», на слова Т. Шевченка, для мішаного та чоловічого хорів, баритону-соло та симфонічного оркестру.

Подібну жанрову орієнтацію засвідчують масштабність, циклічна будова, сюжетна та драматургічна єдність форми, визначеної наскрізною дією епізодів-картин. До того ж, у «Заповіті» пісенно-декламаційна партія соліста-баритона, який виконує поетичні фрази від «першої особи», певною мірою персоніфікує образ поета і привносить до виражальності ознаки, властиві театральним жанрам.

Духовну сферу творчості М. Вербицького представляють численні хорові композиції на канонічні тексти. Серед них, окрім створених у ранньому періоді творчості двох католицьких мес, повна греко-католицька Літургія (14 частин), для мішаного хору (існує авторський варіант для чоловічого хору), тематизм якої інтонаційно позначений пісенністю, наближеною до національного фольклору. Характеризуючи виражальність духовної музики композитора, музикознавець З. Лисько зазначав, що «твори ці, хоча прості,

значних свят (Великдень, Різдво, Йордан та ін.), численні обробки народних та релігійних пісень для хорів різного складу, світські хорові твори та кантати на тексти Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Олеса, П. Грабовського, С. Руданського та ін.

¹Кияновська Л. Стилїсова еволюція Галицької музичної культури ХІХ - ХХ ст. – Тернопіль, 2000, С. 166.

своєю композиційною технікою, цілком відповідали вимогам церковного культу і естетичним потребам слухачів»¹. Згадаймо також, що М. Вербицький був автором музики хорового твору на слова вірша П. Чубинського «Ще не вмерла Україна», який одразу було сприйнято корінним населенням краю, як національний гімн України.

Налагодження професійної музичної освіти, що забезпечило належний вишкіл нової генерації композиторів і виконавців, свідомо зорієнтованих на вкрай нагальну проблему розвитку власної національної культури, а також високий виконавський рівень хорових колективів посприяли подальшому успішному розвитку української хорової творчості.

На особливості мистецької культури в Україні, протягом століть розділеної кордоном і підвладної вимогам різних імперій, безумовно, мали вплив чинники, визначені впливом політичної сфери сусідніх держав (російські на Сході країни та австро-німецькі, польські, угорські, чеські – на її Заході), а також помітні локальні історичні події, що відбувалися в кожному регіоні. Все це вплинуло на виокремлення в загальному річищі її розвитку, своєрідних тенденцій індивідуального стилеутворення у творчості західноукраїнських композиторів, доробок яких, позначений музично-мовним діалектом та орієнтацією не лише на знаний у всій країні багатожанровий масив українського фольклору, але й на дещо відмінну, внаслідок географічних та історичних умов, західноукраїнську етнофольклорну традицію. Однак, попри всі різнобіжності, по обидві сторони Збруча, з'являються в цей час, знакові для української музики великі вокально-інструментальні форми, зорієнтовані на спільні іманентні ознаки кантатно-ораторіальних жанрів.

Мистецькі досягнення композиторів західноукраїнського регіону, що сприймаються як важлива ланка єдиного історичного процесу становлення української національної культури, активізують ідейно-художні пошуки організації музичного життя. У цьому періоді музичне мистецтво краю, що, поряд із народним, культивувалося в лоні духовної культури греко-католицького храму. Церковні хорові колективи, окрім богослужбових відправ, нерідко, разом із музикантами -оркестрів, зокрема, військових, брали участь у світських заходах та концертах, де виконували твори переважно західноєвропейських композиторів. У цей період громадсько-значущого характеру набувають започатковані професійними музикантами хорові об'єднання, культурно-просвітницькі осередки та різного спрямування

¹Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині – Львів - Нью-Йорк, 1994, С. 45–46.

музичні товариства, що значно посприяло становленню професіоналізації музичного мистецтва.

У Східній Галичині, підпорядкованій на той час Австро-Угорщині, поряд із австро-німецькими, польськими, єврейськими, вірменськими та інших національностей товариствами, формуються також численні автохтонні русинсько-українські музичні об'єднання. Перше таке товариство «Теорбан» започаткував у 1871 році, у Львові композитор Анатоль Вахнянин. Першозавданнями цього товариства стали: організація концертної діяльності, спрямованої на популяризацію української музики; становлення професійної музичної освіти та централізація масового хорового руху. На початках, основну ланку цього об'єднання складав молодіжний хор, серед співаків якого були майбутні корифеї оперного вокалу Мишуга та Закревський. Однак, через недостатнє фінансування «Теорбан» проіснував не довго, йому на зміну прийшли «Руська бесіда», «Боян», «Бандурист» та інші музичні товариства, що, об'єднуючи аматорське виконавство, активно сприяли подальшому розвитку національної культури: закладали основи музичного освітянства, популяризували українську творчість тощо.

Від 1868 року в Галичині започатковується традиція концертів пам'яті Т. Шевченка і, з нагоди таких святкувань, по обидва береги Збруча композитори М. Лисенко та М. Вербицький створюють перші, наближені до кантатних, хорові композиції на текст шевченкового «Заповіту».

Звернення до шевченкової поезії, переважно до віршів «Кобзаря», що послідовно стає традицією в українській хоровій музиці, потужно стимулювало розвиток професійної хорової творчості, увиразнювало її соціальний зміст та національну прикметність. Нерідко, ці хорові твори були незначними за розмірами, їхні задум і структура не виходили за межі великих хорових композицій, проте шевченківська тематика громадянського патріотичного звучання, величально-славильний характер фінальних епізодів виявляли в них кантатні ознаки. Такими є численні хорові композиції М. Вербицького, В. Матюка, А. Вахнянина, О. Нижанківського, М. Копка, Й. Кишакевича та багатьох інших галицьких композиторів.

На зламі минулих століть серед вокально-симфонічних творів, визначених композиторами кантатами та ораторіями були масштабні композиції на історичну тематику, зокрема епоху козацької боротьби за незалежність України. Серед інших, «Тарасова ніч» Й. Кишакевича, названу композитором ораторією. Епіко-драматичне спрямування має також кантата священика, композитора і диригент М. Копка, на сл. Т. Шевченка «Гамалія» для кількох, різного складу хорів, солістів – тенора, баритона, баса та оркестру. У 1900 році, до ювілейних святкувань Різдва Господнього композитор створює

на текст поета І. Луцика паралітургійний твір для солістів, хору та симфонічного оркестру «Ніч Віфліємська», сценічно-концертну версію раніше написаної музики до театральної вистави, у якій виражальність канонізованої Служби Божої поєднана з усталеними ознаками світської розгорнутої вокально-симфонічної композиції, відчутно наближеної до ораторіального жанру.

Українські композитори довгий час традиційно називали ораторіями масштабні хорові, або вокально-симфонічні композиції, створені до визначних дат, або подій, презентація яких мала супроводжувати пишні урочистості, стосовні світських святкувань, або церковних відправ. Подібна практика спостерігалася у Харкові, де ораторіями називали розгорнуті вокально-оркестрові твори урочисто-славильного спрямування.

Щодо ораторіальних ознак в творчості галицьких композиторів, то йдеться не лише про історичний зміст та образність, що втілюють духовну або суспільно вагому тематику, але й про такі специфічні для цього жанру прикмети, як масштабність циклічної, розгорнутої в часі й наближеної до театрального мімезису композиції, епічний нахил драматургії, позначеної акцентом розповідності та домінуюче значення образу народу як головного учасника дії, а звідси – провідна роль хорової звучності, як основної компоненти музично-поетичної виражальності.

Серед доробку композиторів-галичан вирізняється кантатна творчість Д. Січинського, зокрема, створена у Львові його кантата «Дніпро реве», на слова В. Чайченка, для баритону-соло, мішаного хору та симфонічного оркестру (1892)¹. Задум твору Д. Січинського нагадує кантату М. Лисенка «Б'ють пороги», в обох – відтворено героїчні звитяжні події в історії України та образ свідка цих подій – могутнього Дніпра, що уособлює силу й нездоланність народу. Як і кантату М. Лисенка, твір Д. Січинського також формують поемні засади. У наскрізному розвитку його тематизму, визначеному поетичною першоосновою, лише умовно можна вирізнити кілька епізодів: оркестровий вступ, де на тлі бурхливих пасажів (ілюстративне зображення дніпрових хвиль) патетично звучить головна тема. На матеріалі цієї теми будуються наступний великий хор, кантиленне ліричне баритонове соло, центральний епізод розробкового характеру та фінал, що водночас є кульмінацією загального розвитку тематизму твору. Обидві кантати (М. Лисенка і Д. Січинського) споріднює естетика романтизму. Однак, на відміну від життєстверджувального пафосу кантат М. Лисенка, у

¹ Того ж року на конкурсі, що проводило товариство «Львівський Боян», кантату Д. Січинського було відзначено Першою премією.

Д. Січинського переважає загострено чуттєво-емоційне, лірично-особистісне відтворення образності.

На кінець XIX століття спостерігаємо зростання професійної майстерності західноукраїнських композиторів, їх поступовий вихід за межі побутового музикування, більш органічне проникнення до глибин народної культури. Вирішальне значення у становленні стилю галицьких митців мали вже теоретично сформовані на той час творчі засади М. Лисенка, що знайшли в цьому регіоні палких прихильників. Однак, галицька хорова творчість демонструє й власні стилістичні ознаки. Її образність, настрої та семантику живлять не лише народна пісенність, переважно західноукраїнського регіону, але й інші побутові жанри, зокрема, сформовані під впливом австро-німецького бідермаєру, так звана «старогалицька елегія», поширена на той час серед різних верств міського населення.

Одним із послідовників М. Лисенка був Г. Топольницький, автор багатьох відомих свого часу хорових композицій. Його кантата «Хустина» на слова Т. Шевченка (1894) виявляє істотні ознаки творчості тогочасних західноукраїнських митців, насамперед, їх прагнення, через слово Кобзаря, народну інтонацію, у поєднанні з європейськими засадами формотворення, втілювати національну проблематику у масштабних вокально-інструментальних формах.

«Хустина» Г. Топольницького складається з трьох частин, має чітку і логічну, зумовлену змістом віршів Т. Шевченка драматургію загальної форми, що включає: експозицію образів (дівчини і чумака) в перших двох частинах, з трагічною кульмінацією та розв'язкою (смерть чумака та постриг дівчини у черниці) в третій частині. Структуру твору визначає чергування сольних та хорових номерів-епізодів, а привнесення до вокально-симфонічної форми елементів оперної вокальної специфіки сприяє створенню рельєфних образів. Так, до першої частини, де відтворено образ дівчини (соло сопрано), композитор уводить властиві оперним аріям руладні розспіви, метричну змінність, характерні каданси. А до тенорового соло у другій частині («Доля моя») – ліричні пісенні звороти, характерні для мелодики українських народно-побутових опер. Із традиціями української національної культури резонує також вокальна розспівність, пісенність, що стає домінуючою ознакою становлення виразної образності та розитку драматургії в кантаті Г. Топольницького.

Особливого значення набуває в кантаті також картинна зображальність, що сприяє посиленню емоційності висловлювання. Так, у другій частині, в чоловічому хорі, що втілює колективний образ чумаків, спадні жалібні інтонації мелодичного розвитку, з характерними інтонаціями збільшеної

секунди, стримане, повільне розгортання музичного матеріалу в басовому регістрі, вигуки тенорів «Та гей!» – підсилюють враження руху чумацької валки, важку ходу стомлених людей і, водночас, сприяють відтворенню настроїв пригніченості, суму, безвиході. Як і М. Лисенко, Г. Топольницький широко застосовує в кантаті народнопісенні звороти та ладо-гармонічні формули, що максимально наближують оригінальний тематизм до фольклорних джерел. Орнаментування мелодії у кадансових вузлах, вживання характерного мотиву із чергуванням IV підвищеного щабля при низхідному та натурального - при висхідному русі мелодії, метрична нестабільність - усе це емоційно збагачує музично-поетичну образність та надає музиці кантати національного забарвлення, Інтенаційна спорідненість із старовинними обрядовими наспівами, фрігійське забарвлення епізоду «Благослови, отамане» з третьої частини, тембр чоловічого хору а capella створюють темний, суворий колорит, а низхідні квартові ходи на підвищений VI щабель в мінорі, збільшена секунда (підвищення IV щабля в соло тенора «Доля моя»), посилюють настрої скорботи та жалю.

«Хустина» Г. Топольницького засвідчує високий рівень культури хорового письма, професійне володіння композитором різноманітними засобами хорової техніки виявилось, насамперед, у тонкому мережеві поліфонічного сплетіння голосів, де рельєфно прослуховується кожна партія, що сумарно створюють яскраво насичену ліричну звучність. Чимало цікавих знахідок є в хоровій оркестровці, де елементи звукозображальності сприяють розкриттю драматичного змісту. Натомість, роль оркестру в кантаті, що зводиться переважно до дублювання мелодичних ліній хору і солістів, дещо збіднений тонально-гармонічний план твору ще стоять на заваді вирішення жанрових вимог великої вокально-симфонічної форми. І все ж, кантата, у якій композитор звертається до соціально загостреної поезії Т. Шевченка, стала помітним досягненням західноукраїнських композиторів у цьому жанрі. «В кантаті «Хустина» Г. Топольницького маємо передбачення зрілого національного музичного стилю, спробу осягнення моностильового синтезу на лисенковій основі. Це зразок вдалого втілення лисенкового методу – не наслідувати фольклорних зразків, а творчо розвивати оригінальні потенції музичної інтонаційності в тілі європейської музичної тканини», – зазначає О. Козаренко¹.

Хоча, більшість хорових творів великої форми галицьких композиторів лише формально визначаються як кантати або ораторії, все ж, їх оркестрово-

¹ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, С. 160.

хоровий виконавський склад, розгорнута форма, особливості драматургії – звукозображальність, елементи театралізації, співставлення хорової звучності і сольних вокальних епізодів монологічного характеру, введення прямої мови тощо, наближують їх до зазначених жанрів. Стосовно музичної виражальності то, попри щільні зв'язки із національним мелосом, стилістика цих творів, не втрачаючи самобутності авторського почерку, все ж, значною мірою, наслідує хорову творчість М. Лисенка та окремі засади кантат і ораторій тогочасних західно-європейських композиторів.

У музичній культурі України другої половини XIX століття розвиток великих вокально-інструментальних форм значно активізується. Зокрема, світські кантати і хорові поеми стають не лише домінантними в музичному культурно-мистецькому процесі, переконливо втілюючи настрої суспільства, але й показником стилю й доказом стадіального характеру еволюції творчості. Пріоритетність у цьому процесі творів кантатного жанру забезпечив могутній потенціал хорового співу, як невід'ємної ознаки ментальності української нації. Вже в умовах зрілого романтизму, саме звернення до масштабних вокально-інструментальних композицій визначило остаточне завершення періоду аматорства і початок якісно нового етапу формування національної музичної школи.

XIX століття – важливий етап становлення національно-визначених великих форм хорової музики. У процесі подолання аматорства, накопичення знань та підвищення художньої майстерності поглиблювалося пізнання суті життєвих явищ, удосконалювалися засоби їх відображення. Врешті, вже усталені прикмети кантат і ораторій, у поєднанні з ознаками української музики, створюють підстави для осмислення подальшого розвитку вокально-інструментального жанру.

У складній історично-процесуальній системі еволюції кантатно-ораторіального жанру не лише усталюються іманентні ознаки, що в сумі створюють його константну основу, але й формується значне герменевтичне коло різновидів, що поступово набирають самостійності, отримують множинність тлумачень і визначень, зумовлених спільними ознаками та відмінностями. Так, структурні та семантичні ознаки славної кантати та кантати-поеми в творчості П. Сокальського прослідковуються в подальшому розвитку хорової творчості українських композиторів, зокрема у вокально-інструментальних композиціях М. Лисенка на слова Т. Шевченка. Увібравши досягнення попередників, формуючи прикметність українських кантат і

ораторій, визначаючи подальший розвиток та спрямування їх тематики, форми, виражальності, а головне, запліднюючись національною ідеєю, ці твори визначають особливо помітні кульмінації під час відзначення пам'ятних дат у житті поета.

Естетичні засади й семантичні ознаки лисенківських хорових творів великої форми, зумовлені, насамперед, зверненням до національних джерел, посіли вагоме місце в суспільно-мистецькому житті України й активно вплинули на розвиток музичної творчості як Наддніпрянщини, так і Західної України, де поширена практика написання розгорнутих хорових творів поєднала композиторів-професіоналів та музично освічених священиків. Серед інших – таких знаних в галицькій музичній культурі, як М. Вербицький, В. Матюк, С. Воробкевич, О. Нижанківський, Й. Кишакевич, М. Копко та інші, які, поряд із духовними літургійними композиціями, писали хорову музику світського спрямування. Щодо жанрових пріоритетів, то високий рівень культури хорового письма галицьких композиторів засвідчують лірико-драматичні кантати-поєми Д. Січинського і Г. Топольницького, а також ораторіальна, за певними жанровими ознаками, «Тарасова ніч» Й. Кишакевича.

Особливе значення у тогочасному розвитку національно визначених хорових форм великої форми мало звернення композиторів до поезії Т. Шевченка. Наприкінці XIX – початку наступного століття героїчна народна та лірично-драматична образність поезій Кобзаря, у продовження традицій М. Лисенка, визначатиме зміст та стилістичне спрямування багатьох творів кантатно-ораторіальних жанрів в творчості учнів і послідовників композитора, як у східному, так і у західному регіонах України.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX ст. КОМПОЗИТОРИ ШКОЛИ М. ЛИСЕНКА

У стильовому спектрі українського кантатно-ораторіального мистецтва перших десятиліть XX століття національна складова, визначена естетичним виміром європейського романтизму, ще довго залишатиметься актуальною. Звернення до прадавньої історії, етнічних традицій, народних обрядів, звичаїв, мистецьких форм та семантики, поряд із здобутками сучасної модерної професійної культури, були ефективним засобом впливу на суспільну свідомість. В Україні цей аспект був особливо важливим для гуртування суспільства, що невдовзі, об'єднавши зусилля всіх без винятку регіонів, рішуче виявило своє прагнення до незалежності та самостійності країни.

Національна проблема в Україні, на відміну від культури західно-європейських країн, де вона була оберегом вже незалежних держав, вирішувалася в інших вимірах. Втілення цієї проблеми в музиці європейських країн пов'язувалося, насамперед, із пошуком нових естетичних та стильових векторів, граничним оновленням музичної мови, композиційних форм, засобів розвитку тощо. Вже на зламі XIX - XX століть радикально виокремлюючись від усталених моделей пізньо-романтичного стилю, в європейському модернізмі формується таке помітне стильове відгалуження як неофольклоризм.

На особливості розвитку культури в Україні, протягом століть розділеної кордоном і підвладної вимогам різних імперій, безумовно, мали вплив чинники, визначені впливом політичної сфери сусідніх держав (переважно російських на сході країни та австро-німецьких, польських, угорських, чеських – на її заході), а також помітні локальні історичні події, що відбувалися в кожному регіоні. Все це надалі вплинуло на виокремлення в загальному річищі розвитку творчості українських композиторів Сходу та Заходу своєрідних тенденцій індивідуального стилеутворення, визначених не лише різними музично-мовними діалектами, але й орієнтацією на етнофольклорні традиції багатожанрового масиву українського фольклору, дещо відмінного в кожному регіоні країни, внаслідок географічних та історичних умов побутування. Однак, попри всі розбіжності, по обидві сторони Збруча в цей час з'являються знакові для української музичної творчості великі вокально-інструментальні форми, зорієнтовані на іманентні ознаки кантатно-ораторіальних жанрів.

У період перших десятиліть минулого століття вагомі хорові традиції і значні творчі здобутки, визначені в музичному мистецтві попередніх років та активну просвітницьку позицію нової плеяди талановитих митців так званої «третьої генерації», які прийшли на зміну М. Лисенкові та його оточенню, продовжуючи еволюцію кантатно-ораторіального жанру. Цьому посприяв могутній сплеск хорового руху, високий професійний рівень хорових колективів, значне посилення їх соціальних функцій та урізноманітнення жанрових форм репертуару. Помітне місце у розвитку хорового виконавства посіла творчість молодих українських композиторів, представників як східних, так і західних земель країни, тоді ще підвладних чужим сусіднім державам.

Кантатна-ораторіальні твори цього періоду, що надалі достойно поповнили духовну скарбницю вітчизняної музичної культури, вирізняли, насамперед, плідні традиції жанру, сформовані в творчості українських композиторів попередніх епох. На той час, не лише в Росії, але й на українських теренах, особливо поширюється так званий різновид урочистих кантат і ораторій «на випадок». Так, у 1901 році відкриття (після пожежі) в українській столиці Міського оперного театру відзначалося не лише виконанням опери М. Глінки «Життя за царя», але й прем'єрою кантати «Київ», спеціально написаною для цієї події тогочасним диригентом міської опери В. Гартевельдом¹.

Наступні два десятиліття ХХ століття, збурені потрясіннями першої світової війни та політичними катаклізмами, змінюючи геополітичну мапу Європи та соціальний устрій її країн, несли людству нечувані біди і страждання. У вокально-симфонічних творах нового століття увиразнюються нові, суттєво відмінні жанрово-стильові форми, визначені конкретною історичною ситуацією, що суттєво вплинула на життєві реалії та світосприйняття композиторів, а відтак, і на весь культурно-мистецький процес в Російській імперії, зокрема і в Україні. Особливо помітним стає неоднорідність стилістики, що вже на етапі пізнього романтизму увібрала ознаки різних естетичних засад та прикметність семантики найрізноманітніших тогочасних течій і напрямків.

Початок даного часового відтинку був пов'язаний із нуртом політичних протистоянь, кульмінацією яких стали воєнні події в Росії. Україна, що продовжувала бути складовою імперії, також була втягнута у жорстоку,

¹Гартевельд В. – композитор, диригент і фольклорист, швед за національністю. Певний час працював симфонічним диригентом оперного театру у Києві. Після державного перевороту 1917 р. виїхав до Швеції.

кровопролитну війну, а після жовтневого перевороту 1917 року – у трагічно незрозуміле громадянське протистояння. За цих умов монархія і російський уряд, заклопотані власними політичними турботами, послабили увагу до національних питань, на що одразу зреагували прогресивно налаштовані кола інтелігенції, робітників та селяни Сходу і Заходу України. Усвідомлення самодостатності нації та реальність перспективи кардинальних змін в історії країни, можливість створення самостійної, незалежної, відокремленої від будь яких імперських метрополій держави, безумовно вплинуло не лише на соціально-політичні, але й на культуротворчі, зокрема, мистецькі процеси зазначеного періоду. Одностайно чуйно відгукнулися на політичну ситуацію в країні громадські діячі, літератори та митці тоді ще розрізнених кордоном східних та західних територій України, де національна ідея, як філософське обґрунтування форм мислення всієї культури, вже набрала потужності у всіх проявах мистецько-творчого, зокрема й музичного буття. У хоровій музиці, особливо в кантатах і ораторіях, що на той час, за відсутністю необхідних умов для розвитку оперних та симфонічних жанрів, були найбільш масштабними жанрами української музики, до того ж, іманентно пов'язаними із вербальністю, що активізувало відтворення важливих і нагальних громадянських проблем суспільства.

У центральному регіоні України, у продовження засад вокально-інструментальної творчості Миколи Лисенка, з'являються хорові твори великої форми: історичні кантати-поєми Кирила Стеценка, а згодом, кантатно-ораторіальні композиції Левка Ревуцького та Михайла Вериківського, які також залучають до масштабних вокально-інструментальних форм етнічну знаковість обрядової та ліричної пісенності, епічних дум, плачів та інших жанрів народної творчості, увиразнюючи вже відчутні в європейському мистецтві Новітнього часу тенденції неофольклоризму та інші стильові прикмети стилю пізнього романтизму.

На початку 20-х років минулого століття українська ідея, що визрівала на зламі епох, ще не втратила своєї динаміки, інспіровані нею імпульси продовжували жити культуру нового суспільства. І хоча таке поняття як народність офіційно вже скеровувалося до соціальної, демографічної площини, засадничим в його розумінні залишалися етнічні, щільно пов'язані із національними вимірами ознаками. Саме у цьому річизі композитори прочитують поезію Тараса Шевченка, підкреслюючи в її музичних інтерпретаціях таку важливу прикметність, як народність, соціальне спрямування, а на семантичному – особливу музикальність поетики та її зв'язки з українською народною пісенністю.

Традицію залучення поемних засад до розбудови масштабної інструментально-хорової форми, що вже склалася в українській музиці попереднього періоду, зокрема, в творчості П. Сокальського та М. Лисенка, в умовах заключної фази романтизму продовжують кантати-поєми К. Стеценка для солістів, хору та інструментального супроводу. Першу з них, урочисто-вітальну кантату «Слава Лисенкові», для чоловічого хору, баритона-соло та фортепіано, було створено у 1903 році, з нагоди 35-річчя творчої діяльності Миколи Лисенка, на слова поетів-аматорів Л. Пахаревського та М. Павловського. Кантата, як і більшість славильних творів написаних «на випадок», до певних ювілейних дат та знаменних подій, позначена властивими творчості цього жанру як її позитивними моментами, так і недоліками. Насамперед, за визначенням Л. Пархоменко, літературний текст кантати був «багатослівним і недосконалим за формою» що, своєю чергою, «відбилося на музичній структурі композиції, роздрібнивши її на численні епізоди»¹. Однак, поетичний задум кантати, сповнений пафосом оборони рідної культури, мови, врешті, національної художньо-мистецької свідомості, у паралель до музично-вербальних творів М. Лисенка, в кантаті К. Стеценка переконливо стверджував проблематику націєтворення, що на початках ХХ століття набирала в українському суспільстві особливої значущості. Щодо музичної форми кантати-поєми, то її об'єднує властивий цьому жанровому різновиду тематизм, визначений урочисто-піднесеним звучанням основної музичної теми, заявленої на початку твору, а також драматургічний розвиток, значною мірою забезпечений майже цитатним залученням до сольних епізодів інструментальної партії (фортепіано) тематично важливих фрагментів відомих творів М. Лисенка: присвячений Шевченкові «Жалібний марш», фінальна тема «Оживуть степи, озера» із фінальної частини кантати «Радуйся, ниво неполитая» та ін.

Ідею національного визволення та злуки роз'єднаних кордоном українських земель, втілено також у наступній кантаті К. Стеценка «Єднаймося», створеній композитором у 1910 році, на текст однойменного вірша Івана Франка для сопрано-соло, хору та фортепіано². Твір, за жанровими ознаками, є також славильною кантатою, тематизм крайніх частин, що обрамлюють трьох частинну репризну форму, позначений

¹Пархоменко Л. Кирило Стеценко. – К., 2009, С. 120.

²Клавіри кантат «Єднаймося» та раніше створеної «Слава Лисенкові» були видані у Львові товариством «Торбан».

урочисто-піднесеною пісенністю, вольовим, ствердним характером, підсиленням щільним акордово-гармонічним викладом хорової фактури. Натомість, у мелодизмі розгорнутої середньої частини (сольна звучність сопрано з фортепіанним супроводом), що, на відміну від узагальненого патетичного висловлювання та хорової звучності в першій і третій частинах, конкретизує драматичний образ матері, яка звертається до своїх дітей-сиріт. В інтонаційній структурі декламаційного тематизму сольного епізоду відчутна, задана франківською поезією, ідея єднання східних і західних земель України. Інтонаційно-ритмічні ознаки західноукраїнського фольклору, зокрема, гуцульських коломийок (висхідна квінта на початку і низхідна наприкінці фраз, тріольні повтори, акцент слабкої другої долі парного метру тощо) поєднується із властивими думам експресивними речитаціями та характерною для епічних народно-пісенних зразків, ладовістю. Контрастна композиційна будова привносить до драматургії твору необхідну напругу і надає динамічності розгорнутій формі. Продовжуючи роботу над цим твором, композитор, у 1918 році приступає до написання його другої редакції, цього разу, для солістів, хору та симфонічного оркестру.

Різновид вокально-інструментальної композиції масштабної форми урочисто-славильного спрямування в творчості К. Стеценка продовжує кантата «Шевченкові» для хору та фортепіано, що була створена у переддень відзначення 50-річних роковин від дня смерті поета (її завершення датовано останнім місяцем 1910 року).

Твір, написаний на текст вірша поетеси Костянтини Малицької, було включено до програми концертів, що відбувалися в межах всеукраїнської акції вшанування поета, до якої приєдналися також представники демократичних кіл багатьох міст Росії. У Києві цю акцію очолював М. Лисенко, його надійним помічником у всіх творчих та організаційних питаннях був К. Стеценко. Високою метою заходів, приурочених до визначних дат – вже йшла підготовка й до святкування столітнього ювілею від дня народження поета, було, окрім його вселюдного вшанування, збирання коштів на побудову пам'ятника Кобзареві.

Прагнення якнайширшого залучення кантати «Шевченкові» до виконавської практики змусило композитора створити кілька редакцій цього твору, відповідно партитура існує у трьох варіантах: для мішаного хору та фортепіано; для неповного мішаного хору та фортепіано; для чоловічого хору а capella.

Завдяки помірній складності хорового письма, всі три редакції розраховані також на різні склади професійних і аматорських колективів¹. До того ж, на відміну від інших кантат композитора, композиційна структура кантати «Шевченкові» поєднує ряд сюжетно виокремлених різнохарактерних за змістом і музичною виражальністю епізодів, у тематизмі яких відчутними є відверті алюзії, як до української ліричної пісенності, так і до героїко-епічної жанрової сфери, що безумовно посилює комунікативні функції твору, сприяє його сприйняттю найширшою слухацькою аудиторією. Тематизм кантати вирізняє урочистого характеру щільна хорова звучність, що в кульмінаційних моментах прославлення поета наближується до героїчних пісень-гимнів. На відміну від іманентно властивих славільному жанру ознак, кантату «Шевченкові» вирізняє привнесення до величальної звучності відчутного акценту ліричної емоційності, визначеної щирістю народних почуттів любові та шани до великого поета.

Дві наступні кантати К. Стеценка, створені за текстами поезій Т. Шевченка («Рано вранці новобранці» та «У неділеньку, у святую»), змістом, формою та семантикою гранично різняться від попередніх. Насамперед, композицію цих творів наскрізно об'єднує послідовний розвиток сюжетної лінії, а також емоційний тонус висловлювання, визначений, властивому романтизму відчуттям присутності авторського «я» у відтворенні виразно окреслених образів і, разом із тим, епічна об'єктивність, інспірована історичною образністю шевченкової поезії.

Кантати-поєми К. Стеценка є одночастинними, вільної будови, їх тематизм і драматургію визначають образно-сюжетний зміст, логіка розкриття поетичного задуму, а також дієвість і зорова картинність. Композитора цікавить в поезії не абстрактна філософська узагальненість, а, насамперед, органічне поєднання в контрастних епізодах елементів розповідності та дії, спрямованих на реальне відтворення картин і подій народного життя.

«Шевченківським» кантатам К. Стеценка, як і вокально-симфонічним поемам М. Лисенка, є притаманним залучення специфічних ознак багатьох музичних жанрів, а також прикмет інших мистецьких видів. Так, із народними думами їх споріднюють поєднання епічної розповіді та конкретної зображальності; із сценічно-театральним мистецтвом - картинність, рельєфна образність, використання в сольних епізодах виражальності аріозо, монологу, дуету та інших музично-сценічних форм; із симфонізмом – ілюстративна звукозображальність,

¹У 1918 р. Р. Глієр, який чимало зробив для популяризації творчості українських композиторів, зокрема К. Стеценка, оркестрував кантату «Шевченкові».

музична «пейзажність»; із літературною поемою – ліричні відступи, авторські коментарі, пряма мова, діалогічні форми тощо. Конкретизація образності, дієвість та психологізм образів-портретів, зображальність та інші елементи театральної драматургії значно драматизують виражальність цих кантатних творів композитора, наближуючи їх до ораторіальних, або навіть, музично-сценічних форм.

Функції звучності фортепіано в кантатах-поемах композитора мало чим відрізняються від оркестрових прийомів в кантатах М. Лисенка. Основне художнє навантаження акомпанементу також бере на себе вокальний компонент – хоровий, сольний, ансамблевий. Натомість, інструментальна партія, хоча й включає змістовно важливі епізоди, в основному, підсилює виражальність вокально-хорової звучності, «живописує» події, або створює відповідний емоційний настрій у невеликих вступях, зв'язках між епізодами, фінальних резюме тощо.

Кантату «Рано вранці новобранці», створену в ранньому періоді хорової творчості (композитор завершив її у 1904 році), для традиційного, на той час, ансамблю виконавців – мішаного хору, баритона-соло та фортепіано. В основу кантати покладено однойменний вірш Т. Шевченка з циклу «У казематі», в якому екзистенція мук неволі і самотності поєднується із роздумами поета про трагічну долю рідного краю. Спомини про покріпачене й знедолене українське село породжують протест поета, нескореного засланням. Зображуючи трагічну долю сільської родини – матері та її дочки, яка гине, втративши коханого, Т. Шевченко гостро засуджує соціальні умови кріпаччини, зокрема, непосильний тягар солдатчини, що назавжди залишала українські родини без годувальників, а молодих дівчат без коханих, а за суттю - послідовно позбавляла націю майбутнього.

За жанровим різновидом хорова композиція «Рано-вранці новобранці» також наближена до кантати-поєми, однак, із особливо відчутними ознаками сценічної драматургії. Цьому сприяє, насамперед, образність, що своєю виразністю і наочністю наближується до персонажів драми. Окрім узагальнених образів-персонажів - матері, дочки, значним в кантаті стає також колективний образ рекрутів-новобранців. При цьому, персоніфікація образності відбувається, переважно, засобами хорової партії, в якій розповідь «від автора» ілюструють окремі виразні фрази-репліки пісенного, або декламаційного характеру, пов'язані з відповідними подіями та ситуаціями, що не лише відтворюють у сюжетному розгортанні творів його головні образи-персонажі, але й у наскрізному розвитку драматургії посилюють значне напруження експресії.

Природно, що особливу виразність у відтворенні образності, як і загалом у звучанні всього твору, відіграє інтонаційна характерність народно-пісенної творчості. Рекрути, знедолена дівчина, страждення мати – ці образи-персонажі зустрічаємо в багатьох зразках української пісенності і привнесення до хорового контексту семантики, наближеної до ознак відповідних фольклорних зразків, корегує слухацьке сприйняття. Так пісня-марш, у виконанні чоловічого хору, асоціюється з образами рекрутчини, оскільки героєм твору є новобранець-рекрут, змушений покинути рідну домівку і кохану дівчину. Тематизм, що відтворює рекрутчину, за суттю провідний образ кантати, стає її головною лейттемою, що відіграє важливу роль у наскрізному розвитку драматургії.

Інтонації експонованої на початку першої частини твору хорової теми-маршу, що символізує рекрутчину, звучать у трагічній кульмінації другої частини, в епізоді повернення до рідного села, після багаторічної важкої солдатчини, скаліченого війною рекрута, який не знаходить ані коханої дівчини, яка померла не дочекавшись його, ані нещасної матері, горе якої призвело до усамітнення в монастирі. Образ рекрута в цьому епізоді уособлюється сольною звучністю баритона-соло. Смисловий підтекст його драматичного монологу розкриває вже задана на початку твору заключна поспівка рекрутської пісні-маршу, що символізує причинність трагедії героя. Монолог межує з хоровою звучністю, в якій також відтворено тематизм народних рекрутських пісень, однак їх енергійна маршова інтонаційно-ритмічна структура гранично змінюється, тепер в ній переважають стишена динаміка, мажорна ладовість змінюють нестійкі гармонії мінорних тональностей, а чіткий ритм і бадьорий тонус – настрої туги, жалю, співчуття.

Наступну кантату-поему К. Стеценка «У неділеньку, у святую», для баритона-соло, хору та фортепіано, створену в 1918 році, за історичною поемою Т. Шевченка, написаною під час його перебування на засланні у Кос-Аралі. В творчості цього періоду особливо щемно звучать спогади поета про Україну та печальні роздуми про її майбутнє.

Крізь призму особливо актуальної на той час проблематики, пов'язаної з темою боротьби українського народу за свободу та незалежність, прочитує К. Стеценко наближену до епічних зразків народної творчості шевченківську поему, виповнену волелюбним громадянським пафосом, патріотизмом, високою етикою людських стосунків. Звідси – акцент в кантаті-поемі уславлення її провідного образу, статечного й шанованого громадою Івана Лободи – «лицаря старого, брата військового», для якого, у скрутну для країни годину,

пріоритетним залишаються не особисті інтереси, а доля рідної Вітчизни. Реалістичний образ-портрет козацького ватажка переконливо відтворює психологічний настрій людини, яка, нехтуючи власними амбіціями, відмовляється від гетьманської булави, пропонуючи на цю високу посаду «славного рицаря запорізького», молодого та енергійного козака Павла Кравченка-Наливайка.

К. Стеценко не лише зберіг структурні особливості поезії (три частинна форма), але й органічно поєднав слово й музику. Жанрова основа вірша, його суворий колорит визначили об'єктивізм, розмірений темп музичного викладу, стриманий емоційний тонус твору. Поетична структура вплинула на характер тематизму частин та епізодів твору (оповідний – у першій і третій частинах, монологічний – у середній), а також на методи музичного вислову: узагальнено-пісенні побудови хорових сцен та перевагу декламаційності у монолозі, де відтворення індивідуального образу привносить до загально епічного характеру висловлювання безпосередність життєвого сприйняття, при цьому, імпульсом музичного розвитку стає не узагальнено поетичний образ, а конкретика слова. Розповідь, як вияв стороннього ставлення до подій, гальмує сюжетну дію, натомість, суб'єктивна позиція героя увиразнює психологічну загостреність ситуації. Звідси – експресія прямої мови, наснаженість тексту окличними, спонукальними фразами, підкреслення особливо важливих слів тощо, що зумовлює появу стислих мотивів, широких інтонаційних стрибків, постійну зміну метро-ритму, яскраві динамічні градації, органічне поєднання пісенності та декламаційності. Саме ці ознаки надають особливої пластичності мелодичній лінії, її окремим фразам, кадансам та плавності й природності загальному розвитку.

Дієвим фактором організації форми, подолання тематичної строкатості епізодів, поєднаних логікою наскрізного розгортання сюжетної програми, стає використання в тематизмі специфічної інтонаційності, іманентно прикметної українському фольклору, переосмисленої, відповідно конкретного художнього задуму. При цьому композитор широко використовує поспівки та ритмічні формули історичних, ліричних пісень, а також колядок, дум, билин тощо. Проте, народні першоджерела стають лише поштовхом для мелодичної розбудови. Композитор використовує загальні обриси окремих пісенних фраз, перевтілює інтонації, зіставляючи в одній темі ознаки жанрово різних народних зразків, надає їм нового, порівняно із традиційною формою, змісту. Все це створює виразний жанровий колорит кантати,

надає їй національного забарвлення та значно сприяє посиленню комунікативних функцій.

Досліджуючи фольклорний елемент у творчості Т. Шевченка, Ф. Колесса спостерігає певну спорідненість поеми «У неділеньку, у святу», з народною думою про Хмельниччину¹. З думним епосом кантату ріднять не лише історичний зміст, мужні і суворі образи-персонажі, але й суто поетичні й лексичні прийоми: характер римування, рівноскладовість рядків та строф, традиційні алітерації, поетичні лексеми та словосполучення.

Відчуття кровної спорідненості поеми Т. Шевченка з епічним жанром народної думи, що органічно поєднує монологічну розповідність із конкретизацією образів, подій, явищ, орієнтує композитора на створення розгорнутої, по театральному наочно виразної і драматично насаженої сцени, позначеної картинністю, особливою дієвістю психологічно конкретизованих образів, драматургічною логікою композиційного втілення тематичного задуму. Єдності форми кантати сприяють також цілеспрямована інтонаційна спорідненість всього матеріалу, тематично-сміслові арки, спільність прийомів та виражальних засобів.

Структура поетичної основи твору визначає тематизм частин та епізодів кантати. Характер тексту (пісенно-оповідний – у першій і третій частинах, речитативно-монологічний – у середній) зумовлює різний характер музичного висловлювання: узагальнено-пісенні побудови в хорових сценах і поєднання ознак пісенного розспіву із виразною декламаційністю в сольному епізоді. Розмежовано також ладо-гармонічні засоби, ритмоструктуру, засади розвитку, особливості фактури тощо. При цьому, загрозу строкатості, мозаїчності форми долає послідовна наскрізна лінія постійного наростання драматичного напруження: поступова активізація форм руху, ущільнення поліфонічної фактури хору, динамічна контрастність, посилення ролі інструментальної партії.

Значну роль в організації загальної форми кантати-поеми набирає також її ладо-тональна логіка. Так, у першій частині (*Andante sostenuto*) співставлено три ладо-тональні центри: сфера *ля мінору*, що охоплює спокійно-врівноважену епічну образність; бемольні мажорні тональності, з центром *Сі бемоль мажор* в епізодах руху, активної дії («Сход козацьких полковників»); світлі барви *До мажору* та його домінантного центру – *Соль мажору* – в епізоді святково-урочистих церемоній обрання гетьмана.

¹Колесса Ф. Фольклористичні праці – К., 1970, С. 210

У даній частині кантати звертає увагу притаманне українській пісенності суміжно-пощаблеве поєднання основних ладових опор. Такий природний рух суміжних гармонічних функцій загалом сприяє втіленню стану рівноваги, об'єктивному характеру загального розвитку тематизму.

У першій частині кантати, після невеликого інструментального вступу, в низькому регістрі хорової партії басів стримано і велично експонується провідна тема твору – розповідь про народне віче в Чигирині, що збирається для обрання нового гетьмана. Природно, що інтонаційною будовою та оповідною манерою викладу ця тема наближена до народних епічних пісень. У її подальшому розвитку невдовзі виокремлюються інтонаційні утворення, що конкретизують відповідні жанрові прикмети образів окремих соціальних груп. Так, у заключному епізоді *Mesto a più voce, Moderato* процесією, що вступає на міську площу «з святими корогвами» персоніфікує церковний молитовний спів чоловічого хору. Натомість, в епізоді *Sostenuto* («військо як море, зі знаменами, бунчуками») появу козаків супроводжують синхронізовані акордові вертикалі хору, чітка ритміка, сигнальні висхідні інтонації тощо. Ладотональні засоби поєднують першу частину форми із наступною, де заключна модуляція попередньої частини призводить до утвердження вже нової тональної орієнтації (*Ля мажор – Мі бемоль мажор*). У центральній другій частині кантати-поєми спостерігаємо вже відмінні від попередніх частин засади організації музичного матеріалу. Презентована на початку кантати хоровою звучністю провідна тема твору надалі, в другій частині конкретизується персоніфікованою образністю, що відчутно привносить до загального епічно-врівноваженого характеру музичного матеріалу емоційний струмінь, безпосередність життєвого сприйняття. У наскрізній будові цієї частини вирізняємо кілька смислово самостійних епізодів: звернення Івана Лободи з подякою до козаків та пропозицією обрати гетьманом Павла Кравченка-Наливайка (соло баритону), міркування щодо запропонованої кандидатури та урочисте прославлення народу (партія хору).

У монолозі синтезуються ознаки різних жанрів народно-пісенної творчості: насамперед дум, а також історичних, славільних та ліричних пісень. У його тематизмі особливо відчутними є властиві епічним джерелам постійна перемінність метрики, широке залучення мелізматики, перевага плагальних ладо-гармонічних структур як в окремих тематичних побудовах, так і в загальному ладо-тональному плані твору.

В інтонаційній розбудові монологу, відповідно розгортанню поетичного змісту спостерігаються відчутні зміни: замість ліричних,

тужливих поспівок («Я стар чоловік, не здужаю встати») вводяться активні, переважно висхідні інтонації, що втілюють переконливість доказів старого козака, який закликає громаду обрати «для проводу війська запорізького», замість себе, молодого, хороброго козака Павла Кравченка-Наливайка. За формою, монолог І. Лободи значною мірою наближується до оперної арії. Певні асоціації виникають при порівнянні його окремих зворотів, фраз, кадансових побудов із тематизмом багатьох арій героїко-історичного оперного репертуару.

У розгортанні драматургії твору автор органічно поєднує два плани: лірико-оповідний та живописно-колеристичний. Картинність у змалюванні ритуалу виборів козацького гетьмана, дещо прямолінійні звуконаслідування мають на меті створити певні конкретні асоціації у визначених текстом епізодах: «Народ... на гору йде, мов та божа бджола гуде»; «І мов дзвоном дзвонить, говорить»; «Громада чмелем загула», «у дзвони задзвонили», «гармата заревла» тощо. Елементи звукозображальності значно збагачують колористику та підсилюють емоційний тонус урочистого походу, що збирає люде на церемонію виборів гетьмана. Музика живописує і розмірений крок-ходу (ознаки маршовості) і поступове сповільнення та зупинку руху (зміна темпу – заміна коротких вартостей вдвічі довшими, розрідження фактури – унісонний виклад після чотириголосся, стишення динаміки тощо). Вибори гетьмана супроводжує також імітація урочистих дзвонів: у інструментальному супроводі (Фа мажорна тональність) звучать поширені в церковному обряді дзвоніння – остинато квартових інтонацій, поєднаних експресивною звучністю секунди.

До звуконаслідування залучається також чоловічий хор, у якому, в тембрально «затемнених», «похмурих» партіях (перевага низьких голосів) задіяні властиві дзвонінню широкі кварто-квінтові висхідні та низхідні ходи.



Натомість, гарматний салют відтворюють нестійкі, акцентовані акорди, на посиленій динаміці (ff) та багатоголосні перегукування фанфар (чітко ритмізовані октавні унісони хорових партій баритонів і басів).



Як у всіх хорових творах великої форми К. Стеценка, основне художнє навантаження в кантаті також припадає на вокальну, щільно пов'язану з поетичним словом, хорову та сольну виражальність. При цьому, інструментальна партія (в перших редакціях – фортепіано), хоча подеколи й виконує змістовно важливі функції, все ж, переважно, спрямована на підсилення вокально-хорової звучності, відтворюючи сконцентровану дієвість загального розвитку, або відповідний активний, енергійний емоційний тонус. Інструментальна звучність, що також сприяє композиційній цілісності твору, переважно зосереджена у вступних та завершених окремих епізодів.

Послідовне розгортання сюжету, поєднання колективної та індивідуальної образності, притаманні сценічно-театральним формам замкнені вокальні побудови (арія-монолог), речитативна декламаційність, значна роль зображальності і дієвості наближають кантату до ораторіальних форм. Дослідниця творчості К. Стеценка Л. Пархоменко, високо поцінуючи даний твір, також вбачає в ньому ознаки більш масштабного ораторіального жанру: «Органічний зв'язок музики з сюжетом, послідовний виклад тексту, підкреслення музикою вузлових сюжетних моментів, сценічність і високе патріотичне звучання дають підстави назвати «У неділеньку, у святую» ораторіальною поемою»¹.

Кантатні твори К. Стеценка, позначені логікою образно-поетичних задумів, глибоким осягненням змісту, конкретним відтворенням найтонших нюансів тексту, засвідчують в еволюції української вокально-інструментальної музики подальшу орієнтацію на сценічну театральність, виокремлюючи в ній новий щабель вже заявленої в ХІХ ст. в творчості В. Сокальського та М. Лисенка романтизованої кантати-поеми, що надалі, вже у ХХ столітті створить в українській музиці значний герменевтичний

¹Пархоменко Л. Вище згадана праця. С. 149.

вимір інтерпретацій іманентних ознак цього кантатного різновиду. Його провідні засади формуватимуть не лише притаманна епічним, або сценічним формам узагальнена тематична спрямованість, визначена актуальністю музично-поетичного змісту та увиразнена конкретизованою образністю та драматургічним розвитком дії, але й значний акцент ліричного втілення задуму, посилення присутності ознак авторського світовідчуття, його прихильного ставлення до образів-персонажів та подій твору.

Еволюції кантатно-ораторіального жанру в період перших десятиліть минулого століття, сприяла активна творча діяльність талановитих майстрів хорового мистецтва. На Сході, поряд із К. Стеценком, у цей час працювали М. Леонтович, П. Козицький, М. Вериківський. На Заході, поряд із С. Людкевичем – Д. Січинський, Г. Топольницький, В. Барвінський та ін. У творчості цих митців, у паралель пошукам нових рішень втілення у великій хоровій формі традиційної тематики, все більш відчутною стає поява усталених в європейських та вітчизняних творах модерних засад. Намічаються й інші тенденції, визначені політичною ситуацією, що склалася на той час в Росії та Україні. Все голоснішими стають вимоги категоричного оновлення мистецьких форм шляхом їх максимального наближення до запитів найдемократичніших верств суспільства та ідеологізації творчості категоричними політичними гаслами, що мали закласти фундамент для подальшого утвердження в літературі та мистецькій культурі так званого «методу соціалістичного реалізму».

Пошуки шляхів становлення нових радянських мистецьких форм апробовувалися під час велелюдних пленерних революційних свят, якими відзначалися важливі події суспільно-політичного життя країни, в середовищі концертів-мітингів, у яких брали участь багаточисельні хорові колективи. У цих мистецьких заходах, поряд із музичною пісенно-хоровою творчістю політично-агітаційного спрямування, поширювалися монументально-фрескові так звані «масові дійства», розраховані як на концертне, театральне-сценічне, так і на пленерне виконання. Масштабні виконавські ресурси таких дійств об'єднували як професійні, так і аматорські хорові, оркестрові та хореографічні колективи, а також ансамблі вокалістів-солістів, читців-декламаторів, драматичних акторів, спортсменів, артистів цирку, художників-плакатистів, карикатуристів тощо.

Масові дійства, започатковані в Росії ще в умовах воєнного протистояння у 1917-му році, в річищі наслідування демократичного

мистецтва часів Великої французької революції, характеризували, попри хорову пісенність, масштабні синтетичні форми, що об'єднували різні види мистецтва - музичного, театрального, образотворчого. Жанру масових дійств традиційно були притаманні колективна образність, динамічність руху, фресковість, плакатність, грандіозність виконавських ресурсів, зокрема хорових та оркестрових. Так, у масовому дійстві «Звільнена праця», представленому у травні 1919 року на Софійській площі в Києві, брали участь кільканадцять професійних і самодіяльних хорів та оркестрів, у тому числі й армійських духових, а в масовому дійстві «Взятие Зимнего», що відбулося в Петрограді 7 листопада 1920 року, було задіяно шість тисяч виконавців.

Поряд із синтетичними формами, що в подальшому спровокували появу нових жанрових різновидів кантатно-ораторіальної творчості, активізується звернення композиторів до вже усталеного в українській музиці жанру одночастинної славильної кантати, традиційно присвяченої знаковим в історії країни подіям, вшановуванню відомих у суспільно-громадській або літературно-мистецькій сфері особистостей тощо. Приміром, у 1922 році композитор і диригент Л. Штейнберг створює «Червону кантату» на слова І. Левинського (Гарольда), прем'єра якої відбулася 7 листопада 1922 року в Київському оперному театрі¹. А в 1923 році М. Вериківський завершує славильний гімн-кантату «Першотравнева» для мішаного хору а capella.

На особливості розвитку культури в Україні, протягом століть розділеної кордоном і підвладної вимогам різних імперій, безумовно, мали вплив чинники, визначені впливом політичної сфери сусідніх держав (переважно російських на сході країни та австро-німецьких, польських, угорських, чеських – на її заході), а також помітні локальні історичні події, що відбувалися в кожному регіоні. Все це вплинуло на виокремлення в загальному річищі її розвитку, своєрідних тенденцій індивідуального стилеутворення у творчості західноукраїнських композиторів, доробок яких, позначений дещо відмінними музично-мовним діалектом та орієнтацією не лише на знаний на всіх землях України багатожанровий масив українського фольклору, але й на дещо іншу, внаслідок географічних та історичних умов, західноукраїнську етнофольклорну традицію. Однак, попри всі відмінності, по обидві сторони Збруча, з'являються знакові для української музики великі

¹«Червону кантату» Л. Штейнберга виконували оперні солісти – М. Литвиненко-Вольгемут (сопрано), М. Стефанович (бас), І. Чернявський (тенор), хор та симфонічний оркестр Київського оперного театру. Диригував автор.

вокально-інструментальні форми, зорієнтовані на іманентні ознаки кантатно-ораторіальних жанрів. На Західній Україні, у цій порі, на зміну музичній творчості композиторів-аматорів, переважно священиків або вчителів, які були музично освіченими, а нерідко, й вельми музично обдарованими, приходить плеяда композиторів «молодої генерації», які, завершивши вишкіл у музичних закладах відомих мистецько-педагогічних центрів Європи. Повертаючись до Галичини, в умовах активізації національно-демократичного руху, вони енергійно приступали до розбудови української музичної культури. Серед них вирізняємо такі знакові постаті, як Станіслав Людкевич та Василь Барвінський, які, у продовження культурно-творчої та громадсько-політичної позицій М. Лисенка, стають очільниками процесу становлення нових мовно-стильових орієнтирів у розвитку музичного мистецтва України, зокрема, у масштабно розвинутих вокально-хорових формах кантатного спрямування.

Першим приступив до виконання своєї високої місії львівський композитор Станіслав Людкевич. Блискучий вишкіл, одержаний на філософському факультеті Львівського університету та музикознавчому факультеті Віденського університету, де серед його викладачів були такі відомі професори-теоретики, як Г. Греденер, Г. Адлер, О. Землінський та ін., після повернення в Україну, посприяв швидкому входженню молодого композитора до творчого процесу. При цьому, орієнтація на кращі здобутки європейської музичної культури залишалася головним інструментом для вирішення його творчих завдань, зорієнтованих на утвердження самобутнього національного мистецтва, що вже знаходило резонанс у свідомості українського народу, сприяючи розумінню утвердження права нації на свободу та незалежність. Від перших кроків самостійної праці, зв'язок композитора з національною традицією визначала інтонаційна стихія української пісенності – сольної та хорової, церковної та світської.

У 1894 році гімназист С. Людкевич береться до написання хорової композиції на текст поеми Т. Шевченка «Гамалія». На той час він вже знав кантату М. Копка на цей текст, однак, за зізнанням композитора, вона «не справила на нього позитивного враження»¹. Шукаючи музичних рішень, узгоджених із національними ознаками поези Т. Шевченка, С. Людкевич усвідомлює необхідність більш глибокого засвоєння та систематизації музично-теоретичних знань, стосовних національного музичного фольклору,

¹Про це пише З. Штундер у кн. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1, Львів, 2005, С. 81.

поширеного як на західних, так і на східних теренах. Свої спостереження майбутній композитор викладе згодом в музикознавчій статті «Про композиції до поезій Т. Шевченка» (1902). А на той час, не досягнувши бажаного результату, він припиняє працю над «Гамалією».

Хорова музика – важливий аспект життєтворчості С. Людкевича. Ще навчаючись у львівському університеті майбутній композитор активно співпрацював із хоровими колективами. Його перший виступ як диригента хору «Львівського Бояна», у концерті пам'яті Шевченка (березень 1899 р.), де, окрім інших творів, виконувалася, в супроводі симфонічного оркестру, чотири частинна кантата М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая», привернув увагу громадськості і був схвально оцінений музичною критикою¹.

Протягом першого десятиліття минулого століття С. Людкевич створює для хору «Львівського Бояна» кілька кантат для різних складів хору та інструментального супроводу, серед них: «Най пісня лунає», на слова Марка Мурави (поета Сильвестра Лепкого, батька Богдана Лепкого), «Останній бій», на власний текст та ін.

На початку нового тисячоліття Станіслав Людкевич приступає до створення циклічної кантати-симфонії «Кавказ», для квартету солістів, великого мішаного і чоловічого хорів та симфонічного оркестру (в першому варіанті – для фортепіано), на вірші однойменної поеми Т. Шевченка. Прем'єрне виконання «Молитви» («Не нам на прю з Тобою стати!») для мішаного хору із симфонічним оркестром (після значної переробки, вона стане другою частиною циклу) відбулося у Львові, під час урочистого концерту пам'яті Т. Шевченка (13 березня 1902 р.). Протягом наступних майже дванадцяти років, із значними перервами були написані й інші частини твору. У цей час молодий композитор закінчував музичні студії у віденській консерваторії, захистив дисертацію, воював на фронті, потрапив до російського полону. Повернувшись на батьківщину, серйозно зайнявся фольклористичною діяльністю, зокрема, видав, разом із Й. Роздольським, етнографічну збірку «Галицько-руських народні мелодії» (два томи), куди увійшли більше півтори тисячі попередньо записаних на фонографі, розшифрованих та відредагованих фольклорних зразків.

У 1904 - 1905 роках С. Людкевич закінчив першу, в 1909 – четверту заключну, а в 1912-13 роках – третю, найскладнішу за музичною мовою, природно і для виконання, частину «Кавказу». Весь цей час композитор

¹У згаданому концерті брали участь солісти-співаки Олександр Мишуга та Модест Менцинський. – Див. газета «Діло», 1899, Ч. 53.

постійно редагував та переробляв вже написаний матеріал, опікуючись, насамперед, логікою драматургічного розгортання великої вокально-симфонічної форми. Остаточна реалізація цього грандіозного творчого проекту відбулася значно пізніше, вже напередодні Першої світової війни.

Симптоматично, що для масштабного задуманого вокально-симфонічного твору, серед чисельної ліричної громадянського спрямування творчості Т. Шевченка, С. Людкевич обирає саме поему «Кавказ», один із найбільш революційних творів поета, в якому він засуджує соціально-політичний імперсько-колоніальний державний устрій Росії і прославляє народ, який здатний йому протистояти. При цьому, засудження, як і прославлення, окрім конкретної спрямованості змісту, визначеного реальними історичними подіями – боротьбою народів Кавказу проти колоніальної сутності політики російської імперії та її постійними загарбницькими війнами, вирішується у широко закроєному часо-просторі, піднімаючись до символічного узагальнення поняття протистояння злу, насильству, національному гнобленню.

Літературознавці, підкреслюючи позачасову та позалокальну значимість поеми Т. Шевченка «Кавказ», визначають твір, як «один із найвидатніших у світовій політичній поезії, ... як громадянський учинок величезної мужності»¹. Письменник Олесь Гончар доводить, що «Кавказ» «не має собі рівних у світовій літературі за силою викриття колоніалізму, за тим кипучим вогнем бунтівної душі, що безоглядно боронить права поневолених, але нескорених народів. Тоді, коли на всіх языках все мовчало, коли покірність і рабство для багатьох вже ставало нормою існування, Шевченко проголошує своє пророче: «Борітеся – поборете!»².

Поема Т. Шевченка чуйно резонувала із політичною ідеєю національного визволення України, а згодом, особливо в умовах посилення жорсткої реакції, завжди ставала особливо актуальною. Однак, із різних причин, ніхто з українських композиторів, навіть тих, які у своїй творчості послідовно не оминали поетичного спадку Т. Шевченка, не бралися за інтерпретацію цього твору. До сьогодні С. Людкевич залишається чи не єдиним композитором, який, спромігся знайти в кантаті-симфонії «Кавказ» відповідний шевченківській поезії музичний еквівалент.

¹Івакін Ю., Смілянська В. Тарас Шевченко // Історія української літератури XIX століття. Книга перша – К., 2005, С. 496.

²Доповідь О. Гончара на Міжнародному форумі діячів культури з нагоди 150-річного ювілею від дня народження Тараса Шевченка. – К., 1964.

До продовження роботи над «Кавказом» С. Людкевич приступив напередодні буремних подій російської революції 1905 року. Кілька років поспіль композитор ревно працював над завершенням партитури, яку згодом присвятив тогочасним російським революціонерам. Значно пізніше композитор пояснюючи свій намір, натякав на політичні зміни, що відбулися в країні вже у радянські часи: «Я присвятив «Кавказ» чесним борцям, а не всяким зайдам, які прийшли на нашу землю»¹. Учениця, а згодом дружина композитора, музикознавець Зеновія Штундер так тлумачить присвяту російським революціонерам: «він присвятив першу частину «Кавказу», над якою саме тоді, в 1905 році, працював, покладаючи на революцію надії на кращу долю для українського народу, надії, які не виправдалися»².

За поетикою «Кавказ» Т. Шевченка поєднує ознаки сатири і, водночас, розгорнутого ліричного монологу, оскільки, поряд із викривальним сарказмом, в поемі виразно відчутна постійна присутність авторського світовідчуття поета, його особистісних роздумів і переживань.

Саме за цей твір геніального митця, вже визнаного і високо поцінованого демократичними колами тодішньої Росії та інших країн, було жорстоко покарано імперською владою і заслано на довгі роки на каторгу.

У ставленні до шевченкової поеми мало що змінилося і в наступному столітті. У 1995 році, до 150-ї річниці з часу написання «Кавказу» Іван Дзюба пише, що, «починаючи від 30-х років уся радянська пропаганда і замалим чи не вся література працювала на те, щоб приховати історичну правду і гіпнотизувати народи світу образом Росії, як визволительки і просвітительки Сходу, Заходу, Півдня і Півночі (нині ця тенденція з новою силою підноситься серед імперсько-шовіністичної частини російства). Фактично в останні півстоліття, тільки шевченків «Кавказ» протистояв потужним державним генераторам пітьми, що мали назавжди поховати правду про кавказький злочин імперії. Тим-то так його обминали на офіційних урочистостях, тим-то ніколи не звучав він зі сцени. Тим то ніколи не виконували конгеніальну однойменну кантату-симфонію С. Людкевича»³.

¹Присвяту вміщено на титульній сторінці першого видання 1-ї частини «Кавказу» товариством «Львівський Боян», у 1905 р. Твір визначено композитором як «Драматична кантата на основі поеми Т. Шевченка, про хори мішані й мужескі в супроводі великої оркестри».

²Штундер З. Згадана праця. С. 244.

³Дзюба І. Шевченків «Кавказ» на тлі непроминального минулого». У кн. «Застукали сердешну волю...». – К. 1995, С. 46–47.

Насамперед, зазначимо новаторство композиційного рішення поеми Т. Шевченка, що багато в чому пориває із традиційними ознаками поемного жанру. Щодо жанрово-видових прикмет «Кавказу», то більшість літературознавців, аргументуючи присутність у творі опозиційних засад – масштабного епічного узагальнення історичного змісту та авторської ліричної експресії його сприйняття і відтворення, вказують на інноваційність жанротворення, що призвело до нового, перехідного або гібридного різновиду ліричної поеми.

Спираючись на наукові дослідження, літературознавець Н. Чамата у статті, присвяченій аналізу композиційної структури та жанрових особливостей «Кавказу» Т. Шевченка, зазначає, що, долаючи стереотипи, поет «одним із перших у світовій літературі прийшов до нового типу поеми, що, бурхливо розвинувшись у ХХ столітті, майже витіснив пануючий до того подієво-розповідний тип»¹. Авторка наголошує, що в контексті модерних засад твору, особливо важливою стає саме композиція, визначена контурами найбільш драматизованої в музичній творчості класичної *сонатно-симфонічної форми*, інтуїтивно знайденої поетом для найбільш адекватного «втілення комплексу складних і різномірних думок і настроїв, що виникли у його свідомості у зв'язку з подіями на Кавказі»². Наближенню структурних засад романтизованої поеми до музичної форми сонатного Allegro, у його домінуючому класичному варіанті, значною мірою посприяла виняткова, вроджена музикальність особистості поета, відчутна у всій його творчості.

Порівняння літературно-поетичних і музичних структур має переконливі підстави. Насамперед, обидва мистецькі види – літературу і музику поєднує часовий вимір, по друге, іманентно властивими для поетичного і музичного висловлювання є метро-ритмічна організація матеріалу та інтонаційна основа озвученої поезії та музики. Врешті, спільність цих видів мистецтва доводить їх історична еволюція, що на різних етапах демонструє появу нових ознак і жанрових видів.

¹Чамата Н. Композиція поеми Т. Шевченка «Кавказ» // Радянське літературознавство. Теорія та історія літератури. – К., 1983, № 10.

²Чамата Н. Там само.

Образно-тематичний ряд поетичної та музичної творчості вирізняє, переважно, органічна взаємодія різних родових ознак – лірико-епічних, епіко-драматичних, лірико-драматичних тощо. Літературознавець О. Білецький, констатує появу в літературно-поетичній творчості першої половини ХХ ст. чисельних перехідних жанрово-видових форм: лірико-епічних, епіко-драматичних, лірико-драматичних тощо, пояснює правомірність і органічність такого синтезу: «Епос, лірика, драма – є, врешті решт, особливими формами ставлення до світу, категоріями естетичних концепцій пізнання митцем буття»¹. Подібну жанрово-видову диференціацію спостерігаємо і в українській кантатно-ораторіальній творчості, у якій поезія, точніше вербальність, є важливою іманентною складовою. Органіку синтезу різних жанрових форм підтверджує також монументальна кантата-симфонія С. Людкевича «Кавказ», де поетична образність, пов'язана не лише з тематикою, але й з формально-структурними особливостями літературного компонента, визначаючи задум, образний зміст та процесуальність розгортання композиційно-драматургічних засад твору, увиразнює стилістичні та жанрові характеристики музичних образів. До того ж, притаманне поетиці Т. Шевченка закорінене в українській народно-пісенній творчості силабічне віршування, що є винятково музикальним, визначає особливий синкретичний тип музичного формотворення. За визначенням О. Цалай-Якименко, «вербальність містить у своєму «тілі» (у послідовності словесних наголосів) специфічну «музичну» ритмо-інтонаційну складову, а розгортання потоку словесних наголосів у тексті здійснюється за «музичними» принципами розвитку»².

С. Людкевич у своїх ранніх теоретичних працях («Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка», «Про композиції до поезій Т. Шевченка» та багатьох інших) визначив дві умови, необхідні для музичної інтерпретації поезій Кобзаря: «знання народної пісні» та «знання і розуміння поезії взагалі»³. Через багато років композитор згадує про те, як він «щасливо попав на такі дві поеми, як «Кавказ» і «Заповіт», завзято взявся до роботи і зміг викроїти з них такі частини, які могли послужити для більшої форми. «Кавказ» не відразу мені вдався. Ті частини я по різному формував»⁴.

¹Білецький А. И. Проблема синтеза в литературоведении // Избр. труды по теории литературы. – М. 1964, С. 341.

²Цалай-Якименко О. Сучасні аспекти музикознавчого дослідження версифікаційної техніки силабічного вірша // Рідний край. – Полтава, 2004. С. 163.

³Статті С. Людкевича були опубліковані в журналі «Молода Україна». Перша - у 1901 р., друга – у 1902 р.

⁴Штундер З. Згадана праця. – С. 431.

Щодо «знаходження» С. Людкевичем музичного еквіваленту шевченковому творові, зазначимо, що наміри молодого композитора скеровувало геніальне музикантське відчуття поетичного задуму і композиційних особливостей поеми «Кавказ» на обох рівнях – свідомому та інтуїтивному. Вперше в українській композиторській кантатно-ораторіальній практиці С. Людкевич знаходить для втілення задуму шевченкової поеми новаторську бінарну жанрову форму кантати-симфонії, що синтезує потужні можливості естетичних і драматургічних засад вербальної вокально-хорової складової та симфонізм, властивий, насамперед, великій інструментальній формі. При цьому, за умов пріоритету вокально-хорової звучності та вже традиційного наближення образності кантати-поеми до театрального мімезису, твір С. Людкевича, водночас, представляє чотири частинний цикл, скомпонований за законами усіх складових класицистської симфонічної форми, об'єднаної спільним наскрізним драматургічним розвитком тематизму контрастних частин та епізодів. До того ж, симфонічні засади твору посилюють потужні ресурси великого симфонічного оркестру, звукозображальні епізоди якого проектують притаманні інструменталізму прийоми хорової звучності – мелодійну прелюдійність, моменти звуконаслідувань, терасні наростання та раптові спади динаміки тощо.

У загальній драматургії циклу важливу роль відведено епічно-розповідній і, водночас, драматично-трагічній темі поневоленого народу, що стримано й стишено (на піаніссімо) експонується на початку вступу до його першої частини («Прометей»)¹. С. Людкевич, можливо спочатку на інтуїтивному рівні, а далі, все більше заглиблюючись у філософський смисл поеми, відчував симфонічні засади шевченкової поезики. Глобальна, понад особова та поза часова філософська ідея твору Т. Шевченка вимагала драматичного втілення і, водночас, строго вивіреної класичної композиції. Однак, розуміння адекватного цим засадам музичного вирішення складалося не одразу, поступово. На заваді були не лише відсутність, на початках, належного композиторського досвіду розбудови великої вокально-оркестрової форми, але й вкрай обмежений для творчості час, оскільки, окрім композиторських студій та активної виконавської діяльності, молодий композитор був свідомо задіяний у численних організаційних заходах, пов'язаних із такими важливими і нагальними завданнями, як налагодження в Україні діяльності належних інституцій різного профілю, для розвитку професійної національної культури тогочасного європейського рівня.

¹У першому варіанті першу частину «Кавказу» С. Людкевич назвав «Прометей», за аналогією з творами грецької античної літератури («Одісея», «Орестея» тощо). Про це пише З. Штундер у вище згаданій праці. – С. 433.

Пристаючи до написання твору, композитор із восьми розділів шевченкової поеми обирає перші чотири, що стають вербальною основою традиційних частин симфонічного циклу. Щодо загальної композиційної структури твору, то, за всіма параметрами, вона є циклічною і визначена властивою симфонічній формі конфліктною драматургією. Підтвердженням цьому – граничний контраст суміжних частин циклу: епічно-драматична образність у першій частині («Прометей»); ліричність, молитовна піднесеність в Анданте другої («Молитва»), драматичне і, водночас, гротескове Скерцо («Хортам і гончим, і псарям») в третій та поєднаний *attaca* із попередньою частиною – сповнений могутнім піднесенням Фінал («Слава»), в якому стверджується справедливість героїчної боротьби народу за національні та суспільно-громадянські ідеали та пророчо резюмується стисла до лозунгу-заклику провідна ідея шевченкового твору: «Борітеся – поборете!»¹. Зауважимо, що композитор, послідовно втілюючи притаманну літературній поемі емоційно-драматичну напругу наскрізного драматургічного розгортання тематизму, в жодній частині твору не наслідує класицистських норм розбудови музичної сонатної форми.

Остаточному викінченню кантати-симфонії передував довгий шлях, і не лише пошуків суголосних поемі Т. Шевченка музично-виражальних засобів, але й утвердження ідеалів громадянської і творчої позицій композитора. Намічена його попередниками, зокрема, митцями лисенківської школи, симфонізація кантатної форми, спрямованої на відтворення драматично-загостреного задуму, набирає у С. Людкевича подальшої еволюції.

Різноманітність образності в кожній частині циклу вимагала переконливих засобів її об'єднання. В канонах оперно-симфонічної творчості доби пізнього романтизму такими засобами об'єднання тематично контрастного матеріалу в кантаті-симфонії стає монотематизм. Відповідно, композитор демонструє в «Кавказі» розгалужену систему лейттем, лейтінтонацій, стійких ладо-гармонічних та метро-ритмічних комплексів, взаємодія яких, у різних модифікаціях, сприяє відтворенню образно-тематичного задуму конкретного епізоду, частини, врешті, провідної ідеї, сприяючи втіленню драматичного конфлікту в наскрізному розвитку драматургії твору.

У Вступі, в партії оркестру (*Grave. Appassionato*) експонується одна з провідних тем-образів, емоційно насажена печальним тонусом скорботних інтонацій висхідних та спадних малих секунд, що асоціюються із зойками,

¹У кінцевому варіанті за першою частиною циклу закріпилася назва «Прометей», що конкретизує ім'я міфічного героя, як символ протистояння й безсмертя у боротьбі людей за волю і щастя.

стогоном. Початкова пісенно-розлога лейттема, надалі вона поступово сформує тематизм не лише першої частини, але й цілого твору, повністю, прозвучить у хоровій партії – унісон чоловічих голосів (тенорів та басів), які співають на стишеній до *p* звучності («За горами, гори, хмарами повиті, засіяні горем, кровію політі»). Хоровий виклад лейттеми, образний зміст якої конкретизує шевченкове поетичне слово, розгортається на тлі стишеної оркестрової партії (*pp*), у якій також увиразнюються «інтонації стогону», акцентовані цілими долями, пощаблово хроматизованими у низхідному спрямуванні басових акордів. Пов'язана з образом народного страждання лейттема «кавказьких гір», семантично наближена до народних дум, що підкреслює властиве українському музичному епосу дорійське забарвлення ладу (*ре бекар* в умовах *фа мінорного* ладу) та характерна спадно-секундова інтонація-стогін, що, за визначенням М. Лисенка, «додає думам жалості».



Ознаки цієї лейттеми, зокрема характер образності, «інтонація стогону», властиве стилю бароко дорійське забарвлення та специфічний низький тембр голосів чоловічого хору, одночасне поєднання висхідного та низхідного спрямувань інтонаційного руху, активно реалізується також у подальшому розвитку музичного матеріалу наступних частин, визначаючи різнохарактерні модифікації головної лейттеми.

Не менш важливою в драматургії загальної форми є головна тема першої частини – *Allegro molto agitato*, пов'язана з образом титана Прометея, що символізує нескорену силу народу. У різних модифікаціях ця тема також звучить протягом усього твору, могутньо стверджуючи у фіналі образи боротьби та героїки.

Динамічна, вольова, побудована на висхідних тритонових інтонаціях, сповнена потужної енергії лейттема Прометея поступово формується в розгорнутому, насиченому дисонансами оркестровому епізоді, в момент його кульмінації вступає мішаний хор, короткі фрази якого («Споконвіку Прометея там орел карає...») конкретизують драматичну напругу експонованого в оркестрі тематизму. Лише в подальшому розвитку, в ліричному *Moderato*

cantabile («Воно знову оживає і сміється знову») канонічні імітації ліричної, широко розспіваної, наближеної до народних пісень веснянково-обрядового циклу хорової теми підводять до кульмінаційного завершення епізоду.

В партії чоловічого хору, дубльованого мідними інструментами оркестру, проходить маршова тема, яку підхоплює мішаний хор. Славлячи «великого Бога» урочисто піднесено, на тлі висхідних хроматичних пасажів оркестру, на динамічному крещендо (від *p* до *ff*) особливо урочисто звучать могутні вертикалі хорових акордів.

Завершує першу частину розгорнута чотириголосна fuga, основну тему якої («Не скує душі живої»), експонує басове соло, дубльоване фаготами та низькими струнними оркестру. Із наступними проведеннями основної теми, темброво висвітлюючи і динамічно посилюючи її рішучий енергійний характер, вступають тенори та жіночі голоси – альти і сопрано. В подальшому розвитку тематизму fugи головна тема багаторазово повторюється всіма хоровими партіями та оркестром. Заключне оркестрово-хорове *tutti* звучить просвітлено, впевнено стверджуючи провідну ідею першої частини циклу – шевченкову віру у правоту і перемогу народу.

Пояснюючи задум композитора залучити до фіналу першої частини розгорнуту форму fugи, З. Штундер згадує слова С. Людкевича: «Можна було написати першу частину і без fugи, замість неї міг бути якийсь героїчний марш, але мені подобалося дати fugу....І поліфонія, канон, стретта – то все для того, щоб у той спосіб ілюструвати ідею Прометея... Ціль поміщення такої fugи у творі – не показати майстерність, суцільну форму, з усіма її особливостями, а використати її для ідеї цілого, тоді не мусить бути замкнена форма... Форма fugи була тут на добру руку»¹.

Поєднана із попередньою друга частина «Молитва» привносить до подальшого розвитку значний контраст, сприяючи цілісності драматургічного розвитку симфонічного циклу. Настроями печалі і туги сповнений оркестровий вступ до цієї частини, що розпочинає і завершує тема гобоїв, повторена партією віолончелі. Тематизм хорової партії, інтонаційно наближений до народної пісенності та хоральної мелодики церковних псалмів, відповідно до шевченкових слів, втілює ліричні печальні настрої, що раптово переривають фанфари труб. Наступний хоровий епізод «Встане правда! встане воля!», мажорною звучністю і впевненим рішучим характером вносить помітний контраст. Завершується друга частина молитовно піднесеним, динамічно стишеним хоровим співом, що звучить на тлі арфових пасажів і дерев'яних духових інструментів.

¹Штундер З. Згадана праця. – С. 437–438.

У розгорнутому оркестровому вступі до третьої частини циклу («Хортам, гончим слава!»), окрім повторень унісоном чоловічого хору лейтінтонацій стогону, що звучали на початку першої частини та стишеного до *piano* хорового викладу чоловічим хором лейттеми «кавказьких гір», хоча й із незначними інтонаційними та ладо-гармонічними модифікаціями, надають вислову більш драматичного звучання. Розпочинається центральний за драматургічним задумом твору, трьох частинний за формою епізод народного гніву, кривавого протистояння народів Кавказу російській військовій окупації. Крайні частини цієї форми з гострим сарказмом змальовують картини царської сваволі. Особливого значення набирають програмно-зображальні моменти оркестрової звучності (форшлагі флейт, звучання дерев'яних та струнних груп у високих регістрах, фанфарні сигнали труб, різке звучання мідних інструментів, барабанний дріб тощо), спрямовані на відтворення картин жорстокої солдатської муштри. Емоційно-психологічним центром цієї частини стає розповідь про «дівочі, удов'ї та батькові сльози», тематизм якої, зближений із народною ліричною пісенністю.

A.
 А ді - во - чих, про - ли - тих та й по - се - ред но - чі, про - ли - тих

та й по - се - ред но - чі, про - ли - тих та й по -

Тему починає хоровий унісон альтів, до яких, посилюючи драматичний характер висловлювань, поступово долучаються сопрано, тенори і баси. У кульмінації тематизму хорової звучності, все більш ущільнений секвенційними повторами поліфонічний розвиток змінюють гармонічні вертикалі хорових акордів, що звучать *ff*, на тлі висхідних хроматичних пасажів оркестру і привносять до загального емоційного висловлювання відчутне драматичне напруження.

Заключний розділ третьої частини («Хортам і гончим і псарям»), за силою нищівно-гнівного саркастичного «славлення» російського царату не має аналогів у світовій вокально-симфонічній літературі. Духовна сила народу породжує вже не сум і печаль, а гнів, протест, презирство до ворога. Як і в попередніх епізодах, тема «славлення» зароджується в темній звучності басів, поступово захоплюючи все вищі регістри хорових груп і могутньо й грізно стверджуються, на посиленій динаміці, в монолітній оркестрово-хоровій звучності.

The musical score is for a section titled «Слава» (Glory). It is written for a choir and orchestra. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a bass line for the orchestra. The lyrics are: «Хор-там, гон-чим і пса-рям, I на-шим ба-тюш-кам ца-рям, Сла-ва! Сла-ва! Сла-ва! Сла-ва!». The music features a strong, rhythmic melody in the bass line, which is repeated in the vocal parts. The dynamics are marked with *mp* (mezzo-piano) and *tr* (triumphant). The score is divided into two measures, each with a repeat sign.

Вступ до четвертої, рондальної за формою частини циклу («Слава») починає урочисто-піднесений, однак без зайвої помпезності, стишений до *pp* тематизм, у якому отримує логічне продовження видозмінений варіант експонованої в першій частині головної лейттеми твору.

Динамічно утверджуються тема славлення, внаслідок активізації темпоритму, поступового посилення динаміки та ладового просвітлення (дорійський лад тут змінює натуральний мінор). Споглядальна й розлога в першій частині твору лейттема «кавказьких гір» у фінальній частині набирає ознак славлення народних героїв. Урочисто-піднесений, тріумфальний тонус хорової звучності увиразнює оркестровий супровід, підсилений, у вагнерівських оперних традиціях, потужною звучністю мідних духових (валторн, труб, тромбонів, туби). Надалі оркестрова звучність змальовує картину битви, в якій максимально чітко вирізняється повторюваний чоловічим хором заклик до боротьби, що надалі тріумфально й ствердно, в супроводі оркестрового *tutti*, звучить у всіх партіях хору – головнеїдейне резюме усього твору: «Борітеся – поборете!».

Meno mosso. Sostenuto

Бо - рі - те - ся - по - бо - ре - те!

Завершує кантату-симфонію кода-апофеоз, у якій всі хорові групи, почергово стверджують беззаперечну віру в перемогу народу – «За вас правда, за вас слава й воля святая!».

Risoluto

За вас прав - да, за вас сла - ва й во - ля свя - та - я!

Природно, що поетичний задум шевченкової поеми визначив естетичні і драматургічні засади «Кавказу» С. Людкевича, в якому композитор демонструє потужні можливості притаманного вокально-хоровим жанрам синтезу вербальності та симфонічних засад. Обрана композитором гібридна жанрова природа твору – кантата-симфонія паритетно поєднує ознаки хорової (кантатний жанр) та симфонічної (циклічна симфонія) творчості. Дослідник творчості С. Людкевича, музикознавець В. Витвицький визначає масштабну форму «Кавказу» як цикл, що складається із чотирьох самодостатніх за формальними ознаками кантат¹. В. Барвінський, аналізуючи «Кавказ», також схиляється до думки, що форма твору представляє цикл з 4-х кантат².

¹Витвицький В. Радянська музика, 1940. Ч. 5. С. 8.

²Барвінський В. «Два концерти» // «Вільна Україна», 1941. 3 квітня.

Натомість, композитор П. Козицький, рецензуючи концерт, що відбувся в Києві (в грудні 1945 р.), у якому виконувалися твори львівських композиторів, зокрема й симфонічна поема «Каменярі» С. Людкевича, називає жанрову форму «Кавказу» «монументальною ораторією-симфонією», у якій «глибока пристрасність, скульптурність музичних образів, щирість і виразність мови, сміливість засобів поєднано з глибоким змістом, навіяним прекрасною поемою Т. Шевченка»¹. На гібридність форми твору, як результату синтезу ліричних ознак кантати та драматизму і героїки ораторіального жанру вказує також З. Штундер. «Кавказ» є жанром синтетичним, що поєднує кантату і симфонію, а глибоким драматизмом, пафосом вислову, масштабами розвитку, розкриттям теми в героїко-епічному плані наближується до *ораторії*. Грані між кантатою і ораторією тут стираються»².

Сам композитор, закінчивши другу частину «Кавказу» і готуючи твір до публічної презентації, зазначає в партитурі жанрове спрямування майбутнього циклу, задуманого, як «Драматична кантата на основі поеми Т. Шевченка, про хори мішані і мужескі в супроводі великої оркестри». Авторське визначення новотвору «драматичною кантатою» увиразнювало значимість конфліктних засад, загалом властивих інструментально-симфонічним, драматично-театральним та ораторіальним жанрам. Уже у ранньому періоді творчості орієнтацію композитора на засади сценічно-театральних жанрів, засвідчує також створена у 1905 році, під час революційних подій в Росії, раніше створена на власні вірші композитора драматична картина для хору і оркестру «Останній бій», де переважає музична зображальність, що відтворює, «ілюструє» визначені поетичним змістом батальні сцени.

Задум «Кавказу» С. Людкевича представляє класичний симфонічний цикл, традиційно об'єднуючий чотири частини, програмність яких уособлюють авторські заголовки, а наступність визначає відчутний контраст їх суміжних співставлень. Відповідно законам формотворення симфонічного циклу, в ньому акцентується перша експресивно-трагічна частина, зміст і драматургію якої виявляють засади драматичного протиставлення образів-лейттем. За цими законами, після контрастного співставлення першої частини та лірично-пісенної, з ознаками сакральності наступної («Молитва»), знову на контрастних засадах поєднуються властивий експресіонізму трагізм драматичної екзистенції, нищівний сарказм епізоду «славлення» царського

¹Козицький П. «Вечір композиторів Львова» // «Радянське мистецтво», 1945. 19. XII. Ч. 37.

²Штундер З. Згадана монографія. – С. 450.

режиму в третій частині та славильно-гимнічне ствердження в оркестрово-хоровому tutti фіналу героїчного заклику: «Борітеся – поборете!».

Не виключаючи викінченості окремих частин, в сенсі їхньої композиційної завершеності, що навіть уможлиблює їх виконання в концертній практиці, як самостійні твори і, врешті, характеризувати «Кавказ» як цикл кантат, навіть окремі частини твору С. Людкевича все ж вирізняються від традиційних зразків кантатного жанру, насамперед, відсутністю такої важливої іманентної складової його класичної форми, як радісно-піднесена, святково-урочиста славильність. До того ж, наскрізна драматургія тематизму, акцент суто симфонічних засад, та масштабно розвинуті функції оркестрової партії суттєво впливають на жанрову визначеність твору.

«Кавказ» С. Людкевича був і залишається до сьогодні найпомітнішим в українській музиці вокально-симфонічним твором. Композитор не лише спромігся досягнути в ньому високий щабель усвідомлення соціально-політичних прагнень нації, але й відтворив свій задум у художньо-естетичних і стильових вимірах тогочасного європейського авангардного мистецтва. Звідси – уможливлення порівнянь композиційних та семантичних засад «Кавказу» з ознаками європейських творів завершальної фази романтичного періоду, що, різною мірою, були виявлені в творчості Р. Вагнера, Г. Малера, Р. Штрауса, К. Дебюссі, Б. Бартока, О. Скребіна та інших композиторів. Про паралелі української професійної творчості із тогочасним авангардним стильовим спрямуванням європейської музики згадують у своїх дослідженнях Я. Якуб'як, Л. Кияновська, О. Козаренко та інші українські дослідники української музичної культури¹.

Дослідження вітчизняних музикознавців підтверджують присутність у стильових вимірах українського музичного мистецтва першої третини ХХ ст. нових специфічних ознак. Стають помітними, визначені О. Козаренком, моменти «прискореного опанування сучасного естетичного досвіду ... «вписування» самих себе до європейського музичного контексту» та, водночас, «прогресивний консерватизм», романтичний «акцент» в естетичному пережитті дійсності, що зумовили поміркований (у сенсі новацій) характер української музичної продукції, особливо виразний на тлі екстрем західноєвропейського музичного модерну»².

¹Див. Творчість Станіслава Людкевича. Збірка статей. – Львів, ВДМІ ім. М. Лисенка, 1995.

²Козаренко О. Феномен української національної музичної мови» – Львів, 2019. С. 134, 146–147.

Орієнтація на авангардні здобутки помітно активізувала процес професіоналізації національної культури, зокрема, у ближчих до європейських столиць західних регіонах України. Цьому сприяла, зокрема, тогочасна практика зарубіжного вишколу молодих українських митців, які навчалися у відомих спеціалістів Відня, Берліну, Ляйпцігу, Мюнхену, Варшави, Кракова, Праги та інших великих міст Європи. Одержані знання в класах професорів світового рівня, спілкування із колегами, знайомство з кращими мистецькими надбаннями, багатьма цікавими творами та досконалыми виконавськими інтерпретаціями, зокрема оперної, хорової, симфонічної, камерно-інструментальної та вокальної музики, формували творчі і життєві позиції відомих у майбутньому українських композиторів, диригентів, співаків, піаністів, скрипалів, віолончелістів, що й уможливлювало їхнє подальше органічне входження до перших лав вітчизняної культури. Творчість львівських композиторів свідчила про «засвоєння нових модерністських тенденцій європейської музики: сецесії, імпресіонізму, урбанізму, неокласицизму, неофольклоризму, словом, тих -ізмів, які суперечитимуть принципу соціалістичного реалізму і з якими розпочне нещадну боротьбу радянська влада одразу після встановлення на західноукраїнських землях», – зазначає Уляна Граб¹. Підказку для подібних аналогій робить у своїх наукових працях сам композитор. Ще наприкінці ХІХ-го століття, прогножуючи подальші шляхи розвитку українського музичного мистецтва, тоді ще молодий Станіслав Людкевич, палко закликав українських композиторів наслідувати принципово важливу для вітчизняної професійної музичної культури засаду, що, на той час, уже увиразнювалася в музичних школах багатьох європейських країн, а саме послідовно втілювати «національний світогляд... в оригінальній стилі *модерної* музики»².

Світогляд С. Людкевича, що завжди резонував із громадянською позицією композитора-патріота, визначав і його різножанрову творчість, і науково-критичну та громадську діяльність. «Саме українська ідея в житті і творчості С. Людкевича відігравала роль могутньої продуктивної сили, була однією з її суттєвих парадигм» – резюмував свої дослідження творчості композитора Ярема Якуб'як³.

Створення «Кавказу» тривало понад двадцять років. Віхами на цьому довгому шляху стали прем'єрні покази окремих частин твору, що відбувалися

¹Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. – Львів, 2019, С. 73.

²Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973, С. 155.

³Якуб'як Я. «С. Людкевич і українська ідея» // Українська музика: Традиції та сучасність / 36. ст. ВДМІ ім. М. Лисенка. – Львів, 1993, С. 36.

впродовж понад двох десятиліть – від 1902 по 1924 рік. Прем'єра грандіозно задуманого творчого проекту С. Людкевича, що відбувся у Львові в 1902 році, обмежилася виконанням лише однієї частини – «Молитви», оголошеної першою частиною майбутнього вокально-симфонічного циклу (у завершеному варіанті твору вона стала другою). У березні 1906, а згодом і в наступних роках, з нагоди шевченкових роковин, окремі частини майбутнього твору виконували у львівській філармонії колективи музичного товариства «Львівський Боян» – хорова капела «Бандурист» та симфонічний оркестр, диригував композитор А. Вахнянин. Надалі, впродовж десятиліть, під час урочистостей у дні пам'яті Т. Шевченка, що завжди активізували культурні запити галицької громади, звучала музика «Кавказу».

У 1914 році В. Барвінський – студент Празької консерваторії, який спеціально приїхав на шевченківські свята до Львова, вперше почув монументальні композиції С. Людкевича – драматичну картину для хору в супроводі оркестру «Останній бій» та III і IV частини кантати-симфонії «Кавказ». Схвилюваний враженнями, музикант одразу друкує в газеті «Руслан» рецензією на цю подію, де відзначає «Кавказ». Довгим був шлях твору до слухачів. Цілісно кантата-симфонія С. Людкевича вперше прозвучала у Львові, в 1924 році, через 22 роки після прем'єрного показу «Молитви». Впродовж кількох десятиліть В. Барвінський, який ретельно слідкував за кожним концертним виконанням «Кавказу», завжди відгукувався на цю подію у розгорнутих статтях, щоразу знаходячи нові емоційні барви для розкриття власного світосприйняття змісту твору, його музики та головне, його непересічного значення для української національної культури. «Для нас, українців, не лише в Галичині, але на цілій широкій Україні цей твір має неоціненне значіння. Чим для німця є „Перстень Нібелюнгів” Вагнера, або для чеха симфонічний цикл Сметани „Моя батьківщина”, тим – або й ще чимось більшим – є для нас „Кавказ” Людкевича», – писав він у 1925 році в газеті «Діло», у статті, присвяченій двадцяти п'яти річному ювілею композитора¹. За В. Барвінським, саме С. Людкевич започаткував нову епоху в музиці Західної України: «Його музичний дорібок був довший час тим більших розмірів резервуаром, який не тільки кількісно, але і якісно насичував молоду галицьку музичну культуру і став головним виразником музично-культурних змагань в Галичині такі, як творчість Лисенка на Великій Україні»².

¹ Барвінський В. 25-літній ювілей д-ра С. Людкевича // Діло. 1925. 14 березня; № 57, С. 3.

² Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя // Наш час. № 84. 1933. 16 квітня.

Весною, у передвоєнному 1941 році, вже в умовах об'єднаної радянської України, «Кавказ» С. Людкевича - Т. Шевченка одержав вповні достойну цього твору високо-професійну інтерпретацію. В лютому-березні 1941 року остаточно завершено композитором партитуру «Кавказу» було виконано в межах циклу авторських концертів провідних, на той час, українських композиторів – Л. Ревуцького, Р. Глієра та С. Людкевича, які вперше презентували свою музику у Великій залі львівської філармонії.

Під час авторського вечора С. Людкевича його найбільш масштабні на той час твори – «Кавказ» та симфонічна фантазія «Веснянки» звучали у виконанні академічних високо професійних колективів: хорової капели «Трембіта» (хормейстер та головний диригент О. Сорока) та щойно організованого філармонійного великого симфонічного оркестру, поповненого першорядними європейськими музикантами-інструменталістами з різних країн Європи, які, шукаючи порятунку від фашистської агресії, опинилися у Львові. Диригував концертом М. Колесса, вступне слово проголосив відомий музикознавець В. Витвицький¹. Кілька днів по тому, 11 березня, під час урочистого вшанування шевченківських роковин (вісімдесят років від дня смерті поета), третя та четверта частини «Кавказу» виконувалися у Львові.

На обидві прем'єри одразу ж відгукнувся В. Барвінський, опублікувавши в газеті «Вільна Україна» розгорнуту статтю-рецензію «Два концерти», в якій розповів і про великий творчий успіх композитора, і про високий рівень виконавців його творів, особливо диригентську інтерпретацію М. Колесси, який «розкрив усю велич, все багатство «Кавказу». У згаданій статті В. Барвінський писав про органічний синтез в «Кавказі» шевченкового слова та його композиторської інтерпретації, а також про виняткову значимість цього твору як для доробку С. Людкевича, так і взагалі для української культури. «Є твори, які стають основним змістом усього творчого життя даного автора, твори, в яких творча індивідуальність автора розпалюється найбільш інтенсивним вогнем. Таким твором у Людкевича треба вважати «Кавказ». ...У жодному іншому творі Людкевич не перевершив висот творчої інспірації, тих великих розмірів площин, що дають можливість розпізнати якнайширше градаційну лінію емоційного напруження, тієї безпосередньої стихійної сили виразу, що ми їх зустрічаємо в «Кавказі»... Він від першої до останньої ноти писаний кипучою кров'ю палкого серця, писаний з молодечою пристрасстю, з серцем, яке переживало і відчувало всі тонко-ніжні і могутні акорди чародійної арфи Тараса, що з таким співчуттям відкликала

¹У цьому концерті вперше у Львові прозвучав також «Заповіт» Б. Лятошинського.

на сльози і людську долю, що з такою непереможною силою бунту і гніву реагувала на поневолення і гніт народів. ...Музика кантати – це конгеніальна інтерпретація тексту. «Кавказ» треба вважати одним з найцінніших творів всієї української музичної літератури»¹.

Через місяць після львівських прем'єр, «Кавказ», у такому ж виконавському складі, під керуванням М. Колесси, вперше прозвучав у Києві, під час гастрольної поїздки львівської хорової капели «Трембіта» містами України. Концерт у столиці відбувся 12 квітня 1941 року в залі київської консерваторії, що на той час розміщувалася на вулиці Прорізній. Напередодні відомий музикознавець, професор консерваторії Микола Грінченко прочитав студентам і викладачам цього закладу публічну лекцію про творчість тоді ще малознаного в Києві львівського композитора С. Людкевича та його музичну інтерпретацію в кантаті-симфонії шевченкової поеми «Кавказ».

Про цю, знакову в культурно-мистецькому житті міста, та й загалом України подію, адже на концерт приїхали музиканти з багатьох міст, згадуватиме згодом відома львівська піаністка Галина Левицька, яка, закінчивши Віденську консерваторію, активно концертувала, пропагуючи фортепіанну творчість українських композиторів: Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, П. Козицького та інших. Напередодні відкриття Другого з'їзду Спілки композиторів України її, разом із групою львівських музикантів, було запрошено до Києва. Майже через два роки, вже в окупованому німцями Львові, піаністка згадує про київську прем'єру «Кавказу», як про надзвичайно резонансну культурно-мистецьку подію, про захоплення публіки твором Станіслава Людкевича, про «зрив українського громадянства, зокрема молоді, після виконання «Кавказу»².

С. Людкевича на концерті тоді не було, він приїхав до Києва вже на З'їзд композиторів. Тому, після успішної столичної прем'єри «Кавказу», Спілка композиторів, тоді її Правління очолював Борис Лятошинський, надіслала композиторові до Львова колективного листа, у якому вітали композитора з «чудесним твором, у якому з усією яскравістю відбилися...глибока змістовність, щирість й та справжня народність». Лист підписали Голова Спілки Борис Лятошинський, член Правління Спілки Левко Ревуцький та Голова Української філії Музичного фонду СРСР Пилип Козицький³.

¹Барвінський В. Два концерти // Вільна Україна, 1941, 4 березня.

²Левицька Г. «Кавказ» // «Наші дні», число 5. Львів, 1943 р.

³Зміст листа київських композиторів подає З. Штундер у цит. вище згаданій монографії. Т. 2. С. 20.

Під час німецько-фашистської навали і окупації Львова увагу патріотично налаштованої західноукраїнської інтелігенції знову привернув «Кавказ» С. Людкевича. В межах урочистого відзначення шевченкових роковин 11,12 та 18 квітня 1943 року центральною подією для українців окупованого міста стали три концерти на сцені Львівського театру опери та балету, під час яких, у виконанні солістів, хору та симфонічного оркестру театру прозвучала перша частина «Кавказу» С. Людкевича («Прометей»). До професійних виконавців – оперного хору театру долучилися мішані та чоловічі хорові колективи громадських товариств – «Бояна» та «Сурми». Керував зведеним колективом тогочасний диригент Львівської опери, професор Лев Туркевич.

На шевченківські концерти відгукнулися у тогочасній львівській пресі В. Барвінський, Г. Левицька, В. Витвицький та інші відомі музиканти. Газета «Наші дні» опублікувала статтю В. Барвінського, у якій відомий композитор, музичний журналіст та громадський діяч, в трагічних умовах фашистської окупації, оминаючи цензурні заборони, наголошував на актуальності твору С. Людкевича: «...під теперішню хвилину не можна було зробити кращого і більш доцільного вибору твору, як саме «Кавказ» Шевченка-Людкевича, якого словний зміст саме тепер так глибоко ворушить наші серця, а його музична інтерпретація, таємною і водночас такою могутньою мовою тонів доходить до найбільш скритих клітин нашої душі. ...С. Людкевич піднявся тут не тільки до найвищих меж своєї творчої натхненності, але й створив неперевершені зразки монументального інструментального стилю. Такий твір як Людкевича «Кавказ» можна написати тільки раз у житті»¹.

Після війни, в березні 1947 року «Кавказ» вдруге прозвучав у Києві, цього разу у виконанні Державної хорової капели «Думка» та філармонійного симфонічного оркестру, керованого Натаном Рахліним. Інтерпретація талановитого диригента одразу ж отримала високу оцінку столичної громадськості, критики та досвідчених колег, відомих українських композиторів. У рецензії на цей концерт тоді ще молодий музикознавець М. Гордійчук писав про кантату-симфонію С. Людкевича: «...Він створив вогненної сили музичне полотно, майстерно передавши грандіозну картину гніву Прометея-народу. Засоби музичної виразності, якими оперує автор, і методи їх використання свідчать про велику силу творчого хисту автора, про його високу технічну озброєність. Такі епізоди, як fuga в кінці першої частини

¹Барвінський В. Шевченкове свято у Львові. Шевченко - Людкевич «Кавказ» // «Львівські вісті». 1943, 14 квітня.

кантати-симфонії, сатирична картина «слави» «Хортам, і гончим, і псарям» у третій частині, могутній переможний фінал – належать до кращих зразків української музичної літератури»¹.

Композитор П. Козицький у ювілейній статті присвяченій Т. Шевченкові, згадуючи про «Кавказ» С. Людкевича наголошував: «Кантата-симфонія - натхненний монументальний твір загострено-викривальної сили, сповнений полум'яного заклику до боротьби, впевненості у перемозі, твір високої художньої виразності й майстерності»².

І все ж, незважаючи на беззаперечний гучний успіх у публіки та високу оцінку музикантів і критики, кантата-симфонія С. Людкевича довго офіційно не визнавалася, що підтверджують прикрі ситуації, що склалися щоразу після подання кантат С. Людкевича на здобуття Державних премій.

У 1951 року, після прослуховування кантати-симфонії «Кавказ» Комітетом по присудженню Сталінських премій, твір було відхилено. І це, попри його високу оцінку офіційним рецензентом, молодим, але вже авторитетним музикознавцем М. Гордійчуком, який у своєму відгуку зазначав: «Блискучий, монументальний ораторіальний твір, який можна поставити в ряд видатних досягнень в цьому жанрі в російській і світовій музичній класиці»³.

У 1963 році Львівське відділення Спілки композиторів України, тоді її очільником був композитор А. Кос-Анатольський, вже вкотре, висунуло на здобуття Шевченківської премії дві кантати С. Людкевича – «Кавказ» та «Заповіт». І знову – відмова. У рішенні Шевченківського Комітету, у 60-х роках його очолював письменник Олександр Корнійчук, пояснюючи причину відмови зазначалося, що львівському композиторові премія переноситься на наступний рік Наводилися досить незрозумілі причини такого рішення, буцім то «клавіри зазначених творів опубліковано недавно і широка громадськість не мала змоги достойно ознайомитися з ними і дати їм свою оцінку»⁴. Нагадаємо, що партитуру і клавір «Кавказу» повністю було видано значнопізніше, лише у 1969 році, через п'ять років після присудження композитору шевченківської премії.

Тверду позицію щодо несправедливого рішення висловив В. Барвінський, який у 1958 році, після десятирічної багатостраждальної

¹Гордійчук М. «Концерти пам'яті Шевченка» // Радянське мистецтво, 1947, 19 березня.

²Козицький П. Цит. за зб. Шевченко і музика. – К., 1966, С. 16.

³Гордійчук М. Згадана вище рецензія. С. 12–13.

⁴Офіційна заява Шевченківського комітету // газета «Вільна Україна», 10. 03. 1963 р.

каторги в ГУЛАГу повернувся до Львова. У розгорнутому листі до Шевченківського Комітету, датованому 17 березня 1963 року (надісланий 2 квітня 1963 року, за півтора місяця до смерті), композитор, високо оцінюючи мистецьке і культурне значення кантати-симфонії, вже вкотре пояснював значення композиторської творчості С. Людкевича для української музичної культури.

Після смерті Лисенка, Людкевич (бодай на деякий час) бере на себе кермо дальшого розвитку розбудови великої музичної форми, започаткованої Миколою Лисенком... Що ж до «Кавказу»... У слухачів цей твір викликав завжди незвичайно сильне хвилювання і підйом. Коли ж «Кавказ» було виконано в Києві в 1946 р. хоровою капелою «Думка» (диригент О. Сорока) та симфонічним оркестром під керівництвом диригента Н. Рахліна, захоплення цим твором було таке велике й сильне, що найвидатніші київські композитори післали до Львова (непрямо тоді на концерті) композитору Людкевичу, гратуляційну телеграму, в якій успіх твору окреслили одним словом «Тріумф!»... Чи ж цього мало?».

Лауреатом Шевченківської премії за кантату-симфонію «Кавказ» і створену пізніше кантату «Заповіт» Станіслав Людкевич став лише у 1964 році.

Вручення видатному українському композитору, мистецтвознавцю, викладачу, диригенту, диплому і Золотої медалі відбулося п'ятого вересня на виїзному урочистому засіданні Шевченківського комітету, що відбулося в актовій залі Львівської державної консерваторії (сьогодні зала Львівської філармонії).

Паралельно з роботою над «Кавказом», в атмосфері революційних подій 1905 року, що збурили не лише Росію, але й поневолені імперією країни, С. Людкевич створює, на власний, написаний раніше (у 1901 році) вірш «Гряде пора і слухний час», одночастинну кантату для чоловічого хору і фортепіано «Останній бій», задум якої – заклик до боротьби за національну незалежність, зумовлює речитативно-декламаційний характер хорової партії та яскраву картинну образність оркестрової звучності.

У 1913 році в партитурі нової редакції – вже з оркестрово-симфонічним супроводом, композитор назвав жанр твору драматичною кантатою, хоча, у літографічному виданні хорової партії все ж залишилося попереднє визначення означеної композиції – «драматична картина».

Саме таке жанрове окреслення, точно відповідає композиторському задумові, оскільки, як зазначає, «в кантаті справді чимало зображального, зокрема батальної музики»¹.

У тематизмі кантати, починаючи зі Вступу, значну роль набирають повторність активно ритмізованих коротких висхідних квартових інтонацій, хроматичні пасажі-глісандо, напружені акордові вертикалі оркестру та гучна, в межах форте-фортіссімо динаміка хорової та оркестрової партій. Одночастинна кантата «Останній бій», що вперше прозвучала лише у березні 1914 року, на ювілейному концерті, присвяченому століттю від дня народження Т. Шевченка, де її виконав чоловічий хор «Бандурист».

Від початку своєї творчості, через усе життя С. Людкевич сповідував високу місію національної ідеї. Вся його творчість завжди була співзвучною із його громадянською позицією. Наступний твір великої вокально-симфонічної форми, славиного різновиду, однак із ліричним нахилом кантату «Україні», для сопрано-соло, мішаного хору та симфонічного оркестру, на слова однойменного вірша Олександра Колесси, композитор присвячує проголошенню незалежності Української Народної Республіки (22 січня 1918 р.). За радянські часи цю кантату композитор змушений був кілька разів перейменовувати. У 1939 році у рукописі клавiру твір названо «Західній Україні» і рукою автора написано дату його нової редакції – 17 вересня 1939 року. Однак, невдовзі виходить партитура твору, де заголовок і дату його завершення знову змінено. Цього разу кантата одержала назву «Вільній Україні», а на титульній сторінці партитури зазначено датау її остаточного завершення – 4. IX. 1940 року. У розповіді про цей твір З. Штундер припускає, що «можливо, це була дата ще одної редакції». При цьому, зазначає, що в обох виданнях не згадується прізвище автора тексту, що «декілька разів перередаговували різні особи»².

До славиного жанру належить також наступна кантата С. Людкевича «Наша дума, наша пісня», для мішаного хору великого складу та симфонічного оркестру, написана на текст шевченкової поезії «До Основ'яненка», з присвятою І. Котляревському. Кантату Миколи Лисенка «Б'ють пороги» на цей текст, що закінчується словами «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине», достеменно знав С. Людкевич-диригент, оскільки твір входив до його концертного репертуару. І саме пророчі слова поета, що

¹Барвінський В. Лист Голові урядової республіканської комісії по преміях імені Шевченка О. Корнійчуку // Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. – Д., 2004, С. 219. Штундер З. Цит. праця, Т. 1, С. 451.

²Згадана вище монографія З. Штундер. Т. 1, – Львів, 2009, С. 453.

звучать у її фіналі визначили концепцію нового твору композитора, задуманого як своєрідне продовження ідейної позиції свого великого попередника. На Сході Галичини цей вірш Т. Шевченка був дуже популярним, його слова співалися, у різних музичних варіантах, як народні пісні. Один із таких народних мотивів С. Людкевич обирає темою свого твору, що у подальшому розгортається у складній варіаційній формі, об'єднуючи різноманітні за технікою хорового письма частини-варіації, завершуючись величним славленням української пісні та її творців.

У досить об'ємному стильовому спектрі мистецтва перших десятиліть минулого століття, залишалася винятково актуальною роль, визначеного естетичним виміром європейського романтизму, національного фактору. Звернення до прадавньої історії, етнічних традицій обрядів, звичаїв, форм та народної семантики, поряд із здобутками сучасної модерної професійної культури, були ефективним засобом впливу на суспільну свідомість. В Україні цей аспект був особливо важливим для гуртування спільноти, що невдовзі, об'єднавши зусилля всіх без винятку регіонів, рішуче виявила своє прагнення до незалежності і самостійності.

Національна проблема в Україні, у порівнянні з європейською культурою, де вона залишалася оберегом вже незалежних держав, вирішувалася в інших вимірах. Насамперед, із її втіленням пов'язувалися пошуки нових естетичних та стильових векторів, граничне оновлення музичної мови, композиційних форм, засобів розвитку тощо, що вже наприкінці XIX століття радикально виокремлюється в усталеній моделі пізньо-романтичного стилю й формує в творчості європейського модернізму таке помітне стильове відгалуження як неофольклоризм.

Поняття стилю є відносно новим, до європейського музикознавства воно залучилося лише на зламі XIX - XX століть, запозичивши із літературознавства та досліджень суміжних мистецтв термінологію для визначення іманентних ознак та явищ різних аспектів музичної культури певних періодів (бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм та ін.). Стильові визначення можуть розширюватися до характеристики епохи чи художнього методу, або звужуватися до формально-виражальних засобів, навіть до манери письма. У цьому вимірі важливого значення набуває таке поняття, як національний стиль, у якому в музичній творчості даного часу формувалася базова парадигма неофольклоризму, помітною складовою багатовимірною стильового спектру модернізму, що органічно виявляє співвідношення народного мистецтва та інноваційних ознак мистецтва країн Європи. Прагнення до автентичності, що розумілося як орієнтація на прадавні джерела власної культури, забезпечувало самобутність, неповторність

творчих пошуках мистецтва багатьох європейських країн. Представниками цього спрямування були І. Стравинський, Б. Барток, З. Кодаї, В. Новак, З. Неедлі, К. Шимановський та ін. Особливий інтерес молодії генерації західно-українських українських композиторів до модерних тенденцій, увиразнених у естетичних вимірах періоду розквіту в Європі сецесії, неокласицизму, імпресіонізму, усвідомлених з інноваційних позицій автентики, зумовив помітні зміни не лише у композиційних, семантичних, зокрема, пісенно-інтонаційних, ладо-гармонічних, метро-ритмічних і темброво-фонічних засобах, але й у формуванні нових жанрово-стильових різновидів.

Серед перших, хто відчув потребу опанування у масштабних вокально-симфонічних формах засадами новітньої музики, зокрема неофольклоризмом, був Василь Барвінський. Після закінчення фортепіанного факультету Львівської консерваторії (клас чеського піаніста Вілема Курца), у 1906 – 1914 роках В. Барвінський живе у Празі, де приватно вивчає композицію у відомого в Європі композитора Вітезслава Новака. Згодом, В. Барвінський розповість, як послідовно, дуже тактовно й обережно його вчитель «підштовхував» його до модерного опрацювання українських національних народних джерел. «Новак заставив мене студіювати українські народні пісні і гармонізувати їх не з точно випрацьованим голосоведенням, а тільки, так сказати б, “підмальовувати гармонічне тло»¹. Із спогадів В. Барвінського про його початковий, однак напрочуд плідний празький період творчого становлення, дізнаємося, що в обробках українських народних пісень для своєї першої «Збірки» (для жіночого голосу та фортепіано) він «спирався на обробки словацьких народних пісень В. Новака, де в кожній строфі (куплеті) примінюється інша гармонізація та змінюється, залежно від змісту слів, фортепіанна фактура»².

Активне звернення композитора у ці роки до української народної пісенності засвідчує зроблений автором перелік творів празького періоду, серед яких не лише згадувана перша збірка обробок, але й Тріо а-moll для фортепіано, скрипки та віолончелі, де в третій заключній частині стилізовано тематизм прикарпатської коломийки, а також фортепіанні п'єси, що виникли під враженням народних пісень: «Канцона», де використано інтонації пісні «Ой, горе тій чайці» та «Серенада», у якій відчутні алюзії лемківської народної пісні, записаної від давнього друга родини Барвінських, поета Богдана

¹Барвінський В. Записки. Список творів, їх коментар та замітки композитора // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / Упорядник В. Грабовський. – Дрогобич, 2004.

²Барвінський В. Там само.

Лепкого, а також транскрипції для голосу, фортепіано та скрипки двох народних коляд («Що то за предиво» та «Ой, дивнеє народження») та обробки українських весільних пісень для фортепіано. У цих інструментальних творах діалог «композитор-фольклор» значно розширив семантику, зокрема ладо-гармонічної складової народних першоджерел і, як зізнається в подальшому композитор в своїх «Записках», він «захопився більш сміливою, як до тепер, гармонією».

Особливе місце в переліку композиторських творів цього спрямування займає розгорнута, у двох частинах вокально-симфонічна композиція «Українське весілля», для мішаного хору та вокального квартету в супроводі симфонічного оркестру» (в першій редакції для фортепіано в чотири руки). Базисною основою цього твору стала пісенно-поетична народно-побутова творчість, закарбована в українській національній обрядовості.

Створення «Українського весілля» ініціював чеський композитор і диригент співацького товариства «Глагол» Я. Кржічек, який організував у Празі, наприкінці травня 1914 року «Вечір української народної пісні», під час якого відбулася прем'єра першої частини «Українського весілля» В. Барвінського. Згодом, композитор у згаданих вище «Записках» жанрово визначив цей твір як вокально-інструментальні музично-етнографічні картини. Для розгорнутої програми згаданого концерту В. Барвінський написав об'ємну за проблематикою статтю про національну обрядовість, прикметні ознаки української народної пісенності та про українських композиторів, чия музика мала звучати того вечора.

Написання композитором другої частини вокально-симфонічного циклу «Українське весілля» розпочалося вже пізніше, у Львові, де у 1915 році В. Барвінський розпочав працювати викладачем новоствореного Музичного інституту ім. М. Лисенка. Невдовзі молодий музикант очолив цей заклад і, паралельно із адміністративною роботою ректора та педагогічними заняттями, продовжував керувати хором Львівського хорового товариства «Боян». І саме практика роботи з хоровим колективом товариства підштовхнула композитора до подальшого написання хорових творів і, насамперед, до завершення розпочатого у Празі «Українського весілля».

У згаданих «Записках» В. Барвінського, написаних вже на початку 60-х років минулого століття, після повернення із заслання, подано окрім переліку існуючих і втрачених власних творів, також спогади про їх написання, задум, зміст, особливості форми та семантики. «Праця з хором дала безпосередній поштовх моїм творчим задумам і цією обставиною можу пояснити, чому я взявся за закінчення хорового твору „Українське весілля”. ... Розпочату в Празі другу частину я опрацював і викінчив властиво у Львові. Музичний

матеріал взяв із виданих ще за царської Росії збірників українських народних пісень - Єдлічки, Фесенка, Кононенка та інших, виданих, мабуть, в Одесі. Єдлічка був, мабуть, і видавцем. Збірку „Українське весілля”, після запису цілого обряду, зладив, здається, І. Демченко»¹.

Твір В. Барвінського об'єднує дві частини: першу – розгорнутий інструментальний вступ, другу – вокально-інструментальне скерцо три частинної форми, крайні частини якого представлені весільними хоровими піснями веселого життєрадісного характеру.

У згаданих Записках композитор зазначає, що «ці музично-етнографічні картини є свобідним опрацюванням кількох весільних пісень (із згаданого вище збірника), з метою передати їх характер чи „настрої” у дещо ширше розроблених формах».

Весільний обряд, що став основою вокально-симфонічної композиції, за жанровими витоками і музично-поетичною основою є чи не найбагатшим народним дійством. Значне місце у ньому посідають літературно-музичні елементи фольклору, зокрема еротично забарвлені тексти народних обрядових пісень – при цьому, у пісенному матеріалі цього обряду переважно відсутні властиві обшечному фольклору непристойні висловлювання, зберігаються лише метафоричні підказки та предметні порівняння, що скеровують розуміння перебігу подій.

Приміром, зміст першої частини кантати, яку автор жанрово визначає як «вокально-інструментальна прелюдія до другої, основної частини твору», відтворює сюжет приготування весільного короваю. За традицією ритуального дійства, мати нареченого шукає для його випікання щасливих у шлюбі жінок-коровайниць, віддаючи пріоритет у виборі демонстративно сексуальним, які повинні провокувати пробудження у молодих взаємних еротичних почуттів – за Фрейдом, одного із основних інстинктів психічного життя людини.

Тому, серед коровайниць не повинно бути вдовиць, розлучених, бездітних, або нещасливих у шлюбі жінок. У розгорнутій другій частині циклу композитор співставляє різнохарактерні епізоди: святковий, пісенно-танцювальний, казково-фантастичний.

¹Барвінський В. Записки. Вище згадане видання.

Allegro

S. *mf* Як ми ко - ро - вай мі - си - ли з Ду - на - ю во - ди - цю но - си - ли,

A. *mf* Як ми ко - ро - вай мі - си - ли з Ду - на - ю во - ди - цю но - си - ли,

T. *mf* Як ми ко - ро - вай мі - си - ли з Ду - на - ю во - ди - цю но - си - ли,

B. *mf* Як ми ко - ро - вай мі - си - ли з Ду - на - ю во - ди - цю но - си - ли,

dim.

f а не так з Ду - на - ю, як з кир - ни - ці мі - си - ли ко - ро - вай се - стри - ці.

У розгорнутій другій частині циклу композитор співставляє різнохарактерні епізоди: святковий, пісенно-танцювальний, казково-фантастичний тощо. Обрамлює форму другої частини жартівливий епізод у виконанні жіночого хору, що уособлює гурт дружок нареченої, веселих кокетливих молодих дівчат:

S. *mf* По - ме - ла, друж - бонь - ко, *f* по - ме - ла,

A. *mf* По - ме - ла, друж - бонь - ко, *f* по - ме - ла,

T. I *mf* По - ме - ла, друж - бонь - ко, *f* по - ме - ла,

T. II *mf* По - ме - ла, друж - бонь - ко, *f* по - ме - ла,

B. *mf* По - ме - ла, друж - бонь - ко, *f* по - ме - ла,

f по - ме - ла

S. *mf* щоб тво - я бо - рі - донь - ка *f* не ме - ла

A. *mf* щоб тво - я бо - рі - донь - ка *f* не ме - ла

T. I *mf* щоб тво - я бо - рі - донь - ка *f* не ме - ла

T. II *mf* щоб тво - я бо - ро - да не ме - ла

B. *mf* Щщоб тво - я бо - ро - да не ме - ла

f не ме - ла

Із попереднім матеріалом контрастує дещо гротесковий казково-метафоричний образ розжареної «золотої Печі», відтворений дуєтом чоловічих голосів – тенора і баса.

Постійне чергування сольного, ансамблевого та хорового викладу початкового тематизму, що обрамлює три частинну композиційну структуру, максимально переконливо втілюючи настрої жартівливого скеро, створюючи атмосферу, сповнену святковості, радісної пісенності, танцювальної пластичності, що й сприяє «вільному диханню» тематизму. Ліричні та скерцозні епізоди кантати представлені в умовах постійної зміни тональностей, модифікацій різних європейських ладів мажоро-мінорної системи, комбіаторних поєднань простого й складного метру (3/4 та 5/4).

The image shows two systems of a musical score. The first system is in 3/4 time, marked 'scherzando' and 'p'. It features a vocal melody with lyrics 'А в на - шо - ї пе - чі зо - ло - ті - ї пе - чі' and a piano accompaniment. The second system is in 5/4 time, marked 'f'. It features a vocal melody with lyrics 'а че - люс - ти зо - дви - га - ють - ся, ко - ро - ва - ю спо - ді - ва - ють - ся.' and a piano accompaniment.

Натомість в творі присутній також контрастний тематизм, визначений сумно-печальною, наближеною до фольклорних зразків пісенною тематикою.

У драматично забарвленому епізоді другої частини *Molto Andante, quasi lento e espressivo*, («Зійшов, зійшов ясний у нові ворота»), де йдеться про сирітство нареченого, у почергових діалогічних співставленнях звучності персоніфікованих сольних партій (сопрано, альт, тенора та баса) та хорового tutti, використано специфічні інтонації народних сирітських пісень, що посилюють відчуття смутку, розпачу.

Залучення до весільного обряду виражальних ознак пісень, у яких печально-сумний тонус поетичного тексту знаходить відображення у характерній ламентозній інтонаційності, посиленні ролі ладо-гармонічного компоненту мінорного нахилу, що увиразнює багату на розспіви мелодію «тужливої» емоційної сфери, належать більш пізньому шару весільно-обрядової пісенності, – зазначає дослідниця фольклору Л. Єфремова¹. У цих піснях печально-сумний тонус поетичного тексту знаходить відображення у характерній ламентозній інтонаційності, посиленні ролі ладо-гармонічного компоненту, зокрема, мінорного нахилу, що особливо увиразнює багату на розспіви мелодію. Подібне контрастне співставлення не лише привносить до образно-емоційної палітри цієї частини нову свіжу барву, але, завдяки посиленню театрального-видовищного аспекту, активізує дієвість драматургічного розвитку твору.

Molto Andante quasi lento e espressivo

Soprano Solo

p Зі - йшов, зі - йшов яс - ний мі - сяць в но - ві во - ро - та.

Tutti

pp Кла - ня - єть - ся та Пет - ру - ньо бід - ний бід - ний Си - ро - та.

У народно-пісенному дійстві, де органічно поєдналися хоровий і сольний спів, інструменталізм, театральність, хореографія, народно-ужиткове мистецтво тощо, у зверненні до традиційно синкретичного, театрального-видовищного народного жанру, композитор, відмовляючись від послідовного

²Єфремова Л. Наспівки українських весільних пісень. – К., 2006, С. 39.

відтворення подій, залучає до виражальності лише окремі фрагменти обряду та відповідний, семантично усталений фольклорний виражальний комплекс. При цьому, акцентує увагу на новій манері музично-поетичного, мовно-речитативного інтонування, ускладнює ладо-гармонічну складову хорової та оркестрової звучності, вільно оперує варіативним та поліфонічним розвитком тематизму, суттєво збагачує метро-ритмічну організацію матеріалу.

Прем'єра вповні завершеної двох частинної композиції «Українського весілля», для великого мішаного хору, квартету солістів і чотириручного фортепіанного супроводу (так, у першому варіанті виглядав клавірний переклад партії симфонічного оркестру), відбулася у Львові в березні 1917 року, на шевченківському концерті, програма якого включала нові твори українських композиторів, у тематизмі яких було використано національно визначену семантику¹.

Пієтетне ставлення композитора до національного фольклору засвідчують також інші композиції В. Барвінського, створені у ці роки. У згаданому концерті, окрім прем'єри «Українського весілля», вперше прозвучали його «Дві колядки» («Що то за предиво» та «Ой, дивнеє народження») для голосу, скрипки та фортепіано, у виконанні солістки львівської опери (ліричне сопрано) О. Любич-Парахоняк, оперного оркестранта-скрипаля Зуна та автора твору (партія фортепіано)².

У Празі, у вокально-інструментальному жанрі композитор створює ще кілька хорових творів великої форми. Серед інших, виконуючи замовлення відомого українського оперного співака А. Голинського, дві кантати-поєми: камерну кантату-поему «Псалом Давида», для соліста та симфонічного оркестру, у якій композитор використав оригінальний текст біблійного псалма та кантату «Заповіт», на слова Т. Шевченка, для мішаного й чоловічого хору та баса-соло із супроводом фортепіано в 4 руки, що згодом інструментував для симфонічного оркестру.

Серед вокально-симфонічних форм В. Барвінського назвемо також створену у 1917 році, на слова В. Масляка, для мішаного хору, квартету солістів і двох фортепіано (пізніше його партію оркестрував) «Урочисту кантату», присвячену митрополиту Андрею Шептицькому, з нагоди його звільнення з полону та повернення до Львівської метрополії.

¹Звернення В. Барвінського до фольклорних традицій весільної обрядовості одержало пролонгацію в оркестрово-хоровому циклі М. Колесси «Лемківське весілля», а згодом, у вокально-хоровій композиції Є. Козака «Буковинське весілля» та інших творах.

²Колядку «Що то за предиво», в обробці К. Стеценка, В. Барвінський, того ж року використав у своїх Фортепіанних варіаціях.

Твір представляє класичний зразок поширеного в українській музиці славиного різновиду кантатного жанру. Його одночастинна структура включає ряд контрастних епізодів, різних за характером, семантикою та способом викладу матеріалу, однак, об'єднаних динамікою наскрізного драматургічного розвитку. Традиційний для жанру славиного кантат гимнічно-піднесений тонус Вступу змінює розгорнуте хорове фугато, в якому поліфонічні засади органічно поєднано із властивому українській ліричній пісенності мелодійному розгортанню тематизму.

У третьому та четвертому епізодах кантати, готуючи генеральну кульмінацію, композитор поступово ущільнює хорову фактуру, що сприяє посиленню динаміки загальної звучності - від стишеного сольного співу до могутнього tutti всіх хорових груп. Заклучні епізоди кантати вирішуються в характері героїчного маршу: звучать властиві похідним козацьким пісням впевнені, енергійні інтонації, переважає карбований метро-ритм тематичних повторень, акордова хорова фактура тощо. У фінальному епізоді, в традиціях християнської літургії, зокрема партесних духовних хорових концертів бароко-класицистської доби, а також масштабних кантатно-ораторіальних творів героїчного характеру В. Барвінський збагачує тембральну колористику інструментально-хорової звучності імітацією фоніки дзвоніння, що в богослужбовому каноні є вираженням соборності, діалогу Земного і Небесного. Цей прийом – метро-ритмічно, ладо-гармонічно й динамічно збагачує виражальність хорового співу. Ймовірно, що у втраченій авторській партитурі до імітацій дзвонів хоровою звучністю долучалися також симфонічно-оркестрові засоби¹.

Образність заключних епізодів «Урочистої кантати», позначена синтезом традиційних прикмет високого бароко – орієнтацією на стильові ознаки партесного концерту (моменти зображальності, характерні прийоми поліфонічного письма тощо) та вже поширеного на той час у західноєвропейському ареалі модерного, неокласицистського спрямування твору. Саме у цьому поєднанні синтезується хорова виражальність святково-урочистого фіналу твору, що наслідуює славино-урочистий благовіст храмових дзвонів і сприймається не лише як знак християнського світовідчуття, емоційного настрою шанобливого величання Отця Церкви, але й як підтвердження реального факту – в день зустрічі народу з Митрополитом

¹Партитуру для хору, солістів та симфонічного оркестру (в другій редакції), як інструментальну партію для двох фортепіано (у першій редакції) «Урочистої кантати» до сьогодні не знайдено. Збереглася хорова партитура цього твору, що знаходиться в фондах Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Андреєм Шептицьким у всіх церквах Галичини цілодобово святково звучали дзвони.

Про візуально-зорову образність заключного епізоду «Урочистої кантати», зокрема використання в ньому дзвонової звучності дослідниця творчості композитора Л. Назар, пише: «Спільним обрамлюючим моментом фіналу стає типово хоровий виклад, що імітує барвистими акордовими суцвіттями в доволі складних гармонічних перебігах дзвонову стихію. Дзвін стає важливим семантичним знаком даного твору»¹.

У 1942 році В. Барвінський до ювілею Митрополита Андрея Шептицького, святкування якого в окупованому Львові так і не змогло відбутися, створює різдвяну увертюру «Колядниця», для симфонічного оркестру та фінального хору, що базується на семантиці старовинного канту і в якій також використано ефект дзвоніння: оркестрові дзвони та соло челести, що імітує звучання маленьких дзвіночків.

Як і кантатне дійство «Українське весілля», всі наступні твори композитора в жанрі великої вокально-інструментальної форми, в першому варіанті були написані з чотири ручним фортепіанним супроводом, оскільки складність задуманих і реалізованих згодом у партитурі інструментальних партій, у клавірному викладі вимагала участі двох піаністів. Згодом, у 1929 - 1930 роках, під час другого періоду перебування у Празі, «Урочисту кантату» та «Заповіт» композитор оркестрував для солістів, хору та великого симфонічного оркестру.

В об'ємному стильовому спектрі мистецтва перших десятиліть минулого століття винятково актуальну роль визначали естетичні виміри європейського романтизму, зокрема, національний фактор. Звернення до прадавньої історії, етнічних традицій, обрядів, звичаїв, оригінальних форм та народної семантики, поряд із здобутками сучасної модерної професійної культури, були ефективним засобом впливу на суспільну свідомість. В Україні цей аспект був особливо важливим для гуртування спільноти, що невдовзі, об'єднавши зусилля всіх без винятку регіонів, рішуче виявила своє прагнення до незалежності і самостійності. Національну специфіку образних задумів, формотворення, драматургічного втілення та семантики кантатно-ораторіальних композицій українських композиторів початку ХХ ст. продовжувало визначати, насамперед, осмислення сучасних важливих

¹Назар Л. Стильові виміри творчості Василя Барвінського: канд. дис. - Львів, 2007, С. 82.

політичних явищ, що вирішувалося, переважно, в контексті звернень до етнічних джерел та історичних тем громадянського звучання і було запліднене вірою в могутнє піднесення творчих сил нації. Виняткове значення в цьому процесі мали тематизм, споріднений із народною пісенністю та шевченкове слово, потужна традиція озвучення якого у великих хорових формах була закладена ще композиторами лисенкової школи.

Історичне минуле і соціальні мотиви поезій «Кобзаря», що виявилися співзвучними часу нових політичних зрушень, стають особливо суголосними із творчістю композиторів, що складалася в роки соціального збурення й активізації національного самоусвідомлення.

Стосовно тематики музичних творів досліджуваного жанру перших трьох десятиліть минулого століття, то, як і в інших видах мистецтва, її визначала переважно образність, пов'язана з історичним минулим України, з героїкою козацьких битв та прославленням перемог. Осмислення сучасних явищ, що також нерідко пов'язувалося зі зверненням до історичних тем громадянського звучання, було запліднене вірою в могутнє піднесення творчих сил нації. До того ж, джерела, що живили українські кантати другої половини XIX століття – героїчні образи народної творчості та поезія Тараса Шевченка, продовжували визначати зміст та стилістичне спрямування багатьох зразків жанру. Історичне минуле і соціальні мотиви виявилися співзвучними новій епосі політичних зрушень. У цьому плані ревним послідовником М. Лисенка стає К. Стеценко, автор чотирьох кантат-поем, серед яких, наближена до ораторіального жанру кантата-поема на вірші Т. Шевченка «У неділеньку, у святую». Реалізація ідеї національного відродження в кантатних, найбільш масштабних на то час формах, активізується у всіх регіонах України. Вершинною у цьому процесі стала творчість С. Людкевича, зокрема його геніальна кантата-симфонія «Кавказ», де композитор стверджує національно-визвольну ідею.

У річищі ідеології національного, що на той час, вже помітно стверджувалася у соціо-культурному процесі як Заходу, так і Сходу країни, відбувається формування в українській музиці ознак неофольклоризму. Представником цього спрямування у тогочасній українській хоровій творчості великої форми був Василь Барвінський («Українське весілля», «Заповіт»). Історичну основу цього спрямування склало усталене в романтизмі звернення до специфічних ознак фольклору, як засобу національної самоіндефікації, натомість, його провідну тенденцію, на той час, вже визначило модерне композиторське опрацювання цих ознак.

У центральному регіоні України, у продовження засад вокально-інструментальної творчості Миколи Лисенка, продовжують з'являються

хорові твори великої форми: історичні кантати-поеми Кирила Стеценка, а згодом, кантатно-ораторіальні композиції Левка Ревуцького та Михайла Вериківського, які також залучають до масштабних вокально-інструментальних форм етнічну знаковість обрядової та ліричної пісенності, епічних дум, плачів та інших жанрів народної творчості, увиразнюючи вже відчутні в європейському мистецтві Новітнього часу тенденції неофольклоризму та прикмети неоромантичного стилю.

Урочисто-славильний жанровий різновид зустрічаємо у творчості В. Сокальського, М. Лисенка, К. Стеценка, Г. Топольницького, Д. Січинського, Й. Кишакевича, С. Людкевича, В. Барвінського та інших композиторів, які намітили подальший розвиток жанру, найбільш поширеного у тогочасній українській хоровій творчості.

РОЗДІЛ 4

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КАНТАТНО- ОРАТОРІАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ В УМОВАХ СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМИ РАДЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Інтерес композиторів до масштабних форм хорової музики, здатних у демократичних формах втілювати широкоохоплюючі концепції, багатопланову образність, динамічну дію, значною мірою активізувала діяльність в Україні видатних диригентів, справжніх метрів хорового виконавства, які очолювали не лише високопрофесійні академічні, але й великі аматорські колективи. У придніпрянській Україні організацію таких колективів, і не лише у великих містах, але й на периферії, всіляко ініціювало і підтримувало створене у 1921 році Всеукраїнське товариство ім. М. Леонтовича, філії якого, засновані у багатьох містах і містечках, об'єднували музикантів, зокрема і молодих композиторів, які, поряд із суто творчою роботою, активно залучалися до виконавського процесу, були також диригентами, концертмейстерами, промоутерами - організаторами хорового та сольного співу, інструментальної гри і, загалом, концертного життя. Саме такою ренесансною особистістю був на той час молодий Левко Ревуцький. Але, насамперед, він був геніальним композитором, який, ще на зорі своєї творчості, відчув і чуйно прореагував на суспільну потребу заміни вектору мистецтва, шукаючи альтернативу як у офіційно пропагованому, так званому академічному реалізмі, так і у радикально відмінних експериментах авангарду.

У 1915 році Левко Ревуцький, достроково закінчивши нововідкриту в Києві консерваторію (через військові події Першої світової війни заклад було евакуйовано до Ростова на-Дону, де майбутній композитор, склав випускні іспити й одержав диплом). У столичному музичному виші Л. Ревуцький навчався в класі вже добре знаного композитора Рейнгольда Глієра, перебування якого в Києві посприяло вивіщенню музичного професіоналізму, а згодом зумовило появу в українській музиці масштабних, концептуально значущих, сучасних за мовою музичних творів і, як зазначає біограф родини Ревуцьких Валентина Кузик, «ознаменувало привнесення до сфери музичної громади міста «естетики модерну»¹.

¹Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. – К., 2011, С. 27.

Л. Ревуцький, який після закінчення консерваторії воював на фронтах, а після мобілізації, шукаючи будь яку роботу, навесні 1920 року опинився у Прилуках, де був змушений працювати діловодом на залізничній станції. У цьому невеликому містечку організувалася філія Товариства ім. М. Леонтовича і найбільш яскравим проявом активності цього культурно-громадського осередку була діяльність місцевої співацької капели, очільником якої був палкий ентузіаст хорової справи О. Фарба. Л. Ревуцький активно співпрацював із прилуцькою капелою: виступав в концертах як її концертмейстер, а також як піаніст-соліст. Та, насамперед композитор, який вже мав певний професійний досвід, писав твори для поповнення хорового репертуару.

Ще на зорі своєї творчості Л. Ревуцький, у ранніх фортепіанних Прелюдіях, позначених оп. 4 демонстрував чуйну реакцію на стильові зміни в музично-естетичній ситуації нового часу. В пошуку інноваційних засад відтворення своїх задумів, композитор пристає до поширеного як в європейському, так і в українському мистецтві тих років модерно-сецесійного спрямування, визначеного симбіозом національних фольклорно-етнічних та загально європейських модерністських тенденцій, що, на той час, вже знаходили переконаливе втілення в українському письменництві, образотворчості, ужитковому мистецтві та сценічно-театральній творчості. У вітчизняній музиці це спрямування визначило особливу увагу до народної пісенності, що, за визначенням композитора, сприяло «посиленню українізації творчості», а також до тенденцій європейського пізнього романтизму, позначеного асоціативністю вагнерівської символіки, вишуканою семантикою імпресіонізму К. Дебюссі і М. Равеля, атональною гармонічною свободою експресіонізму А. Шенберга і Г. Малера. Особливо переконливо це спрямування визначилося в інструментальній творчості молодого композитора, у його вокальних творах - романсах, піснях та хорових композиціях, а також у кантатній творчості.

На відміну від формального експериментаторства рішучо наступаючого мистецького авангарду, інновації в творах Л. Ревуцького переважно співвідносилися з етностильовою традицією, а народна образність, ознаки вокально-інструментальної думи, ліричної пісенності та особливості інших традиційних жанрових форм увиразнювали в річищі європейського модернізму концепти вже згадуваного європейського неофольклоризму, що в творчості композитора асоціювався з певним стильовим напрямком.

Музичний фольклор, як один із проявів фундаментальних основ культури та її національної приналежності представляє могутню етнотрадицію. Процес інтеграції професійної музики з фольклором на різних етапах становлення тих, або інших стильових засад, позначений не лише репродуктивним, але й новаторським, авангардистським характером. Звернення до ознак фольклорних зразків розглядається не лише як окрема, хоча й універсальна на всі часи ознака професійної творчості, оскільки колективний досвід народу є завжди присутнім у формуванні всіх проявів культури, але й виростає до категоріальної знаковості стилю. Спосіб реалізації цього досвіду має вельми широкий спектр: від підкреслено автентичного цитування до художніх метафор, прихованих алюзій, інтуїтивно-чуттєвих рефлексій тощо. До сьогодні, за творами цього спрямування закріпилося визначення “неофольклоризм” що, вже на початку минулого століття асоціювалося із певним стильовим напрямом.

Левко Ревуцький, який у 20-х роках минулого століття, подивляючи творчою енергією, komponує свої найкращі твори, був яскравим представником українського пізнього романтизму. В його композиторській спадщині, серед найбільш знаних на сьогодні опусів, чільне місце займають саме створені у цей час: друга симфонія (E-dur) та другий концерт для фортепіано з оркестром (F-dur); два цикли фортепіанних прелюдій – опуси 7 та 11 та фортепіанний диптих («Гумореска» і «Пісня»); хорові п'єси «На ріках круг Вавилона» («За псалмами Давидовими»), «У перетику ходила», «Гимн чернечий», «Ой. чого ти почорніло» (на слова Т. Шевченка), «Уперед, хто не хоче конати» (на слова П. Грабовського), «Серце музики» (на слова М. Вороного), «Гукайте їх» (на слова М. Філянського), «Сльози жіночі» (на слова І. Франка) та інші; романси «Ну розкажи ж» (на вірші І. Хоменка), «Дума про трьох вітрів» (на слова П. Тичини), «Де ті слова» (на слова О. Олеся), «Проса покошено» (на слова М. Рильського), «На крилах соняшних і ясних мрій» (на власний текст), цикли обробок народних пісень для голосу та фортепіано («Козацькі пісні», «Галицькі пісні», «Три веснянки» тощо). Та, поміж інших творів, найбільш вагомим надбанням композитора цього періоду (кінець другого - перша половина третього десятиліття минулого століття) склали різні за стилістикою кантатні твори: «Хустина», за поемою Т. Шевченка та перша частина масштабного задуманого, однак, незавершеного вокально-симфонічного циклу «Щороку», на слова Олександра Олеся.

Внаслідок органічного синтезу національно-етнічних і вже поширених у тогочасному мистецтві модерних тенденцій, ці кантатні твори, у різному вимірі представляють неофольклористичний різновид

вітчизняного модернізму. Водночас, творчість композитора цього періоду була суголосною українській ідеї, що визрівала на зламі епох і ще не втратила своєї динаміки – інспіровані нею імпульси продовжували жити культурні запити суспільства. І хоча невдовзі таке поняття як народність офіційно вже скеровувалося до соціальної, демографічної площини, засадничим у його розумінні залишалися національні константи. Саме у цьому річищі, в умовах соціального збурення та активізації національного самоусвідомлення українців, звертається Л. Ревуцький у своїй творчості до кантатного жанру.

У кантаті-поемі «Хустина» композитор інтерпретує найбільш прикметні ознаки шевченкової поетики – народність, соціальне спрямування, а на семантичному рівні – особливу, вроджену музикальність автора та органічні зв'язки українського слова з народно-пісенною інтонаційністю. Прем'єра кантати Л. Ревуцького відбулася у Прилуках, під час концерту пам'яті Т. Шевченка. Молодий композитор створював цей твір для самодіяльного хору робітників і службовців Прилуцької кооперації, з яким виступав як піаніст-соліст і акомпаніатор. Керував хором диригент О. Фарба, партію фортепіано, як завжди в концертах капели, виконував автор. Після гучного тріумфу, що супроводжував прем'єрний показ кантати «Хустина», Л. Ревуцький наважився показати свої твори в Києві. Їх прослуховування відбулося на засіданні правління Товариства ім. М. Леонтовича, кантату було схвалено й рекомендовано для включення до програм виступів столичної хорової капели «Думка»¹.

1923 рік став знаменним у творчому становленні Левка Ревуцького. На весні цього року в журналі «Музика» з'явилося повідомлення про нові вокальні твори молодого автора з периферії (романси і хори), «написані вміло та з натхненням». А невдовзі (22 липня) капела «Думка» виконала в концерті кантату «Хустина» (тоді ще в першій редакції, із супроводом фортепіано). Журнал «Музика» опублікував рецензію М. Грінченка на прем'єрне виконання цього твору, де поряд із позитивними моментами, зокрема «неабияким мелодичним обдаруванням молодого автора», рецензент зазначав й певні недоліки твору, зокрема, стосовні «нерівності форми»². Можливо, що критичні зауваження відомого музикознавця, який, у подальшому, в численних статтях, що друкувалися на сторінках журналу «Музика» та інших видань, завжди високо поцінював творчість композитора, спровокувала прем'єрна, ще не до кінця вивірена виконавська

¹Музика. 1923, № 2, С. 23.

²Музика. 1923, № 3-5, С. 22.

інтерпретація цього твору. Невдовзі, на сторінках того ж журналу М. Грінченко, оцінюючи доробок композитора, пише про його «серйозну музичну культурність, глибоке знання ресурсів свого мистецтва й уміння майстерно володіти ними»¹. Зауваження в рецензії на перше концертне виконання в Києві кантати «Хустина» коментує І. Шеремета, висловлюючи версію, що «ймовірно, на таку оцінку М. Грінченка наштовхнуло одноразове прослуховування цього твору в програмі концерту, без можливості докладнішого ознайомлення з нотним текстом». І додає, що «мистецька практика ХХ століття свідчить про продуктивність шляхів, накреслених цією кантатою, які продовжили чимало композиторів»².

Кантату «Хустина», написано на вірш Т. Шевченка «У неділю не гуляла», вміщений до найбільш ліричної збірки поета «Три літа» (видана в Санкт-Петербурзі, в 1844 році)³. Трагічну колізію цього вірша втілює розповідь про дівчину-сироту, яка, чекаючи нареченого, чумака-наймита, вишиває для нього хустку, а той, захворівши на важких заробітках, помирає по дорозі додів. Про особливе трепетне ставлення Т. Шевченка до цього сюжету засвідчує й те, що, через три роки після його поетичного втілення, вже на засланні, поет ще раз звернеться до цієї теми у вірші «Хустина» («Чи то на те божя воля? Чи така її доля?»). Про вплив на задум кантати Л. Ревуцького обох шевченкових віршів, споріднених сюжетом, образністю, соціальним та психологічним спрямуванням, пише музикознавець Н. Горюхіна⁴.

Народність вірша Т. Шевченка виявляється, насамперед, в органічному наближенні його змісту, поетики та структури до українських фольклорних зразків. Саме народна пісенність стала тим життєдайним джерелом, із якого поет черпав тематизм, характери героїв, ліричне забарвлення творів.

В українській музичній культурі поняття народності переважно вирішувалося через залучення до професійної творчості народно-пісенних інтонацій. Ця настанова була однією із важливих передумов широкого звернення композиторів до творчості Т. Шевченка, національно-

¹Грінченко М. Музичний силует // Музика. 1927, № 2, С. 17.

²Шеремета І. Становлення ревуцькознавства на сторінках журналу «Музика» 1920-х років // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії. Вип. № 15. – К., 2015, С. 189.

³На цей текст написав згадану хорову поему Г. Топольницький.

⁴Горюхіна Н. «Хустина» Л. Ревуцького // у зб. Шевченко і музика. – К., 1966, С. 133.

демократичний світогляд якого визначав кровний зв'язок із народом, його долею, історією, побутом, творчістю, зокрема, музично-пісенною. Приміром, образно-тематичну єдність шевченкового вірша з українським фольклором доводить порівняння монологу чумака – центрального епізоду в тематичній структурі вірша Т. Шевченка, що став основою драматургічного розвитку кантати та відомою українською народною піснею. У Шевченка:

*«Доле, моя доле,
Чом ти не такая
Як інша, чужая
Чи я п'ю гуляю?
Чи сили не маю?»*

Натомість, фольклорний зразок:

*Доле ж моя, доле!
Чом ти не такая
Ой, чом ти не такая, як доля чужая?
Що люди не роблять, та в жупанах ходять,
А я роблю, дбаю і свити не маю¹.*

Насамперед вражає, не збіг тематики, образності поезії Т. Шевченка і народної пісні, навіть не сміливе загострення в імперських умовах соціального спрямування вірша («Молодую мою силу багаті купили»), а саме, як впливає мелодика народної пісні на внутрішні засади поетики, як взаємодіють слова і музика, від якої поет переймає особливу виразність, ліричну емоційність і, врешті, відповідні засади віршотворення.

Найбільш суттєвим елементом українській пісні є саме наспів, мелодія, що не лише у варіативному колі пісенних парадигм виокремлює її зразки-варіанти, але й підкорює слово, визначає метро-ритмічну розміреність поезії, уможливлює довільну зміну наголосів тощо. Приклад - перетворення, під впливом наспіву, в простих пісенних формах дводольного парного поетичного розміру на тридольний музичний у початковій темі кантати, що демонструє особливу чуйність Л. Ревуцького до народних ознак поетичної творчості Т. Шевченка і, водночас, до української музично-пісенної лірики.

¹Запис цієї пісні зустрічаємо у зб. «Южнорусские песни», 1857 р.

Л. Ревуцький в кантаті «Хустина» демонструє тонке відчуття народнопісенного характеру шевченкового формотворення. Так, музичний ритм першої фрази відображає не графічну схему, а її більш наспівне реальне звучання. Композитор пом'якшує перший акцент (дрібна тривалість), натомість підкреслює наступний (вдвічі довша тривалість, атака низхідного ходу, нова гармонічна барва - повний субдомінантовий тризвук). До цього Л. Ревуцький додає ще розспів останнього неакцентованого складу, остаточно перетворюючи початкову хореїчну схему у значно більш гнучкий, кантилений анапест із дактильним закінченням.

На основі першої фрази формується хорова тема – провідний образ, лейтмотив кантати, що наскрізно проходить через всю форму. В композиційній структурі твору ця тема виконує функцію головної партії сонатного алегро. Музичні витoki даної теми слід шукати в народних ліричних піснях, зокрема, чітко простежується її жанрова спорідненість з народними веснянками: тридольний метр, вузький діапазон в обсязі чистої кварта, кружляюча повторність варіаційного розвитку, тоніко-домінантові опори верхнього тетраорду, лідійське забарвлення в наступних проведеннях (шостий такт).

Moderato

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'У не-ді - лю не гу-ля - ла, а на шов - ки за-роб-ля - ла'. The piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern with a prominent bass line.

Спільні засади мелодики «Хустини» і народних веснянок підтверджує також порівняння ритмоструктур першої хорової теми кантати, надалі вона

стане головною в драматургічному розвитку композиції, з вельми поширеною, зокрема, в чернігівському ареалі, українською обрядовою піснею «Вийди, вийди, Іванку». Подібні веснянкові пісенні мелодії, що присутні також в інших творах Л. Ревуцького (головна партія Другої симфонії, Три п'єси для фортепіано та ін.) надалі стануть однією із визначальних ознак мелодизму національно самобутнього стилю композитора. «Веснянкові» інтонаційно-ритмічні структури, і не лише в українській, але й загалом у слов'янській музичній літературі, найчастіше пов'язані із життєствердним, просвітленим, лірико-об'єктивним тематизмом (перша частина кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая», симфонічна сюїта «Веснянки» М. Вериківського, фінал Першого концерту П. Чайковського, хори в опері «Снігуронька» М. Римського-Корсакова тощо¹).

Проте, створюючи провідний лейтмотив кантати Л. Ревуцький не обмежується запозиченням ознак обрядового фольклору. Композитор «укрупнює» поетичний зміст вірша («У неділю не гуляла та на шовки заробляла»), його ліричну інтонацію відтворюють не лише безжурна лірика веснянок, але й епічні ознаки музичного викладу. Композитор також звертається до фактурного викладу, властивого старовинним кантам – щільні, повнозвучні акорди хорового tutti, дубльовані оркестровою партією, симетрична побудова восьми тактового періоду, діатоніка консонансних гармонічних вертикалей, що відтворюють у сфері повного соль-мажорного звукоряду класичну модель ладу. Ці ознаки створюють підстави тлумачити дану тему як узагальнене втілення образу народу. «В музиці розповідь про дівчину перетворюються на характеристику народу», – резюмує А. Поставна². До того ж, не лише об'єктивно-епічний характер та щільні зв'язки з обрядовим фольклором, але й місце даної теми в загальній архітектоніці твору (вона проходить у всіх важливих моментах драматургічного розвитку) визначають в кантаті провідний колективний образ народу.

Поряд із узагальненим втіленням цього образу, в творі виразно окреслено також індивідуалізовані образи-персонажі: дівчини (соло сопрано), її нареченого (соло тенора, що в структурі сонатного алегро виконує функцію побічної партії), його побратимів-чумаків (чоловічий

¹Цю традицію продовжують композитори наступного покоління: А. Штогаренко (побічна партія кантати-симфонії «Україно моя»), Д. Клебанов (романс «Зацвіла в долині...»), М. Скорик (кантата «Весна»), Л. Дичко («Чотири пори року») та ін.

²Поставна А. Становлення творчого методу Л. Ревуцького. – К., 1966, С. 137.

хор), що привносить до статичної драматургії хорової композиції ознаки дієвості, театральної наочності. Сольні образи-характери органічно поєднані з хоровими епізодами, вони ніби виростають із попереднього хорового звучання, а наприкінці знову завершуються хором.

У характеристиках героїв кантати (дівчини, чумака) суб'єктивно-експресивні елементи значною мірою драматизують звучання. У пісенну стихію вокальних аріозо вплітаються декламаційні інтонації риторичних фраз та запитань.



Глибоке проникнення композитора у сферу світовідчуття поета, його настроїв і співпереживань, вплинуло на жанровий нахил твору, наближуючи його до ліричної кантати-поєми. «З цього твору, власне починається послідовний розвиток української ліричної поеми, бо до Л. Ревуцького ні у творчості М. Лисенка, ні у К. Стеценка подібних жанрів не було. І, тут таки, уточню наближення до народно-побутової драми-сцени» — зазначає музикознавець Н. Горюхіна¹. У паралель до її спостережень, зазначимо, що літературознавці також, серед новаторських ознак творчості Т. Шевченка визначають пріоритет лірично-поемних засад, де основним видоутворюючим фактором стає «поєднання епічної масштабності відображення дійсності з ліричним способом літературного зображення»². Пісенність як спільна риса мелодики Л. Ревуцького та поезії Т. Шевченка значною мірою визначила в «Хустині» органічний союз музики і слова. Тематизм кантати загалом щільно пов'язаний з народним мелосом і виявляє зв'язки з його різноманітними жанрами: вже згадуваними веснянками (лейттема), ліричними побутовими піснями (аріозо дівчини), обрядовими «заплачками» (хор чумаків), чумацькими (аріозо чумака). Із народнопісенних джерел приходить і опора на народні лади, що, переважно, подаються у різноманітних поєднаннях, ладових співставленнях (приміром, мажор, натуральний мінор, мелодичний мінор,

¹Горюхіна Н. «Хустина» Л. Ревуцького // в зб. Шевченко і музика. — К., 1966, С. 133.

²Чамата Н. Композиція поеми Т. Шевченка «Кавказ». Вище названа праця, — С. 28.

фригійський лад - в аріозо дівчини, або три види мінору та підвищення IV щабля – в аріозо чумака), і варіантний розвиток тематизму, і особливості варіантно-підголоскового, як у народному гуртовому співі, поліфонічного викладу. Важливого значення набирає варіантно-підголоскова структура хорових епізодів. Так у заключному розділі середньої частини, хорові голоси рухаються паралельно, або розходяться і, врешті, зливаються в унісон.

pp

S.
A.
T.
B.

Як би - ли - на, як лист за во - до - ю, пі - шов ко - зак

з сьо - го сві - ту, все за - брав з со - бо - ю.

pp

І в розвитку лейттеми кантати, і в постійному оновленні всього комплексу виражальних засобів домінуючі засади визначає варіантність, що й забезпечує логіку послідовного розгортання наскрізної форми. Постійні видозміни лейттеми, що проходить через увесь твір, ніде не повторюючись дослівно, пов'язані із відтворенням основних моментів поетичної розповіді і спрямовані на посилення сумних, скорботних, трагічних настроїв.

На початку кантати, в експозиційному викладі ця тема звучить впевнено й радісно, узгоджуючись із поетичним образом мрій та надій юної дівчини. У загальній сонатній формі композиції вона виконує функцію сонатного алегро. Краса і виразність цієї короткої простої теми розкривається вповні далі, в процесі подальшого ладо-інтонаційного розвитку.

Перша істотна трансформація лейттеми відбувається на стику двох конструктивно важливих розділів кантати: після побічної партії (соло тенора)

та закінчення експозиції, перед початком центрального розробкового епізоду, де тема безпосередньо готує настрої тривоги, туги й відчаю, притаманні подальшій розповіді про недугу і смерть молодого чумака. Драматизації тематизму сприяють також ладо-гармонічні засоби – модуляція із світлого Соль мажору тема транспонується до паралельного соль мінору (де поєднано натуральний та гармонічний варіанти ладу), а також, в умовах чистої діатоніки, поступове нагнітання хроматики. В інтонаційному обрисі теми з'являється характерний інтервал збільшеної секунди (в кобзарських думках виразник «жалощів»), а акордову фактуру змінює поліфонічний виклад.

The musical score is for a vocal fugue in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of three staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom staff is for piano accompaniment. The vocal parts begin with a piano (*pp*) dynamic and feature a melodic line with a characteristic augmented second interval. The piano accompaniment features a tremolo effect in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The lyrics are in Ukrainian: "Та й за-пла - кав, сі - ро - ма - ха, і" and "Та й за-пла - кав, сі - ро - ма - ха, сте-пом і-".

Своєрідне хорове фугато проходить на тлі тривожного тонічного оркестрового тремоло. Драматизації епізоду значною мірою сприяє поліфонічний розвиток вихідного зерна теми, однак, його «веснянкові» кружляння-повтори в експозиції в подальшому змінює низхідний секвенційний низхідний ланцюг, а діатоніку – хроматика. Поряд із емоційним навантаженням, дана тема включає конкретно-зображальний сюжетно-дієвий аспект. Фугато, в якому поступове підключення хорових голосів (імітації в квінту та октаву в обсязі чотирьох октав) створює враження наростання тривоги чумаків, що стають свідками загибелі товариша.

Ще у 1934 році композитор С. Людкевич у своїй статті «Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря», аналізуючи «Хустину» та «Заповіт» Л. Ревуцького і високо поціновуючи оригінальний стиль, самобутність і національну характерність цих творів, писав про притаманні їм «поліфонізацію інструментальної фактури та оригінальне використання гармонічних засобів». Продовжуючи спостереження щодо стильових ознак хорової музики великої форми на слова Т. Шевченка у творах «модерних композиторів», зокрема, Л. Ревуцького – «найчільнішого

представника Придніпрянщини, композитора-неоромантика», С. Людкевич зазначає, що «сильний талант, тонке почуття народного українського колориту і змагання до сконцентровання суцільного ефекту ніколи не дозволили Ревуцькому знехтувати виразу та провідної лінії поетичного тексту, і він усе вміє його зручно допустити до голосу у своїх музичних концепціях, а деколи потрафить навіть розвести принадну, щиро народну мелодійну лінію, як приміром у «Хустині», а саме – у сольних її партіях сопрано й тенора»¹.

Про інструментальне походження хроматизмів Л. Ревуцького, витoki якого визначають не лише «характерна для української народної творчості ладова змінність, але й загальне прагнення постромантичної європейської музики кінця ХІХ - початку ХХ століть до ладового та гармонічного ускладнення», – писатиме згодом і М. Бялик².

Поряд із емоційним навантаженням, епізод фугато включає також наочно-зображальний елемент: поступове підключення хорових голосів (імітації в діапазоні чотирьох октав) створюють враження наростання тривожного гомону натовпу, що коментує трагічну ситуацію. Змінюється також характер основного зерна лейттеми. Цього разу, «веснянкові» кружляння-повтори в її експозиційному викладі змінює варіант, представлений секвенційним ланцюгом, виокремленого із провідного мотиву її теми-зерна. В останньому проведенні теми напружено звучать повнозвучні акорди хору і оркестру на *ff* і остаточно стверджується однойменний до вихідної тональності мінорний лад, у якому перевага домінантної сфери нагнітає нестійкість, очікування. Подальший варіантний розвиток теми сприяє створенню різноманітних відтінків настрою, образній конкретизації змісту, що, при відсутності яскравого контрасту тематизму, привносить до лірико-епічної виражальності драматичні барви.

Інспіровані поезією Т. Шевченка засади народного мислення, що поширюються на всі параметри кантати, надали їй яскраво національного забарвлення і, врешті, вже на початку 30-х років минулого століття намітили в стилістичній спрямованості творчості Л. Ревуцького вже згадувані ознаки неофольклоризму.

У характеристиках образів-персонажів суб'єктивно-експресивні елементи значною мірою драматизують звучання, в пісенну стихію аріозних

¹Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». Передрук ст. Людкевича в часописі «Українська музика». – Львів, 2014, число 1, С. 14.

²Бялик М. Уроки Левка Ревуцького // Музика, 2014, № 1, С. 50–53.

побудов вплітаються вокально-декламаційні інтонації риторичних фраз і запитань. Дієвість сюжету, яскрава індивідуалізація образності, драматичні елементи вірша Т. Шевченка уможливили наближення драматургії кантати до опери в мініатюрі. При цьому провідним засобом вираження в «Хустині» залишається статичний мішаний хор, якому доручено і об'єктивну розповідь про події, і їх коментар, і слово «від автора», і відтворення емоційної реакції на ці події. Більше того, хорова звучність втілює в кантаті центральний узагальнений образ народу, а також бере участь у відтворенні конкретних образів-персонажів. Так, однорідний тембр чоловічої партії хору втілює конкретизований колективний образ чумаків. За законами театральної драматургії сольне звучання сопрано й тенора відповідно відтворює індивідуалізовані, по-оперному рельєфні образи дівчини і молодого чумака. Сценічність драматургії посилюють також засоби симфонічного оркестру, звучність якого, окрім підсилення емоційно-узагальненого аспекту в розкритті змісту твору, конкретизує його програмно-сюжетні дієві епізоди. Так, в аріозо чумака звучання монотонного руху вісімок в партії кларнета, дубльованого *pizzicato* струнних, що грають на тлі довгого органного пункту (квінта *g – d*) створює враження руху чумацької валки, що їде безкрайнім степом.

«Хустина» Л. Ревуцького – один із помітних творів української хорової творчості. У 1944 році композитор створив нову редакцію кантати, цього разу для хору, солістів та симфонічного оркестру. Поряд із моментами театралізації наскрізний розвиток провідної теми, її граничні видозміни – поступовий перехід від радісних світлих настроїв до трагічних, а також активність оркестрових засобів у створенні програмних завдань збагатили традиційну в українській музиці кантату-поему засадами симфонізму, що зумовлює більш складний різновид жанру – вокально-симфонічну поему. Кантату «Хустина» занесено до золотого фонду Українського радіо, записано на платівки, вона і сьогодні не зникає із репертуару багатьох хорових колективів.

Праця Л. Ревуцького на початку 20-х років у жанрі кантати продемонструвала можливості втілення у крупній хоровій формі не лише героїко-епічної образності, але й щирої, задушевної лірики. Споріднені з народними пісенні засади стають сферою вияву національного стилю і виражальності музичної лексики композитора, а надалі – суттєвим фактором драматургічного розвитку й формотворення кантат цього типу.

Для українського мистецтва 20-х років ХХ ст., що маніфестувало модерністські художньо-естетичні засади національного стилеутворення, стає прикметним дифузія семантики творчості попередніх епох. В музиці ознаки

пізнього романтизму поєднуються із досягненнями «золотої доби» вітчизняної хорової культури XVIII - початку XIX століть, формальними прикметами і патетичною риторикою бароко-класицизму, а поряд із цим, із образно-семантичними засадами музично-поетичних першоджерел національної культури, зокрема з архаїкою дохристиянських обрядових дійств, поетикою культури княжої доби, бароковою героїкою думного епосу тощо. Саме подібне суміщення ознак художньо відмінних парадигм призвело до вирізнення в українській творчості даного періоду, зокрема кантатно-ораторіальній, так званих «ретроспективних» стильових течій.

В Україні неокласицизм, необароко та численні інші різновиди модерністської неостилістики, визначилися, насамперед, в літературі, зокрема в поезії П. Тичини, М. Зерова, В. Виниченка, М. Філянського, М. Семенка, Б. Антонича, М. Вороного, О. Олеся та ін. Адаптуючись до нових політичних умов, літературно-мистецька творчість, поряд із прагненням до подальшого розвитку національної традиції, водночас демонструвала впливи естетичних пошуків тогочасної модерної західноєвропейської культури. Взаємодія цих двох тенденцій (національної та модерністської) невдовзі увиразнюється також у музичній творчості, насамперед, у різний спосіб пов'язаній із вербальністю: камерно-вокальній, оперній, хоровій. Вокально-симфонічна музика, зокрема численні різновиди кантатно-ораторіального жанру, що іманентно поєднують поетичне слово та музичну виражальність, посідають в цьому ряду помітне місце.

У колі інтересів композиторів, які зверталися до вокально-інструментальної творчості великої форми спостерігаємо також присутність проблематики, що, поза історичним контекстом, пов'язана з осмисленням людського буття, зв'язку людини з її оточенням – природою, урбаністичним середовищем тощо.

Успіх кантати «Хустина», у якій вже увиразнювалися ознаки неофольклоризму, зродив імпульс композитора до написання наступного вокально-інструментального твору великої форми, що мав бути масштабною чотири частинною вокально-симфонічною композицією для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру, жанрово наближеною до театралізованого дійства. Її естетичні орієнтири мав визначити модерністський контекст молодій вітчизняній поезії, у якій, поряд із неонародництвом, увиразнювалися ознаки символізму, неокласицизму, сецесії, експресіонізму, імпресіонізму тощо.

Л. Ревуцький був у колі перших українських композиторів, у творчості яких стає відчутними мистецький пошук синтезу національної традиції та ознак модерної неостилістики. Вже у 1922 році композитор звертається до

поезії Миколи Філянського, інспірованої не лише національним забарвленням та громадсько-політичними викликами епохи, але й ознаками постромантичного символізму та неокласицизму. На вірші поета композитор створює композицію «Гукайте їх», для мішаного хору, сопрано-соло та фортепіанного супроводу, у якій, властиві поетичній стилістиці символізму «залюбленість у присмеркові барви, неозначеність образу, смислова утаємниченість»¹ знаходять адекватне вираження в постійних мерехтіннях мажоро-мінору, хроматизованих послідовностях тематизму, в статиці повторень остинатних арпеджованих акордів фортепіанного супроводу, у співставленні гранично контрастної динаміки (ff-pp) тощо. У цій розгорнутій хоровій п'єсі вже намітилися композиційні та семантичні ознаки наступних масштабних хорових та оркестрових творів Л. Ревуцького: насиченість, навіть ускладненість інструментальної складової, де концентруються гармонічна нестійкість, хроматика й політональні вертикалі.

Серед новаторських творів композитора цього періоду вирізняється композиція «Зима» – перша частина незакінченого циклу «Щороку», для хору, солістів та симфонічного оркестру, в контрастних частинах якого композитор прагнув утілити поетичну образність, у різний спосіб визначену характером змін природи, явищ, настроїв, пов'язаних із перебігом річного коловороту.

Досвід О. Кошиця, який у 1913 - 1918 роках організував зі студентським хором театралізовані «Різдвяні концерти», (їх постійно відвідував київський консерваторський і, водночас, університетський студент Левко Ревуцький), у майбутньому зорієнтував молодого композитора на створення вокально-симфонічної і, водночас, театральної-сценічної композиції. «Левко Ревуцький замислив створити щось на кшталт хорової опери: перша частина «Снігу, ой снігу якого!» вийшла досить динамічною, другу «Весна» було задумано замрієною, третю «В полі хуга» – у дусі стрімкого скерцо-козачка... Подумати тільки – цей твір міг би стати першою у світовій практиці хоровою оперою!», – зазначає В. Кузик².

Увагу молодого Л. Ревуцького привернула романтично-символічна образність ліричних віршів Олександра Олеся, який, за В. Яременком, «засвідчив себе глибоким і неповторним поетом-ліриком з арсеналом цілком нових засобів художньої образності й виразності, зокрема, неповторним звукописом, що надав його віршам мелодійності та гармонійності»³.

¹Громова В. Микола Філянський // у кн. Історія української літератури ХХ ст. – К., 1994, С. 213.

²Кузик В. Левко Миколайович Ревуцький. – К., 2011, С. 32.

³Яременко В. Передмова до книги Олександр Олесь. «Коли нема пророка на землі». – К., 2007. С. 17.

Композитор звертався до віршів О. Олеся у романсі «Де ті слова», а у продовження діалогу з поетом, до поеми «Щороку», в якій «модерністська основа світовідчуття, з характерним апокаліптичним протиставленням тлінного минулого і безкінечного», реалізується «в тонкій духовно-дисгармонійній і, водночас, рухливо-змінній архітектоніці поезій, в пантеїстичному універсумі голосів природи, людини та історії»¹. Невдовзі композитор закінчує першу частину циклічної вокально-симфонічної композиції, присвячену зимовій порі року.

Творчість Олександра Олеся користувалася особливою увагою композиторів, як східного так західного регіонів України. На слова його поезій композитори охоче писали хори, романси, пісні². Приступаючи до реалізації свого творчого задуму, композитор також прагнув адекватно втілити поетичну образність в музично-модерністському контексті. Однак, хоча він щедро використовує визначені віршами засоби символізму, все ж, художнє рішення твору прочитується скоріше в прикметних межах пізнього романтизму. Так, в першій завершеній частині твору сповнена краси і щирості психологічно-естетична, схильна до алегорії образність більш наближена до естетики імпресіонізму.

Жанрову орієнтацію музичного втілення поетичного задуму певною мірою визначило прагнення реалізувати його у формі, наближеній до оперної дії. Згодом, у 1925 році композитор у своїй автобіографії зізнається: «У 1908-1909 роках дбав про те, щоб написати оперу «Купальська ніч» (за мотивами творів М. Гоголя), куди збирався увести багато народного мелодійного матеріалу»³. На жаль, ці наміри композитора, як і багато інших цікавих задумів, не змогли реалізуватися. Композитор встиг повністю завершити лише першу частину («Зима») масштабного задуманого хорового циклу «Пори року» та розпочати його другу частину («Весна»), однак, задум театралізованої вокально-симфонічної композиції залишився нереалізованим. Олександр Олесь емігрував до Чехії і радянська влада одразу наклала табу на його творчість, вірші поета надовго були вилучені із мистецько-літературного

¹Гундорова Т. Історія української літератури ХХ століття. Кн. 1. – К. 1994, С. 14.

²На сьогодні до віршів О. Олеся зверталися біля 80 українських композиторів, серед них: М. Лисенко, Й. Кишакевич, В. Барвінський, С. Людкевич, К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький.

³Ревуцький Л. Автобіографія (1925). – Відділ рукописів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. – Фонд 36-3/524.

обігу. Ці обставини стали на заваді продовженню роботи над цікаво задуманим, однак незавершеним, вокально-симфонічним циклом.

Після закінчення першої частини циклу старший брат композитора Дмитро Ревуцький розповів у листі до Левка про відвідини в Москві його київського консерваторського професора Рейнгольда Глієра, який, на той час, вже покинув Україну та виїхав до російської столиці¹. Попередньо ознайомившись із клавірним викладом першої частини циклу, Р. М. Глієр просив передати «своєму улюбленому учню» ряд фахових зауважень. Наводимо уривок із листа Дмитра Ревуцького до брата (далі мовою оригіналу): «...Смотрели с Глиером «Снігу, ой снігу якого!». Он нашел, что слишком густо в смысле регистра в левой руке, слишком полно. Следует обратить внимание при инструментровке и меньше пользоваться этим регистром (ймовірно, йдеться про нижні регістри інструментальних партій у клавірному викладі – А. Т.). Некоторые места очень понравились, особенно конец... «Ишь ты, с хитрецей конец!», – цитує Д. Ревуцький спостереження Р. Глієра².

Щодо відзначених у листі Р. Глієром «хитрощів» у фіналі першої частини, то, мабуть йдеться про заключний акорд, де на тонічне завершення основної тональності (*Es*) накладено її субдомінантовий септакорд, до того ж, що особливо важливо, лідійського забарвлення (з IV-м підвищеним щаблем), що є властивим обрядовим веснянкам, семантику яких надалі композитор ймовірно мав намір використати у наступній частині («Весна»). У даному випадку лідійський нахил «нестійкого» завершення першої частини («Зима») мав не лише провокувати продовження циклічної форми, але й визначити настрій її наступної частини де, ймовірно, мали б увиразнитися весняні образи та радісні світлі почуття, на кшталт тематизму Другої симфонії та інших творів композитора цього періоду.

Через багато років, у розмові диригента Київської опери Івана Гамкало з композитором, що відбулася 17 жовтня 1971 року, на запитання щодо долі незакінченого циклу «Щороку», Левко Миколайович відповів: «Чернетка

¹Ревуцький Д. М. (1881 - 1931) – відомий філолог, фольклорист, мистецтвознавець, громадський діяч. Закінчив Київський університет, викладав у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка (1918 - 1931), працював у Інституті фольклору Академії наук. Активний діяч Всеукраїнського товариства ім. М. Леонтовича. Автор історично-етнографічних, літературознавчих та мистецтвознавчих видань. Замордований, разом із дружиною агентами НКВД. Про це у ст. Кузик В. // Дмитро Ревуцький. Репресований помертв. Ще раз про «міфотворчість» радянських істориків / СЛОВО Прогресу. 2006. Ч. 15, 13-19 квітня.

²Гамкало І. Миттєвості спілкування з класиком // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 15 / 36. наукових праць ІМФЕ, упорядкування В. Кузик. – К., 2015. С. 68.

першої частини «Зима» була готова, і накидано другу частину. Це все показував Р. Глієрові, а він сказав, що фактура дуже густа... Я тоді захоплювався «Морем» К. Дебюссі, перша частина якого в сонатній формі з побічною партією соло. У першій частині «Щороку», як і в «Хустині» також сонатна форма, з побічною сольною партією». Згадав композитор і про сумну долю автора тексту, поета О. Олесь: «Тепер «Зиму» можна було б співати, бо автор слів Олександр Олесь повністю реабілітований»¹.

Мелодизм композиції «Зима» характеризує органічне поєднання пісенності та наближеної до інструментальної декламаційності, пов'язаної, переважно, із проявами експресивного відтворення прямої мови, що уособлює віртуальні образи поетичного тексту.

У річищі проявів модерністських ознак особливий інтерес представляє ладо-гармонічна складова зазначеного твору. В контексті української музики початку 20-х років минулого століття гармонічна мова Л. Ревуцького, зокрема і в цьому творі, займає особливе місце. Залишаючись в тональній системі, композитор демонструє дивовижне розмаїття її основних ладових функцій. Поліладовість, постійне мерехтіння мажору-мінору, малотерційні співставлення дисонуючих співзвуч, ланцюги секвенцій, в основі яких хроматизовані обігрування звуків зменшених тризвуків або септакордів тощо. Композитор вдається до одночасного поєднання в опорних акордових вертикалях кількох видів терційних або квінтових звуків. Приміром, на початку частини, в поліфонічному епізоді рефрену (друге проведення основної теми), квінтовий звук тонічної опори (*Мі бемоль*) подано у всіх трьох варіантах (*сі бемоль-сі дубль бемоль* – в партіях сопрано div. та *сі* – в басах).

Л. Ревуцький звертається до пізньоромантичних стильових орієнтирів, зокрема, до вагнерівського «незавершеного» тематизму (на зразок постійних змін очікуваної тоніки в кадансах Вступу до «Трістана і Ізольди»). Він також використовує в кадансових завершеннях (речень, фраз, епізодів, частин) тонічний акорд з прихованою септимою (або секстою), що «розмиває», послаблює тональну визначеність. Подібні акорди притаманні загалом ладо-гармонічному мисленню композитора: нестійкі, ладо-тонально «розмиті» кадансові завершення зустрічаємо в різних жанрах його творчості цих років (в «Пісні» для фортепіано, в сольній обробці «Чуєш, брате мій», у викладі головної партії Другої симфонії тощо).

З гармонічними засадами Р. Вагнера пов'язані в цьому творі також широко вживані зменшені септакорди, що нагадують так звані «трістанівські»

¹Гамкало І. Миттєвості спілкування з класиком // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 15.

лейткомплекси, а також ладові співставлення паралельних тональностей із спільним терційним звуком (у Вступі до «Трістана» – *ля-До*; на початку «Зими» Л. Ревуцького – *до-Мі бемоль*), постійне мерехтіння мажоромінорного забарвлення одноіменних тональностей, висхідний або низхідний рух хроматизованих пасажів тощо. Впливи вагнерівських оперних засад підкреслює також гранична насиченість оркестрової фактури, що проглядає навіть у фортепіанній партії клавірного викладу («слишком густо», – зазначає Р. Глієр у цитованому вище листі Д. Ревуцького до брата).

Ремінісценції стилю пізнього Р. Вагнера в ранніх творах Л. Ревуцького мотивуються тогочасним захопленням молодого музиканта операми німецького композитора, який, по суті, вже передвіщав нові вектори в розвитку музики ХХ століття. Л. Ревуцький достеменно знав вагнерівські оперні твори, під час перебування у 1916-18 роках на Ризькому фронті, у хвилини затишшя, маючи при собі кишенькове видання партитури опери «Трістан і Ізольда», робив переклад оркестрової партії свого улюбленого твору для двох роялів у чотири руки.

Загалом, насиченість хроматикою стає притаманною не лише оркестровій, але, хоча й меншою мірою, хоровій та сольним партіям «Зими». Виразальність подібних засобів у першій частині вокально-симфонічного циклу «Щороку» привносить до музичного висловлювання модерний флер, імпресіоністичну розпливчастість контурів, створює своєрідне музичне сфумато, що відтворює сприйняття реалій ніби крізь заткане морозцем віконне скло.

Ще одним доказом хроматизації викладу (не лише по вертикалі, але й по горизонталі) є півтонове сповзання ладотональних опор секвенційного розвитку тематизму кожного із згаданих образів-асоціацій (а-as-g). Саме про подібну, постійно вживану в творі щедрю хроматизацію мелодизму згадує Р. Глієр у вище цитованому листі Дмитра Ревуцького (в російському оригіналі, визначену як «ползучесть, хроматичность»).

Серед моментів хорового дійства, увиразнюючи театралізовані ознаки драматургії, особливо важливу роль виконують два розгорнуті solo (мецосопрано й тенора), пантеїстичну образність яких відтворено на межі народно-побутового та поширеної у різних видах українського мистецтва цих років модерної сецесії. В поезії і літературі, в театрі та пластичних видах мистецтва парадигму цього спрямування характеризують такі ознаки, як поєднання умовного і реального, декоративна орнаментика, утотоження образів людини і природи, засади символізму та естетизму.

За жанрово-композиційними ознаками перша частина циклу представляє рондо, де функції рефрену, тричі проведеного в основній

тональності (третє проведення скорочене) виконує хорова заставка, радісний вигук «Снігу, ой снігу якого!», а фрагменти із сольною звучністю є двома епізодами в загальній побудові форми. Намічені у рефрені символічні асоціації зимової природи з реаліями сільського життя (вкриті снігом «гори, степи і долини», що нагадують «свитку з найбільшої вовни») продовжуються в першому сольо-хоровому епізоді (*Meno mosso*), де зимові пейзажі сприймаються то як «білий гусячий пух», то як «хвилі вишневого цвіту». Врешті, в цьому таки символічному ряду вирізняється алегоричний образ свавільної й гордої Дівчини-богатирки – Зими, яка «всюди розкидала рядна й полотна» - випраний, вибілений, приготовлений для майбутнього сімейного життя шлюбний посаг. Метафоричність цієї образності та засоби художнього втілення кульмінаційного епізоду твору Л. Ревуцького тематично перегукуються із центральною картиною («Любов») сецесійного триптиху «Життя» відомого українського художника Ф. Кричевського (1925 - 27 рр.), у якому «співуча ритміка ліній і вишукана пластика постатей злита воедино, перетворюючись на символ вселюдного Почуття»¹.

Образ Зими, реаркарнований у молоду селянську дівчину, стає центром не лише розгорнутого початкового епізоду першої частини циклу, реалізованої у формі сонатного алегро, де тематизм виконує функцію побічної партії. Саме так визначив її особливе значення Левко Ревуцький у бесіді з диригентом столичної орпери Іваном Гамкалом. При цьому, мецо-сопрановий сольний тембр, що починає цей епізод, не стає засадничим у відтворенні провідного образу, він лише акцентує слухацьку увагу, ніби унаочнює його присутність у подальшій дії. Прямую мову дівчини-богатирки (епізод *Tempo primo*) надалі відтворює звучність партії сопрано на тлі протяжних вигуків «Гей!» інших голосів хору - ланцюгове дихання басів, альтів і тенорів, на квінтовій опорі (*Mi bemol*) змінює щільний акордовий виклад усіх хорових партій, поділених *div*.

Поступове насичення хорової звучності остаточно персоніфікує багатогранний, експресивний образ, що у своєму розвитку виявляє ознаки особистісного, навіть еротичного почуття (дівчина, хоча й боїться можливої зради, мріє про чуттєве кохання – парубочі обійми, поцілунки). Головну кульмінацію в розвитку цього образу і, водночас, тематизму всього епізоду визначають висока теситура унісону сопрано і тенорів, експресію якого підсилює оркестр – на посиленій динаміці (*ff*), акцентований септакорд малотерційної будови та наступні густо хроматизовані акорди оркестрового *tutti*.

¹Горбачова І. Сторінки української сецесії. Істрія і сучасність // в альбомі «Мистецтво України ХХ століття». – К., 2000, С. 13.

Наступний епізод – *Piu tranquillo* (соло тенора) контрастує із попереднім. Природа, як в поезії, так і в музиці - не реальні картини, що є властивим втіленню пантеїстичному світогляду. Крихка грань реального та фантастичного єднає людину з природою, образність якої, за своєю суттю, є ірреальною, матеріалізованою лише у «зимових снах». Сняться природі «прозоре море», «дно його яснозелене», «хвилі чи хмари над ним», «ночі в серпанках сріблястих», «зорь тихосяйні лампади», «шелест шовковий степів» тощо. Психологічний підтекст цих снів символізує мрію, чекання, надію на зміни не лише у річному колообігу, але й в людському житті, а ширше – в суспільному. Реальний час також визначає образ-алегорія: ірреальний мірошник засипає землю снігом - «сіє крізь хмари муку». Саме в цьому епізоді відверто відчутні модерністські засади тогочасних творів Л. Ревуцького: імпресіоністичні ознаки образів сну втілюють стишена звучність тенора-соло, постійний баркарольний плавний тріольний рух оркестрових фігурацій у поєднанні з напрочуд насиченою хроматикою. Нестійкі гармонічні опори (постійні трансформації нової дієзної тональності (H), складні політональні поєднання в акордах та хроматичні зсуви секвенцій в тематизмі сольної та оркестрової партій (у даному епізоді відсутня хорова звучність).

Першу фразу хорового рефрену повторюють оркестрові акорди, що звучать *marcatissimo*, могутньо, на *ff* (головна кульмінація форми). Однак, напруга інструментальної звучності поступово згасає. Стишені звуки хору, на тлі прозорих оркестрових тремоло і затухаючої динаміки (аж до *ppp*), завершують композицію майже реальним відчуттям тиші застиглого зимового пейзажу («В білих снігах потонули гори, степи і долини»).

Задум розгорнутої вокально-симфонічної форми «Щороку» не зміг скластися остаточно, однак схвальна оцінка Р. Глієром його першої частини («Зима») та його педагогічне відчуття вже зрілих можливостей учня-композитора – звідси рекомендація братися за твори великої форми («подавайте концерт, сонату, симфонію, оперу»), підбадьорили Л. Ревуцького для подальшої творчої роботи, стали пророчими і реалізувалися у його наступних симфоніях, фортепіанних концертах, у творчому редагуванні опери М. Лисенка «Тарас Бульба» та інших творах.

Витоки інноваційних виражальних засобів у кантатних композиціях Л. Ревуцького – інтонаційно-мелодичних, поліфонічних, ладо-гармонічних тощо, слід шукати в органічному синтезі з українським фольклором, де хроматизація є наслідком альтерованих народних ладів та помітного тяжіння до ладово-гармонічного та поліфонічного напруження. Ще на зорі творчого становлення композитора, музикознавець Микола Грінченко зазначав, що в його творах «гармонічно-поліфонічний комплекс інтонацій досить складний,

багатозвучний, насичений певною звуковою напруженістю; він і гострий, і ніжний, і суто дисонансний. ... Є в його гармоніях рух, динамізм, певна частина бурхливої екстатичності, але все це проходить крізь призму спокійного звуко-споглядання: думка завжди переважає над емоціями, культура бере гору. Класично чистий мажор-мінор в його ладовій побудові зі всіма його останніми ускладненнями – це здавалося б, вихідна точка гармоніко-поліфонічного думання Л. Ревуцького, але далі, у своєму поступі цілком природньо і органічно переходить він і до атоналізму, уперто все-таки виставляючи всі ключові знаки»¹.

Інспіровані поезією Т. Шевченка засади народного мислення, що поширюються на всі параметри кантати «Хустина» Л. Ревуцького, надаючи їй яскраво національного забарвлення, а також інноваційні пошуки в першій частині - «Зима» незавершеного циклу «Щороку», на сл. поеми О. Олеся, вже на початку 30-х років минулого століття визначили різні грані неофольклоризму, намітивши в українській творчості важливий вектор подальшого розвитку в музиці стилістичного спрямування модернізму.

На жаль, властиві ранній творчості композитора сміливі пошуки нової виражальності, через трагічні обставини в особистому житті, в жорстких умовах радянської дійсності було жорстоко загнано у глухий кут. У цьому композитор був далеко не поодиноким. Творча доля багатьох письменників, поетів, режисерів, художників радянського періоду, що увійшов до вітчизняної історії культури як «розстріляне відродження», по суті була зупинена, зламана, понівечена. На довгі роки замовкає муза композитора і лише окремі твори, переважно малої форми, змогли піднятися до рівня його ранніх геніальних шедеврів. Виняток складає кантата-поема «Ода Пісні», створена у 1956 році, на вірші друга композитора Максима Рильського, де образ Пісні, як відгомін творчості «молодечих років» - (у романсі композитора на вірші М. Філянського, саме пісня «найперша долетить до тих, хто заблукалися») - мала нагадати шанувальникам національної культури і друзям композитора про дві пам'ятні тогорічні дати: - 45 роковини створення Музичного товариства імені Миколи Леонтовича та 75 років від дня народження жорстоко замордованого нкаведистами відомого українського вченого, улюбленого старшого композитора Дмитра Ревуцького.

Прем'єра першої частини («Зима») вокально-симфонічного циклу «Щороку» відбулася лише за часів Незалежної України. На сьогодні виконавська інтерпретація цього твору існує у кількох, дещо відмінних, проте творчо інтересних редакціях сучасних композиторів, що виникли під час його

¹Грінченко М. Музичний силует // Музика. 1927, № 2, С. 18.

підготовки до друку та в процесі подальшого виконання. Музичне редагування твору, як зазначає учень Л. Ревуцького композитор Віталій Кирейко, «полягало лише в упорядкуванні окремих місць фортепіанного супроводу та уточненні деяких деталей нотного тексту»¹.

Подальші творчі «втручання» композиторів (В. Кирейка, а згодом – В. Степурка) стосувалися виключно оркестрування твору. Здійснена композитором партитура, що була розрахована на повний склад симфонічного оркестру, на жаль, не збереглася, в рукописі клавірного викладу знаходимо лише окремі авторські вказівки щодо інструментовки. Приміром, на початку короткого оркестрового вступу до першої частини зазначено акорди мідної групи інструментів – валторн і труб, що у високому регістрі, на форте, звучать особливо світло, готуючи головну тему хору – образ емоційного, радісного подиву зустрічі із першим снігом, із зимою: «Снігу, ой снігу якого!».

Задум вокально-симфонічного циклу «Щороку» не зміг остаточно реалізуватися, однак, пошуки суголосної добі модернізму інноваційної семантики в кантаті-поемі «Зима» намітили не лише в творчості композитора, але й загалом в українській музиці даного періоду вектор модернізму. На жаль, подальший розвиток цього стильового спрямування в українській музичній творчості, на кілька десятиліть перервали жорстокі реалії радянської дійсності.

Щодо світської ораторії, то в українській музиці до початку 20-х років минулого століття майже не було викінчених форм цього жанру. Довгий час, ораторіями традиційно називали масштабні хорові, або вокально-симфонічні композиції, створені до визначних дат, або подій, презентація яких мала супроводжувати пишні урочистості. Подібна практика побутувала в Харкові. Натомість, у Західній Україні, на зламі минулих століть композитори-священики komponували наближені до ораторіального жанру масштабні вокально-симфонічні твори паралітургійної орієнтації, або на історичну тематику, пов'язану, переважно, із звиятною епохою козаччини («Тарасова ніч» Й. Кишакевича, «Гамалія» М. Копка та ін.).

Значною мірою утвердженню у вітчизняній хоровій творчості ораторіальної специфіки сприяв поширений в українській музиці жанровий різновид кантати-поєми, парадигму якої, лише за умов менш масштабної форми, також визначають: наявність епічної соціально значимої сюжетної основи, послідовне подієво-розповідне розгортання драматургії, пряма мова персоніфікованих образів-героїв, рельєфність сценічної картинності, присутність зображальних моментів тощо.

¹Кирейко В. Від редактора //Л. Ревуцький. Повне зібрання творів в одинадцяти томах. Т. 7. – К., 1984, С. 9.

Драматизації ораторіальної форми сприяла взаємодія хорового, оркестрового та інших жанрів, зокрема таких, що містять ознаки театралізації, дієвість, «показ» дії, конкретної образності, що в кожному окремому випадку визначаються особливостями змісту, стильовими орієнтирами, а також національними традиціями, впливом різноманітних видів етнічної культури – фольклору, народного мистецтва, зокрема, театралізованих обрядових дійств тощо. Прикладом цьому може бути вже згадувана, наближена до сценічного дійства вокально–симфонічна композиція «Українське весілля» В. Барвінського, у якій послідовне залучення етнофольклорних ознак суттєво вплинуло на жанрово-стильову своєрідність твору.

В епоху ствердження ідеї національної державності особливого значення в українській професійній творчості набирає героїчно-патріотична тематика, зокрема образність, пов'язана з подіями визвольних воєн, закарбованих в народно-пісенній творчості. До процесу становлення епічно-драматичних, розгорнутих в часі хорових форм активно залучається національний епос, зокрема історичні пісні, плачі та думи. Властиві кантатно-ораторіальним формам конкретизація образності, зображальність дії закладені в самій природі думних речитацій. У культурі фольклорної традиції епічні думи представляють вищий рівень, наближений вже до професійного мистецтва. «Мінлива мелодія думи, нагинаючись вповні до потреб тексту й до ритму підходящих слів, передає по змозі вірно природню декламацію та ілюструє музикою текст далеко більшою мірою, ніж це можливо у звичайних піснях», – зауважує академік-фольклорист Ф. Колесса¹.

На межі минулих соліть епічний нахил історичної образності, відповідна драматургія, з ознаками театрального мімезису, значною мірою вплинули на формування в українській музиці ораторіального жанру. Однак, звертаючись до епічно-історичної сюжетики, композитори демонструють вже новий підхід до сформованого у барокову добу розуміння жанру світської ораторії.

В музичному мистецтві Нового часу, зокрема в масштабній, розгорнутій у часі вокально-симфонічній формі ораторії значно увиразнюється авторське ставлення до історичного сюжету, активне привнесення до подієвої розповідності експресії власного світовідчуття, що суттєво вплинуло на вже усталену парадигму жанру, в якому іманентна для нього епічність може органічно співдіяти з драматичними та емоційно-ліричними ознаками.

У першій третині ХХ століття в українській музиці знаковим ораторіальним твором стає створена у 1923 році «Дума про дівку-бранку

¹Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970, С. 328.

Марусю Богуславку» М. Вериківського. Музикознавець М. Грінченко відзначав закономірність звернення композитора до великої хорової форми. «Для широкого загалу Михайло Вериківський знайомий у своїх вокальних творах (хорові обробки народних пісень, хори), але не можна сказати, що там центр його творчості; просто традиційна стежка українського композитора привела його до загальноновживаних і з любов'ю культивованих форм хорового твору, але і тут ми помічаємо зовсім інший підхід до цієї форми: композитор розсуває рамки її; куплетова форма М. Лисенка або елементарна - дво та тричасткова будова хорів К. Стеценка, Я. Степового не задовольняють композитора: він прямує до *форм ораторії* («Маруся Богуславка»)¹.

У 1919 році, ще під час навчання в Київській консерваторії в класі Б. Яворського М. Вериківський почав роботу над створенням великої хорової поеми «Гайдамаки», на слова Т. Шевченка, у якій прагнув, із нових суспільних позицій осмислити історичне минуле українського народу. А через кілька років створює два Реквієма для хору і фортепіано – «Пам'яті Миколи Леонтовича», на слова П. Тичини (1921) та «Пам'яті М. Лисенка», на слова поета модерного спрямування М. Вороного (1922), що стали першою спробою молодого композитора органічно поєднати традиційні музично-обрядові форми із сучасними текстами.

Приступаючи до написання розгорнутих хорових форм, М. Вериківський вже мав не лише бездоганну професійну підготовку, але й значний досвід роботи із хоровими колективами, від 1920 року композитор очолював Український національний хор, із яким у різний час працювали такі відомі диригенти, як О. Кошиць та В. Верховинець. Спеціально для цього колективу К. Стеценко написав свої відомі обробки галицьких пісень («Кей ми прийшла карта» та «Чуєш, брате мій»).

Про заслужену популярність М. Вериківського-диригента свідчать також численні виступи композитора під час масових народних свят, де він керував тисячними хоровими та оркестровими колективами. Такий грандіозний концерт відбувся, зокрема, під час відкриття в Києві ланцюгового мосту через Дніпро.

Ораторію М. Вериківського «Дума про дівку-бранку» вирізняє, поміж інших творів цього жанру, насамперед, її літературна основа, складена виключно із народно-епічних джерел. До драматургічної композиції лібрето автор уводить оригінальні тексти та найхарактерніші ознаки музичного тематизму двох, особливо поширених в епічній народній практиці дум – «Про Марусю Богуславку» та «Про Самійла Кішку», а також, генетично пов'язаний

¹Грінченко М. Музичні силуети. М. І. Вериківський // часопис Музика. 1925, С. 84.

із жанром думи, вербально-музичний тематизм невольницьких плачів – «Не ясний сокіл квилить-проквіляє» та «Ой, та у святую неділеньку». При цьому, композитор не вдається до цитування оригінальних, поширених на теренах України наспівів. Згадані думи та плачі лише визначають зміст, проблематику та образність твору, а також суттєво впливають на його жанрово-стилістичні засади та композиційні особливості. Їх специфічна семантика, сконцентрована, або розріджена, на різних рівнях формує драматургічний задум, тематизм і формальні особливості твору, об'єднує й спрямовує найрізноманітніші засоби його художньої виражальності. Однак, композитор не обмежується лише семантикою епічної жанровості, він користується також ознаками драматичних, наближених до театральних форм та, водночас, привносить до виражальності ораторії особистісне ліричне сприйняття історичних подій.

У «Думі про дівку-бранку», в колі органічного поєднання різних видових ознак, все ж визначальним залишається епіка. Зміст і структура думного епосу визначає особливості загальної форми, де оповідну функцію виконують хори, а картинна зображальність концентрується у симфонічних інтермедіях та сольних і ансамблевих епізодах. Особливості формальної розбудови цього твору також узгоджені з композиційною структурою епічної думи: симфонічна інтродукція та перший хор сприймаються як своєрідний думний зачин, так звана «заплачка», а фінальна частина – як розширене традиційне завершення, в якому домінує пафосне славлення рідної землі та її героїв.

Ораторія М. Вериківського складається з двох частин і у кожній вирізнено кілька епізодів-картин. Перша частина – інтродукція втілює розповідь про трагічне перебування козаків-бранців у турецькій тюрмі та образно конкретизований діалог козаків-невольників та чоловічого хору. Завершує інтродукцію епізод появи в темниці української бранки – улюблениці султана, красуні Марусі Богуславки, яка прагне визволити з неволі полонених земляків.

У другій частині контрастно співставляються українські та турецькі образи. Реалістично персоніфіковані образи невольників (чоловічий хор), які згадують рідну землю, ілюзорно доповнюють уявні «голоси з України» (жіночий хор). У подальшому розвитку цим образам протиставляються розгорнуті, по театральному унаочнені картини, що зображують молитву муедзина (соло тенора) та оркестрово-симфонічне втілення поїзду султана, який їде на молитву до мечеті. Кульмінацією цього протиставлення стає епізод звільнення Марусею із темниці невольників та розгорнута оркестрова батальна картина битви козаків із турецькими яничарами під городом

Козловим. Завершує ораторію заключний мішаний хор, який славить рідну землю, незламну козацьку звитягу та хоробру українську бранку Марусю.

Композитор послідовно реалізує в ораторії не лише сюжетну програмність, але й характерні засади організації музично-поетичного матеріалу думного епосу. Поєднання епічного оповідного елемента з драматичними моментами, безпосередній «показ» подій, індивідуалізація образності визначили не лише характер побудови форми ораторії, але також її драматургію, що втілює паралельний розвиток кількох образно-тематичних ліній: епічно-розповідної, представленої переважно хоровими епізодами; дієвого розгортання сюжетної основи - сцени Марусі з козаками, заключної симфонічної інтермедії, індивідуалізованими психологічно визначеними характеристиками контрастних образів-персонажів – діалог невольників, аріозо Марусі, молитва муедзина та інше. У взаємодії цих основних драматургічних ліній формуються засади конфліктного протиставлення протилежних образів, переконливо унаочнених в заключному епізоді ораторії («Бій під городом Козловим»), де чітко розмежовуються їх внутрішні відмінності. Для кожного з них усталюється певна тембральна, інтонаційно-ладова та темпорально-динамічна виражальність: Марусю Богуславку співає сопрано, індивідуалізовані постаті першого та другого невольника розкрито (відповідно) в партіях тенора та баритона, груповий портрет козаків-невольників відтворює чоловічий хор, натомість, жіночий хор у цьому епізоді символізує голос Матері-України. Образи козаків та Марусі, вирізнені в партитурі відповідними вокально-хоровими тембрами (чоловічий хор та сольна звучність сопрано) об'єднують послідовні зв'язки з народно-епічними пісненими традиціями. Натомість, образність мусульманського світу відтворено більш узагальнено, інструментально-оркестровими засобами, тематизмом, позначеним стилізацією орієнтальних ознак.

Центральним в ораторії є груповий образ невольників (чоловічий хор), що, розвиваючись протягом всієї форми у різних емоційно-психологічних ситуаціях, постає щоразу в різній якості, збагачуючись новими гранями: то скорботний, замучений тяжкою неволею (IV, VII епізоди), то гнівний, протестуючий (в сцені приходу до в'язниці Марусі Богуславки), то мужньо-героїчний (у фіналі). У відповідності до іманентних засад класичної ораторіальної форми у виконавському ансамблі є традиційно присутній, хоча й своєрідно трактований образ-персонаж Оповідача, функції якого презентує мішаний хор, в партії якого водночас фокусуються думки і почуття народу та коментар подій.

В ораторії широко використано також картинну зображальність, що концентрується переважно в оркестровій партії. Приміром, арпеджіато

струнних відтворює звучання бандур, стале повторення ритмічних фігурацій мелодичного ряду – плескіт морських хвиль, а *ostinato* окремих звуків стаккато моделює монотонне накрапування дощу.

Образ української дівчини Марусі Богуславки – полонянки, возвеличеної султаном та, водночас, за текстовими версіями різних варіантів думного епосу, нескореної патріотки, розкрито у двох центральних сценах-картинах, що змальовують прихід Марусі Богуславки до темниці, де страждають її земляки козаки-невольники. В основу цих епізодів покладено образність та етностильові мовні коди одного із найдавніших зразків історичної епічної творчості – «Думи про Марусю Богуславку».

В картинах-сценах Марусі з невольниками, зокрема, у сповнених драматичної експресії діалогах героїні з полоненими козаками (5 та 11 епізоди) концентруються драматично-дійові моменти думи. Побудову цих сцен цементує кількаразове повторення лейттеми, що інтонаційно базується на сольному зверненні Марусі до козаків та ініціює подальший тематичний розвиток всієї частини.



Виразальність лейттеми послідовно реалізується в наступному розвитку тематизму. На початку третього епізоду в оркестрі знову експонується основний мотив, що, після викладу валторнами, звучить у низьких регістрах віолончелей і фагота. А далі, у вокальних партіях проходить на засадах варіювання. Мелодійно-інтонаційні та метро-ритмічні зміни в лейттемі пов'язані із відтворенням певних фаз емоційного стану змучених неволею людей, що характеризується як розпачливий зойк, тужлива скарга-благання в партії першого невольника та більш об'єктивне, стримане, розсудливе почування другого, який усвідомлює трагічну безвихідь становища. Інтонаційно-ритмічні ознаки, ямбічність, в партії баритону, речитації на одному звуці на тлі глибоких оркестрових педалей – відтворюють характер більш статечний врівноважений.



Поряд із декламаційно-розповідними ознаками, притаманними плачам і думам, у тематизмі цієї частини ораторії увиразнено також лірико-пісенну наспівність. Драматичною експресією позначений епізод «Невільники залишають темницю», в якому використано прийом діяхронного розвитку дії: реальну ситуацію, що зображує саму подію – втечу козаків із неволі, відтворює чоловічий хор, а умовний план – коментар-реакцію на цю подію та образність, пов’язану із спогадом про рідну землю відтворює жіночий хор. Подібна «режисура» хорових тембрів посилює драматичні засади твору, не порушуючи при цьому його ораторіальної специфіки.

Важливе художньо-образне та смислове навантаження в ораторії має образ-алегорія «Голоси з України» (жіночий хор у V-му та IX-му епізодах), в основі якого – остання строфа «Думи про Марусю Богуславку», її ліричне завершення, розповідь від першої особи про рідну землю, куди линууть думки й почуття ув'язнених бранців. «Поетичне відтворення рідного краю – «тихі води і ясні зорі» – вимріяне і вистраждане невольниками під час каторги, є одним із найкращих образів у світовій духовній скарбниці», – напише згодом про образність цих, напрочуд поетичних рядків українського думного епосу письменник Михайло Стельмах¹. М. Вериківський персоніфікує мрію невольників узагальненим образом матері-України, сповненої любові до своїх синів. Поряд із ознаками плачів та дум в тематизмі посилюються лірична розспівність, більш динамічною стає інтервальна амплітуда, розширюється діапазон фраз. Пісенність визначає не лише інтонаційність, але й структуру гармонічних побудов, «вокальне» голосоведення і мелодичну логіку міжакордових сполучень, наспівність ладотональних змін, вокальність інструментальної фактури, насиченої імітаційним рухом тематичних мотивів і підголосків, голосами, дублюючими хорові партії.

¹Стельмах М. Вступне слово до кн. Думи: історико-героїчний цикл. – К., 1982. С. 5–10.

Турецькі образи композитор свідомо згрупував у двох фінальних «східних» епізодах – «Молитва муедзина» та «Султан їде у мечеть». До тематизму, що характеризує турецькі образи, композитор ще раз звернеться у симфонічній інтермедії «Бій невольників з яничарами під городом Козловим», де, поряд із послідовним розвитком сюжетності, відчутні й більш узагальнені, властиві інструментальній творчості засади формотворення, що надають композиції необхідної цілісності. Виразно простежується в даній інтермедії її композиційний каркас – структура сонатного алегро, в якому функції головної партії виконує енергійна, позначена східним колоритом тема султана, а побічної – сумна, лірично-протяжна тема хору невольників. У досить інтенсивній розробці обидві теми проходять окремими елементами, переплітаючись у різноманітних варіантних ланцюгах. Інтермедія стає конфліктним вузлом драматургії всього твору, переломним моментом у розвитку сюжетної канви і, водночас, підсумковим завершенням розвитку образів та всієї дії ораторії. Наступний епізод, в усталених традиціях жанру, представляє фінал-апофеоз, традиційне кантатне прославлення героїв твору, народу, подвигу бранки Марусі та рідної української землі.

В ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» М. Вериківський, враховуючи умови слухацького сприйняття новою аудиторією творчого втілення героїко-патріотичної теми й усвідомлюючи потребу оригінальних інноваційних рішень, по новому трактує ораторіальний жанр, поєднуючи притаманні йому ознаки театральноміметичної драматургії (наскрізна дія, індивідуалізована психологічно виразна образність, властиві театральному жанру емоційні моделювання, монологічні та діалогічні форми) та симфонізму (конфлікт зіткнення гранично протилежного тематизму, як засіб драматургічного розгортання форми, функціональна та імітаційно конкретизуюча роль оркестрової виражальності, помітна матеріальність оркестрової фактури в епізодах звуконаслідування тощо). Реалізуючи національну прикметність твору, композитор, залучає до семантичного поля не лише вербальність історичного епосу, але також відповідну музичну семантику дум і плачів, інтонаційність, ладо-гармонічні та ритмічні особливості народних лірико-епічних джерел. Все це безумовно посприяло переконливому втіленню конкретного тематично-образного задуму ораторії, його мистецькому вирішенні в контексті значного художнього узагальнення.

На початку 30-х років XX ст. М. Вериківський продовжує пошуки можливості втілення в кантатних та ораторіальних формах нових, пов'язаних із революційними подіями образів. У цьому річищі, після

створеної у 1923 році для мішаного хору а cappella кантати-гимну «Першотравнева», композитор приступає до написання ораторії «Дванадцять», на текст однойменної поеми О. Блока. Невдовзі, не завершивши свого попереднього задуму, в 1934 році композитор, захоплений історичними поемами Т. Шевченка, розпочинає роботу над ораторією «Іван Гус».

Однак, призупинивши невдовзі працю над цими творами, у продовження досвіду роботи над масштабно розбудованою, наближеною до сценічно-театральної симфонічно-хоровою формою, композитор береться до реалізації раніше задуманого масштабного твору ораторіально-театрального спрямування, лібрето якого визначив текст трагічної поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» про героїчне народне повстання, що відбулося у XVIII столітті і увійшло до української історії як Коліївщина¹.

Зміст цього твору, що кореспондував із подіями і войовничими настроями перших буремних десятиліть минулого століття, був напрочуд популярним. Шевченкова поема ставилася на кону багатьох драматичних театрів. Однією з найбільш примітних була інсценізація К. Черкасенка, з музичним оформленням К. Стеценка (1919).

Саме музика до п'єси – увертюра (її в 1919 – 1920 роках оркестрував Р. Глієр), інструментальні інтермедії, танцювальні епізоди та численні пісні – ліричні, героїчні, епічні, жартівливі, що невдовзі набули виняткової популярності і навіть виконувалися в концертах, забезпечили успіх цієї вистави².

Те, що М. Вериківський був ознайомлений і з твором К. Черкасенка, і з музикою К. Стеценка не викликає сумнівів, до того ж, у хоровій музиці цього періоду до кола творчих інтересів композитора активно залучається історична проблематика. Однак, і цей творчий задум М. Вериківського так і не був остаточно реалізованим.

¹Два попередньо згадані ораторіальні твори залишилися не закінченими й існують лише в авторських начерках та ескізах, що зберігаються в київському Музеї-архіві літератури та мистецтва.

²Особливо популярною стала героїчна пісня Кобзаря «Гей літа орел» (соло баса з хором у другій картині).

В Україні довгий час ораторіями традиційно називали масштабні хорові, або вокально-симфонічні композиції, створені до визначних дат, або подій, презентація яких мала супроводжувати пишні урочистості. Подібна практика послідовно спостерігалася в цей час у Харкові, де композитори охоче визначали ораторіями великі твори для хору, солістів та симфонічного оркестру урочисто-славильного спрямування.

У 20-х – на початку 30-х років минулого століття потужний виконавський потенціал тогочасних хорових колективів, як на східних, так і на західних теренах України посприяв помітному зацікавленню композиторів кантатно-ораторіальним жанром, що призвело до появи розгорнутих вокально-оркестрових форм, виконання яких потребувало академічних концертних умов. На Заході України, в творчості композиторів-священиків масштабні програмні хорові, наближені до ораторіальних твори, за тематикою, формою та виражальністю представляли синтез канонізованих богослужбових форм та ознак паралітургійних, наближених до ораторіальних жанрів (твори М. Копка, В. Матюка, О. Нижанківського та ін.). Водночас, на Сході України поширюється, всіляко підтримане офіційною владою, аматорське агітаційне масове хорове та ансамблеве мистецтво, в якому, поряд із спрощеними камерними формами усталюються монументально-фрескові «масові дійства», розраховані як на сценічні, так і на пленерні умови виконання, в яких, окрім професійних, брали участь багаточисельні самодіяльні колективи.

У перших десятиліттях нового століття, в річищі стильових розгалужень багатозначної та неоднорідної української мистецької творчості, помітно усталюються художньо-естетичні засади західноєвропейського авангарду. В культурно-естетичній парадигмі музичного мистецтва також увиразнюються інноваційність, зокрема модерна стилістика неофольклоризму. Прикладом цього спрямування є наближена до сценічно-театралізованих форм вокально-симфонічна композиція «Українське весілля» В. Барвінського, що у модерному вимірі відтворює традицію народної обрядовості, кантати Л. Ревуцького: «Хустина», на вірші Т. Шевченка та перша частина («Зима») циклу «Пори року», на слова О. Олеся, вирішена у сфері неостилістики – симбіозу фольклоризму та символізму.

Кантатно-ораторіальна творчість, у ці роки стає центром уваги творчості М. Вериківського, який спрямовує жанр до речіща масштабної ораторіальної форми історичного, героїко-драматичного змісту («Дума про дівку-бранку...», «Гайдамаки» та ін.).

РОЗДІЛ 5

КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНИЙ ЖАНР ПЕРІОДУ ПЕРЕДВОЄННОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ (1920 – ПОЧАТОК 1930 рр.)

У 30-х роках минулого століття державні структури, пред'являючи щоразу більш категоричні вимоги, стосовні ідеологічних засад мистецтва, вимагали, насамперед, його безпосередньої участі у будівництві соціалізму. В музиці ці вимоги, першою чергою, стосувалися вербальних жанрів, у яких конкретний зміст слова мав сприяти не лише вихованню нової суспільної свідомості, але й вирішенню практичних завдань утвердження нового політичного устрою. Особлива роль у цьому процесі відводилася, поряд із пісенним, кантатно-ораторіальним жанрам, де особливо помітним стає нещадна експлуатація такої іманентної для них ознаки, як славилність, що офіційно спрямовувалася на прославлення партійних вождів, «героїчних подій» більшовицького перевороту та трудових перемог на «пролетарському фронті».

Композитори, на певному етапі, ще продовжували розпочаті у попередньому десятилітті творчі пошуки для відтворення у хоровій творчості великої форми найбільш актуальних ракурсів відповідної проблематики, орієнтуючись у жанрово-стильовому контексті на створення нових композиційних форм та подальшого оновлення семантики. У мистецтві України, інтегрованої до художнього простору Радянського Союзу, у цей період значного резонансу набуває одна із провідних доктрин пролеткульту, так зване «виробниче мистецтво», концепція якого, що склалася у річищі складних соціальних та культурно-ідеологічних протиріч, базувалася на прагненні возвеличення, одухотворення трудового процесу. В епіцентрі пошуків нових засобів втілення «виробничої тематики» опиняється *конструктивізм*, одне із найбільш примітних стильових спрямувань вже апробованого в мистецькому просторі європейського авангарду початку ХХ ст. Сутність конструктивізму, що дістав особливо переконливе втілення в наочній конкретиці виробничих конструкцій архітектури, в пластичних мистецтвах, у театральному декоративному оформленні тощо, в музиці також знаходив цікаві рішення, демонструючи зокрема, парадоксальний синтез традиційно усталених класичних засад творчості та найсміливіших виражальних експериментів, переважно спровокованих мімезисом-наслідуванням фонічного звучання індустріальних процесів. Подібна тематика мала на меті посилити

комунікативність творів, наблизити їх не лише до фахово підготовленої, але й до ширшої, більш демократичної слухацької аудиторії.

У розмаїтті стильових напрямів і течій музичного авангарду тогочасної Західної Європи конструктивізм презентувала творчість таких видатних композиторів, як Пауль Гіндеміт, Ігор Стравинський, Сергій Прокоф'єв, члени французької «Шістки», зокрема, Артур Онеггер, першовідкривач цього напрямку в музиці, а також Ерік Саті, Френсіс Пуленк, Даріус Мійо та інші. Однак, на відміну від європейського, у радянському мистецькому конструктивізмі увиразнювалися, насамперед, ідеологічні засади та політична заангажованість, а позитиви подібного стильового спрямування спрощували примітивні засоби висловлювання, або невинновдані крайнощі експериментаторства, що негативно впливало на художній рівень творів. Живопис і скульптуру пробували замінити «матеріальними речами», театр - «масовим дійством», музику — «співом струменів високої напруги в трансформаторах»¹. При цьому, щире бажання митців поєднати духовне і матеріальне, пристосувати творчість до практичних завдань індустріалізації країни, сприяти трудовому процесу та ентузіазму мас нерідко перекреслювалося трафаретною одноманітністю форм і засобів, поверховою ілюстративністю, зайвою патетикою, а в музиці і театрі – ще й зловживанням натуралістичного відтворення фоніки трудових процесів, виробничих звуків, шумів, гуркоту машин тощо.

На першому етапі появи в радянському мистецтві конструктивізм ще були певні позитиви. В умовах радянської тоталітарної системи спрямовування мистецтва на розвиток вже усталених, реалістично-натуралістичних традицій, що призводило до консервації виражальних засобів, повторності, епігонства, нівелювання індивідуального самовираження, присутність в творах ідеологічно важливої «робітничо-селянської виробничої теми» дещо «маскувала» впровадження нових ознак, суголосних естетиці модернізму. Пов'язана з означеною тематикою літературна та мистецька творчість початку 30-х років XX ст., що подекуди зберігала ознаки авангарду, вже рішуче забороненого офіційними настановами - саме у «виробничих» сюжетах митці могли більш вільно експериментувати, шукаючи нових форм і засобів виражальності.

В українському мистецтві прагнення наслідувати сміливі новації європейського конструктивізму, навіть у складних умовах соціально-політичних та культурно-ідеологічних протиріч зазначеного часу, одержує переконливе втілення: в поезії М. Семенка, М. Йогансена, О. Гастєва,

¹Плетнєв В. На идеологическом фронте // Газета «Правда», 1922, 27 сентября.

П. Тичини, в живопису В. Татліна, К. Трохименка, О. Дейнеки, графіці Нарбута, декоративному оформленні оперних вистав А. Петрицького, у режисурі Леся Курбаса та конструктивістській сценографії В. Меллера в авангардному театрі «Березіль», в інженерно-архітектурних проектах (грандіозна конструктивістська будівля Держпрому в Харкові).

У музичних творах, поряд із втіленням конкретних сюжетів, ознаки конструктивізму також суттєво впливали на формотворчість та засоби виражальності. Особливо послідовно ці тенденції простежуються у великих вокально-симфонічних формах так званого «виробничого мистецтва», у яких цікаві знахідки нових ладо-гармонічних та поліфонічних структур, розширення тембрової палітри хорової та інструментальної звучності, врешті вроджена обдарованість і професійна заангажованість авторів переборювали невинуватну обмеженість ідейно-естетичних завдань¹. Вирішальним фактором певних творчих досягнень стає професійна підготовка нових кадрів композиторів і виконавців, високий рівень спеціальної музичної освіти, спроможної утримувати належний професійний рівень митців і забезпечувати належну творчу діяльність академічних хорових колективів та симфонічних оркестрів.

На зламі 20-30-х років минулого століття певних успіхів у втіленні в кантатних формах сучасної тематики досягла молода плеяда вихованців відомого композитора і теоретика С. Богатирьова, який, на той час, очолював клас композиції Харківського музично-драматичного інституту, де серед його учнів навчалися, в майбутньому відомі українські композитори: В. Нахабін, Д. Клебанов, М. Коляда, В. Борисов та ін. Славильний ракурс втілення «виробничої теми» в симфонічному та кантатному жанрах, саме в творчості цих молодих авторів, знаходила переконливе втілення.

Згадаємо експеримент М. Коляди, який у тематично-образному задумі симфонічної поеми «Штурм Тракторного партизанами», присвяченої пуску Харківського тракторного заводу-гіганта, віддаючи належне «виробничій тематиці», зумів органічно синтезувати оркестрове та вокально-хорове висловлювання, втілити, як зазначає А. Хохловкіна, «проростання кантатно-

¹Серед жанрово різних творів цього спрямування – симфонічна поема «Штурм Тракторного партизанами» М. Коляди (нагороджена першою премією на Всеукраїнському конкурсі 1933 р.), його ж вокально-пісенна творчість («Антрацит», «Магістраль»); хорова п'єса «Тракторбуд» та «Індустріальний момент» для фортепіано П. Козицького; симфонічні твори – «Індустріальний експромт» С. Жданова, «Завод» В. Нахабіна; опера В. Йориша «Поема про сталь»; балет С. Прокоф'єва «Стальной скок» та ін.

ораторіальних елементів через симфонію»¹. Попри певні прорахунки (прямолинійна плакатність, надмірність зовнішніх ефектів, елементи натуралізму тощо), композитору вдалося віднайти для поемно-симфонічного твору цікавий інтонаційний матеріал, створити струнку цілісну форму, окреслити провідні лінії її наскрізного симфонічного розвитку. Вмотивованим виявилось й уведення до симфонічної поеми популярної на той час хорової «Партизанської пісні» М. Коляди – цей прийом створює кульмінацію драматургії твору, символізуючи одностайне волевиявлення народу: «Пісня у мене виливається в момент найбільшого піднесення, коли мусить заспівати маса», – зазначає автор². Інтенсивні пошуки втілення сучасної тематики шляхом синтезу симфонічних і вокально-хорових форм обірвала передчасна смерть композитора, який, за слушним визначенням М. Гордійчука, «у ряді питань, наперекір вульгарно-соціологічному схематизмові РАПМу та АПМУ...стояв на правильних позиціях»³.

Протягом майже десятиліття «виробнича тема» в українській хоровій та вокально-інструментальній музиці Наддніпрянщини залишалася панівною. Активізації тематики, здатної переконливо донести ідею «звільненої праці» до широких мас, стає пісенний рух, що почав формувати інтонаційний словник радянської музики, який остаточно утвердився в умовах, коли революційні, народні та масові пісні звучали не лише в концертах, але й на вулицях та площах міст, під час мітингів, демонстрацій, суботників, у виконанні тисячних хорів та оркестрів. Саме інтонаційність цих пісень та нові умови їх презентацій стають підґрунтям появи ознак нових жанрових різновидів вокально-симфонічних форм професійної музики. «Пісенний творчий рух ...стає дієвим тлом, на якому живуть і вплив якого відчують на собі всі види і форми музичної творчості: і радянська симфонія, і опера особливо, і *кантатно-ораторіальна* та романсова галузі відчують на собі вплив пісенно-масової атмосфери, як і кожен композитор, у всіх розгалуженнях своєї роботи», – відзначає Б. Асаф'єв⁴. Саме пісенно-масова атмосфера породжує врешті і широку опору вокально-симфонічних форм на різноманітну жанровість: масову революційну та ліричну пісенність, солдатські марші, частівки тощо.

¹Хохловкина А. Советская кантата и оратория. – М., 1955.

²Коляда М. Мобілізувати теорію на допомогу музичній творчості // Радянська музика, 1934, № 2-3, С. 15–22.

³Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. – К., 1969, С. 70.

⁴Асаф'єв Б. Пути развития советской музыки // Избранные труды. – М., 1957, Т. 5, С. 62 (курсив наш – А. Т.).

Експерименти в галузі вокально-симфонічної музики визначали також активне залучення до музичних форм, окрім семантики пісень та інших музичних жанрів, ознаки театрального й літературного мистецтва, хореографії, образотворчості, а також шумові ефекти, елементи різноманітного звуконаслідування робочих процесів, природних явищ тощо. За таких умов, новації в гармонії, поліфонії, інструментовці нерідко призводили до умоглядних конструкцій. Водночас, намагання ліквідувати розрив між мистецтвом і практичними реаліями життя, між професійною творчістю та самодіяльним аматорським рухом призводило до крайнього спрощення форм та засобів виражальності.

У вокально-симфонічних творах 30-х років окремо відзначимо також самодостатню роль словесно-поетичного компоненту, що мав вирішальне значення для сприйняття їх тематично-образного спрямування. Композитори переважно віддавали перевагу публіцистичним текстам, що порушували суспільно-політичну проблематику, пов'язану з будівництвом соціалізму, прославленням трудових перемог, темами захисту країни від ворогів, дружбі народів, інтернаціональній єдності трудящих тощо. У деяких епізодах вокально-симфонічної музики розмовний, або поетичний текст включався до творів поза музичним матеріалом, або на тлі інструментальної звучності. Нерідко окремі частини, або фрагменти таких творів декламувалися всіма учасниками хору, створюючи своєрідний і сильний ефект так званого хорового читання. Значною була також роль мелодекламації – сольної та хорової.

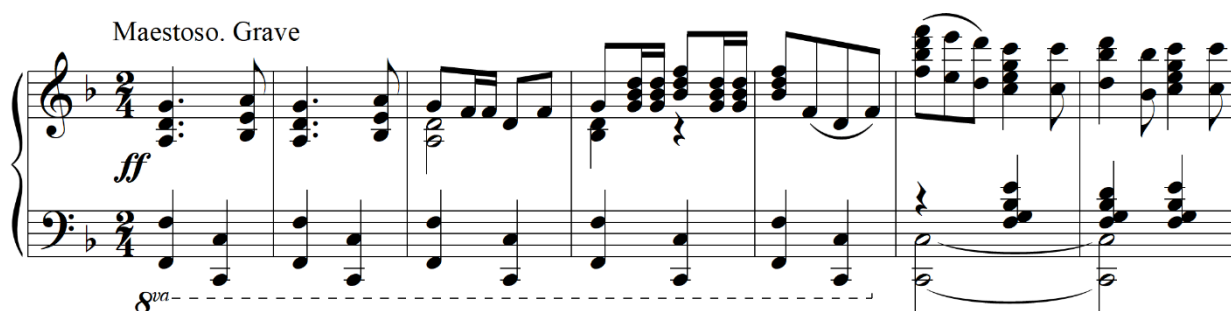
В українському мистецтві втілення робітничої теми значно «прискорювали» реальні перемоги на «трудовому фронті», зокрема закінчення будівництва Дніпрогесу, першої, грандіозної, як на той час, гідроелектростанції на Дніпрі. «Тепер Дніпрельстан визначає суть і шляхи української культури незрівнянно більше, ніж до того театр чи література», – писав у 1930 році, тодішній нарком освіти Української радянської республіки М. Скрипник¹. Події, що настійно виносилися до уваги суспільства, зацікавлювали письменників, поетів, драматургів, художників. Так, більшість експонованих робіт на Першій республіканській виставці, визначив станковий живопис та графіка, що відтворювали саме будівництво Дніпрогесу: О. Шовкуненка, В. Касіяна, К. Трохименка та інших художників, творчість яких надалі стала окрасою вітчизняного мистецтва. Цикл творів про Дніпрогес демонструє вітчизняна література: романи

¹Скрипник М. За пролетарські шляхи музики // Музика масам. 1930, № 7-8. С. 4.

«Турбіни» В. Кузьмича, «Сила» Я. Баша, п'єса «Дівчата нашої країни» І. Микитенка, віршований роман «Дніпрострум» Я. Гримайла та інші твори. Українські композитори прославляли Дніпрельстан у піснях і романсах, хорах, кантатах, операх.

У ці роки особливо помітним стає інтерес до виробничої та оборонної тематики харківських композиторів (випускників класу С. Богатирьова). На початку тридцятих років цю тематику в симфонічній творчості апробовує Володимир Нахабін (симфонічна картина «Завод», «Індустріальна поема», поема «Кордони» та ін.), а також вперше порушує тему Дніпрогесу у великій інструментально-хоровій формі, створивши у 1930 році кантату «Дніпрельстан», для соліста, мішаного хору та фортепіано. За жанровими ознаками «Дніпрельстан» наближується до одночастинної славної кантати, специфічні ознаки якої остаточно сформуються в композиторській творчості наприкінці 30-х років. Поетична основа кантати (вірші А. Клима), що надмірно пафосно й абстраговано-риторично розповідає про будову на Дніпрі, представляє типовий зразок «виробничої» лірики 30-х років. Структуру вірша – концентричної будови, з ліричним центром та урочисто-піднесеним обрамленням, визначила три частинну музичну форму, об'єднану наскрізним розвитком узагальненої музично-поетичної ідеї. У розгорнутому інструментальному Вступі експонуються основні образи кантати, концентруються її найважливіші елементи виражальності, що надалі визначатимуть характер всього тематизму та засади його організації. Подібні заставки в подальшій еволюції славної кантати стануть специфічною ознакою цього різновиду. Провідна тема Вступу будується на пентатонічному звукоряді (з устєм *фа*), активно задіяному у поліладовості української пісенності, що (за В. Золочевським), «цілком відповідає духові тетрахордової та пентахордової будови численних творів народної музики»¹. У кантаті «Дніпрельстан» вжито пентатонічні мелодичні структури, споріднені з кварто-квінтовою будовою гармонічних вертикалей, акордами із пропущеними терціями, квінтовими остінато в низьких оркестрових регістрах. Провідним у драматургічному розвитку кантати В. Нахабіна та важливим чинником організації музичного матеріалу твору стає контрастне співставлення інтонаційно-ритмічних, поліфонічних та ладо-гармонічних структур. Так, у Вступі поєднуються чітко ритмізовані квадратні побудови енергійного маршового звучання та розспіваний тридольний заколисуючий рух фігурацій, властивий ліричному висловлюванню.

¹Золочевський В. Ладогармонічні засади української радянської музики. – К., 1976, С. 119.



Композитор підкреслює перемінний характер метро-ритму (виставляє в ключі подвійний метр (2/4 - 6/8) та оркестральність фортепіанної партії (зіставляє віддалені регістри, відстань між якими сягає понад сім октав, вирізняє звучання окремих голосів тощо)¹.

Чільне місце у розгортанні музичного матеріалу кантати посідають ладо-тональні та поліфонічні засоби, що привносять до висловлювання напруження та експресію. Вже у Вступі водночас співставляються кілька самостійних шарів. Нижній утворює остінатне тло: глибоко у басових регістрах звучить квінтовий інтервал (тоніко-домінантова опора *Фа мажору* – усталена семантика народного музикування). Водночас, дублюються опорні звуки двох ладів (домінантової та основної тональностей). Це вже другий шар, що в подальшому тематично-інтонаційно усамотійнюється. Звучання порожніх квінт змінює виразно ритмізована пісенна мелодія, що звучить на тлі консонансної звучності акордів трубних фанфар. Складні поєднання різних тематичних ліній сприяють створенню насиченої експресивної звучності, якою композитор відтворює напруження робітників, які завершують будову Дніпрогесу.

Контрастні засоби вступу на різних рівнях визначають подальший розвиток музичного матеріалу кантати. Аналогічно будується перший хоровий епізод, що прославляє батьківщину. Подібні заставки-славлення надалі стануть специфічними ознаками формотворення радянської кантати. Проте, характер та структура цього епізоду в кантаті В. Нахабіна намічені дещо узагальнено. До того ж, ускладнена звучність фортепіано, що приглушує ясність наспівної хорової партії, не вмотивована оповідною функцією експозиції та характером віршів. Наступне соло басу органічно поєднується з хоровим фугато, у якому стретні імітації розцвічують фактуру підголосковими варіантами. Висхідний характер мелодики, чітка маршова ритміка, світле забарвлення лідійського ладу, дисонансні гармонічні комплекси, врешті енергія поліфонічного розгортання та пульсуючий тріольний ритм підсилює картинність образу трудового ентузіазму мас.

¹Автор планував у подальшому оркеструвати кантату.

Ліричним центром кантати стає опоетизований індустріальний пейзаж – могутня греблю, що волею і працею трудівників, піднялася із синіх вод Дніпра. Поряд із поетичною замальовкою, втілено також образ-мрію про щасливе майбутнє, що розкривається на паралелях із спогадами про тяжке минуле. Образно-емоційний контраст підсилено відповідною виражальністю: прозора хорова звучність, де переважають унісонний, або двоголосний хоровий виклад, пісенно-романсовий супровід інструментальної партії, що нагадує баркарольні похитування тріольних фігурацій й зроджує асоціації зі сплесками хвиль – на цьому тлі звучить ніжна тиха лірична мелодія сопранового соло.

Аналогічну будову має наступний епізод *Piu mosso* (*Misterioso*), де панують настрої смутку, неясні спогади про минуле. Звучність поступово стишується (до *ppp*), темп сповільнюється і, як відгомін на розповідь старого діда, кожна хорова партія, імітаційно повторює окремі репліки басів.

У середній частині кантати, окрім тематики ліричного забарвлення, композитор продовжує розвиток емоційної сфери славлення, щоразу наснажуючи її новими різноманітними відтінками. Образи Батьківщини, розповідь про трудові героїчні будні, її героїв, які своєю працею збагачують країну – такий аспект «виробничої теми» визначає авторський задум славильної кантати «Дніпрельстан». Її заключна частина є розгорнутою фугою, тему якої варіює тематизм хорової заставки – тематична арка, що відчутно сприяє єдності загальної форми. Гармонічні комплекси фуги є досить ускладнені, розцвічені хроматизмами, різкі дисонанси створюють політональні та поліладові структури. Хорова партія звучить на тлі інструментального супроводу, де розгортається ряд самостійних гармонічних побудов, позначених значною регістровою амплітудою (понад шість октав) та поступовим посиленням динамічної градації звучності (від *p* до *fff*).

У кантаті В. Нахабіна, одному з перших великих хорових опусів у його доробку цих років, спостерігаємо риси, що в подальшому стануть визначальними для творчого стилю композитора. Йдеться про інтерес до поліфонічного розвитку тематизму і, водночас, до насиченої гармонічної вертикалі та багатой ладо-тональної палітри. Однак, ці ознаки концентруються переважно у фортепіанній партії (задуманій в подальшому для перекладу в оркестрову), де переобтяженість дисонансами затьмарює звучання хору і не завжди виправдана художнім задумом твору. Подібна авторська позиція, на той час, не була винятком. Особлива увага композиторів до семантики саме інструментальної складової, що є помітним у багатьох кантатах «виробничої тематики», пояснюється спробою обійти в

них вже відчутний регламент технічних обмежень, а також певною реакцією на штамп, спрощеність творів композиторів-аматорів, які, під гаслами сучасності та актуальності, активно працювали в цьому жанрі, «прикриваючи» професійну невправність гучними лозунгами і славослов'ям.

Складна техніка не вписувалася до обов'язкових вимог, пред'явлених офіційною ідеологією до мистецтва, що мало бути «зрозумілим народній масі», йому прикметним мала бути злободенна тенденційність проблематики, публіцистичність та агітаційне спрямування творів. Композитори переважно були щирі в бажанні відтворювати в музичних образах світовідчуття радянської людини, однак методи й засоби, якими вони користувалися, не завжди узгоджувалися із подібним завданнями. Це були перші кроки ствердження у великій вокально-симфонічній формі нової тематики, період пошуку, експериментів.

У цьому річищі вельми щедрим був доробок харківських композиторів (В. Борисова, М. Коляди, В. Нахабіна, Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тіца, Г. Фінаровського та ін.), зокрема у вокально-симфонічному жанрі «виробничого» спрямування, пов'язаному з ушляхенням трудових перемог, зокрема, на будівництві харківського тракторного заводу та потужної електростанції на Дніпрі.

Серед композиторів, які першими відгукнулися на ці події був також Дмитро Клебанов, який у 1932 році закінчив масштабну три частинну вокально-симфонічну композицію «Три оди Дніпрельстану», своєрідну кантату для тенора-соло, хору та оркестру, три частинну форму якої об'єднував спільний задум, характер тематизму та світле лірично-емоційне звучання поезій вже відомих тогочасних харківських поетів – О. Гатова, М. Бірюкова та В. Сосюри¹.

Образність твору Д. Клебанов втілено у ліричному ракурсі, однак, домінуючим в ньому стають епічно-нарративні моменти, пов'язані із переповіданням подій, що відбувалися на новобудові, а також елементи оспівування – на це, насамперед, спрямовані виражальні можливості вокально-вербального компонента (сольного і хорового). Виразальність твору є відповідно диференційованою: партія тенора-соло втілює образ ліричного героя, хоровий спів – колективний портрет будівельників греблі, експресивне, насичене дисгармонійними комплексами оркестрове звучання – втілює граничну напруженість атмосфери велелюдного будівництва. Зазначимо, що образна система кантати Д. Клебанова все ж охоплює сферу

¹Прем'єрне виконання твору відбулося через чотири роки (7 лютого 1936 р.), у Києві, де його виконали хорова капела «Думка» та філармонійний симфонічний оркестр. Диригував автор.

позитивного, світлого, радісно-урочистого, у розвитку її тем-образів відсутні елементи дієвості, натомість, перевагу надано поступовому виявленню їхнього емоційного потенціалу.

Задум першої «Оди» визначає поезії О. Гатова, що включає моменти ліричного споглядання, пейзажну картинність («попином осіннім настояна ніч...»), образ Дніпра, що («бурчить і зривається з гострих камнів...»), традиційне на той час пафосне славлення нової вільної праці («Величні діла підійма сторона»).



Драматургію цієї «Оди», що включає кілька фаз утвердження святкового настрою, конструктивно єднає логіка три частинної форми, де, в кожній частині, репризні проведення тематизму стверджують матеріал експозиційного викладу, щоразу, у більш насичених динамічних формах. Поряд із ліричними образами, як і в кантаті В. Нахабіна, тут має місце також контрастний епізод ретроспекції, у якому «дідівська пісня» (цього разу – в партії тенора-соло) розповідає про події минулого.

Середня частина першої «Оди» – розмежоване інструментальною фугою аріозо тенора та хоровий епізод відтворюють індустріальний пейзаж: ніч на Дніпрі, що віддзеркалює зоряне небо та вогні новобудови. У музичній мові – «сплав» ознак різних жанрів побутової музики: вальсу, романсу, масових хорових пісень радянського часу, що інтонаційно сформувалися на базі синтезу народної та революційної пісенності. В українській музиці Д. Клебанов одним із перших використовує подібний тематизм для втілення у вокально-симфонічній формі ліричної образності.

Значне місце в творі посідає оркестрова партія, де експонуються і отримують подальший розвиток більшість тем хорових та сольних партій. Так, дві провідні теми першої «Оди», щоразу змінюючи темброве та фактурне забарвлення, повністю, або фрагментами звучать у оркестровому викладі. Особливо емоційно й насичено звучить пісенна тема в партії скрипок на тлі дерев'яних інструментів, що грають *pizzicato* та ніжного звучання арфи. Цікавий ракурс одержує також розробка другої, танцювальної теми у рельєфно окресленому, сповненому завзяття й гумору жанровому епізоді народного свята, де в партії засурдиненого тромбона-соло, вона набирає ознак жартівливого скерцо.

У тематизмі наступного епізоду *Maestoso* основною темою хору стає енергійна масова пісня в характері урочистого маршу, у подальшому розвитку розцвічена підголосками-варіантами. До хорової та оркестрової партій композитор залучає елементи звуконаслідування виробничих процесів – широко вживаний прийом в радянській музичній творчості цього періоду. Так в епізоді (Ц. 53) слова про силу води, що «заграє моторами наших машин» супроводжують-ілюструють тріольні хроматичні низхідні ходи альтів хору та різкі посвисти флейт, дріб малого барабану, дзенькіт і гуркіт шумових інструментів.

Інструментальна реприза першої «Оди» повертає тематизм початкового епізоду, однак у більш барвистій та ущільненій оркестровці: танцювальну тему кларнету тепер вогнисто й розгонисто виконує вся група дерев'яних духових, далі до них приєднуються скрипки, в супроводі *pizzicato* дерев'яних та акордів арфи, що посилює відчуття енергії, завзяття, молодості сили.

Широка, наспівна тема експозиції визначена в епізоді тенорового соло провідною темою інструментальної фуги, в репризі зберігає поліфонічний характер. На відміну від гомофонного звучання в експозиції, в репризі вона стає основою канону, що в сексту проводять дерев'яна та мідна групи оркестру. На цій темі побудовано також коду першої «Оди», де вона, щоразу змінюючи темброве забарвлення, почергово проходить у різних інструментах, поступово затухаючи, розчиняючись у низьких регістрах віолончелей і контрабасів.

Друга «Ода», що змальовує розгорнуту картину будівництва, поєднана з попередньою не лише прийомом *attacca*, але й ладо-гармонічними засобами¹. На противагу традиційному для творів «виробничого» спрямування відтворенню фоніки робітничих процесів, в центрі її задуму – образ людини праці.

Починає «Оду» енергійний речитатив тенора-соло, що сприймається як образ оповідача, молодого учасника будівництва, який захоплено розповідає про грандіозну греблю. Підстави для такої персоніфікації Д. Клебанов знаходить в поезії М. Бірюкова, де, завдяки монологічному висловлюванню, живим розмовним інтонаціям, постійним зверненням до уявного співбесідника («чи знаєте ви?..», «чи чули?»), ліричний герой сприймається як реальний учасник дії.

¹Тремоло струнних на заключному тонічному звуці *Ля бемоль мажору* першої «Оди» через енгармонічну заміну стає третім щаблем *Мі мажору* – основної тональності другої «Оди». (За оригіналом партитури твору, розглянутої з композитором у Харкові, 1971 р. – А. Т.).

Речитатив побудовано на секвенційному повторенні мотиву із вирізненою інтонацією кварта, що в подальшому стає основною в темі фуги. Речитатив тенора–соло органічно переходить до мелодизованого, пісенного характеру тематизму. Його значна амплітуда (в діапазоні півтори октави), висхідний рух, ритмічна пульсація тридольних мотивів, лідійське ладове забарвлення, «заколисуючі» фігурації у дерев'яних духових надають мелодії світлого ліричного забарвлення, породжуючи асоціації з образами природи, з безкраїм степовим простором, повноводним розливом ріки, високим чистим небом.

У другій «Оді», паралельно розвитку образу героя, чимало уваги приділено також безпосередньому відтворенню картини будівництва. У рухливій, поліфонічній звучності оркестру формується тематизм розгорнутих, перейнятих енергією епізодів, наближених до динамічних форм фуги або фугато, що, хоча й мають певну автономію, проте є розімкнутими і спрямованими на подальше розгортання музичного матеріалу. Експозиційний виклад образу героя надалі набирає важливого значення не лише у формуванні тематизму другої «Оди», але й у загальній образно-тематичній драматургії всього циклу. В її подальшому розвитку постійно відчувається присутність ліричного героя і всі події сприймаються крізь призму його захопленого усвідомлення значущості результатів спільної праці.

Наступний розгорнутий інструментальний епізод – fuga на тему вже згадуваних інтонацій тенора-соло. Експонують головну тему альти та валторни *marcato*, надалі, за класичною тональною схемою поліфонічної форми, вона проходить по чергово у гобоїв, кларнетів, других скрипок, далі у флейт і скрипок і, врешті, у фаготів та низьких струнних.

Поліфонічна розробка включає як повні проведення основної теми у різних тональностях та різних інструментальних тембрах, так і її численні вільні імітації та окремі мотиви. Усі нові варіанти теми, в основному, підкреслюють її вольові активні ознаки. Так, низхідну кварту змінює висхідна, з'являється чітка маршова ритмічна пульсація, посилюється динаміка, оркестрова фактура збагачується численними підголосками та стрімкими пасажами. Виключного значення набирає оркестрова звучність, у якій перевага надається мідній групі та ударним інструментам. Імітаційні нагромадження енергійних поспівок та напружених співзвуч, у яких переважають гостро-дисонуючі поєднання секундових та кварто-квінтових гармонічних побудов асоціюються з напруженими моментами дії, активізацією трудового процесу, концентрацією фізичних зусиль. Таке тлумачення може отримати образність інструментальної фуги, виходячи із її

тематичного зв'язку зі смисловою конкретикою поетичного слова, озвученого в речитативі тенора–соло, характеру загальної звучності, а також функції, відведеній цій формі в загальній драматургії другої «Оди». Водночас, відсутність заключної репризи робить форму фуґи розімкнутою, поєднуючи її з подальшим тематичним розвитком.

Дещо несподівано, після повнозвучної фанфари мажорних тризвуків у дерев'яних та мідних духових, у низьких регістрах віолончелей та контрабасів *pizzicato* таємничо звучить нова лірично-схвильована тема. Емоційна напруга висхідних секвенційних ланок, затримання-зітхання мотивів на кульмінаціях, продовжують в загальній формі суб'єктивне ліричне забарвлення. Сфера лірики пов'язана з внутрішнім світом героя, його інтимними почуттями.

Колективний образ будівельників греблі, відтворений масовою хоровою піснею, органічно «вмонтовується» до розгорнутого епізоду складної контрастно-поліфонічної форми. Тема у струнних - радісна, жвава, характером і будовою близька до основної теми першої «Оди» стає продовженням у загальній формі кантати образу молодечого завзяття, енергії, настроїв радісного світовідчуття. У дерев'яних духових інструментів контрапунктом проходить лірична тема, що нагадує колискові наспіви та ще один тематичний пласт – звучність масової пісні у виконанні мішаного хору в супроводі мідної групи оркестру. Помітне ускладнення поліфонічних засад, гранично контрастний тематизм, метою якого є відтворення різних аспектів узагальненого образу людини-трудівника, її настроїв, світовідчуття, утруднюють цілісне сприйняття даного епізоду. До того ж, насичена оркестрова звучність відчутно перебиває музично-поетичне висловлювання хорової партії.

Реприза другої «Оди» поєднує всі провідні теми даної частини: у дзеркальному оберненні проходять перші дві теми тенора-соло, що цього разу звучать в інструментальному викладі, а складні поліфонічні побудови, підкреслюючи напруження, стають у фіналі кульмінаційними вершинами й сприяють подальшому розвитку загальної форми.

Задум третьої «Оди», за зізнанням автора, – «показати величні перспективи, що стануть наслідком індустріалізації країни». В центрі її розгорнутого прологу звучить хорова пісня-марш, на вірші В. Сосюри «Цвіте червона Україна» – джерело формування подальшого тематизму «Оди».

У третій «Оді» особливо помітною є, властива тогочасним кантатним творам, тенденція інтонаційного та фактурного поєднання технічно нескладної хорової (або сольної вокальної) партії, доступної для виконання навіть самодіяльними колективами, артистами-аматорами, натомість,

ускладненої, часом навіть громіздкої, переобтяженої гармонічно-ладовими, поліфонічними та іншими прийомами симфонічного оркестру. Так, в епізоді розгорнутого інструментального вступу до третьої «Оди» (ц. 2) чотири самостійні оркестрові лінії, одна з них мікстова, призводять до надто ущільненої галасливої звучності. До того ж, в оркестровому Вступі виклад основної, позначеної ознаками народної танцювальності теми фугато (соло контрабасу в низькому регістрі) звучить похмуро й пригнічено, що значно ускладнює її сприйняття. Надалі, у звучності скрипок, ця тема все ж набирає властивого їй живого, бадьорого характеру.

У кантаті присутні й дещо умоглядні конструкції, не зовсім виправдані її загальним урочисто-піднесеним характером висловлювання. Значне місце в третій «Оді» посідають ілюстративні моменти, що відтворюють галасливу фоніку будівництва, виробничого процесу, працюючих агрегатів і, водночас, звуки різних явищ довколишньої природи.

Позначений новаціями тематизм твору Д. Клебанова, що поєднує засади народної музики, масової пісні, класичної поліфонії, сучасні модерні прийоми оркестрового письма тощо, дієво динамізує розгортання загальної форми та активізує дію, однак, надмірна поліфонізація, численні, переважно інструментальні епізоди у формі фуґи, фугато, дещо переобтяжують вислів, призводить до неузгодженості звучання хору та оркестру. Природно, що насичена оркестрова партія відсторонює хорову звучність, що «губиться» в лабіринті сплетінь оркестрових голосів. За цих умов, порушення звукової логіки заважає реалізації авторського творчого задуму та, головне, створює суттєві перешкоди для його сприйняття.

І все ж, нахил до віртуозного композиторського письма, особливо властивий Д. Клебанову на ранньому етапі його творчості, спричинив до появи в творі певних семантичних та конструктивних знахідок, що в цілому засвідчують активний пошук нової виражальності в царині поліфонії, гармонії, оркестрового колориту тощо.

Однією із провідних ознак кантатної творчості даного періоду є тенденційно спрямована публіцистична тематика. У цьому контексті, поряд із творчістю «виробничої тематики», значна увага надається формам агітаційного мистецтва, визначеного політичними гаслами-закликами до боротьби з «ворожими елементами», як зовнішніми – твори «оборонного» спрямування, що активізувалося внаслідок реальних політичних подій в Європі, так і переслідуванням так званих «внутрішніх ворогів» (вірші-агітки, агітплакати, пісні-агітки, публіцистичні хори тощо). Поряд із камерними формами агітаційної масової, переважно аматорської творчості, поширюються інтерес до театралізованих монументально-фрескових

«масових дійств», розрахованих як на пленерне, так і на сценічне виконання, що не мали аналогів у класичному мистецтві дореволюційної Росії. Їх жанрові ознаки були закорінені в мистецтві часів Великої французької революції, вже тоді «масові дійства» були розраховані на залучення грандіозних виконавських ресурсів: окрім професійних артистів, до їх виконання нерідко залучалися (особливо в умовах виступів на пленері) також народні маси. Принципово нова масова синтетична форма включала окремі картини, переважно тематично регламентовані конкретним літературним сценарієм, або епізоди імпровізаційного характеру.

«Масовим дійствам» в Україні також стає притаманним грандіозність виконавських ресурсів, синтез, що поєднує традиційні музично-театральні ознаки, народно-побутові сценки, вертеп, частівки, фейлетони, колективну і сольну декламацію, танці, пантоміму, акробатику, спортивні вправи тощо. Природно, що значне місце в них посідали музичні форми: симфонічні прологи, оркестрові вставки, інтермедії, сольні та ансамблеві вокальні номери, хорові пісні – революційні, масові, народні. Даному жанру були притаманні: колективна образність, динамічність розгортання дії, фрагментарність, монтажність форми, плакатна прямолінійність висловлювань.

Агітаційне спрямування виявляли не лише кантати «виробничої» тематики, але й твори, пов'язані з політичним життям країни. Тінь фашизму нависла над Європою, в Німеччині відбулися трагічні події 1933 року – в радянському мистецтві, в умовах реальної воєнної загрози першочерговим стає втілення агітаційних форм «оборонного» змісту, що втілює ідею захисту країни від ворога. Прикладом цьому є дійство харківського композитора В. Борисова «На варті Дніпрельстанів» (на слова А. Панова) для хору, симфонічного оркестру, колективу читців-декламаторів та самодіяльних робітничих гуртків¹.

В опублікованій згодом в журналі «Радянська музика» статті автор виклав свої наміри створити агітаційно-публіцистичну композицію актуального звучання: «Мобілізувати волю й почуття слухача на готовність відбити напад від Радянських меж, спогадом про громадянську війну зосередити думку на майбутніх класових боях і, звідси, як висновок: «Тримай міцніше зброю». Показати міць і рішучість Червоної Армії і Флоту, героїку соціалістичного будівництва, провести червоною ниткою через увесь твір

¹Прем'єра твору відбулася 6.11.1932 р. на урочистому пленумі Харківської міськради.

ідею слів «будуть бої, пізно чи рано, гартуйся наш пілот», якнайширше й глибше подати ідею оборони країни, але подати не сухо й схематично, а з великим почуттям і захопленням - такі були у мене настанови»¹.

Ораторіальне дійство В. Борисова має синтетичний характер і включає симфонічний, пісенно-хоровий матеріал, словесно-декламаційні епізоди та елементи театралізації. У передмові до рукописної партитури автор вказує на необхідність під час публічної реалізації твору, обов'язкової участі фахового режисера-постановника.

Щодо визначення жанрової специфіки твору В. Борисова, зазначимо, що у розгорнутому в часі масштабному дійстві, насамперед, є відчутними ознаки ораторіальності. Це засвідчують потужна звучність хорового масиву, значна роль риторики, декламаційного елемента, крупний штрих, плакатність. Водночас, за формою, твір наближується до пісенної сюїти, оскільки в ньому збережено загальні засади цього жанру: показ щоразу нового матеріалу, постійне зіставлення контрастного тематизму тощо. До того ж, екстенсивна концепція твору, визначена не розвитком, а скоріше, презентацією матеріалу (до виражальності твору автор залучає кілька власних, популярних на той час, масових пісень). Нагадаймо, що композиторське визначення жанру формувалося під впливом пролеткультівських настанов РАПМу, зокрема її гасла «дайош масову пісню». До того ж, В. Борисов, на той час, вже був автором багатьох популярних пісень, що збагачували репертуар, як професійних, так і самодіяльних колективів.

Орієнтація на залучення до виконання «дійства» робітничих хорових гуртків, зумовила спрощеність форм й виражальних засобів твору. Цілісності розгорнутої у часі форми надають симфонічні епізоди, а також, об'єднані спільним тематизмом інтермедії. Функцію своєрідної увертюри, написаної у формі сонатного Allegro, виконує тема-вступ – зосереджена, епічного характеру, викладена струнними, що інтонаційно повторюють раніше написаний композитором солоспів «Криворіжжя», а в контексті дійства, сприймається як образ-спогад про події громадянського протистояння. Надалі ця тема колористично розроблятиметься в оркестрі, де по чергово звучатиме у різних інструментальних групах, при цьому, не втрачаючи ознак вокальної пісенності.

Головна тема сонатного Allegro – чітко ритмізована, в характері енергійного маршу викладена к्वартетом валторн, інтонаційно пов'язана, з

¹Борисов В. «На варті Дніпрельстанів» // Радянська музика. 1933, № 2-3, С. 11–12.

написаною композитором пізніше, на її матеріалі хоровою піснею «Про червоний флот». Побічна партія, що будується на інтонаціях Вступу до увертюри, однак, у більш прискореному темпі, звучить емоційно, схвильовано. У розробковому епізоді, де змальовується батальна сцена, наспівний тематизм побічної партії розчиняється у звучаннях воєнного маршу, посилюється роль мідних духових та ударних інструментів. Реприза повторює тематизм експозиції, однак побічна тема, викладена в партіях тромбонів і туби, тепер звучить ствердно й рішучо. Класична побудова, прямолінійність інструментальних висловлювань в увертурі узгоджуються з простими пісенними структурами наступних епізодів дійства. Увертюру змінюють ритмодекламація, розгорнутий енергійний хор «Тримай міцніше зброю» і заключна симфонічна інтермедія, побудована на інтонаціях основної теми Вступу. Перша частина об'єднує елементи майже всього наступного тематизму, а тема Вступу і перший хор стають своєрідними лейтмотивами твору.

До наступних частин, що змальовують неосяжні кордони держави та мужність її захисників – армію, флот, авіацію, «монтажно» вводяться, раніше написані, хорові пісні композитора: «Гвинтівочка», «Пісня юнг-штурмів», «Авіа-пісня». Остання стає вихідним матеріалом для симфонічних епізодів-інтермедій та завершальної коди, де звучить також тематизм першої частини.

Примітну рису ораторіального дійства В. Борисова визначає ритмічно організований декламаційний елемент, що максимально конкретизує зміст поетичного слова. У радянській музиці спроби введення ритмо-декламації до інструментальної творчості спостерігалися ще у 20-х роках минулого століття, коли першим планом звучать вербальні засоби, а музика створює емоційно-узагальнене, експресивне тло, або звукозображально ілюструє текст.

У дійстві «На варті Дніпрельстанів» В. Борисов розв'язує досить складне завдання – поєднує на паритетних засадах мовлене слово (читця), вокалізоване слово (сольне і хорове) та оркестрову звучність. Композитор традиційно використовує декламацію в епізодах «хорового читання», де поетичне слово стає рівноправною складовою музичної партитури, визначаючи її емоційно-смісловий зміст. Численні авторські експерименти призвели до впровадження так званої ритмо-мелодекламації – узгодження спільним метро-ритмом хорової звучності і поетично-мовного ряду. Для цього композитор, в декламаційних епізодах занотовує в партитурі метр і ритмічну організацію тексту¹.

¹Подібний прийом зустрічаємо в ораторії С. Прокоф'єва «На варті миру», де партія

Крім унісонної декламації В. Борисов застосовує також її поліфонічний виклад. Для цього композитор ділить колектив читців на групи і визначає кожній власний звуковисотний рівень декламації та прийоми стретних імітацій, у яких беруть участь як декламатори, так і хористи.

Саме В. Борисов, з метою максимальної конкретизації змісту, вперше в українській музиці почав послідовно використовувати вокально-хорову декламаційність. Його ораторіальне дійство, написане простою доступною для масового слухача музично-поетичною мовою, спрямовувалося, на подальшу демократизацію жанру, діалог із великою слухацькою аудиторією. І все ж, гранична спрощеність висловлювання, відсутність в масштабній формі будь яких ознак драматизму, або епічних узагальнень призвели до інертності розвитку тематизму, що значно понижувало художню вартісність твору. «Слухачеві не треба витратити багато зусиль, щоб стежити за боротьбою суперечливих елементів, бо її тут немає, він легко переключається з одного епізоду на інший, але ця екстенсивність, аконтрасність форми, мабуть, зазначає прямо пропорційну міру емоційного впливу цієї музики на аудиторію» – зазначав, після знайомства з партитурою, його вчитель, професор С. Богатирьов¹.

У середині 30-х років у вокально-симфонічній творчості стверджується також новий тип, усталеного в українській музиці жанру кантати-поєми. Восени 1936 року харківський композитор М. Тіц закінчує поему для мішаного хору та симфонічного оркестру «Пісня червоної кінноти»². Незважаючи на тривалі пошуки поетичної основи (над текстом працювали знані тогочасні поети (М. Йогансен, Ю. Корецький, І. Муратов, Г. Брежньов), однак, щоразу їхні вірші відхиляла офіційна цензура, оскільки автори оголошувалися «ворогами народу». Зроблений композитором остаточний варіант написаного верлібром тексту лібрето кантати-поєми, пов'язаний із тогочасними відчуттям зростаючої загрози воєнної агресії, був позначений схематичністю та декларативністю. Ідею твору – заклик до пильності, готовності відбити ворожий напад розкриває центральний епізод твору. Натомість, крайні частини традиційно прославляють трудові звершення країни.

читця також ритмічно узгоджена з музичним рядом.

¹ Богатирьов С. З творчого фронту // Радянська музика. № 4. 1934, С. 26.

²Прем'єра твору відбулася в Харкові у 1937 р.

Поємність твору М. Тіца виявляється насамперед у послідовному втіленні програмності, у відчутному прагненні до образної конкретизації, картинного змалювання реальних сцен. Цьому сприяють епічний характер мелодизму, зближеність його з народною пісенністю, наспівність, варіантність розвитку. Вже в першій темі ці характерні ознаки народної пісенності викликають в уяві картини широких неосяжних просторів рідної землі. Наступне проведення даної теми в хорі поглиблює, конкретизує образний задум композитора. Спокійно, дещо споглядально звучить вона в партії тенорів, на тлі легких похитувань тріольних фігурацій струнних.

У подальшому розвитку ця тема набирає значення лейтмотиву Батьківщини, остаточне ствердження її у фіналі звучить патетично й урочисто.

Середній центральний епізод поеми (*Agitato*) є своєрідним скерцо, що змальовує картину бойової тривоги, образ вояків-кіннотників. На першому плані цього епізоду – елементи зображальності: фанфарні сигнали, токатна фактура супроводу, ритмічна пружність тріольних групувань, елементи маршовості, динамічні кресцендо, що втілюють стрімкий рух, активну дію. Викінченості образу сприяє хорова фактура: октавний унісон тенорів і басів, де пісенну мелодію поєднано із інтонаційно невизначеними, чітко ритмізованими заключними репліками окремих хорових груп.

Розкриття героїчної теми засобом картинного відтворення динамічної атаки кіннотників, стане надалі традиційним в українській вокально-інструментальній музиці.

Суто музичні форми втілення руху, сюжетної дії (маршовість, токатна фактура, поступове введення нових хорових груп, посилення динаміки, імітаційно-поліфонічні засоби) – все це сприяє відтворенню активної дії, наступальної енергії, концентрації зусиль. У кантаті-поемі М. Тіц порушує актуальну героїко-патріотичну тему. Однак, певна спрощеність виражальних засобів, що, як і в кантаті-дійстві В. Борисова, пояснюється, зокрема, орієнтацією на залучення до виконавства, поряд із професійними, аматорських хорів, дещо знижує пафос його намірів.

Синтетична природа кантатно-ораторіальній творчості, різноманітні форми взаємодії в ній виражальних засобів слова, сольного, хорового та інструментального компонентів призводять до численних жанрових мутацій. Найбільш послідовно кантатна специфіка зберігається в її найдавнішому славилю-урочистому різновиді, що склався біля джерел зародження жанру, пройшов довгу еволюцію, що суттєво його змінювала, однак зберіг своє мистецько-естетичне спрямування, характер семантичного наповнення, основні контури форми тощо. У 30-х роках ХХ ст. – урочиста, вітальна,

святкова, ювілейна, кантата-зdrавиця, кантата-ода – різноманітні авторські визначення не міняють сутності жанрових ознак урочисто-славильної кантати, що, поряд із оперою та масовою піснею, стає в радянській музиці, українській включно, провідним жанром музичної творчості. Однак, офіційна радянська регламентація мистецтва послідовно скеровувала його до річища, визначеного конкретними політичними вимогами – у цьому плані різновид славильної кантати постраждав чи не найбільше.

Наприкінці 30-х років, славильна кантата, поряд із оперою та масовою піснею, стає провідним жанром, позначеним, притаманними йому афористичністю текстової основи, пафосним утвердження узагальненої музично-поетичної ідеї у формі, заснованій переважно на симетрії чи повторності, пісенними засадами мови, наявністю елементів оспівування, прославлення, колективною образністю (особисте злите із суспільним) та визначальною роллю хорового компонента. Залишалися стабільними також соціальні функції і практика побутування жанру – звернення до широкої громадськості та виконання у святково-урочистих умовах концертної зали або на пленері. Зберігся «жанровий зміст» славильної кантати, в основі якого є обов'язкова присутність елементів оспівування, величання. Звернення композиторів до цього різновиду активізувалося в умовах відзначення радянських офіційних свят, ювілеїв державних керівників тощо.

Вокально-інструментальна форма професійних композиторів кінця 20 - початку 30 років XX ст. в реалізації декларативної політичної лексики славильної кантати все ж вирізнялася дещо ускладненою, переважно щодо інструментальної складової, музичною мовою, пошуком нових можливостей виражальності, що пояснювалося спробою обійти вже відчутний регламент обмежень, а також певною реакцією на штамп, спрощеність, творчу невправність композиторів-аматорів, які активно працювали в цьому жанрі, «прикриваючи» професійну безпорадність гучними лозунгами та славослов'ям. Натомість, надалі, ускладнена інноваційна техніка аж ніяк не вписувалася до обов'язкових вимог, що пред'являлися офіційною ідеологією до мистецтва, оскільки суперечила, насамперед, настанові «мистецтво для народних мас». За цих умов, головні завдання мали визначати: злободенну тенденційність, публіцистичність проблематики і, пов'язану з цим, агітаційну спрямованість творів. І ще – можливість залучення до виконавства гіперболізовано великих виконавських ресурсів, що спостерігається в прем'єрних показах багатьох радянських кантат того часу¹.

¹Приміром, у «Жовтневій кантаті» С. Прокоф'єва використано два хори (професійний і самодіяльний), симфонічний та військово-духовий оркестри, ансамбль баяністів та

В українській музиці одним із перших до різновиду славної кантати звертається М. Вериківський, який у 1928 році пише для хору а capella урочисту кантату-гимн «Першотравневий». Наступним його вокально-симфонічним твором цього періоду стає «Жовтнева кантата», на слова М. Рильського, що заслужено залучають до найбільш вдалих зразків тогочасних творів зазначеного жанру. Спираючись на класичні традиції, композитор розвиває, збагачує їх, шукаючи нові форми та засоби для переконливого втілення сучасної теми.

Композитор задумує кантату, як компонент оформлення народного свята, передбачаючи можливість його виконання на пленері і сприйняття величезною слухацькою аудиторією. Звідси – грандіозність виконавських ресурсів¹. Багатохорність, можливість залучення до професійних виконавських колективів аматорські хори та народні маси, врешті наголос на пісенності (народній та сучасній масовій) визначають жанровий нахил кантати до «масового дійства», витoki якого сягають гимнічного стилю музики французької революції. Така орієнтація зумовлювала доступність музичної лексики, ясну форму та чіткий композиційно-драматургічний розвиток тематизму: компонуючи звучання хорових масивів (темброве зіставлення, антифонні перегукування, кульмінаційні спалахи тощо), композитор досягає певних колористичних ефектів і своєрідної панорамності звучання.

Сповнені любові до рідної землі вірші М. Рильського знайшли адекватне вирішення в музиці кантати, зміст якої, позбавлений будь якої сюжетності, позначений емоційно-узагальненим характером поезії. Композитор спирається на інтонаційність вже сформованого в творчості 20-х років тезаурусу популярних масових хорових пісень. Поряд із масовою піснею, активно залучається до кантати й виражальність української народної пісні. Приміром, інтонаційна будова та форми багатоголосся споріднюють жіночий хор кантати з ліричними фольклорними зразками.

шумовий ансамбль – загальною кількістю 500 чоловік.

¹У ремарці до клавiру (видання 1938 р.) зазначено, що кількість виконавців кантати може бути доведена до 500 учасників і більше. В концертних умовах оркестр п'ять хорів (два мішаних, жіночий, чоловічий та дитячий) та великий симфонічний мали розташовуватися на окремих підмостках у різних місцях концертної естради.

Цілісність одночастинної кантатної форми забезпечують єдність концепції, безперервний розвиток тематизму та пісенна структура, наближена до класичної форми рондо, у якій характер рефрену відповідає урочисто-славильному змісту поетичного тексту: акордовий склад, чіткий маршовий ритм, світле забарвлення (*Ре мажор*), антифонні співставлення трьох хорів створюють могутню й святково-піднесену звучність. Яскраві, пластичні музично-поетичні образи, красивий пісенний мелодизм, прозора ясність стрункої форми та грандіозні виконавські ресурси – забезпечили успіх прем'єрного показу та подальшу популярність «Жовтневої кантати»¹.

Наприкінці 30-х років М. Вілінський, створює циклічну кантату «Молдавія», на текст поеми «Батьківщино, ми тебе любимо, ми тебе славимо» молдавського поета Л. Корніану (Леоніда Корнфельда)². Не пориваючи зі специфічними ознаками славильного жанру, стильові прикмети кантати визначають конкретика сюжетного відтворення подій, рельєфна окресленість образів-персонажів, а також рельєфне протиставлення сумних спогадів про історичне минуле та картин сьогоденного життя молдавського народу.

«Молдавія» М. Вілінського наснажена тонкими психологічними портретними замальовками та щирою емоційністю у відтворенні людських почуттів. Відповідно до смислової антитези поеми Л. Корніану, композиція кантати об'єднує дві частини, гранично відмінні між собою характером тематизму, засобами тематичного розвитку та загальною структурою, у яких протиставлено дві образно-тематичні сфери: тяжке життя старого молдавського села та позитивні переміни у ньому. Натомість, елементи сюжетності, групування епізодів-розділів, наскрізний розвиток лейттеми об'єднують контрастні частини у цілісність, забезпечують динаміку драматургічного розгортання та надають творів єдності.

Перша частина твору сприймається як своєрідна самодостатня, акласичної форми пісенна сюїта, контрастні розділи якої позначені прагненням до індивідуалізації портретних, аріозно-пісенних характеристик:

¹ Перше концертне виконання «Жовтневої кантати» відбулося в Києві, 7 лютого 1936 року, в ньому брали участь хорова капела «Думка», а також самодіяльні колективи Києва (всього – 600 учасників), диригував автор.

² Вперше кантату М. Вілінського було виконано 12 жовтня 1939 року Державною молдавською хоровою капелою «Дойна» та симфонічним оркестром державної філармонії Молдавії. Молдавську тематику зустрічаємо також у творчості багатьох тогочасних українських композиторів: «Молдавська поема» В. Косенка», симфонічна картина В. Полякова, «Молдавські ескізи» та хорова сюїта «Дойна» А. Каменецького та ін.

літнього молдаванина, старої селянки, хлопця-чабана, дівчини-наймички. При цьому образність цих епізодів створює узгоджені із поетичною концепцією асоціативні паралелі з відповідними настроєвими рефлексіями часових змін добового колообігу – «Вечір», «Ніч», «Ранок», «День».

У другій частині кантати – загальне спрямування образно-смыслового змісту – протиставлення минуле-сучасне, зумовлює світлу, життєрадісну атмосферу фіналу. Стилiстичній однорiдностi тематизму двох контрастних частин кантати сприяє щiльний сплав української пiсенностi та молдавського фольклору, їх смислова єдність встановлюється завдяки переосмисленню у фіналі початкового тематизму, де, відповідно до образного задуму, в традиціях антитези романтизму, життєствердні настрої долають сумно-скорботні.

В оркестровому вступі, що виконує в першій частині функцію прологу, викладено монотему кантати, що експонується низькими струнними на тлі ритмічної пульсації валторн, у якій виразно прослуховуються інтонаційні зв'язки молдавського та українського фольклору. Приміром, низхідний пощабельний мотив із субквартою та характерним кадансовим завершенням, так само, як і тріольні кружляючі ритмічні групування, елементи імпровізації, наближені до глісандо «сповзання» інтонацій, варіантна орнаментика є притаманними українським думам. Однак, прикмети, властиві думному епосу зустрічаємо також у старовинних молдавських дойнах – піснях про тяжку долю народу. Традиційними ознаками молдавської народної музики є використаний у монотемі низхідний фрігійський тетрахорд та синкопи в межах складного метра (6/4). М. Вілінський акцентує саме спільні ознаки різнонаціонального фольклору, зумовлені міжетнічною близькістю регіонів, історичними та культурними зв'язками народів-сусідів¹. М. Вілінський пише про зацікавлення молдавським фольклором: «В кантаті використано оригінальні народні мелодії двічі: це тема дойни, на тлі якої, у вигляді реплік почергово співають сопрано і тенори, або альти і баси та тема пісні старика – молдавська народна пісня з циклу «тюремних пісень». У всіх інших випадках теми кантати є оригінальними, хоча, при їх створенні використовувалися окремі характерні інтонації та ладові звороти, що найчастіше зустрічаємо в молдавських народних піснях»².

У вступі до кантати «Молдавія» саме прямі асоціації зі змістом дойн, врешті затемнені тембри оркестрової звучності – низьких регістрів віолончелей і

¹Про історичні зв'язки молдавського та українського народів та їх вплив на народну творчість пише, зокрема, В. М. Гацак у монографії «Фольклор и молдавско-русские-украинские исторические связи». – М., 1975.

²Вілінський М. «Молдавія». Кантата для хору, солістів та симфонічного оркестру: авторське повідомлення // «Радянська музика, 1939, № 6, С. 33–36.

контрабасів, в також тривожне, напружене остінатне тло, стишена звучність та поміркований темп (*Andantino commodante*), сприяють відтворенню узагальненого образу тяжкого життя молдавського народу.

Інструментальна тема вступу стає інтонаційним джерелом музичного матеріалу всього першого розділу-епізоду («Вечір»). Її початковий елемент (пощаблевий низхідний рух, з характерною субквартою) знаходить подальше розгортання в партії хору, де звучить тужлива пісня про безрадісне життя старого молдавського села.

Кожний розділ першої частини кантати, по суті, представляє своєрідний диптих, в якому інструментально-хоровий епізод епічно-оповідного характеру змінює сольний, де в пісенно-аріозних формах розкриваються індивідуалізовані образи, на зразок персонажів у сценічно-драматичних жанрах. У першому розділі кантати «Вечір» – це образ літнього молдаванина, який розповідає про своє злиденне життя. В сольній партії тенора («Пісня старика») – старовинна мелодія, кожне речення якої завершують широко побутуючі у молдавській народній музиці позбавлені лексичного та морфологічного значення фонemi – (*а, е, ай, чи, оф* тощо), у даному випадку – «*ох*». Дослідник молдавського фольклору П. Стоянов зазначає, що «Поетичні фонemi в публікації текстів народних пісень без мелодій, як правило, опускаються. Що ж до пісенної синтагми, то вони безпосередньо відображають народну (леутарську) манеру виконання»¹.

Хоча будовою і характером звучання «Пісня старика» споріднена з оперним аріозо, однак, цей сольний епізод все ж зберігає кантатно-ораторіальну специфіку: плинність пісні-сповіді подекуди переривають оповідні авторські репліки хору, що коментують події, роз'яснюють ситуацію, або висловлюють власне ставлення до сумної розповіді. Подібна двоплановість сприяє емоційному посиленню виражальності.

Аналогічно побудовано наступні епізоди-розділи першої частини. У диптиху «Ніч» інтонаційний тематизм хорової розповіді про тяжку долю молдавської жінки-солдатки унаочнює соло мецо-сопрано, в якому типові для молдавської народної музики альтерації гармонічного мінору – (*V пониженный локрійський* та *VI підвищений* шаблi) й характерні синкопи стилістично наближують пісню старої жінки до молдавського фольклору, а колористичний звукопис оркестру (остінатне тло, що поєднує полярно віддалені регістри струнних, «шелест» скрипкових тремоло, «сплески» арфи і хроматичні послідовності у флейт та фаготів) забезпечує відтворення

¹Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. – Кишинёв, 1980, С. 19.

образів темної ночі й підсилює емоційні настрої напруженого очікування нового дня.

Своєрідним ліричним інтермецо є наступний розділ-диптих – «Ранок», де пасторальна тема гобоя-соло, в якій увиразнені ознаки молдавських флуерних награвів (висхідні пасажі арфи і флейти), втілюють красу вранішньої природи. Провідним образом цього розділу стає пісня чабана (соло альта), що інтонаційно й ладо-гармонічно також зближена з молдавським фольклором.

Заключний четвертий розділ «День» – картина спекотного полудня, що за авторським задумом, асоціюється з образом молодої дівчини, яка вкорочує свої літа на панщині. В інструментальному вступі інструменти оркестру почергово ведуть основну тему, яку далі підхоплюють хорові сопрано, потім вся жіноча група хору, а далі – хорове tutti.

У коді цього розділу виклад основної теми скрипкою-соло звучить особливо ніжно, опечалено, далі, в партії віолончелей, вона сповільнюється, опускається до нижніх тьмяних регістрів, стишується, завмирає. Відповідно змінюється ладове забарвлення: поряд із інтонаційністю – натуральними щаблями (з центром *фа дієз*), одночасно звучать характерні ознаки властивих молдавській музиці так званих ладів. В результаті, складне поєднання натуральних та альтерованих звуків утворює в кантаті Вілінського 12-и щабельний діатонічний лад, присутність якого у тогочасній українській музиці пояснюється не хроматичними алітераціями мажоро-мінорної системи, його поява є наслідком взаємодії, на діатонічних засадах, багатьох натуральних ладів¹.

У наступному аріозо-соло образ дівчини-батрачки також відтворює національно визначена «молдавська» тема. Цьому сприяють її інтонаційно-ритмічні та ладо-гармонічні компоненти (дорійський лад, синкоповані тридольні ритмічні групування тощо). Натомість, малосекундовий ланцюг паралельних зменшених тризвуків у струнних підсилюють в ній вираз болю та печалі.

Друга частина кантати М. Вілінського, що втілює образ нового життя в молдавському селі, включає два розділи-епізоди: «Колгоспне село» та «Фінал», що, як і попередня частина, також вирішується у формі диптиха. Так, на початку цієї частини поєднано розгорнутий оркестровий «Вступ» та хорову картину «Радість праці».

¹Подібний 12- щабельний лад нерідко використовують сучасні українські композитори: А. Штогаренко – тема «народного гніву» у повісті «Шляхами Жовтня», Є. Станкович, у симфонії-кантаті «Я стверджуюсь» та ін. Докладніше про цей лад – у праці В. Золочевського «Ладо-гармонічні засади української радянської музики». С. 180–191.

У «Вступі» у струнних і дерев'яних духових, а далі в оркестровому tutti, на тлі святкових арпеджіато арфи колористично і, разом з тим, велично й урочисто, протиставляється мажорний та мінорний варіанти монотеми кантати. Наступний хоровий епізод «Радісно село живе» також побудовано на монотемі кантати, натомість, завдяки її новій метро-ритмічній організації, суттєво змінюється характер теми. На відміну від експозиційного унісонного викладу, монотема представлена насиченою щільною фактурою могутніх акордів хору та оркестру і виразно тяжіє до швидкої маршовості.

Заключний епізод другої частини кантати – розгорнута, концентричної будови кода, у якій також прослуховуються національні ознаки як молдавського, так і українського фольклору.



Привнесення до виразальної сфери кантати М. Вілінського елементів ладо-інтонаційних та метро-ритмічних ознак молдавських фольклорних жанрів, форм, семантики – дойн, флуерних награвань, танцювальних мелодій сирби, оляндри, жоку, зокрема, характерного пісенного зачину «Фоае верде» («листок зелений»), на початку кожного сольного епізоду в перійї частині кантати, надають їй своєрідного національного колориту. В молдавській музиці твір М. Вілінського вважається першим національним кантатним твором. Водночас, кантата є й помітним внеском до української вокально-симфонічної музики 30-х років минулого століття, оригінальним зразком жанру, в якому, поряд із традиційними прикметами циклічної славильної кантати увиразнюється також ліричний елемент. До того ж, ескіз сюжетного

сценарію, образна персоніфікація, сольні аріозо – ці ознаки театральнo-драматичних форм розширюють усталені жанрові межі урочисто-славильної кантати, збагачують її образну драматургію, посилюють емоційну дію.

Особливої актуальності напередодні другої світової війни набуває історико-патріотична тематика, що домінувала в українській музиці попереднього періоду (друга половина ХІХ - початок ХХ ст.) Довгий час ця тематика не знаходила втілення у вокально-симфонічних композиціях 30-х років, де впевнено утверджувалося славильне спрямування. Однак, наприкінці третього десятиліття, за умов невластивого для цього часу акценту драматургії конфлікту, все ж зустрічаємо звернення до історичної теми. Яскравим прикладом є «Урочиста кантата» Б. Лятошинського, про яку, в сучасному музикознавстві майже не згадується. Присвяти вождям, владній партії, комунізму тріщо, що для тогочасної творчої інтелігенції, над якою постійно нависала загроза фізичної розправи, було своєрідною індульгенцією, по сьогодні перешкоджає популяризації цього до призабутого твору.

Історія створення кантати розпочалася у 1938 році, коли Борис Лятошинський закінчив монументальну оперу «Щорс». Майже одразу після гучної прем'єри, авторська група відомих українських митців (композитор Б. Лятошинський, поет М. Рильський та письменник І. Кочерга – автор драматургічного втілення сценарію), приступила до створення нового масштабного твору – «Урочистої кантати», завершивши її восени 1939 року. У трагічні роки сталінського свавілля, в умовах жорстоких репресій і переслідувань, талановиті вітчизняні митці, створюють масштабну вокально-симфонічну форму, присвячену героїчній історії боротьби за свободу. Декларуючи задум твору, вони змушені були розпочати твір традиційною на той час хоровою пісенною темою, у якій, поряд із присвятою українському народу, обов'язково мало звучати уславлення «вождя всіх народів». Такі заставки до тогочасних кантат та інших вокально-хорових творів були своєрідною індульгенцією, що мала «захистити» авторів та їх родини, друзів від жорстоких переслідувань.

Кантата Б. Лятошинського має наскрізну будову, її виразно спрямований драматургічний розвиток включає кілька стадій. Загальна композиція об'єднує п'ять відносно самостійних, однак поєднаних між собою частин, кожна з яких включає структурно оформлені епізоди - хорові, сольні, ансамблеві, оркестрові. Форму кантати об'єднує рондовий каркас, у якому роль рефрену виконує перший урочисто-славильний хор, що тричі, незмінно в *Соль мажорі*, проходить у вузлових центрах композиції. Три частинна будова цього хору поєднує урочисту піднесеність маршу-гимну та ліричну розспівність. Зовнішньо прості, симетричні пісенні форми Б. Лятошинський поєднує із

більш складним ладо-гармонічним розвитком, із діатонічними модуляціями, позначеними неочікуваними зіставленнями акордів далеких тональностей – все це, порушуючи властиву пісенним формам статику замкнених квадратних структур, активізує подальше розгортання тематизму.

У низьких оркестрових регістрах першого розділу кантати, зароджується мелодична тема, що надалі стане однією з провідних лейттем твору. Вже у динамізованій репризі першого хору («Радуйся, земле»), в яскравій фанфарно-закличній звучності труб утверджується її могутній героїчний заклик.

Друга частина «Урочистої кантати», що представляє нетиповий для славиного жанру епізод ретро, відтворює героїко-драматичну тематику вітчизняної історії – боротьбу українців із татарами та польською шляхтою. Презентацію в цій частині значного кола узагальнених та індивідуально-персоніфікованих образів розпочинає речитатив та пісня Кобзаря (соло тенора). Природно, що, відтворюючи епічну постать народного співця, композитор звертається до типових ознак історичних пісень і дум. Одразу впізнаємо всю суму прикмет думного епосу: ознаки дорійського та фригійського ладів, характерні ходи на збільшену секунду і субквартові заключні мотиви, врешті арпеджіовані акорди арфи та *pizzicato* струнних, що імітують звучання бандури.

Образно-тематичне спрямування середньої частин даного епізоду визначає драматична розповідь про страждання народу та його боротьбу за визволення. Мелодія сольної партії дещо втрачає вокальну розспівність, тепер це збуджений речитатив, у якому плавні висхідні інтонації поєднуються з широкими стрибками, а оркестрова фактура насичується експресивними півтоновими низхідними інтонаціями-«зітханнями». Ускладнена інтонаційно-ритмічна структура вокальної партії, поєднуючись із плавним рухом остінатних оркестрових фігурацій, призводить до значної динамізації звучності. Цьому сприяють також і ладо-гармонічні засоби: постійні модуляційні відхилення нівелюють відчуття тонального центру, підвищують експресивну напруженість музичної тканини. Тьмянний колорит - в оркестрі запановують низькі регістри дерев'яної і струнної груп, жорсткі тьмянні тембри струнних (*sul ponticello*) та закритих валторн, що посилює відчуття напруження й тривоги.

У наступному епізоді другої частини кантати експонується персоніфікований образ Дівчини (соло сопрано). Пісенна мелодія, у притаманному народним веснянкам забарвленні лідійського ладу, звучить особливо просвітлено, утверджуючи ліричну сферу кантати.

До партії сопрано долучається хоровий супровід, де послідовність напружених вертикалей великих септакордів – одне із поширених гармонічних

співзвуч у творчості Б. Лятошинського, привносить до звучності значну експресію. У контексті даного епізоду гармонічне напруження узгоджене із драматичним змістом віршів («Панство чинило криваві бенкети...»). Надалі, образи-персонажі Кобзаря та Дівчини, поєднуючись діалогічним зв'язком, відчутно посилюють драматургійну дієвість кантати: пісня Дівчини закінчується запитальною фразою, після якої розпочинається сольна парія Кобзаря, розповідь про героїчну боротьбу українського народу. До того ж, енергійна вольова мелодія другого соло Кобзаря, інтонаційно зближена з народними історичними та похідними козацькими піснями-маршами. Кульмінація драматичного розвитку припадає на коду, де звучать слова шевченкового «Заповіту» («Як умру, то поховайте»), з музикою Г. Гладкого. Б. Лятошинський, майже цитатно вводить до кантати тематизм відомої в народі пісні, наснаженої драматизмом шевченкової непокори, поєднуючи при цьому рух діатонічних вокальних фраз із висхідною лінією низьких інструментальних тембрів оркестрового супроводу. Діалектична взаємодія цих складових поглиблює розкриття змісту: серед народного страждання і горя зароджується національна свідомість, зростають сили протесту і боротьби. Закінчується епізод прославленням великого поета – дівчина, а далі весь хор, під звуки «бандурних» арпеджіато оркестрової арфи, заспівують хвалу Кобзареві.

Трагічні емоції, що прозвучали в першому соло Кобзаря, пов'язані із відтворенням теми страждання і боротьби народу, набувають подальшого розвитку в хоровому епізоді *Mesto*, що завершує другу частину кантати. Тематичний розвиток відтворює значне динамічне напруження, що загострює прихований конфлікт і, врешті, призводить до смислового переакцентування тематизму. Далекий гул дзвону (відлуння органного пункту через дві октави), завдяки прискореній ритмічній пульсації та посиленню динаміки (*ff*) тепер звучить як грізний набат. У репризі другої частини увиразнюється пісенний тематизм першого соло Кобзаря, що тепер проходить у варіантно-підголосковому розвитку хорової звучності. Натомість, середня частина соло – розповідь про тяжке життя під ярмом ворога, стає основою оркестрової інтермедії, що завершує другу частину кантати, підсумовуючи її попередній тематизм, пов'язаний із образами і картинами, що уособлюють трагічну долю народу.

У третій частині кантати, де втілено боротьбу народу за своє визволення, вперше з'являється образ-персонаж молодого бійця – аріозно-речитативна, інтонаційно-ускладнена, насичена ладо-тональною перемінністю партія баритона-соло. Важливу смислову роль у цьому епізоді відіграє також оркестрова звучність, де секвенційний ланцюг мотивів інтонаційно наближено до тематизму революційної пісенності. У

кожному з цих мотивів зіставляються, на основі спільного терційного тону, дві мажорно-мінорні «одновисотні» (за Л. Мазелем) тональності¹. Цей прийом, що в творчості Б. Лятошинського стає поширеним і природним, створює підстави для визначення присутності ознак складного дванадцятищаблевого ладу, утвореного, окрім однойменних, звукорядів мажору-мінору, специфічними прикметами народних ладів – фригійського, лідійського, дорійського та ін.².

Репризу третьої частини кантати розпочинає напружена звучність оркестру, що відтворює образи «зла». Баритон-соло продовжує розповідь про підступного ворога і труднощі боротьби. Одночасно, в могутньому унісоні чоловічого хору та оркестру проходить експонований у першій частині героїчний лейтмотив. Поступово жорстка дисонансна звучність вичерпується, більш рельєфними стають героїчні образи. Провісником перемоги добра і світла лине велична фанфарна тема першого хору першої частини кантати («Радуйся, земле...»). Домінантовий нонакord переводить звучність до *Соль мажору* – основної тональності хорового рефрену, розширюючи сферу світлих позитивних образів.

Після невеличкої зв'язки - діалог Дівчини і Кобзаря (у всіх частинах кантати постійно присутні ці образи-персонажі), починається розгорнутий фінал третьої частини, що є типовою масовою піснею. Протягом шести куплетів тематизм пісні повторюється без будь яких змін, незначними є також відхилення у гармонічному оформленні мелодії. Динамізацію загальної форми забезпечує послідовне нагромадження хорових та оркестрових ресурсів. Пісню починає тенор-соло на тлі арпеджіато оркестрових акордів, що імітують «бандурні» перебори. Далі мелодію другого куплету починає чоловічий хор, до якого поступово долучається група жіночого хору.

Наступну четверту частину кантати написано у формі подвійної фуґи, з двома самостійними експозиціями, тематизм яких не протиставляються, а скоріше взаємодоповнюється.

¹Подібне ладо-тональне співставлення – улюблений прийом Д. Шостаковича (фінал 8-ї симфонії; 10 прелюдія і фуґа з циклу «24 прелюдії і фуґи» та ін.).

²Дванадцятитоновий лад (із центром *соль*) композитор використовує також в «Українському квінтеті».

Фан - фа - ра - ми вран - ці спі - ва - ють гуд -

Allegro moderato

S. *mf*

A.

T. *f*

B.

До пра - ці! До пра - ці! Спі -

ки, їх спів пе-ре-мож-но, у си-ня-ву ли - не

mf

Фан - фа - ра - ми вран - ці спі - ва - ють гуд -

ва - ють за - во - ди, і ни - ви кві - ту - ють, і

ки, їх спів пе-ре-мож-но, у си-ня-ву ли - не. У - ран - ці

ко - тять - ся во - ди. Фан - фа - ра - ми вран - ці спі - ва - ють гуд -

До пра - ці! До пра - ці! Спі -

Перша тема фуги «До праці, до праці....» – героїчний образ, тематично споріднений із хором-рефреном - його експонують тенори в *сі мінорі*, з відповіддю почергово вступають баси і альти у *фа дієз мінорі*, а далі, цього разу в партії сопрано, знову проходить тема в основній тональності. Оркестрова інтермедія відмежовує першу тему з хором а *саррелла* від експозиції наступної, де розробляється героїчний лейтмотив кантати.

Головна тема другої експозиції «Фанфарами вранці співають гудки....» – рухлива, енергійна, з елементи народної танцювальності, експонується партією сопрано в *Сі мажорі*, далі почергово проходить в партіях альтів, басів і тенорів. Наступне проведення другої теми в *Соль мажорі*, із вступом голосів у зворотному порядку також закінчується оркестровою інтермедією. У симфонічно напружений розробці фуги

композитор контрапунктично об'єднує обидві теми засобами, як класичної так і народно-підголоскової поліфонії.

Заклучна п'ята частина кантати – ліричний дует Дівчини та Молодого бійця, позначена властивим симфонічному стилю Б. Лятошинського «розшаруванням» тематизму: двотактові мелодичні фрази поперемінно співають сопрано і баритон, при цьому, інтонаційно продовжуючи тему, зміщують її регістр та змінюють тембрально.

У наступному ансамблі, де беруть участь усі сольні виконавці – «персонажі» кантати (Дівчина, Кобзар, Молодий борець) та чоловічий хор, звучить заклик боронити рідну землю. У час воєнного передгрозя Б. Лятошинський не залишається байдужим до хвилюючих проблем суспільства: як нагадування про ворожі сили, в оркестрі звучать звивисті хроматичні послідовності, напружені гармонічні зіставлення, тривожні заклики тріольних фігурацій. Однак, в умовах енергійних ритмів маршу ці ознаки, що протягом всього твору характеризували «зло», поступово втрачають свою агресивність. До урочистого співу заключної частини композитор залучає вольову рішучу тему маршу та урочисто-просвітлений хор-рефрен, що, поєднуючись із героїчною темою лейтмотиву, відтвореної мідною групою оркестру, у триразовому збільшенні, завершують кантату.

В «Урочистій кантаті» Б. Лятошинський вдається до драматургії конфлікту, наснажуючи славильну кантату справжньою симфонічною дієвістю – кульмінаційним моментом цього процесу стає подвійна fuga четвертої частини, де композитор, віддаючи належне «виробничій тематиці», скеровує напружений поліфонічний розвиток на втілення образу вільної праці. Широке коло різноманітних образів – славильно-величальних, епічних, драматичних, ліричних композитор спрямовує до взаємодії гранично розмежованих сфер: картин сучасної дійсності та трагічних спогадів про тяжке життя народу.

У драматургічній дії «Урочистої кантати», поряд із узагальненими образами добра і зла, важливою є присутність образів-персонажів, «пізнаванню» яких сприяють не лише темброві барви солюючих голосів, але й закріплені за кожним із них типізовані стійкі пісенно-речитативні формули, що діють протягом усієї форми. І все ж, персоніфікація образів є дещо умовною. Епічно-зосередженість басової, відвертий щирий ліризм сопранової, мужні вольові інтонації баритональної сольних партій сприймаються як символічне узагальнення народної мудрості, любові, героїки. Наскрізний розвиток і органічна взаємодія цих образів-символів складає стрижень драматургічного розвитку кантати і, значною мірою, забезпечує єдність масштабного розгорнутого циклу, що включає окремі

самостійні жанрові структури (куплетну масову пісню, хорову та акапельну мініатюру, подвійну фугу, сольні аріозо, оркестрові інтермедії тощо). Цьому сприяє також триразове проведення, незмінно в *Соль мажорі*, у найвідповідальніших моментах форми – у вступі, в третій частині (у точці переломного моменту конфлікту) та у фіналі хорової лейттеми-рефрену, що тематично і ладотонально об'єднує форму рондальним каркасом.

Хоча твір Б. Лятошинського є славиною кантатою, задані поезією М. Рильського елементи сюжетності, персоніфікація образності, викінчені пісенні та аріозні форми, продумана драматургом І. Кочергою режисура драматичної дії значно розширюють її межі. Композитор знаходить перспективне творче вирішення цього різновиду, його нове трактування, зокрема, не властиве йому спрямування до епічно-історичної сфери та збагачення виражальності засобами конфліктної симфонічної драматургії та елементами театралізації.

У 30-х роках важливе місце в розвитку української музики посідають кантати і поеми на фольклорні тексти, а також звернення до поезій Т. Шевченка та І. Франка. Серед інших, створена у 1936 році кантата «Балада про каналські роботи», для солістів хору та симфонічного оркестру, дипломна робота випускника Харківського музично-драматичного інституту Андрія Штогаренка¹.

Тему твору визначила історична подія – прокладання у XVIII ст. каналу, що мав з'єднати Буг і Дніпро. На цих роботах, що так і не були завершені, від непосильної праці загинуло чимало українських робітників.

Після прем'єри канату-баладу в журналі «Радянська музика» було надруковано статтю-рецензію музикознавця Т. Тихонової, яка визначила твір як «симфонізовану пісню», у якій «природно і дуже вдало поєднуються такі дві могутні сили, як пісня - з одного боку і симфонізм - з другого»². В кантаті-баладі зміст і мелодія народної пісні не лише визначають провідний образ, але й форму твору. При цьому, зберігається інтонаційно-ритмічна організація й структура пісенного першоджерела: сольний заспів – хоровий приспів. Після інструментального прологу, на цих засадах будується перший епізод кантати – епічна розповідь про каналські роботи, а також епілог твору, де стисло резюмуються його печально-трагічні події.

¹Твір вперше виконано в липні 1936 року в Харкові під керівництвом диригента Я. Розенштейна.

²Тихонова Т. «Балада про каналські роботи» А. Штогаренка // «Радянська музика», 1937, № 1, С. 20.

Літературну основу кантати-балади складає поетичний текст народної пісні, однак композитор додає до нього власні вірші, зберігаючи при цьому, розмір та ритмічну будову цитованої пісні та характерні для оригінальних народних зразків звороти й образні метафори:

*Гей, летить ворон та із чужих сторон
Та він крилами має,
Гей, сидить сиром та над канавою
Та дівчину споминає.*

Епізоди, побудовані на основі власних віршів композитора не лише посилюють ліричний струмінк кантати-балади, але й загострюють її соціальне спрямування. Перший епізод відтворює образ молодого козака, насильно розлученого із коханою дівчиною. Страждання, непосильна праця надломали його сили, козак вмирає, так і не побачивши коханої, яка також тяжко працює на панщині. Наступний епізод – діалог дівчини з вороном, від якого дізнається про смерть коханого – стає кульмінацією розвитку трагічних подій. Завершує твір епілог, поетичною основою якого є остання строфа народної пісні.

Композиційній єдності твору, окрім послідовного проведення теми народної пісні, сприяє також наявність кількох лейтмотивів: ліричного (кохання), трагічного (тема ворона) та їх наскрізний розвиток, що й забезпечує логіку симфонічної драматургії і поглиблює розкриття образно-тематичних ситуацій поетичного змісту.

Мелодика кантати увібрала ознаки багатьох історичних та ліричних народних пісень, а щодо баладних ознак, то вони відчутно позначились на будові твору, забезпечивши органічну єдність епічно-оповідного елемента з виразно окресленими драматичними епізодами (монолог козака, діалог дівчини з вороном) і поєднавши реальні історичні події та символічну образність.

Окрему групу кантат становлять тогочасні вокально-симфонічні інтерпретації поетичної спадщини Т. Шевченка й І. Франка. Громадянська наснаженість, революційна тенденційність, гармонійна довершеність образів і дивовижна музикальність віршів класиків української поезії завжди привертала увагу композиторів. У цьому ряду особливе місце займає «Заповіт» Т. Шевченка, де нерозривно поєднано ліричне, особистісне та всенародне, громадсько-політичне.

Існує безліч композиторських інтерпретацій «Заповіту», однак слова що відтворили жанрові ознаки «вірша-пам'ятника» (Горація, Державіна,

Пушкіна) та пафос звернення трибуна до народу, для кожного українця пов'язані, насамперед, із мелодією хорової пісні Г. Гладкого, створеної наприкінці 60-х років XIX ст. що стала, по суті, народним гимном¹.

Порушуючи хронологію створення вокально-симфонічних композицій на текст геніальної поезії Т. Шевченка, згадаймо «Заповіт» Б. Лятошинського, кантатний твір, в основі якого майстерно симфонізовано пісенну тему Г. Гладкого. В кантаті збережено куплетну будову пісні та її інтонаційно-ритмічні обриси, більше того, композитор зберігає навіть усталену для друкованих видань «Заповіту» Г. Гладкого тональність твору – *мі мінор*.

Кантату «Заповіт» Б. Лятошинський створив у 1938 році, для мішаного хору та симфонічного оркестру потрійного складу².

Структуру твору єднає провідний драматургічний стрижень, зумовлений логікою розвитку музично-поетичних образів, щільно пов'язаних ладо-гармонічними та оркестрово-фактурними засобами. Потужне симфонічне наростання органічно приводить до третього куплету, героїчне звучання якого узгоджене з поетичними рядками третьої строфи: «Поховайте та вставайте». Заключний розділ, що стверджує образ «нової, вольної сім'ї», Б. Лятошинський тлумачить як логічний центр кантати, втілення мрії поета про щасливе життя народу.

Другу строфу розпочинають антифонні співставлення жіночих голосів хору, тоді як в оркестрі важливими стають зображальні моменти: пасторальні тріольні фігурації та трелі у високих регістрах дерев'яних духових - в епізоді «щоб лани широкополі...» та напружений суцільний тріольний рух *basso ostinato* на посиленій динаміці, після слів «як реве ревучий». Динамічне наростання приводить до оркестрового проведення на *ff* основної теми кантати.

¹«Заповіт» Г. Гладкого у різних жанрах інтерпретували М. Вербицький, М. Лисенко, П. Демуцький, О. Спендіаров, К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький, С. Людкевич, П. Козицький, Б. Лятошинський та ін.

²10 січня 1939 року в Києві твір вперше прозвучав у блискучій виконавській інтерпретації – співала хорова капела Київської філармонії під керівництвом Нестора Городовенка, у супроводі Державного оркестру України, диригував Натан Рахлін.

The musical score is divided into three systems. The first system features a vocal line with lyrics in Ukrainian: «Не за - будь - те по - м'я - ну - ти не-злим, ти - хим сло -». The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'pp'. The second system shows a vocal line with the word 'ВОН.' and piano accompaniment. The third system is a piano solo with various dynamics including 'pp', 'f rit.', and 'ff'.

Кодою твору стає музичне втілення поетичної фрази: «Не забудьте пом'янути...» – образ світлої печалі. Щиро й проникливо, на піаніссімо звучать хоральні акорди акапельного хору. Завершується кода могутнім чотиритактовим оркестровим утвердженням паралельного до вихідної тональності *Соль мажору*, відтворюючи образи віри й надії.

В кантаті «Заповіт», Б. Лятошинський збагачує, поглиблює наскрізним симфонічним розвитком мелодію Г. Гладкого, висвітлює її окремі звороти, наголошує смислові акценти і, в конкретній історичній ситуації, художньо переконливо відтворює образний зміст та філософське спрямування поезії Т. Шевченка.

Етапним вокально-симфонічним твором музичної шевченкіани є також одночастинна кантата-поема С. Людкевича «Заповіт», для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру, в якій, відповідно до побудови шевченкового вірша, умовно вирізнено кілька епізодів, об'єднаних логікою симфонічного розвитку¹. З інтонаційного зерна, що експонується у

¹Кантату-поему створено у 1934 р., до 120-річного ювілею народження поета.

короткому (дев'ять тактів) печально-скорботного характеру оркестровому вступі (*Adagio funebre*) зароджується основна лейттема кантати, що далі, вже у хоровому фугато, повністю прозвучить у басовій партії хору зі словами «Як умру, то поховайте», формуючи перший епізод твору. Ця тема кантати та її подальші численні модифікації, інтонаційно та ритмічно зближені із вже згадуваною пісенною мелодією Г. Гладкого. «Якщо уважно вслухатися в основну тему «Заповіту» С. Людкевича, можна почути у ній знайомі інтонації із «Заповіту» Г. Гладкого. Досить порівняти перші фрази обох «Заповітів». В них, безумовно, є спільні риси: настрої смутку і водночас великої внутрішньої сили передані мелодією, близькою до українських історичних пісень», – зазначає Стефанія Павлишин¹. Подібні асоціації дійсно виникають, зокрема, при порівнянні монотеми із зразками похоронно-обрядового козацького фольклору, приміром, такими піснями, як «Ой, Морозе, Морозенко», «Козака несуть» та ін.².

Характер монотеми у подальшому розвитку кантати, відповідно змісту вірша, суттєво змінюється, набуваючи епічного, ліричного, або героїко-драматичного забарвлення, спрямовуючи образно-інтонаційну драматургію від настроїв скорботи і туги – до ствердження протесту і заклику до боротьби.

Поряд із послідовним проведенням засад монотематизму, в кантаті спостерігаємо елементи конфліктної драматургії, що виникають внаслідок взаємодії контрастних образних сфер. У оркестровому вступі, ще до появи інтонацій монотеми, відтворюючи трагічно-печальні настрої, в низьких регістрах оркестру, на тлі органного пункту, на стишеній динаміці, звучать низхідні, хроматизовані паралельні секстакорди, а насичена малосекундовими інтонаціями романтична тема *Adagio funebre*, породжуючи асоціації з українськими народними обрядовими плачами-голосіннями, сприймається як втілення настроїв болю, страждання.

У розвитку тематизму ця «тема-голосіння» створює відчутний контраст із плавним висхідним рухом монотеми. У контрапунктичному поєднанні цих двох тем висхідний розвиток поступово гальмується, далі стає низхідним і поступово розчиняє лейттему в низьких регістрах оркестру.

¹Павлишин С. «Заповіт С. Людкевича // Шевченко і музика. – К., 1966. С. 122.

²Про орієнтацію музичної мови С. Людкевича на народні національні традиції див. докладніше в дослідженні О. Цалай-Якименко. «Заповіт» – кантата С. Людкевича. – К., 1963.

Скорботний образ на початку кантати-поєми, відповідно до тексту, долаючи настрої туги і болю, стверджує сферу мужньої героїки. Натомість, «голосільна тема» вступу набирає значного розвитку і, в наступних епізодах кантати, де йдеться про рідний край, «лани широкополі», «Дніпро ревучий», утворює світлі мажорні тональності, урізноманітнює фактуру, насичує хорову звучність – до експозиційного викладу теми партією альтів, на тлі *motomando* чоловічого хору, приєднуються хорові сопрано, а тріольні фігурації струнних та дерев'яних духових в оркестрі майже ілюстративно відтворюють гойдання дніпровських хвиль, або коливання, від вітру, степових трав.

Надалі (епізод «Як понесе з України...»), активність форми фугато, елементи розробковості, постійна зміна парної та тридольної метрики, врешті маршові ритми, посилення динаміки та поєднання низхідних хроматичних інтонацій із неухильним піднесенням мелодичної лінії, посилюють ознаки нестримного руху, енергії, а в епізоді-картині розбурханого Дніпра сприяють відтворенню стихії, символізуючи наростання трагічних емоцій.

У хоральному вступі до епізоду *Maestoso*, де в супроводі скрипок і арф, звучить ліричне соло тенора, до якого приєднується соло сопрано, композитор відтворює особистісні психологічні роздуми поета про трагічну долю рідної землі.

Врешті, в кульмінаційному епізоді («Поховайте та вставайте...»), під тиском нової, героїчного характеру трансформації головної лейттеми, «голосільна тема» стишується, опускається до найнижчих оркестрових регістрів і, врешті, зникає. Хвиля стрімкого наростання долає навальний спад активним висхідним розвитком: посилення динаміки, карбовані ритми маршовості вирізняють звучання найбільш важливого у драматургічному розвитку епізоду, що стверджує основну ідею твору. Драматургічний розвиток «Заповіту» переконливо узгоджується з поетичним задумом шевченкового вірша. Кульмінаційні вершини кожного із шести епізодів кантати розміщено по висхідній лінії наростання, що призводить до центральної кульмінації твору, полум'яного заклику поета-трибуна: «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте...». Активні інтонації – ритмізовані висхідні квартові ходи, поєднуючись із монотемою кантати, трансформують її, надаючи ознак героїчного маршу.

Логічний підсумок розвитку в кантаті лірико-епічної образності визначає остання строфа вірша Т. Шевченка: «І мене в сім'ї великій, не забудьте пом'янути не злим, тихим словом». У заключному епізоді-епітафії, уникаючи гучної патетики, композитор завершує кантату мелодією, що тихо

й емоційно-проникливо звучить у чоловічих голосах хору на тлі прозорої оркестрової звучності (*pizzicato* струних та арфи).

The musical score is written for voice and piano. It is in 4/4 time. The first system shows a vocal line with lyrics "і ме - не в сі - м'ї ве -" and a piano accompaniment. The second system shows a vocal line with lyrics "ли - кій, в сі - м'ї воль - ній, но - вій" and a piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Після гранично стишеної звучності (*ppp*), на сфорцандо, в оркестровому *tutti* звучать три могутні акорди, повторюючи тонічний звук *До мажору*. Так, цитуючи З. Штундер, «композитор закінчує «Заповіт» трикратним салютом на честь поета»¹.

В українській кантатній творчості «Заповіт» С. Людкевича продовжує розвиток різновиду кантати-поеми. Однак, на відміну від творів цього жанру в творчості П. Сокальського, М. Лисенка, Л. Ревуцького, К. Стеценка та інших українських композиторів, де відчувається перевага властивих цьому різновиду елементів сценічної драматургії, основним засобом виявлення панівної ідеї твору С. Людкевича стає симфонізм. Саме симфонічні засади,

¹Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т.1. – Львів, 2005, С. 462.

могутній потенціал монотеми, що дає поштовх розвитку всьому матеріалу об'єднують епізоди різнопланового характеру в струнку цілісну форму.

Поряд із шевченковою, значне місце в творчості С. Людкевича займає франківська поезія. Сміливе й натхненне слово Каменяра, в умовах національного і соціального гніту, утверджувало громадянську позицію митця, соціальну відповідальність і революційну насагу його творчості. На тексти І. Франка композитор створював симфонічні поеми, хори, солоспіви, а на початку 40-х років – дві кантати: «Наймит» та «Конкістадори».

У лютому 1940 року, вже після приєднання Західної України до УРСР, композитор створює композицію для мішаного хору, сопрано-соло та симфонічного оркестру «Дівоча Пісня гніту», де використовує давню народну пісню про панщину «Ох і горе, горе, нещаслива доле»¹. За спогадати З. Штундер, зміст твору, що розповідав про нужденне життя українських селян, які важко працювали «не на своїй, а на чужій землі», в умовах радянської дійсності асоціювався у галичан із колгоспним рабством, став стартом до наступного, великого вокально-симфонічного твору – кантати для мішаного хору та оркестру «Наймит», концепцію якої визначив однойменний вірш із збірки І. Франка «З вершин і низин».

За жанровими ознаками «Наймит» продовжує в українській музиці розвиток кантати-поєми, у якій смислову й структурну цілісність твору визначають засади монотематизму, а наскрізний розвиток провідного образу стверджує у фіналі його нову якість. У кантаті також чітко простежується форма другого плану – розосереджені варіації, зумовлені образною трансформацією лейттеми. Подібна синтетичність форми, а також монотематизм, лейтмотивізм та інші методи симфонічного розвитку є притаманними різновиду романтичної кантати-поєми, в основі якої – поступове тривале емоційне наростання. Поємні засади кантати визначає також присутність у сфері узагальненого розкриття задуму алегоричних метафор та образної персоніфікації.

Жанрова синтетичність, прикмети вільно трактованої поємності, героїчна патетика висловлювання – ці романтичні риси кантати, характерні для творчого стилю С. Людкевича, органічно узгоджувалися із стильовими ознаками української музичної творчості даного періоду.

У структурі кантати спостерігаємо різні композиційні схеми. Перша її частина, завдяки контрастним зіставленням тематизму та внутрішнім засадам розробки тяжіє до сонатної форми. Натомість у другій частині є відчутними ознаки рондо, що засвідчує багаторазова повторність провідної

¹Штундер З. Цит. праця Т. 2. С. 258.

теми-рефрену та наявність кількох контрастних епізодів, а в третій частині – форми динамічної фуги. Однак структурно завершені частини кантати композитор майстерно «сплавляє» воєдино логікою розвитку провідної поетичної антитези. Суто музичними засобами організації матеріалу стають: споріднений тематизм, розгорнута система лейтмотивів, засади контрасту, ладо-гармонічні зв'язки та значне динамічне наростання, спрямоване до центральної кульмінації у фіналі.

В основі драматургії кантати – протиставлення різних емоційно-сміслових аспектів монообразу, що у загальному контексті твору втілює образ Народу. Всі подальші трансформації цього образу спрямовані на виявлення й утвердження його сильного, енергійно-вольового потенціалу.

Експонує монообраз повільна початкова тема (*Grave e mesto*), що скорботно звучить у вступі, викладена унісоном низьких оркестрових інструментів (віолончелей, контрабасів та фаготів).

Центральним елементом цієї теми, її інтонаційним зерном стає низхідна зменшена кварта – виразний напружений інтервал, що, з'являючись у різних звуковисотних та ритмічних модифікаціях, об'єднує наскрізний варіантний розвиток теми. Її драматичний характер підсилюють напружені півтонові тяжіння та тритонові поспівки фригійського звукоряду, модулюючий ланцюг альтерованих зменшених септакордів та затемнений тембр оркестру.

Вже в експозиційному викладі спостерігаємо активну динамізацію монотеми: секвенційно розвивається вичленений мотив (3-4 такти), прискорюється метро-ритмічна пульсація, поліфонічно насичується фактура, збагачується інструментовка – поступово підключаються нові інструменти, аж до *tutti* всього оркестру в момент кульмінації.

Драматизації теми значно сприяють також гармонічні засоби: модулюючий секвенційний ланцюг альтерованих зменшених септакордів, прийом, що в музиці романтиків переважно пов'язується з образами наростання експресії, драматичного напруження.

З погляду форми, то вже в оркестровому вступі, спочатку в унісоні хорових альтів і тенорів, а далі – у розгалуженому багатоголоссі хорового *tutti*, інтонаційно кристалізується головна тема сонатного алегро («В устах тужливий спів»), що, водночас, стає першою фазою образно-смісловію трансформації монообразу Наймита та однією з провідних лейттем кантати.



Побічна партія сонатного алегро, пов'язана з поетичним образом рідної землі, утверджує світлий *Mi мажор*, інтонації ліричних народних пісень, чіткий метроритм та варіантність тематичного розвитку.

Надалі стрімка інтонаційно-драматична дія досягає справжнього трагізму, цьому сприяють динамічне варіантне й поліфонічне розгортання тематизму монообразу, імітаційно-канонічний розвиток, багатоголосі імітації, що пронизують як хорову, так і оркестрову тканину. Наростання експресії, призводять до кульмінації першої частини, в якій тема Наймита насичено звучить у партії валторн. У заключній частині експозиції сонатного алегро в монотемі знову з'являється інтервал зменшеної кварта, що на *ff* тричі повторюється, акцентуючи її трагічне забарвлення.

Кульмінаційна вершина розробки збігається з початком репризи, де значну роль відіграє лірична побічна тема, що звучить особливо проникливо й щиро у хоровому викладі, на тлі колористичного мерехтіння мажоро-мінорних гармоній в оркестрі. Засоби втілення основних образів в першій частині кантати спрямовані на узагальнене розкриття поетичного змісту засобами суто інструментальної симфонічної драматургії. Характерним є відсутність інтонаційно персоніфікованої «злої» сили, оскільки окремі розділи частини є лише контрастними, а не конфліктними образами.

У другій частині кантати, у хоровому викладі звучить вже знайома тема «Наймита», проте її нову трансформацію, що розкриває алегорію франківської поезії: «Цей Наймит – наш Народ», вирізняють більш швидкий темп, ямбічний чотиридольний розмір, що вносить елемент маршовості, насичена хроматизмами гармонічна фактура та ущільнена оркестрова звучність.

Важливого значення у другій частині, а далі – у фіналі кантати набуває ще одна, цього разу енергійно-вольова трансформація монообразу, споріднена з бадьорими похідними піснями й маршами. У загальній структурі другої частини, наближеній до рондо, вона виконує роль рефрену.

Славна за характером третя частина кантати має підсумкове значення: це оптимістичне завершення, що, одночасно, стає кульмінацією образно-смісловій драматургії твору. Її розгорнуту поліфонічну форму визначаємо як стильову прикмету творчості С. Людкевича (фугатні форми в канаті-симфонії «Кавказ», в кантаті «Заповіт»). В «Наймиті» також тема фуги («Ори, ори, співай») втілює центральну ідею кантати, оскільки переводить розповідь про тяжке минуле, страждання і боротьбу народу за визволення в план утвердження його сили й нездоланності.



Фінал кантати — це завершальна фаза симфонізації монообразу, утвердження його нової якості, що викристалізувалась у процесі попереднього наскрізного розвитку. Тематичний комплекс монотематично увібравши ряд вольових інтонацій, динамічно зміцнів, ладово «посвітлішав» (*До мажор*). У ньому тепер чітко проступають риси маршовості, піднесеної гимнічності.

Розкриття узагальненого музично-поетичного задуму поза сюжетною фабулою, класична врівноваженість форми, об'єднаної наскрізним розвитком монообразу та широкою взаємодією тем-символів, компактна монолітність, широта симфонічного дихання — ці драматургічні й композиційні засади кантати С. Людкевича «Наймит» засвідчують приналежність її до героїко-епічного жанрового типу. Однак, жанрові межі твору значною мірою розширює ліричний компонент. Панівними стають розспівні теми, зорієнтовані на національні пісенні засади та контрастні лінії героїко-епічного та ліричного спрямувань, що паралельно рпоєднуються у фіналі, стверджуючи образ любові до рідної землі, віри у щасливе прийдешнє.

Паралельно з написанням кантати «Наймит», С. Людкевич не менш активно працював над ще однією великою хоровою композицією для чоловічого хору та симфонічного оркестру, також на текст вірша І. Франка, встигаючи її завершити до дати вшанування пам'яті поета. Хорова композиція «Конкістадори», у порівнянні з кантатою «Наймит», є скромнішою за масштабами, однак, у ній композитор також порушує тему дуже значного громадянського звучання, а також соціально вагомих узагальнень.

Одночастинна, вільної форми композиція «Конкістадорів», що розгортається відповідно до образно-композиційної структури вірша, наближена до поширеного в українській музиці різновиду романтичної кантати-поєми, жанрові ознаки якої засвідчують: укрупненість хорової форми, активна присутність виражальності симфонічного оркестру, послідовне проведення в драматургії засад монотематизму, що узагальнено-алегорично втілюють і переконливо стверджують у фіналі основну ідею твору. Його відносно самостійні епізоди складають єдину драматургічну лінію, де співдіють ліро-епічна розповідність та конкретна образна зображальність. Єдності твору сприяють також тематична спорідненість музичного матеріалу і внутрішня логіка різноманітних інтонаційно-образних трансформацій тематизму.

Алегорія франківської поезії визначає характер змісту й образності кантати-поєми: конкістадори, які спляють за собою кораблі і йдуть на бій за «нову кращу Вітчизну» – це образ безстрашних борців за свободу, волю, щастя. Драматургія вірша І. Франка поєднує дві фази розвитку сюжету: момент підготовки до бою, пожежу на кораблях та початок картини бою. В кантаті-поємі С. Людкевича також розрізняємо два, щільно пов'язані розділи: перший змальовує картину вранішнього, ще дрімотного міста, до якого приплив корабель конкістадорів, епізод сповнений сторожкої тиші та ще не усвідомленого тривожного передчуття. Другий розділ привносить до виражальності твору елементи зображальності та активної дії.

В оркестровому вступі експонується основна тема, контрастні елементи якої стають «зернами», з яких надалі, формуючи його драматургію, «проростає» весь тематизм твору і саме тонічний тризвук основної тональності стає головним центом, що керує усім ладо-гармонічним розвитком. Подібне, типово романтичне відчуття ладо-тональності притаманне гармонічному стилю С. Людкевича. Водночас, постійна зміна мажору мінором (де тритонові інтонації замінюються на чисті кварта), привносить до музичного висловлювання елемент ліричної елегійності. Фонізм згадуваних послідовностей переконливо відтворює острах, хисткість, непевність, напружене очікування, що узгоджується зі змістом поезії – конкістадори крадькома, тихо підпливають до міста, яке прагнуть завоювати.

Протилежними у вступі є драматургічні засади «біфункціональності». Активне «зерно», з якого надалі сформується тематизм, узгоджений із образністю активного руху, заклику, ствердження. У його надрах, в момент кульмінації бере початок контрастний тематизм, що втілює образи імпресивного характеру, настрій тривожного чекання, заціпеніння, а також

фоніку подій, ілюстративні, звукозображальні моменти, пов'язані із відтворенням атмосфери сторожкої вранішньої тиші, посвистів вітру в корабельних щоглах, виття бурі на морі тощо.

Перший хоровий епізод, що змальовує мандри конкістадорів безкрайніми просторами океану базується на другому елементі вступу: остінатний верхній голос хору (партія тенорів) сприймається як межа, рубіж, що стримує невпинний висхідний злет хроматизованих мотивів. У п'ятому такті цей рубіж зрушено, і тепер вже хорове чотириголосся продовжує розвиток тематизму. Інтервал висхідної малої секунди надає темі патетичного напруження, а коливальний контур мотивів, які щоразу повертаються до початкового звуку, ілюструють рух морських хвиль – створюють виражальний ефект повільного руху кораблів неспокійним морем.

Animato con fuoco e poco agitato

по бурх-ли-вім о-ке-а-ні, се-ред пі-нявих ва-лів

Драматургічний розвиток кантати-поєми є напрочуд дієвим та інтенсивним, завдяки контрастним зіставленням різнохарактерних епізодів-картин. Виразність цих епізодів є яскравою й переконливою, логіку їх послідовного розвитку визначає поетична першооснова поеми, сюжетне розгортання драматичних подій вірша І. Франка.

За неповних одинадцять років (1930 – 1941) сформувались і утвердились нові провідні ознаки українського вокально-симфонічного жанру. В ідеологічно-політичних умовах радянського суспільства, що визначили провідними прикметами культури більшовицьку партійність, ігноруючи такі її іманентні ознаки, як збереження національних традицій,

стосовних не лише жанрово-стильових та композиційно-семантичних ознак, але й естетичних та морально-етичних засад. І все ж, навіть у малосприятливих для розвитку художньої культури умовах, у різний спосіб долаючи ідеологічний зашморг, корегуючи вже усталені, апробовані часом і суспільною практикою здобутки прагненням втілення індивідуального природнього мистецького самовираження, здатного моделювати подальшу еволюцію мистецтва інноваційними засобами, кращі кантатно-ораторіальні твори українських композиторів демонстрували творчі підходи до подальшого розвитку жанру. Значною мірою цьому сприяв їх високий професійний рівень, а також вже сформоване у попередніх десятиліттях відчуття стилістики нової епохи, що, попри політично скореговані спрямування тематики, визначали композиторський пошук виражальних можливостей жанру. Оновлюється тематично-образний спектр кращих кантатно-ораторіальних творів, урізноманітнюються їх композиційні структури, збагачується виражальність, врешті, з'являються й нові різновиди.

Синтетична природа кантати, різноманітні форми взаємодії в ній виражальних засобів слова, сольного-хорового та інструментального компонентів щоразу призводять до жанрових мутацій, здатних «розмивати» видозмінювати вже усталені обриси жанру. При цьому, найбільш послідовно кантатна специфіка зберігається у славильно-урочистих різновидах. Сформувавшись біля джерел зародження кантатного жанру, цей, один із найдавніших його різновидів, пройшовши довгу і складну еволюцію, суттєво змінюється, однак, соціальні функції та практика побутування – звернення до широкої громадськості та виконання в урочистих умовах – залишаються незмінними.

У зазначеному періоді, враховуючи можливість залучення до виконавства аматорські хорові колективи та водночас, різноманітну оркестрову звучність, композитори, віддаючи належне пісенній інтонаційності хорових і сольних партій, переажно, акцентують увагу на інструментальній складовій, що уможливлювало більш сміливе експериментування, пов'язане із втіленням інноваційних засобів ладо-гармонічної, поліфонічної, фактурно-тембрової та інших виражальних засобів. Такий підхід, нерідко призводив до зайвої «переобтяженості», у порівнянні з вокально-хоровими епізодами, гармонічних та поліфонічних засад, натомість, більш спрощеного, наближених до народної та масової пісенності інтонаційного тематизму хорових епізодів. Ці ознаки відчутні в ранніх кантатних творах композиторів харківської школи (М. Коляда, В. Нахабін, Д. Клебанов, М. Тіц та ін.).

Помітне місце в образно-тематичному спектрі кантат цього часу посідає так звана «виробнича тематика», що поєднувала радянські ідеологічні настанови, уславлення людини праці – будівничого соціалізму та, водночас, уможлиблювала подальший розвиток привнесених до мистецтва попереднього періоду інноваційних засад, зокрема елементи конструктивізму.

У східному (радянському) регіоні, де вже на початку 30-х років центром уваги стає «соціалістичне виробництво», відчутним є намагання, в умовах технічного прогресу та світоглядного ірраціоналізму, узгодити цю ідеологічно «дозволену» тематику із модерними засадами, що вже утвердилися в мистецтві західно-українського регіону, на початку ХХ ст. У кращих творах кантатного жанру також помітним є пошук нових засобів музичного втілення, органічно поєднаних із уже усталеними національними традиціями. Активізуються, як на Сході, так і на Заході, звернення до поезій Т. Шевченка («Заповіт» Б. Лятошинського та С. Людкевича), а також І. Франка («Наймит», «Конкістадори» С. Людкевича).

Щодо ознак формотворення, то у вокально-інструментальній творчості даного періоду, на території радянської України, в рази збільшується кількість одночастинних славільних кантат – урочистих, святкових, ювілейних, вітальних, кантат-здравниць тощо. Численні авторські уточнення жанрових визначень творів, часом не підтверджені об'єктивно присутнім у них музичним матеріалом. Однак, спільним для них є узагальнений зміст, переважно визначений політичними гаслами, узгодженими із радянськими нормативами, сучасна поезія, позначена соціальними функціями звернень до широкої громадськості у святковій ситуації, та більш спрощена, легко доступна для масового сприйняття семантика вокально-хорової складової.

У більш розгорнутому різновиді циклічної кантатної форми, навіть за умов сюїтного співставлення епізодів-частин, контрастне протиставлення протилежних образних сфер, лірична емоційність, залучення до драматургії симфонічних засад та елементів театралізації все ж забезпечували динаміку тематичного розгортання («Три оди Дніпрельстану» Д. Клебанова, «Молдавія», М. Вілінського, «Урочиста» Б. Лятошинського).

У творах, наближених до ораторіального жанру відчутними є орієнтація на масові дієства та значні виконавські ресурси пленерних дійств, а також ознаки народної та духовної обрядовості й інших суміжних видів мистецтва: музичного, поетичного (вербальна декламаційність), візуально-художніх і театральних-драматичних форм. Поряд із інноваційними прикметами, визначеними подібним синтезом, екстенсивну композиційну

структуру цих творів визначають, переважно, засади сюїтності, їх виражальність позначається опорою на інтонаційність радянських масових, переважно, авторських пісень (симфонічна поема М. Коляди «Штурм тракторного заводу», дійство В. Борисова «На варті Дніпрельстанів» та ін.).

РОЗДІЛ 6

КАНТАТА-СИМФОНІЯ, СЛАВИЛЬНА КАНТАТА ТА ОРАТОРІЯ ВОЄННОГО ПЕРІОДУ (1941 – 1945 рр.)

Дещо відмінні від попередніх років художньо-естетичні та образно-тематичні ознаки музичних творів періоду воєнних дій на теренах України, визначені насамперед, обставинами, пов'язаними із розпочатою в Європі фашистською Німеччиною другою світовою війною, що невдовзі, в 1941 році охопила й українські землі, гранично змінивши форватер спрямувань національної культури. В українській музиці цього періоду особливо переконливим виявилось особистісне емоційне сприйняття в художніх образах сильних драматичних життєвих вражень, насамперед, у пісенно-хорових, зокрема, в кантатно-ораторіальних жанрах. Їх специфічні ознака – вербальність, можливість мобільного втілення актуальних і соціально значимих проблем у доступній для широкої аудиторії формі, сприяла втіленню творчих задумів у ракурсі подій всенародної боротьби проти фашистського поневолення.

Злободенна, пов'язана з нагальними викликами часу тематика великих вокально-симфонічних композицій, що відтворювали драматичні події в житті суспільства, ставила перед митцями детерміновані війною нові творчі завдання, спрямовані на оновлення традиційних форм та пошук нових виражальних засобів. Властива кантатній творчості публіцистичність та мобільність у відображенні суспільно важливих подій, тепер активно використовувалася для втілення головної для цього часу ідеї звільнення країни від ворога та прославлення її героїв. До того ж, митці, зокрема, поети і композитори, евакуйовані, вже у перші дні війни, до віддалених від окупованої ворогом України територій, особливо послідовно розробляють саме українську тематику, українську поезику, український мелос та інші прикмети національної творчості.

Вокально-симфонічний жанр воєнних років вирізняла історична та психологічна конкретність образності, що у розвитку сюжетної дії, навіть при максимальній типізації, зберігала певні індивідуальні ознаки. Позитивні образи, втілюючи типові риси - героїзм, мужність, відданість батьківщині, водночас узагальнювали ідею єдності особистості з долею свого народу. Звідси – наближена до народно-пісенних зразків семантика тематизму, що у даному смисловому контексті, втілювала образи Батьківщини і народу, як єдину цілісність.

Різноманітні за змістом, формою, жанровими різновидами кантати, поеми, ораторії цих років об'єднувала громадянська спрямованість задумів: в них композитори безпосередньо звертаються до актуальних тем, реальних сюжетів, документальних картин, конкретних воєнних епізодів. У цих творах, що склали своєрідний «літопис», хроніку подій воєнного періоду, на повний голос зазвучало обпечене гарячим подихом війни поетичне слово українських поетів, що конкретизувало трагічні події, змальовувало портрети реальних захисників Вітчизни, розповідало сучасникам і нащадкам, чим жила нація в суворий час важких випробувань.

Тема оборони Батьківщини в українській кантатно-ораторіальній творчості на той час вже мала певні традиції втілення. На початку 30-х років заклик до захисту Вітчизни звучав в ораторії-дійстві В. Борисова, в кантаті-поемі М. Тіца, згодом, в «Урочистій кантаті» Б. Лятошинського та інших творах. Однак, у реальних умовах війни, коли ворог плюндрував українську землю, безпосереднє відображення багатогранного народного життя, центром творчості стає втілення напруги героїко-драматичних трагічних вражень.

У кантатах і ораторіях першочерговими, окрім традиційного для цих жанрів відтворення колективного образу народу, стає пошук засобів оновлення музичної мови та вирішення, переважно засобами симфонізму, драматургічного конфлікту гранично протилежних контрастних образів і картин. Цей узагальнений образ, визначений, насамперед, вербальними сольо-хоровими засобами, відповідно загальній концепції творів, поступово розгортаючись і видозмінюючись, доповнюється новими ознаками.

В образі-понятті «народ» переважно поєднуються кілька різнопланових тем: ліричної та героїчної, скорботної та радісної, тужливої та урочисто-піднесеної, або в одній темі відчутним стає присутність контрастних елементів, органічну взаємодію яких, забезпечує, переважно, напружене розгортання музичного матеріалу, монолітність драматургії, динамічність її розгортання та цілісність форми, нерідко наближеної до симфонічної.

Музично-поетичні образи у вокально-симфонічних творах воєнного періоду, навіть персоніфіковані конкретними фактами, є переважно «укрупненими», типізованими, позбавленими індивідуальної прикметності, а часом, навіть узагальненими до значення символу. У вирішенні подібних масштабних і значимих концепцій, визначених відтворенням драматизму реальних подій, значна роль відводилася, поряд із вокально-хоровими, оркестрово-симфонічним засобам.

Своєрідним підсумком довготривалого розвитку кантати у сфері її взаємодії з інструментальними жанрами стає різновид кантати-симфонії. Зближення вокально-хорових та інструментально-оркестрових жанрів відбувалося у кількох напрямках. Ще в умовах романтизму спостерігаємо активізацію введення до симфонічних форм вокального компоненту – від спроб залучення до фіналів симфонічних циклів сольного-хорового вокалізованого слова, з метою конкретизації задуму творів – хрестоматійними прикладами цьому є «Ода до радості» у фіналі Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, згодом, «Фауст» Ф. Ліста, симфонічні твори Г. Малера, Перша симфонія О. Скрибіна, Друга симфонія Д. Шостаковича, до створення масштабних, драматично напружених вокально-симфонічних концепцій, що вимагають потужних оперно-вокальних, хорових та оркестрових виконавських ресурсів, приміром, «Засудження Фауста» Г. Берліоза.

В українській музиці початку 30-х років «проростання» вокального елементу в симфонічному жанрі спостерігаємо в симфонічній поемі М. Коляди «Штурм тракторного партизанами», кульмінацією якої стає авторська хорова пісня. Уведення до симфонічної форми слова та вокально-хорових засобів сприяло розкриттю змісту, його конкретизації, увиразненню творчого задуму¹. В подальшому композитори не обмежуються введенням вокально-хорових засобів до фіналів чи інших важливих епізодів форми симфонічних творів, натомість, надають їм вагомого значення в загальному розвитку драматургії, притаманної саме кантатно-ораторіальним жанрам. Натомість, у кантаті-поемі, ораторії, славічній кантаті активізуються функції оркестрової партії, спостерігається більш щільна взаємодія вокального та інструментального компонентів, а також присутність окремих формоутворень, іманентно властивих симфонічним жанрам.

Прикладом органічного поєднання кантатного та симфонічного жанрів в українській творчості є, створений ще на початку ХХ ст. «Кавказ» С. Людкевича. Подібний синтез – поєднання ознак різних жанрів – кантатного і симфонічного спрямування продовжила *кантата-симфонія* «Україна моя» А. Штогаренка, на тексти українських поетів, де визначення твору проступає «не тільки в поєднанні зовнішніх видових прикмет, а й у внутрішніх драматургічних принципах творення цілої форми»². Працю над

¹Розвиток подібного жанрового поєднання у творчості романтиків та у творах наступного періоду відбувався, переважно, в умовах симфонічного, а не вокально-хорового жанру.

²Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. – К., 1969. С. 135.

цим твором композитор розпочав в Ашхабаді, восени 1942 року, а завершив твір наступного року в Москві¹.

У кантаті-симфонії «Україна моя», задум якої композитор спрямовує на послідовне втілення образу Батьківщини та її героїчного, волелюбного народу, віддзеркалились загальні закономірності й тенденції творчості цього періоду: сучасна злободенна тематика, образи і настрої, щільно пов'язані з темою захисту Вітчизни від ворожої навали. Розкриваючи тематику кантати-симфонії композитор звертається до майже «документальних», проте, напрочуд поетичних, емоційно-наснажених віршів перших років війни, у яких все ж домінує волюва концентрація й пафос палкого заклику, а ще - рельєфність тематичних ліній, лаконізм і відкрита емоційність музичної мови. При цьому, драматургічний розвиток, як окремих частин, так і всього циклу кантати-симфонії забезпечує присутність різних дієвих форм відтворення авторського задуму.

Склад виконавців (солісти, хор та оркестр), перевага хорової звучності, присутність елементів розповідності, ліричний ракурс втілення подій, врешті ознаки славлення, величання підтверджують приналежність твору до кантатного жанру. Натомість форма чотири частинного сонатно-симфонічного циклу, з характерною структурою окремих частин (сонатне Allegro в першій, повільна, лірична – друга, скерцо – третя та заключна – фінал), гостре зіткнення контрастних образів, лейтмотивізм, драматизм і динаміка розвитку споріднюють твір із симфонічною формою. Подібне поєднання різних жанрових ознак та відповідні драматургічні особливості твору, вирішуються в річищі конфліктного зіткнення двох гранично протилежних образних сфер.

Як і С. Людкевич, А. Штогаренко, у визначенні жанру свідомо акцентує виражальні ознаки саме кантати. Вокальний елемент, щільно пов'язаний із словом, не лише відтворює провідні образи твору (в партіях хору та солістів проходять всі його найважливіші теми), але й надає загальному звучанню розгорнутої у часі музичної композиції рис особливої щирості безпосереднього висловлювання, задушевності, емоційної схвилюваності. Водночас, послідовний виклад та розвіюк матеріалу, що сприяє цілісності монументального циклу, образним узагальненням,

¹Презентація кантати-симфонії відбулася у вересні 1943 р., в концертній залі ім. П. Чайковського, де твір виконували солісти київської опери, хор Всесоюзного радіо та Державний симфонічний оркестр СРСР під керівництвом О. Клімова.

інтенсивність розвитку гостро конфліктної драматургії – прегоратива симфонічних засад твору.

Про задум кантати-симфонії, визначений образом нескореної батьківщини, героїчним протистоянням народу ворожій силі, автор згодом розповів: «Під час своєї вимушеної розлуки з рідною Україною, перебуваючи в далекій Середній Азії, всіма своїми думками і почуттями я був із моїм народом, який так мужньо та героїчно вів нечувану запеклу боротьбу. Ці думки і почуття дали мені наснагу для створення кантати-симфонії «Україна моя». В ній я хотів відбити страждання українського народу, його боротьбу за перемогу над фашистськими загарбниками, його непохитність, волелюбність, віру в правоту свого діла»¹.

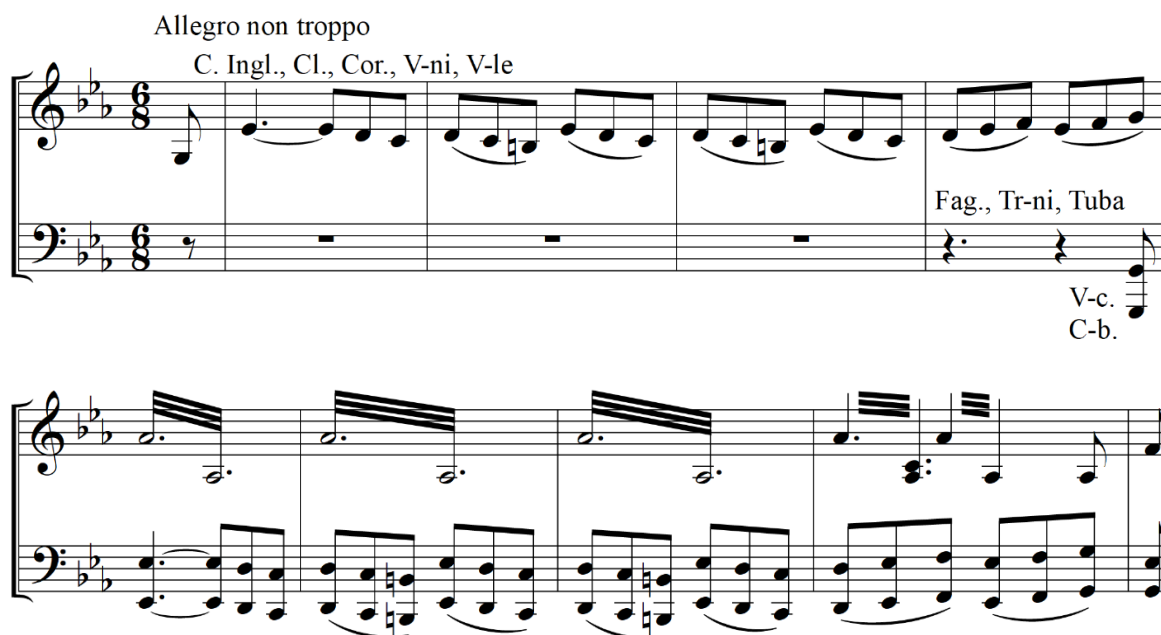
Зіткнення протилежних образних сфер, відображення напруженого конфлікту антагоністичних сил було суттєво новим в українській кантаті й вимагало нових, специфічних виражальних засобів.

Щодо жанровості, то це «нове» знайшло втілення не лише в органічному поєднанні кантатних та симфонічних прикмет. У розбудові циклічної форми, за умов класичного чотирьох частинного циклу, також знайдено чимало нових і своєрідних рішень. Так, у першій частині твору (на слова А. Малишка), композитор досить вільно трактує форму сонатного Allegro, у якій відсутнє традиційне протиставлення протилежних образних сфер – головної та побічної партій.

Обидві провідні теми цієї частини втілюють різні аспекти одного позитивного образу, який, за смисловим навантаженням, відіграє у творі панівну роль і сприймається як образ нескореної України. Емоційно-смислову спорідненість тематизму експозиції підкреслюють також спільна тональність (обидві партії в *до мінорі*) та інтонаційна подібність –будову обох тем визначає низхідний пощаблевий рух, у якому відчутно прослуховується інтонація зменшеної кварта (*сі – мі бемоль*).

Об'єднує тематизм експозиції першої частини кантати-симфонії також тематизм, інтонаційно наближений до семантики української народної пісенності. Так, перша тема, героїко-епічним характером та сталим тріольним ритмічним групуванням, нагадує народні жанри, зокрема, думові речитації.

¹Штогаренко А. Слово подяки // Література і мистецтво. 1944, 15 березня.



Натомість, другу тему характеризує спадний рух по щаблям мінорного ладу, з наступним ходом від VII високого на V щабель, що є характерним інтонаційним зворотом української ліричної пісенності.

Andante con moto

Торк - нусь те - бе ніж - но, і рук мо - їх

V-ni

V-c.
C-b.

Жанрова орієнтація даних тем відчутна також при їх порівнянні з оригінальними зразками дум та історичних пісень («Дума про удову», «Пісня про Саву Чалого»), а також із фольклорними ліричними піснями («Ой гай, мати», «Ой ішов козак з Дону», «Пожену я воли в поле», «Затопила, закурила» та ін.)¹.

Однак, смислова, інтонаційна та ладотональна єдність тематизму експозиції не суперечить їх жанрово-структурній відмінності. Здійснений М. Гордійчуком аналіз цих двох тем – «лаконічної, емоційно

¹ Про спорідненості обох тем з музичним епосом та українським фольклором пише М. Боровик у книзі «Творчість Андрія Штогаренка». – К., 1965. С. 42–43.

сконцентрованої, внутрішньо пружної, а тому типово симфонічної» першої та «вокально-монологічної, просторової, щодо відтворення змісту» другої, – підтверджує органічність синтезу в цьому творі жанрових ознак симфонічної та вокальної форм та єдиних драматургічних засад загальної форми¹.

Перша тема, що виконує функції головної партії – активно вольового характеру, викладена в експозиції твору в стрімкому оркестровому фугато (унісон англійського ріжка, кларнетів, валторни і струнних, яким відповідають віолончелі, контрабаси, фагот і труба). Далі головна тема переміщується до високих регістрів дерев'яної групи та особливо виразно звучить у партії труб. Наступне її проведення звучить у хоровому викладі («Вставай, моя рідна, розлуки доволі...»), що структурно завершує головну партію.

Наступна тема – драматична, сповнена глибоким почуттям, представлена монологом баса-соло («Простіть, простіть, якщо словом когось запечалю...») виконує функцію побічної партії. Відзначимо, що соло баса персоніфікує образ старого діда, що у вокально-симфонічній творчості цього періоду переважно втілює совість і мудрість народу.

Розробка сонатного Allegro кантати-симфонії, за суттю, є конструктивно самостійною поліфонічною формою, наближеною до фуґи, основна тема якої побудована на початкових інтонаціях головної партії. Її імітації у різних хорових партіях складають експозиційний розділ. Наступний розробковий розділ вирізняють поліфонічна структура, інтенсивний розвиток окремих елементів теми та ладотональна нестійкість.

Центром розробки-фуґи стає симфонічний епізод, рельєфно відтворений різнотембровими групами оркестру. Кульмінаційною вершиною цього розділу і загалом усього сонатного Allegro стає контрапунктичне поєднання двох тем: в оркестрі проходить тема фуґи, що є модифікацією головної теми, а в хоровій партії («Ой метуть і метуть зимові пороші...») – низхідний, переважно по півтонах рух відтворює виття хуртовини. І хоча інтонаційно дана тема споріднена з тематизмом побічної партії (її інтервальну послідовність подано у ритмічному збільшенні), в її тривожній напруженій звучності відчутно щось чуже, холодне, вороже. Цьому сприяє і монотонний рух вісімками у струнних, і остінатні повтори тонічного органного пункту в низьких оркестрових регістрах.

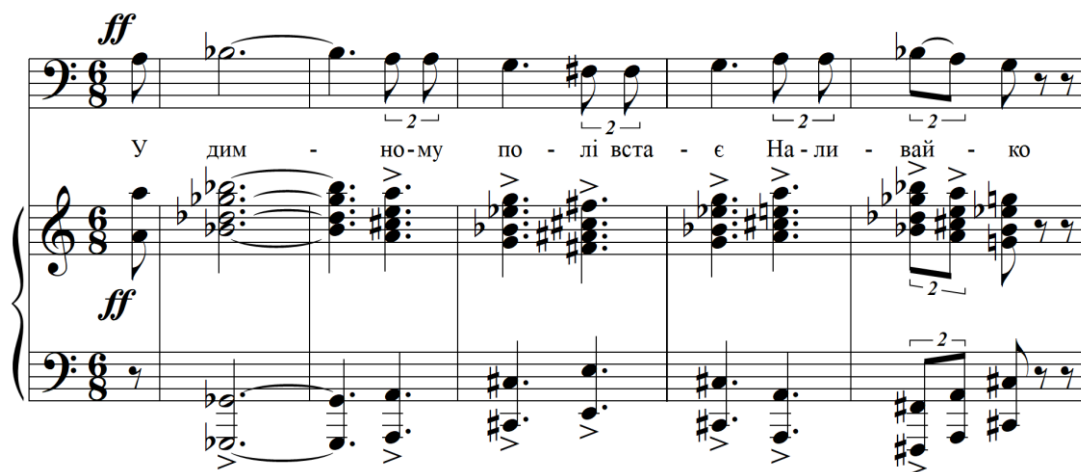
¹ Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Цит. праця, С. 135.

Реприза фуги майже дослівно повторює експозиційний матеріал, однак вже більш динамізовано. Отже, в першій частині твору поєднуються конструктивні особливості сонатного Allegro та поліфонічних форм – фугато (експозиційний виклад головної партії) та фуги (розробка сонатного Allegro). Властивий цим формам постійний, безперервний розвиток тематизму композитор використовує для розкриття провідної ідеї першої частини кантати-симфонії, що втілює динаміку наростання народного гніву.

Розкриттю образного-тематичного змісту твору значною мірою сприяє також послідовне проведення засад монотематизму. Подібно образам-персонажам сценічно-театральної творчості, провідні теми кантати-симфонії, в яких постійно є відчутним спільний інтонаційно-ритмічний обрис, зберігають власне «обличчя», що надалі дозволяє пізнавати їх у напруженій вокально-симфонічній дії твору. Водночас, ці теми не залишаються незмінними, вони постійно набирають нових ознак, нового емоційного забарвлення і, тим самим, послідовно розкриваючи авторський задум, надають розвитку суттєвої динаміки. Доказовим прикладом подібної драматургії може бути еволюція теми побічної партії в першій частині кантати-симфонії, національне забарвлення та значимість у розкритті програмного задуму твору дозволяють визначити її як тему-образ українського народу.

Якщо в першому сольному викладі теми побічної партії значною мірою були відчутні інтонації болю, страждання, а підкреслені спадні секундові інтонації споріднювали її з народними плачами, то у подальшому контексті, в її численних модифікаціях, щоразу набирає нового змісту і, врешті, стверджується героїчне начало. Подібний розвиток тематизму робить тему-образ напрочуд дієвим у розгортанні драматургічного задуму твору.

Виклад модифікованої теми українського народу в новому метро-ритмічному оформленні, збільшеними, виразно акцентованими акордами (гармонічні зіставлення мажорних тризвуків і гостро напружених секундакордів домінантової групи), оркестровим tutti на посиленій динаміці (*ff*) надає їй епічної неквапливості, могутності, ознаки героїки. Даний епізод, пов'язаний із втіленням образу легендарного народного героя Наливайка, із славними сторінками історії боротьби українського козацтва з іноземним поневоленням.



Наприкінці розробки, перед репризою, тема народу, що цього разу проходить в оркестрі, звучить сконцентровано мужньо, епічно могутньо, як грізна непоборна сила. Послідовний розвиток даної теми оркестровими засобами (стретоподібні нагнітання, посилена динаміка, щільна оркестрова звучність), підкреслює ці прикмети.

У загальній репризі першої частини опущено побічну партію, що в процесі розвитку набрала нової якості, оскільки повернення до її первинного викладу порушило б смислову логіку драматургічного розвитку. Надалі, у наступних частинах твору тема народу, вже у нових модифікаціях, буде активно взаємодіяти і, врешті, стане панівною, у формуванні драматургії всього циклу. У третій частині кантати-симфонії («Партизанська») ця тема, виконуючи функцію зв'язки між навалююю динамічною партизанською піснею та застигло-холодною одноманітною звучністю середнього епізоду, в якому вперше з'являється тема ворожої сили, вирізняється своєю емоційністю, живим трепетним диханням. Вона експресивно звучить у високих регістрах тремолуючих струнних, далі поступово опускається, розчиняючись у глухих темних регістрах.

Тема народу з'являється також в серединному епізоді третьої частини, в картині бойової сутички партизан із ворогом, де її ремінісценція підкреслює всенародний характер боротьби з фашизмом. У звучності англійського ріжка-соло та альтів (*sul ponticello*) ця тема звучить уже застережливо й грізно. А ритмічне збільшення викладу, що підкреслює її могутній епічний характер, стане властивим майже усім наступним проведенням цієї теми.

Надалі, тема народу остаточно стверджується в героїко-піднесеному звучанні кульмінації четвертої частини, де вона звучить у хорі та оркестрі, спочатку в групі басів, в унісон із засурдиненими валторнами, а далі – у тенорів хору, трубах та у високих регістрах струнних і флейт.

Напружений розвиток головного образу кантати-симфонії втілено в річищі його взаємодії з образністю протилежної ворожої сфери. Для відтворення страхітливих картин фашистської окупації А. Штогаренко застосовує гострий вуглуватий тематизм, хроматизовану, часом дисонансну гармонію, секундові зсуви акордів, цілотонні побудови, напружені остінатні нагнітання, багатошарову фактуру, незвичні тембри та своєрідну інструментовку оркестрової складової. Так, розробковий епізод першої частини, де змальовується картина ворожого насильства і знущань, хор («Свисти, не свисти, проклятуца нагайко...») звучить на тлі монотонного остінато контрабасів, що грають *sul ponticello*. У партіях низьких струнних (віолончелей та альтів) проступають хроматично звивисті мотиви, що надалі повторюються у дерев'яних духових (гобоїв, кларнетів, англійського ріжка). Напружене жорстке звучання посилюють стрімкі свистячі пасажі флейт у високому регістрі, що ніби розтинають оркестрову фактуру.

Аналогічно інструментовано середній епізод третьої частини («А над полем німець-крук, вдалині гарматний гук...»), де хроматична тема проходить у тембрально неспівзвучних, гранично віддалених регістрах гобоя і контрфагота, в супроводі остінато контрабасів *divisi*. На цьому тлі звучить соло англійського ріжка, дубльованого альтами струнних, що грають *sul ponticello*.

Окрім послідовного розвитку провідних образів, у композиційній єдності структури циклу набирають значення засади контрастності. Образний, тембровий, фактурний контраст суміжних частин та їх фрагментів сприяють динаміці драматургічного розгортання.

Найбільш масштабна героїко-епічна перша частина кантати, узагальнюючи образ нескореної України, концентрує основний тематичний матеріал твору і стає його смисловим центром. Із нею контрастує, образністю й тембральністю, друга частина («Колискова», слова М. Рильського), що, у продовження визначеної у попередній частині сюжетної лінії, привносить до розвитку ліричної сфери реалістичну достовірність образності, емоційність та драматизм. Бездушній силі фашизму протистоїть гармонійно-прекрасний образ материнства, втілення живої, відроджуючої людство сили, перемогу світла над темрявою.

У втіленні образу матері (в кантатах і ораторіях років війни цей образ стає майже традиційним), важливого значення набувають типові поспівки й метро-ритмічні особливості колискових, а також специфічне фактурно-темброве рішення – сольний спів (переважно мецо-сопрано), що звучить на тлі ніжно-прозорого, майже акапельного жіночого хору.

Andante sostenuto
Mezzo-soprano

Жіночий хор

М...

М...

V-ni 8^{va}

V-c.

C-b. 8^{va}

За - гля - да - є ніч у

ві - ці, в чор-нім не - бі сві - тять сві - ці...

(8^{va})

(8^{va})

Реалістична вірогідність образу української матері зумовила міцну опору на різноманітні жанрові ознаки народної пісенності – насамперед колисанок та ліричних протяжних пісень. Звідси – заокруглені мелодичні поспівки в партії солістки, властивий колисковим тридольний метр, «заколисуючі» фігурації хорової фактури, характерна ладова змінність – постійні відхилення до діатонічно споріднених народних ладів: іонійського від *ре-бемоль*, дорійського від *мі бемоль* та від *ля-бемоль* тощо.

Друга частина кантати-симфонії є ліричним центром циклу, її структура наближена до розгорнутої пісенної форми (двічі повторена проста тричастинна будова), з яскраво вираженими елементами заспіву й присіву. До того ж, жіночі голоси хору і соло мецо-сопрано вносять до тембрової палітри твору нові барви. У «Колісковій» композитор переконливо втілює психологічну атмосферу воєнних років, коли особисті почуття людей були щільно злиті з думками про Батьківщину. На мерехтливому тлі засурдинених струнних оркестру та жіночого хору *mormorando*, що відтворюють настрої похмурої ночі, скорботного чекання, в сольній партії

звучить задушевна, сповнена глибокого почуття пісня матері, своєрідний монолог над колискою сина. В ньому – ніжність і смуток, любов і віра в перемогу над ворогом Трихордні побудови мелодії, її ладова невизначеність (дорійський відтінок), хроматизми «на відстані» (поперемінне використання підвищених та натуральних щаблів) – ознаки, що підкреслюють національний колорит теми.

Одночасно в оркестрі, канонічні імітації флейт, віолончелей і контрабасів повторюють окремі виразні поспівки з першої частини твору, що породжує асоціації з далеким боєм, де батько немовляти «б'ється з ворогом лихим» Наступний контрастний хоровий епізод – пісня-спогад про щасливе мирне життя¹. За актуальністю задуму, майстерністю його втілення та силою впливу «Колискову» з кантати-симфонії А. Штогаренка можна поставити в один ряд із прекрасним кінообразом української жінки, створеним Г. Ужвій, плакатною творчістю В. Корецького та Д. Шмаринова, поезією М. Рильського й іншими творами, що закликали до захисту рідної землі і в яких особистісна тематика віддзеркалювала патріотичні почуття.

Третя частина кантати-симфонії – «Партизанська» (слова А. Малишка) також контрастує з попередньою. Узагальнений образ народу в процесі розвитку конкретизується, персоніфікується (мати, партизани-кіннотники), що відтворює живу, діючу в конкретних умовах народну силу. Водночас, цей образ не втрачає значення колективного героя, ознак епічності і найбільш типових узагальнень. Цьому сприяє національна характерність вислову, жанрові зв'язки з народною музикою, що, конкретизуючи образність, водночас, виявляють її спільні, найбільш типові ознаки.

Вольовий активний характер третьої частини – наваляного динамічного скерцо, у якому початковий і заключний епізоди втілюють образ народних месників, відтворюючи сферу героїки². Основна тема скерцо позначена типовими ознаками масових, зокрема партизанських пісень та похідних пісень-маршів, із властивими їм активною пружною ритмікою, що втілює чіткий крок, енергійну ходу, могутніми акордами оркестру та мужнім тембром чоловічого хору увиразнюють звучання бойової пісні.

¹ Згодом композитор, повторив інтонаційно-образний зміст цього епізоду, створивши у 1949 році хоровий, у супроводі фортепіано, твір про відроджений із руїн Донбасу.

² Цей образ часто зустрічаємо у творчості А. Штогаренка: у його хорах («Ой збиралися в ліс партизани», «Що за вітер з-за гори»); в сольних піснях і в баладах («Про партизанку Галю», «Балада про розвідника партизана Качуру», «Балада про партизана Бумажкова»); в інструментальній музиці (симфонічна поема «Похід», «Партизанські картинки» тощо).

Allegro con brio

The musical score is written for a vocal ensemble and orchestra. It consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line with the lyrics 'Що за ві - тер з-за го -' and a piano accompaniment with a bass line labeled 'Fag. C-b.'. The second system continues the vocal line with 'V-le, V-c.' and the piano accompaniment. The third system features a vocal line with lyrics 'ри? Fl., Cl. Гнуть-ся до - лу я-во - ри' and a piano accompaniment with a bass line labeled 'f'. The tempo is marked 'Allegro con brio'.

Після ліричної «Колискової» особливо гостро відчуються героїко-епічний тонус «Партизанської», її активна вольова спрямованість, динамічне розгортання образності. Натомість її середня частина контрастує із крайніми застиглістю, одноманітним холодним колоритом, настроєм настороженості.

Звукозображальні моменти оркестрової партії – токатна фактура, постійна ритмічна пульсація вісімками у фаготів і контрабасів, що відтворює стрімкий рух партизанської кінноти, у даному контексті мають певною мірою ілюстративний характер. Значне динамічне нагнітання (від *ppp* до *fff*), чітка вимова кожного слова – цьому сприяє збіг пісенного та віршованого розмірів (на кожний склад – звук), темброве забарвлення низьких голосів чоловічого хору створюють майже видиме конкретне зображення раптової атаки партизанської кінноти.

Четверта частина кантати-симфонії – фінал, у якому конкретизовані образи та ситуації поступаються відтворенню узагальненої картини всенародного свята, завершуючи цикл іманентним кантатному жанру урочисто-піднесенням славленням. Чотириголосне хорове фугато (на тему головної партії сонатного алегро) відтворює зближений із народними українськими славильними піснями образ радісного піднесення і святкового передзвону.

Оркестрові засоби (до основного симфонічного складу додаються дзвони і там-там), остінатна повторність метро-ритмічних зворотів,

почергові вступи голосів хорового фугато - все це пов'язане з ілюстративним відтворенням святкової дзвонової звучності, про яку йдеться в тексті.

Maestoso e marcato

8va - - -

Archi

8va - - -

Побічну партію у фіналі характеризують ніжний просвітлений колорит, мінлива ладовість, пульсуюча метрична змінність. Інтервальною будовою вона майже дослівно повторює окремі елементи побічної партії першої частини і нагадує, ритмічно дещо змінену, народну веснянку «Вийди, вийди, Іванку».

Animato

Во - рог лу - ка - вий йде на кра - ї - ну, во

V-ni

V-le

V-c.
C-b.

Народнопісенну основу побічної теми фіналу кантати-симфонії підкреслює її поліфонічний виклад. Ладова самостійність окремих виконавців і хорових груп: у сопрано-соло – сі бемоль мінор, у тенорів хору – фригійське, у басів – дорійське забарвлення «розмежовує» фактуру, сприяє вирізненню кожного голосу, ладів із спільним тональним устоєм. Взаємодія різних діатонічних ладів – важлива стильова прикмета гармонічного мислення композитора, що й надалі стане притаманною його вокально-симфонічній творчості.

Розробка фінальної частини будується в основному на розгортанні елементів побічної партії. Лише на підході до кульмінації з'являються виразно окреслені мотиви лейттеми, виклад щільними насиченими акордами оркестру підкреслює її силу й могутність.

У заключному розділі розробки звучить тема з другої частини кантати-симфонії, де вона узгоджена з образом вільної щасливої праці. Зберігаючи інтонаційну будову, ладо-тональне забарвлення (*Ре бемоль мажор*) і гармонічну структуру ця тема звучить у фіналі насичено, яскраво, барвисто. Спогади-мрії стають дійсністю. Після хорового викладу стрімке крещендо завершується величним ствердженням теми, що проходить у ритмічному збільшенні у всіх басових інструментах оркестру.

Засоби контрасту, послідовно використані композитором у розбудові загальної композиції кантати-симфонії «Україна моя», в поєднанні з більш складними, властивими симфонічному жанру конфліктними засадами тематизму надають розгортанню циклу монолітності та завершеності. Реприза, побудована на поліфонічній розробці «дзвонових» елементів головної партії та мотивах лейттеми народу, просвітлено радісно звучить у високих регістрах оркестрової звучності, остаточно стверджує образ Перемоги. В коді оркестрові дзвони (в партитурі авторська ремарка «святковий передзвін») урочисто завершують цей масштабний вокально-симфонічний твір.

«Кантата-симфонія «Україна моя» вигідно відрізняється природністю і напруженістю музичної драматургії, - напише згодом в журналі «Советская музыка» російський композитор Д. Кабалевський. Майстерність А. Штогаренка виявилася, насамперед у тому, що він вдало організував задум свого твору і знайшов дуже точні художні засоби для його втілення. Кожна з чотирьох частин кантати-симфонії – це і самостійна, яскраво написана картина, і, водночас, невід'ємна частина цілого. І цим «Україна моя» також відрізняється від багатьох творів подібного типу, де без особливої шкоди для цілого, можна викинути чи поміняти місцями деякі його частини»¹. Центральний образ українського народу розкрито в кантаті-симфонії в різних аспектах. Якщо в першій та четвертій частинах звучність хору, що виконує оповідну функцію, та оркестру, в якому розгортається система лейтмотивів, відтворюють узагальнений образ народу, то в другій та третій частинах цей образ персоніфікується, втілюючи «портрети» окремих представників народу, в типових для них обставинах (пісня матері над колискою дитини, партизани на марші тощо).

¹ Кабалевский Д. О мастерстве // Советская музыка, 1952, № 8. С. 11–27.

Засоби музичної мови, покликані відтворити національний характер в його історичній конкретності, визначили особливо важливу роль хорової партії, інтонаційні джерела якої формують українське народне багатоголосся та класичні традиції здобутків композиторів ХХ-го століття.

У творі А. Штогаренка чимало поліфонічних засобів народно-підголоскового складу, вільних переходів від багатоголосся до унісону, підголосків-підхватів, закличних вигуків у високих регістрах тощо. Приміром, у приспіві «Колискової» спостерігаємо варіантний розвиток основної мелодії, заміну унісону багатоголоссям, з подальшим злиттям голосів в унісоні. Спочатку мелодія розщеплюється на два голоси в альтах *divisi* у поєднанні з варіантним підголоском у альтів, її продовження змінюється типовим для народної музики три голосним викладом, з відносно самостійним розвитком мелодичних ліній, кожна з яких представляє варіант основної мелодії.

Народно-підголоскові засоби розвитку тематизму зустрічаємо також і в третій («Партизанська») частині твору, де вигук «Гей!» на початку хору змінює унісонний заспів басів, а далі - підголоскові розходження в дво-, три-, чотириголосся в першому епізоді, паралельний рух терціями, мелодичні розспіви окремих складів слів – у середньому. В поєднанні з властивою народній музиці інтервалікою (рух паралельними терціями, квартами, квінтами тощо) та метро-ритмічною змінністю цей прийом значно активізує розвиток, сприяючи створенню колективного образу народних месників.

Національного забарвлення кантати-симфонії надає також широке використання ознак української пісенності у всій її жанровій різноманітності. Переосмислення в творі конкретних пісенних жанрів (дум, плачів, похідних, ліричних, обрядових пісень) не лише конкретизує образність, але й сприяє розкриттю його основної ідеї. Для втілення образів, або обставин у яких вони діють, А. Штогаренко, не вдаючись до прямого цитування, спирається на відповідну фольклорну семантику, і в цьому він є прямим послідовником українських композиторів, зокрема М. Лисенка (фінал кантати «Радуйся, ниво неполитая») та С. Людкевича (перша частина кантати-симфонії «Кавказ»). Вже відзначалося наближення тематизму першої частини кантати-симфонії до української епічної та ліричної пісенності, натомість у її другій частині використано типові поспівки, властиві народним колісанкам, а в четвертій – відчутною стає спорідненість головної партії з величальними піснями типу «Слава» (головна тема) та з ліричними обрядовими піснями, зокрема, веснянками, образний зміст яких пов'язаний із оновленням життєвих сил (побічна партія).

У продовження засад хорового письма українських композиторів Штогаренко широко користується засобами хорової інструментовки: колористичні поєднання різних груп хору, зіставлення прозорої акапельної звучності з могутніми tutti хору та оркестру, спів *mormorando*, розспівування окремих голосних тощо. Активно задіяна хорова виражальність також для втілення образної двоплановості, приміром, в другій частині жіночий хор, що співає *mormorando*, втілюючи трагічні відчуття під час зимової ночі окупації, поєднується з сольним викладом ліричної пісні матері.

Для конкретизації образності традиційно залучається тембральність різних хорових груп: звучність чоловічого хору відтворює мужні героїчні характери (епізод «У димному полі встає Наливайко» в першій частині, третя частина «Партизанська»); жіночий хор сприяє ліричному забарвленню образів (друга частина «Колискова»), мішаний хоровий склад переважно використовується для втілення героїко-драматичних та урочисто-прославних епізодів (у першій та четвертій частинах). Прагнення виявити історичну конкретність образів призвело до активного використання, поряд із ознаками української народної музики (епічних, ліричних, славильних пісень), побутуючих інтонацій та особливостей будови популярних на той час масових пісень, що особливо відчутно в третій частині твору.

Відображення напруженого конфлікту, боротьби антагоністичних сил, втілення гостро драматичної теми вимагало нової виражальності не лише в інтонаційній, але й в гармонічній сфері, що базується на залученні, поряд із мажоро-мінорною системою, діатонічних народних ладів (гармонічний мінор і еолійський лад в темі народу, поліладовість побічної партії в четвертій частині тощо). Поєднання ладово самостійних мелодичних ліній зумовлює досить складну структуру вертикальних сполучень. Джерелом гармонічних утворень стає також народно-підголоскова поліфонія. Одночасне використання основної мелодичної лінії та підголосків призводить до створення акордів кварто-квінтової будови, а також, із пропущеними терціями, квінтами, що використовуються для відтворення суворих мужніх образів, приміром, у побічній партії фіналу («Рать світлозора»). Продиктовані художнім задумом і численні альтерації, рух паралельними тризвуками і септакордами, ладові позамодуляційні зіставлення, різноманітні верхні та нижні органні пункти тощо. Активно задіяна в кантаті-симфонії також поліфонія: народно-підголоскові, контрастні, імітаційні форми, що сприяє посиленню динаміки втілення драматичних колізій. Приміром, фугато в першій частині відтворює наростання гнівного народного протесту проти ворожих звірств, а у фіналі – втілює настрої всенародного свята.

Конкретизації образності та рельєфному виявленню драматургічних ліній сприяють й оркестрові засоби, зокрема, темброво-колористичні та динамічні можливості, як окремих інструментів, так і різноманітних сполучень різних оркестрових груп (приміром, образ ворожої сили унаочнює звучання дерев'яних духових на затемненому тлі струнних *sul ponticello*).

Симфонізм твору виявився у різнобічному розкритті художнього задуму, в напруженому розвитку хорових та оркестрових засобів, в конфліктному зіткненні гранично контрастної образності. Як і С. Людкевича в кантаті-симфонії «Кавказ», А. Штогаренко творчо розвиває драматургічні та композиційні засади циклічної симфонічної форми (спільні засади цих творів вплинули на їх тотожне жанрове визначення - кантата-симфонія). У річищі традицій вітчизняної вокально-симфонічної музики композитор поєднує симфонічні засади з особливостями сценічно-театральних та кінематографічних жанрів (конкретизація образності, введення викінчених вокальних форм, театральна картинність, наочність окремих епізодів тощо).

У кантаті-симфонії А. Штогаренка послідовно втілюються засади монотематизму, інтонаційно об'єднуючи весь музичний матеріал твору та, у продовження традиції залучення до виражальності прикмет українського фольклору, по новаторському використовуючи інтонаційні, метро-ритмічні, ладові ознаки народної пісенності, особливості народного багатоголосся, а також побутуючі інтонації народних та масових пісень. Відзначимо новаторські знахідки в галузі семантики: складні побудови гармонічних вертикалей та поліфонічних структур, цікаві експерименти у ладотональній системі та інструментовці. Врешті, органічність синтезу ознак різних жанрів, що посприяло не лише переконливому втіленню драматичного конфлікту, визначеного конкретним історичним моментом (саме ці можливості притаманні симфонії), але й відтворенню задуму в емоційній, національно визначеній, конкретизованій вербальним компонентом кантатній формі, більш доступній широкому колу слухачів.

Свого часу твір А. Штогаренка, поряд із іншими визначними здобутками літератури та мистецтва періоду другої світової війни, був дієвою зброєю у боротьбі з фашизмом. Його публіцистичне спрямування переконувало у необхідності боротьби і неминучості перемоги, породжували думки, що так пристрасно висловлював у тогочасних статтях-закликах О. Довженко: «Матір наша рідна, велике твоє нещастя, та великі ж і люди твої, твої діти»¹.

¹ Довженко О. Твори в 5-и томах. – К., 1964. Т. 3, С. 19.

Ще одним прикладом тогочасного втілення узагальненого образу народу в контексті симфонічного розгортання музичної драматургії є кантата «Гнів слов'ян» М. Вериківського (слова Р. Стієнського та В. Лебедева-Кумача), написана в грудні 1941 року в Уфі (Башкірія), куди була евакуйована Спілка композиторів України. В одночастинному, створеному на одному диханні творі відсутність розгорнутої сюжетності замінює переконлива логіка розвитку музичного матеріалу, що відтворює його задум. Виразно окреслена тема Вступу стисло формулює головну ідею твору, зміст і формотворчі засади якого визначатимуть надалі його характер і загальну структуру. В кантаті відсутня сюжетика, натомість стисло й лаконічно експонований у вступі до твору музичний матеріал переконливо розкриває подальше спрямування розкриття задуму. Поєднання в його основній темі емоційно розмежованих, однак композиційно щільно поєднаних елементів - тривожно-напруженого та заклично-вольового сприяє втіленню складного психологічного стану людини, яка, долаючи тривогу та розгубленість, зосереджує свою силу, енергію, волю на боротьбу з ворогом.

Контраст, закладений в цій темі яскраво проступає в подальшому розвитку музичного матеріалу кантати. Так, в її кульмінаційному епізоді (форма подвійної фуґи) ці елементи «розшаровуються» і формують самостійні теми-образи (окремі експозиції фуґи). Перша тема відтворює активно-закличний образ (стрімкий гамоподібний рух мелодії, чітка ритміка, тональна визначеність), натомість друга тема вирізняється тривожно-пригніченими ознаками (зламані мелодичні лінії, ускладнені ритмічні побудови, гармонічна нестійкість). Ці теми у наступній розробці фуґи зіставляються, розвиваються паралельно, врешті поєднуються в репризі у подвійному контрапункті октави. Всі подальші модифікації цих тем проходять у площині подолання настроїв тривоги та неспокою й ствердження вольової, героїчної образності.

Засоби, застосовані композитором у експозиційному викладі головної теми Вступу, стають основоположними й для подальшого розвитку музичного матеріалу. Її інтонації пронизують соло баса, що буквально виростає зі Вступу та ряд інших епізодів твору, а виразний плагальний нахил цієї теми простежується в гармонічних комплексах усіх змістовно важливих епізодів кантати. Так, у симфонічній інтермедії, що готує подвійну фуґу, ладова невизначеність - ряд тональних зіставлень без показу тоніки, врешті дістає розв'язку в плагальному кадансі (II- I в *Ля бемоль мажорі*).

На тематизм усієї кантати поширюються також метро-ритмічні особливості теми Вступу, у якій відсутність чіткої квадратності сприяє, імпровізаційному, вільному, емоційно схвильованому, широкого дихання

викладу музичного матеріалу. Визначена характером основної теми образність, що домінує протягом всієї кантати концентруючи її основну ідею, після тезисного викладу, в подальшому розгортанні тематизму, постійно розвивається й поглиблюється. Саме складний напружений характер цього розвитку, зумовлений взаємодією контрастних елементів теми, породжує драматичну конфліктність твору, відтворену не безпосереднім показом боротьби антагоністичних сил, а втіленням складного психологічного стану, зумовленого цією боротьбою.

Втілення узагальнених почувань народу потребувало розширення хорових засобів, що першим планом виступають в кантаті М. Вериківського. Значне місце в ній посідає поліфонія: імітаційна (в кульмінаційному епізоді) та контрастна, що, в заключному епізоді представляє розгорнуту форму подвійної фуги. Складний поліфонічний озвук музичного матеріалу сприя різнобічному виявленню основної ідеї твору.

У кантаті Ю. Мейтуса «Клятва», створеній у 1942 році, на слова М. Бажана, також втілено настрої людей першого найтрагічнішого воєнного періоду. Разом із тим, розвиток її тематизму динамізується активним вольовим сконцентрованим імпульсом урочистої клятви. Форма кантати для баса-соло, хору та симфонічного оркестру, є одночастинною, основні виражальні функції виконує хор, натомість, ескізно окреслені сольні епізоди не мають самостійного значення. Як і в кантаті М. Вериківського, головна тема «Клятви», що значною мірою переймає ознаки масової пісні, напочатку твору звучить у оркестровому викладі, а вже далі – у хоровому¹. До того ж, у головній темі вирізнено елементи лірико-епічного заспіву та суворого, мужнього характеру приспіву.

Повторюючись у найбільш важливих моментах форми (в експозиції, в центральному епізоді та коді) приспів сприяє виявленню основного задуму твору – народ клянеться помститися ворогові і звільнити рідну землю: «Ніколи, ніколи не буде Україна, не буде рабою фашистських катів». При цьому, музичний матеріал не повторюється дослівно, він розробляється, видозмінюється, врешті, переводиться від мінорної сфери, що виразно домінує напочатку кантати, до мажорної, стверджуючи в коді урочисто-піднесений образ Перемоги.

Привнесення ознак героїчної сфери помітно розширило межі славилю-ювілейної кантати «Микола Лисенко», написаною

¹ На вірш М. Бажана «Клятва» під час воєнних років були створені також пісенно-хорові твори багатьох українських композиторів, зокрема, хорова пісня К. Данькевича, що у 1957 р. стала головною темою його ораторії «Жовтень».

М. Вериківським, разом із П. Козицьким до сторічного ювілею від дня наодження засновника української національної музичної школи. Прем'єра кантати відбулася в Уфі, у 1942 році¹.

Місткість теми, прагнення поєднати в творі актуальну тематику, визначену нагальними запитами конкретного часу, призвели до взаємопроникнення особливостей різних видів вокально-симфонічної музики, властиво, до появи нового, дещо відмінного від попередніх, різновиду славильної кантати, що поєднував жанрово визначений прославно-величальний зміст із актуальною, на той час, темою боротьби з фашизмом та необхідністю захисту рідної країни, її культури, духовних надбань.

Успіху кантати «Микола Лисенко» посприяла її поетична першооснова, написані, спеціально для славильної кантати вірші М. Рильського, основну ідею яких формують цитовані поетом шевченківські слова, що, свого часу, прозвучали в апофеозі кантати М. Лисенка «Б'ють пороги» («Наша дума, наша пісня не вмре, не загине»). Проголошуючи в скрутний для народу час здоровицю рідній українській пісні, М. Рильський усучаснює ці шевченківські рядки, підкреслює їх публіцистичний заклик та позачасове актуальне значення.

Героїчна урочистість образного змісту поетичного першоджерела послідовно увиразнюється в усіх частинах кантати. В першій – урочистій й піднесеній – «Співцеві народу - народна хвала» – розкриває ювілейний характер задуму, прославляє рідну культуру та її видатного митця. Основна тема цієї частини нагадує масову пісню (активні висхідні інтонації, гармонічна насиченість терцевих структур, підкреслення пружного пунктирного ритму тощо).

Друга частина кантати – «Тугою-чайкою», написана для вокального тріо, є ліричним центром твору. Тематично вона гранично зближена із інтонаційністю українського народного ліричного мелосу. На початку частини основна мелодія звучить в пртії баритона, на тлі остінатних поторень тонічного звуку (ре). Далі ця тема набирає поліфонічного розвитку, стилістично наближуючись до лисенківських обробок українських народних пісень, і завершується святковою світлою в паралельному мажорі (фа)². Творчий задум другої частини кантати відтворює образ Миколи Лисенка,

¹Кантату виконували Ірина Масленнікова, Лариса Руденко, Яков Отрощенко, хор та оркестр Київського та Башкирського оперних театрів, під керівництвом М. Вериківського.

²Ладовий розвиток від ре мінору до паралельного Фа мажору також визначений народнопісними ладотональними співвідношеннями.

великого пропагандиста української народної музики, який «подав самоцівті нашого мелосу в золотій оправі тогочасної музичної мислі»¹.

Третя частина кантати – «В битві з ворогом проклятим» – позначена суворим мужнім звучанням. Саме тут, тема прославлення композитора відтворюється у невластивому славному жанровому різновиду гостро драматичному аспекті, визначеному темою боротьби з фашизмом за свободу і духовні надбання нації. Традиційно для славильного жанру кантату завершує піднесено-урочистий життєствердний фінал.

Підсумовуючи досягнення вокально-симфонічної творчості українських композиторів періоду війни, зазначимо, що розширення кантатної тематично-образної сфери пов'язане із пошуками нових композиційних і драматургічних вирішень.

У цих роках продовжуються інтерес композиторів також і до ораторіального жанру, де також знаходять відображення образи війни і перемоги. У музичній творчості воєнного періоду остаточно формується, а надалі - активно розвивається пісенна ораторія. У 1943 році, в Алма-Аті, під безпосереднім впливом подій війни, М. Скорульський пише на слова українських поетів (П. Тичини, М. Рильського, І. Неходи, Л. Первомайського, А. Малишка та М. Бажана) ораторію «Голос матері», для солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру, уточнюючи жанр твору, як *ораторія-пісня*.

Літературно-поетичний компонент, що став основою, своєрідним «сценарієм» твору М. Скорульського, визначив не лише його понятійну конкретику, але й основні засади драматургії, форми та жанроутворення. Однак, залучення до цього «сценарію» творів різних поетів, сюжетно не пов'язаних між собою, поєднаних лише композиторським задумом, призвело до певних ускладнень. Організації цілісності масштабного твору ораторіальної форми, завадила відсутність наскрізної драматургії, визначеної внутрішньою логікою. Функції драматургії в творі М. Скорульського видаються загалом пасивними, оскільки окремі частини ораторії не поєднані між собою ані властивою ораторії сюжетною канвою, ані притаманним кантаті спільним емоційним тону, оскільки ліричне начало, щоразу сягаючи певної кульмінації в кожній частині, заважає створенню єдиної лінії драматургічного розвитку. Натомість, конструктивні засади в розбудові твору виконують не властиві ораторіальній формі, типово сюїтні ознаки контрастного співставлення частин. Визначаючи твір ораторією, композитор, підкреслює значимість, піднесеність теми, що

¹Рильський М. Твори у 10-и томах. – К., 1962. Т. 10. С. 396.

втілює героїко-патріотичну ідею боротьби за визволення рідної землі, однак, при цьому, нехтує такою важливою іманентною ознакою ораторіальної форми, як послідовне розгортання сюжетності, хоча б, вкрай узагальненої. Не враховуються також й інші фактори, що могли б цементувати масштабну циклічну форму. Так, у сольних епізодів, солісти виступають, переважно, лише як заспівувачі, корифеї хору, а не «дійові особи». Єдності композиції заважає також ладова, метро-ритмічна, темпова одноманітність матеріалу.

Тематичне спрямування ораторії М. Скорульського найбільш переконливо окреслено програмними засадами симфонічного прологу, де своєрідно використано особливості народних плачів. Відкрита емоційність народного першоджерела, експресивна виразність спадних секундових інтонацій сприяють відтворенню образу народного горя. У загальному контексті твору початок прологу втілює скорботну думу матері, яка відпровадила синів на фронт. Наступний епізод - динамічна картина битви. Дисонуючі гармонічні побудови, що включають гострі поєднання малих секунд та напружені ритми відтворюють експресію боротьби. Наприкінці епізоду оркестрову тканину прорізають вольові інтонації масової переможної пісні, що згодом визначають радісно-урочистий тонус фіналу. Так у вступі, створюючи образ Перемоги композитор лаконічно втілює життєствердний задум ораторії. У сфері елегійної лірики вирішує М. Скорульський пісенний образ материнства (соло сопрано на тлі жіночого хору *motomando* – третя частина «Колискова»). Натомість, узагальнений образ партизан переконливо втілює хорова масова пісня в шостій частині («Партизанська пісня»)¹.

Ораторіальна форма у М. Скорульського побудована скоріше на засадах контрастності, властивих сюїті². Композиторське визначення жанру твору ораторією, зумовлене прагненням підкреслити масштабність, піднесеність теми, що втілювала героїко-патріотичну ідею захисту рідної землі. Однак, драматургія твору, позбавлена єдиного стрижня тематичного спрямування, спричинила розпливчастість загальної форми, об'єднанню якої у цілісність завадила одноманітність семантики в усіх частинах (протягом значної в часі форми, в ній домінують тональність *фа мінор*, чотиридольний метр та сповільнені темпи (*Andante*, *Moderato* тощо).

¹Як самостійний твір, у перекладі для акапельного хору «Партизанська пісня», опублікована в пісенній збірці творів композитора. – К., 1946, увійшла до концертного репертуару багатьох хорових колективів.

²Жанрову невизначеність твору підтверджує М. Михайлов, який у книзі «М. Л. Скорульський». – К., 1960, називає даний твір одночасно і ораторією (С. 72–112), і кантатою (С. 73–78).

Яскраво образні поетичні вірші, щире відчуття значимості тематики, врешті неабияке мелодійне обдарування та професійна заангажованість автора обумовили окремі вдалі рішення твору. Однак, недоліки драматургії, позбавленої єдиного наскрізного стрижня розвитку тематизму призвело до розпорошеності у побудові цілісної форми. Такі прорахунки в ораторії М. Скорульського були типовими для багатьох наступних творів ораторіального жанру, в яких пісенні засади окремих частин не екстраполюються на форму в цілому (як приміром, в кантаті-пісні), а у формотворенні переважає сюїтність, визначаємо даний різновид, як *ораторія-сюїта*.

На західноукраїнських теренах, у перших роках німецько-фашистської окупації культурно-мистецьке життя певний час залишалося досить активним. Українські митці та критики прикладали неймовірних зусиль для збереження національної культури: працював український літературно-мистецький клуб, що став центром діяльності представників творчих спілок, видавалася газета «Львівські вісті», де, хоча й спорадично, все ж з'являлися публікації, присвячені українській тематиці та огляду музично-театрального й концертного життя міста. Досить активно функціонував львівський оперний театр, репертуар якого складали відомі оперні та балетні твори зарубіжної класики, а у виставах брали участь знані європейські артисти. Щоправда, і прем'єрні покази опер, балетів та оперет та вистави із європейськими гастролерами мали право відвідувати лише німецькі окупанти.

Композиторська творчість, зокрема в жанрі масштабної вокально-інструментальної музики призупинилася. У найскладніші часи історії західно-української музичної культури лише В. Барвінський створює вже згадані, хорові твори великої форми: «Урочисту кантату», присвячену митрополиту Андрею Шептицькому та різдвяну увертюру «Колядниця», у різний спосіб пов'язані із релігійною тематикою.

Хоча, на той час, на виконання українських творів годі було сподіватися, під час традиційного вшанування пам'ятних та ювілейних дат, присвячених Тарасу Шевченку, Миколі Лисенку (100-річчя від дня народження в 1942 р.) та іншим видатним особистостям української культури, завдяки зусиллям галицької творчої інтелігенції, об'єднаної ідеєю визволення України від загарбників, таки прозвучали в концертах Львова окремі частини кантати-симфонії «Кавказ» Т. Шевченка - С. Людкевича.

З плином часу образи та події воєнних років, тема захисту Вітчизни та прославлення її героїв, не втрачають значимості. І надалі, поряд із втіленням вже нових нагальних проблем сучасності, вони будуть задіяні у різних видах мистецтва, зокрема й в музиці, у численних різновидах кантатно-ораторіального жанру.

Друга світова війна стала гігантським зіткненням добра і зла. Природно, що мистецька творчість цього періоду базується на відтворенні протиставлення гранично протилежних образних сфер. В музичних творах – це втілення конфліктної драматургії, граничного протиставлення контрастного тематизму, коли прикметним стає наскрізний розвиток образів контрдії, що в результаті призводить їх до нової якості. В образному спрямуванні цих творів – втілення органічної єдності митця і суспільства: особистісного, індивідуального та колективного, народного, що розширює контакти з фольклорною семантикою та переконливо вирізняє національні ознаки.

У вирішенні образних концепцій творів кантатно-ораторіального жанру в зазначеному періоді особливо примітною ознакою стає присутність драматично наснажених епізодів та оптимістичних, святково-радісних фіналів, де переважає героїчна маршова, або урочисто-величальна сольо-хорова пісенність, посилена динамікою оркестрово-хорових tutti, що надає їм ознак оптимістичної трагедії. Однак, наміри митців оптимістично завершити монументальну вокально-симфонічну форму, нерідко нівелювалися невинуватою голосною риторикою та зовнішньою патетикою. Тенденція обов'язкової «мажорності» у фіналах призводила до певних штамів, що на той час, вже насторожувала слухачів та критику. У повоєнні роки подібні штампи, стандартизація, статичність образності та одноманітність виражальних засобів загрожували подальшому розвитку жанру. І все ж, теми, пов'язані із відтворенням трагічних подій війни, захисту Вітчизни та образу Перемоги, ще довго не втрачали значимості, продовжуючи хвилювати уяву композиторів.

РОЗДІЛ 7

СЛАВИЛЬНІ КАНТАТИ (ОДНОЧАСТИННІ ТА ЦИКЛІЧНІ), КАНТАТИ-ПОЕМИ, ОРАТОРІЇ-СЮЇТИ ПОВОЄННОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ (1945 – 1955 рр.)

Повоєнний період в українському мистецтві був вельми неоднорідним. У перші його роки, ще опалені драматичним воєнним протистоянням та понівечені сталінськими репресіями, митці, усвідомлюючи трагізм пережитого, продовжували втілювати в кантатно-ораторіальному жанрі воєнну тематику. Однак, у кантатах, зокрема, в її урочисто-слаவில்ному різновиді, важливість задумів не завжди знаходила адекватне художнє вирішення, що створювало відчутну перешкоду для подальшого його розвитку. Прямолінійне розуміння партійних завдань, офіційної вимоги «мажорності», переважно призводило до декларативності, пасивної ілюстративності й тривіальної трафаретності, що суттєво гальмувало розвиток жанру. В умовах жанрової стабільності одночастинних вокально-симфонічних творів, перевага замкнених симетричних пісенних структур (квадратних, заспівно-приспівних, куплетних тощо), дифірамбічний стиль викладу, відчуття одноманітності продовжувала перешкоджати створенню динамічних форм, визначених логікою розвитку, як узагальнених, так і конкретизованих музично-поетичних образів. У масштабних творах гіпертрофоване звучання урочисто-славилльної семантики, за відсутністю міцної драматургічної спрямованості загального розвитку, також призводило до негативних результатів.

В українській, як і загалом у всій тогочасній радянській славилльній кантаті, в умовах вже усталеної традиції, тема Перемоги, переважно, втілювалася вкрай узагальнено, поза конкретними образами і подіями. Твори, у яких авторський задум не виходив за межі безпосереднього вияву радісних почуттів, ствердження позитивної емоції, призначалися, переважно, для виконання у святковій атмосфері народних урочистостей. Одночастинним кантатам цього різновиду, як і циклічним, традиційно був притаманним великий виконавський склад, до академічних колективів нерідко долучалися народні, або навіть самодіяльні хори. Подібна демократизація жанру природно призводила до спрощеності форм та значних обмежень музичної виражальності. Прикладом цьому може бути кантата-здравниця А. Штогаренка та Д. Клебанова на слова О. Новицького, створена на замовлення хорового ансамблю Першого Українського фронту.

Вже на початку першої частини створеної харківськими композиторами кантати, експонований її основний музичний образ, що включає три елементи, кожен із яких має чітку квадратну будову. Чотири такти хорової партії експонують тему, що увібрала ознаки типової народної похідної пісні і втілює активну динаміку руху – характерна пульсація басів остінато, з метроритмічним підкресленням тоніко-домінантних устоїв, сприяє відтворенню чіткої ходи. Надалі маршовість цього епізоду змінює широка розспівність наступного, мелодія якого також відчутно тяжіє до народних зразків, цього разу до обрядових веснянок: ясна прозора звучність, обмежений квартою діапазон, «заклинальна» повторність окремих інтонацій – все це вирізняє фактурним викладом: ведення голосів у терцію, або квінту, унісонні каданси, розлогі вигуки «Гей!» у партії альтів і тенорів тощо. У гармонії домінує плагальність, поєднана з Т-Д органним пунктом, що, порушуючи ладову одноманітність попереднього викладу, створює враження біфункціональності.

Наступний восьмитакт («Слава») – третій елемент основного образу. Інтонації народних славильних епічних пісень, неквапливий акордовий виклад хорового *tutti* на посиленій динаміці, в супроводі – «дзвонові» звучання акцентованих форшлагами акордів, розташованих у крайніх регістрах – підкреслює урочисто-гимнічне звучання всього епізоду. Маршовий, лірично-пісенний та славильний елементи зумовлюють рельєфність основного образу, однак його подальший розвиток не вносить до тематизму кантати суттєвих змін. Хоча, навіть за умов варіантної повторності (викладений на початку твору музичний матеріал проходить тричі), дещо посилюється експресія вираження світлих почуттів, що остаточно стверджуються в яскравій апофеозній коді.

Поступова активізація розвитку – поєднання прийомів народного багатоголосся із засобами імітаційної поліфонії, стрімкі *stretto* хорових партій, посилення функцій оркестрових засобів), а також зростаюча динамічна та темброва амплітуда (наростання загальної звучності (від *p* - до *f*), перехід від низьких регістрів чоловічої групи хору на початку кантати до високих сопранових кульмінацій у фіналі долають квадратну періодичність замкненої форми і, певною мірою, сприяють створенню єдиної лінії розвитку.

У кантаті-здравиці харківських композиторів витриманий протягом усього твору дифірамбічний стиль викладу виправданий авторським задумом і, внаслідок динамічного розгортання музичних образів та незначних розмірів композиції, не створює відчуття одноманітної гучномовності. Успіх твору забезпечила не лише актуальна тематика, образна різноманітність та дохідливість музичних засобів, але, насамперед, логічна драматургія, що послідовно втілює авторську концепцію.

Поряд із темою війни і перемоги, однією з провідних у тогочасному українському мистецтві, зокрема, у різних жанрах музичної творчості – піснях, хорах, операх, балетах, камерних та симфонічних творах, стає також тема миру і дружби народів. У творах вокально-симфонічного жанру ця тема вирішується узагальнено, в аспекті декларативного ствердження, або оспівування-прославлення (приміром в кантаті Г. Жуковського «Клятва молоді світу»), або більш конкретизовано, поряд із образами Батьківщини та її героїчної історії. Як і кантати про війну і перемогу, ці твори, одночастинні та циклічні, також мають широкий діапазон образності: епічної, ліричної, жанрової, героїко-драматичної. Традиційним є також залучення до виражальності фольклорних прикмет, характерних інтонаційно-ритмічних ознак народних пісень і танців – і не лише українських, але й, відповідно до авторського задуму, також інших національностей. Так, тематизм славної кантати Г. Жуковського «Дружба народів», на слова Т. Масенка, позначений ознаками української, російської та грузинської пісенності, що розкриває а драматургічний задум твору та визначає його композиційну побудову та семантику¹. Матеріал кантати об'єднує вступ, складну три частинну форму (три основних образи) та розгорнуту коду куплетно-варіаційної будови².

В оркестровому вступі кантати експонується її провідна тема, що проходить через увесь твір і остаточно стверджується у могутньому звучанні коди. В образній структурі твору ця тема сприймається як символ єдності народів, які перемогли фашистську навалу. На її інтонаціях будується перша, урочиста, розлого розспівана російська тема. Заокругленість, пластичність мелодичної лінії, заснованої на трихордних інтонаціях, вільна течія тридольного метру, в межах якого відбуваються імпровізаційні зміни ритмічного малюнку, пульсація акцентів, що нівелює чіткий метричний розподіл на такти, врешті, діатоніка народних ладів та імітації в оркестрі звучань струнних народних інструментів (перебори струн, що імітують гру на старовинних гусях), – все це підсилює національний колорит епізоду. Водночас, його основна тема споріднена із українськими історичними піснями, – вже у першому оркестровому викладі, її звучання інтонаційно нагадує героїчні мотиви інтродукції опери М. Лисенка «Тарас Бульба».

Другий епізод, що втілює українські образи, об'єднує контрастні теми: танцювально-хороводну, строфічної будови, в стилі народних веснянок

¹Кантата Г. Жуковського «Дружба народів», що була задумана, як складова частина колективної кантати, створеної у 1949 році групою композиторів, виконувалася в концертах як самостійний твір.

²У три частинній формі твору перший епізод відтворює російську тематику, другий – українську, третій – грузинську.

(інтонаційно вона схожа на веснянку «А вже весна, а вже красна»), в основі якої – коротка ритмічно виразна поспівка, що постійно варіюється, поєднуючи чітко організований ритм із вільною метрикою та народно-підголосковий виклад. Із танцювального ритму веснянки поступово викристалізовується характерна синкопована ритмічна фігурація, що стає передвісником тематизму третього епізоду – лезгінки.



Наступною темою в цьому епізоді є лірична протяжна мелодія, що нагадує українські сільські пісні, у її розвитку композитор використовує по театральному наочний прийом – звучання групи народного хору «білим відкритим звуком»¹, з характерним заспівом виводчиць. Співставлення унісонного співу солістів та хорового триголосся у приспіві, а також засоби динаміки й агогіки, що стишують, розчиняють звучність (*p-pp-ppp*, *diminuendo*, *ritenuto*), демонструють поступове віддалення співаючої групи.

Третій епізод – запальна лезгінка у виконанні чоловічого квартету. Її основна тема позначена квадратною будовою, швидким тридольним метром (6/8) та виразно синкопованим ритмом. Танцювальний характер наспіву, в поєднанні з квартетним вокальним викладом, а також хроматизація мажорного ладу (понижені II і IV щаблі) й тоніко-домінантовий органний пункт басу, що імітує гру на народному грузинському інструменті тарі – все це ознаки грузинської національної музики. У драматургічний план даного епізоду вводить також діалогічне співставлення чоловічого квартету з грузинською темою та лірично-наспівний жіночий хор «Ой заходьте, друзі», як уособлення української гостинності. Для створення основних образів кантати композитор відбирає яскравий, характерний для кожної національної музичної культури матеріал, водночас, підкреслюючи в ньому спільні ознаки. Приміром, розлогу пісенність, властиву російській та українській епічній пісенності, або синкоповану ритміку, характерну як для грузинських, так і для українських танцювальних мелодій. Зближення тематичного матеріалу, стає дієвим засобом музичної драматургії твору.

Реприза кантати будується на одночасному проведенні двох тем: грузинської лезгінки (чоловічий квартет) та теми дружби (перший варіант з

¹Ремарка композитора у партитурі твору.

акордовим викладом, цього разу хоровим tutti). Композитор зводить воєдино контрастні образи: танцювальний, з характерними синкопами – у квартеті та розлогий, пісенний – у мішаному хорі.

Кода стверджує провідну тему кантати, що у фіналі модулює з *фа мінорної* тональності до однойменного мажору і, на посиленій динаміці, у виконанні хору та оркестру, звучить святково-величально, сприяючи загальному урочистому тону всього твору.

Певну фрагментарність сюїтної будови кантати Г. Жуковського (зіставлення трьох контрастних епізодів), успішно долає симфонізація музичного матеріалу, введення теми наскрізної дії, наявність смислово-тематичних арок та структурна викінченість форми. Переконливому втіленню авторського задуму та динаміці розвитку музичного викладу сприяють також елементи сценічної драматургії, зокрема, образна конкретизація, пов'язані з переконливим відтворенням персонажей та ситуацій: пісня селянок - народний хор; діалог гостей з Грузії та гостинних українських газдинь - чоловічий квартет та жіночий хор тощо. У цьому ряду поєднуються й світлі радісні народні образи, і барвистий колорит та орнаментика картини народного свята, врешті, використано драматургічний прийом двоплановості, або одночасного поєднання кількох контрастних тем.

В одночастинних славільних кантатних творах втілення теми дружби народів найчастіше вирішується саме в картинно-жанровій сфері. Прикладом цьому є наступна кантата Г. Жуковського на вірші М. Стельмаха «Свято в Карпатах», написана композитором до 10 річниці приєднання до України її західного регіону. Твори цього тематичного спрямування мають певні специфічні особливості. Зокрема, співставлення ознак пісенно-танцювального фольклору, що побутує на різних теренах України: Наддніпрянщині та Буковині, Гуцульщині та Закарпатті. Творчому стилю композитора загалом є притаманним пієтетне ставлення до жанрових форм та виражальності народної музики. У цьому творі композитор також віддає перевагу характерним для народного гуртового співу ліричним темам куплетної будови та поліфонічно-підголосковому викладу, коли заспів починають солісти, або група хору, а надалі унісонна звучність розщеплюється на двоголосся, а приспів підхоплює весь хор. Інтонаційно такі теми є близькими до українських лірико-побутових народних мелодій. Із подібною інтонаційною сферою контрастує тематизм гуцульських коломийок, танцювальний ритм яких – постійна пульсація вісімками з акцентом заключної слабкої долі (довга вартість) на тлі квінтового *ostinato* – охоплює весь перший епізод кантати¹.

¹Кантата має форму рондо, зі вступом та двома контрастними епізодами: Вступ – А (рефрен) – В – А – С – А.

Характерною ознакою творів цього жанрового різновиду стає привнесення до оркестрової звучності колористичних моментів. Так, у вступі до кантати «Свято в Карпатах», для відтворення гірського пейзажу композитор залучає таємничі тремоло у високих регістрах струнних, звуки валторн, що імітують заклики трембіт, своєрідну гуцульську ладовість – міноро-мажор з підвищеними IV та VI щаблями, арпеджовані висхідні, в обсязі чотирьох октав, акорди кварто-квінтової будови тощо.

Якщо в кантаті «Дружба народів» Г. Жуковського театральна виражальність долає статику картинно-жанрової драматургії, то в кантаті «Свято в Карпатах», у якій рондоподібна побудова організовує тематизм на засадах контрастної зміни епізодів та сталої повторності постійного рефрену, відчутною стає перевага описових, а не дієвих моментів. Слабкі тематичні зв'язки між окремими епізодами звужують жанрові межі кантати, наближують її до розгорнутої хорової славильної композиції сюїтної форми, із значним акцентом фольклорних пісенно-танцювальних елементів.

У кантатно-ораторіальних творах українських композиторів повоєнного періоду, в умовах гегемонії радянської ідеології та особливо помітного в даному жанрі засилля декларативних ідей та поверхово-ілюстративних шаблонів, спостерігаємо й певні позитивні зміни: помітно розширюється тематика, збагачується жанровий діапазон, з'являються нові різновиди, демонструючи більш вільне трактування усталених, здавалося вже канонізованих форм. Приміром, в одночастинній славильній кантаті спостерігаємо, завдяки посиленню лірично-емоційного спрямування та активізації синтезу різних жанрово-видових прикмет, активізацію звернень до поширеного в українській музиці різновиду кантати-поєми.

Наприкінці повоєнних 40-х років Г. Жуковський успішно вирішує відтворення славильної проблематики, пов'язаної з темою війни і миру, в кантаті-поємі «Слався, Вітчизна моя», на вірші П. Глазового, що змальовує нещодавно пережиті країною трагічні події. Проте, дистанція часу змінює кут зору осмислення життєвих явищ, безпосередня реакція, оголеність емоцій поступається більш поглибленому їх усвідомленню та аналізу¹.

Славильний ракурс кантати-поєми визначив концентричну тричастинну форму, в якій крайні епіко-ліричні частини, зближені змістом та характером, створюють своєрідне обрамлення, натомість, у центральній – композитор відтворює драматичну картину протистояння українського народу ворожій навалі. Сюжетна канва твору включає конфліктне зіткнення контрастних образів, що й визначає особливості його музичної драматургії. Відмінно від

¹ У 1949 році твір було відзначено Державною премією УРСР.

кантати-симфонії А. Штогаренка, де у втіленні конфлікту послідовно задіяні засоби симфонізму, в поемі Г. Жуковського спостерігаємо тяжіння до семантики сценічно-театральних форм. «Драматургія поеми в цілому наближується до драматургії опери, звичайно в мініатюрі» - писав про кантату-поему В. Протопопов¹. Такі висновки російського музикознавця зумовлені, насамперед, саме жанровими засадами вокально-симфонічного твору композитора, зокрема його наближенням до театральних форм. Така особливість кантати-поеми Г. Жуковського, значною мірою визначена творчою схильністю композитора до відтворення рельєфної картинної образності, підтверджує значні можливості подальшого розвитку кантатного жанру в річищі жанрово-видового синтезу.

Відповідно поетичній основі, структура кантати-поеми об'єднує кілька епізодів-замальовок: картини мирного довоєнного життя (святковий хор, пісня колгоспниць, аріозо тенора); драматичні образи народного страждання і боротьби (епізоди прощання воїна з матір'ю, пісня козаків-кіннотників, ворожої навали, клятви воїнів, бойової сутички з ворогом тощо). Реприза кантати, синтезуючи весь попередній розвиток тематизму, узагальнює образ Перемоги. Зміст та логіка образної драматургії поеми, що потребувала завершення твору тріумфальним апофеозом, зумовили дзеркальну побудову репризи: її починає жіночий хор, а надалі, вже в нових видозмінах, спрямованих на посилення урочисто-піднесеного тону, звучить тема першого хору, трансформація якої, в основному, пов'язана зі «зовнішніми» моментами – оркестровою інструментовкою, фактурним викладом тощо.

Кантаті-поемі Г. Жуковського притаманні органічна єдність всього музичного матеріалу, логічне чергування епізодів-картин, поступове виявлення художнього задуму. Своєрідним є підхід до розкриття основних образів. Так, узагальнений образ народу в процесі розвитку конкретизується, персоніфікується, при цьому не втрачаючи епічної значимості, масштабності, типових узагальнень.

Значною є роль національної характерності висловлювання, жанрові зв'язки з народною музикою, що сприяє як конкретизації образності в умовах диференціації певних виконавських груп, та виявленню ознак, притаманних загалом ментальності української нації.

На початку Вступу до кантати-поеми «Слався, Вітчизна моя», в повнозвучному регістрі мідної групи оркестру проходить тема «всенародної війни», що разом із її подальшими проведеннями становить один із провідних узагальнених образів кантати-поеми. Вже в її експозиційному викладі –

¹Протопопов В. Патриотическая кантата // «Советская симфоническая музыка». – М., 1955, С. 361–373.

передчуття майбутніх страждань. Пісенна протяжна мелодія ніби виливається з вершини-джерела (ладово стійкий та ритмічно підкреслений довгою вартістю звук *re*). Значимість цієї мелодичної вершини посилює висхідний октавний стрибок, визначаючи діапазон наступного розвитку народно-пісенного тематизму. Свідченням «вокальної» природи цієї теми є її спорідненість з українською народною піснею «Засвіт встали козаченьки». Жанрові зв'язки твору не обмежуються інтонаційною наближеністю до пісенного мелодизму, властиві народній пісні енергія, розмах, в подальшому розвитку, визначатимуть характер симфонічних перетворень теми-образу «народної війни». У Вступі цю тему змінює жвава танцювальна мелодія, в розмірі 3/4, що звучить у дерев'яних духових (стаккато флейт, гобоїв та кларнетів в темпі і характері *allegro giocoso*). Натомість, наступний епізод - радісна святкова пісня, викладена повнозвучними акордами хорового *tutti*, знову виявляє інтонаційну спорідненість із темою «народної війни». Внаслідок ладової заміни мажору натуральним мінором, інтервальну послідовність спадного руху в «темі війни» змінює її більш пісенне обернення, інтонаційно споріднене з тематизмом славильних обрядових народних пісень – величних, епічного нахилу, а також світлих прозорих обрядових веснянок (типу «Женчичок-бренчичок», «А вже весна» та ін). Особливу дієвість, розмах мелодиці надає повторність мотиву наприкінці періоду – прийом, пов'язаний із ігровими й танцювальними народними зразками. Протягом всієї теми домінує сфера світлого мажору (всі опорні звуки мелодії гармонізовано мажорними тризвуками та їх оберненнями). Невимушений характер цієї теми підкреслює також загальне спрямування мелодики, в якому переважає низхідний рух, із характерними «кружляннями» підйомів та спадів.

Наступний хор «Гей світлішого краю» є типовою народною піснею, виклад якої жіночим хором конкретизує образ жінок-трудівниць. Бадьорого характеру надають їй широкі мелодичні інтонації, з опорним інтервалом чистої кварта та активним пружним ритмом, в основі якого – варіантна повторність сталого ритмічного групування.

Невимушеності розгортання мелодичної лінії сприяє характерна для цієї групи пісень ладова перемінність (Ля - фа-дієз), танцювальна структура, розспівування складу на кульмінації тощо. Особливою є також манера хорового виконання, коли унісонну звучність змінює ведення голосів терціями, з характерним для народного багатоголосся «розщепленням» голосів хорових партій, а в заключних кадансах – їх злиття в унісон.

Con moto

p

S. Гей, світ-лі - шо-го кра - ю на ши-ро-кім сві - ті не - ма - є,

S. A. ніж Ра - дян-ська на - ша зем-ля - со-няч-ні міс-та і по-ля!

Образністю, інтонаційною, ладовою, метро-ритмічною будовою, а також специфічними прикметами хорового виконання, спорідненими із стильовими особливостями народного гуртового співу, ця пісня є близькою до багатьох популярних на той час масових пісень, зокрема, нагадує відому пісню П. Майбороди «Над широким Дніпром».

У першій частині поеми, окрім образу-портрету жінок-трудівниць, із загальної народної маси вирізнено також образ юнака. Аріозо тенора-соло, що органічно виокремлюється із хорової звучності першої частини, привносить до загально піднесеного тону задумливість ліричного висловлювання.

Надалі, в середній частині кантати-поєми, картини радісного мирного життя контрастно зіставляються із епізодом війни, в центрі якого – образ воїна, захисника Вітчизни. В арії баритона-соло, що інтонаційно нагадує аріозо Тараса з першої дії опери М. Лисенка «Тарас Бульба», спостерігаємо переломлення ознак українських ліричних побутових пісень. Однак, на відміну від оперної форми, сольний епізод вирізняють специфічні кантатно-ораторіальні ознаки. Поряд із зверненням до матері від першої особи («Прощай, моя нене»), в сольній партії звучить також материнське слово («Сину мій, чи вернешся з походу?») і розповідні авторські репліки, що театральна-наочно конкретизують даний епізод («А мати стояла і нишком втирала хустиною сльози рясні»).

Andante

p B. solo

Про - шай, мо-я не - не, го - лу - бонь-ко си - ва, не плач, до-ро-га, не ри - дай!

У подальшому розвитку тематизму кантати композитор доручає баритону-соло аріозні побудови та окремі важливі репліки, що створює враження присутності героя в усіх визначних подіях, уподібнюючи драматургію твору до театральна-сценічної, при цьому, не порушуючи жанрової специфіки вокально-симфонічного жанру.

Не менш важливого значення в кантаті-поємі відведено також колективному образу козаків-кіннотників, втіленому тематизмом, наближеним до семантики партизанських пісень (героїчний характер, маршовість, пружний чіткий ритм, звукозображальні моменти в оркестровій партії – токатна фактура, що імітує тупіт кінної атаки тощо)¹. Проте, в даному тематизмі присутнє також індивідуальне переосмислення типових ознак цього пісенного жанру. Так, відчутною є властива творчому стилю Г. Жуковського розспівність, широке мелодичне дихання, природний рух гармонії.

У творах даної тематичної групи втілення сил контрдії, гранично протилежних образних сфер стимулює вирішення конфліктної драматургії. При цьому, у творах великої форми, і не лише вокально-симфонічних, але й театральних-сценічних та симфонічних, склалася певна традиція. Якщо у відтворенні позитивних героїв та явищ композитори віддають перевагу мелодичній пісенності, вокальному елементу, то тематизм, пов'язаний із відображенням образів контрдії є, переважно, інструментальним, нерідко інтонаційно та гармонічно ускладненим, позбавленим пісенних ознак. У вузлових моментах форми подібний контраст тематизму гостріше виявляє драматичне напруження. У Г. Жуковського, майже як виняток в українській кантатній творчості, лейтмотив ворога – не інструментальний, а хоровий. Композитор уводить його до середньої частини твору, де концентрується тема всенародного горя. В умовах двоплановості цієї частини тему «ворожої навали» відтворюють низькі чоловічі голоси хору, що співають *staccato*. В її основі – остінатне «вдовблювання» сталого інтонаційно-ритмічного звороту, чітка маршовість, у поєднанні з характерними для німецьких буршівських пісень вигуками: «Гох, голі, голя!». Незважаючи на пісенну природу, характерну для всього твору Г. Жуковського, цей образ гранично відрізняється емоційною нейтральністю. Одночасно, у жіночих голосах хору звучить скорботна мелодія, інтонаційно зближена з народними плачами².

¹В українській музиці залучення до семантики, що відтворює образи воїнів, ознак партизанського фольклору, стає традиційним у різних жанрах: вже згадувана кантата-симфонія А. Штогаренка «Україна моя» (третя частина) та його ж «Партизанські картинки», головна партія симфонічної поеми А. Свечнікова «Щорс», фінал другого квартету А. Філіпенка та ін.

²Подібну двоплановість спостерігали в кантаті-симфонії А. Штогаренка, де, на відміну від кантати-поєми Г. Жуковського, вокальні засоби втілюють позитивний образ, а інструментальні – образи контрдії.

Marciale

S. *ppp*
A. *espr.*
T. *stacc.*
B. *p*

рід - ні міс - та на - ші, се - ла на - ші па - лять, ни - шать
кро - в'ю ми - є - мо до - ро - ги гох, го - лі, го - ля. Гох, го - лі, го - ля.

Незважаючи на значну кількість тематично завершених епізодів, переважно представлених пісенними формами, в будові кантати-поєми не відчувається сюїтної строкатості. Уведення конкретизованих образів, їх розвиток і взаємодія сприяють реалістичному змалюванню подій, привносить до твору елемент сценічної конкретики, спрямовуючи образну драматургію на послідовне розкриття авторського задуму, що й наближує твір до «опери в мініатюрі».

Окрім засад сценічної драматургії, логіку організації композиційної структури твору забезпечують також засоби симфонізації: наскрізний розвиток образу «всенародної війни», численні трансформації та тематичні відгалуження основної теми, що, своєю чергою, у подальшому розвитку забезпечують інтонаційні зв'язки різного за характером музичного тематизму. Так, спорідненими є теми «всенародної війни» та святкового хору, а мелодичне зерно святкового хору – низхідна інтервальна послідовність прослуховується в першій фразі пісні колгоспниць, яку виконує жіночий хор. Натомість, друга фраза цієї пісні, побудована на широких інтервалах тонічного тризвуку, є спорідненою з початком арії воїна.

Відзначимо також інтонаційну спорідненість всього тематизму твору, щільні інтонаційні зв'язки окремих епізодів, що сприяє послідовному розкриттю авторського задуму і, водночас, забезпечує органічну єдність всього музичного матеріалу¹. Приміром, інтонаційність арії воїна та пісні козаків-кіннотників наближено до теми «всенародної війни», експонованої у вступі струнними.

У відтворенні музичних образів кантати-поєми провідну роль відведено вокальній виражальності – сольній та хоровій. Особливу майстерність виявляє композитор у використанні хорових засобів: фактурні, динамічні, тембральні особливості хорової партії стають дієвими драматургічними факторами становлення загальної форми. Приміром, темброве забарвлення однорідних,

¹У музикознавчій літературі таку спорідненість визначає термін «ланцюгова інтонаційна драматургія».

або мішаних хорових груп сприяє диференціації образності (жіночі голоси відтворюють образ колгоспниць, чоловічі – козаків-кіннотників, tutti мішаного хору – картини всенародного свята).

Хорова фактура також активно присутня у вирішенні художніх завдань твору. Епізоди святково-піднесеного звучання найчастіше мають акордовий виклад, що підсилює відчуття однастайності почувань (перший прославний хор). У хоровій фактурі такого типу яскраво проступає гармонічна вертикаль, проте голоси, що складають її, завдяки горизонтально мелодизованій структурі, не втрачають самостійності. Першим планом проходить найбільш виразна, мелодично активна тема верхнього (рідше нижнього) голосу. Для її підсилення композитор вживає прийом епізодичного подвоєння мелодії іншими хоровими групами, а іноді, переважно в кульмінаційних моментах, замінює акордовий виклад могутнім унісоном усіх партій хорового tutti (приміром, у першому хорі кантати-поєми).

У викладі тематизму лірико-пісенного складу помітною є перевага народно-підголоскової поліфонії. Проте і тут спостерігаємо органічну зміну типів фактури, приміром, у пісні колгоспниць, де, типово для гуртового народного співу голосоведення, змінюється унісонним викладом теми жіночою групою хору.

Зустрічаємо в кантаті-поємі Г. Жуковського також зразки класичної поліфонії: хорове канонічне фугато – епізод бою (*tempo di marcia*) в середній частині твору, одночасне поєднання контрастних тем в епізоді ворожої навали та ін. Загалом, взаємодія у розвитку музичного матеріалу різних типів фактурного викладу є притаманним творчому стилю композитора.

Значною є роль в кантаті-поємі виражальних можливостей інструментальної складової, насамперед, мелодично емоційних оркестрових груп. Ліричні пісенні теми супроводжуються переважно тембром струнних та дерев'яних, натомість, у фінальних епізодах апофеозного характеру, а також у напружено драматичних кульмінаціях середньої частини (картина бою) використано колористичні експресивні можливості мідної групи. Конкретизована тематичними поспівками оркестрова фактура активно впливає на становлення та подальший динамічний розвиток музичного матеріалу твору. Г. Жуковський, який в одностайній формі кантати-поєми органічно втілює гостро конфліктну драматургію, намітив подальший шлях багатогранного вирішення патріотично-прославної тематики.

Прикладом подібних метаморфоз у кантатних творах, присвячених темі миру і дружби можуть бути дві композиції Р. Сімовича, присвячені темі воз'єднання українських земель. Ця тема знаходить втілення у багатьох композиторських творах різного жанру та особливо переконливо і своєрідно її

вирішують львівські митці¹. Як приклад, розглянемо дві кантати-поєми Р. Сімовича («В Карпатах» та «Квітка щастя й волі»), у яких композитор, вирішує соціальну антитезу «минуле - сьогодні» в історичному аспекті.

В основі кантати-поєми «В Карпатах» – традиційне зіставлення контрастних образів: похмурі, з драматичним забарвленням – на початку твору та світлі, життєрадісні – у його фіналі. Драматургія поеми будується не на конфліктному протиставленні цих образів, а на раптовому перевтіленні, внаслідок ладових, ритмічних та фактурних змін основного тематичного матеріалу.

Образи страждання й горя експонуються у розгорнутому симфонічному Вступі, де водночас поєднуються дві теми. У низьких регістрах віолончелей та контрабасів важко «сповзає» мелодична лінія, в якій переважають півтонові низхідні інтонації, з характерним експресивним забарвленням гуцульського ладу. В процесі розвитку дана тема втілює основний у кантаті-поємі образ Карпатських гір.



Водночас із викладом теми гір, в партії бас-кларнета звучить тема, що інтонаційно-ритмічною організацією гранично відрізняється від попередньої, хоча й споріднена з нею сумним пригніченим настроєм. Загальний похмурий колорит вступу підкреслює також тремоло в інтервалі квінти в партіях альтів та других скрипок і тонічний звук (мі бемоль) у низькому похмурому регістрі в партії фаготу. На початку першої частини кантати-поєми ці теми експонуються поряд, однак, коли тема гір, внаслідок тематичного розвитку змінює свій емоційно-образний зміст, стає яскравою, світлою, друга тема, що символізує образи зла, горя, нужди – безслідно зникає. Суцільна безперервна лінія напруженого розвитку тематизму раптово переривається паузою (на мить зникає навіть постійне тьмяне тло), а далі звучить синкопа всього оркестру, немов зітхання вкрай стомленої людини (сьомий такт вступу).

¹Подібну тематику розробляли в різних жанрах С. Людкевич, Є. Козак, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Р. Сімович та ін.

Наростаюче емоційне напруження у вступі асоціюється із настроєм страждання й болю.

У розробці матеріалу основних тем значне місце займає секундово-спадна інтонація печального зітхання – імітація соло дерев'яних та мідних духових інструментів. Експресію болю підсилюють ладо-гармонічні засоби – поступове нагромадження ладової нестійкості в другому періоді вступу. Після стійкої, майже весь час тонічної гармонії в першому періоді, в момент його кульмінації контрастно звучать ланцюг нерозв'язаних септакордів, гуцульський лад, з характерними півтоновими тяжіннями та плагальними кадансами.

Емоційне забарвлення Вступу надалі поширюється на всю першу частину твору, в якому основну функцію виконує хорова звучність. Перший хоровий епізод побудовано на інтонаціях теми гір. Антифонне зіставлення жіночої та чоловічої груп хору (питання - відповідь) привносить до поеми елемент драматичної дієвості. Однак, мотиви сценічної драматургії посідають в кантаті незначне місце. Рушійною силою драматургічного розвитку стають симфонічні засоби: наскрізний розвиток провідної теми гір, що забезпечує єдність всього музичного матеріалу кантати-поеми, значною є також роль його поліфонічної розробки. Особливо активно розвиває композитор матеріал першої частини, у якій поліфонічні прийоми, поряд із секвенційним розгортанням окремих низхідних ланок основної теми, сприяють драматизації музичного викладу.

У другій і третій частинах кантати-поеми вже заявлений тематичний матеріал проходить у новій модифікації. Змінюється інтонаційна виражальність теми гір, що цього разу, звучить у мажорній тональності, у світлих регістрах дерев'яних духових, на тлі святково-урочистого звучання арф та органного пункту у струнних. Замість порожньої квінти, як це було в основній темі першої частини, визначено й світло звучить мажорний тризвук органного пункту у високому регістрі. До того ж, зовсім зникає похмура тема горя. Поліфонічну фактуру змінює акордово-гармонічний виклад, що надає звучанню вольового впевненого характеру. В кульмінації частини – це вже рішучий марш, що випереджає апофеозну коду. Тематичний матеріал твору Р. Сімович розробляє за жанровими засадами вокально-симфонічної кантати-поеми. Музика, що відтворює послідовний розвиток провідних поетичних образів, чуйно корегується зміною емоційного настрою віршів. Алегорична форма втілення провідної ідеї твору – розповідь про життя народу, як уособлення образу Карпатських гір – визначила об'єктивну узагальненість та певну абстракцію. Звідси – відсутність властивих поемі ліричних відступів, сольних епізодів, драматичних сцен, перевага розповідності над дієвістю.

Наступну кантату-поему «Квітка щастя й волі» композитор створює на подібних тематично-композиційних засадах. Її поетичною першоосновою стає алегорична розповідь про чарівну квітку, що розцвіла в Карпатах – символ щасливих змін на цій землі. Композитор повторює драматургічні прийоми попередньої поеми, протиставляючи осінньо-похмуру (минуле) та радісно-весняну (сьогодення) образність. При цьому, тематичну сферу обох образів відтворює тематизм, позначений специфічним забарвленням карпатського фольклору, властивою йому гуцульською ладовістю (в мінорному та мажорному варіантах), синкопованою ритмікою, щедрою мелізматикою тощо. Однак, деякі інтонаційні, ладо-тональні, ритмічні та фактурні відмінності змінюють характер відтворення «весняного» образу.

Даній тематичній сфері протиставлено дуєт сопрано і мецо-сопрано, тематика якого інтонаційно нагадує сучасні народні пісні. Контраст із попереднім «гуцульським» матеріалом підсилюють діатоніка світлого мажорного звучання, чітка ритміка, широкі кварто-квінтові інтонації, загальна висхідна лінія мелодичного розвитку, народно-підголосковий виклад. Оркестрові засоби також сприяють просвітленню загального колориту: вокальні голоси дублюють флейта та скрипки на тлі гармонічно стійких приглушених акордів валторн. До того ж, у своєму розвитку тема набирає ознак маршовості, в ній увиразнюються фанфарні закличні інтонації, характерний активний ритм, посилюються динаміка, збагачується темброва палітра.

Важливу роль у загальній структурі поеми відведено коді. Саме тут композитор вияснює алегоричний зміст свого задуму. В оркестрі звучить змінена, внаслідок наскрізного розвитку, початкова тема вступу, що стає стрімкою й бадьорою. Цьому сприяють ладові перетворення (мінорний гуцульський лад замінює його мажорний варіант), пожвавлення темпу, нова інструментовка в оркестровій партії запановує блискучий тембр мідних духових інструментів). Композитор також уводить до коди інтонації сучасної народної пісенності, використовуючи при цьому засоби народно-підголоскової поліфонії.

У творчості Р. Сімовича простежується подальший розвиток різновиду кантати-поєми, основу якого складає емоційно-узагальнена програма, з елементами алегоричної сюжетності та картинності, а драматургія композиції розгортається на симфонічних засадах, завдяки контрастному перевтіленню тематизму та зміни образності – похмурої драматичної на світлу, життєрадісну¹.

¹Аналогічно трансформується тема героя у кантаті С. Людкевича «Наймит».

Симфонічність кантат-поем Р. Сімовича зумовлює також наскрізний розвиток провідних тем, їх інтенсивна розробковість, активне залучення поліфонічних прийомів та різноманітних засобів колористики. За умов провідної функції хорової партії, композитор посилює роль оркестрових засобів, що беруть активну участь як в експозиційному викладі основних тем, так і в їх тематично важливих модифікаціях, зокрема, у тембровому розмежуванні в складних поліфонічних епізодах, де кожен голос представляє інша група інструментів. Тонке відчуття оркестрової палітри сприяє створенню зображальних моментів (відтворенню картин природи тощо) та більш поглибленому виявленню різноманітних емоційних градацій.

До тематизму кантат Р. Сімович привносить локально-етнічні прикмети західно-українського фольклору, що збагатило тогочасну вітчизняну музичну лексику новими інтонаційно-ритмічними ознаками та ладо-гармонічними ознаками. При цьому, образна диференціація, пов'язана з втіленням певної етнографічної прикметності, призводить до акценту картинно-жанрового елемента, що врешті й вирізняє драматургію та музичну мову кантат-поем композитора.

У середині п'ятдесятих років минулого століття, ще в умовах гегемонії радянської ідеології та особливо помітного у різновиді славної кантати засилля декларативних ідей та поверхово-ілюстративних шаблонів, все ж помічаємо певні позитивні зміни. Приклад цьому – «Ода пісні» Л. Ревуцького на слова М. Рильського, в драматургічному рішенні та відповідній виражальності, стає особливо помітною, властива музиці доби постмодернізму, активізація ознака жанрово-видового синтезу.

Якщо мовно-стильові засади, елемент оспівування, славлення, урочисто піднесений тонус висловлювання, узагальненість символічної образності, пісенний тематизм та симетричність загальної форми виявляють в «Оді пісні» специфіку славної одночастинної кантати, то романтизоване лірико-епічне трактування поетичного задуму, структура твору – чергування різних за характером епізодів, об'єднаних не лише спільним задумом, але й тематизмом, симфонічні засади розвитку, як важливий фактор драматургії, яскрава картинність та ілюстративно-зображальні моменти визначають у творі Л. Ревуцького естетичні нормативи поемності, створюючи підстави для визначення різновиду твору, як кантати-поєми, що в жанровій ієрархії української кантатної творчості, вже вкотре, стає одним із провідних.

Дослідниця творчості Л. Ревуцького В. Кузик пояснює появу в середині 60-х років цієї кантати. «У видавництві, приймаючи до друку цей твір, вдалися до «езопових хитрощів» – дописали до рукопису партитури присвяту Володимирові Леніну. Справжня ж причина появи «Оди пісні» була відома

тільки тим, хто знав, що в 1956 році минає 35 років Музичному товариству ім. М. Леонтовича, а також 75 років від дня народження улюбленого старшого брата композитора Дмитра Ревуцького»¹. Можливо, що саме історичні події, щільно пов'язані із суспільними та особистими, вельми важливими для композитора спогадами, посприяли емоційній наснаженості твору та активізували пошук в розвитку жанру нових для того часу ознак. А дописана видавцями присвята мала сприяти виданню твору опального автора.

Починає кантату оркестровий пролог, де експозиційний виклад головної теми містить значне напруження. Енергія двох перших тактів, визначена висхідними квартами та активним пунктирним ритмом, гальмується постійним поверненням до тонічного устою, створюючи враження скутої сили, що намагається вирватися з неволі. Лише наприкінці другого такту, перед кульмінаційним звуком до третьої октави намічається злет мелодичної лінії. Діапазон, що до цього часу не перебільшував малої сексти, розширюється до октави. Проте, майже одразу мелодія спадає. Півтонові низхідні інтонації, що нагадують болісні схлипування, ланцюг сповзаючої по півтонах гармонічної послідовності Т₆ - П₆, з другим низьким щаблем, темне фригійське забарвлення, довгий монотонний тонічний органний пункт підсилюють відчуття болю, страждання.



Драматургію подальшого тематичного розвитку також визначає конфліктне зіставлення стрімких підйомів та спадів. Вже в перших тактах другого проведення теми ширшає її діапазон, мелодична лінія випрямляється і широкими інтервалами стрімко підноситься вгору. Її розвиток виявляє приховану енергію початкового викладу, а закличні згуки валторн, труб і тромбонів втілюють відчуття революційної романтики.



¹Кузик В. Логіка «мудрої музики» Левка Ревуцького // Українське мистецтвознавство. Вип. 15. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. – Київ, 2015, С. 8–21.

Проте, півтоновий спадний рух, насичена інструментальними підголосками щільна фактура призводять до згасання енергії. Тематизм, що втілює головний образ кантати, відтворено у значній еволюції. На початковій стадії, в оркестровому пролозі – це втілення настроїв скорботи, горя, страждання. При цьому, рух активно ритмізованих висхідних квартових інтонацій гальмується поступовим поверненням до тонічної опори. Подальший злет мелодичної лінії (висхідні інтонації значно розширюють її діапазон) одразу ж змінює низхідний рух півтонових спадних інтонацій, динамічне згасання, темні барви фригійського ладу. У другому проведенні теми діапазон мелодичної лінії розширюється (від малої сексти до ундецими), вона широкими інтервалами спрямовується вгору, н тлі оркестрої звучності закличних фанфар міді - валторн, труб і тромбонів. Однак, наступний півтоновий низхідний мелодичний рух «гасить» енергію – рубіж не подолано, час переможних пісень ще не настав.

У третьому проведенні теми поєднано елементи двох попередніх її викладів. Ця тема, що є найкоротшою – всього три неповних такти, сприймається як відгомін бурхливих подій. Цьому сприяє згасаюча динаміка та відповідна оркестровка – тему проводять лише струнні у низькому регістрі.

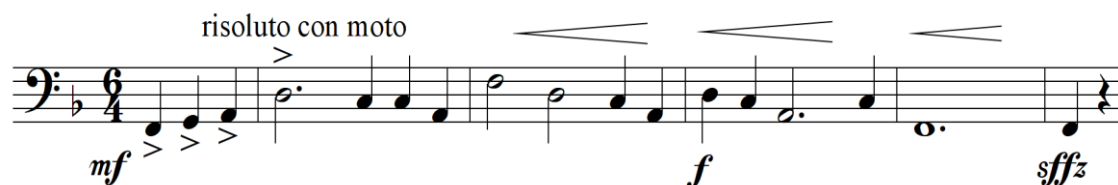
У симфонічному пролозі окреслено ідейно-образну концепцію твору: пісенна мелодія, як образ-алегорія, тезисно втілює авторський задум: народ не лише створював пісні про страждання і горе, багряні зірничі визвольної боротьби освітлювали шлях також пісням звитяги.

Із тематизму Прологу органічно виростає провідна лейттема твору, що відтворює образ-алегорію пісні. Спочатку в оркестрі, в партіях низьких струнних, на *pp* піщикато звучить начерк цієї теми.

Задум твору конкретизує звернення хорової партії басів; «Ти довго скована стогнала у неволі...». У віолончелях та контрабасах звучить епізод, інтонаційно наближений до української народної пісні «Над річкою бережком», а контрапунктом до нього, в партії кларнету - поспівки бурлацької пісні «Ей, ухнем!». На цьому тематизмі виростає провідна лейттема «Оди», що у басовій партії хору звучить стишено, сумно і зосереджено (*Larghetto, pp*). Широка наспівність і, водночас, стримана експресія мелодичного розвитку виявляють її пісенно-романсові витоки.



У творі ця тема жодного разу не повторюється дослівно. В процесі симфонічного розвитку автор розкриває її різні грані і досягає логічного завершення задуму у фіналі, де тема пісні, що набирає ознак просвітленого гимну, звучить на *ff*, у одноіменному *Фа мажорі*, у ритмічному збільшенні, викладена мідною групою оркестру.



«Ода пісні» демонструє нетрадиційне вирішення славної кантати. Опора на пісенність обумовлює не лише особливості поетично-музичного синтезу та інтонаційної основи твору М. Ревуцького, але й структурну організацію всієї форми та періодичність і симетрію її окремих розділів. Водночас, форма кантати є функціонально розімкнутою, її цілісність забезпечує наскрізна дія монотеми, що у загальному контексті асоціюється з алегоричним образом пісні. Композитор розширює межі славної кантати, узгоджуючи пісенність із засобами симфонізму й збагачує цей різновид новою виражальністю, що, безумовно сприяє переконливій реалізації художнього задуму. В «Оді пісні» мають місце також ілюстративно-зображальні моменти, пов'язані з відтворенням відповідного тексту. Споріднені з лейттемою епізоди, що стають органічними ланками загального симфонічного розвитку, яскравою картинністю доповнюють симфонічно-узагальнене втілення провідного образу й сприяють емоційному сприйняттю твору масовою аудиторією. Так, в епізоді «І ти дзвениш, і ти палаєш», на тлі урочистого оркестрового передзвону увиразнюються репліки чоловічих та жіночих груп хору, в яких прослуховується дещо змінена ритмо-інтонаційна будова оркестрового варіанту лейттеми. Своєю чергою ознаки передзвону переходять до наступного епізоду («Огнями радісних заграє»), де характерний тріольний рух подвійними нотами (в партії хорових альтів, подвоєних струнними) поєднується із секвенційним розвитком лейттеми у метро-ритмічному збільшенні, що сприяє виявленню урочисто піднесеного настрою, наскрізному розгортанню задуму й драматургічній єдності форми.

Природно, що у масштабних циклічних творах славізна тематика, що органічно узгоджувалася із нетривалою в часі одночастинною формою, вимагала зовсім іншого рішення і, насамперед, особливої уваги до композиційно-драматургічних засад. Перші спроби втілення теми війни і Перемоги, миру і дружби у розгорнутій циклічній формі не завжди були

успішними. Так, у масштабній п'яти частинній кантатній композиції О. Зноско-Боровського «Наша перемога», на вірші Суркова та Софронова (1946), простежуються недоліки драматургії, притаманні багатьом славильним вокально-симфонічним творам цього періоду. Всі частини кантати є самостійними, композиційно завершеними (куплетна пісня, монолог баса з хором, дует з хором, похідна хорова пісня та хоровий фінал-апофеоз), однак, їх образність не отримує в загальній циклічній формі наскрізного розвитку¹. Відсутність у загальній формі міцних драматургічних зв'язків перешкоджає послідовному розгортанню авторського задуму. До того, контрастний тематизм, що відтворює образи радості й горя, героїзм оборонців, а також жорстокість фашистської навали, лише заявляє проблему конфлікту, оскільки в загальному контексті не отримує належного розвитку. Статичність та ізольованість властиві також індивідуалізованим образам (воїна, дівчат-полонянок), що позбавляє їх життєвої конкретності та гальмує розвиток наскрізної драматургії. Сковують динаміку розгортання форми і, водночас, внаслідок періодичності куплетних побудов в межах окремих три-частинних форм та переваги секвенційного розвитку, створюють слухову одноманітність численні повтори музичного матеріалу. репризності.

Зазначені прорахунки у трактуванні жанру особливо наочно проступають у широко побутуючих у творчій практиці середини 50-х років так званих колективних кантат, що створювалися групою композиторів на офіційне замовлення, за попередньо розробленим сценарієм і були присвячені різним ювілеям, та значним подіям і датам. Саме так були створені колективні кантати: до XVI з'їзду КП (б) України – автори Л. Ревуцький, М. Вериківський, Ю. Мейтус, Г. Жуковський, П. Козицький (на слова М. Рильського, В. Сосюри, Т. Масенка, П. Воронька, М. Стельмаха, 1949); «Ювілейна» – автори П. Глушков, Ю. Рожавська, Є. Юцевич, М. Дремлюга (на слова О. Ющенка, Т. Масенка, Н. Бичка та В. Сосюри, 1950); «Слава жінкам - трудівницям» – автори О. Андрєєва, Ю. Рожавська, Л. Левітова (на слова О. Маруніч, 1950) та ін. Ознаки цих творів, що загалом були позначені демократичною доступністю жанру, трактувалися спрощено, декларативно. Збідненість вираження та неоднорідність авторських стилів переважно «прикривалися» зовнішньою помпезністю, громогласністю звучання. Більшість, створених на офіційні замовлення колективних творів невдовзі були вилучені з виконавської практики і просто забуті. Можливо, що позитивним моментом практики створення колективних «кантат на випадок», до важливих дат у житті суспільства, була лише оперативність виконання

¹Всі частини можуть виконуватися як окремі самостійні твори, що й передбачено автором, який завершує кожен з них розгорнутою каденцією.

категоричних замовлень державних структур. Однак, поставлені конкретні завдання далеко не завжди знаходили належне художнє вирішення.

Прикладом втілення актуальних на той час мистецьких завдань у циклічній вокально-симфонічній формі є кантата Г. Майбороди «Дружба народів» (сл. М. Рильського та О. Новицького). Наближеність твору до сонатно-симфонічного циклу підтверджує наявність традиційних для сонатної форми частин: перша, епічного характеру, друга – лірико-жанрового, третя – героїко-драматична, четверта – підсумковий фінал-дифірамб. При цьому, третя частина кантати вирішена у формі сонатного Allegro, з притаманним їй конфліктним зіткненням протилежних тем. Зміна традиційної будови циклу, відтягнення конфліктно загостреної частини на третє місце, після попереднього матеріалу епічно-розповідного характеру, певною мірою посилила його ліричне забарвлення та, водночас, підкреслила контрастність у чергуванні частин, увиразнюючи кульмінацію в розвитку всієї форми.

Таке планування композиційної структури пов'язане з образним задумом твору, в якому третя частина («Слово гніву») має сприйматися як спогад про страшні події нещодавно пережитої війни. У кантаті немає наскрізної дії, так само відсутня і симфонічна розробка основних тем, лише у її третій частині стають помітними елементи симфонізації, визначені протиставленням контрастних образів – фашистської навали та народного гніву. Симфонізації сприяє також динамічне розгортання тематичного матеріалу та значна роль оркестрових засобів, що переконливо відтворюють динаміку образного протистояння та героїчний характер кульмінаційного епізоду кантати.

У сонатному алегро третьої частини кантати знову зустрічаємо прийом, що вже став традиційним для відтворення ворожих образів. Композитор поєднує в одночасному звучанні дві контрастні образно-сміслові лінії. Глухі у низькому регістрі поспівки фаготів, доповнені різкими глісандо струнних на тлі остінатних звучань ударних інструментів (великий та малий барабани, кастаньєти, там-там) відтворюють похмурий зловісний образ. Рівночасно, у хоровому звучанні проходить інтонаційно зближена з партизанськими піснями, а також із народними голосіннями (низхідний секундово-спадний рух у третьому реченні) сувора маршова пісня, що символізує образ «народного гніву».

Інтонації цієї теми у подальшому розвитку кантати поступово проникають до оркестрової партії, де, поєднуючись із хоровою партією у могутньому tutti, набувають у всьому творі панівного значення.

Alla marcia

Ще не за - бу - лась кров про - ли - та, ще не за - го - їв
ра - ни світ, а вже жа - да ор - да не - си - та
в хрес - то - вий ру - ши - ти по - хід.

Після драматичного оркестрового епізоду, що сприймається як критичний момент запеклої боротьби, тема «народного гніву» знову стверджується у хорівій звучності, а в оркестрі, як згадка про страшне лихоліття, загрозливо звучить дріб барабану.

Аналогії з симфонічним циклом в кантаті Г. Майбороди обмежуються суто формальними ознаками – наявністю в кантаті традиційних для симфонічного жанру частин, оскільки основним засобом їх поєднання стає контрастне співставлення образно-емоційних сфер, що й визначає сюїтні засади у побудові цілісної форми. Сприйняттю твору сприяє мелодична природа лірично-пісенного тематизму, визначена орієнтацією на романсові та фольклорні зразки - ознака, що й надалі визначатиме характерну прикметність стилю композитора.

Позитивним в творі є його яскравий тематизм, позначений характерним українським забарвленням та органічна узгодженість вокально-хорової та оркестрової звучності. Драматургічний талант композитора, що пізніше розкриється в його оперній творчості, на час написання кантати ще не набрав належної сили.

Різновид циклічної прославної кантати представляє також твір К. Домінчена на слова Д. Луценка «Труд і мир», провідна ідея якого також пов'язана з образами Батьківщини, Вітчизняної війни та радісними настроями мирного життя. Драматургію циклу визначає співставлення емоційно контрастних образів: радість сільських трударів в першій частині («Свято врожаю») змінює вираження любові до рідної землі в другій частині («Земле рідна»), а інтимні почуття в дуеті закоханих в третій частині («Наша світла любов») межують із суворою темою мужності і героїзму в заключних частинах («На могилі солдата» та «Пісня борців за мир»).

Контраст увиразнює також фактурно-темброві рішення частин – перевага хорового викладу в крайніх та сольного – в середніх. Прикладом

втілення в кантаті узагальненої образності може слугувати традиційна за формою перша частина, де картину народного свята врожаю визначає жанрова специфіка пісенно-танцювальних форм. Рондоподібна структура цієї частини включає кілька груп тематичних утворень: жанрово-танцювальну, ліричну, ліро-епічну¹.

Наприкінці 60-х років Г. Жуковський створює велику багаточастинну кантату «Жовтневі новели», на вірші І. Неходи, сюжетна лінія якої поєднує розповідь про сьогодення родини старого бійця та, ретроспективно, про драматичні події громадянської війни. Значні масштаби твору (його виконання триває майже 40 хвилин), епічність образів, фресковий крупний штрих, наявність контурної сюжетної лінії, введення постаті оповідача та інших персонажів, які в епізодах-спогадах виступають як дійові особи театралізованого дійства, зіставлення узагальненого образу народу та індивідуалізованих образів – воїна, матері, дружини уможливають залучення твору до ораторіального жанру. Однак, поряд із ораторіальними ознаками, що склалися в радянській музиці цього періоду, в організації драматургії циклу переважають засоби, більш властиві кантатній формі: інтимний тон бесіди напочатку першої та наприкінці останньої новел, тлумачення окремих частин як спогади героя, що вносить до загальної композиції епіко-героїчного плану ознаки ліричності, камерності. Основним композиційним прийомом об'єднання музично-поетичних образів окремих частин-новел та емоційної палітри твору в цілому є контраст. Приміром, зіставлення картинного та емоційно-узагальненого типів образності: відображення шквальної атаки партизан-кіннотників та картина привалу в нічному степу (третя новела) змінює відтворення трагічного почуття материнського горя (четверта новела), а також фактурних засобів, тембровості, темпово-динамічного розмежування тощо.

Логіку поєднання частин визначають також специфічні для кантатного жанру драматургічні ознаки. Йдеться про поступове виявлення художнього задуму, коли кожна частина стає певним етапом його послідовного розкриття. Натомість, характерним для ораторіального жанру є поєднання узагальненого образу народу та індивідуалізованих образів-персонажів. На відміну від кантатної форми в її класичному виді, ораторія генетично є більш близькою до сценічних, зокрема й оперних форм, що вимагає максимальної історичної та психологічної конкретності, аж до введення дійових осіб. Разом із тим, у індивідуальних образах узагальнюються їх найбільш типові риси. Та навіть при відносній присутності конкретних персонажів, при максимальній типізації

¹Певним порушенням форми рондо є друге проведення рефрену, експозиційно викладеного в тональності *Соль мажор*, у новій тональності - *Фа мажор*.

та узагальненості образів, все ж за ними залишаються певні ознаки, що дозволяють стежити за розвитком подій. У кантатних новелах Г. Жуковського, поряд із розгорнутим узагальненим образом народу, втілено й головні образи-персонажі: героя (соло баса) та його дружини (соло мецо-сопрано) – індивідуальні риси яких – героїзм, мужність, відданість батьківщині – узагальнюють ідею єдності долі кожного з долею народу. Так, образ героя-воїна відтворено у двох планах. У вступі, третій та заключній новелах – це оповідач, вже немолода людина, яка згадує свій життєвий шлях, а в другій новелі – та ж особа, однак у роки своєї молодості. Композитор залучає до драматургічної побудови новел прийом, близький до кінематографічного ретроспективного розкриття образу, зворотний сюжетний хід, коли спогади відсувають початкову сюжетну канву і діють основним планом¹.

Обидві лінії в розвитку цього образу-персонажу об'єднує тембр сольної звучності басу, а також мелодичні поспівки монологічного речитативу, що відтворюють інтонації людської мови, стриманої, зосередженої і, разом із тим, емоційно наснаженої. Психологічний стан героя підкреслюють також ладо-гармонічні, фактурні та оркестрові засоби. Так, на початку речитативу темне фригійське забарвлення, порожнє унісонне звучання кларнетів (першого, другого та басового) на відстані двох октав, ланцюг нерозв'язаних низхідного напрямку септакордів у струнних відтворюють атмосферу вечірнього присмерку, застиглості, елегійний настрій спогадів – ланцюг спадні, хроматично загострені, розмежовані паузами інтонації передають почуття горя, розпуки.

Втілення в кантаті індивідуального образу відбувається у щільному поєднанні з колективним узагальненим народним образом і ця нерозривна єдність героя і народу має визначати основний задум твору. Приміром, на межі другої і третьої новел кантати спомини героя матеріалізуються, статику психологічних настроїв змінює активна дієвість – разом із загоном він вирушає у похід.

Зміст третьої новели відтворює наростання боротьби. Новелу написано у три частинній формі, крайніми частинами якої є куплетна партизанська пісня («За гаями, нивами»), тоді як контрастна середня змальовує нічний привал партизан. Образне та музично-стилістичне вирішення партизанської теми у формі масової похідної пісні не виходить за межі усталених традицій. Поєднання картинності та емоційного узагальнення, своєрідне контрапунктичне зіставлення двох самотійних музичних пластів є прикметним для пісень цього типу. Властивим для них є також куплетна

¹Аналогічні плани намічені також у розкритті образу дружини героя: молода мати – в четвертій частині та вірна супутниця героя, яка пройшла з ним нелегкий шлях – в останній.

будова, народно-підголосковий виклад, перевага низьких тембрів чоловічих голосів, швидкий темп, маршова чіткість ритму, динамічні ефекти наростання та спаду звучності, що творить ілюзію наближення та віддалення – все це надає загальному розвитку тематизму активності, стрімкості. Динамізації викладу сприяє також виражальність оркестрової партії. Пульсація дрібних вартостей творить остінатне тло, нагнітає напруження, а токатна фактура в поєднанні з посиленням динаміки створює ефект наростання, наближення руху.

В картині нічного привалу відтворено поетичну картину літньої ночі. Привертає увагу майстерне використання хорових ресурсів: матове, притишене (на *pp*) хоральне звучання чоловічого хору створює настрій елегійного спокою, окремі діалогічні зіставлення фраз тенорів, басів та струнної групи оркестру відтворюють ефект відлуння, а введення через октаву унісонної мелодичної лінії басів і тенорів – відчуття просторовості. Живописність колориту доповнює перехід від чистих тембрових барв – унісонного звучання однорідного хору – до складних, фонічно насичених, завдяки *divisi* – розшаруванню хорових партій. Звучання соло засурдиненої труби, що має зображальну функцію («гра похідна труба»), змінює ситуацію. Діалогічні, закличного характеру вигуки хору («В похід, по коням!») активізують розвиток. У репризі – повторення партизанської пісні, доповненої оркестровим епізодом навальної атаки кавалеристів (токатна пульсація струнних і дерев'яних на тлі тонічної хорової педалі та розлогого вигуку «Гей!»).

Ескізно намічений у першій новелі узагальнений образ матері – імітація теми сопрано і альтів на тлі колискових ритмів в епізоді прощання («Йди, сину мій, за прапор свій») – дістає подальший розвиток в аріозо матері. Як і в другій новелі, конкретизація образності тут відбувається в плані відтворення її психологічно-емоційного стану. Відповідно до засад оперної драматургії аріозо зупиняє дію, концентруючи увагу на вияві трагічних почуттів матері, що втратила дитину. На це спрямовуються всі засоби виражальності: інтонаційна зближеність партії мецо-сопрано з народними плачами-голосіннями, одноманітність ритмічних структур, темне фригійське забарвлення, хроматичні дисонуючі акорди оркестру, врешті, контрапунктична звучність скорботних зітхань жіночого хору *mogorando* – хроматичні, сповзаючі по пів тонах інтонації в повільному темпі та характерному ритмі жалобного маршу.

У п'ятій та заключній шостій новелах сюжетна лінія, що в попередньому розвитку тематизму демонструвала драматургію із розвиненим елементом картинності, поступово зникає, натомість, запановує атмосфера святковості, безхмарних радісних настроїв. В основі п'ятої новели – два образи: перший –

персоніфікований образ Дніпра, що традиційно уособлює в українській літературі та мистецтві український народ – широка наспівна мелодія, що звучить на тлі характерних арпеджіато арф в оркестрі. Стрімкі висхідні пасажі струнних та заколисуючі ритмічні фігурації, що імітують плескіт хвиль посилюють зображальність тематизму. Характер та інтонаційна будова теми є настільки близькою до лейттеми іншої кантати композитора «Шумить Дніпро», що сприймається як цитата із раніше написаного твору¹. Наступний образ п'ятої новели («Весна, весняночко, прийди, подоляночка») стилізовано в характері народної веснянки. Втілюючи узагальнену ідею оновлення, розквіту, ця тема також виконує ілюстративну функцію, змальовуючи гурт дівчат, які співають на березі Дніпра.

Шоста новела – традиційне славильне завершення кантатної форми. Якщо цілісність попередніх новел зумовлювала сюжетність, елементи театральності, то драматургічні засади двох останніх базуються на взаємодії узагальнених образів-символів, що створює мало виправданий внутрішній поділ форми на дві масштабно неоднорідні частини, позначені різними типами драматургії. Оскільки музичний матеріал заключних новел є мало пов'язаним із попередніми, вони не сприймаються як підсумок в розвитку твору, а введення до фіналу речитативу з першої новели – своєрідне обрамлення твору, не спроможне запобігти цьому. І все ж, новели Г. Жуковського, що демонструють синтез ознак різних суміжних музичних жанрів та специфіку інших мистецьких видів, свого часу, в українській музиці були помітним твором.

Серед найбільш масштабних форм вокально-симфонічної музики повоєнного періоду безумовне лідерство залишається за ораторіальним жанром. Пройшовши значну еволюцію – від перших світських ораторій, створених на початку XIX століття на території Росії композиторами-українцями творів цього жанру до суттєво видозміненої, в результаті послідовного ігнорування радянською владою естетичних і художніх ознак його проблематики.

У радянському періоді плідність розвитку ораторіальних форм гальмували політично-ідеологічні завдання. На великих підприємствах організовувалися не лише потужні хорові, але й інструментальні колективи робітничої художньої самодіяльності, а нерідко навіть повні оркестри, як народного, так і симфонічного складу, що активізували увагу композиторів до вокально-симфонічних творів. Чимало композиторів писали твори великої вокально-симфонічної форми саме для таких колективів. Приміром,

¹Спільні образи-теми притаманні також творчості А. Штогаренка.

С. Жданов, спеціально для хорової капели та оркестру київського заводу «Більшовик», враховуючи їх склад і можливості, ігноруючи при цьому певні, історично визначені іманентні ознаки ораторіального жанру і орієнтуючись виключно на рекомендовану офіційними вимогами тематику, створює «Київську епопею», (сл. Б. Палійчука, 1962 р.), не зовсім підставно визначивши її жанр, як *ораторію-пісню*¹.

Серед усталених іманентних ораторіальних ознак експлотувалися, в основному, масштабність форми та виконавського складу та жанрово-видовий синтез, що міг би посприяти оновленню вокально-симфонічної форми. Однак, вимоги спрощення виражальних засобів з метою посилення комунікацій з масовою аудиторією, були на заваді художньо-мистецьких рішень.

Серед найбільш знаних у цьому періоді творів ораторіального жанру назвемо, сворену у 1947 році ораторію-сюїту «Жовтень» К. Данькевича. Його популярності, певною мірою, посприяла поезія авторів, імена яких, на сьогодні, вже є хрестоматійними: В. Блакитного, П. Тичини, В. Сосюри, М. Бажана, М. Рильського.

Композиційний план твору К. Данькевича відображує, в хронологічній послідовності, ряд картин життя українського народу. В його частинах, у різних ракурсах стверджується ідея величі народу, органічно поєднується героїка та лірика, що привносить до об'єктивного змалювання подій емоційну схвилюваність та сприяє динаміці розгортання музичного матеріалу. Приміром, у першій частині, зміст і характер якої визначають викладена могутнім хоровим унісоном урочисто велична маршова тема, інтонації відомих революційних пісень та фанфарні заклики в оркестрі відтворюють узагальнено стислий героїчний образ. Героїчну тему доповнює ліричний епізод (*meno mosso espressivo*), у якому широкі висхідні інтонації, пунктирну ритміку, чіткий акордовий виклад та повнозвучну яскраву тембральність змінює пісенна мелодика, з м'якими заокругленими контурами, ритмічною невимушеністю, викладена тьмяним тембром хорових альтів і тенорів, що перегукуються з басами на тлі високого педального звуку в партії сопрано. Подальший секвенційний розвиток, що підносить тематизм на терцію, висвітлює його звучність та підсилює виразність. Аналогічну структуру спостерігаємо також у центральному розділі загальної тричастинної будови, де гімнічний епізод (*Festante*) доповнюється ліричним (*dolce meno mosso*).

У наступних частинах ораторії також спостерігаємо розкриття змісту через образне узагальнення. Проте, найбільш яскраві сторінки твору пов'язані

¹Для самодільних колективів кантатні твори писали також С. Жданов («Ковалі щастя», на слова робітників заводу «Більшовик»), Г. Жуковський («Жовтень»), К. Домінчен («Гей, несись наш спів над морем») та ін.

з конкретизацією сюжету. В цьому плані драматургію його окремих частин наближено до оперного жанру. Так, прийоми, специфічні для сценічних форм, стають основоположними в другій частині («На майдані»), написаній для хору а capella, де вільна наскрізна форма представляє чергування сцен-картин, визначених змістом вірша П. Тичини: вибори на майдані отамана, від'їзд війська зі села, опустіла сільська площа. Реалістичній картинності даних епізодів сприяє темброва диференціація наближених до оперних персонажів образів: чоловічий хор втілює образ селян, соло баса – отамана-чабана, жіночий хор - жінок-селянок. Аналогію цих образів з оперними персонажами підсилює їх подальша активна присутність у сюжетному розгортанні частини та суто музичні форми втілення подальшого розвитку. Конкретного змісту набирає маршовість, або урочисто стримані кроки селян, що заповнюють сільську площу – незмінна остінатна фігурація басів хору, на тлі якої звучить пісенна хорова тема - розповідь про подію. Для відтворення руху, активізації дії застосовано імітаційно-поліфонічні засоби: поступове введення хорових парій, що призводить до тембрового та динамічного насичення (в епізоді виборів отамана). Натомість ослаблення звучності, як наслідок поліфонічного та тембрового розрідження та динамічного згасання, асоціюється з віддаленням образів, заспокоєнням руху. В репризі другої частини ораторії цей прийом (*diminuendo* чоловічих голосів хору та поступове зникнення остінатної маршової фігурації) сприяє наочності зображення від'їзду селян на фронт, а ліричний спів жіночого хору на *pp mormorando*, що завершує другу частину, відтворює сумний гурт жінок, які залишилися на сільській площі.

Художній рівень поетичного сценарію відчутно вплинув на музичний задум ораторії та створення узагальнено стислих, майже символічних образів. Яскраву картинність епізодів другої частини створює протиставлення поліфонічних та акордово-гармонічних фактурних прийомів. Так, в епізоді виборів отамана поступове імітаційне введення хорових груп (перших басів, других тенорів, перших тенорів) створює враження збуреного руху народного зібрання, що після суперечки, врешті приходять до остаточного рішення - поліфонічно насичену фактуру змінює одночасне ритмічне поєднання всіх голосів.

Якщо в другій частині ораторії образність конкретизується виключно хоровими засобами, то в наступній третій частині, вирішеній композитором у жанрі балади, насамперед, засобами оркестру та сольного співу. Образність балади характеризує звучність сольного речитативу, що поєднує текст оповідача та репліки окремих персонажів. Узгоджена з поетичним словом мелодична лінія зберігає інтонаційні обриси схвильованої мови, що охоплює різноманітні градації людських почуттів (страждання, гніву, співчуття,

обурення тощо). Гнучкій течії декламаційної мелодії сприяє вільна метрична змінність (С – 3/2 – С3/2 - 3/4 - 2/4 – 12/8). Оркестрові засоби виконують в основному ілюстративну роль: відтворюють загальне емоційне тло розповіді, тріольні фігурації басів та поодинокі різкі акорди оркестру, що ілюструють тривожну атмосферу подій. Важливого значення набувають також ладо-тональні засоби. Приміром, у репризі, що стає ідейно-сміисловою кульмінацією третьої частини, сферу затемнених мінорних тональностей раптово змінює яскравий мажор (відхилення з мі *мінору в Соль мажор, До мажор*). Уведення світлих тональностей у найдраматичніший момент твору надає розповіді ознак оптимістичної трагедії.

Серед засобів конкретизації образності значне місце посідають прямі й посередні зв'язки з різножанровою народною пісенністю. Приміром, цитатне використання поспівок революційних пісень надають твору історичної конкретики, а ознаки різнонаціонального фольклору в четвертій частині стверджують пафос будівництва Дніпрогесу.

У п'ятій частині, увиразнюючи сценічну картинність, композитор цитує мелодію власної, створеної ще під час війни, вельми популярної масової пісні «Клятва» (сл. М. Бажана), що лаконічно й сконцентровано втілює образ народного супротиву¹. Пісню виконують чоловічий склад хору, до якого в другому куплеті долучається підголосок жіночого хору зближений з народними голосіннями. Подібна двоплановість має на меті відтворити драматичну ситуацію проводів синів-солдат на фронт. Динамічне наростання і подальший спад звучності (*p – f – pp*), що створює ефект наближення і віддалення, збільшення тембрової насиченості звучання в кульмінаційних моментах (розщеплення окремих партій на *divisi*) – все це також сприяє конкретизації образно-емоційного змісту музичного матеріалу.

Протягом перших чотирьох частин твору, відтворюючи сферу героїчного, композитор використовує елементи масових пісень, зокрема, їх вольовий імпульс – висхідні кварта і квінти, чітку ритміку, пунктирний ритм, маршовість. Важливу роль у розкритті змісту ораторії мають також жанрові асоціації із «словником» народної музичної мови, приміром, вже згадувана роль плачів в героїко-драматичних епізодах третьої частини.

В шостій частині остінатні тріольні фігурації (в розмірі 6/8), на тлі витриманої квінти в басу, завдяки асоціаціям із народними колисковими, сприяють створенню узагальненого образу Матері. В цій же частині акорди арпеджіато, що відтворюють перебори струн бандури (характерний супровід

¹На цей текст у воєнні роки було створено також однойменну кантату Ю. Мейтуса та широко відому хорову пісню Г. Верьовки.

думного епосу), або змальовують хвилі Дніпра. Композитор використовує в заключній частині також інтонації старовинних пісень типу «Слава».

У масштабних ораторіальних формах цього часу, особливо показовим стає іманентний жанру синтез ознак суміжних музичних жанрів та інших мистецьких видів. Виявляє цю ознаку багатопланова композиція «повісті» А. Штогаренка на вірші В. Коржа «Шляхами Жовтня»¹. Концепція твору відтворює узагальнену образність буремної епохи, розширюючи межі історичної хроніки, наближуючи твір до епопеї боротьби народу за свободу і незалежність. Смисловий та стилістичний взаємозв'язок багаточастинної епічної форми, грандіозний виконавський склад (мішаний, чоловічий та дитячий хори, квартет солістів, читець, симфонічний та духовий оркестри), визначальна роль хорової звучності (відтворення образу народу) та розповідна функція декламаційних інтермедій визначені ораторіальною специфікою. Жанровий нахил твору автор вирізняє визначенням «повість»². Подібне уточнення зумовлено, в основному, значним часовим охопленням подій, відсутністю сюжетної лінії та літописним, неквапливим характером розгортання основних образів і подій. Драматургія твору поєднує героїко-драматичне спрямування (образи боротьби) елементи лірики (образи дітей), та характеристичної жанровості (народного завзяття, гумору), що, однак, не створює враження еkleктики.

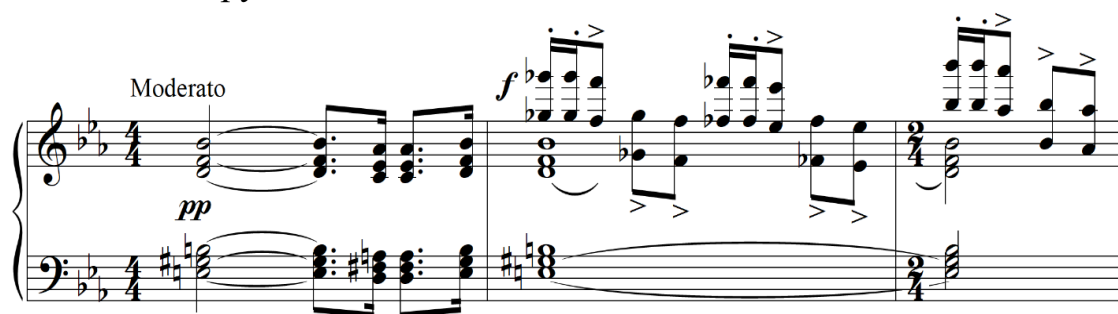
Героїко-драматична лінія в творі щільно поєднана з послідовним проведенням властивих стилю А. Штогаренка засад симфонізму. Вже у Вступі до першої картини, що виконує роль прологу, сконденсовано відтворено конфлікт двох емоційних сфер, тезисно намічено головну лінію розвитку образів – від трагедійного оплакування до патетичного ствердження ідеї супротиву. Трагічні емоції розкриває перша тема «Вступу», основний контур якої звучить напочатку частини – повторення довгих тривалостей у низьких регістрах оркестру окремого звуку, з коротким зчепленням нижнього увідного тону, звучить як глухий протяжний стогін. Секвенційно розвиваючись, ця тема динамізується, в ній посилюється виявлення трагічних емоцій. Характерна для народних голосінь спадно-секундова інтонація надалі зазнає варіантних

¹Композитор і поет, уродженці Дніпропетровська (сьогодні - Дніпро), присвятили твір, як годилося у ті часи, робітникам заводів міста. Його прем'єра відбулася в 1967 році.

²Таке жанрове визначення підказане, мабуть, орієнтацією на старокиївський літопис «Повість временних літ».

видозмін, а зменшення тривалостей інтонацій створює враження прискорення темпу, що разом із метричною змінністю (С – 2/4), «ламаючи» квадратність, обриває мелодію на півслові й привносить до викладу емоційну схвильованість.

Характерним прикладом поліфонічного письма в першій частині «повісті» є епізод, в основі якого – відчутний ладо-тональний контраст між двома гармонічними пластами (поєднання у міксолідійському ладу двох тонічних устоїв (*сі бемоль* та *мі*). Тритонове поєднання ладових варіантів суттєво напружують звучність. Інтервал зменшеної квінти, увиразнений лінеарним розвитком голосів, призводить до паралельних тритонових інтервалів, що в подальшому, набирають значення лейтінтонацій драматичного напруження¹.



У наступній темі, поступальний рух секундових та інтервально широких інтонацій відтворюють нагнітання грізної сили, сферу трагічних емоцій, увиразнених в моментах патетичних кульмінацій. Однак, їх динаміку гасить наступний низхідний рух, опускаючи мелодію до темних оркестрових регістрів, де знову звучить секундово-спадна поспівка плачу – енергійні зусилля ще не стають результативними, тема сприймається як втілення зародження сил стихійного протесту.



Узагальнені образи-символи Вступу надалі знаходять більш конкретизоване втілення. Так, у другій картиніна відміну від симфонічних засад прологу, посилюються елементи сценічної драматургії, що унаочнюють

¹Про значення подібних лейтінтонацій у творчості А. Штогаренка пише М. Боровик у книзі «Творчість Андрія Штогаренка». – К., 1965.

розповідь конкретними деталями (відтворення дзенькоту кайданів каторжан, динамічний ефект наближення і віддалення натовпу тощо). інтонаційна спорідненість із піснею революційного підпілля («Колодники») – все це сприяє конкретизації образності¹.

У подальшому розвитку тематизму, спрямованого на утвердження героїчно-вольового начала, важливого значення набирають інструментальні підголоски, інтонаційно наближені до відомих революційних пісень та гимнів. Героїчний аспект остаточно стверджується у третій та четвертій картинах, поєднаних між собою логікою три частинної форми: крайні епізоди – соло баритона «Геть тиранів!» та середня частина – хорове фугато «Здригніться, супостати!». Частини форми об'єднують інтонаційні зв'язки, наскрізною також є лейттема народного гніву. Привертає увагу прийом зіставлення вокального тембру баритона-соло та хору, що промовляє слова з приблизно зафіксованою звуковисотністю. Збуджена говірка хору сприймається як вмонтований документальний епізод звукової хроніки, що звучить патетично і ствердно, підкреслюючи розмах народного руху проти тиранії, створюючи враження безпосередньої фіксації буремних років боротьби. Кульмінацією розвитку в цій частині стає фугато, в його основі – лейттема народного гніву, трансформація якої спрямовується на посилення вольового імпульсу, а динамічна стрімка форма відтворює атмосферу наростання бойових подій.

Наступна картина («День задивився сліпо») – ліричний відступ у загальному розвитку героїко-драматичної образності, діалог дитячого та жіночого хорів, що відтворює образ надії, віри у світле майбутнє.

У другій частині «повісті» переважають елементи симфонічної драматургії. Народний характер тексту ансамблю солістів («То не сокіл в небі хмурім») зумовив відповідні музичні засоби його втілення. Композитор вирішує цю картину в характері сучасних народних хорових пісень: унісонний заспів басів і тенорів з наступним підголосковим розходженням на три і чотири голоси та кадансові октавні закінчення – вигуки «Гей!». Поєднання підголоскової та імітаційної поліфонії спостерігається також в оркестровій партії. Із появою лейттеми народного гніву пов'язане її гармонічне ускладнення.

До вирішення образності наступної картини («Не тратьте, куме, сили») композитор залучає прийоми сценічної драматургії. Гуморстично-жартівливий тон розповіді підкреслює оркестрова звучність – унісонний

¹Приспів російської пісні «Колодники» (слова О. Толстого) – монотонне повторення поспівки, побудованої на низхідному русі ладово стійких звуків (III – I), що відтворює брязкіт кайданів («Дінь бом, дінь бом....»), стає важливим елементом даного хору.

виклад головної теми різними інструментами в обсязі чотирьох октав – властивий композитору прийом відтворення образів цієї сфери¹.

Заключну картину другої частини *Moderato con appassionato* вирішено в характері своєрідного реквієму – оркестрова постлюдія переводить розвиток подій до емоційної сфери жалоби, смутку. Яскравого національного забарвлення надає їй інтонаційність, зближена з українською пісенністю. Приміром, мелодичне зерно середньої частини (загальна форма – три частинна з кодою) представляє типовий для українських народних пісень низхідний тетрахорд в гармонічному мінорі².

Драматургію третьої частини визначає наростання настрою піднесеної святковості. За винятком невеликого за розмірами драматично наснаженого епізоду («В дні фашистської навали»), всі її картини позначені просвітлено-радісною звучністю. У заключній, барвисто інструментованій картині святкового гуляння композитор використовує типові поспівки, інтонаційно-ладові звороти та запальні ритми народних пісень і танців. У радісно-пісенній емоційній сфері третьої заключної частини дістають логічне завершення образно-тематичні ознаки попередніх частин «повісті»: ораторські інтонації баритонового соло «Геть тиранів!», пов'язані з розкриттям героїчного образу, лірична тема, пов'язана з образом дітей, що дістає логічне завершення у хоровій пісні дитячого хору тощо. Завдяки інтонаційній єдності музичного матеріалу, спорідненості різних частин твору, що стають «невід'ємними ланками цілісного образу, щаблями, що приводять до могутньої піднесеності коди-апофеозу», – зазначає музикознавець Марія Загайкевич³. Новаторство вокально-симфонічного твору А. Штогаренка полягає в органічному поєднанні прикметних ознак вокально-інструментальних, театральних форм та масових дійств – подібний взаємозв'язок різних мистецьких видів, що намічає подальшу перспективу розвитку ораторіальної форми.

В українській музиці першої повоєнної декади активне звернення композиторів до масштабних кантатно-ораторіальних композицій героїко-епічного спрямування мало свої позитиви, хоча задуми цих творів далеко не

¹Аналогічну інструментовку (флейта пікколо та англійський ріжок на відстані трьох октав) зустрічаємо у позначеній гумористичним характером побічній партії «Молодіжної поеми».

²Українські композитори нерідко використовують подібний тетрахорд для відтворення жалю, скорботи («Жалібний марш» М. Лисенка, «Хустина» Л. Ревуцького та ін.).

³Загайкевич М. Музична фреска // «Культура і життя», 7 грудня 1967 р.

завжди знаходили достатньо переконливе творче втілення. Категоричність постійних вимог створення масштабних композицій до відзначення офіційних політичних подій, жорсткі ідеологічні правила так званого «методу соцреалізму» продовжували спрямовувати творчі прагнення митців до стандартних політизованих рішень. У музично-поетичних рішеннях багатьох кантатних творів переважали схеми та стандартні кліше. Ораторіальній формі заважала, насамперед, відсутність єдиного сюжетного стрижня – історична фабула виявляла лише загальну схему, а інтонаційно-сміслову об'єднання крайніх частин, так звані тематичні арки (повторення теми вступу у фіналі) не рятували ситуацію. Монтажний характер поетичної першооснови, що нерідко складалася із окремих, не об'єднаних між собою віршів та домінуючі сюїтні ознаки музичної форми були на заваді послідовного розвитку художнього задуму.

Натомість, активізація пошуку нової виражальності в сфері жанрово-видового синтезу, певною мірою визначала нові художньо-мистецькі підходи до вирішення сучасної проблематики. Початок цій тенденції заклали знані українські митці, надалі її активно підхопили вже їхні учні та послідовники, молоде покоління шістдесятників, які сміливо й впевнено розпочали новий, вельми важливий, творчо плідний етап розвитку сучасної української музики.

РОЗДІЛ 8

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ВИРАЖАЛЬНІСТЬ ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНИХ ЖАНРІВ В УМОВАХ ДРУГОЇ ХВИЛІ АВАНГАРДУ (КІНЕЦЬ 1950-х – СЕРЕДИНА 1970-х рр.)

Зазначений період, що увійшов до українського історичного контексту, як «хрущовська відлига», або «шістдесятництво», позначений стрімкими змінами в усіх видах мистецтва, зокрема, в поезії та музиці. В умовах помітного розкріпачення затьмареного ідеологічними настановами особистісного світосприйняття реалій, що призвело до помітного відставання радянської культури від культур інших європейських країн, у ці роки в ній увиразнюються модерні ознаки композиційно-формальних структур, семантики, жанрових прикмет ретроспективних стильових вимірів тощо. Спрямовується увага до драматично екзальтованого експресіонізму, витонченої колористики символізму-імпресіонізму, особливо помітної в українській музиці необарокової традиції та численних спрямувань, сформованих в умовах так званої «нової фольклорної хвилі», а також інших течій, опозиційних до радикалізму радянського культурно-мистецького середовища.

Творчість «шістдесятих» років стала початком формування нової системи музичного мислення та нових підходів до жанрово-стильового збагачення. Найбільш помітно ці ознаки вирізняли твори молодого покоління українських митців, яке, спираючись на позитивний досвід своїх попередників, демонстрували у своїх творах нове світосприйняття. Рушійною силою жанроутворення в українській кантатно-ораторіальній творчості стає пошук нових можливостей втілення творчих задумів, розширення образно-тематичної сфери і, пов'язане з цим, збагачення конструктивних та лексичних ресурсів. Особливо помітним, поряд із увиразненням іманентних ознак первинних моделей, стає прагнення до синтезу з іншими жанрами та видами мистецтва, що, своєю чергою, стимулює появу значної кількості нових жанрових різновидів.

У перехідний період, коли зміну культурно-історичної парадигми та перспективу еволюційних зрушень в мистецтві починають визначати суспільні запити та вимоги вже нового виміру, особливо гостро постає вічна проблема співвідношення традиційного та інноваційного. Розвиток мистецтва цього періоду скеровує діалектика тяжіння до традиції та, водночас, її альтернативного заперечення.

Кожен митець не починає свою творчість від нуля, він відбирає конкретні, вже відомі і найбільш придатні для нього вже існуючі у світі орієнтири, трансформуючи їх крізь призму власних завдань і власного світосприйняття. І лише невблаганний арбітр – час, що акумулює минуле у сучасному, є спроможним підтвердити право входження цього нового, сучасного до майбутнього, породжуючи феномен *позачасового*, здатного на довгі роки зберігати естетично-художню вартісність новотворів.

Традиція, як загально-історична категорія, суттю якої є відбір, накопичення, осмислення і трансляція певного досвіду, розуміється як загальне поняття та локальна проблема нашого культурного спадку, пов'язаного з фольклором та класичним надбанням і визначає підґрунтя сучасних процесів. Це генетичний код пам'яті, до якого повертаємося щоразу, вирішуючи не лише питання музичного мистецтва минулих епох, але й найсучаснішу його проблематику. Музикознавство виробило власний підхід до розуміння законів традиції. Якщо у філософському сенсі головним при цьому виступають процес, дія, коли «старе, знане» переходить до “нового, незнаного”, то в музичному мистецтві, поряд із моментами спадковості і процесуальності, традиція охоплює також конкретні явища: ідеї, мистецькі школи, стильові напрямки, персоналії і т. ін. Поняття «традиція» розглядаємо як вельми важливий, якщо не головний чинник національної характерності творчості, пов'язаний із народно-поетичною свідомістю, етнічною пам'яттю, народно-образним мисленням, поряд із віковим художнім досвідом мистецтва, ознаками його ментальності, що зберігає семантику виражальних засобів, механізм метафор, асоціацій, специфіку інтонаційності, ладо-тональних звукорядів, ритмічних формул композиційної організації тощо.

Етнічна художня пам'ять, здатна поєднувати сучасну образність із найвіддаленішими епохами - згадаймо активне зацікавлення дохристиянською добою в період становлення авангарду на початку ХХ ст., що, певною мірою, було зумовлене бажанням відшукати витoki власного родоvodu, історії та культури. Аналогічне явище спостерігаємо також в українській музиці, що наприкінці 50-х - початку 70-х років також опинилася перед вибором подальших шляхів розвитку. Саме засвоєння етнічної художньої традиції, поряд із опануванням інновацій європейського досвіду, стає важливою складовою авангардного руху початку ХХ-го століття, розпочавши «учнівство» шістдесятників. При цьому, широко вживаний у радянській музиці метод цитатного використання автентичних фольклорних зразків (як ознака її народності), малоприслатний для втілення особистісних почуттів і філософських роздумів, поступається відтворенню живого контексту народної естетичної свідомості, спроектованої на всі виміри музичної виражальності,

визначило механізм її оновлення та забезпечило динаміку подальшого розвитку.

Звернення до традицій, що довгий час, із різних причин, були у напівзабутті, поза суспільною увагою, на перший погляд відбувалося непередбачено, спонтанно. Часом, як це спостерігалось у діалозі з мистецтвом бароко у 70-х, або розквітом хорових форм духовно-сакральної музики в 90-х роках минулого століття, діяв так званий «закон маятника», коли проблематика, що довгий час була під ідеологічною заборонаю, або, за якихось інших обставин не затребуваною, в нових суспільно-політичних умовах знаходила природний вихід із небуття. Однак, існують і більш ґрунтовні пояснення цих процесів. Насамперед, спрацьовували зв'язки загально-історичного розвитку художньої культури, зокрема музичної творчості, внутрішні закономірності якої – закодовані у художній традиції минулих часів поняття духовності, віри, гуманізму, любові, національних пріоритетів тощо, залишалися актуальними. Щодо художнього синтезу, то ця категорія не була в мистецтві принципово новою. Прагнення до інтеграції різних форм художнього мислення виявилось ще в умовах первісного синкретизму. Налагодження взаємодії між різними видами мистецтва, залучення до цих процесів не лише семантику, форму, стиль, але й жанротворення, породжувало оригінальні рішення.

В музиці означеного періоду проблема синтезу також стає однією з визначальних. «Стилістичний плюралізм сучасної музичної свідомості конче позначається на творчих зверненнях музики наших днів. І він вимагає від композиторів, можливо, найголовнішої здібності. Її можна визначити одним словом, що ніколи не зітреться від багаторазового вживання. Це магічне слово – „синтез”», – зазначав згодом М. Тараканов¹.

В еволюції української кантатно-ораторіальної творчості синтез різних жанрових видів спостерігається на всіх етапах її розвитку. Однак, починаючи від другої половини ХХ століття цей процес значно активізується, рельєфно відтворюючи не лише семантичні та конструктивні особливості творів, але й особливості світосприйняття та художнього мислення нового покоління композиторів, об'єднаних спільним визначенням – «шістдесятники».

В українській кантатно-ораторіальній музиці даного періоду продовжують домінувати вже сформовані основні жанрові моделі, розвиток яких корегує пошук можливостей втілення широкого спектру проблем сучасності. Так, у славильній одночастинній кантаті визначальним стає

¹Тараканов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982, С. 30–51.

філософський аспект ствердження ідеї славлення людини. В центрі художніх задумів циклічних кантат, кантат-поем та ораторій продовжують бути суспільно значимі, історично важливі теми. Як приклад розглянемо кантати відомого львівського композитора Мирослава Скорика.

У 60-х роках, у ще невеликому за кількістю творчого доробку композитора вже були дві кантати для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру. Хоча в подальшому, з різних причин, ці твори не зайняли належного місця у його виконавській практиці, кожна кантата мала етапне, у чомусь навіть підсумкове значення, як у творчому процесі становлення композитора, так і в його особистому житті.

Першим великим хоровим твором молодого композитора була кантата «Весна» - дипломна робота, якою М. Скорик закінчував Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (клас Адама Солтиса). Натомість, наступна кантата «Людина» завершувала роки навчання в аспірантурі Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського (клас Дмитра Кабалевського). Чому, у найбільш відповідальні моменти початку своєї творчої кар'єри молодий композитор зупинив свій вибір саме на кантатних жанрах?

На радянських теренах друга половина XX століття була особливим періодом у розвитку великих хорових форм. Ідея славлення, величання, що є однією із константних ознак кантатного жанру, в умовах радянського конформізму протягом кількох десятиліть нещадно експлуатувалася. Під державно-чиновницьким тиском, як гриби після дощу з'являлися все нові й нові славильні кантати та ораторії, переважно із одіозними, мало художніми текстами, однак, при цьому, широко тиражовані виконавською практикою. Хоча композитори, які бралися за виконання подібних політичних замовлень, різнилися мірою таланту і професійним хистом.

Злам в усвідомленні нових можливостей кантатного жанру відбувся вже у нових, відмінних за багатьма ознаками реаліях, коли розпочався могутній прорив інновацій у всіх сферах музичного мистецтва. Висока хвиля шістдесятництва принесла до мистецького буття не лише нові ідеї і технології, але й глибокі зміни у всій системі музичного мислення. До кола інтересів музикантів різних професій увійшла майже не знана до цього творчість лідерів європейського авангарду – Шенберга, Веберна, Берга, Стравинського, Прокоф'єва, Шостаковича, Лятошинського. Вперше зазвучали нові твори і нові імена українських авторів, молодих композиторів, які, закінчивши музичні виші, продовжуючи досвід своїх педагогів-наставників, знаних представників українського авангарду початку минулого століття – Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Солтиса та інших, впевнено і дерзновенно розпочали свій творчий шлях.

Випускник Львівської консерваторії Мирослав Скорик у кантаті «Весна», створеній за віршами циклу «Веснянки» Івана Франка, своїм зверх завданням уважав не установку на експеримент, пошук новизни, а створення художньо завершеної композиції у кращих традиціях вітчизняного хорового мистецтва. А ще, реалізацію вже усталеної чіткої громадянської позиції на новому етапі еволюції національного творчого стилю. Не лише задум, але й духовні та композиційно-виражальні орієнтири, філософсько-символічний зміст кантати «Весна» підказали композиторів його славні попередники: І. Франко, Т. Шевченко, М. Лисенко, С. Людкевич, М. Вериківський. Франківська «Земля-всеплодюща мати», як і шевченкова «Нива непоплита» – божественний образ праматері України, а Весна – не лише прекрасна пора річного колообігу, але, насамперед, символ пробудження, початок позитивних змін у свідомості людини і суспільства.

Сутність пантеїстичних віршів поета, у поєднанні із ліричною формою вислову визначили образність і філософську концепцію кантати, де ідеї визволення народу-титана з-під гніту, пробудження самоусвідомлення нації, її сподівань на щасливі переміни в країні, поступово визрівають у сфері ліричних образів, міцніють у кожній частині і остаточно стверджуються у героїчному звучанні фіналу. І в цьому композитор стає продовжувачем закорінених у вітчизняній хоровій творчості традицій, зокрема таких її кантатних форм, як «Радуйся, ниво непоплита» М. Лисенка та «Кавказ» і «Наймит» С. Людкевича. Згадаймо у цьому ряду також написаний вже у роки стильового перелому хоровий триптих а capella «Весняна сюїта» М. Вериківського (1956), споріднений із кантатою М. Скорика не лише часовим суміжжям та соціальною алегорією поетичної першооснови (у хоровому циклі М. Вериківського також використано вірші з циклу «Веснянки» І. Франка, зокрема, такі, як «Дивувалась зима», «Розвивайся, лозо, борзо», «Гримить!»), але й ліричним світовідчуттям змін та естетичними засадами новаторських устремлінь художнього мислення в українській музиці початку другої половини минулого століття. Паралелі між названими творами уможливорює алегоричне втілення задуму через образи весняного пробудження землі та її господаря Орача, який засіває «золоте зерно правди» та композиційні особливості форми, драматургії, характер виражальності, зорієнтованої на нове переосмислення засад обрядового фольклору.

Як і М. Лисенко в кантаті «Радуйся, ниво непоплита», М. Скорик також обирає для кантати «Весна» п'яти частину композицію, об'єднуючи цикл контрастним співставленням окремих частин, наскрізною дією драматургії та композиційною аркою – тематизм оркестрового tutti інтродукції ствердно звучить у хоровому фіналі (епізод «Сили рукам дай, щоб пута ламать»).

Головна тема кантати, втрачаючи експресивну напруженість, спрямовується на втілення могутньої енергійно-вольової образності – тритонові інтонації замінюються на чисті кварта і квінти, висхідні інтервали «випрямляють» мелодичну лінію, усталюється чітка метро-ритміка маршу.

Інтродукція кантати – вступ прелюдійного характеру концентрує найбільш прикметні ознаки семантики твору, в якому категорія національного органічно поєднується із властивою модерній естетиці необароковою експресивністю. У наступному композиційно-драматургічному розвитку кантати поєднано прикмети сонатності, варіантної куплетності, поліфонічних форм, споріднених спільним тематизмом, замішаним на інтонаційно-ритмічних, ладо-гармонічних, структурних, темброво-сонористичних та інших ознаках народно-обрядової пісенності, зокрема її такого чарівного жанру, як веснянки, де найбільш переконливо виявилось життєствердне світосприйняття українців. Із цих позицій композитори традиційно зверталися до семантики народних веснянкових пісень і не лише у вокально-хорових, але й в інструментально-симфонічних творах: сюїта «Веснянки» М. Вериківського (1924, 2-а ред. 1956), Друга симфонія Л. Ревуцького (1927, 2-а ред. 1940), симфонічні варіації «Веснянки» Лесі Дичко (1969) та багато інших творів.

У кантаті М. Скорика поступове переростання світлого ліричного образу в могутній, героїчний визначає образно-структурний план твору. Цьому сприяє його інтонаційна драматургія, що відтворює інтенсивний розвиток і перевтілення інтонаційно-ритмічних ліричних ознак обрядової пісенності в активно-вольові, зближені із жанровістю гимнічно-маршових творів.

У перших двох частинах кантати експонуються основні теми-образи: лірична ніжна веснянкова («Дивувалась зима») та емоційно відкрита, енергійно-заклична («Гримить!»). Надалі, у третій частині («Гріє сонечко») із лірично-веснянкових звучань визріває велична тема монологічного характеру, пов'язана із втіленням символічного образу Орача, який закликає «до великого бою за добро». Своєрідне ліричне інтермецо четвертої частини («Розвивайся, зелено діброва») контрастує із наступним могутнім, урочисто-пафосним фіналом («Земле моя»), що підсумовує весь попередній розвиток тематизму кантати.

Відзначимо в творі М. Скорика ще одну, загалом традиційно властиву українській кантаті ознаку – значну роль поліфонічних засобів, зокрема, побудову заключних частин у завершених поліфонічних формах. Саме епізоди-фугато стають засадничими у ствердженні задумів кантат М. Лисенка (розгорнуте хорове фугато «Оживуть степи, озера» в кантаті «Радуйся, ниво

неполитая»), С. Людкевича (фугато «Борітеся – поборете» в кантаті-симфонії «Кавказ», «Поховайте та вставайте» в його «Заповіті» та фуга «Ори, ори, співай» в «Наймиті»). Масштабними подвійними фугами завершуються «Урочиста кантата» Б. Лятошинського, одночастинна кантата «Гнів слов'ян» М. Вериківського та інші твори видатних українських композиторів.

У кантаті «Весна» форма подвійної фуги організовує матеріал найбільш ліричної четвертої частини циклу, натомість, до його фінальної п'ятої частини композитор уводить динамічне фугато, тематизм якого, виростає із попереднього експресивного монологу баритона-соло, готуючи заключну кульмінацію, що патетично завершує твір. Загалом, поліфонічні засади, окрім участі у створенні викінчених форм, сприяють створенню співучої, напрочуд мелодійної, емоційно наснаженої фактури кантати та активно підключаються до втілення її провідного задуму. Імітаційна поліфонія, суттю якої є динаміка повторності, постійного оновлення, стає важливим аргументом у розкритті задуму твору поза вербальністю, завдяки іманентним можливостям музичного висловлювання.

Соціальні і художні детермінанти, визначені поезією І. Франка і загалом вже усталеними традиціями втілення а кантатному жанрі народно-патріотичної проблематики, не заперечують новаторських ознак твору М. Скорика. Слово поета не лише не втрачає своєї актуальності, навпаки, у 60-х роках минулого століття, в умовах пробудження національного самоусвідомлення франкове слово, крізь призму світосприйняття людини вже іншої епохи, звучало особливо значущо. Молодий композитор, вже на той час чуйно настроєний на нові технології, шукає засоби, адекватні задуму твору, звертаючись до більш експресивної ладо гармонічної сфери, дисонантних звучань складних акордів, імпресивно прозорої, або темброво насиченої, згущеної колористики хорових та оркестрових ресурсів. Та найголовніше, що саме цей твір кладе початок властивим і надалі зацікавленням композитора прадавніми джерелами, архаїкою національного мистецтва та, водночас, прагненням модерного осягнення народно-пісенної інтонації, емоційності вираження, переконливої логіки розвитку музичних образів, достеменного відчуття форми та майстерного володіння поліфонічним письмом. Кантата «Весна» стала важливим, і першим! у його творчості кроком на шляху прориву до сфери «нової фольклорної хвилі», де невдовзі повстануть такі шедеври митця, як «Гуцульський триптих», «Карпатський концерт» та інші твори.

Наступну кантату «Людина», на вірші литовського поета Е. Межелайтіса, М. Скорик написав у 1964 році, в Москві, де закінчував аспірантуру в класі Д. Кабалевського. Період середини 60-х років у СРСР був позначений значними досягненнями науково-технічного прогресу, зокрема,

знаменною для всього людства подією - першим виходом людини до космосу. Початок нової космічної ери на той час захоплював уяву багатьох радянських митців. В Україні виходять друком поетичні збірки І. Драча («Протуберанці серця» та «Ніж у сонці»), В. Симоненка («Земне тяжіння») та інші твори, що одразу захоплено сприймалися молоддю, яка вже відчула смак до свободи творчого вибору. У мистецьких творах філософськи осмислювалася не лише проблематика Людини і Всесвіту, живої природи й холодного незбагненного Космосу, але й екзистенційне розуміння Всесвіту самої Людини, її емоційного світовідчуття, сповненого оптимістичною вірою, надією та, водночас, сумнівами та протиріччями.

Нова кантата М. Скорика виявляє ряд відмінностей від попередньо написаної кантати «Весна». Сучасна за змістом і стилістикою модерна поезія відповідно вплинула на загальні засади драматургії, форму, музичну мову, всі складові виражальної сфери. Задум, характер, композиційні засади розвитку тематизму цього твору значною мірою виявляють ознаки стильового спрямування, що на той час виразно позначилося у багатьох видах мистецтва, в образотворчості за ним закріпилася назва «суворого стилю». В умовах зміни ідеологічних орієнтирів, коли пафосне втілення соціально-громадянської тематики – самовіддана праця, подвиг в ім'я народу, героїка революційних подій тощо – вже не сприймалися як самодостатня мета, у багатьох творах виокремлюється постать людини-творця, безкомпромісної особистості, яка усвідомлюючи свою причетність до всього, що відбувається на землі, протиставляє облуді, негативним обставинам життя свій інтелект, волю, правду. В образах-портретах сучасників 60-х років уже значною мірою присутня психологічна індивідуалізація, хоча в даному стильовому відгалуженні ще стабільними залишаються ознаки значних узагальнень.

Монообразом кантати М. Скорика стає могутня, гармонійно прекрасна мужня Людина, яка усвідомлює сенс свого буття на землі. Персоніфікований образ намічає ракурс розкриття лірико-філософської теми твору, де жанрово визначальним фактором стає розповідність, звернення до слухача від першої особи. Кантата є по суті розгорнутим вокально-інструментальним монологом із наскрізним тематичним розвитком. Суть даного визначення не порушує участь у монолозі хорової звучності, трактовану композитором, не як «голос народної маси», а як укрупнений, монообраз героя, який промовляє, роздумує вголос над напрочуд важливими проблемами буття. Не випадково, в хоровій партії протягом усього твору переважає унісонний виклад (приміром, 28 тактів на початку твору виконує октавний унісон хору).

Однією із найбільш прикметних ознак майбутнього скориківського стилю стає саме речитативно-монологічний тематизм, що органічно

започаткувався у природній для нього стихії вербального вокально-хорового інтонування, а надалі помітно увиразнився також в семантиці багатьох інструментальних форм. Назвемо лише деякі, найбільш показові твори, написані на межі 60-70-х років, де тенденція речитативної монологічності висловлювання вже стає стильовою ознакою творчості композитора: Рондо і речитативи для віолончелі, скрипки і фортепіано (1968), заключні частини Першої (1966) та Другої (1970) партити, перша частина концерту для скрипки №1 (1969) та інші камерно-інструментальні та оркестрові композиції, в яких, за спостереженнями українського музикознавця В. Задерацького, «жанр інструментальної декламації дивовижно відповідає внутрішнім властивостям артистичного темпераменту композитора»¹.

Природно, що монологічність, щільно пов'язана із поетичною основою, озвученим словом, стає важливою ознакою перших вокально-симфонічних творів М. Скорика. Так, в кантаті «Весна», декламаційність поряд із пісенністю, сприяє органічному відтворенню конкретизованого образу Орача. Та найбільш послідовно, у найрізноманітніших іпостасях речитативно-декламаційна жанровість насичує тематизм кантати «Людина». Це, насамперед, майже театральна конкретизація образності – монологи героя, його діалоги-роздуми (із власним «я»), патетично пристрасні звернення, або епічно-врівноважена розповідність від першої особи тощо.

Кантата «Людина» представляє своєрідний тип драматургії, однаковою мірою визначений виражальністю омузиченого слова (звідси – декламаційний характер тематизму) та наскрізним розвитком симфонічних засад. Наскрізна лінія драматургічного розвитку пов'язана із монотематичним розгортанням музичного матеріалу, а гнучкі видозміни основної теми відтінюють психологічні нюанси різних моментів розповіді. При цьому, властивий кантатному жанру елемент славлення не концентрується традиційно у фіналі, а рівномірно розподілюється у всій формі, що надає загальному висловлюванню патетично-піднесеного забарвлення.

Кантата має тричастину концентричну форму, де класично чітку будову першої частини (оркестровий вступ і хоровий виклад основної теми, центральний хоровий розробковий епізод та скорочений варіант викладу основної теми) змінює більш вільної будови друга, центром якої стає патетично-декламаційний речитатив баритона-соло («Що без мене земля?»). Наступний розвинений хоровий епізод безпосередньо підводить до загальної репризи твору, де повторюється тематизм першої частини, що завдяки певним скороченням звучить тут більш сконцентровано й динамічно.

¹Задерацкий В. // «Советская музыка», 1972. № 10. С. 35.

Основна тема кантати виразно накреслюється в оркестровому вступі. Її визначають широкі квартові-квінтові ходи, чітко синкопований ритм і висхідне півтонове спрямування ладо-гармонічного розвитку (зсув від До мажору до Ре бемоль мажору). Викладена оркестровим *tutti* в широкому діапазоні, ця тема вучить особливо впевнено і переконливо.



У наступному хоровому епізоді («Я стою, впершись в землю навечно»), внаслідок компактного ущільнення інтервалів та підкреслення висхідних, активно ритмізованих ходів на квінту і кварту, стверджується відчуття сили, енергії, вольової наснаги. Виразно простежується інтонаційно-ритмічна, структурна та ладо-гармонічна спорідненість обох тем – оркестрової та хорової (спільний синкопований квартово-квінтовий зворот, зіставлення розмежованих паузою речень із півтоновим співвідношенням тонічних устоїв тощо).

Maestoso

p

Я сто-ю, впершись в зем - лю на - віч - но.

mp

Сон - ця ку - лю три - ма - ю в ру - ках.

У подальшому розвитку цей тематизм набирає значення лейтмотиву, втілюючи центральний образ кантати. З нього виростає також лірична, пісенного характеру тема середньої частини (епізод сопрано-соло), що вносить до загального вислову відтінок душевної теплоти і щирості.

dolce

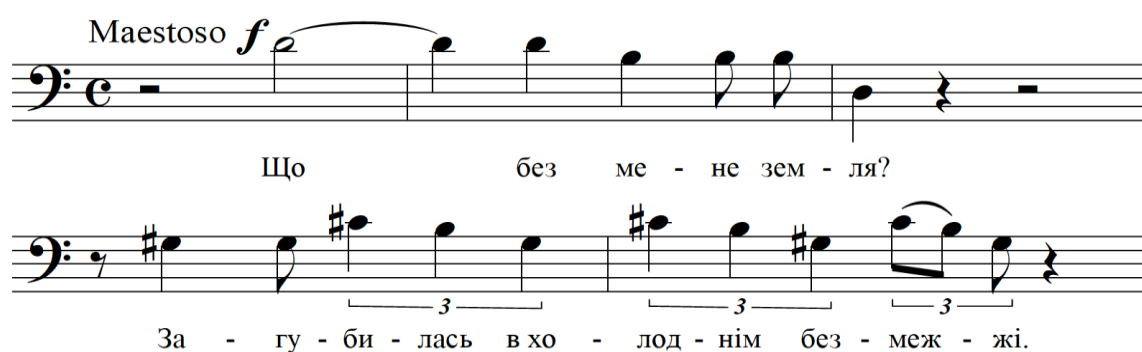
p S. solo

Го-ло-ва мо-я, мов сон-це, що яс - ні - є про-мін - ням шас-тя.

Спільним для обох тем стає спокійна об'єктивність висловлювання, стійка діатоніка та раптовий перехід до сфери напруженого експресивного звучання, що досягається внаслідок зсувів у далекі ладо-тональності та введення широких загострених інтервалів. Лірична тема, як і лейттема, конструктивно складається із двох, розділених виразною паузою коротких речень. Збережено також півтонове співставлення тональностей (в кадансах обох речень виразно відчутне співставлення Ре бемоль мажору і Ре мажору) та перемінність окремих щаблів в середині ладу (на відміну від лейттеми, де II і VI натуральні щаблі зіставляються із їх низькими варіантами, в ліричній темі вони звучать поряд із їх високими варіантами).

В наступному соло баритону («Що без мене земля?») імпровізаційний характер поезії (композиційні та ритмічні структури віршів Е. Межелайтиса не завжди підпорядковані чотирирядковій строфі) визначає декламаційний характер тематизму. Мотивні поспівки скорочуються, стають більш лаконічними, поглиблюються цезури між ними, що підсилює значення кожного звернення, запитання, вигуку. Підтвердженням наскрізної дії в кантаті засад монотематизму є також уведення між сольними репліками цього епізоду оркестрових фраз, побудованих на ритмічно-інтонаційній формулі вступу, що створюють своєрідне остінатне тло.

Мелодизм цього епізоду демонструє органічне злиття пісенного та мовного начал. Джерелом першого є народна і сучасна масова пісня, другого – осмислені лірично-проникливі, із гнучкою метро-ритмічною організацією розмовні інтонації та ораторська патетика пристрасних публіцистичних звернень (експресивні інтонації, гостро напружені інтонаційні звороти)¹.



Драматургічні функції вокально-хорової звучності концентрують моменти розповідності та психологічного коментаря. При цьому, значно посилюється роль сольних епізодів. Водночас важливою є також роль

¹Даний тип мелодики є поширеним у сучасній вокально-симфонічній музиці. Яскраві приклади цьому зустрічаємо у творчості Г. Свиридова, Д. Шостаковича, Р. Щедрина та ін.

оркестрових засобів: провідні теми експонуються у симфонічних вступі та інтермедіях; беруть активну участь у монотематичній єдності твору; об'єднують розділені смисловими паузами вокальні фрази, речення, епізоди. Подібна співдія вокального та інструментального компонентів сприяє прозорості звучання, увиразненню кожного слова тексту і, разом із тим, загальній плинності музичного розвитку.

Гармонічно-фактурна сфера чуйно реагує на найтонші нюанси розвитку мелодичної тканини, розкриваючи емоційний підтекст розповіді. Так, відчуттю космічного простору, де «земля загубилась в холоднім безмежжі», значною мірою сприяє хоральне звучання оркестру – ланцюг паралельних кварт і квінт, утворених внаслідок пропущення в тризвуках терцій. І все ж гармонічна вишуканість, сміливі зіставлення далеких ладо-тональностей, постійна ладова змінність, хроматика, при всій дієвості цих засобів, не порушують врівноваженої плинності музичного матеріалу, емоційної настроєвості властивої стану філософського роздуму.

Створені у 60-х роках минулого століття кантати Мирослава Скорика визначили важливі тенденції його подальшої творчості. Саме в цих творах композитор розпочав пошуки задумів і відповідної виражальності в річищі тогочасної естетики «нової фольклорної хвилі». Вокально-симфонічні жанри цього періоду засвідчують пробудження інтересу молодого композитора до поетичного слова, вокально-хорової звучності, увиразненої поезією образності, врешті, до речитативно-декламаційного викладу тематизму та масштабної драматургічно розгорнутої форми. Надалі, створена вже в наступному столітті його ораторіальна опера «Мойсей» (за поемою І. Франка) підтвердить плідність тогочасних композиторських пошуків¹.

На початку шістдесятих років М. Скорик був на передовій лінії українського авангарду, у перших лавах творчої молоді, серед сміливців, які розпочали докорінну руйнацію традиційних радянських догм, шукаючи, у ще невідомому мистецькому просторі, нових перспективних шляхів. Зробити перший крок - нелегко й відповідально, натомість, почесно й значущо. У кантатах, де вже намітилися нові підходи композитора до вирішення громадянсько-патріотичної тематики, смислова конкретика вербального ряду переконливо визначила творчу позицію митця, світосприйняття людини-громадянина.

Авангард – це, насамперед, новаторство, що виникло як результат довгого, утаємниченого до певного часу процесу, коли нові окремі риси, ознаки, тенденції, що народжуються, накопичуються і, остаточно

¹Прем'єра опери «Мойсей» М. Скорика відбулася у Львові 23 червня 2001 р.

сформуючись, можуть, врешті, визначити стиль – твору, композитора, епохи. В мистецькому доробку М. Скорика саме кантати започаткували важливі риси його майбутньої творчості, що надалі визначили провідні тенденції розвитку музичного шістдесятництва, стали першими масштабними творами на нелегких та водночас напрочуд плідних, як виявилось згодом, шляхах, які обирали тогочасні молоді українські композитори.

В кантанову жанрі зазначеного періоду розширенню проблематики та більш поглибленому її відображенню сприяло активне залучення конструктивно-логічних засад симфонізму – з одного боку, а з іншого – яскравої конкретизованої образності та динамічного розгортання дії, властивої театральньо-видовищним мистецьким формам.

Художня практика в галузі кантатно-ораторіальної творчості завжди була «відкритою» для жанрової взаємодії. Однак, у річищі загального тяжіння до синтезу, інтенсивність і потужність даного процесу стає важливим стимулом активізації жанроутворення та появи нових різновидів. При цьому, під поняттям синтезу розуміється не зовнішнє пасивне співставлення, а органічне перетворення залучених до взаємодії музичних і немусичних складових, результатом чого стає нова якість. Однак, це нове ще не виводить жанр за межі музичного, а конкретніше вокально-симфонічного, де музика продовжує бути визначальним елементом синтетичної цілісності і не опускається «до ролі служниці позамузичного, до простої ілюстративності, простій присутності в межах синтезу мистецтв»¹.

Синтез усього з усім, як іманентна прикмета мистецтва епохи постмодернізму, притаманний самій природі кантатно-ораторіального жанру, присутній у ньому на багатьох рівнях. Приміром, «первинний» рівень визначає константне ядро жанру, його генотип, взаємодію вербальної складової (поетичного або прозового тексту) і музики, що в цілому співвідносить даний жанр з вокальним і, насамперед, хоровим видом творчості. Традиційне і найбільш вживане поєднання, на відносно паритетних умовах, сольо-хорових та інструментальних виражальних засобів, конкретизує саме вокально-інструментальний вид мистецтва. Врешті, синтез, виявляє цілісність кантатно-ораторіального жанру, у його постійному контакті з формотворенням та семантикою складових «одиниць» окремих жанрів та інших мистецьких видів.

Принципово інший рівень синтезу в сучасній композиторській практиці представляє активна взаємодія ознак різних музичних жанрів (хорових,

¹Про небезпеку тенденції дескридитації музичного жанру, наміченої, зокрема, у зв'язку з проникненням ознак сучасного театрального та кіномистецтва, попереджає М. Тараканов у цитованій вище праці «Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы)». С. 30–51.

сольно-вокальних, камерно-інструментальних, симфонічних, оперних) та художніх систем різних видів творчості (фольклорної, літературно-поетичної, сценічно-візуальної, екранної тощо), що, порушуючи суверенну іманентність кантатно-ораторіальних форм, розмивають традиційну прикметність первинних моделей і, разом із тим, збагачують їх новими виражальними можливостями. Саме цей аспект синтезу на сучасному етапі стає основним в еволюції кантатно-ораторіальних різновидів.

Взаємодія різних видів і жанрів не є однорідною. Вона може бути епізодичним «підсвідомим» залученням виражальних засобів, або конструктивних елементів іншого жанру, або «вкрапленням» окремих елементів або навіть цитатним уведенням фрагментів конкретних творів – однак все це здійснюється в межах вже усталеної, визначеної специфіки кантатно-ораторіальної моделі, з метою доповнення, збагачення виражальності, конкретизації змісту шляхом асоціативних паралелей тощо. Однак, спостерігаємо й іншу закономірність, коли дія нового запозиченого жанрового елементу стає настільки інтенсивною та об'ємною, що порушує рівновагу специфічних ознак конкретної жанрової моделі, «руйнуючи» її генотип, створюючи нову, похідну гібридну форма або новий жанровий різновид.

Відкритість жанрів до взаємодії виявляє одне з важливих стилістичних ознак сучасної музики і відображує прагнення до понятійної конкретики художнього змісту, до всебічного висвітлення авторського задуму та значного посилення комунікативних функцій. Поряд із цим, синтез стає вагомим стимулом жанрової динаміки, оскільки порушення ознак «чистого» жанру компенсується появою його нових різноманітних форм.

Серед широкого кола проблем комплексного вивчення явищ художнього синтезу, зосередимось на найбільш специфічних для зазначеного часу формах взаємодії кантат і ораторій із іманентними ознаками *фольклорних, симфонічних та сценічно-візуальних* жанрів, що призвело до активної появи нових різновидів. У теоретичних дослідженнях та висновках, базованих на реальній творчій практиці, орієнтири визначають найбільш яскраві зразки сучасних українських кантат і ораторій та досвід науковців у дослідженні даної галузі мистецтвознавства.

Щодо впливу закономірностей та ознак народно-художнього мислення на жанроутворення та семантику «фольклорної» кантати, кантати-поеми та кантати-дійства, то вже наприкінці 50-х років минулого століття пошук нових шляхів залучення народного мистецтва до кантатно-ораторіального жанру знаходилося у сфері однієї з найбільш гострих проблем, пов'язаних із взаємодією двох самостійних художніх систем – народної та професійної. Таке

спрямування у вітчизняному музикознавстві одержало власні або запозичені метафоричні визначення, такі як «композиторський фольклоризм», «неофольклоризм», «фольклорне спрямування», або «нова фольклорна хвиля».

В українській музиці, як у будь якій іншій національній музичній культурі, що не втратила зв'язків із власною традицією, взаємодія з фольклором є безперервним процесом, оскільки навіть тоді, коли композитор не залучає до своєї творчості конкретну народну творчість, глибинно, підсвідомо діють її елементи. У вокально-симфонічній музиці багатоканальні зв'язки із фольклором розширюють живе інтонування та національну закоріненість вербального поетично-мовного компоненту.

Контакти ораторій та кантат із народною пісенністю, обрядом, думовим епосом та іншими народними жанрами представляють значний інтерес, оскільки сфера їх співдії торкається не лише проблем виражальності, форм, жанрової еволюції, але й таких глобальних естетичних категорій, як традиції та новаторство, національне та уніфіковане, національно нівельоване. В цих творах, поряд із національною специфікою, що вирізняє їх у світовій культурі, красномовно й переконливо виявляється також такий важливий фактор збагачення класичних жанрів і форм кантати, як відчутний вплив на їх жанроутворення ознак народної музично-поетичної культури.

Взаємодія кантатно-ораторіального жанру з фольклором – процес неоднорідний, у різні періоди спостерігаємо його активізацію, або послаблення. Інтенсивний прояв цього процесу є характерним в період становлення національних музичних форм, що переважно пов'язане із активізацією в суспільстві національної ідеї. Так, органічні зв'язки українських кантат ХІХ – початку ХХ століть із народною пісенністю визначили не лише коло інтонацій, особливості ладу, метро-ритміка тощо, але й зміст та засоби розвитку музичного матеріалу. У народних джерелах знаходили композитори особливості інтонаційності, ладовості, підголоскової поліфонії та інше. Особливо підкреслимо вплив засад народної творчості на жанротворення, зокрема роль ознак думного епосу на становлення *кантати-поєми*, або старовинних народних обрядів на формування *кантати-дійства*.

Взаємодія народного та професійного в українській вокально-симфонічній творчості 1960 - 70-х років мала свої відмінності. Якщо у попередньому повоєнному періоді її жанрову сферу переважно збагачувала семантика фольклору різних етнолокальних типів (поряд із зразками східних регіонів України, активно розроблявся гуцульський, буковинський, лемківський, бойківський та інший фольклор західного регіону), то в діапазоні наступного історичного періоду так званої «відлиги», послаблення жорсткого

впливу державних структур на літературно-мистецьку творчість, в центрі зацікавлень митців опиняються старовинна обрядовість, віддалені значним часовим відтинком дохристиянські обрядово-календарні пісні та історичний епос барокової доби – пісні, балади, думи, плачі та інші жанри¹. При цьому, загальна тенденція в розвитку жанру, позначена прагненням до його драматизації, «deskriptivності», понятійної конкретики привертає особливу увагу композиторів до синкретизму давніх фольклорних жанрів, присутності в них елементів драматизації, пов'язаних із танцем, жестом, дією. Оновлення кантатно-ораторіальних форм спрямовуються, в основному, на виявлення сценічно-видовищного відчуття образного задуму, або загалом на сценічну форму побутування. Своєю чергою це призводить до посилення їх суспільно-демократичного спрямування творів, їх комунікативних властивостей.

У процесі інтеграції кантатно-ораторіальної творчості і фольклору важливе місце займає епічна дума. Свого часу виражальні ресурси думного епосу, його стилістика, семантика, драматургічні засади зумовили значний вплив на увиразнення національної прикметності українських кантат і ораторій. В природі думних речитацій слід шукати також витoki синтезу розповідності та зображальності, узагальнення та конкретизації образності. Вже в другій половині XIX століття звернення до героїко-патріотичної тематики пожвавило інтерес композиторів до народного епосу, зокрема, до дум (М. Лисенко, П. Сокальський, Г. Топольницький). На початку буремних 20-х років XX століття втілення в мистецтві героїчних образів знову привернуло увагу до національного епосу (К. Стеценко, М. Вериківський). Наприкінці 30-х років специфіка думного епосу залучається для створення історичних концепцій про героїчне минуле народу, його боротьбу за свободу і незалежність (Б. Лятошинський, С. Людкевич). У цьому ж плані в роки Другої світової війни стає закономірним для відтворення трагічних аспектів героїко-патріотичної тематики, звернення до народних епічних форм та методів симфонізму (А. Штогаренко, М. Вериківський, Ю. Мейтус та ін.).

Спадковість героїко-епічної традиції увиразнена також у кантатах і ораторіях 1960-1970-х років, створених на основі автентичних народних текстів та поезії, у якій використано стилістику народних дум та історичних пісень. У ці роки історичну тематику відтворюють такі розгорнуті масштабні вокально-симфонічні композиції, як: ораторія «Дума про Дніпро»

¹Зацікавленню старовинною обрядовістю сприяла активізація звернень композиторів і науковців до національного фольклору, дискусії в республіканських виданнях, масові експедиції, в яких брали участь не лише фольклористи та етнопіфії, але й музикознавці та композитори, а також плідна діяльність Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АНУРСР, що підготував багатотомне видання народної творчості та кафедр фольклористики, зокрема, київської та львівської консерваторій.

П. Майбороди, (сл. А. Шияна, Т. Масенка), кантати «Дума про безсмертного Кобзаря» А. Філіпенка (сл. П. Тичини), «Червона калина» Лесі Дичко (сл. народні), «Дума про Довбуша» В. Бібіка (сл. народні) та ін.

Особливий інтерес у плані використання у зазначеному жанрі фольклорно-епічної традиції представляє кантата харківського композитора В. Бібіка (1972), створена на оригінальні тексти народних балад і дум, структура якої увібрала ознаки фольклорного епосу та формотворчі засади сценічних жанрів, елементи наочної зображальності та, водночас, активної дієвості. Цьому значною мірою сприяє присутність в кантаті конкретних образів-персонажів (Дід-Віщун, Дзвінка, Довбуш), а також різнопланові функції хору (оповідач, учасник подій, колективний образ) та наскрізні образи-символи (лейтмотив зозулі) сценічно-театральних, видовищних жанрів. «Кантата В. Бібіка є свого роду театралізованим «народним дійством. Універсальність у трактовці персонажів в розповіді про Довбуша (в цьому відчутно вплив сучасного драматичного театру) сприяє більшій конкретизації образності, сюжету в цілому і виявленню в ньому рис сценічності», – зазначає Г. Конькова¹.

Однак, витоки театральності в «Думі про Довбуша» слід шукати не лише, у видовищних видах мистецтва, а насамперед, в емоційно наснаженій образності народних дум і балад, що склали основу твору. Саме ці джерела визначили зміст і характер тематизму, імпровізаційний характер його розвитку, акцент речитативно-декламаційних форм тощо. Активно використовуються в кантаті ознаки думного епосу, збагачені композиторською інтонаційно-ритмічною, ладо-гармонічною, темброво-фактурною виражальністю. Приміром, в сонорних епізодах кантати, пов'язаних із відображенням картинно-ілюстративних моментів широко застосовуються засоби народного виконавства.

Жанрово-видовий та стильовий синтез, увиразнений в канатно-ораторіальній творчості періоду 1960 - 70-х років не лише визначив значні здобутки українських композиторів в цьому жанрі, але й намітив подальшу перспективу його розвитку і став каталізаторами появи нових жанрових різновидів. Звернення до фольклорних джерел залишається актуальним у творах героїко-епічного спрямування: і в плані вибору тематизму, визначеного важливими історичними подіями в житті народу, і як результат залучення до творчого процесу фольклорних, або наближених до нього постичних текстів та відповідної музичної виражальності.

¹ Конькова Г. Фольклор і жанрова структура твору // Музика. 1978. № 1. С. 7–8.

Інтеграція народної та сучасної лексики стає вирішальним моментом створення різновидів ораторій і кантат, що визначили в радянській музиці цього періоду, у паралель до неофольклоризму перших десятиліть ХХ ст., потужний сплеск так званої «нової фольклорної хвилі», що мала, певною мірою, в умовах енергійних пошуків нових засобів національно нейтральної авангардної лексики, залишатися оберегом традиційних ознак української музичної культури. У цьому плані особливий інтерес представляє створена на поетичній народній основі, п'яти частинна кантата для хору, солістів та інструментального ансамблю Лесі Дичко «Червона калина» (1968, друга редакція – 1971 рік).

Сценарну основу цієї кантати склали тексти шести різножанрових фольклорних поетичних зразків XVI – XVII століть, використаних повністю, або фрагментарно. Загальна композиція твору виростає із стихії старовинної, часів козаччини народної поезії, об'єднаної ідеєю героїчної визвольної боротьби українського народу з турецькими загарбниками та польською шляхтою. Однак, зберігаючи ідентичний текст та уникаючи цитування мелодики першоджерел, музичну образність кантати композиторка збагачує й надихає сучасним життям. В оригінальному пісенному матеріалі Лесею Дичко цікавить, насамперед, окрім характеру мелодизму, його драматичний зміст, настроєвість, емоційна наснага. Виняток становить лише друга частина, де майстерно й винахідливо розроблено оригінальну мелодію народної пісні «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче».

Змонтована у цілісність народна поезія втілює в кантаті певний історичний квазі-сюжет про боротьбу українського народу. В першій частині – це сумна розповідь про турецьку неволю («Побратався сокіл»), в другій – про від'їзд козака на війну, дівочу тугу за милим («Козак від'їжджає...» та «Чи я в лузі не калина була»), в третій – («Пісня про Байду») – театралізована картина протистояння полоненого Байди турецькому султану, з нею контрастує емоційно наснажений плач матері в четвертій частині («Сину мій, дитино моя»). Врешті, заключна п'ята частина («Пісня про Нечая»), – драматична розповідь про бій та героїчну смерть козацького полковника Данила Нечая – смислова домінанта сценарію, що визначає ідею патріотизму, високого героїзму та духовної краси української нації. І в неперехідних цінностях цих понять – сучасне звучання та романтичне втілення. обраної композиторкою теми. У зв'язку з виражальними народно-пісенними засобами і, насамперед, поезією народних пісень, стверджується ще одне важливе смислове спрямування кантати - прославлення творчої наснаги українського народу. І в цьому авторка є також у річищі традицій вітчизняної вокально-симфонічної музики, визначеному славильною кантатою М. Лисенка «На

вічну пам'ять І. Котляревському», кантататами-поемами «Ода пісні» Л. Ревуцького, «Слава Лисенку» К. Стеценка та багатьма іншими творами.

Поетичну основу народних пісень в кантаті поєднано з оригінальним музичним матеріалом, виражальність якого, порівняно з народними зразками, значно розширена, завдяки введенню елементів як найдавніших фольклорних жанрів так і найновіших засобів модерної музики. Вже в першій частині, в темі-розповіді тенора-соло ладо-інтонаційна основа наближена не до епічних, історичних пісенних зразків часів турецьких набігів (хоча тут використано текст народної пісні того часу «Побратався сокіл»), а до більш давніх обрядових зразків народнопісенної творчості.

Andante
T. solo
p

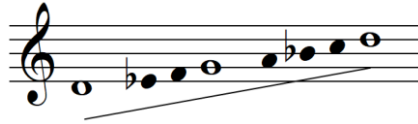
По - бра - тав - ся со - кіл з си - зо - кри - лим ор - лом.
Ой, бра-те ж мій бра - те, си-зо-кри-лий ор - ле, по - ки - да - ю то - бі
всі мо - ї по - жит - ки, всі мо - ї по - жит - ки й ма-лень - кі - ї діт - ки.
А сам по - ли - ну я в чу - жу сто - ро - нонь - ку,
в чу - жу сто - ро - нонь - ку шу - кать та - ла - нонь - ку.

Ладове зерно цієї теми, що становить трихорд мінорного нахилу, поєднаний із субквартою, разом із тонікою (*соль мінор*) складає основу подальшого мелодичного розвитку.



Далі інтонаційна структура теми розширюється, утворюючи діатонічний лад, нижній фригійський тетрахорд якого з устоем *ре* поєднується з верхнім еолійським пентахордом з устоем *соль*, створюючи так званий домінантний лад, із головним устоем, розміщеним у його центрі¹.

¹На типовість даної ладо-інтонаційної будови для найдавніших зразків фольклору –



Трихордні будови, характерні для ранніх обрядових форм, залишаються основою тематизму і в наступних частинах кантати, що стає важливим фактором інтонаційної єдності форми. В характері давніх фольклорних зразків витримано також монодійний характер теми акапельного тенорового соло.

Одним із дієвих факторів відтворення тематично-образного змісту кантати є інтенсивний розвиток ладо-інтонаційного народного мислення. Композиторка шукає виражальні засоби у глибинних пластах народнопісенної творчості – в обрядових піснях, епічних плачах і думах. Так, важливим компонентом, що збагачує виражальну палітру кантати є властивий українським епічним пісням дорійський лад, з четвертим підвищенням щаблем, так званий «думний лад», на специфічні ознаки якого вперше звернув увагу М. Лисенко. Ознаки цього ладу порушують строгий діатонізм архаїчно врівноваженого тематизму першої частини, що переводить розповідь до експресивно загострених трагічних емоцій. Приміром, в кульмінації першої частини, де у народних віршах концентрується їх соціальна спрямованість.

Народний характер тематизму підтверджує також варіантність його розвитку у всіх частинах твору. Зокрема, у першому періоді першої частини струнку логічну побудову створюють п'ять варіантних видозмін: проведення основного зерна (два такти) і наступні три варіанти, спрямовані на розвиток пісенного тематизму.

T. solo *ff*

Бо - дай ті - ї па - ни та й не па - ну - ва - ли,

ой що мо - їх ді - ток в чу - жий край за - сла - ли!

Фольклорна мовна стихія стає важливим засобом розкриття світосприйняття українського народу, його психології та естетичної орієнтації. Леся Дичко, звертаючись до конкретних музичних образів автентичних народних пісень, вважаючи їх сучасну мелодичну структуру,

колядок, вказує О. Правдюк у кн. «Ладові основи української народної музики». – К., 1961. С. 87.

видозміненою від оригіналу більш пізніми нашаруваннями, пропонує їх власне інтонаційне прочитання. При цьому особливого значення приділяє емоційно-психологічній синхронності старовинних народних текстів, архаїчним формам виконавства та новій сучасній лексиці.

Відновлюючи «справжність» реального звучання старовинних народних пісенних зразків, композиторка звертається до естетичного середовища їх побутування, досліджує, поряд із музично-поетичним спадком, збережені до наших днів історичні пам'ятники архітектури, монументального та народного мистецтва, станковий живопис, зразки етнокультури тощо. Доказом широкого кола мистецьких зацікавлень композиторки свідчать музикознавчі дослідження, автори яких, аналізуючи творчість композиторки, вдаються, до аналогій з пластичним мистецтвом, «з розписами церкви в селі Потеличі, з козацьким портретом XVI – VIII століть, із українським народним живописом, позначеним напруженністю кольору, енергійним ритмом ліній та барвистістю плям, що створюють особливий суворий колорит»¹.

Художня концепція кантати виявляє одну з найбільш помітних стильових ознак творчості Лесі Дичко – прагнення відтворити живий зв'язок епох, розкрити співзвучні сучасності проблеми за допомогою історичних, філософських, естетичних асоціацій. Пропонуючи власне розуміння народнопісенної поезії, використовуючи для цього найновіші модерні досягнення сучасної музики, при цьому, композиторка щедро черпає виражальні можливості, типову інтонаційність, ритміку, ладовість, особливості виконання тощо з народних музичних джерел, більше того, вона цитатно вкраплює до тематизму їх окремі мелодичні поспівки, звороти, ритмо-формули, «змішуючи» прикмети різних жанрів, додає до більш пізніх зразків фольклору елементи більш ранніх, або навпаки.

Музичне втілення базується як на мелодійному узагальненні мовного інтонування, так і на конкретизованому втіленні окремих образів, ситуацій, психологічних нюансів текстової основи – діалогічних побудов в перших трьох частинах та сольних монологічних – у другій та четвертій, що уможлиблює в сфері кантатної специфіки (в основі твору – модифікація моделі циклічної славильної кантати) використовувати елементи сценічної драматургії, створювати рельєфні об'ємні образи, показати їх у русі, взаємодії.

Друга, третя й четверта частини кантати є по суті розгорнутими драматичними сценами, де, поряд із драматургічними засадами сценічних форм (конкретизація образності, двоплановість, елементи ілюстративності тощо), значне місце займають специфічні ознаки різних фольклорних жанрів.

¹Зинькевич Е. Умение чувствовать прекрасное // Советская музыка. 1978. № 1. С. 55–61.

Так, у другій частині, використано, окрім автентичного тексту, оригінальні мелодії двох народних пісень, поєднаних як смисловою та ладо-тональною спільністю, так і характерним для народного музикування контрастом. Хорову пісню «Козак від'їжджає» (розповідь про подію) змінює ліричний монолог-роздум «Чи я в лузі не калина була» (емоційний відгук на подію).

Vivo

A. *p*

A...

S.I.

Ко - зак од' - їжд - жа - є, дів - чи - нонь - ка пла - че.

A.

S.I.

Ку - ди ї - деш, ко - за - че?

S.II.

A.

A...

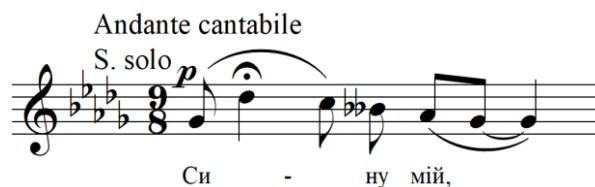
У розгортанні образної дії кантати важливою є роль хорової інструментовки (розвиток засад М. Леонтовича), коли функціонально-сміслові розшарування фактури сприяє створенню сценічно-рельєфної образності.

Так, сцену прощання об'єднує тема від'їзду козака (початкова поспівка пісні «Козак від'їжджає...») і, водночас, постійно пульсуюча в альтах хору, у швидкому темпі динамічна ритмічна формула, що ілюструє і біг-тупіт коня, і невинні сльози – почуття дівчини. В основі цієї поспівки мінорний висхідний трихорд, у якому акцентований подовженою вартістю верхній звук щоразу спадає до початкового тону. Її рельєфним прообразом стає інтонація плачу-стогону. На цьому тлі, в унісонному викладі сопрано *div*, надалі, із додаванням терційної втори, повністю проходить тематизм пісні куплетно-строфічної будови, в якій темброва диференціація (співставлення жіночої та

чоловічої груп хору) індивідуалізує образність, відтворюючи діалог козака і дівчини. Сцену прощання змінює сольний спів на тлі хорової звучності, у якому важливим формотворчим елементом стає виражальність народних плачів-голосінь. Строфічна будова монологу дівчини втілює наростання трагічних емоцій, вокальна партія насичується мелізматиною, до кульмінації вводяться моменти імітації натурального плачу (авторська ремарка – «Плач. Імпровізаційно»).

Жанрові ознаки народних голосінь Леся Дичко досить послідовно. використовує у своїх творах. У її вокально-інструментальній творчості, а цей жанр є провідним в доробку композиторки цього періоду, плачі стають знаком не лише ліричного вираження народного горя, скорботи, але й громадянської позиції авторки. «В епоху національної біди, – пише В. Базанов, – коли вирішується доля вітчизни, народні плачі не обмежувалися відтворенням особистих переживань: навіть лірична причет не знала заспокоєння, плачі жінок за полеглими воїнами будили патріотичну свідомість, закликали до дії»¹.

Експресивні елементи народних плачів, пов'язаних із відтворенням трагічних емоцій, проходять крізь тематизм усіх частин кантати «Червона калина». Поряд із цим, плач в кантаті виступає і як самостійна завершена форма (четверта частина «Сину мій...»), у якій важливого значення набирають моменти імпровізаційності. На початку цієї частини, в партії сопрано-соло звучить своєрідна поспівка-заплачка, що є тематичним зерном наступного розвитку. Ця поспівка представляє низхідний пощабельний рух, визначений Т-Д опорами ладів із характерною збільшеною секундою, що утворюється внаслідок характерного підвищення четвертого щабля (лідійської кварта). Типова для українських епічних народних пісенних жанрів інтонаційність, вже у початковому викладі втілює експресію туги, жалю.



Мелодія сольної партії не має сталої ритмічної форми, вона підпорядкована вимогам тексту – звідси й тактова змінність складної метрики: 9/8 - 5/8 - 13/8 - 15/8 - 10/8 - 7/8 тощо. Мелодичний розвиток відбувається своєрідними уступами, межі яких визначають нерівномірні віршовані періоди вільної структури. Секундові (переважно мало-секундові) співвідношення

¹Базанов В. Обряд и поэзия // История, фольклор, искусство славянских народов. – М., 1963. С. 233–252.

ладо-тональностей суміжних уступів створюють ефект сповзання мелодичних поспівок – характерний прийом виконавської манери плакальщиць, які, під впливом експресії почуттів, вдаються до висотно невизначеного інтонування, збагачуючи емоційну палітру тонкими, психологічно відповідними відтінками. Зазначимо, що, на відміну від речитативно-декламаційного стилю народних голосінь, у яких, переважно на один звук припадає один склад тексту, речитація в четвертій частині є більш «мелодизована», наближена до пісенно-аріозного співу.

Наступні проведення розширюють діапазон поспівки, збагачують її розспівністю окремих складів, невловимими глісандуючими інтонаціями, різноманітною мелізматиною, орнаментикою. Мелодичні поспівки поєднуються з інтонаціями природного плачу, відтвореного за допомогою кількарязового повторення у різних ритмічних варіантах низхідної секундової інтонації. Поєднання короткого форшлагу з подовженою ферматою чверткою (в подальшому вісімкою) надає інтонаціям характеру тремтливих схлипувань.



Інтонаційні поспіки плачу проходять через усі частини кантати і відіграють роль своєрідного лейтмотиву. Так, у п'ятій частині твору, де сходяться драматургічні лінії загального розвитку, трансформована поспівка з четвертої частини стає матеріалом, на якому будується урочисто-патетична кода («Ой зійдемося, миле браття»).



В третій та четвертій частинах логіка викладу сюжетної фабули – розповіді в історичних піснях «Про Байду» та «Про Нечая» рухає драматургічний розвиток до головної смислової кульмінації. У моменти найвищого виявлення емоційної напруги, вводяться сценічні рельєфні образи: козака Байди, султана – в третій частині; полковника Нечая, козаків – у п'ятій

частині. Втіленню персоніфікованих образів у багатопланових картинах сприяє залучення таких засобів сучасної виражальності, як поліпоеднання мелодичних структур, складні поліфункціональні гармонічні комплекси тощо. Прикладом цьому може бути епізод з п'ятої частини кантати, де одночасне звучання чотирьох самостійних мелодичних пластів (хорових та інструментальних) відтворює динамічну картину битви Нечая з ворогами.

Висхідна мелодична лінія в «думному ладу» в партії басів проходить також у сопрано, однак, у зворотному напрямку. Самостійність цих голосів (обидва виконують розповідну функцію) підкреслено також поліритмією – хореїчні побудови у сопрано поєднано з ямбічними в партії басів.

Третій пласт, що проходить у альтів-*divisi* та тенорів хору – персоніфікована репліка козаків, які попереджають Нечая про небезпеку. Секундова речитація «Утікаймо, Нечаю!», спочатку декламаційно, далі в одноголосному, двоголосному і, врешті, триголосному, інтонаційно визначеному викладі, звучить остінато протягом всієї частини, нагнітаючи значне напруження. Остінатні репліки, що спираються на гармонічну послідовність основних функцій *соль мінору*, у яких характерна для гармонічного стилю Лесі Дичко заміна в тризвуках терцового співвідношення секундовим, що сприяє напруженості, експресивності висловлювання.

Четвертий звуковий пласт створює звучання двох фортепіано, де кількаразове повторення в діапазоні чотирьох октав звучить гостро ритмізована (одночасно поєднуються чотири види ритму) послідовність тризвуків Т-Д функцій, з пропущеним основним або квінтовим тоном.

У даному прикладі полімелодизм, визначений як поліметрією так і поліритмією, поєднано із поліфункціональністю загальних гармонічних вертикадей: тонічна функція в партії фортепіано та домінантова в хорі (у першому такті), або домінантова – у фортепіано та субдомінантова – в хорі (у другому такті). Всі ці засоби сприяють відтворенню багатопланової картини раптового нападу ворога, де поєднано і схвильовану пересторогу, і вольове напруження, і героїчну рішучість.

Творче використання ознак фольклорних першоджерел особливо яскраво простежується також в третій частині («Пісні про Байду»), де центром драматургічної будови стають музичні образи хороброго козака Байди та турецького султана, протиставлення яких визначене, насамперед, діалогічною будовою народної історичної пісні. Значне місце займає тут і розповідний елемент, відтворений характерною для дум речитацією на одному звуці, або ж навіть говіркою, однак, наголосимо, звуковисотно та метроритмічно визначеною.

Поступове виявлення драматичної тенденції в третій частині, де матеріал розподіляється на своєрідні епізоди-уступи, відмежовані оркестровими переграми, або репліками хору, також продиктоване характером народних дум. Зіставлення цих розділів диктується не стільки контрастністю, скільки послідовністю етапів розповіді, загальним рухом до головної смислової кульмінації, що збігається з найвищою точкою емоційного напруження. Відзначимо також присутній в партії солістів (басу в третій частині та баритону в четвертій) прийом, також запозичений із традиційного кобзарського виконавства епічних жанрів – словесні вигуки, що супроводжують мелодичну лінію в моменти емоційного напруження.

У першому епізоді-уступі цієї частини експонується образ Байди. Святкове звучання рівнобіжних мажорних квартсекстакордів у партії фортепіано в супроводі звучання дзвонів створює відчуття буйного завзяття, веселої відчайдушності. Водночас, в партії другого фортепіано, в низькому регістрі звучить подвоєний октавою позаладовий звук *Ре*, що, у наступному епізоді, сюжетно пов'язаному з появою султана, – вже ясно відчутна домінанта *соль мінору*, поєднана із *Ля бемоль мажором*. Така поліладовість має метою передати гостроту моменту сутички Байди з султаном. У наступному епізоді композиторка також уникає консонантного звучання повного тризвуку, замінюючи в обох ладах одне із терційних співвідношень секундовим.

Горизонтальне малосекундове поєднання ладів (*Ля бемоль – соль*), значна роль інтервалу секунди у домислених гармонічних вертикалях, врешті фактурне розташування голосів, що весь час підкреслює інтонацію секунди (або секунди через октаву) – все це створює, на противагу мажорній ясності образу Байди, гостру, напружену звучність, що відтворює відчуття непевності, підступності.

Незважаючи на складність гармонічних та поліфонічних засобів, у кантаті не затемнюється її мелодична основа, що завжди залишається основним засобом втілення художнього задуму. Цьому сприяє також визначальна роль вокально-хорового компоненту, зокрема конкретизація сольного звучання, пов'язаного з персоніфікацією образів: тенор-соло – в першій частині, аріозо мецо-сопрано – в другій, соло баса – в третій, арія-плач сопрано – в четвертій, партія баритона – в п'ятій. Однак, у багатьох епізодах репліки прямою мовою поєднуються з розповідним елементом, або із своєрідним коментарем подій. Аналогічну функцію має також хор, що також виступає як учасник подій, а також, як оповідач, або коментатор.

Значною є роль хору в драматургічному спрямуванні тематизму. Так, у першій частині поступове введення додаткових хорових груп (до перших та других басів приєднуються перші та другі тенори, а далі партія других, а

згодом і перших басів ще раз розщеплюється на *div.*), а також зіставлення закритого та відкритого звучання досягається значна динамічна амплітуда, пов'язана із загальною лінією емоційного наростання.

Оригінальним і досить незвичним є склад інструментального ансамблю: два фортепіано, арфа, дзвони, літаври та ударні інструменти. До того ж, вповні використані колористичні можливості фортепіано – крайні регістри, дзвонова звучність, контрастні динамічні перепади, від *ppp* до *fff*, завмираюче звучання довгих педальних звуків, різке уривчасте стаккато тощо. Великого значення набирає в кантаті звучність різноманітних ударних, ксилофону, дзвонів, своєрідно використано звучання арфи. Стрімкі арпеджіо в першій частині відтворюють характер бандурних переборів, натомість падаючі поодинокі звуки в четвертій частині створюють відчуття суму, самотності, безнадії, жалю. Стрімкі арпеджіо в першій частині твору відтворюють характер бандурних переборів, натомість падаючі поодинокі звуки в четвертій частині створюють відчуття суму, самотності, жалю, безнадії.

Авторка активно використовує в кантаті різноманітні змішані хорові та інструментальні тембри, що у поєднанні із ладо-тональними переливами (улюбленим прийомом Лесі Дичко є секундові зіставлення тональностей суміжних побудов) створюють багату на півтони колористичну палітру. Нерідко барвисті звучність хору та інструментального ансамблю стають живописним тлом, на якому, майже графічно вирізняється візерунок сольної мелодії, породжуючи асоціації з різнобарв'ям народного живопису, втіленого в розписах кераміки, взорах вишиванок та писанок.

За жанром «Червона калина» – славильна кантата ліро-епічного типу. При цьому, специфіку цього жанру відчутно збагачують точки зіткнення з кантатою-поемою: наявність сюжетного стрижня, значна роль розповідності, драматичних моментів тощо.

Важливим композиційно-драматургічним засобом у «Червоній калині» стає контрастність музично-поетичних образів та емоційної палітри суміжних частин. Так, епічно-драматичну першу частину змінює лірика другої, далі героїка третьої тощо. Контрастність між частинами поглиблює також їх темброве забарвлення: поєднання сольної та різних видів хорової звучності, акапельного співу та співу в супроводі інструментального ансамблю, до того ж, різного складу. Врешті, контраст виявляє зіставлення картинного та емоційно узагальненого типів музичної образності: сутичка Байди і султана (третя частина), виявлення материнського горя (четверта частина), напад ворогів і загибель Нечая (п'ята частина) Образність у кантаті переважно вирішується на притаманних народній пісенності паралелях (орел – сокіл, козак – дівчина тощо), або конфліктних протиставленнях (Байда – турецький

султан) При цьому, образному розмежуванню сприяють темброва, фактурна, або ладо-гармонічна диференціація.

Розвиток тематизму забезпечують активність варіантних перетворень основної поспівки, спрямованих на поступове наростання експресії. Нагнітання трагічних почуттів також пов'язане з посиленням драматичної тенденції, що вирішується не стільки відтворенням конкретних подій, скільки змінами їх емоційного напруження. Головні кульмінації цього розвитку припадають на заключні епізоди частин, репризне повторення одного-двох речень початкового матеріалу, переважно епічно-врівноваженого характеру, що повертає розповідь до вихідної точки. Така тематична арка (в першій, другій та четвертій частинах) створює відчуття невирішеності проблем, що продовжують хвилювати героїв, і, разом з тим, надають загальній формі стрункості й логічної завершеності. Напружений розвиток сягає кульмінації в заключній частині, де у просвітлено-урочистій звучності коди звучить славлення героїзму й мужності українського народу.

Леся Дичко, зберігаючи у своїй творчості необхідний зв'язок із класичною спадщиною, надбаннями українських композиторів у зазначеному жанрі, водночас, прокладає шлях подальшому розвитку традицій. Сягаючи глибинних процесів історії, розкриваючи їх соціальну сутність, вона зупиняє увагу на значних філософсько-етичних проблемах сучасності. Гуманістичний світогляд композиторки є дієвим й активним, оскільки підносить завжди актуальну в українській творчості тему героїки і патріотизму. Цими якостями кантати «Червона калина» демонструє глибоке відчуття засад народного музичного висловлювання та творчого підходу до історичного методу опрацювання фольклорних джерел. Об'єднуючи народні тексти з оригінальним власним музичним втіленням, не порушуючи при цьому органічної єдності поетичного і адекватного йому музичного відтворення, Леся Дичко значно розширює сферу виражальності прийомами і засобами народної та сучасної професійної модерної музики.

Хоча, в основі твору даного різновиду – модель славної циклічної кантати, ідейно-естетична суть якої найбільш повно стверджується у фінальних частинах, або в епізодах, де образно-смісловий еквівалент паралельної дії професійного і народного спрямовується на розкриття художнього задуму, головної ідеї твору, «Червону калину» визначаємо як жанровий різновид *фольклорної кантати*. При цьому, об'єктивно-епічне поєднується із сферою лірико-психологічного, а жанрова орієнтація кантати, обумовлена фольклорними джерелами та залученням ресурсів інших жанрів і видів мистецтва, посилюючи зорово-візуальну асоціативність сприйняття, що поглиблює втілення творчих завдань.

Дещо інші засади організації жанрової драматургії спостерігаємо у кантатних творах, де сферу композиторських зацікавлень визначає *народна обрядовість*. Ще на початку ХХ ст. тяжіння до архаїки, спроба відтворити старовинний народний обряд в професійній музичій формі спостерігаємо в кантаті І. Стравинського «Свадебка». В українській музиці в цьому ряду назвемо вже згадуване «Українське весілля» В. Барвінського, а також створене в 30-х роках «Лемківське весілля» М. Колесси, для мішаного хору, в супроводі струнного квартету та «Буковинське весілля» Є. Козака, для солістів, хору та оркестру народних інструментів.

У річищі загального фольклорного спрямування 1960 - 1970-х років в українській кантатно-ораторіальній творчості інтерес до древніх язичницьких культів, до архаїчних народних сказань, обрядів, звичаїв помітно активізується. Так, жанровим джерелом кантат Лесі Дичко («Сонячне коло», «Барвінок», «Чотири пори року», «А в Кєві зорі»), творів А. Гайденка («Чотири дійства») І. Шамо («Ятранські ігри») та інших композиторів стають, народні обрядові пісні, ігри, заклинання. Розглянемо приклади, що підтверджують становлення в українській кантатній творчості даного періоду ознак фольклорного різновиду кантати-дійства. Показовими в цьому плані є твори «Чотири дійства» харківського композитора А. Гайденка (1973) та акапельна кантата «Чотири пори року» Лесі Дичко (1974).

Ритуальний обряд слов'ян, пов'язаний із святкуванням літнього сонцезвороту стає основою кантати А. Гайденка «Чотири дійства», написаної на автентичні тексти старовинних купальських пісень («Гей, око Ладю», «Купало на Йвана») та пісень весняного циклу («Благослови, мати, весну закликати та ін.»)¹.

Автентичні народні поетичні тексти композитор поєднує з оригінальним тематичним матеріалом, доповненим поспівками, ритмо-формулами та ладоутвореннями, характерними для старовинних народних наспівів. При цьому, композитор переважно звертається до давніх зразків купальських ігрищ, що збереглися на території Курської області, на пограниччі України з Росією та Білорусією. Тематизм кантати визначений багаторазовим перетворенням експонованої у вступі лейттеми, ладовість якої, заснована на мінорному терцовому, із субквартою зукоряді, виявляє генетичні зв'язки із українськими купальськими обрядовими наспівами. Відзначимо також характерні кадансові завершення лейттеми на II щаблі терційного ладу, за І. Земцовським – «явний слід колишньої магічно-закличної функції купальських пісень»².

¹Написання кантати ініціювала практика фольклористичних польових досліджень композитора у пограничному з Курською областю регіоні.

²Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Л., 1975, С. 130.

Орієнтацію на народну архаїку підтверджують також широке використання моментів гетерофонії, унісонний виклад, із незначними, переважно секундовими відхиленнями голосів, ведення мелодичних ліній в дисонуючому інтервалі, варіативність розвитку, що створює замкнуті образні комплекси, залучення «заклинальних» формул, заснованих на багаторазових інтонаційно-ритмічних повтореннях (заклики, вигуки, «гукання»), що виконують обрядову функцію.

Образно-тематичний задум та визначений народним обрядом драматургічний стрижень кантати А. Гайдено спрямовує на відтворення окремих фрагментів купальського дійства. При цьому, тематизм твору вбирає також семантику пісень весняного циклу, з притаманною їм ліричною наспівністю, специфічною ладовістю (лідійське забарвлення), хоровою моторикою, елементами заклику тощо. В симфонічній інтродукції та в першій частині твору втілено пантеїстичну сутність купальського ритуалу, що стверджує гармонійну єдність людини і природи. Звідси проектується й загальний задум кантати, що прославляє красу людських почуттів, їх незмінність у вічному коловороті життя.

Друга частина («Благослови мати весну закликати») безпосередньо відтворює картину народного обряду. Композитор ніби відтворює на новому історичному щаблі емоційну та фонічну атмосферу таємничо-чарівного древнього ритуалу народного дійства, у якому органічно поєднуються спів, музику, танець та мовно-поетичне начало. У кульмінаційних моментах цієї частини хорова й оркестрова звучність стає особливо насиченою, щільною, завдяки складним поліпоєднанням горизонтальних шарів, а темброво-сонористичні ефекти набирають смислової конкретності.

Третя частина кантати – ліричний центр твору. На тлі картини народного святкування (в її хорових та оркестрових партіях композитор розвиває тематизм попередніх частин), рельєфно окреслюючи образ закоханого юнака (монолог тенора) Його інтонаційною основою стає лірична народна пісня, жанр більш пізнього походження. В четвертій заключній частині кантати традиційно стверджується радісно-урочистий тонус народного свята.

Послідовне звернення до обрядових календарних пісень привносить до тематизму кантатного жанру не лише характерну лексику, але й особливості драматургічної організації. Сценічні особливості обрядової музики (обрядовість) регламентують замкнені пісенні форми, що сприяють утвердженню емоційного сприйняття декларованої ідеї. Автор не залучає слухача до конкретного дійства, він показує його зі сторони. Подібна «відстороненість» від дії відповідає нормативам кантатного жанру, де послаблення дієвих моментів драматургії компенсується акцентом картинної

видовищності, барвистістю колориту. Звідси – особливо уважне ставлення А. Гайденка до тембральності та сонористичних ефектів. Поряд із хоровим співом, в кантаті активно задіяні оркестрові засоби, з акцентом групи ударних та шумових інструментів, до якої композитор уводить, окрім традиційних базових, також фонічно-тембральні можливості таких специфічних інструментів, як вібрафон, ксилофон, маракаси, рагенелла, бонги, фруста та інші.

Послідовно використовується в кантаті також виражальність різних народних ладів, неочікувані модуляційні зсуви, ладо-тональну перемінність, що створюють імпресіоністично витончене мерехтіння фарб, або насичений яскравими барвами колорит кантати, а також різноманітні, визначені народними джерелами прийоми хорової інструментовки (приблизна фіксація звуковисотності, недетермінована метро-ритмічна імпровізаційність, «розмиті» глісандо акордів тощо). Серед новітніх засобів композиторського письма відзначимо також поступове ущільнення фактурного викладу – від унісону до складних контрапунктичних поєднань автономних тематичних пластів, насичена дисонансами звучність, створена в результаті паралельного руху різних гармонічних комплексів, фонічно напружені, хроматизовані, наближені до кластерів акорди і т. ін.

Жанр «дійства», за суттю, є театралізованою формою. Однак, у даному випадку А. Гайденко вирішує свій задум в умовах кантатної специфіки, однак, при цьому, розраховує в подальшому на можливість реалізації партитури в умовах сценічного виконання. Найбільш точно виявлення задуму кантати «Чотири дійства» А. Гайденко вбачає у визначенні твору, як *телебалет*, що синтезує виражальність кантатної специфіки, хореографії та кіно-телемистецтва. Наявність режисерського постановочного сценарію підтверджує наміри композитора. Зв'язок із фольклорним мисленням, звернення до жанру обряду, здатного, залучаючи художній досвід, створити певні асоціації, що спрятимуть «баченню» прихованих образів кантати, а також створення передумов бажаного контакту музичного дійства та хореографії, паралельної дії двох мистецтв, здатної більш переконливо втілити програмність авторського задуму.

Народно-пісенні джерела річного календарного циклу послідовно розробляє Леся Дичко в камерній акапельній кантаті «Чотири пори року» (1973). у якій стихія народного мелосу стає не лише творчим імпульсом, але й важливим стильовим орієнтиром¹. Обрядово-пісенний фольклор у цьому творі

¹Організація хорової фактури певною мірою заміщає відсутній інструментальний компонент, а засади сонатно-симфонічної структури забезпечують правомірність розгляду цього хорового твору в ряду кантатних вокально-інструментальних форм.

композиторка осмислює в контексті духовного спадку народу, звідси – багатозначна асоціативність музичного вираження, повнокровність і об'ємність образності. Пояснюючи свій творчий задум, Леся Дичко посилається на значення в її творчості здобутків народного декоративно-ужиткового мистецтва: «орнаментика, художня поетика народу, зокрема твори Марії Примаченко, Катерини Білокур відкривають необмежені можливості творчої фантазії, конкретизації уявлень щодо художнього мислення минулих поколінь»¹. Саме художнє сприйняття ідеї єдності людини, народу з природним оточенням, національним мистецтвом, із традиціями побуту, звичаїв, обрядів ритуальних народних свят стають основою драматургічного і жанрового вирішення кантати.

Різноманітні фольклорні джерела – в творі поєднано тексти дев'яти пісень календарно-обрядового циклу, об'єднаних візуально-сценічними жанровими ознаками. Однак, з послідовною орієнтацією не на театральное оперне мистецтво, а на народну виставу-дійство, максимально наближеною, звичайно з мірою умовності, до реальних форм побутування обрядовості. У кантаті відсутня сюжетність, образна індивідуалізація, наскрізний розвиток тематичного матеріалу, натомість, цілісність і дієвість наскрізної драматургії циклу забезпечує строката зміна контрастних сцен, в основі яких – визначене коло пісень, пов'язаних із обрядовістю різних періодів року. Авторка поєднує дівочі хороводи, заклинання та величальні пісні весняно-літніх осінньо-зимових обрядових дійств: у святково-радісній першій частині кантати («Весна») – варіаційний цикл танців-хороводів (унісон сопрано та альтів епізоду «Вийди, вийди, Іванку») та ритуально-величальними піснями (тенори і баси «Благослови мати весну зустрічати»), в другій («Літо») – пісні купальського обряду літнього сонцестояння (запальна танцювальна «А ми кривого танцю йдем») та сповнені любовно-ліричного настрою петрівчанські пісні («Ой петрівочка мала нічка», «Ой нас чотири подружечки»). В третій («Осінь») – жанрові замальовки, обжинкові пісні, що виконуються під час збирання врожаю; в заключній четвертій («Зима») – новорічні величання і колядки.

Тексти народних пісень – веснянок, жнивних, купальських, петрівчанських, колядок, щедрівок тощо Леся Дичко поєднує із власним інтонаційним тематизмом, активно залучаючи до нього різноманітну музичну народно-жанрову лексику². Образність фольклорної поезії, що реалізується в

¹ Це висловлювання композиторки наводить А. Стельмашенко // «Вечірній Київ». – К., 1977, 25 лютого.

² Композиторка цитатно вводить до тематизму кантати лише три народні мелодії: веснянки «Вийди, вийди, Іванку» (в першій частині), петрівчанської «Ой петрівочка, мала нічка» (у

інтонаційній, ладо-гармонічній, метро-ритмічній сфері, максимально наближено до народної. В канаті можна знайти чи не всі прикмети древніх календарних пісень, при цьому її мова залишається самобутньою та глибоко сучасною. Мелодичні побудови, не повторюючи оригінальних зразків, сумарно наближуються до їх синтаксису: тут і характерна інтонаційна організація (вузький діапазон, терцеві і квартові звукоряди, дослівна або варіантна повторність поспівок, структурна замкненість, формули заклинань, закликів, величань тощо), а також найбільш вживані способи тематичного розвитку (гетерофонія, народно-підголоскова поліфонія, імпровізаційність, куплетні структури, діатоніка, ладова варіантність, перемінність тощо). Однак, у багатоголосній фактурі кантати, що акумулює багаторазово помножені завдяки паралельному руху голосів, ознаки народної лексики, утворюються складні поліфункціональні співзвуччя, яскраві сонорні ефекти, звукові плями, що породжує асоціації з майже наочним тонально насиченим колоритом народного живопису. Конкретизують виражальність і прийоми гетерофонії - різноманітне мелодійне варіювання одночасної звучності голосів створює ефект різноголосого співу сільської вулиці. Прикладом яскравої, майже наочної образності може бути кульмінаційний епізод другої частини кантати («Літо»), у якій барвіста народна сцена масового святкування («Кривий танець»), майже сценічно відтворює образ народного свята, завдяки розвитку внутрішніх іманентних засад фольклорних першоджерел, пов'язаних із хороводом, дійством. При цьому, композиторка використовує власний авторський тематизм, максимально насичуючи його такими, властивими даному жанру ознаками, як: діатонізм, повторність структур, перемінний метр, гострі синкопи тощо.

Ритмічно пружня мелодія танцювального характеру поступово «обростає» новими голосами, відбувається, за висловом М. Гордійчука, «нарощення масовості»¹. Сценічна рельєфність даного засобу визначена поступовим збільшенням голосів і, врешті, узгоджує паралельний рух шести голосних акордів із відображенням живого, барвистого народного хороводу, до якого весь час приєднуються нові учасники святкування. Сценічно-візуальний аспект посилює темброве протиставлення чоловічого та жіночого хорів, що імітують перегукування юнаків і дівчат та всіх танцюючих.

Відтворення древньої традиції, пов'язаної із світосприйняттям нашим сучасником етичних та естетичних ідеалів нації, ставленням до «старовини» природи, праці, народного побуту тощо не відсторонено, а чуйно

другій) та щедрівки в обробці М. Леонтовича («Щедрик») у фіналі.

¹Гордійчук М. Леся Дичко. – К., 1978, С. 61.

усвідомлюючи в них власне коріння – в цьому вбачаємо головний смисл кантати-дійства «Чотири пори року» Лесі Дичко.

Зазначимо, що жанрові та стильові ознаки творчості, пов'язаної з фольклорною тематикою загалом визначали спільні ознаки композиторських пошуків тих років. Зокрема, прагнення до мінімалізму – граничного обмеження виконавських засобів сольо-хоровим співом а capella, введення до творчого процесу народних, переважно обрядових пісенно-танцювальних зразків, серед інших і маловідомих. Приміром, уже в 50-60-х роках вокально-хорові та оперні твори українських композиторів збагачувала тоді ще менш знана, а тому особливо приваблива семантика народної музики західного регіону – локальні варіанти національної художньої традиції, що віками фіксували відмінні ознаки стійких етнічних спільнот – гуцулів, лемків, бойків. Натомість, вже у 60-х – у центрі уваги композиторів, які прагнули до «авангардного» оновлення жанрових форм та виражальних засобів, опиняються, насамперед, значно віддалені часовою межею народно-обрядові, календарні пісні, плачі та думи.

Інтерес до архаїки був продиктований загальною тенденцією розвитку української музики цих років, більш глибинним усвідомленням власних національних коренів, а також прагненням в оперній і, особливо у хоровій музиці до дескриптивності і понятійної конкретності синтетичних форм. Первісна синкретична природа фольклорних жанрів, зокрема обрядової пісенності дохристиянської доби, наявність в них елементів драматизації, пов'язаних із танцем, жестом, дією привертала особливу увагу композиторів і були спрямовані на посилення сценічно-видовищних моментів, активізацію асоціативності у слухацькому сприйнятті і, врешті, зміцнення комунікативних зв'язків у діалозі композитор-слухач. Насамперед, згадаємо, створені на народні тексти у 70-80-х роках, такі жанрові різновиди, як кантати-дійства, ораторії-дійства, хорові оперно-балетні композиції Лесі Дичко, В. Бібіка, А. Гайденка та інших композиторів, що поєднали іманентні ознаки обрядових пісень та формотворчі засади сценічних і хорових жанрів. Домінуючим у цих творах стає зміст, зумовлений не фольклорною поетичною першоосновою, а послідовне розгортання головної багатовекторної філософської концепції Людина і Світ, що увібрала, завдяки прямим та асоціативним зв'язкам сучасного художнього світобачення із художньою системою іншого часу, іншого призначення, інши форм побутування, такими мотивами, як пантеїстичний діалог людини з природою, нетлінність краси давніх художніх форм, генетичний зв'язок мистецтва з національним базисом тощо.

Однією з найбільш яскравих тенденцій цих жанрових різновидів стає прагнення до драматизації, видовищності, театральності, звідси – смислова

виразність, документалізм, асоціативність, метафорична символіка, розширення меж художньо-мистецького відтворення дійсності, максимально повного й переконливого розкриття авторського задуму і, тим самим, посилення естетичної та соціально-комунікативної функцій творів.

У кантатно-ораторіальній творчості прагнення до конкретизації образів і дій (переважно обумовлених смислом словесно-поетичної складової) реалізується в основному в сфері умовно сценічних форм. Подібні приклади розглядалися у попередніх розділах. Звертаючись до кантат і ораторій 60-70-х років, оминаючи приклади традиційних форм, зупинимо увагу на творах, у яких синтез із сценічно-візуальними видами мистецтва, завдяки різноманітним асоціативним зв'язкам уможливорює «бачення» музично-поетичного образу. Вирішальне значення в цьому процесі, поряд із різноманітними контактами з народною творчістю, набуває взаємодія з музичним і драматичним театром, класичною та народною хореографією, плерерним народним та масовим дійством, кіно і телебаченням.

У розвитку ораторіальних форм 70-х років минулого століття, серед різних складових подібного синтезу, відзначимо, поряд із народним обрядом, роль театралізованих «дійств», генеза яких включає прикмети масових святкувань в епоху французької революції 1789 року та наслідування традиції «революційних містерій», після державного перевороту в Росії.

Досвід масових театралізованих дійств надалі був підхоплений професійними композиторами. На початку 30-х років минулого століття в українській кантатно-ораторіальній творчості сформувався різновид ораторії-дійства, пов'язаний із документалізмом та плакатно узагальненою лапідарною виражальністю (В. Борисов «На варті Дніпрельстанів»), а через пів століття, ознаки цього різновиду продовжилися в сучасній ораторії.

Звернення до стильової виражальності «дійства», зокрема, в умовах відтворення образності героїчної боротьби народу за свободу, підтверджують такі прийоми, як: хорова декламація, особливі форми речитативу, базованого на остінатних повторах однієї ударної репліки, введення різноманітних «поза музичних» ефектів, зображальність, що відтворює фоніку мітингів, галасливих вулиць і площ, заповнених людською юрбою тощо – тобто всього, що здатне посилити, максимально конкретизувати історичну достовірність творів.

Із практикою масових дійств пов'язана також спроба відтворити конкретний образ оратора, вожака мас та колективний образ народу. Заданий поезією В. Маяковського образ «агітатора, горлана-главаря», переконливо відтворений в «Патетичній ораторії» Г. Свиридова - В. Маяковського, знайшов своє продовження у творчості українських митців.

Інтерес композиторів до масових дійств пояснюється також прагненням посилення комунікабельності жанру. За цих умов, емоційні зв'язки між виконавцями та слухацькою аудиторією можуть бути напрочуд інтенсивними і, нерідко, безпосередньо залучати слухачів до дії. «У пленерних інсценівках умовні «перегородки» між тими, хто був на сцені і в залі, фактично виключалися. У цій єдності знаходило вираження потужне революційне поривання, відчуття колективної сили»¹. Природно, що втілюючи теми важливого громадянського звучання, стверджуючи суспільно значимі ідеї, композитори у своїх творах зверталися до виражальності, здатної забезпечити єдність емоційного настрою творчого задуму, виконавців та слухацької аудиторії.

До нових різновидів призводить також співдія кантат і ораторій із ознаками симфонічного жанру. Приміром, у лірико-епічній п'яти частинній ораторії В. Герасимчука «Обеліски та колоски» (на вірші П. Шаповала, 1978 р.) є відчутною структура сонатно-симфонічного циклу. У першій частині ораторії, протиставлення суворой, епічної теми баритону-соло та світлої, ліричної теми сопрано-соло, визначають саме засади сонатності. Виразно виявлені основні розділи сонатного Allegro: експозиція, розробка, де стверджується лірична сфера та динамізована дзеркальна реприза, що завершує першу частину могутнім звучанням головної епічної теми. Симфонічні засади прослідковуються також у композиційній організації циклу: дієве протиставлення контрастного тематизму в першій частині («Пам'ять») змінює строга, тенесєвського стилю поліфонія другої («Пролітають вітри»), драматизована образність третьої («Б'ють у набат»), ніжна лірика колискової в четвертій частині («Ростуть сини») та рондальна форма фіналу («Вітчизні»), що стверджує головну епічну тему першої частини твору.

Послідовна співдія кантати з ознаками симфонічного жанру, здатна призвести до утворення різновидів ораторії-симфонії, кантати-симфонії, кантати-концерту тощо, в українській музиці вже мала свої традиції. Як приклад подібного синтезу в період кінця 60 – початку 80-х років ХХ ст., розглянемо хоровий концерт Івана Карабиця «Сад божественних пісень», для хору, солістів та симфонічного оркестру, написаний на тексти віршів українського філософа та поета ХІІІ ст. Григорія Сковороди (1971).

Вокально-симфонічний жанр у творчому доробку І. Карабиця посідає важливе місце, поступаючись, мабуть, лише симфонічному. І не лише за кількістю і масштабністю творів. У кантатах, поемах, ораторіях композитора,

¹Воловик І. О массовых музыкальных действиях 20-х годов // Советская музыка. – М., 1976. № 1, С. 90.

завдяки смисловій точності вербального ряду, що завжди, особливо переконливо втілює його світорозуміння, стверджує позицію митця, громадянина, людини. До того ж, саме в цих жанрах активно реалізуються інноваційні пошуки композитора, що значною мірою визначатимуть стильову спрямованість української музики даного часового відтинку.

Свій творчий шлях композитор розпочав поемою для баса і симфонічного оркестру – це була дипломна робота, підготовлена в композиторському класі професора Мирослава Скорика, до якого, після смерті Бориса Лятошинського, призначили І. Карабиця. Новий педагог звернув увагу студента-випускника на вірш І. Франка «*Vivere memento*» («Пам'ятай про життя»), де ідею боротьби за краще майбутнє («Лиш боротись – значить жить») втілює ряд символів (весна – відродження, вогонь – очищення тощо). Професор Скорик був добре обізнаний із поезією Івана Франка (свого часу він закінчував львівську консерваторію кантатою на слова поета). Вокально-симфонічна поема «*Vivere memento*», що стала дипломною роботою І. Карабиця, виявилася пророчною у творчій долі майбутнього композитора, надавши імпульс його подальшому зацікавленню вокально-симфонічним жанром. До того ж, бунтівна, сповнена філософським змістом лірика І. Франка збудила інтерес до вітчизняної поезії, що надалі стане важливою складовою у формуванні світоглядної та мистецької позиції композитора.

Рубіж 1960 - 70-х років ознаменував в Україні не лише відродження молодих творчих сил, але й повернув до мистецького обігу чимало призабутих, а то й зовсім незнаних творів, зокрема й літературних. У 1971 році, після майже півстолітнього замовчування, було опубліковано поему-симфонію П. Тичини «Сковорода». Звернемо увагу на авторське уточнення жанру твору – «поема-симфонія», як ще одне свідчення музичної обдарованості та відповідного вишколу українського поета, його дивовижної музикальності, навіть у порівнянні із поетичною лірикою О. Олеся, П. Верлена, Р. М. Рільке та інших, засадничо «музикальних» авторів ХХ століття. У контексті поеми-симфонії П. Тичини це уточнення пов'язане ще й із масштабністю задуму твору та особливостями драматургічного відтворення переломних моментів у житті та свідомості його героя.

На той час, «сковородинська» тема зринає в українській літературі та мистецтві, й не лише тому, що за рішенням ЮНЕСКО передбачалося повселюдне вшанування великого українського філософа, поета і музиканта (з нагоди 250-и річчя від дня його народження). У філософській творчості Г. Сковороди, що далеко не обмежувалася пошуком шляхів самопізнання та самоудосконалення, завжди бриніли суголосні новому поколінню митців-шістдесятників мотиви протесту, спрямовані на активну дію, протистояння

силам зла, насильства, невігластва, ортодоксії. У цьому ж 1971-му році Іван Карабиць, щойно закінчивши консерваторію, завершує грандіозний вокально-симфонічний концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень», за оригінальними віршами Григорія Сковороди.

Намагання розкрити високі етичні ідеали філософа-гуманіста, його безмежну любов і повагу до простої людини, сміливі громадянські мотиви сприймалися як форма ствердження актуальних для нового часу ідей. Саме «сучасний» аспект твору молодого композитора підкреслює музикознавець В. Задерацький, який, високо поцінуючи новостворений хоровий концерт, зазначає: «Творам, що вміщують у собі намагання філософського усвідомлення процесів хронологічно далекої від нас дійсності, усвідомлення, пропущеного крізь призму нашого світосприймання, притаманне поняття сучасної теми в широкому розумінні цього слова»¹.

Авторське жанрове визначення твору І. Карабиця є дещо умовним і апелює на стільки до європейських барокових зразків традиційної концертності, хоча автор і зберігає головні ознаки *Concerto grosso* – циклічність, протиставлення різноманітної звучності тощо, скільки до хорового концерту, побутуючого в епоху українського бароко-класицизму. При цьому, І. Карабиць спирається не на жанрово-структурні засади старовинних форм, а на окремі стильові ознаки вітчизняної музичної культури епохи Г. Сковороди. У його хоровому концерті, насамперед, відтворені піднесений настрій почуттів, барочна пишність, засади контрасту, специфічні особливості хорової фактури та поліфонічного письма. Характеризуючи орієнтацію концерту І. Карабиця на стильові ознаки української музики XVII – XVIII ст. М. Гордійчук, у статті в журналі «Советская музыка» зазначає: «Композитору не є властивою поверхова стилізація, ремесло «копіїстів». Автор прагне якнайглибше пізнати сутність явища, не просто «використати», а критично осмислити, по-своєму оновити найбільш характерні засоби та прийоми далеких шарів вітчизняної художньої культури»². Жанрове спрямування твору І. Карабиця виявляє ознаки кантатності, звідси – ліричний ракурс відтворення філософськи значимої теми, важливість елементу оспівування, прославлення та ін. У цьому митець продовжує традиції кантат М. Лисенка («Радуйся, ниво неполитая») і С. Танєєва («Іоан Дамаскін»).

¹Задерацкий В. Отражать жизнь талантливо и правдиво: выступление в дискуссии // Советская музыка. – М., 1973. № 11. С. 13.

²Гордийчук М. Своё истолкование славной традиции // Советская музыка. – М., 1974. № 6. С. 40–43.

Визначення «хоровий концерт» стає, в основному, стильовим орієнтиром, хоча, об'єктивні жанрові настанови твору засвідчують ознаки саме різновиду кантати-концерту. Прагнення втілити високі етичні ідеали філософа-гуманіста, громадянські мотиви його поезії сприймаються як форма ствердження глибоко актуальних на сьогодні думок та ідей.

До основи концерту покладено вірші з однойменного циклу Григорія Сковороди, створені в атмосфері складного, суперечливого, однак вельми плідного для творчості України XVIII ст., суголосні морально-етичним та філософським поглядам поета, його роздумам про людину, її суспільне оточення, врешті, про життя і смерть. У концерті відтворено й світосприйняття Г. Сковороди, його ставлення до соціальної структури, заснованої на експлуатації, сатиричне викриття аморальності представників її «вищих» прошарків. Архаїчний синтаксис оригіналу, наспівна лексика і дивовижна музикальність поезії, в якій є особливо відчутним вплив обдарування Сковороди-музиканта) стають смисловими та стилістичними орієнтирами кантати-концерту І. Карабиця.

Конкретизуючи своє творче завдання, композитор не обмежується текстовим лібрето. Він поглиблено вивчає творчість і біографію поета, зокрема, його безпосередню участь у хорових капелах, (Києво-Могилянської академії та знаменитій придворній хоровій капелі Петербургу), що вирізнялися напрочуд високим рівнем хорового співу й свідчило про його музичну обдарованість. Про мандри селами України та просвітницьку діяльність філософа, що посприяло формуванню ще одного плану концерту – втілення багатогранного образу її головного персонажу, поета-філософа Г. Сковороди. Прагнення відтворити атмосферу його оточення орієнтує композитора на музичні форми минулої епохи. Автор визначає жанр твору хоровим концертом, орієнтуючи слухача на поширені у сучасній практиці ознаки партесних творів відомих композиторів-українців. При цьому, музична мова концерту є вповні сучасною, композитор спирається не на структурні чи семантичні прикмети старовинних барокових партесних форм, а лише на деякі їхні стильові ознаки. Так, гармонічне звучання концерту багато в чому обумовлене зверненням до народно-ладової діатоніки, поєднання горизонтальних мелодичних ліній, що, по вертикалі, створюють акорди квартової або секундової будови. Виразними є також унісонні хорові епізоди (октавні, подвоєні), а також властиві народній пісенності хорові паралелізми.

Розвиток форми твору в класичних нормативах хорового концерту забезпечують засади контрастного співставлення шести великих розділів циклу, що, своєю чергою, утворюють своєрідну двочастинну форму. Основним фактором її драматургічної єдності стає логіка становлення

художнього задуму. Так, перші три розділи, що створюють розгорнуту сцену, об'єднує сюжетно-дієвий ряд. Натомість, зміст наступних двох розділів розкриває морально-етичні погляди Г. Сковороди, а піднесено урочиста кода – заключний розділ циклу стає підсумком усього попереднього тематичного розвитку.

Важливим в лібрето кантати-концерту є втілення поглядів Григорія Сковороди, зокрема, сатиричне викриття кар'єризму, продажності, аморальності представників “вищих” верств. Паралельно розвивається ще один план - відтворення образу особистості ліричного героя – музиканта, поета, філософа, його уявлення про щастя, духовну свободу, гармонію з природою та власним оточенням. «Звернувшись до творчості Григорія Сковороди, я надзвичайно нею захопився – і не тільки піднесеним складом думок і почуттів поета, але його особистістю, дивовижним життям. Полонила мене також своєрідна мелодика староукраїнської лексики та мудрість і невмирущість відстоюваної у століттях думки», – розповідав композитор¹.

Достеменне знання епохи, щире захоплення вітчизняною партесною хоровою культурою, що у 70-х роках ХХ ст. в Україні вже починала виринати із небуття і, врешті, прагнення відтворити атмосферу епохи Григорія Сковороди, скорегували задум кантати, як своєрідного хорового концерту, саме так визначив композитор жанр свого твору, апелюючи до поширеного у ХVІІ - ХVІІІ ст. партесного концерту, що досяг свого кульмінаційного розвитку в творчості М. Ділецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та інших композиторів періоду значних досягнень української хорової культури, коли, як доводить академік Н. Герасимова-Персидська, «закладалися підвалини вітчизняної музики, передумови її розквіту в наступні епохи, її традиції, що відчутні по сьогоднішній день»².

В українській культурі барокова доба має особливе, ментально притаманне їй значення. Бароко, що в європейській культурі стало виразником нового погляду на природу мистецтва, визначило спрямування розвитку опери та інструментально-хорової музики великої форми (ораторії, кантати, хорового концерту), де особливо відчутними стають ознаки світського мистецтва, домінування почуттів, злиття емоційно-особистісного та загальнолюдського. У сучасному музичному висловлюванні – це також сміливе оновлення форм, канонів драматургії, загострення психологічних проявів образності, пошук нової інтонаційності та нового ставлення до слова.

¹За книгою Г. Єрмакової «Іван Карабиць». – К., 1983. С. 18.

²Герасимова-Персидська «Хоровий концерт на Україні в ХVІІ – ХVІІІ ст.». – К., 1978. С. 6.

Серед засобів, що цементують форму в єдину завершену цілісність важливим стає розвинута система лейтмотивів. Так, джерелом формування тематизму ліричних образів є перше соло тенора «Ах поля, поля зелени», що двічі акапельно звучить за сценою і стає своєрідним епіграфом до усього подальшого викладу.

Аналогічне соло тенора повторюється також в останній частині концерту, завершуючи лінію розвитку образу ліричного героя. Протяжна, наспівна мелодія, що органічно увібрала інтонаційні та ладові особливості народного музичного епосу та українських ліричних пісень, відтворює образ поетично-музично обдарованої постаті Григорія Сковороди. Привертає увагу відсутність у ній розподілу на такти, що сприяє більш вільному, в характері думних речитацій, її виконавському відтворенню.

Andante
T. solo

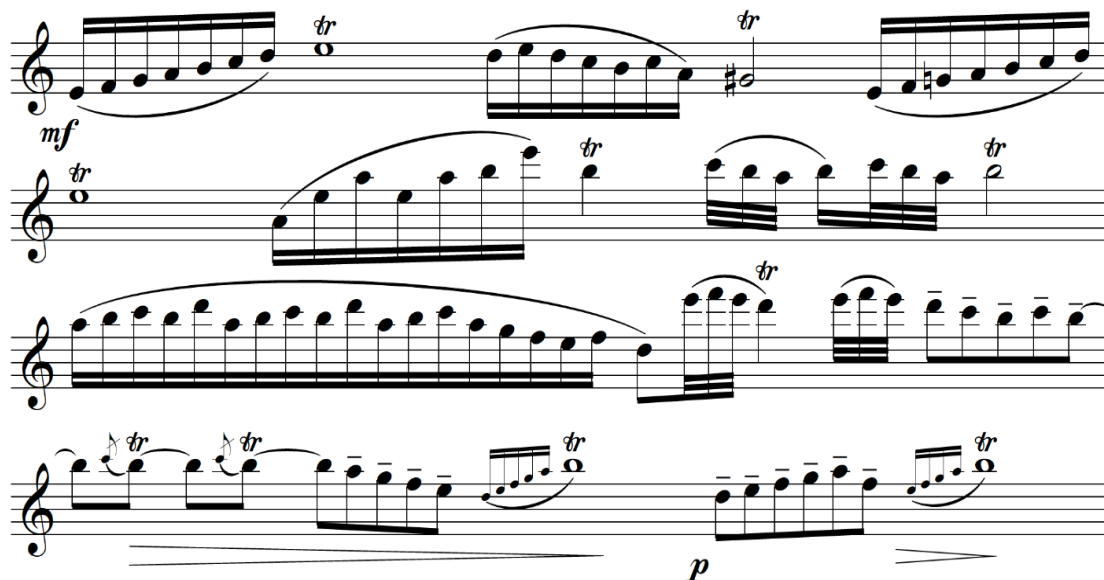
Ах, по-ля, по-ля зе - лё - ны, по-ля цве-та-ми рас - пещ - рё - ны! Ах,
до - ли - ны, я - ры, круг - лы мо - ги - лы, буг - ры! Ах вы, вод по - то - ки
чис - ты! Ах вы, бе-ре-га тра - вис - ты! Ах, ва-ши во-ло-са,
вы, куд-ря - вы - е ле - са, куд-ря-вы - е ле - са!

Цілком сучасною є музична мова хорового концерту І. Карабиця, що спирається на ще одне важливе джерело – народно-пісенне мистецтво, зокрема, на особливості народно-ладової діатоніки. «Сучасно» також звучать в концерті гармонічні поєднання горизонтальних мелодичних ліній, що утворюють вертикалі акордів квартової або секундової будови, виразними є хорові унісони та властиві народній музиці паралелізми і т. ін.

Драматургічну логіку розвитку твору в класичних нормативах хорового концерту композитор забезпечує контрастним співставленням його шести великих розділів, об'єднаних у дво-частинну форму. Однак, головним чинником драматургічної єдності масштабного циклу стає наскрізний розвиток художнього задуму. Стилістично однорідні перші три розділи, за змістом і характером представляють розгорнуту сцену. Наступна, більш драматична частина, зміст якої розкриває морально-етичні погляди Сковороди, включає два розділи. Спокійно урочистий останній шостий розділ

є розгорнутою кодою циклу, висновком усього попереднього розвитку матеріалу твору.

Літературне лібрето, впорядковане композитором із логічною вмотивованістю, одержує переконливий вираз в музиці. Наскрізний розвиток образів, розвинена система лейтмотивів, продумана наступність частин, відсутність між ними пауз засвідчують домінуючу роль у драматургії твору симфонічних засад. Однак, як це не раз спостерігаємо у подальших кантатно-ораторіальних творах І. Карабиця, поряд із симфонізмом, композитор активно залучає до виражальності елементи театральної драматургії. Так, флейтовий тембр лейтмотиву, що виконується за сценою - це конкретизований, майже по театральному “наочний” образ мандрівного музиканта, філософа-мрійника, закоханого у людей і природу. Флейтове награвання, що звучить як сопілка, уособлює пантеїстичні погляди героя та, водночас, його неабияку музичну обдарованість.



Доповнюють цей образ також численні монологи-роздуми, що проходять, в основному, в партії акапельного хору. Загалом, в концерті спів а capella - це і певний драматургічний прийом, і яскрава колористична барва, і свідомо, продиктована творчим задумом апелює до стилістичних ознак епохи Григорія Сковороди. Саме в акапельних, гармонічно ясних і темброво увиразнених епізодах концерту І. Карабиця найбільш відкрито і переконливо простежуються його зв'язки з українською хоровою творчістю барокової доби.

Жанрові особливості хорового концерту «Сад божественних пісень» зумовлюють своєрідну взаємодію хору і солістів, які відтворюють персоніфікований головний образ, озвучують філософські ідеї та відтворюють індивідуалізовані образи «людей із народу».

Летмотивну функцію набирає також ланцюг оркестрових тризвучних акордів з додаванням секунди, що стає основою хорального епізоду на початку першої частини. В подальшому розвитку форми композитор уводить його після напружени кульмінацій, повертаючи дію до річища філософської споглядальності. В подальшому розвитку форми композитор уводить його після напружени кульмінацій, повертаючи дію до річища філософської споглядальності.



Доповнюють цей образ також численні монологи-роздуми, що проходять, в основному, в партії акапельного хору. Загалом, в концерті спів а capella – це і певний драматургічний прийом, і яскрава колористична барва, і свідомо, продиктована творчим задумом апеляція до стилістичних ознак епохи Григорія Сковороди.

Важливу роль у концерті відведено також оркестру, хоча, залишаючи основним компонентом виражальності хорові засоби, композитор ощадливо користується оркестровою звучністю. Оркестрові tutti звучать на гребнях кульмінацій драматургічного розвитку форми, у вузлах найбільшого напруження та в моментах афектації, підкреслюючи “барокові” ознаки твору, його органічний зв’язок із віддаленою часом епохою та нетлінність духовних цінностей, що залишило нам людство.

У четвертому епізоді оркестр виконує також ілюстративні функції, приміром, у розгорнутій фузі жорстке звучання мідних духових, різкі гліссандо втілюють метафоричні образи нищення, спустошення (епізод «Смерте страшна, замашная коса»), або пасажей струнних та інші виражальні прийоми в другій частині, що передають фоніку розбурханої морської стихії («Човен бурі вихр кидає»).

Сценічно-театральні елементи твору І. Карабиця відзначає М. Гордійчук, вбачаючи його відчутні паралелі із сценічними кантатами Карла Орфа¹. Загалом, симфонізм кантати-концерту І. Карабиця, що стає дієвим методом становлення художнього задуму, вирішується в сфері різних жанрових впливів, серед яких особливо помітними є ознаки театральновидовищних форм.

¹Гордійчук М. Цитована вище стаття. – С. 42.

Прем'єра хорового концерту «Сад божественних пісень» відбулася у 1972 році, на ювілейному концерті пам'яті Григорія Сковороди. Співала хорова капела «Думка», під орудою диригента М. Кречка. Невдовзі концерт виконувався на пленумі молодих композиторів України (лютий, 1973). А у 1992 році, в переддень 280-річних роковин від дня народження Григорія Сковороди – твір прозвучав у концертній залі Ленінградської філармонії.

Після успіху хорового концерту, від молодого композитора чекали нових звершень і він щиро прагнув виправдати ці сподівання. Наступне звернення І. Карабиця до вокально-симфонічного жанру відбулося у річці тривалої творчої співдружності з поетом Борисом Олійником, творчість якого, за висловом композитора, стала для нього «відкриттям нового світу – і в мистецтві, і в житті».

Поема Б. Олійника «Заклинання вогню», зміст якої інспірований роздумами про сенс людського буття, визначила зміст лібрето однойменної ораторії І. Карабиця (1979). Саме масштабна ораторіальна форма, із притаманним їй органічним поєднанням узагальнення і конкретизації, загальнолюдського і особистісного, дієвого і статичного, втіленням значущої, загальнолюдської проблематики і, разом з тим, майже наочно виразної і психологічно вмотивованої образності, найбільш органічно узгоджувалася із задумом музично-поетичного дійства Карабиця-Олійника.

В ораторії І. Карабиця «Заклинання вогню» притча про добро і дружбу розкрита в кількох планах, одним із них стає втілення образу ліричного героя (партія баритону-соло, який співає і говорить у мікрофон). Важливу роль у творі відведено словесно-поетичному компоненту (епізоди музичної речитації, мелодекламації, декламації), що реалізується в психологічно загострених монологічних формах, співставлених із більш об'єктивною, епічно розповідною виразністю хорового співу. Їх постійний діалог не лише сприяє розвитку сюжету, але й привносить до його розкриття драматичну дієвість.

У сфері декламаційно-монологічного розвитку сольних партій утворюються окремі замкнені побудови, наближені до суто оперних форм. «Вокальна лінія постійно впливає з тих, або інших традиційних „прообразів” (героїчна, або героїко-драматична арія, ліричне аріозо, речитатив та ін.), синтезованими з декламаційністю та різноманітними фольклорними інтонаціями», – зазначає Г. Єрмакова¹. Монологічність викладу, насиченого ораторською патетикою, фразами-зверненнями, лозунговими закликами (сольно-хорова виражальність), смислова конкретика суто оперних форм

¹Єрмакова Г. Іван Карабиць. – К., 1983. С. 27.

поєднуються з інтенсивним симфонічним розвитком. Понятійний ряд доповнюється асоціативним – поетичну розповідь про людину, яка прагне «взяти свою висоту», продовжує наскрізне проведення лейттеми-символу.

Ораторія «Заклинання вогню» включає як реальні образи, так і образи-алегорії, що стають своєрідними «знаками» епохи і сприяють втіленню філософсько-узагальненої ідеї, що об'єднує триєдиність понять – пам'яті, совісті та обов'язку. Прагнення до більшої конкретизації цих образів-понять призводить до посилення вербального аспекту твору. Слово – розспіване і декламоване стає важливим компонентом драматургії. Значна роль монологічних висловлювань і, пов'язана з цим, речитативно-декламаційна манера співу є притаманні, насамперед, партії баритону-соло. Окрім вокального відтворення, ряд смислово важливих епізодів поетичного лібрето співак декламує (*parole*).

Психологічно загострені монологічні форми (епізоди музичної речитації, мелодекламація, декламація, ораторські промови) складають важливий компонент загальної драматургії, що співставляється із більш об'єктивною, епічно розповідною виражальністю хору. Постійний діалог цих двох компонентів не лише забезпечує розвиток сюжетної дії, але й привносить у її розкриття драматичну дієвість.

Хор в ораторії традиційно уособлює народну масу, що активно реагує на розвиток подій і, водночас, це і об'єктивний оповідач, який переповідає зміст подій, і лірико-епічний герой твору, який страждає, бореться, відстоює своє право на щастя. В ораторії використано також акапельне звучання хору, що, поряд із інструментальною звучністю, сприяє збагаченню фонічно-тембрового спектру твору, відтворенню його емоційно-просвітленого колориту.

Щодо форми твору, то відсутність замкнених частин, відчутних цезур між лаконічними хоровими і сольними епізодами сприяють органічному плину драматургічного розвитку, де кожен розділ пов'язаний із попереднім і, так само логічно переходить до наступного. Наскрізна драматургічна лінія, що об'єднує вокальні аріозо, речитативи, декламацію, хорові епізоди тощо спрямовується до кульмінації – урочисто-піднесеного завершення, де концентрується головна думка твору, що визрівала у співставленні образів героїчної історії народу і нашого сьогодення.

Поет Борис Олійник розповів щодо власного розуміння концепції твору І. Карабиця: «Лейтмотив ораторії „Заклинання вогню” можна виразити двома словами: невмирущість пам'яті – суто особової та суспільно-історичної. Але пам'ять – це не стільки сума успадкованих знань і традицій, скільки активна рушійна сила, морально-етичний еталон, яким ми перевіряємо наші сьогоденні діяння, звершення і вчинки. Це глобальне почуття відповідальності за все, що

діється у світі, котре ми приміряємо до наших буднів, повсякденного побуту, проектуємо на морально-етичну сферу людських стосунків. Адже великі діла звершуються лише чистими руками»¹.

На замовлення Донецької обласної філармонії (Донеччина – батьківщина композитора) І. Карабиць у 1980 році пише наступну ораторію «Земля моя, на ймення Донбас», для хору, солістів, (бас, баритон, тенор, меццо-сопрано), читця та симфонічного оркестру. Цього разу, лібрето шестистаєнного циклу склали лірична поезія різних українських поетів, що й зумовило характер музичного висловлювання, зорієнтованого на інтонаційний шар масової хорової та сольної ліричної пісенності.

У вокально-симфонічних творах І. Карабиця завжди присутнє тяжіння до понятійної конкретики, дієвості – на це спрямовані драматургічні функції оповідача, самотійна і досить активна роль поетичного компоненту, програмна точність музичного вираження, жанрова асоціативність, темброва драматургія і т. ін. Однак «театральність» у його кантатах і ораторіях все ж є «метафоричним» поняттям, оскільки у цих жанрах її дієвість виявлена у сфері суто концертних форм.

До сформованих у жанровому синтезі поліжанрових ознак ораторій і кантат І. Карабиць нерідко залучає видовищно-дієві сценічні форми і паралельно розробляє кілька самотійних виражальних планів: декламаційний, обумовлений специфікою драматичного театру, хореографічний, що увиразнює понятійну конкретику літературно-музичного вираження у пластичних формах узагальнення і символіки. З метою зміцнення комунікативних зв'язків із публікою нерідко до партитур залучається відеоряд, що демонструючи під час виконання твору кінокадрів і слайдів, посприяє створенню наближеного до реальності просторово-кolorистичного тла. У 2000 році хоровий концерт «Сад божественних пісень» І. Карабиця знову звучав у Київській філармонії, на ювілейному вечорі Івана Карабиця, цього разу, як і під час першопрем'єри, співала капела «Думка». За диригентським пультом стояв композитор – це була його остання виконавська інтерпретація цього твору.

Небуденним, яскравим, хоча й коротким, був період, мистецьким кредо якого став пошук й утвердження іншого, нового, найновішого. Період, що був плідним на нові імена й мистецькі відкриття. До сьогодні вітчизняні

¹Висловлювання Б. Олійника записано під час бесіди автора з поетом, після прем'єри ораторії. Київ, 1979 р.

музиканти, творчо народжені під знаком шістдесятих років, залишаються неперевершеними. Хоча український авангард, стрімко розвиваючись по висхідній, почав призупиняти свій злет ще на зламі 60 - 70-х років, ідея прориву до новітніх систем, до оновлення модулів музичної мови, до пошуку нових технологій, утвердження полістилістики, нових підходів до фольклору, де принципово новим було звернення до словесного фольклору, самодостатнього використання автентичних пісенних народних текстів, без цитування автентичних мелодій, надовго залишалися в центрі уваги українських композиторів. При цьому, текстова основа народного поетичного першоджерела, що уможливлювала різні музичні інтерпретації, найчастіше, все ж поєднувалась із музичною семантикою, властивою пісенному аналогу. Потужний емоційний посыл, що йшов від народної традиції, врешті, визначив коло виражальних засобів, де могли взаємодіяти ознаки фольклору із найсучаснішою модерною композиторською технікою.

Синтез конкретного, індивідуалізованого та узагальненого, типізованого, як результат взаємодії фольклорної специфіки, сценічної драматургії та симфонічного методу значно розширив виражальні можливості сучасних кантатно-ораторіальних творів і активно вплинув на жанрову динаміку. Різновиди, що виникли під час цього процесу залишалися у нормативах первинних жанрових моделей, або модулювали, в результаті порушення генотипу, до іншого жанру. Створювалися й нові гібридні жанри, такі, як: кантата-дієство, ораторія-симфонія, кантата-концерт та інші. До сфери дії даної тенденції, що відтворювала загальне спрямування розвитку сучасного кантатно-ораторіального мистецтва, увійшли такі твори, як: *кантати* «Весна» та «Людина» М. Скорика, «Червона калина» Л. Дичко, «Дума про Довбуша» В. Бібіка; *кантати-дійства* «Чотири пори року» та «А в Києві зорі» Л. Дичко, «Чотири дійства» А. Гайденка; *кантата-концерт* «Сад божественних пісень» та *ораторія* «Заклинання вогню» І. Карабиця, а також інші високохудожні твори досліджуваного жанру, що у 70-х роках минулого століття, вже в умовах творчого «застою», спровокованого доктринами державної політики, достойно поповнили скарбницю української музичної культури.

РОЗДІЛ 9

ВЗАЄМОДІЯ КАНТАТ І ОРАТОРІЙ ІЗ ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНИМИ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-СИМФОНІЧНИМИ ЖАНРАМИ (КІНЕЦЬ 1970-х – 1991 рр.)

Мистецьку епоху шістдесятих, вже у наступному десятилітті, змінили роки стагнації. Однак, навіть у ці, нелегкі для вітчизняної культури часи, жанрово-стильові ознаки української кантатно-ораторіальної творчості, як традиційної, так і новаторської, залишаючись в орбіті особливої уваги композиторів та музикознавців, продовжували бути каталізаторами створення як нових жанрових різновидів, так і подальшого розвитку традиційних, вже усталених у творчій практиці. Насамперед, у цьому процесі актуальним залишалося звернення до історичної, визначеної важливими подіями в житті народу героїко-епічної тематики і залученням до цього процесу фольклорних, або наближених до нього поетичних текстів та відповідної виражальності.

Прикладом традиційного жанрового вирішення може бути кантата Є. Зубцова «Батьківське поле» (підзаголовок – «героїчні думи», 1981), для мецо-сопрано, хору та симфонічного оркестру, створена за поетичним сценарієм П. Осадчука, зміст якого охоплює історичний відтинок козацької доби, що спрямовувало композиторську орієнтацію до жанрових ознак національного музичного епосу та історичної пісенності¹.

Відчуття народної інтонаційності витоків кантати Є. Зубцова породжує вже перша тема оркестрового Вступу, що в загальному контексті твору сприймається як смислове узагальнення народної героїки. В розвитку кантати ця тема стає наскрізною, послідовно реалізуючи закладені в ній драматичні ресурси: виразні інтонаційні формули із збільшеною секундою і характерними мелізмами тощо, що значно посилюють експресію висловлювання. Не вдаючись до цитування конкретного народного зразка, композитор залучає до її розбудови речитативні формули думного епосу – тріольні поспівки, вільну метро-ритмічну структуру, характерну мелізматичку, що надалі посилюють ознаки патетичної декламаційності.

У наступній темі Вступу приховано значні можливості її подальшого симфонічного розвитку: метро-ритмічні чергування дводольних і тридольних поспівок привносять активний динамічний імпульс, підкреслює енергійний характер усіх подальших проведень. Формотворча роль даної теми є вельми

¹У кантаті ретроспективно окреслено історію Києва – від часів татаро-монгольського поневолення до наших днів.

значною, у загальній структурі твору, наближеній до сонатного Allegro, вона виконує функцію головної партії. Надалі, у вокально-хоровому вокалізі, де відчутно проступає трагічно-скорботний колорит, ознаки епічних першоджерел поєднуються з жанровістю більш пізнього походження. Так, в сольному епізоді мецо-сопрано використано типові прикмети ліричної народної пісні: гнучка кантиленна мелодика, ладова перемінність, характерні кадансові завершення (III - VII - I). У подальшому розвитку тематизму прослуховуються характерна ознака думного епосу, вже знайомі низхідні інтонації із збільшеною секундою. Подібний синтез народно-ліричного та епічного, пов'язаний із змістом даного епізоду – мати оплакує своїх синів, які полягли за свободу Батьківщини. Даний епізод композитор вирішує в традиційній кантатній формі, де поряд із елементами образної персоніфікації (сольна звучність мецо-сопрано та монологічний характер викладу) подано об'єктивний коментар подій. тематизмом При цьому, фрази від першої особи і розповідь оповідача об'єднані спільним узагальненого характеру тематизмом. Надалі, тема мецо-сопрано, повторюючись у різних епізодах кантати, стає її ліричним центром.

До жанрових витоків твору залучено також семантику козацьких похідних пісень, що відтворюють колективний образ захисників Вітчизни. При цьому, у «козацькій» темі підкреслено елементи, властиві сучасним масовим пісням: симетричність структури, силабічна метрика, активно ритмізовані поспівки, що включають широкі інтервали (квінту, сексту) і, водночас, зберігають світлий мажорний колорит. У загальному драматургічному розвитку кантати роль цієї теми є достатньо значною, оскільки, хоча й дещо умовно, вона об'єднує події минулого та сьогодення. Особливого значення набирає ця тема у заключному епізоді, де контрапунктно поєднується з тематизмом попереднього сольного епізоду - образом матері, що цього разу, уособлений звучанням жіночого хору.

Скорботному вокалізу голосів, що втілює образ пам'яті про героїв, які полягли за рідну землю, протиставляється бадьора енергійна звучність чоловічої групи хору («козацька тема»). Кода кантати – оркестрове tutti стверджує тему-думу Вступу, а також тему головної партії, що, у подвійному збільшенні, на *ff*, виконує могутній унісон хору.

Невдовзі Є. Зубцов знову звертається до великої вокально-симфонічної форми героїчного змісту, створюючи масштабну ораторію «Дорога у безсмертя», для читця, солістів, дитячого (або жіночого) хору, за поемою В. Скоморовського «Багряне листя»¹, в якій ознаки народної епіки, поряд із

¹У 1987 році було видано клавір ораторії Є. Зубцова «Дорога у безсмертя».

іншими жанровими джерелами, також увиразнюють національне забарвлення, активізують розвиток інтонаційно-образної драматургії, послідовно відтворюючи загальний епічно-героїчний тонус твору. Врешті, сценічно-театральні елементи, зокрема, персоніфікована образність, розповідно-епічне розгортання тематизму сприяють розкриттю творчого задуму обох кантатно-ораторіальних творів композитора, наближуючи їх, певною мірою, до концертного варіанту *кантати-дійства*.

Оминаючи традиційні жанрові різновиди, молоді композитори прагнуть створювати нові. Підтвердження цьому представляє циклічна кантата Л. Дичко «А в Києві зорі» (1982), тематизм і драматургічне рішення якої визначають обрядові щедрівки. Поряд із інтонаційністю щедрівок, композиторка використовує в кантаті також семантику й інших фольклорних жанрів: пісень літнього циклу, зокрема, купальських та петрівчанських, а також виражальність епічних зразків – історичних пісень і дум. При цьому, композитору цікавить не стільки програмна заданість окремих пісенних першоджерел, скільки закладені в них елементи ритуального дійства, у якому епізоди-розповіді про історичний шлях народу, його боротьбу за національне та соціальне визволення поєднуються із традиційним прикінцевим побажанням щастя-здоров'я.

Специфіка народної обрядовості прочитується в кантаті Л. Дичко крізь призму пошуків нової виражальності хорових засобів. Так, трансформація ознак купальських пісень створює у п'ятій частині твору («Купальські ігри») колористичну хорову звучність, що відтворює емоційну атмосферу древнього, напрочуд поетичного літнього свята-обряду. Барвіста палітра хорової сонористики, щільні кластери, глісандо, ладова перемінність, різкі динамічні перепади – все це відтворює п'янку атмосферу чарівної купальської ночі, наповненої шепотом і згуками, таємничими заклинами та магічними заклинаннями¹.

У кантаті «А в Києві зорі» лірика обрядової пісенності реалізується, відповідно художньому задуму, у сфері жанрової специфіки фольклорної кантати. Однак, у цьому творі відчувається також, властива хоровій творчості композиторки присутність елементів, що сумарно формують самостійне відгалуження фольклорної кантати, так звану *кантату-дійство*. Ці елементи, спровоковані зверненням до оригінальних текстів обрядового фольклору, обумовили сюїтні засади композиційної будови, а також моменти статички,

¹Старовинний купальський обряд знаходить яскраве втілення також в інших жанрах та видах українського мистецтва цих років: у фольк-опері «Цвіт папороті» та балеті «Ольга» Є. Станковича, у фільмі «Балада про княгиню Ольгу» режисера Ю. Ільєнка, в живописних полотнах Ф. Манайла, Г. Смольського та ін.

перевагу екстенсивних форм тематичного розгортання, значну роль картинності, багатство колористики, особливу увагу до тембру й сонору.

На відміну від різновиду фольклорної кантати, жанрова специфіка якої спрямована на послідовний драматичний розвиток конкретного змісту народних поетичних джерел, що прямо, або опосередковано відображують композиторський задум, у становленні різновиду кантати-дійства, первинним стає не стільки заданий поетичною фольклорною першоосновою зміст народних джерел, скільки послідовне розгортання головної ідеї, за допомогою прямих та асоціативних зв'язків із творчими засадами художньої системи вже іншого часу, іншого спрямування та інших форм побутування. «У народній селянській обрядовості є дещо величне, – зазначає І. Земцовський. – У ній не одна темнота народного життя, безпорадного перед непізнаною природою. У цій безпорадності є своя могутня сила трудових навичок та мистецтва. За нею стоїть увесь уклад життя, його безконечність та зміна змін. Зустрічі і проводи року, заклинання дощу, величання Хліба, весілля і похорони – все пов'язано в одне: природа, господарка, люди, музика, обряд; і лише у цьому зв'язку в безконечних перегукуваннях, зчепленнях та метаморфозах пізнається велич і сенс життя»¹.

Із цілісної системи народної обрядовості виокремлюються окремі виражальні елементи українського пісенного фольклору та масштабні, відносно завершені форми, що мають власну драматургічну організацію (слово, наспів, танець, художнє оформлення тощо). Ці форми, що відтворюють народні святкування-обряди, стають основою не лише змісту, але й структури кантати-дійства. Об'єднуючим фактором циклічної кантати стає смислова та семантична спільність фольклорного матеріалу пісень, що залучаються до святкувань певного обряду, що й забезпечує стилістичну єдність та тематичні зв'язки кантатного циклу².

Врешті, відчутною жанровою ознакою даного різновиду стають опосередковані, або прямі (в залежності від форми побутування – концертної чи театральної) зв'язки з драматургією візуально-видовищних мистецьких видів: хореографією, театром, живописом, декоративно-ужитковими формами. І якщо специфіка пластичних мистецтв породжує моменти статичної споглядальності, а загострене відчуття кольору, лінії посилює емоційне сприйняття, то мистецтво танцю, жесту, руху привносять до

¹Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Л., 1975. С. 169.

²Про традиційну спільність пісенності конкретного обряду, а також про генетичну спорідненість фольклору всього календарного циклу див. роботу Ф. Колесси «Старовинні мелодії українських обрядових пісень на Закарпатті». С. 368–397.

драматургічного розвитку необхідну дієвість, динаміку, що сприяє подоланню замкненості екстенсивних заспівно-приспівних пісенних структур.

Різновид кантати-дійства певною мірою стилізує на новому історичному шаблі поліфункціональність первісних форм художнього пізнання світу, щільно пов'язаного з трудовим процесом та обрядовістю. Синкретична єдність цих древніх форм реалізується у складній синтетичній структурі, в якій всі складові нерозривно поєднані між собою. При цьому, поряд із іманентними кантатними ознаками, у цих зв'язках є відчутні інші, невластиві даному жанру видовищно-візуальні елементи, що ніби відновлюють синкретичну єдність ранніх форм. Все це врешті створює передумови збагачення даного різновиду паралельною дією візуального ряду – балетного, народно-хореографічного, театрального, кінематографічного, телевізійного тощо та уможлиблює його модуляцію до нової театральної-сценічної форми.

У 1982 році Леся Дичко створює свій найбільш масштабний твір – ораторію «І нарекоша ім'я Київ», для солістів, хору, струнних, ударних, арфи та органу, написану на лібрето, створене за архаїчними текстами «Повісті минулих літ», «Новгородського літопису старого й нового ізводів» та «Слова о полку Ігоревім». Звернення до давніх історичних подій, спроба відтворити їх духовну атмосферу та естетичні настанови примусили композиторку шукати виражальні засоби у далеких від сьогодення часових шарах. Задум ораторії корегують, першою чергою, оригінальні тексти літературних першоджерел, стосовних історико-культурного періоду Київської Русі XI - XII століть. Зразки музичної культури цієї епохи не збереглися, володіємо лише дотичними підтвердженнями високого рівня її розвитку (фрески Софії Київської, літературні джерела, археологічні знахідки тощо). Образність старовинних літературних текстів, багато в чому споріднена із фольклорними зразками, визначила в творі відповідну жанрову стилістику, приміром, у музичному вирішенні образу Ярославни, відчутними є прямі аналогії із народними плачами.

Леся Дичко відбирає для ораторії найдавніші фольклорні наспіви, переважно обрядово-календарного циклу: хороводи-веснянки, плачі-примовляння та інші жанри, що у часових параметрах є максимально наближені до відтвореної в ораторії епохи. До того ж, первинна синкретична природа обрядової пісенності (наявність в ній драматизованих елементів, пов'язаних із танцем, рухом, дією) органічно співвідноситься із специфікою сучасної кантатно-ораторіальної форми, суттєвою ознакою якої є увиразнення, за відсутністю елементів театральної дієвості, сценічно-видовищного відчуття образного задуму. Іншим, не менш важливим жанровим джерелом, що також бере участь у налагодженні зв'язку сучасного задуму ораторії із

давньоруською культурою, стає професійне півче мистецтво - знаменний розспів, старовинні духовні та світські канти, звернення до яких в українській музиці завжди пов'язувалося із зацікавленням національною культурою¹. В ораторії композитора не вдається до прямого цитування зразків давньоруської музичної творчості. Разом із тим, відчуття справжності породжує залучення характерних мелодійних формул, поспівок, дотримання ладової діатоніки, вільної асиметричної метрики, відповідної просодії тексту, що дозволило створити характерний тип інтонування, максимально наближений до живої народної мови. Поетично-філософське узагальнення його основної ідеї стверджується в результаті дієво-драматичного становлення художнього задуму та конкретно-зображального втілення віддалених від сьогодення історичних образів. У паралель до ораторії Лесі Дичко, згадаємо ораторію «Слово о полку Ігоревім» російського композитора Люціана Пригожина, який також прагнув «наблизити слухача до першоджерела, до тієї поезії та правди життя, що в ньому відображено, дати слухачеві «подихати повітрям історії», створити ефект присутності»².

Дієвий ряд твору Лесі Дичко також визначений задумом наблизити до сьогодення важливі події історії Київської Русі. В першій частині ораторії – «Початок землі руської» відтворено розповідь-легенду про засновників древнього Києва, в другій – про підступне вбивство Аскольда й Діра, в четвертій – про хрещення на Русі, в шостій – проголошення здравиці Києву – багатому та просвітницькому граду Ярослава Мудрого. Третя і п'ята частини – своєрідні інтермецо, написані на поетичні тексти «Слова о полку Ігоревім», свого роду стоп-кадри в загальній багатоплановій, насиченій динамікою та експресією епічних і драматичних епізодів драматургії, доповнюючи її поданими крупним планом ліричними чарівними жіночими образами. Аналогії з кіномистецтвом є не випадкові, в інтенсивному розгортанні тематизму ораторії вирізняє яскраву конкретику образів та епізодів-картин. Досягається це складною взаємодією різноманітних засобів лексики: тут і алеаторика і багатопланова поліфонія, і напружені грона дисонуючих акордів, і складні ритмічні поєднання, і відчутний контраст – образності, фактури, динаміки, тембрів та інших виражальних засобів. І все це об'єднано мелосом, інтонаційну основу якого живить своєрідно інтерпретовані різні ознаки фольклору та знаменного духовного розспіву.

¹У сучасній українській музиці елементи знаменного розспіву у синтезі з календарно-обрядовими фольклорними ознаками та давньоруським билинним епосом використовує Є. Станкович в балеті «Ольга», де відтворено епоху формування української державності-Київської Русі, а також І. Карабиць у згадуваній кантаті-концерті «Сад божественних пісень» та інші композитори.

² Ручьевская Е. Люциан Пригожин. – М., 1977. С. 38.

Яскравим прикладом конкретизованої, майже видимої образності може бути драматургічне вирішення четвертої кульмінаційної частини твору – грандіозної фрески, що розкриває всю гостроту зіткнення двох ідеологій: язичницької, що на той час, переважала у народній свідомості та нової, ще мало відомої християнської, офіційно проголошеної київським князем Володимиром.

В оперних традиціях М. Мусоргського вирішує композиторка величний та багатоаспектний образ народу. Кияни, задля хрещення силою загнані до Дніпра – не покірنا, інертна маса, яка слухняно виконує волю князя. Леся Дичко диференціює групи хору, надаючи кожній із них суттєві для даної сюжетної ситуації пісенні та розмовні репліки, а також вирізняє в загальній звучності інтонації стогону, схлипування, плачу. Всю цю, напрочуд складну різнобарвну, строкату поліфонічну картину цементує *ostinato* хорового скандування слів-заклику хору-народу до свого бога Перуна, вже поваленого й скинутого до Дніпра: «видибай (впливай), Боже!». Вже завершено християнський обряд, звучать молитви прибулих із Візантії царгородських священиків, однак у народі не стихає лемент, гнівний протест. Повторюючись, як пересторога – таємничо, стихшено, хоча грізно, продовжує звучати скандування хору: «видибай, Боже! видибай, Боже!». Пройде чимало часу, поки народ зрозуміє, що в ту далеку епоху Київська Русь прийняла не лише нову релігію, але й «досконалі зразки релігійно-мистецької спадщини, глибокі богословські ідеї, у процесі осмислення яких на її теренах розвивалася філософська думка і літературна творчість, а щоденний ритм богослужінь сприяв засвоєнню християнської мудрості найширшими верствами населення»¹.

Переконливим є також художнє вирішення наступної частини, що розкриває узагальнений образ скорботної Жінки-матері, дружини, нареченої, яка оплакує загиблих воїнів. Тут, так само, як і у створеній композиторкою десятьма роками раніше кантаті «Червона калина», плач-тужіння стає основним жанровим джерелом не лише інтонаційності, але й композиційної структури. Сольне звучання низького жіночого голосу майже автентично імітує манеру народних плакальщиць – звідси й моменти імпровізацій, і глісандуючі пасажі, і «схлипування-стогони» спадних секундових інтонацій.

Поряд із яскраво вираженою специфікою сценічно-театральної драматургії, не менш важливими в ораторії є засади симфонізму. Врешті симфонічною є сама концепція тематичного розвитку твору, позначеного гострою конфліктністю, драматичним напруженням. Симфонізм зумовлює й

¹Сиротинська Н. Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України.

наскрізну дію та різні смислові трансформації провідної лейттеми, що утотожнює образ Города Києва. Врешті, значне місце в ораторії відведено інструментальній складовій, що виконує програмні завдання – насичена темброво-колористична звучність сприяє створенню різних просторово-звукових ефектів, породжуючи певні асоціативні аналогії із літературною образністю.

У згаданих творах прояви театральності відбуваються в межах усталеної моделі ораторії, розширення їх художніх можливостей не призводить до створення принципово нових різновидів. По іншому елементи тептроальності реалізуються в ораторії-опері, де композиторський задум врівноважує ознаки ораторіальності й театральності. За цих умов, взаємодія різножанрової драматургії – оперної та ораторіальної створює сприятливі умови для адаптації творів даного різновиду не лише на концертній естраді, але й на театральній сцені та в умовах пленеру. Прикладів цьому чимало: фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті», кантати-дійства «Дума про Довбуша» В. Бібіка та «Чотири пори року» А. Гайденка, опери-ораторії Л. Дичко, І. Карабиця, В. Зубицького та інших композиторів.

Окремо розглянемо жанр ораторії-опери, у якому ораторіальність і театральність ніби урівноважені, до того ж, прояви міжжанрових та міжвидових асоціацій визначають новий щабель сучасного композиторського мислення.

В українській музиці означеного періоду, поряд із концертною формою кантати-дійства, виникає її сценічний різновид – *оперне дійство*. Прикладом такого синтезу є опера-дійство Ігора Шамо «Ятранські ігри», для хору а capella та квартету солістів (в першому варіанті, 1980 р.). У розгорнутому в часі вокально-хоровому творі практика суспільного побутування, покликана (за А. Сохором) бути визначальною в жанровій диференціації, не завжди остаточно уточнює жанрові орієнтири твору, оскільки уможливорює їх сценічну, або концертну презентацію. Так, прем'єра оперного дійства «Ятранські ігри», задуманого композитором для втілення на оперній сцені, з успіхом відбулася у концертному виконанні в Органній залі Києва. А остаточний варіант дійства, збагачений оркестровою звучністю, присутністю балетної трупи та сценічного оформлення, за життя композитора, так і не побачив театральної рампи.

У творі І. Шамо відсутні звична фабульність та сюжетний хід оперного жанру. Зв'язуючим фактором цілісності опери-дійства стають послідовно витримані жанрові засади масштабної вокально-хорової композиції. Її тридцять хорів базуються на поезиці пісень календарного циклу: веснянках, русальних, купальських тощо, а також ліричних, весільних, танцювальних та

величальних. Однак, при цьому, відсутні фольклорні цитати (окрім фрази з пісні «Там, де Ятрань круто в'ється»), весь матеріал твору композитор Ігор Шамо та поет В. Юхимович створюють на основі поетичної та музичної лексики народних зразків.

Хоча «Ятранські ігри» задумані як сценічно-театральне дійство, насичене піснями, танцями, дієвими моментами, основним засобом вираження в творі залишається акапельна вокально-хорова звучність, а основним жанровим елементом – народна пісня. Незвичність вирішення жанру опери-дійства полягала в тому, що в ньому була зовсім відсутня наскрізна сюжетна дія, а безперервне розгортання форми обумовлював суто музичний розвиток, спрямований дистанцією змін ліричних образів народних веснянок у спрямуванні до яскравої урочисто-величальної кульмінаційної вершини.

Жанрове вирішення твору увиразнює послідовне звернення композитора до народного обряду, що привносить до висловлювання необхідну дієвість і створює передумови його сценічного вирішення. Ця тенденція у 70-80-х роках минулого століття на теренах радянських республік набуває помітної активності. Наведемо слова композитора В. Торміса, автора багатьох «фольклорних» творів, зокрема широко відомої у сімдесятих роках кантати «Закляття заліза», для хору та шаманського бубну, створеної на основі древніх епічних рунічних наспівів, на тексти «Калевіпоегу»: «Хвилює мене проблема сценічного життя народної пісні. Звичай та вірування, з якими колись вони були пов'язані, вже застаріли, однак не застаріла їхня поетична краса. Виникає проблема створення не етнографічної вистави, мета якої вбачається в розкритті духовного змісту, вічної вартісності пісні, при цьому, звільнивши її від анахронічних прикмет побутової конкретики, що нерідко лише відсторонюють від нас головне й суттєве. Іншими словами, звільняючись від старого, хотілося б знайти нове, відповідне пісні сучасне художньо-сценічне вираження»¹.

В «Ятранських іграх» також відсутні іманентні ознаки конкретних фольклорних зразків, як і звичної фабульності та послідовного драматургічного розвитку сюжетної дії, властивими оперному жанру. Натомість, зв'язуючі фактори у розвитку масштабної вокально-хорової композиції визначають послідовно витримані жанрові засади обрядової дії.

Задум цього твору виник в середині 60-х років, під час фольклорних експедицій студентів-композиторів київської консерваторії, з метою вивчення аутентичного побутування в Україні народної пісенності. Як згодом згадуватиме композитор, саме тоді, найкоротшої червневої ночі, йому вдалося

¹Тормис В. Планы и свершения, новые замыслы // Музыкальная жизнь, 1975, № 24. С. 2–3.

побачити і почути в селі над річкою Ятрань справжні «зелені святки», купальський обряд, що дійшов крізь віки до нашого сьогодення. Молодого музиканта глибоко вразили поетичність, чудовий пісенний мелос, відкрита емоція закликів, гукань, магічна енергетика пластичних рухів учасників, які, за давнім звичаєм, кружляли у хороводах, стрибали через вогонь ватри, змагалися в бігу. Саме тоді й виник задум розрахованого на масового слухача оперно-хорового сценічного дійства. Однак, композитор завершив цей твір лише у 1978, а його перше виконання відбулося ще пізніше, у травні 1982 року, вже за умов активного інтересу українських композиторів як до нових тенденцій у вирішенні системи композитор – фольклор, так і до самого жанру фольк-опери та опери-дійства.

Презентація «Ятранських ігор» І. Шамо відбулася у столичному Домі органної та камерної музики, де у виконанні хору Київського інституту культури, під керуванням А. Мархлевського, вперше прозвучали сім великих фрагментів циклу. Прем'єра концертного варіанту, до того ж із значними купюрами, все ж уможливила сприйняття композиторського задуму, розкрила слухачам світоглядні та стильові ознаки авторського задуму. «Ятранські ігри» утвердили в українській музиці жанр хорової акапельної опери, і цю традицію невдовзі активно підхопили й інші українські композитори.

Притаманна І. Шамо сміливість творчих рішень, його особливе відчуття національного пісенного мелосу та достеменне володіння сучасною технікою хорового письма одразу привернули увагу не лише композиторів, музикознавців, але й диригентів оперних та хорових колективів. Невдовзі І. Шамо почав успішні перемовини із творчими керівниками оперних театрів Києва та Дніпропетровська, стосовні сценічної постановки хорової опери, як було, на початках, задумано композитором та поетом-лібретистом. Після традиційного у таких випадках прослуховування в Київській опері, оцінка твору авторитетними фахівцями була високою¹. «Хорова опера Ігоря Шамо „Ятранські ігри“... без сумніву, яскрава подія в творчості українських композиторів... Це перше в історії оперної музики прагнення створити оперну виставу вокальними засобами (солістами і хором) без оркестрового супроводу. ... Фактура хорів є надзвичайно різноманітною і включає в себе елементи найвищого щабля складності хорового виконавства», – зазначив Л. Венедиктов, народний артист, завідувач кафедри хорового диригування Київської консерваторії, головний хормейстер Київської опери. «Мені дуже сподобалася опера, і треба знайти можливість, все зробити для показу її

¹Наведені висловлювання зафіксовані поетом В. Юхимовичем на засіданні Художньої ради Київської опери.

глядачам. Що ж до хору, то це колосальна робота, що піде на користь колективу, він піднісся б на десять щаблів вище», – резюмував обговорення народний артист, головний диригент Київського оперного театру Степан Турчак. Наступний показ твору мав відбутися після його остаточної авторської редакції, у якій до вокально-хорової партитури композитор, посилюючи сценічну виражальність, окрім оркестрового супроводу танцювальних епізодів, послідовно залучив, паритетно вокально-хоровій, інструментальну звучність.

На жаль, реалізацію цього творчого проекту призупинили як об'єктивні, так і суб'єктивні обставини – нагла смерть композитора у серпні 1984 року, невиліковна хвороба С. Турчака, а далі, на початку 90-х років, бурхливі події в Україні, що, за важких умов матеріального життя країни, зокрема майже відсутнього фінансування соціальних та культурних потреб, боронила нелегко здобуту самостійність і незалежність. За таких обставин, авторський задум масштабного твору, задуманого як інноваційне синтетичне дійство, розраховане на експеримент, у якому, саме у складному процесі підготовки театральної вистави, у співавторстві дій композитора, диригента, хормейстера, балетмейстера, художника-сценографа, хору, акторів-солістів та балетної трупи, творчий задум мав би остаточно «дозріти». На жаль, цього не сталося, хоча, навіть за складних для мистецтва умов, окремі частини хорової партитури все ж, прозвучали в концертах, і не лише на теренах України, але й за кордоном. Так, жіночий хор київського музичного училища ім. Р. Глієра (диригент Галина Горбатенко) підготував «веснянковий» фрагмент опери і з великим успіхом виконував його у багатьох країнах світу – в Голландії, Ісландії, Іспанії, Польщі, Угорщині. Колектив отримав почесний диплом, Гран-прі, до того ж, зарубіжні колеги завжди просили надіслати їм ноти та запис твору І. Шамо.

У «Ятранських іграх» бінарне співвідношення композитор-фольклор вирішується в сучасному аспекті складного процесу руйнації жанрової стабільності, пошуку нових, не регламентованих класичними нормативами різновидів. Драматургію твору створюють замкнені пісенно-поетичні форми, зокрема народно-обрядової творчості, статичний характер якої зумовлює ствердження непорушності, сталості декларованої ідеї, коли на перший план виходить емоційне сприйняття музичного матеріалу. Автор не залучає слухача до участі в подіях, лише показує ці події. Подібну, невластиву оперній драматургії відстороненість дієвих моментів компенсують акценти картинної видовищності, особливої барвистості загального колориту, що зумовлює особливу увагу, стосовно тембру та інших різноманітних фонічних ефектів. У «Ятранських іграх» композитор не обмежується послідовним використанням

у тематизмі твору народної лексики, натомість, прагне сольо-хоровими засобами акапельного співу та епізодичним звучанням інструментальних груп, зокрема, народних, приміром троїстих музик, відтворити своєрідну манеру живого інтонування, втілити неповторну атмосферу масового народного свята.

Авторське визначення твору І. Шамо «оперою» має досить умовне, скоріше метафоричне значення. «Ятранські ігри», за суттю, є розгорнутою сценічною кантатою-дійством, на зразок «Весіллячка» І. Стравинського, «Карміни Бурани» К. Орфа, або хорових творів цього жанру сучасних українських композиторів – Л. Дичко, І. Карабиця, В. Зубицького, В. Степурка, Ю. Алжнєва, Г. Гаврилець та ін.

Взаємодія професійних мистецьких форм із фольклором є постійним процесом. Констатуємо лише його активізацію в українській музиці 60-80-х років, що призвело до появи суттєво нових форм, зокрема й таких, як хорова опера. Плідність результату подібної взаємодії у творі І. Шамо забезпечив ряд факторів. Насамперед, бажання відродити в нових історичних умовах самобутні форми народного художнього мислення і надати авторській практиці яскраво національного забарвлення. По друге, особлива, глибоко занурена національних традицій спорідненість української професійної хорової музики з фольклором. І, врешті, природне прагнення композитора залучати до семантичного тезаурусу хорової опери народно-пісенні форми, що мали посприяти її демократичному спрямуванню, максимально наблизити до слухацької аудиторії. «Ставлення до фольклору – це не лише проблема образного змісту та певної конкретизації образної семантики. Це одночасно й проблема комунікативності. Використання фольклору та його окремих елементів завжди було надійною трансмісією від композиторського задуму до слухача»¹.

Орієнтацію на театральний жанр вирізняє також задум згаданої фольклорної кантати-симфонії В. Зубицького «Чумацькі пісні» (1982)². Вже сам зміст і семантика твору, значно ширша й об'ємніша, порівняно з сюжетом залученої до неї конкретної пісні-балади, створили умови для модуляції кантатного твору до оперно-сценічного. В кантаті-симфонії узагальнено теми й образи багатьох фольклорних зразків, а також отримують символічний смисл та значний розвиток численні окремі деталі, що були другорядними в оригінальному тексті, однак набрали непересічного значення в загальній

¹Задерацький В. Комунікативність музики: діалектика традицій та новаторства. – К.: Музика, 1978. С. 5–7.

²Невдовзі, у 1983 році В. Зубицький, моделюючи зміст музично-поетичного матеріалу кантати-симфонії, створює на її основі ораторіальну оперу-балет «Чумацький шлях».

драматургії твору. Так, тема ворона (вісника смерті), що персоніфікується як образ насильства, злої сили, стає центром сфери образної контрдії. Укрупнюється також мотив суспільно-соціального протесту, що у загальній концепції новотвору, також як і у попередньо створеній на цей сюжет кантати-симфонії, втілює тему боротьби українського народу за визволення.

Монтаж вербальних поетичних фрагментів різножанрового фольклору склав у другому варіанті твору сценарій ораторіальної опери-балету, із виразно визначеним наскрізним розвитком драматургії, сольо-хоровими епізодами, балетними та симфонічними інтермедіями. Чотири частини сюжету, послідовно розкривають зміст твору. «Пролог» – експозиція образів і зав'язка дії (прощання козака з матір'ю та нареченою). «Весілля» – розгорнута жанрова сцена, у якій важливого значення набирає аріозо-плач нареченої. «Реквієм» – ліричний центр твору і, водночас, кульмінація трагічних емоцій (звістка про смерть козака). «Фінал» – конфліктне зіткнення образів добра і зла, втілення ідеї активного протесту проти несправедливості та заклик до консолідації сил у боротьбі народу за визволення.

Орієнтуючись на український фольклор, композитор шукає у ньому окремі елементи мови та засоби виконавства, що найбільш переконливо відповідають його художньому задуму. Лірико-епічне забарвлення народної балади, що свого часу визначила один із головних факторів формування традиційної для української творчості різновиду кантати-поєми, в синтезі з іншими численними жанровими витоками забезпечили стильову єдність попередньо створеної кантати-симфонії. Баладний сюжет визначив концепцію «Чумацьких пісень», що втілювала вільний героїчний дух народу, розповідала про його страждання і радощі, а також суттєво вплинула на драматургічне вирішення кантати-симфонії, визначеної синтезом епічної розповідності та лірико-епічними моментами, а також характером образності, органічною взаємодією побутово-реалістичного та казково-фантастичного, діалогічними та монологічними формами. Засади кантати-поєми в творі В. Зубицького ніби укрупнюються, поєднуючись із елементами симфонічної та театральної драматургії.

Багатожанровість витоків ускладнює однозначне визначення різновиду твору. У авторській назві твору в його першій редакції – кантата-симфонія підкреслено визначальну роль у розгорнутій вокально-хоровій композиції засад симфонізму. Дійсно, доказів цьому в творі В. Зубицького є чимало: чотири частинний цикл, напружена взаємодія контрастної образності у фінальній часчастині, значна роль оркестрового компоненту, складна система драматургічного розгортання тематизму тощо. Водночас, розвинений наскрізний сюжет, присутність, поряд із узагальненими образами (горя, плачу,

зла) індивідуалізованих образів-персонажів (молодий чумак, наречена, народний вожак, пан-поміщик), конкретність подій і т. ін. наближують твір до сценічних форм. І все ж, оскільки стилістика «Чумацьких пісень», їх задум, текстова основа, драматургічні настанови, образність і мова визначені насамперед фольклорною специфікою, залучаємо цей твір до *фольклорної кантати-дійства*, в якій народно-пісенна, симфонічна та театральна-сценічна виражальність знаходяться у перехресних площинах.

Народні джерела створюють в кантаті-симфонії складну розгалужену систему, визначену не лише засобами вираження, але й композиційними прийомами. І сценічні епізоди кантати, і її симфонічний розвиток запліднені фольклорними ознаками.

Насамперед, глибоко національним є мелос кантати-симфонії. Головним джерелом її речитативно-декламаційного стилю є думи, плачі, народно-інструментальні танцювальні награвання та імпровізації. Композитор добре знає і тонко відчуває сферу народної музики. Не випадково, в багатьох сольних і хорових епізодах партитури композиторські ремарки вимагають «народної манери співу». При цьому, народно-пісенні інтонації щільно пов'язані з мовно-розповідними. Орієнтація на епос, розкриття понятійного аспекту змісту обумовлюють щільний зв'язок музичної й поетичної інтонацій: вокальна мелодика, поряд із узагальненнями, властивими пісенному жанру, поєднує розмовні інтонації, що конкретизують запитання, ствердження, заклик, прохання тощо.

У першій частині кантати-симфонії найбільш послідовно використовуються виражальність історичних пісень, дум і плачів. Хоча тут відсутні конкретні звернення до фольклорних зразків, весь тематизм насичено характерною народною лексикою. В музичному синтаксисі переважають спадні малосекундові поспівки, в обсязі терції або кварта, що відтворюють інтонаційність плачу, скорботи; типова для української думи збільшена секунда, що привносить до виражальності елемент «жалошів» (визначення кобзаря Вересая, наведене в роботі М. Лисенка)¹, багаторазові повтори окремих звуків у вузькому інтервальному обсязі та у вільно імпровізаційному ритмі, пов'язані із жалісними примовляннями, а також А також суворо дотримане скандування (склад-нота), що відображує епічну розповідність, властиву народній традиції виконання думних речитацій.

У першій частині кантати-симфонії вирізняємо кілька груп тем схожого емоційного забарвлення, що представляють виражальну сферу народного

¹Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. – К., 1978. С. 24.

страждання, горя. Це, насамперед, експонована в оркестровому вступі (переважно в тембрі дерев'яних духових) тема «чумацької недолі», в основі якої зменшений тризвук і низхідний імпровізаційний рух.



У подальшому розвитку тематизму кантати ця тема стає основою аріозного соло тенора, в якому поетичний текст, конкретизує розповідь про гірку чумацьку долю. Низхідний, переважно по пів тонах рух, стає основою тематизму наступного розгорнутого хору, з текстом широко побутуючої в свій час чумацької пісні «Гей воли ревуть, та води не п'ють». Окремі поспівки цієї пісні органічно входять до тематизму наступних частин та епізодів кантати-симфонії, а повтор цієї теми у репризі стає важливим елементом коди, що завершує весь цикл.

Іншу групу в кантаті складають теми, позначені типовими ознаками народно-епічного інтонування - щільний рух малими секундами, переважно в об'ємі малої терції, в умовах постійної зміни метру та ритмічного варіювання. Ці теми переважно пов'язані з втіленням жіночих образів кантати-симфонії (матері, нареченої) і використовуються для безпосереднього втілення схвилюваної мови учасників дії. На цій тематичній основі будується також важливий, у змістовному сенсі, хоровий епізод, що асоціюється з образом нещасливої жіночої долі, трагічного дівочого кохання. Даний епізод має наскрізну дію і без будь яких змін проходить у важливих кульмінаційних моментах драматургічного розвитку наступних частин кантати, виявляючи значення лейтобразу. Його насичена експресивна звучність створюється фактурно-гармонічними, поліфонічними та динамічними засобами. Інтонаційно поєднаний мелодійний рух перших сопрано з квартою та терційною второю других сопрано і тенорів, на тлі *ostinato* терції басів і альтів утворюють паралельний рух кварт і септім - епічно забарвлена горизонталь ніби розчиняється в сонорній вертикалі хору та оркестру. Подальший розвиток драматизує могутня динамічна хвиля (*tr* - *кренцендо* - *fff*) висхідних стретних

імітацій коротких фраз хору div., у яких звучить грізна пересторога. Цей епізод повторюється в момент драматичної кульмінації третьої частини кантати-симфонії, де динамічна хорова стрета звучить вже не як пересторога, а як звістка про смерть.

Із першою частиною контрастно співставляється друга («Весілля»), задум якої реалізується, переважно, у пісенно-танцювальній сфері, насиченій інтонаційно-ритмічною стихією національних танців – гопаків, козачків та інших, що відтворює строкату картину народного гуляння (Presto). Хор, що співає на текст жартівливої народної пісні «У Києві, на ринку» та діалог чумаків, які на підпитку сваряться із шинкаркою (чоловічий та жіночий хори) доповнюють картину святкування реалістично достовірними деталями. Натомість, до драматургічної дії цієї частини вводиться образність першої частини: в партії фаготу-соло на тлі квінтової педалі кларнетів і пульсуючого *ostinato* маракасів з'являється знайома низхідна трихордна поспівка в обсязі малої терції, з експересивною низхідною інтонацією збільшеної секунди. акапельний звучність хорових альтів експонує пісенну тему, що завершується характерним для народної виконавської манери спрямованим до низького регістру глісандуванням заключного звуку. Подальший варіантний розвиток підкреслює імпровізаційний характер даної поспівки. Надалі її тематизм стає основою аріозо сопрано-соло, що на тлі звучності хору *mormorando*, завдяки відкритій народній виконавській манері співу («білим звуком») звучить особливо виразно й скорботно.



Створюється психологічно вивірена ситуація – ритуальний плач нареченої, яку розлучили з коханим і присилують виходити заміж за нелюба, емоційно втілює стан горя та розпуки. Рельєфне зображення епічно-скорботного образу нареченої на тлі образно-інтонаційної антитези жанрового характеру – святкових веселощів масової хорової сцени, привносить до драматургії другої частини майже театральний, наочно переконливий ефект.

Третя частина «Реквієм» – сольо-хорова пієта, оплакування загиблого. Для партії сопрано композитор створює власну кантиленну мелодію плачу, базуючись на характерних народно-жанрових елементах¹. У сольному епізоді

¹Плач, як самостійна форма, що базується на народно-жанрових витоках активно

сопрано (*Lamento*) узагальнено типові поспівки, ладові формули, виконавські прийоми селянських плачів-голосінь. Малосекундові розмовні інтонації переривають експресивні широкі стрибки на кварту, септіму, октаву, мелодія раптово зміщується до високого регістру (октавою вище), насичується ангамітонними послідовностями, напруженою інтервалікою (збільшені секунди та кварта), глісандуванням заключних звуків і т. ін.

Поряд із сольною характеристикою образу дівчини-нареченої (сопрано соло), розвивається намічений у першій частині образ матері, вирішення якого стає кульмінаційним моментом у трагедійному звучанні «Реквієму». У всіх хорових партіях, поділених *div.* проходить інтонаційно самостійний тематизм, із характерними ознаками вільної речитації та постійною присутністю мотиву плачу. Його розвиток призводить до відтворення, поза звуковисотною та ритмічною фіксацією, природної розмови, плачу, зойків, примовлянь.

У партитурі кантати-симфонії, з метою створення в межах чітко організованого матеріалу сонорних зон, що втілюють шум стихії, або складний емоційний стан, співставляються епізоди, регламентовані та нерегламентовані звуковисотністю, ритмом та навіть метром. Так, у кульмінаційному епізоді третьої частини подібний прийом (окремі голоси хору виконують *ad libitum* різні фрази-примовляння), відтворено колективну імпровізацію на задану тему. Вільне поєднання восьми голосів, що декламують із різною ритмічною організацією поетичний текст, на тлі різких хроматичних низхідних пасажів дерев'яних, струнних та *ostinato* великої групи ударних в оркестрі, створюють яскравий сонористичний ефект, що втілює майже натуралістичний зойк, вибух людського відчаю, підносячи виявлення материнського горя до масштабів античної трагедії. Звучання-примовляння хору (ремарка *parle*) поступово віддаляються, переходять до шепоту і врешті зникають. Лише в партіях фаготу та віолончелей, а далі у гобоя і флейти самотньо й скорботно звучить тема-плач. Глісандо на флажолетах двох солюючих скрипок у високому регістрі (імітуючи, за ремаркою автора, свист вітру) завершують третю частинукантати-симфонії.

Фінальна частина (*Allegro barbaro*) – драматична, насичена експресією розробка матеріалу попередніх частин. Тут ніби зіштовхуються дві емоційно протилежні стихії – активні танцювальні ритми та стогнучі інтонації плачу. Неочікувані співвідношення різних ритмічних фігурацій (як по горизонталі, так і по вертикалі), постійна поліритмія стає важливим фактором симфонічного розвитку. Поряд із цим, елементи образної конкретизації,

використовувалася у композиторській практиці цього часу, зокрема, в кантатах і ораторіях Л. Дичко, в опері «Віриня» С. Слоніmsького, у балеті «Ярославна» Б. Тищенка та ін. творах.

візуальна прикметність привносять до фіналу дієвість театральної драматургії. Фінал, за суттю, представляє розгорнуту картину-сцену, у якій дії героїв одержують психологічно вивірену мотивацію.

Із загальної хорової маси в кантаті вирізняється, спочатку в чоловічих голосах, а далі у хоровому tutti, образ Ворона. Паралельний рух квартами і квінтами відтворює різку жорстку звучність. Цей зловісний персонаж історичних пісень, балад і дум, що семантично пов'язується з образом смерті, в кантаті виступає у подвійній функції, персоніфікуючи жорстоку владу та насильство панів-поміщиків.

Діалог баритона-соло і баса-соло (образи народного Вожака та Ворона-пана) створюють майже наочну картину психологічного зіткнення, конфлікту протилежних сил.

Образній індивідуалізації сприяє характер мовного інтонування: енергійні закличні поспівки в партії баритона – відзначимо тут прийом глісандування заключних інтонацій (кульмінаційних вершин), що створює в даному контексті стереофонічний ефект могутнього заклику, багаторазово помноженого луною; різкі гострі – в партії басу; скорботні (інтонації плачу); жорсткі (паралельний рух кварт і квінт в хорі), а також звукозображальні оркестрові ефекти, що імітують фоніку боротьби – стрімкі дисонуючі пасажі, губні глісандо валторн, барабанний дріб, шумові ефекти тощо.

У заключному Lento композитор відтворює картину рідної землі, своєрідний звуковий пейзаж. Епічно розмірено, в кожній партії хору а capella (альти, сопрано, тенори, басы) почергово звучить широка, по оперному розспівана мелодія.

На тлі подовжених ферматою її заключних акордів (ланцюгове дихання), в оркестрі – спочатку у кларнетів, а далі у флейти-пікколо надзвичайно виразно звучить думна імпровізація із Вступу до першої частини, яку раптово перериває природне звучання співаючих птахів (фонограма магнітофонного запису).

У «Чумацьких піснях» залучення до створення народних образів виражальних ознак фольклору вмотивоване конкретним змістом. Фольклор в кантаті-симфонії ініціює художній задум та визначає його стильову орієнтацію. Звідси – широке використання народної лексики, засобів її розвитку та особливості виконавства.

Відзначимо також увагу композитора до характерних засад народного музикування. В. Зубицький належить до художників, які, за спостереженням музикознавця І. Ляшенка, занурюються не лише «у власну фольклорну

матерію як таку, але, насамперед, у сам процес її інтонування, в живу манеру народно-виконавського відтворення»¹.

Присутність в творі нерегламентованих звуковисотною та метро-ритмічною фіксацією зон, пояснюється не лише прийомами алеаторики, але й імпровізаційною манерою народного виконавства, в якому увиразнюються довільне звуковисотне інтонування та варіантне ритмічне розгортання, що порушує задану метрику, а також використано *glissando* окремих звуків, довільні мовні фонemi і т. ін. Із традицією фольклорної імпровізації пов'язані також метро-ритмічна пластичність загальної структури, постійна зміна дводольних та тридольних розмірів, що сприяє динаміці розвитку тематизму та постійно створює імпульс до подальшої дії, забезпечуючи тим самим цілісність всієї форми.

Народні витоки помітно визначають також засади оркестрових і хорових засобів: подовжене педалювання окремих тембрів, імітації звучання народних інструментів, характерне використання розширеної групи ударних та особлива увага до групи дерев'яних духових, близьких за тембром до звучності народних інструментів – саме в партії дерев'яних духових експонується основний тематизм кантати-симфонії.

У сфері розвитку хорової фактури відзначимо активне звернення до народної підголосковості, імпровізаційне варіювання каденцій, антифонні перегукування тощо. Поряд із цим, в кантаті-симфонії беруть активну участь фактори внутрішньої динамізації фольклорних елементів (інтонаційно-ладове загострення), а також нові ракурси взаємодії із оркестрово-гармонічними засобами, нові прийомами розвитку тематизму тощо. Приміром, властиві народним зразкам варіантно-варіаційні засади, поєднуючись із складними формами симфонічного розвитку, створюють динамічну рухливу структуру кантати-симфонії, здатну втілювати художній задум у процесі його становлення. Виразальність народно-пісенних джерел у синтезі з найновішими можливостями сучасної професійної техніки значно посилює художню дію твору, обумовлює його драматургічне та жанрове вирішення, сприяє виразності національного забарвлення.

Розгорнутий драматургічний план кантати-симфонії В. Зубицького (послідовне втілення сюжету, картинність, рельєфна образність), оперно-театральні форми (аріозо, дуєт, сольо-хорова сцена) створили сприятливі умови для модуляції твору з кантатно-симфонічного до сценічного жанру. Як у свій час вокально-симфонічні «Петровські фрески» А. Петрова відкрили

¹Ляшенко И. Итернационализм советской музыкальной культуры: традиции и современность // Советская музыка. – М., 1982. № 12. С. 18.

дорогу його опері «Петро Перший», а кантата П. Петрова-Омельчука «Довбуш» стала творчим ескізом однойменної опери, так і кантата-симфонія «Чумацькі пісні» В. Зубицького надала поштовх створенню монументальної ораторіальної опери-балету «Чумацький шлях», образність, дієвість, симфонічні та сценічно-візуальні засади драматургії якої остаточно спрямували вокально-симфонічну форму до сценічно-театралізованого втілення. Однак, авторське визначення балет-опера-ораторія, поза реалізацією в умовах театральної сцени і присутності відповідної режисури виконання, має досить умовне значення. Як і «Ятранські ігри» І. Шамо, «Чумацький шлях» В. Зубицького в ряду хорових творів представляє жанровий різновид розгорнутої сценічної *ораторії-дійства* (або *кантати-дійства*), представлений Л. Дичко, І. Карабицем, О. Костіним, В. Степурком, Ю. Алжнєвим, Г. Гаврилець та іншими сучасними українськими композиторами.

Дещо відмінні засади організації жанрової драматургії спостерігаємо у сучасних кантатних та ораторіальних творах, де сферу композиторських зацікавлень визначає народна обрядовість. Ще на початку ХХ ст. спроба відтворення народного обряду в професійній музичній формі знайшла втілення в кантаті І. Стравинського «Свадебка», у творах А. Кастальського – дійстві «Братське поминання» та «Картинах народних святкувань на Русі», де використано мотиви старовинних язичницьких дійств.

Виконавська практика побутування поліжанрових творів нерідко корегує їх композиторське визначення. Приміром, задуманий, як сценічно театральний твір, в концертних умовах, може реалізуватися в жанровій версії, наближеній до кантатно-ораторіальної творчості. Так, хорове мислення Л. Дичко суттєво вплинуло на жанрові особливості та форму таких її масштабних творів як хорова опера-містерія «Золотослов», що втілює філософське світобачення старовинних язичницьких обрядів та оперне «Різдвяне дійство», в якому нове трактування вертепної драми відтворює протиставлення ідеального, духовного та людського, матеріального (обидва твори датуються 1992 роком). За визнанням композиторки, ці твори представляють оперний жанр, хоча, за багатьма параметрами і, насамперед, за умовами виконавської практики (до сьогодні - виключно концертної), в них присутні всі іманентні ознаки сучасних кантатно-ораторіальних жанрів. Появу таких творів А. Сохор пояснює «невідповідністю, або неповною відповідністю жанрового визначення стилю твору, впровадження в одному жанрі ознак іншого жанрового стилю»¹.

¹ Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Музыка, С. 109.

Ораторія та опера особливо схильні до взаємодії, завдяки спільній генезі та наявності схожих жанрових та драматургічних засад. Існують між ними і суттєві відмінності. Ораторія є іманентно асценічною, в ній відсутній видовищний фактор, превалює більш звужена, у порівнянні з оперою тематика, до того ж, переважно, народно-героїчного звучання, епічна образність, а звідси – акцент хорового компоненту, значне узагальнення, статика, дещо сповільнений (у порівнянні з оперою) темп розвитку, крупний штрих, перевага наративної розповідності, а не зображальності і т. ін.

Взаємодія ораторіальної та оперної специфіки призводить до утворення біфункціональних жанрів: ораторії-опери, або опери-ораторії. Жанрову орієнтацію у цьому випадку уточнює співвідношення складових синтезу – перевага сюжетно-фабульної або узагальнено-умовної драматургії, просторово-візуальних, або часових структур, театральні, або концертні умови виконання тощо.

Синтезуючись із оперою, ораторія привносить до неї власну специфіку, що суттєво впливає на задум, образність, драматургічні рішення, режисуру, навіть сценічне оформлення спектаклю. Однак, оскільки прорив ораторіальності все ж відбувається в умовах оперної вистави, його наслідки можна вважати появою нового різновиду *опери-ораторії*, що виконується, переважно на театральній сцені, хоча не виключені варіанти постановок таких творів і на концертній естраді, або, навіть, на пленері¹. Серед подібних поліжанрових рішень знаходимо такі знані європейські твори, як «Цар Давид» та «Антигона» А. Онегера, «Цар Едип» І. Стравинського, «Христофор Колумб» Д. Мійо та інші твори. Прикладів цього різновиду в українській музиці також чимало: «Майовка» Д. Клебанова, «Відроджений травень» В. Губаренка, «Десять днів, що потрясли весь світ» М. Кармінського, фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, «Мойсей» М. Скорика та ін.

Інший аспект даного синтезу представляють твори, у яких ораторіальна специфіка стає визначальною і «театралізація», збагачуючи ораторіальне дійство «видовищністю», конкретизуючи сюжетику, більш рельєфну образну персоніфікацію, реалізовану викінченими формами арії, аріозо, дуету, ансамблю тощо, що й призводить до різновиду *ораторії-опери*. Поєднання ораторіальної специфіки з елементами візуальних мистецтв прослідковуємо в таких творах як: ораторії-опери «Згадайте, братіє мої» В. Губаренка, за творами Т. Шевченка, для солістів, хору та симфонічного оркестру, 1991; «Золотослов» Л. Дичко, на слова народні, для солістів, мішаного хору а capella, 1992; «Йосиф Флавій» О. Костіна, лібрето І. Мамчура, за мотивами трилогії «Іудейська війна» Л. Фейхтвангера; «Старого

¹Так, оперу-ораторію І. Стравинського «Цар Едип» було поставлено на стадіоні в м. Славутич, в зоні Чорнобильської АС, а згодом, у Києві, на Хрещатику.

Заповіту», «Життя дванадцяти Цезарів» Г. Транквілла, поезій Р. М. Рільке, Г. Аполінера, Л. Костенко – для хроніста (читець), солістів, хору та великого симфонічного оркестру, 1994; «Тарас. Зоряна колиска» І. Щербакова, лібрето І. Мамчура, за Б. Стельмахом, 1996; хорова опера-балет Є. Станковича «Коли цвіте папороть», лібрето А. Стельмашенка, 1978 - 2000 та ін.

У згаданих творах виражальні засади статичної хорової форми розширює залучення інших видів мистецтва, зокрема, візуальних та хореографії. Приміром, в кантаті-теле-балеті О. Гайдена «Чотири дійства», у хоровій опері-ораторії «Ятранські ігри» І. Шамо, в ораторії-опері-балеті «Чумацький шлях» В. Зубицького, в ораторії-балеті Л. Дичко «Слава робочим професіям», у хоровій опері-балеті Є. Станковича «Коли цвіте папороть» та ін.¹

Зазначимо також властиві ораторіальним жанрам зв'язки із мистецтвом кіно, а згодом і телебаченням, специфіку яких все активніше залучають до своєї орбіти не лише музика, але й література, пластичні мистецтва, а також театр.

В українській кантатно-ораторіальній творчості цих років можливості кіно використовуються опосередковано, лише в окремих випадках спостерігаємо прямі контакти з кіно-фото зображенням (приміром, використання слайдів дитячих малюнків в концерті-кантаті Л. Дичко «Слава робочим професіям», або, запропоновані композитором кінокадри в ораторії-опері І. Карабиця «Київські фрески»). Більш послідовно, у річищі загальних тенденцій сучасної музичної творчості, залучаються специфічні прийоми кінодраматургії: техніка монтажу, суміщення фігури і фону, крупного та загального планів, «стоп-кадри», коллаж, напливи, моменти ретроспекції, звукова хроніка і таке інше².

«Кінематограф нас усіх, якоюсь мірою, примусив мислити по-іншому, – зазначав Р. Щедрін. – Він запозичив багато що в інших мистецтв, однак він і дав багато! І можливо, насамперед, свої закони монтажу. З моєї точки зору, такого роду виклад матеріалу, співвідношення між собою його частин, без будь яких зв'язуючих ланок, на сьогодні є найбільш придатним»³.

¹Першим твором в Україні, що синтезував хореографічну та ораторіальну специфіку, був балет-ораторія львівського композитора-авангардиста Ю. Кофлера «Alles durch M.O.W.», на сл. А. Руста, для балетної трупи, хору, солістів та симфонічного оркестру (1932).

²Подібні моменти кінодраматургії стають основоположними в ораторіях А. Онегера «Жанна на вогнищі», Д. Мійо «Христофор Колумб», С. Прокоф'єва «Олександр Невський» та ін.

³Щедрін Р. Музыка идёт к слушателю // Советская музыка, 1983. № 1. С. 13.

Однак, головним стимулом активізації драматичного начала в ораторіально-кантатних жанрах все ж залишається мистецтво театру. І, насамперед, найближчого сусіда ораторії – опери. Генетичну спорідненість цих жанрів обумовили прямі та зворотні зв'язки між ними. Інтеграція театральності до кантатно-ораторіальних жанрів проглядається на різних рівнях. Це може бути локальний прийом, що залучається до загального лірико-епічного плану узагальненого вираження та об'єктивної, відстороненої від дієвості розповідності. Подібний прийом адаптується в річищі подальшого розвитку іманентних властивостей жанрових моделей ораторії та кантати-поєми. Це може бути паралельний розвиток сюжетно-фабульної та узагальненою видовищної драматургії, взаємодії виражальних можливостей концертної та театральної специфіки, умовне суміщення часових та просторово-візуальних структур¹. Це може бути безпосереднє введення до кантатно-ораторіальної форми видовищних атрибутів театру: хореографії мімансу, костюму, сценічного оформлення, режисерських мізансцен тощо. В цьому випадку переведення жанру до театральної-сценічної форми побутування призводить до утворення принципово нових різновидів – сценічної кантати та сценічної ораторії². Врешті, це може бути створення, як результат злиття ораторіальної та оперної специфіки, поліфункціональних жанрів: ораторії-опери, або опери-ораторії. Жанрову визначеність в цьому випадку визначає кореляція компонентів синтезу – перевага оперності, або ораторіальності та умови виконання на театральній, або ж концертній сцені.

Існуюча кантатно-ораторіальна практика не знає випадків самостійної, відокремленої наскрізної дії залучених до синтезу видів і жанрів. В одному творі органічно взаємодіють їх різні елементи, синхронно спрямовані на розкриття художнього задуму.

Однак, у деяких творах специфічні ознаки певного мистецького виду можуть, поряд із іншими, набирати домінуючого значення і впливати не лише на виражальні засоби, образність, але й драматургічні і жанрово-стильові рішення.

Переважно, саме виконавство твору корегує композиторське визначення жанру і задумана для сценічного відтворення опера одержує концертне життя та визначення нової жанрової версії, вже більш наближеної до кантатно-ораторіальних форм.

¹Міра умовності сприяє збереженню такої важливої констатної ознаки кантатно-ораторіального жанру, як «концертність».

²Яскравими зразками «сценічних» кантат є триптих К. Орфа «Тріумфи» («Катулі Карміна», «Тріумф Афродіти» та «Карміна Бурана»), а також «Весіллячко» І. Стравинського.

До театралізованих вокально-симфонічних жанрів залучаються також елементи масових дійств та народної обрядовості. Так, жанрові витоки вже згадуваної опери Л. Дичко «Золотослов», на одну дію, на народні слова, для солістів та мішаного хору а сарелла, – слід шукати в язичницькій дохристиянській обрядовості, а жанрові ознаки її вокально-хорового «Вертепу», на народні тексти, для читця, солістів, мішаного й дитячого хорів а сарелла та перкусії, а також, створена невдовзі на цьому матеріалі хорова акапельна опера-містерія «Різдвяне дійство» сягають народного обряду та сакральної містеріальної драми¹.

Щодо опер-ораторій, створених композиторами на основі раніше написаних творів кантатно-ораторіального жанру, то, переважно, ці новотвори різняться від своїх базових попередників не стільки тематизмом, скільки новою назвою та орієнтацією на театральну-сценічне виконання.

Послідовне й органічне звернення до театральної специфіки спостерігаємо в опері-ораторії І. Карабиця «Київські фрески», жанрово визначеної композитором, як ораторія-опера, тобто, вже в першому варіанті, призначена для постановки на театральній сцені.

Літературно-поетичну основу «Київських фресок», присвячених 1500 річному ювілею міста Києва, уклав поет Борис Олійник. До сценарію увійшли оригінальні тексти «Повісті давніх літ», старовинних народних пісень, історичних документів, зокрема тексти Заповіту Ярослава Мудрого сином, документи часів Другої світової війни, а також фрагменти віршів Т. Шевченка, П. Тичини, М. Рильського, Б. Олійника, І. Драча. Провідну засаду літературно-поетичного монтажу визначив перебіг історичних подій – від древньої Київської Русі до наших днів та розповідь про важливі періоди в житті старого і сучасного Києва. Наскрізню дію в творі, що об'єднує самостійні картини-фрески в органічну цілісність, також втілений у партії читця, алегоричний образ Часу. Вірші декламаційних епізодів, що об'єднують окремі картини у цілісність, спеціально для цієї композиції написав Б. Олійник. Партія Читця, виконуючи конструктивно-сміслову функцію, не лише забезпечує сюжетно-фабульний розвиток твору, але й визначає його ораторіальну сутність, оскільки розповідність, нарративність є стабільною ознакою цього жанру. Врешті, присутність постаті Читця-Оповідача продовжує драматургічні традиції літургійних попередників ораторії, зокрема пассіонів. Однак, на відміну від духовних музичних речитативів Євангеліста, в «Київських фресках» використано театральну декламацію². Натомість, в творі І. Карабиця, поряд із принципово ораторіальним персонажем Читця «діють» персоніфіковані, конкретно-історичні (Ярослав Мудрий, генерал Ватутін),

¹При написанні опери «Різдвяне дійство», раніше написаний «Вертеп» стає його першою частиною.

²Аналогічно, декламаційний коментар (партія Оповідача) в ораторії А. Онегера «Цар Давид» об'єднує окремі номери-картини у цілісність.

узагальнено-типізовані (батько, учасник воєнних подій, наш сучасник та ін.) та легендарно-символічні образи (приміром, засновника Києва Кия).

Однак, «персоніфікація» цих образів відбувається виключно в сфері ораторіальної специфіки. Їхні функції виконують солісти та корифеї хору, в партіях яких поєднано і монологічні висловлювання від першої особи, і об'єктивна розповідність, і відсторонений від «дії» коментар подій.

Найбільш послідовно і переконливо ораторіальну специфіку композиторського задуму підтверджує вирішення хорової партії. Хор в ораторії-опері традиційно втілює епічно узагальнений образ народу, відтворений у історичній динаміці, у різних ситуаціях та іпостасях, об'єктивно безкомпромісний образ Історії та диференційовані образи представників народу, які беруть участь у драматургічному розгортанні сюжетно-фабульних моментів. У всіх випадках саме в хоровій звучності знаходить найбільш послідовне вираження епічної суті ораторіального задуму, що відтворює розгорнуту історичну перспективу подій минулого і сучасного. Наслідуючи античну грецьку трагедію, композитор розміщує по обидві сторони сцени два хори, уможливорюючи їх діалогічне співставлення, втілення контрастної антитези, що значно динамізує й унаочнює розвиток драматичної дії твору.

Ораторіальність також зумовлює структурно-композиційне вирішення твору, що включає дванадцять, поєднаних аттасса картин-фресок, що складають чітку дво-частинність, що відповідає двом діям театралізованої вистави, де кожна дія має власну, із кульмінацією у фіналі драматургію. Перша частина (шість фресок) охоплює період часів Київської Русі, натомість друга (наступні шість фресок) – події ХХ ст., з акцентом воєнного протистояння в боротьбі з фашизмом та образами сучасності.

Драматургічний розвиток ораторії-опери відтворює послідовна зміна частин-картин, поєднаних спільним спрямуванням – втіленням ідеї патріотизму, героїки народу, який бореться за свою свободу і незалежність. І, поряд із цим, наскрізний розвиток образу Часу, найбільш переконливо втілений в партії Оповідача.

Досить різноманітні жанрові витоки «Київських фресок» синтезують прикмети ораторії та оперної й хореографічної вистави, драматичного й літературного театру та народного дійства. Грандіозний задум, складна образність сценарної основи утруднювали суто музичне вирішення твору і призвело до створення самостійного поетичного ряду, що об'єднав не лише партію Читця, але й сольні, ансамблеві та хорові і декламаційно-розмовні епізоди.

Слово у «Київських фресках» використовується у різних проявах: це і традиційно розспіваний або прозовий текст вокалізованих епізодів – сольних

та хорових, і найрізноманітніші прийоми декламації – сольної, ансамблевої, (приміром, квартет солістів хору), хорової, а також мелодекламації, довільної або регламентованої ритмом і приблизно фіксованою звуко-висотністю. Сміслові функції декламаційних епізодів є різними: тут і спокійна течія об'єктивної розповіді (наближена до розмовної мелодії *Sprechstimme* і сольна речитація в партії Читця та солістів хору); і персоніфікована мова образів-персонажів (Ярослава Мудрого, Кия – соло баса, Матері – сопрано, Батька – соло тенора), виповнене героїчною патетикою монологічне вираження (в партіях Читця та басових соло) в п'ятій, одинадцятій та дванадцятій фресках; і система метрично організованих та смислово виразних реплік хорових партій, фіксована фоніка природнього звучання голосів із натовпу (запитальні фрази в драматичній кульмінації, в сцені весілля) експресивна декламація (різкі вигуки-крики, із раптово перерваним у нижньому регістрі глісандо заключного складу (в четвертій фресці); паралельний рух голосів усіх хорових груп – у теситурно визначеному діапазоні, що створює мобільну алеаторичну структуру (епізод шостої фрески, що відтворює енергійний рух мас).

Декламаційність у її різних проявах визначає також особливості хорової та сольних партій, в мелодиці яких є постійно відчутна чуйна увага до розмовного синтаксису, органічне злиття поетичної та музичної інтонації. Таке різноманітне і різнопланове використання декламаційності – в традиціях ораторії, однак у творі є відчутною також специфіка театрального жанру. Епічну розповідність словесно-поетичної складової щоразу порушують дієві драматичні моменти, рельєфна, нерідко персоніфікована мова образів-персонажів.

Монтажний характер літературного сценарію, поєднання в ньому різного тексту: сучасна українська поезія, поема «Кавказ» Т. Шевченка, старослов'янська архаїка Ярославових грамот, народна мова, прозовий текст історичних документів створює загрозу мовної строкатості і звуження жанрового задуму до рівня літературно-музичного монтажу. Певною мірою, хоча й не вповні, різностильність сценарію долається завдяки чуйному прочитанню першоджерел поетом Б. Олійником. Написані ним поетичні епізоди-зв'язки між окремими частинами та їх фрагментами, стають не лише смисловими, але й стилістичними «містками», що поєднують окремі епізоди у цілісність.

Самостійний драматургічний план представляє також хореографічне вирішення задуму, в якому візуальне відтворення музично-поетичного ряду відображає дію узагальнених образів (горя, радості, боротьби та ін.), збагачуючи понятійно-конкретне літературно-музичне вираження асоціативною символікою.

В ораторії-опері І. Карабиця також помітні стильові прикмети *народних дійств* – весільного обряду та купальських ігор: розгорнута хорова сцена в четвертій фресці, у якій центральне місце займає ритуальне звернення батька до своєї дочки-нареченої; соло тенора та дівочі хороводи (діалогічне співставлення двох жіночих хорів у третій фресці).

Такі різноманітні жанрові витoki природно вплинули на характер тематизму твору. До того ж, відтворення життя народу в значному часовому періоді, зумовлює залучення до виражальності різних стильових шарів. За таких умов, проблема тематичної однорідності стає однією з основних, оскільки саме тут узгоджуються художній, семантичний та формотворчий аспекти.

Хоча композитор не вдається до прямого цитування, в музиці відчутною є виражальність різних жанрових джерел. В першій частині – це переважно сфера обрядового та ліричного фольклору та багатоголосних панегіричних кантів, в другій частині – масових пісень, народних плачів та величальних хорів. Поряд із цим, тематизм твору постійно живить семантика оперного жанру (присутність розгорнутих речитативів, арій-монологів, аріозо, хорових сцен тощо).

Органічно переосмислені композитором різні жанрові витoki створюють стилістично однорідний тематизм твору. Так, вже у першому хорі *motomando*, створюючи звуковий символ міста, композитор поєднує контрастну поліфонію бахівського типу – контрапункт інтонаційно-ритмічно та ладово самостійних голосів та елементи народного підголоскового плану – їх паралельний рух до терцевої втори.

При цьому підкреслюються квінтові інтервали (початок вступу голосів) та забарвлення різних народних ладів: дорійського у сопрано і тенорів, дорійсько-лідійського у альтів і басів, постійна змінність мажоро-мінору тощо. До того ж, поліфонічну хорову фактуру підтримує бурдонний бас - тонічне *ostinato* низьких струнних. Все це переконливо відтворює головний образ ораторії-опери, у якому відчутні могутність і велич.

Змістовність даного образу конкретизується в центральному епізоді три частинної форми Прологу, в якому квартет солістів співає хвалу столиці на Дніпрі. Квартет «Возрадуйсь, граде» є своєрідною стилізацією хвалебного поліфонічного канту і його просвітлено-піднесене звучання вносить до емоційної сфери Прологу світлий святковий настрій.

Moderato
S. solo *mf*

Воз - ра - дуйсь, воз - ра - дуй - ся.

mS. solo *mf*

Воз - ра - дуйсь, гра - де на Дні-про-

T. solo *mf*

Воз - ра - дуйсь, гра - де, гра-

Bar. solo *mf*

Воз - ра - дуйсь, гра - де, воз - ра - дуйсь

По оперному розгорнуту арію-монолог (соло басу з хором) змінює мелодійне аріозо сопрано-соло, тематизм якого – спадна поспівка в обсязі терції, тріольні групування, варіантна повторність розвитку, метрична перемінність тощо, визначений характерними ознаками народних веснянок.

В умовах даного тематизму формується широко розспівана, виповнена внутрішньою експресією гнучка кантиленна мелодія, що звучить на тлі арпеджіато флейти та дерев'яних духових інструментів. Якщо аріозо відтворює емоційну атмосферу таємничих чар весняної ночі, то наступна хорова сцена – це вже безпосередній показ ритуальних танців, співів та ігор літнього купальського свята.

Антифонне канонічне співставлення двох жіночих хорів створює майже наочну картину дівочих хороводів. Відзначимо ладо-тональну автономність цих хорів: квінтове співвідношення (e-moll – h-moll) та метро-ритмічне неспівпадання, як результат «спізнень» викладу тематизму першим хором в умовах метричної перемінності.

У хоровій партії композитор використовує також автентичні тексти купальської пісні «Місяцю горішечку», при цьому авторський тематизм, не повторюючи народних зразків, базується на характерних особливостях купальського пісенно-обрядового фольклору.

Lento

S. *p* мі - ся - цю - го - рі - шеч - ку, сві - ти нам до-

A. *p* Ой!

Хор-II

Автентичний фольклорний текст використовується також у великій, по оперному розгорнутій три частинній хоровій сцені весілля (четверта фреска), у якій, як і в кантаті-симфонії В. Зубицького «Чумацькі пісні», момент стороннього «вторгнення» (звістка про смерть нареченого) переводить дію до річища драматичних подій. Як пересторога нащадкам звучить монолог Ярослава Мудрого, який закликає свій народ до миру і злагоди (тут використано автентичний текст княжого заповіту).

П'ята фреска пов'язана з образом Т. Шевченка та його поемою «Кавказ». Її поетичну основу складає монтаж окремих епізодів поеми, що стверджують ідею народного протесту проти соціального зла. На цьому матеріалі вибудовано великий поліфонічний епізод, що завершується декламаційним діалогом корифеїв хору та Читця, який закликає народ до боротьби – «Борітеся – поборете!».

Шоста фреска складається з двох частин: монологічна сцена меццо-сопрано (розповідь про події) та заключний балетно-хоровий фінал, що стверджує ідею перемоги волелюбного народу – «Я дужий народ, я молодий!» (сл. П. Тичини). Тематизм фіналу не містить конкретних аналогій із попереднім матеріалом, хоча ретельний аналіз, здатний виявити спільність із попереднім викладом: приміром, опорні звуки мажорних тризвуків в мелодичних побудовах хорової партії, що асоціюються з семантикою кантат-гимнів, або кантові джерела квартету в Пролозі. Однак ці специфічні особливості тематизму є характерними й для масових пісень, і для багатьох пісень українського ліричного фольклору, тому зазначені аналогії є вельми умовними.

У фіналі першої частини панує піднесено-святковий настрій, поліфонічну фактуру змінюють чіткі акорди хорової та оркестрової партій, вже згадувана «дзвоновість» реалізується в епізоді, де наочно ілюстративно відтворюється урочисте церковне дзвоніння («Дзвенить!»).

Початок другої частини (сьома та восьма фрески) втілює ентузіазм людей, які відбудовують країну. Перший план цього епізоду відведено

хореографічній складовій твору, а хор і оркестр створюють своєрідне звукове тло, в якому переважає токатний рух, унісонне скандування, *stretto* імітацій активних інтонаційно-ритмічних формул, швидка хорова скоромовка, сонорні ефекти, елементи звуконаслідування (стукіт, передзвін тощо).

Дев'яту фреску відкриває аріозо баса-соло, у якому суттєву роль відіграє діалогічне співставлення вокалізованого та декламаційного інтонування, що створює ефект персоналізації – до контексту вокального монологу-спомину вводяться мовні, від першої особи, репліки матері. Аналогічно співставляються декламаційна та вокальна партії Читця та чоловічого хору у діалозі Кия – легендарного засновника Києва та сучасних українських воїнів, які звільняють місто від ворога.

Кульмінацію десятої фрески – оплакування загиблих, починає тиха й повільна тема солюючого альту. Монодійний виклад, характерне поєднання щільного інтонаційного руху та широких експресивних стрибків на квінту, октаву, а також мелізматику, вільна метрика, варіантні повтори тематизму – все це вказує на жанрове коріння цієї теми – народні плачі-примовляння. Діатонічну тему альту-соло, що звучить на тлі витриманих порожніх квінт оркестру – співставлення Т - Д функцій, змінює насичена, щільна акордова фактура хорових партій *divisi*, дубльованих оркестровим *tutti*, звучання яких сприймається як емоційно відкрите виявлення болі та гніву.

В основі розгорнутої хорової сцени одинадцятої фрески – антифонні співставлення чоловічої та жіночої груп хору що втілюють жваву розмову-діалог будівельників, які відбудовують Київ. Завершує ораторію-оперу піднесено-патетичний фінал, у якому світло й могутньо звучить експонована у Пролозі тема Вічного міста.

У «Київських фресках», сформований у сфері жанрового синтезу поліжанровий різновид ораторії-опери, уможливорює переведення ораторіального дійства до видовищно-дієвої сценічної форми, в якій спостерігаємо паралельний розвиток кількох самостійних планів: декламаційного, обумовленого специфікою драматичного театру; хореографічного, модулюючого понятійну конкретність літературно-музичного вираження у пластичні форми узагальнень та символіки; відеоряду, зокрема кінокадри, що наближують до реальності просторово-кolorистичне тло.

Отже, відступ від стабільних прикмет жанру, нормативів його константного ядра компенсують значні виражальні можливості інших музичних жанрів та залучених до синтезу інших мистецьких видів (театру, масового дійства, хореографії), що, за умов провідної ролі суто музичної виражальності, сприяють більш об'ємному втіленню художнього задуму,

суміщаючи сьогоденнє й ретроспекцію, реальне та умовне, індивідуально-конкретне та філософське узагальнене.

Прем'єрний показ задуманої для театральної сцени ораторії-опери «Київські фрески» відбувся у концертному виконанні в 1982 році. Згодом, твір все ж було поставлено також на сцені Київської опери. Нагадаємо, що саме концертними були також прем'єри схожих за жанровим нахилом творів, таких як: «Коли цвіте папороть» Є. Станковича¹, «Ятранські ігри» І. Шамо, «Дума про Довбуша» В. Бібіка, «Чумацький шлях» В. Зубицького, «Згадайте, братіє моя» В. Губаренка, «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець та ін.

Дещо інше вирішення вокально-симфонічного жанру І. Карабиць демонструє у своєму останньому масштабному хоровому творі – «Молитва Катерини», образно-тематична сфера якого, пов'язана із вшануванням пам'яті про трагічні події голодомору в Україні. Твір, написаний у 1992 році, на тексти письменниці Катерини Мотрич, для читця, дитячого хору та великого симфонічного оркестру, композитор жанрово визначив кантатою. Однак, значна роль у загальній формі твору вербальної складової, зокрема партії читця – під час прем'єрних концертів цю партію виконувала авторка текстів Катерина Мотрич, а також симфонічні засади драматургічного розвитку, об'єднаного трагічними лейтмотивами – смерті, плачу, жалобного маршу – надають йому ознак ораторіального жанру.

Вокально-симфонічна творчість І. Карабиця вписала яскраву сторінку в українську сучасну музику. Без усвідомлення цього вагомого в творчості композитора доробку, важко уявити, як цілісну картину, сучасний етап розвитку українській кантатно-ораторіальній творчості.

У межах даного часового відтинку в кантатно-ораторіальних творах, серед інших складових жанрово-видового синтезу, особливо відчутним стає вплив симфонічних жанрів. Подібний метод, пов'язаний із відображенням загально значимих масштабних ідейно-художніх концепцій. При цьому, в світлі нових стильових тенденцій, прагнення до симфонізації диктується в основному двома причинами. Перша – це звернення до можливостей симфонізму з метою конкретизації задуму: реалізація програмних завдань, інструментальний звукопис, темброва драматургія, система характерних лейттем та лейтінтонацій, семантика яких також пов'язана з втіленням конкретних образів, явищ, станів і т. ін. Друга – залучення симфонізму як фактору значного узагальнення змісту, як імпульсу напруженого розвитку суто музичної логіки, що надає драматургії твору потужний заряд дієвості та логічну послідовність розвитку. При цьому, у формотворенні панівними

¹Твір Є. Станковича «Коли цвіте папороть» у 2000 році було поставлено на сцені Львівського театру опери та балету, як оперно-балетну виставу.

стають традиційні конструктивні засади сонатно-симфонічної форми, що відтворюють появу нового, як результату діалектичної взаємодії вихідного контрастного тематизму. Однак, поряд із інструментальною, не менш важливою є також послідовна дієвість сольо-хорової драматургії.

Взаємодія симфонічної та кантатної форм має вже досить тривалу історію, про що наголошувалося у попередніх розділах даного дослідження. У контексті специфічних ознак цієї взаємодії проявлялася активізація інструментального компоненту і суто інструментальних засад формотворення, що призвело до помітних видозмін у традиційному осмисленні драматургічних функцій частин циклу і, врешті, до появи нових кантатно-ораторіальних різновидів.

Уже сама присутність оркестрового компоненту в кантатно-ораторіальних жанрових моделях (в якості її константної ознаки,) створює природні умови для подальшого розвитку симфонічного елементу і, багато в чому, визначає активність даного процесу. Однак, у жанровому синтезі не менш важливим стає привнесення внутрішньої логіки розвитку симфонічної форми, її найголовніших засад тематичного розвитку в становленні художнього задуму. Приміром, в кантаті Л. Дичко «Вітер революції», написаній на вірші М. Рильського та П. Тичини, для хору без супроводу і названою авторкою симфонією (1973 р.), вирішальною ознакою стилістики стає звернення, в національних традиціях, до акапельного хорового співу та міцна опора на жанрові джерела¹. В кантаті органічно поєднано народні витоки хорового розвитку та новітні форми композиторської техніки. При цьому, важливу роль має поетичний текст (вірші найбільш «музикальних» українських поетів), що визначає не лише образну спрямованість симфонії, але й характер музичної інтонації та ритмічні особливості мелодизму. Симфонізм твору Л. Дичко, першою чергою, обумовлено художнім задумом, філософським осмисленням подій. Звідси – контрастне співставлення та динамічний розвиток, із ствердженням у репризі узагальненої образності першої частини, а також симфонічна структура чотири-частинного циклу, в якому образну дієвість першої частини, наближеної до форми сонатного Allegro (на вірш П. Тичини «Плуг») змінює лірика другої (на вірші П. Тичини «Як упав же він з коня»), поетичне інтермецо третьої (вірші П. Тичини «Арфами, арфами») та плач-примовляння (на вірші поеми М. Рильського «Жага») – четвертої. «Вітер революції» – твір дійсно цілісний, відносно задуму та музичного втілення, – зазначає М. Гордійчук. – Авторка зосередилася в ньому на відтворенні внутрішньої суті задуму. Композиція не лише зовнішньо

¹У більш пізній редакції твору композитор реалізує можливості інструментального компоненту в партії органу.

відповідає традиційному симфонічному циклу. Засади наскрізного розвитку визначені його драматургією, деталі розвитку окремих образів позначені активним спрямуванням до заключного пункту розповіді»¹.

Структура сонатно-симфонічного циклу відчутна також у п'яти частинній ораторії В. Герасимчука «Обеліски та колоски» (на вірші П. Шаповала), присвяченій темі війни та миру. (1978). Засади сонатності стають визначальними в першій частині ораторії («Пам'ять»), у якій суворі, епічна монологічна тема баритону-соло протиставлена світлій, ліричній темі сопрано-соло. Виразно виявлені основні розділи сонатного Allegro: експозиція, розробка, де стверджується лірична сфера та динамізована дзеркальна реприза, що завершує першу частину могутнім звучанням головної епічної теми. В ораторії прослідковуються також симфонічні засади організації циклу: дієве протиставлення контрастних сфер в першій частині змінює строга, тенєєвського стилю поліфонія другої частини («Пролітають вітри»), драматизована образність третьої («Б'ють в набат»), ніжна лірика колискової в четвертій («Ростуть сини») та рондальна структура Фіналу («Вітчизні»), в якому стверджується головна епічна тема першої частини.

У названих творах, за умов інтенсивної дії симфонічних засад, все ж відчутно виявлено специфіку засад кантатно-ораторіального жанру та виразні контури певних його різновидів (акапельна хорова кантата Л. Дичко, лірико-епічна ораторія В. Герасимчука.) Однак, послідовне звернення до симфонізму може також суттєво вплинути на жанрове вирішення і привести до утворення нового гібридного різновиду. Така взаємодія специфіки різних жанрів може відбуватися як в сфері кантатно-ораторіальних, так і симфонічних форм.

У спільному річищі стилістичних спрямувань сучасної української музичної творчості помітним стає активне зближення симфонічних та вокально-хорових форм. При цьому, хорова і сольна вокальна звучність залучається і як привнесена додаткова темброва фарба, і як один із способів конкретизації програмного задуму, не порушуючи при цьому стабільність прикмет симфонічного жанру. Приклади цьому знаходимо у багатьох творах: Д. Клебанова (Шоста симфонія для мецо-сопрано, хору та оркестру, на вірші А. Малишка «Книги братства» та Восьма симфонія «Поема про хліб», для сопрано, баритону та оркестру на вірші радянських поетів), В. Губаренка (Третя симфонія, присвячена українським партизанам, для чоловічого хору та оркестру, слова народні); О. Левковича (Друга симфонія для симфонічного оркестру та голосу на вірші японських поетів); Л. Дичко (симфонія

¹ Гордійчук М. Леся Дичко. – К., 1978, С. 67.

«Привітання життю» для сопрано, баса та камерного оркестру, на вірші І. Б. Антонича) та інших авторів.

Часом специфіка привнесеного до симфонічного жанру вокально-хорового компоненту стає такою інтенсивною та послідовною, що авторське визначення «симфонія», або «кантата» чи «ораторія» сприймається надто умовно і виникає необхідність шукати для жанрового визначення більш відповідні орієнтири.

Яскравим прикладом співвідношення різних жанрових впливів, що створюють нероз'єднану єдність у становленні образно-тематичної концепції твору, його драматургічних та формотворчих засад, є третя симфонія Є. Станковича «Я стверджуюсь», створена у 1976 році для хору, солістів та оркестру, на слова П. Тичини. Задум цього твору композитор розробляє на тлі загально значимої теми боротьби народу за краще майбутнє. Звідси – широко закросений показ подій тривалого за часом історичного відтинку, масштабна композиція, обумовлена послідовним чергуванням епізодів і частин, визначених хронологією важливих етапів життя суспільства. Характерною рисою твору є суміщення героїки і лірики – із цим пов'язане широке використання виражальності народної та масової пісні. Значимість задуму, масштабність композиції, смислові зв'язки частин та епізодів циклу, постійна присутність вокально-хорового компоненту, де домінуючою є роль хорової звучності, утвердження-прославлення теми народу у фіналі, врешті героїко-епічна спрямованість симфонії Є. Станковича створюють всі підстави аналізувати цей твір, за умов безумовного новаторства його жанрових ознак та семантики, саме як симфонію-ораторію. Конкретизована образність, як результат вторгнення до загального розвитку сюжетно-дійових епізодів, стає підтвердженням ораторіальних засад твору. Водночас, протиставлення особистісного та колективного, суб'єктивного та історично об'єктивного обумовлює узагальнену драматургію, властиву суто інструментальним, зокрема симфонічним формам. «Монументальністю художньої форми, глибиною та масштабністю задуму, твір наближується до ораторії і представляє зразок синтезу жанрів, оскільки, поряд із ораторіальним характером звучання, головна роль у розгортанні ідеї та втілення образів належить засадам симфонізму», – зазначає М. Гордійчук¹.

Твір Є. Станковича, дійсно позначеним концептуальністю симфонії, однак, його оркестровий та сольо-хоровий компоненти створюють єдину

¹ Гордійчук М. Я стверджуюсь! // Культура і життя, 1976. 29 квітня.

лінію розвитку, загострену та конкретизовану текстом, що наближує його до ораторіального жанру.

Важливого значення в третій симфонії Є. Станковича має тема особистості, діалектичної взаємодії об'єктивного і суб'єктивного, загального та індивідуального. Її герой – людина, яка шукає сенс буття серед різноманітних впливів звихреної воєнними подіями епохи. Образно-тематична заданість симфонії, обумовлена поетичним сценарієм, складеним із віршів різних, переважно ранніх циклів П. Тичини («Сонячні кларнети», «Плуг» та ін.), поезія яких, ніби зіткана з чистих звучань, прозорих тонів, поспівок і ритмів української народної пісенності, стала у вітчизняній літературі своєрідним феноменом музичного світовідчуття.

Музичне втілення віршів П. Тичини до недавнього часу було прегоративою камерно-вокальної музики¹. Однак, у творі Є. Станковича вірші поета стають основою симфонічної концепції, що сприяє найбільш повному розкриттю їх ідейно-психологічної мотивації та властивої симфонізму глибини філософських узагальнень. Композитор зупиняє увагу на найбільш знаних віршах поета 1917 – 1920 років, що створювалися в період подій громадянської війни і щиро й безпосередньо відобразили об'єктивні соціальні протиріччя подій, що відбувалися у цей час в Україні. Натомість, поетичну основу заключної частини симфонії склав вірш П. Тичини «Я стверджуюсь!», створений у 1943 році, в часи Другої світової війни, коли у драматичному протистоянні врешті настав переломний момент і українські воїни звільнили столицю України. Ці події у загальному контексті третьої симфонії сприймаються логічним ідейно-естетичним висновком всього попереднього розвитку. Так, злободенність, переплавлена у високу поезію, стає об'єктивним, майже документальним свідченням епохи та одним із численних джерел доволі складної й неоднозначної жанрової основи симфонії.

Насамперед, провідна функція поетичного слова у розгортанні образно-емоційного змісту симфонії визначила її програмні засади та привнесла до її задуму конкретно-об'єктивний тон висловлювання. У першій, четвертій, п'ятій і шостій частинах домінує тип узагальненої програмності, обумовленою характером ліричних віршів. Натомість логіка розвитку другої та третьої частин мотивується втіленням змістовно-подієвого ряду, конкретними ознаками життєвих явищ. Звідси – закономірне зацікавлення композитора художнім досвідом, вже віддалених часом буремних років. Образність,

¹У ліриці П. Тичини, починаючи, від 20-х років минулого століття, черпали натхнення композитори різних поколінь: Я. Степовий, В. Косенко, М. Вериківський, К. Данькевич, Л. Дичко, Г. Ляшенко, І. Карабиць, О. Ківа та ін.

лапідарність висловлювання масової пісні, чітка ритміка революційних маршів, документалізм агітаційного плакату, масштабність, фресковість, синтетичність театралізованих масових дійств – цей художньо-мистецький спадок повоєнного десятиліття знайшов своєрідне втілення вже в сучасній українській вокально-симфонічній музиці.

Відзначимо деякі моменти залучення до виразливості симфонії традицій театралізованих «масових дійств»: уведення хорової декламації, особливі форми речитативу, що базуються на остінатних багаторазових повторях однієї ударної репліки, залучення різноманітних шумових «позамузичних» ефектів та зображальних засобів, пов'язаних із відтворенням фоніки мітингів, галасливих вулиць і площ. Подібну семантику зустрічаємо у вокально-симфонічних творах багатьох сучасних композиторів, які звертаються до тематики історичних подій 20-х років минулого століття (Г. Свиридов, В. Шебалин, Р. Щедрін, А. Штогаренко, Л. Дичко).

Приміром, функції соліста, який співає і говорить у мікрофон, конкретизують образ оратора, який виступає на мітингу – голос співака набирає впевненості, думка концентрується до стислих лозунгів: «Люди, любіть землю! Поети, в простори ведіть!».

Piu mosso *ff*

Лю - ди,

любіть зем - лю...

Характерні ознаки масових дійств, переосмислені у сфері нової інтонаційності і нових композиторських засобів і прийомів та інших самотніх ознак національної культури, вирізняють жанрову специфіку симфонії Є. Станковича, підтверджують її ораторіальну сутність, що позначилося на образності твору, його виражальності, формі, композиційній структурі.

Поетичний і музичний компоненти тут стають рівноправними, а музичні інтонації органічно визначені мовними. Водночас, епізод будується на модифікованій монотемі, що втілює образ ліричного героя, який стає свідком і учасником подій.

Центральний елемент даної теми – висхідний стрибок на зменшену септіму із наступним плавним спадним рухом (спочатку на малу, а далі на велику секунду) звучить гостро і напружено. Динамічне наростання сягає кульмінації і голос співака переходить у крик (авторська ремарка – «криком»). Із практикою масового театралізованого дійства пов'язано втілення в симфонії колективного образу народу. Так, у четвертій частині вміщено епізод звукової хроніки тих днів, що фіксує фоніку площі, на якій зібралося чимало людей, схвилюваних сумною звісткою. Звучність хорових басів, які довільно виконують *mormorando*, на піаніссімо найнижчі звуки (ремарка автора), в супроводі оркестрової педалі, створюють ілюзію фоніки віддаленого бою. На цьому тлі жіночий хор майже шепотом повторює фразирозповідь: «Як упав же він з коня» (у перших сопрано та альтів) і, одночасно – «Та й на білий сніг» (у других сопрано і альтів).

pp (напівпошепки)

S.I, A.I
Як у-пав же він з ко-ня

pp

S.II, A.II
Та й на бі-лий сніг

pp

B.

A...

pp

Поряд із образністю, що конкретизує сюжетно-подієвий розвиток, значне місце у творі приділено виявленню рушійних сил цього розвитку, процесу втілення його головної ідеї – і тут, вже першим планом, виступає симфонічна специфіка.

В симфонії «Я стверджуюсь!» кожна із шести частин циклу, міцно пов'язаних між собою безперервною звучністю, мають власні авторські жанрові визначення: прелюдія, токато, канони, балада, речитативи, фінал. Подібна будова твору, на перший погляд, породжує аналогії із сюїтними засадами, однак, характер і логіка послідовності органічно поєднаних між собою інтонаційними зв'язками частин, кожна з яких є конкретним етапом загального образно-емоційного розвитку, формують сонатно-симфонічний цикл, із відповідними контрастно співвіднесеними розділами.

Розглянемо конструктивні та смислові функції частин цього циклу. Позначена елегійними тонами «Прелюдія» виконує роль вступу. Це експозиція ліричного «Я» героя, романтичний юнацький образ, розвиток якого надалі призводить до усвідомлення ідеї самовідданого служіння народу. Наступна «Токато» – класичне сонатне Allegro, що поєднує контрастний тематизм¹. В цій частині величний розмах подій, глибоке відчуття правоти розбуженого революцією народу. «Канони» та «Балада» виконує функцію ліричного центру. Романтику створення нового світу, думки про нову вільну людину в «Канолах», змінюють спогади про тих, хто загинув у боротьбі за свободу («Балада»). Врешті, філософські роздуми про сенс земного буття в «Речитативах» (п'ята частина) призводять до логічного висновку фіналу, ствердженню животворної сили народу та усвідомлення органічної єдності нації. Тематичний матеріал твору, за суттю, складає варіантне розгортання мелодичних поспівок монотеми. Вирізняємо кілька груп цих тематичних поспівок: романсово-пісенні, що втілюють образ ліричного героя, декламаційно-речитативні, що відтворюють буремну атмосферу подій, героїчні вольові, символізуючі почуття монолітної єдності, згуртованості. Окрім того, певне символічну сутність мають звукозображальні моменти, приміром, пов'язані з відтворенням образу-алегорії «вітру», важливого в симфонії буремного символу повсталого народу. Всі тематичні новотвори, навіть, ті, що, на перший погляд, гранично віддалені від монотеми, при прискіпливому аналізі виявляють спорідненість із нею. Насамперед, спільним у них виявляється інтервал секунди, на якому будується монументальна будівля ораторії-симфонії. Композитор, серед інших комбінацій із цим

¹Речитативу-декламації в епізоді з тональним центром *ре*, що виконує функцію головної партії, протиставлено тему побічної партії – чітку, енергійну, ладово стійку (сі бемоль мінор), в характері жанру токати.

інтервалом, цікаво використовує його подвійну функцію, що виявляється в способі організації звуків: горизонтально – послідовне поєднання суміжних шаблів звучить напрочуд плавно, вокально. «Секунда – найбільш «мелодичний інтервал», – зазначає Л. Мазель¹. Водночас, одночасне поєднання звуків секунди є негармонічним, дисонуючим. Є. Станкович активно користується виражальністю та зображальними можливостями цього інтервалу. Мелодизм твору, завдяки присутності в його основі послідовних секундових інтонацій, набирає яскраво вираженої пісенності, ліризму, природної вокальності. Поряд із цим, секундові тяжіння, реалізовані в одночасному звучанні, створюють жорстку дисонантність, напружено-тривожні експресивно дисонуючі вертикалі, що звучать як полутонові кластери, в яких на перший план виступає темброва барва, а не функціональна інтонаційна взаємодія, організація якої визначається логікою загальної ладової структури пісенного періоду. Суміщення протилежних функцій інтервалу секунди – це той ембріон антагонізму, із якого виростає весь розвиток симфонічного конфлікту.

Щільно пов'язані також акорди вступу з ладо-функціональною будовою монотеми, з її сі-мінорним забарвленням. Так, в заключному акорді першого речення вертикально поєднані увіднотонова й тонічна гармонія соль мінору, що в сфері сі мінору прочитується як одночасне звучання перерваного кадансу. На цьому напружено-експресивному тлі в партії тенорів проходить ніжна романсова мелодія «Блакить мою душу обвіяла...». Її чотирьох тактове проведення складає монотему, з якої беруть початок всі наступні тематичні побудови.



У системі образної драматургії циклу – це найбільш суб'єктивне самовираження героя, його своєрідна лірична сповідь. Вільна плавна течія мелодики, емоційна насиченість споріднюють монотему з кращими зразками українських ліричних романсів. Півтоновий висхідний рух перериває виразний стрибок на зменшену септіму, з послідовним плавним секундовим спадом до відносно стійкого звуку. Цей характерний зворот, що підсумовує загальний діапазон теми, індивідуалізує її та увиразнює емоційний характер².

¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М., 1972. С. 164.

² Якщо звуки акордів розмістити послідовно у горизонтальній площині, то вони відтворять звукоряд монотеми: fis-g-gis-b-h-cis-d.

Інтонаційно-ладові та ритмічні елементи монотеми постійно беруть участь у розвитку тематизму симфонії-ораторії. В оркестрових інтермедіях-роздумах (в партії скрипок) зустрічаємо гостро ритмізований стрибок на широкий інтервал і вже знайомі тріольні побудови. Водночас, плавний відтинок теми, пощаблевий рух акордових інтервалів стає основою чоловічого хору *mormorando*. Стретні імітації голосів хорових партій, де поєднуються звучання загального низхідного пощаблевого руху фригійського звукоряду та зустрічний висхідний, по хроматичним півтонам теми – в оркестрі, втілюють тривожну напругу епізоду, невизначеність і схвильованість почуттів. І як висновок, після тривог і сумнівів, звучить друге *meno mosso*, де також поєднуються дві тематичні лінії. В партії тенорів, де проходить розвиток лінії особистісного («Як не горю, то не живу») ліричний вислів набирає ознак ствердності, переконаності. Цьому сприяє і активна висхідна мелодика, у якій відчутною є перевага спрямованих до мелодичних вершин квартових стрибків, і гострий пунктирний ритм при змінному метру. Водночас, тематизм, втілений хоровими партіями сопрано і альтів втілює картину чарівної природи («Там тополі у полі на волі...»). В основі його мелодичних побудов – висхідні кварта, однак, їх активність є завуальована прохідними нотами, тріольною ритмічною організацією та народно-підголосковою фактурою двоголосного викладу.

Тематизм даного епізоду щільно пов'язаний із інтонаційно-ритмічною будовою монотеми: відзначимо характерний стрибок на септіму вгору, з наступним низхідним секундовим рухом, поєднання активних ритмічних групувань з плавними тріолями, врешті, окремі вкраплення ланок монотеми.

Заключний епізод першої частини також щільно пов'язаний із монотемою – його основу складає низхідний півтоновий рух фригійських тетрахордів. Подібна модифікація монотеми вже була представлена в хорі *mormorando*. Однак, характер тематизму тут інший. Визначального значення набирає активний пружний ритм, щільний акордовий виклад сольної та хорової звучності, посилена динаміка. Завершують першу частину вже згадувані дисонансні напружені акорди першої частини, визначені секундовим рядом монотеми. Інтонаційна будова першої частини є напрочуд цілісною, завдяки щільним зв'язкам із монотемою, а загальні засади її драматургії витримуються протягом усього циклу симфонії-ораторії.

У другій частині узагальнений ліричний образ поступово «мужніє». Тему особистісного цього разу втілює соло баритону. В традиціях оперно-ораторіальної драматургії до дії вводиться конкретизований образ оратора-оповідача і, водночас, ідейного вожака народу. Мелодія сольної партії безпосередньо пов'язана з розмовними інтонаціями, амплітуда емоційних градацій тут є надзвичайно широкою, в моменти граничної напруги голос

соліста зривається у крик, або спадає до шепоту. Вільна інтонаційна течія вокального монологу також включає окремі елементи монотеми (приміром, секундний рух та експресивно-напружений стрибок на широкий інтервал), прослуховуються навіть її цілісні інтонаційні фрази.

Важливим образом у другій частині стає стихія вітру, алегоричний образ, що в поетичній творчості 20-х років знайшов широке ідейно-філософське узагальнення. Як і в поемі О. Блока «Дванадцять», у ліриці П. Тичини тема вітру стає символом боротьби, руху вперед. Вітер, що змітає усілякий мотлох старого світу є творчим, життєствердним і поет натхненно вітає його сильні рвучкі поривання. Широкими є градації цього образу: від легких ласкавих подихів («вітра-вітровіння») до могутнього шквального пориву («Вітер. Не вітер – буря!»).

Другу частину починають стихаючі пасажі глісандо в хорі на піано-піаніссімо – це перші легкі подуви вітру, що згодом, в центральному епізоді переростають в бурю і провідними засобами стають засади алеаторики. Хор «промовляє» (*parle*) – напівшепотом, далі – говіркою, далі – криком слово «вітер». Наростання могутніх поривань вітру ілюструє поступове підключення голосів всіх хорових партій – так званий прийом «ланцюгової» передачі тематизму з однієї групи хору до іншої, що створює яскравий сонорний ефект. Надалі висхідні та спадні дисонуючі гліссандо, з приблизно фіксованим звукорядом кожної партії (авторська ремарка «від найнижчої ноти до однієї з найвищих») – це вже грізний шквал розбурханої стихії.

Епізод бурі в симфонії-ораторії Є. Станковича, може бути зразком сучасного хорового письма, в якому композиторські пошуки сягають глибин фольклорних джерел, насамперед, народних «плачів-голосінь», із властивими їм експресивними «завиваннями», стогонами, криками. Водночас, асоціативні зв'язки з народною жанровістю сприяють створенню зображальної конкретики даного епізоду (картина бурі) та водночас стають втіленням певного психологічного стану героя, який перебуває у гущині буремних подій. Не порушуючи монотематичних засад, композитор об'єднує епізод тематизмом, визначеним інтонацією малої секунди, поєднаної із широким висхідним інтервалом (в даному випадку з малою септімою).

Третю образно-тематичну групу в другій частині представляє токатний хоровий епізод, що у загальній формі, наближений до рондальної, виконує роль рефрену¹. В контексті образної драматургії даної частини даний епізод втілює наростання народного руху. При цьому, важливого значення набуває поступове гармонічне збагачення хорової фактури: унісонну звучність змінює

¹Схема форми другої частини, у якій: А (токатний епізод) - В (картина бурі) А - С (соло баритону) - А.

двоголосся, далі повнозвучні акорди із чіткою метричною організацією. Півтоновий висхідний рух цих акордів – ще один доказ багатовимірного використання в творі інтервалу секунди. Значну драматургічну функцію в даному епізоді виконує жанровий фактор – токатна пульсація рівних ритмічних тривалостей дієво активізує загальний рух.

Початок і перша половина третьої частини («Канони»), що продовжує розвиток лінії особистісного, є щільно пов'язані з ліричною монотемою – в оркестрових інтермедіях дослівно повторюється тематизм першої частини (тема «роздуму» у скрипок та гобоїв). Спокійну споглядальну сферу лірики раптово «розриває» напружена експресивна звучність хорового епізоду («Чортів вітер...»), у якому складна поліфонічна структура поєднує шість самостійних шарів (чотири хорових та два оркестрових). Напружена ладо-гармонічна ритмічно багатопланова фактура різко контрастує із попереднім розвитком ліричної лінії. Об'єднуючою ланкою загального руху стає пов'язана з образом вітру тема партії сопрано, що включає елемент *glissando*. Поступово підключаються нові пласти звучності, темброво-регістрова та метро-ритмічна автономія яких сприяє їх індивідуалізації та рельєфному розмежуванню, а неспівпадання акцентованих тривалостей в окремих фразах стає джерелом активного розвитку поліфонічної тканини.

Четверта частина («Балади»), поетичною основою якої стає відомий вірш поета «Як упав же він з коня», переводить розвиток до контрастної сфери епічної лірики. В «Баладі» аспект особистісного, що мотивується емоційним сприйняттям буремних подій, пов'язаний із залученням ілюстративно-зображальних моментів. Звідси – значна роль слова та факторів, що стимулюють асоціативне мислення. Вже в оркестровому вступі образне протиставлення швидкого токатного руху тріолей (стрімкий біг коня) та сповільнених ($4/2$ замість $2/4$), приглушених низхідних секундових інтонацій (плач, примовляння) базується на асоціативному залученні конкретної жанрової специфіки. Жанрова образність визначає також загальну драматургію «Балади». Приміром, постійна пульсація рівних тривалостей, пов'язана із відтворенням картини бою, або особливості народних плачів, в основі яких варіантне повторення напружених інтонацій, що узагальнюють образ народного страждання. Тематизм, що включає поспівки плачу, повторюється у найважливіших моментах форми (у вступі, після першого хорового фугато, у заключному епізоді), привносячи до висловлювання печальні, скорботні настрої. Жанрова орієнтація виявляє в цій частині майже наочну образність, відчуття театральної конкретності, а щільні зв'язки із народними джерелами, надають висловлюванню національного колориту.

Поряд із розповідністю й картинністю значне місце в «Баладі» посідає втілення ліричної сфери, пов'язаної із відображенням психологічної реакції героя на події. У її розвитку також послідовно виявлено засади монотематизму. Лірико-пісенні розспіви хорових партій, що повторюють її основні елементи – секундові інтонації та експресивні широкі інтервали, на тлі оркестрової звучності – це ще один приклад трансформації монотеми. Повністю монотема проходить наприкінці цієї частини в партії вібрафону, де звучить стисло і печально, як емоційний відгук на звістку про передчасну смерть молодого бійця.

У п'ятій частині симфонії-ораторії сфера особистісного включає філософські роздуми героя щодо діалектики земного буття. Серед хвилювань, сумнівів, непевності (поліфонічний хор «Усе міняється, оновлюється, рветься...») поступово викристалізовується думка про вічність і багатогранність життя на землі. Останнє проведення хорового рефрену, спочатку із приблизно фіксованою звуко-висотністю, а далі монолітними акордами tutti, резюмують цю думку. Зазначимо, що інтонаційно-ритмічна побудова хорового рефрену максимально наближено до тематики першої частини симфонії. Зокрема, майже дослівно повторюється останнє речення першого періоду, а в партії соліста (у її звуко-висотно фіксованих епізодах) прослуховується інтонаційний рельєф монотеми.

П'ята частина симфонії є преамбулою фіналу твору, у якому змужнілий герой усвідомлює не лише свою причетність до подій, що відбуваються довкола нього, але й відповідальність за ці події. Драматургічна лінія розвитку «особистісного» завершується у фіналі злиттям ліричного «я» героя із багатогранним і містким поняттям «народ».

Наявність функціональних ознак конфлікту: процес зіткнення протилежностей, прагнення дією (у даному випадку емоційно-психологічною реакцією) подолати контрдію (об'єктивно існуючі протиріччя), врешті, монотематизм, обумовлений наскрізним розгортанням художнього задуму – все це підтверджує правомірність авторського визначення жанру. Однак, специфічною особливістю твору стає вирішальна роль вокального, насамперед, хорового компоненту, епічна розповідність та залучення елементів зображальності, що й створює належні підстави для визначення твору Є. Станковича різновидом ораторії-симфонії, головною ознакою якого стає вирішення симфонічної концептуальності у сфері ораторіальної специфіки.

Про постмодерністський контекст сучасної національної української композиторської школи та різні напрямки її розвитку у другій половині ХХ століття – від авангардних експериментів шістдесятників, зокрема

представників так званої «нової фольклорної хвилі», пише О. Козаренко, зазначаючи, що: «накладання» творчості чільних композиторів згаданого періоду (Л. Грабовського, Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова та ін.) на естетичну матрицю постмодерну виявляє іманентну сутність локальних знакових систем (якими є авторські «словники» – інтегральні складові національної музичної мови); воно («накладання») дає можливість сприйняти та оцінити конкретні артефакти. І, що найважливіше, використовуючи категорію постмодерну, ми досягаємо такого необхідного “вписування” до сучасного світового контексту специфічної закономірності національного музично-історичного процесу, а саме – «згущення» мистецького хроносу на стадії прискореного розвитку, що породжує співіснування-накладання кількох стильових парадигм (як це вже було в українській музиці XVII - XVIII ст.)»¹.

Нові підходи до засад синтезу – індивідуалізованого та узагальнено-типізованого, як результат взаємодії іманентних жанрових ознак із фольклорною специфікою, сценічною драматургією та симфонічним методом значно розширюють виражальні можливості сучасних кантатно-ораторіальних творів і активно впливає на жанрову динаміку. Різновиди, що виникають під час цього процесу можуть: залишатися у нормативах первинних жанрових моделей, або модулювати, в результаті порушення генотипу, до іншого жанру; створювати нові гібридні жанрові різновиди, такі, приміром, як: кантата-дієство, кантата-концерт, ораторія-симфонія, ораторія-опера та інші. До сфери дії даної тенденції, що відтворює загальне спрямування розвитку сучасного музичного мистецтва, залучаються згадані в роботі, такі значні твори кантатно-ораторіального жанру, як: *ораторія-опера* «Київські фрески» І. Карабиця; *ораторія* «І нарекоша ім'я Київ», *кантата-дієство* «А в Києві зорі», опери-дієства «Золотослов» та «Різдвяне дієство» Л. Дичко; *ораторія-симфонія* «Я стверджуюсь» Є. Станковича; *кантата-симфонія* «Чумацькі пісні» В. Зубицького, в наступній авторській редакції – *ораторія-опера-балет* «Чумацький шлях»; *хорова опера-дієство* «Ятранські ігри» І. Шамо; та інші твори досліджуваного жанру, що у 70 - 80-х роках минулого століття достойно поповнили скарбницю української музичної культури.

У 1991 році, після проголошення незалежності України, мистецтво, зокрема й музичне, остаточно розкріпачене від ідеологічної опіки, залишається сам на сам не лише з творчими, але й із соціально-економічними проблемами. Вкрай занедбана державна економіка гальмувала появу великих музичних форм - опер, балетів, симфоній. Однак, у період останнього 10-ліття XX та перших двох десятиліть XXI століть не переривається інтерес

¹Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicismuslang.html

композиторів до кантатно-ораторіальних жанрів, їх численні різновиди продовжують займати чинне місце в творчості, сприяючи наближенню її до національно-стильових реалій української музики. У цей період особливо примітною в розвитку хорових жанрів великої форми стає тенденція, визначена появою масштабних концертних композицій літургійно-канонічного та паралітургійного спрямування, таких хорових жанрів, як Літургія, Меса, Реквієм, Пассіон тощо, як акапельних, так із залученням інструментальної звучності.

Духовна музика – канонічна церковна та позацерковна, починаючи від давніх богослужбових піснеспівів храмового канону до хорових партесних концертів XVII - XVIII століть – вершинних великих хорових форм у вітчизняній музичній культурі «золотої доби» бароко-класицизму, що були в центрі уваги геніальних українських композиторів – М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дехтярьова, С. Давидова та ін. І надалі, у продовження пошуків засобів залучення духовної тематики до світської творчості – у масштабних хорових композиціях композиторів лисенкової школи – К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Вериківського, О. Кошиця, а також композиторів-священиків західного регіону України – Й. Кишакевича, М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, а також видатних композиторів і громадських діячів цього краю – С. Людкевича та В. Барвінського.

Ця традиція, що у двадцятих роках минулого століття фокусувала появу літургійних творів українських авторів, була перервана тотальною забороною радянським режимом розвитку духовної культури. Лише в останньому десятилітті XX століття, вже в умовах самостійної та незалежної держави, відроджуються національні конфесійні традиції, що знову стають важливою складовою духовної культури нації.

Сакральність, визначена біблійним сюжетом та відповідною образністю, в поєднанні із національними ознаками народно-пісенної сфери та модерними досягненнями сучасних композиторів, призвели до відчутних змін в інструментально-хоровій музиці великої форми – церковно-релігійній, паралітургійній та світській.

Після тривалої перерви до духовних жанрів звертається нова плеяда композиторів, у творах яких, як зазначає О. Зосім, «антропоцентричний вимір християнського мистецтва, що розпочався у добу бароко, актуалізував нові якості релігійної музики – динамічність, монументальність і, водночас, простоту, ясність, прозорість, камерність»¹.

¹Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір. – К., 2017, С. 297. Докладніше про національні ознаки духовних творів К. Стеценка див. у монографії Л. Пархоменко «Кирило Стеценко». – К., 2009, С. 150–199.

Ще за радянського часу, попри усі заборони, однією з перших, звернулася до літургійних форм Л. Дичко. У 1980 році, разом із поетом Д. Павличком, вона створює нову редакцію, а за суттю, толерантно перекомпонувє один із кращих літургійних творів – «Панахиду» К. Стеценка у «Хоровий концерт, присвячений пам'яті М. Лисенка». На той час, лише у такий спосіб можливо було повернути цей шедевр до виконавської практики. Його прем'єра відбулася у 1982 році, в органній залі Києва, де літургійний твір прозвучав у виконанні студентського хору Київської консерваторії, під керуванням талановитого хормейстера Павла Муравського¹.

Вже в умовах незалежної України Л. Дичко продовжує ревно працювати у літургійному жанрі, відроджуючи національну традицію духовного концертного стилю, синтезуючи архаїчні ознаки класичних форм із сучасною модерною семантикою. Композиторка створює більше десяти літургійних циклів різного призначення і виконавського складу, привернувши увагу до цього жанру увагу слухачів, диригентів-хормейстерів, композиторів. На сьогодні, кантатно-ораторіальні твори, що за формою і високим смислом духовних концепцій наближуються до жанрів християнського богослужіння, зустрічаємо в творчості багатьох українських авторів².

У національному культурному відродженні 60-х років церковна і паралітургійна музика стояли осторонь, натомість, у середині 80-х років, а також у наступних десятиліттях, що впритул наблизили українську музичну культуру до усвідомлення смислу національного відродження, звернення до релігійно-філософської проблематики в композиторській творчості та виконавстві, як і зацікавлення науковців українською церковно-музичною спадщиною, стають домінуючими. Значною мірою цьому посприяла й видатна дата – червень 1988 року, визначена святкуванням 1000-ліття хрещення України-Руси.

Насамперед, активізувалося звернення композиторів до хорових жанрів самотньої і яскравої доби бароко (хоровий концерт, літургія, меса, псалми та інші). У конфесійних культових та паралітургійних, різних за авторськими визначеннями хорових творах відроджуються біблійна змістовність та філософський смисл первинних релігійних форм ораторіальної творчості та кантати. Значний внесок до розвитку української хорової музики церковного спрямування зробили кращі українські хорові колективи – камерний хор «Київ», яким вже кілька десятиліть керує талановитий Ю. Гобдич та хорова

¹Літургійні твори Лесі Дичко розглядає О. Письменна у кн. «Хорова музика Лесі Дичко» (розділ 3). – Львів, 2010. С. 97–151.

²Згаданий у назві твору знак («Хресна дорога») зустрічаємо у творчості Й. С. Баха та його попередників.

капела «Думка», під орудою Є. Савчука. І не лише блискучими інтерпретаціями духовної музики композиторів славної доби бароко-класицизму, але й виконанням ораторіальних паралітургійних творів, створених композиторами вже у незалежній Україні.

На початку 90-х років Віктор Камінський, у паралель «Кавказу» метра львівської композиторської школи С. Людкевича, пише кантату-симфонію «Україна. Хресна дорога», поетична основа якої (вірші І. Калинця), не лише апелює до сьогодення, але й нерозривно пов'язує це сьогодення із тисячолітнім шляхом української духовності. Поезія І. Калинця спонукала композитора до пошуку синтезу різноспрямованої виражальності – традиційної, віковично закоріненої у свідомості нації і суто модерної, породженої потрясіннями сучасного часу. Присутнє у поетичному тексті звернення до біблійних символів, своєю чергою, зумовлює появу в партитурі В. Камінського численних інтонаційних знаків, пов'язаних в історії музичної практики із символічним відображенням сакральних образів. Так, в симфонії-кантаті центральним стає мелодичний знак-символ хреста¹. В. Камінський є також автором ораторії «Іду. Накликую. Взиваю», на слова проповідей митрополита Андрея Шептицького (у поетичній обробці Ірини Калинець), а також багатьох інших масштабних вокально-симфонічних композицій, у яких композитор ділиться із слухачами найбільш сокровенним.

У 1996 році О. Козаренко, наслідуючи тематику бахівських пассіонів, створює, за біблійним сюжетом, ораторію для солістів хору та оркестру «Страсті Господа нашого Ісуса Христа», у тематизмі якої інтонаційність острозьких сольних наспівів увиразнює національно-духовне начало, а емоційне наповнення ансамблевих та хорових епізодів конкретизує образність, наближуючи драматургічний задум твору до театральної дії.

Серед знакових в українській музиці духовних композицій, призначених для концертного виконання назвемо також Літургію Святого Іоанна Златоустого Лесі Дичко (1999) та Літургію Святого Іоанна Златоуста М. Скорика у 18 частинах, для солістів та хору а capella, на канонічні тексти греко-католицької церкви, 1999; картину-містерію в 10 частинах, присвячену жертвам голодомору, для мішаного хору а capella, за народними обрядами та віршем канадської поетеси О. Черненко «Святий вечір» (1993) В. Степурка, його ж «Літургію сповідницьку світлої пам'яті гетьмана Івана Мазепи» (2004), Літургію за Іоанном Златоустим, в старокиївській транслітерації (2010) та

¹Згаданий у назві твору знак хреста («Хресна дорога» В. Камінського) зустрічаємо у творчості Й. С. Баха та його попередників.

монументальний ораторіального плану цикл для мішаного хору, солістів та сольних інструментів «Монологи віків» (удостоєний у 2012 році Шевченківської премії).

У другій половині 90-х років минулого століття особливо зацікавлює українських композиторів жанр масштабного, циклічного акапельного хорового концерту, як духовного, так і світського спрямування, орієнтованого на естетичні та семантично-творчі засади українських партесних концертів. У цьому ряду – хорові концерти Є. Станковича «Господи, Владико наш», на тексти псалмів із Старого Заповіту, в редакції І. Огієнка (1998); «Духовний концерт» (Реквієм) М. Скорика, на канонічний текст Заупокійної Служби Божої греко-католицької Церкви, для сопрано, тенора та мішаного хору а capella, 1999; Духовні хорові концерти В. Польової, Ю. Іщенка; концерт «Пам'яті Леонтовича» В. Степурка (1986) та інші твори.

У новій історичній ситуації відроджується і стає особливо поширеним жанр реквієму – християнської заупокійної відправи. Реквієм, або «Панахида» у другій половині XX століття та перших десятиліть наступного століття, у продовження написаних у 20 роках минулого століття літургійних творів К. Стеценка, М. Вериківського, О. Кошиця, М. Вербицького, Й. Кишакевича, М. Копка, до цього різновиду вокально-симфонічної музики звертається чимало композиторів. Серед українських реквіємів зустрічаємо твори духовного змісту на канонічні тексти, приміром, вже згадуваний «Духовний концерт» М. Скорика, Духовна кантата В. Птушкіна «Salve Regina», на латинські канонічні тексти, для жіночого хору, симфонічного оркестру, або органу та ін. У творах цього різновиду переважно поєднуються ознаки як духовних, так і світських кантатно-ораторіальних жанрів. Композитори звертаються в них до текстів як біблійної, так і сучасної поезії та залучають до виконання, окрім хорової, сольної та оркестрової звучності, також партії органу, читця-декламатора тощо. Згадаймо, приміром, написаний у 60-х роках минулого століття «Реквієм» Г. Ляшенка, на слова Р. Рождественського, 1963; Requiem «Lux aeterna» М. Шуха, для читця, солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру, на латинські канонічні тексти та вірші російських поетів-символістів Н. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта, 1988; чотири-частинну кантату Ю. Іщенка «Скорботна мати», на сл. П. Тичини, для сопрано-соло, мішаного та дитячого хорів та симфонічного оркестру, 1990; симфонію-реквієм «Тридцять третій рік», О. Яковчука, на сл. В. Юхимовича для сопрано-соло, мішаного хору та великого симфонічного оркестру, 1990; «Панахиду за померлими з голоду» Є. Станковича, для солістів, читця, 2-х мішаних хорів та симфонічного оркестру, 1990, його ж Кадиш-Реквієм «Бабин яр» на сл. Д. Павличка, для читця, солістів, хору та симфонічного оркестру,

1991; «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, для солістів, мішаного хору, симфонічного оркестру, у якому використано латинські канонічні тексти та вірші Т. Шевченка, 1997-1999¹; «Лемківський реквієм» О. Козаренка, 1997, «Глас 2-ий (заупокійна)» Л. Грабовського, 1992 та інші твори.

Активно звертаються сучасні композитори також до жанру меси, в якій також синтезуються ознаки традиційного обряду, як західної, так і східної церкви та різноманітні прикмети світської паралітургії. Образно-сміслові концепти таких творів можуть поєднувати засади християнського вірування та символіку народної язичницької обрядовості, визначеною, переважно, із відтворенням філософського змісту, діалектики розуміння багатовимірності особистості й світу та втіленням національних ознак. Серед творів цього жанрового спрямування, назовемо хорові меси Л. Грабовського, В. Польової, Д. Киценко, В. Степурка, В. Пацери, Б. Сінчалова, В. Камінського, О. Щетинського, М. Шуха, В. Маника, Є. Петриченка, В. Птушкіна, Б. Фроляк, Л. Самодаєвої, В. Рунчака та багатьох інших композиторів.

До сучасних духовних творів кантатно-ораторіальної жанрової орієнтації залучаються конструктивно-формальні та семантичні прикмети сакрального обряду: мелодичний стрій та модальність гармонії Візантійського та Київського розспівів, інтонаційність духовної монодії, кантів, псалмів, партесних і хорових концертів, фактурно-темброве багатство, щедрість мелізматика хорових творів бароко-класицистської доби, інтонаційно-ладові та драматургічно-композиційні засади фольклорних обрядових дійств, а також європейська поліфонія вільного стилю та емоційно збагачені літургійні засади музики романтизму. Ці ознаки органічно поєднуються з прийомами сучасного композиторського письма: поліладовістю, поліритмією, сонористикою, інтертекстуальністю, кластерною технікою, хоровим педалюванням, електронікою, навіть елементами джазу та рок-культури.

Своєрідними ознаками творів релігійно-духовної тематики стає також, вже усталене в українській хоровій творчості звернення до народної обрядовості, до пантеїзму дохристиянських вірувань, інтонацій давніх пісень календарного циклу. Приклади цьому наявні в творчості Є. Станковича, Л. Дичко, В. Рунчака, В. Камінського, О. Козаренка, Ю. Ланюка, Г. Гаврилець, О. Мужчиля, А. Гайденка, О. Яковчука, В. Губи, М. Шуха, І. Щербакова, В. Степурка та багатьох інших композиторів.

До музичного обігу залучаються також пов'язані з біблійною символікою паралітургічні жанри вокально-симфонічної та хорової форми,

¹Твір В. Сильвестрова присвячено передчасно померлій дружині композитора, українському музикознавцю Ларисі Бондаренко.

композиторів української діаспори: Андрія Гнатишина, Антіна Рудницького, Ігора Соневицького, Мар'яна Кузана та багатьох інших.

Виконавський склад канонічних та паралітургійних творів є вельми різноманітним: їх пишуть для солістів, мішаного, або однорідного хорів – акапельних та із інструментальним супроводом та з партією читця тощо. Нерідко до музично-виконавських партитур вводяться народні та електро-інструменти, аудіо та відео записи, елементи хореографії, драматичного театру, навіть таких динамічних видовищних мистецтв, як кіно і телебачення.

Духовний аспект сучасної, наближеної до кантатно-ораторіальної духовно-канонічної творчості, цей багатючий пласт хорової музики, створеної вже в умовах культури незалежної соборної України, потребує поглибленого дослідження. І не лише спеціального філософсько-релігійного, а насамперед, музикознавчого.

У річищі опозиційних злетів творчої свідомості в середині минулого століття, коли відбулася майже докорінна переоцінка суспільних ідеалів, конформізм 70 - 80-х років хоча й затримав цей процес, остаточно повернути його до комуністичного «прокрустового ложа» офіційній владі вже було не під силу. Кращі хорові та вокально-симфонічні твори цієї доби, не лише визначали її естетично-мистецький клімат, але, до сьогодні не втратили своєї художньої вартості. Поряд із прагненням до відособленості і більш повного виявлення іманентних ознак традиційних жанрів (ораторія, кантата, кантата-поема, хоровий концерт, кантата-симфонія, ораторія-опера тощо), помітною стає також тенденція деконструктивних змін, розмивання їх констатних прикмет.

Пошук нових можливостей відображення дійсності, розширення образно-тематичної сфери і, пов'язане з цим збагачення лексичних та конструктивних ресурсів, стимулювали появу нових жанрових різновидів. При цьому, більш відчутним стає тяжіння вокально-симфонічної музики до *синтезу*, як з іншими жанрами, так і з іншими видами мистецтва.

Художній синтез не є принципово новим явищем, прагнення до інтеграції різних форм художнього мислення виявилось одразу після виокремлення мистецьких видів із ранніх форм первісного синкретизму і його приховані можливості протягом всієї історії музичного мистецтва сприяли розвиткові специфічних ознак музичних форм. В епоху, розпочату шістдесятниками, сьогодні її визначають як постмодернізм, тенденція стильового плюралізму органічно орієнтувала митців до синтезу. При цьому, залучення ознак різних мистецьких і немистецьких видів, музичних і поза

музичних елементів, стимулювала процес жанроутворення, оскільки, за цих умов, відхід від «чистих» жанрів компенсувався появою численних жанрових різновидів-гібридів.

Кожен час вирішує в мистецтві відповідну йому проблематику. Сучасні українські композитори, як і їхні попередники, також прагнуть музично втілити найбільш вагомі та актуальні теми і завдання свого часу. Скільки б не акцентувалося на руйнації традиційних форм та усталених структур, на рафінованості нової виражальності, до сьогодні, головним залишається концептуальний задум, а вже потім – засобу його реалізації. У вербальній творчості конкретика слова спрямовує сприйняття й розуміння образності, змістовних і соціальних функцій твору, його зв'язку з суспільними запитами конкретного часу, при цьому, зміст таких творів може вибудовуватися на іманентних ознаках суто музичної виражальності і не обов'язково утотожнюватися зі словом, або заданим цим словом конкретним логічним поняттям.

В останніх десятиліттях ХХ та на початку нового століття, в умовах відчутного розвитку хорового виконавства, спостерігаємо справжній ренесанс української хорової музики, зокрема, її найбільш масштабних хорових та вокально-симфонічних форм, позначених онтологічним суміщенням духовно-релігійного та світського світогляду.

У культурній традиції України, збуреною, в умовах бездержавності, постійним протистоянням ворожому оточенню, церква, а разом із нею і *musika sacra* посідають важливе місце. Від джерел створення, а надалі протягом значної в часі еволюції кантатно-ораторіальна творчість змістом, формою, семантикою та іншими ознаками була пов'язана з духовною культурною традицією, жорстко перерваною в ХХ столітті тоталітарною радянською владою. У 90-х роках минулого століття, зміни у жанровій і образно-тематичній ієрархії хорової музики великої форми були на подив різючими. Складні умови існування людини у вкрай технізованих умовах, під постійною загрозою катастроф і катаклізмів, перейнятою есхатомічною рефлексією європейської культури певною мірою пояснюють також звернення митців цих років до підсвідомості, філософії Фрейда, сучасної екзистенційної проблематики та давньої філософської поезії античності й далекого Сходу.

Водночас, особливо помітним у розвитку масштабних хорових форм цього часу стає утвердження канонів християнства, що загалом стає прикметною ознакою національно визначеної української творчості. Активізується звернення українських композиторів до хорових жанрів самобутньої доби бароко (хоровий концерт, літургія, меса, псалми тощо), пробуджується інтерес до концертності, однієї із домінант музичної культури,

від джерел пов'язаною із церковною обрядовістю. Цю тенденцію визначає вельми помітне кількісне зростання творів концертного жанру для різних інструментів з оркестром, а в українській музиці, насамперед, проектується на великі хорові, зокрема вокально-симфонічні форми.

Сакральна-обрядова та паралітургійна музика стояли осторонь у національному культурному відродженні 60-х років. Натомість, вже у наступних десятиліттях, що впритул наблизили українську музичну культуру до усвідомлення ідеї національного відродження, звернення в композиторській творчості та виконавстві до релігійно-філософської проблематики, як і наукове зацікавлення церковно-музичною спадщиною в українському музикознавстві, стають домінуючими. Значною мірою цьому посприяло наближення видатної дати – червень 1988 року, святкування 1000-ліття хрещення України-Руси.

Щодо стильових уподобань, то в сучасному українському мистецтві, зокрема музичному, як і раніше, мирно співіснують класичний реалізм, що поєднує традицію і гостро сучасне сприйняття дійсності, і визначені ще на зламі минулих століть нові стильові виміри, зокрема різні іпостасі імпресіонізму, експресіонізму, модернізму. До того ж, в одному творі можуть поєднуватися ознаки різних стильових орієнтацій. І не лише як фактор полістилістики, а скоріше, як окремі виражальні прийоми, здатні найпереконливіше втілити притаманні образності ті або інші ознаки, емоції, думки, враження.

Сьогодні, все що відбувається в українській культурі, на кшталт європейського зразка, огульно залучають до постмодернізму. Однак, на відміну від європейських країн із розвиненим постіндустріальним капіталізмом, де, за всіх історичних катаклізмів, культурно-мистецька еволюція постійно зберігала послідовну стадіальність, нароби культурних цінностей, що в Україні, на початку XX-го століття увиразнювали естетику модернізму, були грубо зупинені і відкинуті на досить тривалий час ідеологічними та естетичними стереотипами тоталітарної держави. Термін постмодернізм, починаючи від 60-х років, утвердився в естетичному вимірі прикметності сучасної української культури, однак його зміст і досить є розпливчастим для визначення меж авангарду, модернізму та інших мистецьких стильових течій. Навіть за умов властивого постмодернізму прагнення в різних жанрах втілювати модерні задуми засобами гри, іронічного фарсу, хаотично нагромаджуючи все і звідусіль, поєднуючи високе і низьке, прекрасне і огидне, рафіновано вишукане і комерційно масове, у вокально-симфонічній музиці українських композиторів провідним залишається національна складова творчості. Скорегована здобутками попередніх поколінь

та пошуком нових виражальних можливостей ця складова здатна зберегти в українській культурі найголовніше – глибинне, історичне, традиційне. Час все розставить по своїм місцям, увиразниться те позитивне, що сьогодні відбувається в мистецтві, а непересічні здобутки визначатимуть нові, більш виразні ознаки, що надалі віднайдуть свою нішу в системі як світоглядного, так і мистецького простору.

В XX столітті, зокрема в його радянському періоді, музичне мистецтво кілька десятиліть поспіль було змушене керуватися ідеологією панівної влади. Метою руйнації світу тоталітарного мислення, стало заперечення глобального, консервативного, уніфікованого на користь нового, унікально-неповторного, що приховувало значні потенції для пошуку подальших шляхів мистецького розвитку. І все ж, традиційний аналіз явищ, що відбуваються в сучасній музиці, навіть із врахуванням жанрово-стильового спектру найбільш поширених течій і напрямків не дасть повного уявлення про їх зміст і характер – стиль є категорією, осмислення якої потребує часової відстані. На сучасному етапі ми можемо говорити лише про ті, або інші тенденції, що пізніше, укорінюючись, можливо стануть домінуючими і в сумі визначатимуть новий стильовий вимір.

Система цінностей сучасної української музики повинна пройти значну у часі перевірку, що визначить її естетичні, жанрові та композиційно-семантичні домінанти. Вже сьогодні, в тиші художніх майстерень, у наповнених звуками композиторських студіях, на театральних сценах і в кінозалах, в літературі та поезії формується новий щабель стилеутворення, що, на певному етапі еволюції, зможе революційно змінити усталену мистецьку ситуацію та визначити можливі підходи до її розуміння і сприйняття.

Наукове видання

Терещенко Алла Костянтинівна

Українська кантата і ораторія

М о н о г р а ф і я

В авторській редакції

Підписано до друку 12.11.2021 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк. арк. 21.39.
Наклад 50 пр. Зам. № 109.

Видавництво і друкарня ПП «ЛІРА»
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 6042 від 26.02.2018