

Н. АНДРОС

**МУЗИЧНА
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ПОЕЗІЇ
ШЕВЧЕНКА**

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»

Н. АНДРОС

**МУЗИЧНА
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ПОЕЗІЇ
ШЕВЧЕНКА**

НА МАТЕРІАЛІ ХОРОВИХ ТВОРІВ
УКРАЇНСЬКИХ
РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

КИЇВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА» 1985

Предлагаемая монография посвящена лучшим страницам музыкальной Шевченкианы, связанным с вокально-хоровым творчеством выдающихся украинских советских композиторов — К. Стеценко, Л. Ревуцкого, С. Людкевича, А. Штогаренко. Особенности музыкального воплощения поэзии великого Кобзаря рассматриваются в их историческом развитии, во взаимосвязи с традициями украинской классики и прежде всего корифея украинской музыки — Н. Лысенко.

Для дирижеров, музыковедов, учащихся, студентов и преподавателей средних и высших музыкальных учебных заведений.

Рецензенты:

А. Т. Авдієвський, народний артист СРСР
Г. М. Бакаєва, кандидат мистецтвознавства

Андрос Н. І.

А66 Музична інтерпретація поезії Шевченка: (На матеріалі хорових творів укр. рад. композиторів).— К.: Муз. Україна, 1985.— 72 с., нот.— Бібліогр.: с. 70—71.

Монографія присвячена кращим сторінкам української радянської музичної Шевченкіани, пов'язаним з вокально-хоровою творчістю видатних композиторів — К. Стеценка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, А. Штогаренка. Особливості музичного втілення поезії великого Кобзаря розглядаються в їх історичному розвитку, у взаємозв'язку з традиціями української класики і насамперед з творчістю корифея української музики — М. В. Лисенка. Призначена для диригентів, музикознавців, учнів, студентів і викладачів середніх та вищих музичних учбових закладів, а також для нотних і наукових бібліотек.

А $\frac{490500000-210}{M208(04)-85}$ 19.86.

85.313(2Ук)7+83.3Ук1

© «Музична Україна», 1985



ВСТУП

Значення поезії Т. Г. Шевченка в музичному мистецтві важко переоцінити. Безсмертні образи великого Кобзаря завжди були невичерпним джерелом натхнення для українських композиторів як у дожовтневий період, так і за радянської доби. У їхніх піснях, романах, хорових мініатюрах, розгорнутих хорах, монументальних кантатах, інструментальних п'єсах, симфонічних поемах, операх і багатьох інших за жанрами та формами творах втілені хвилюючі теми Шевченкової поезії. Яскраві, високохудожні образи, створені видатним українським поетом, несли в маси революційно-демократичні ідеї протесту проти соціального та політичного гноблення, віри в невичерпні сили народу та його щасливе майбутнє. В. І. Ленін, підкреслюючи важливу суспільно-політичну роль творчості Т. Г. Шевченка, писав: «Заборона вшанування Шевченка була таким чудовим, прекрасним, на рідкість щасливим і вдалим заходом з точки зору агітації проти уряду, що кращої агітації і уявити собі не можна. Я думаю, всі наші найкращі соціал-демократичні агітатори проти уряду ніколи не досягли б за такий короткий час таких запаморочливих успіхів, яких досяг у протиурядовому розумінні цей захід. Після цього заходу мільйони і мільйони «обивателів» почали перетворюватися в свідомих громадян і переконуватися в правильності того вислову, що Росія є «тюрма народів»¹.

Т. Шевченко і музика — величезна за розмірами і багатогранна за змістом царина в духовному житті українського народу. Різноманітні аспекти цієї тематики все активніше вивчаються радянськими музикознавцями. Вагомий вклад у наукове осмислення музичної Шевченкіани внесли: П. Козицький, О. Лисенко, Д. Ревуцький, М. Гордійчук, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, С. Павлишин, О. Цалай-Якименко, Л. Єфремова та ін. Але вирішення широкого кола проблем, пов'язаних із втіленням поезії Кобзаря в музиці, ще потребує зусиль багатьох дослідників.

Основна мета даної роботи полягає у виявленні деяких типових особливостей прочитання поезії Т. Г. Шевченка в хорових творах великої форми українських радянських композиторів. Висхідними критеріями у дослідженні служать, насамперед, деякі стильові

¹ *Ленін В. І. Повне збір. творів, т. 25, с. 64.*

ознаки поезії митця, а не індивідуальні стилі композиторів, які до неї звертались. Це дає можливість ще раз торкнутися неперевершених цінностей творів геніального поета, виявити ті їх властивості, котрі формують закономірності композиторської інтерпретації як у межах окремих композиторських стилей, так і в процесі загальноісторичного розвитку музики Шевченкіани. Порівняно невелика кількість творів, що розглядаються в монографії, компенсується їх важливим історичним значенням у розвитку української радянської музичної культури: це кантата К. Стеценка «У неділеньку у святу», кантата-поема Л. Ревуцького «Хустина», кантата-симфонія «Кавказ» та кантата «Заповіт» С. Людкевича, хоровий цикл А. Штогаренка «Шевченкіана».

Перелічені полотна вже були об'єктами вивчення в музикознавчій літературі, і жоден з сучасних дослідників не може залишити поза увагою ті усталені оцінки, які вони одержали в працях відомих українських радянських музикознавців — М. Гордійчука, Н. Горюхіної, Л. Пархоменко, М. Загайкевич, А. Терещенко та ін. Направленість пропонованої книги на виконавців професійних хорових колективів зумовила метод дослідження — послідовний аналіз кожного твору з частковими висновками та їх узагальненнями в кінці роботи. Це дозволяє простежити становлення художньої образності в її конкретній залежності від поетичного першоджерела. У процесі викладення матеріалу постійна увага приділяється ризикам, специфічним для хорової фактури: хоровій «інструментовці», тембровій драматургії, динамічній палітрі, теситурним умовам тощо.

Як відомо, художня інтерпретація передбачає повноцінний результат лише на ґрунті глибокого проникнення виконавця в музично-поетичний зміст твору. Поверхова, стихійно-емоціональна трактовка завжди була ворогом справжнього мистецтва. Лише естетична рівновага емоціонального й раціонального, органічне доповнення одного другим забезпечують високий художній рівень інтерпретації. Прагнучи допомогти диригентам — керівникам хорових колективів, автор намагається дослідити ті об'єктивні явища, розуміння яких необхідно для обґрунтування виконавської концепції твору.

Є багато поетів, мова яких відзначається співністю, мелодійністю, що містить передумови для успішного втілення її в музиці. До них належить і Т. Шевченко.

Зв'язок поезії великого Кобзаря з народнописаними витоками надзвичайно складний. Поряд із зразками, що наслідують певним відомим формам народної пісні, його поезиці в цілому притаманні в більш або менш значному переусвідомленні типові ознаки народного музично-поетичного слова. Саме тому музика на вірші Т. Шевченка не може бути створена без урахування згаданих особливостей його поезії.

Проблема співучості Шевченкової поезії була і є предметом роз-

думів як музикознавців (С. Людкевича, Ф. Колесси, О. Цалай-Якименко, О. Правдюка та ін.), так і літературознавців (Є. Шаблювського, Г. Сидоренко, І. Пільгука, Є. Кирилюка та ін.). Про генетичну обумовленість творчості митця українським пісенним фольклором писав у своїй рецензії «Кобзар» Тараса Шевченка» видатний російський критик минулого століття М. Добролюбов: «У Шевченка ми знаходимо всі елементи української народної пісні. Її історичні долі підказали йому цілу поему «Гайдамаки», чудово різноманітну, живу, повну сили, цілком вірну народному характеру або принаймні характеру малоросійських історичних дум. Поет цілковито проникається настроєм епохи і тільки в ліричних відступах видно сучасного оповідача»².

Важливим кроком у дослідженні мовної майстерності Т. Шевченка стала стаття відомого українського радянського композитора, музикознавця С. Людкевича «Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка». Він науково обґрунтував, що однією з провідних рис, які еднають вірші Т. Шевченка з українськими народними піснями, де «мелодія є чинником рівноправним і безумовним нарівні з думками слів»³, є ритмічна основа. Аналізуючи розвиток народної пісні, С. Людкевич також дійшов висновку, що співність, мелодійність, музичність Шевченкових віршів пов'язані з народно-пісенною стилістикою: «Поезія Шевченка була складена не безпосередньо зі співом, але усі прикмети українських народних пісень перелились силою живого впливу на форми Шевченка...»⁴. При цьому, як зазначав С. Людкевич, поезія Т. Шевченка свідчить про глибоке засвоєння митцем класичної поетичної техніки.

М. Рильський в роботі «Література і народна творчість» продовжує розгляд двох головних джерел поезики Кобзаря — музичного фольклору та поетичної класики — і наголошує, що «силою думки і силою її висловлення Шевченко стоїть поряд з такими поетами, як Пушкін, Лермонтов, Некрасов, Гете, Байрон, Гюго, Гейне, Міцкевич, Руставелі, Бернс, Петефі, стоїть в ряду світових поетів»⁵.

Високий професіоналізм і справжню народність творів Т. Шевченка підкреслювали А. Луначарський в статті «Великий народний поет (Тарас Шевченко)»⁶, М. Шагінян у книзі «Тарас Шевченко»⁷.

Протягом всього життя поет гаряче любив народну пісню. В його «Щоденнику» та альбомах записано багато фольклорних зразків самих різних жанрів, але більше всього — пісень протесту та

² Добролюбов Н. А. «Кобзарь» Тараса Шевченко. Рецензия. — В кн.: Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 3-х т. — М., 1952, т. 3, с. 540.

³ Людкевич С. П. Дослідження і статті. — К., 1976, с. 109.

⁴ Там же.

⁵ Рильський М. Тарас Шевченко. — В кн.: Рильський М. Література і народна творчість. — К., 1956, с. 71.

⁶ Луначарський А. В. Великий народний поет (Тарас Шевченко). — К., 1961. — 39 с.

⁷ Шагінян М. Тарас Шевченко. — К., 1970. — 354 с.

боротьби. Д. Ревуцький відмічає у своїй книзі: «Революційний демократ, представник українського покріпаченого селянства, Шевченко любив народну пісню, сповнену могутнього обурення і ненависті проти гнобительського ладу, сповнену палкого гніву і бажання помсти. Він шукав пісень з загостреним соціальним змістом, які відображають класову боротьбу»⁸. Далі вчений послідовно доводить, що «всю творчість Шевченка пронизує справжня народність і народна пісенність, як органічний елемент її»⁹.

Гаряче співчуття до тяжкої долі поневоленого народу, глибоке проникнення в настрій найширших народних мас, полум'яний заклик до боротьби проти соціального гноблення, їдка антирелігійна сатира — ці теми, що так пристрасно прозвучали в поезії Т. Шевченка, були надзвичайно близькі трудовому люду. Тому не випадково перш ніж поезію митця втілили в музиці професіональні композитори, її натхненно заспівав народ. Авторами пісень на Шевченкові вірші ставали невідомі лірники, кобзарі. Поширеними ще за життя поета були: «Тяжко, важко в світі жити», «Нащо мені чорні брови» та ін. Імена авторів деяких пісень, що з'явилися в перше двадцятиріччя після смерті поета, дійшли й до нас. Так, знаменитий «Заповіт» належить перу полтавського аматора Г. Гладкого, «Рече та стогне Дніпр широкий» — вчителя латинської мови Д. Крижанівського, «Думи мої, думи мої» — К. Борисюка (відомості про нього не збереглися). Історію їх створення досліджує О. Правдюк у книзі «Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України»¹⁰.

Соціальна загостреність порушених Т. Шевченком проблем, неповторна краса й музичність його віршів привернули до себе увагу багатьох композиторів другої половини ХІХ ст. Серед творів музичної Шевченкіани дожовтневого періоду чільне місце посідає музична картина П. Ніщинського «Вечорниці» до драми «Назар Стодоля». Відомими стали хори А. Вахнянина («Садок вишневий коло хати»), І. Воробкевича («Огни горять», «Думи мої», «Минають дні», «Гомоніла Україна», «Три шляхи»), М. Вербицького («Заповіт»), Г. Топольницького («Перебендя», «Ой, три шляхи широкії»), В. Матюка (музика до поеми «Гамалія»), опера М. Аркаса «Катерина». Солоспіви на вірші Т. Шевченка створювали також П. Сокальський, М. Заремба, Г. Топольницький, А. Вахнянин та ін.

Вірші великого українського поета надихали й класиків російської музики. Вокальні твори «Гопак» і «Дніпро» М. Мусоргського, романс П. Чайковського «Вечір» («Садок вишневий коло хати» в перекладі Л. Мея) та його ж дует «На вгороді коло броду» (в перекладі І. Сурикова), романси С. Рахманінова «Покохала я на печаль свою» («Полюбилася я, одружилася я») та «Дума»

⁸ Ревуцький Д. Шевченко і народна пісня. — К., 1939, с. 13.

⁹ Там же, с. 54.

¹⁰ Правдюк О. Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України. — К., 1966. — 240 с.

(«Минають дні, минають ночі», обидва в перекладі О. Плещеева) увійшли до золотої скарбниці вітчизняного музичного мистецтва. І все ж серед музичних інтерпретаторів поезії Т. Шевченка ім'я М. Лисенка по праву стоїть першим. Його «Музика до «Кобзаря» Шевченка» складається майже із ста творів різних жанрів: пісень, дуетів, тріо, квартетів, кантат та поем. І якщо більшість його сучасників-композиторів акцентували свою увагу головним чином на ліричних, лірико-побутових та історико-романтичних мотивах творчості Т. Шевченка, М. Лисенко з особливим пафосом втілює теми соціального протесту та революційного заклику. Найбільш монументальними з його полотен на тексти великого Кобзаря є кантати «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському», «Радуйся, ниво непоплитая» та хорова поема «Іван Гус». В них композитор широко використовує інтонаційний словник українського народного мелосу, специфіку багатоголосся, знаходить нові форми драматургії.

Одним із перших професіональних композиторів, який сформулював вимоги щодо інтерпретації поезії Кобзаря був С. Людкевич: «...музикант, який хоче складати музику до Шевченка, мусить рахуватись не тільки з його індивідуальністю, яку він репрезентує: хто хоче розуміти, відчутти і відповідно інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчутти ту сферу, з якої виійшла поезія Шевченка. Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка. Отже, першим *conditio sine qua* поп, першим каноном для всякого композиста до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні, в їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємозв'язок і відносини. Музика до Шевченка мусить бути так само живим вицвітом українських народних пісень, як його поезія»¹¹.

Традиції, що склалися в музичній Шевченкіані до Великої Жовтневої соціалістичної революції, плідно продовжили свій розвиток в українській радянській музиці. Значно урізноманітнюється жанрова палітра творів на тексти великого Кобзаря. Глибоким змістом, художньою довершеністю та стрункістю форми відзначаються кантата-симфонія «Кавказ», кантата «Заповіт», хори «Сонце заходить» і «Косар» С. Людкевича, кантата «У неділеньку у святую» і розгорнутий хор «Рано-вранці новобранці» К. Стеценка, кантата-поема «Хустина» та хор «Ой чого ти почорніло» Л. Ревуцького, «Тече вода в сине море», «За байраком байрак», «Із-за гаю сонце сходить» Б. Лятошинського, «А мій батько орендар» Ю. Мейтуса та багато ін. Та поряд із цими, традиційними для музичної Шевченкіани жанрами в радянській музиці виникають і нові, що втілюють поетичні образи геніального митця в монументальних роз-

¹¹ Людкевич С. П. Дослідження і статті, с. 128.

горнутих музично-театральних і симфонічних полотнах. Це опери «Сотник», «Наймичка» М. Вериківського, «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тица, «Назар Стодоля» К. Данькевича; балети «Лілея» К. Данькевича, «Оксана» В. Гомоляки, «Відьма» В. Кирейка; симфонічні поеми «Заповіт» Р. Глієра, «Лілея» Г. Майбороди, «Душа Кобзаря» А. Штогаренка, «Тарас Шевченко» К. Данькевича та ін.

Українські радянські композитори не тільки пишуть музику на шевченківські тексти, а й прагнуть вивести у своїй творчості образ самого поета. Так з'являються опера Г. Майбороди «Тарас Шевченко», фортепіанна сюїта І. Шамо «Тарасові думи», вокальний цикл «Кобзареві» Ю. Мейтуса, вокально-симфонічна поема «Дума про безсмертного Кобзаря» А. Філіпенка, кантата-дума «На могилі Шевченка» Т. Кравцова, кантата «Безсмертному Кобзареві» Я. Цегляра тощо.

КАНТАТА К. СТЕЦЕНКА «У НЕДІЛЕНЬКУ У СВЯТУЮ»

Кантата К. Стеценка «У неділеньку у святую (ля мінор — *Сибемоль* мажор) започатковує радянську музичну Шевченкіану в хоровому жанрі великої форми. Відтворений в поетичному тексті факт з історії визвольної боротьби українського народу проти польської шляхти у XVI ст., вибір гетьмана у козацькому війську — зумовив, на нашу думку, і склад виконавців твору. Кантата «У неділеньку у святую» написана для чоловічого хору і баритона-соло в супроводі фортепіано¹².

Три головні сюжетно-сміслові лінії, що містяться в самому вірші Т. Шевченка, визначили й структурно-композиційні особливості та драматургію кантати К. Стеценка:

— описання місцевості, де відбувається ритуал обрання гетьмана;

— звернення до громади старого гетьмана Івана Лободи¹³;

— торжество народу після виборів нового гетьмана.

Основну складність для композитора у втіленні поетичних образів літературного першоджерела становив використаний Т. Шевченком принцип віршування, властивий фольклорним текстам дум та історичних пісень.

Музика кантати епічно-розповідна за характером. Крайні розділи твору виконуються хором, середній — баритоном-соло. На відміну від споглядальності, неспішності викладення музичних

¹² Стеценко К. Збір. творів: У 5-ти т. — К., 1963, т. I, ч. 1, с. 39—63.

¹³ Лобода Іван (справжнє ім'я Григор) — гетьман реєстрових козаків наприкінці XVI ст. Один із керівників повстання 1593—1596 рр. проти польської шляхти.

думок-образів у першому розділі, звучання епізоду баритона-соло відзначається схвильованою емоційністю. І як резюмуючий підсумок, синтез цих двох образно-емоційних сфер сприймається піднесений, героїко-епічний тон музики заключного розділу кантати.

Велике образно-інтонаційне навантаження несе на собі тема невеликого фортепіанного вступу. Вона асоціюється з епічними багатирськими образами російських композиторів-класиків М. Глінки, О. Бородіна (пр. 1).



Сувора, дещо архаїчна за колоритом тема у басів інтонаційно споріднена з українською народною ліричною піснею «Тече річка невеличка з вишневого саду» (пр. 2).



Деякі інтонації цієї теми відіграють важливу роль у музичній драматургії кантати і виконують формотворчі функції. Крім мелодичних зворотів пісні «Тече річка невеличка», музичну тканину кантати пронизують численні інтонації, типові для українського народного мелосу. Здебільшого вони подаються в характерному для народного багатоголосся викладі та набувають особливо яскравого фольклорного звучання в кадансових зворотах. І темброва забарвленість басових голосів, і їх низький регістр, і динаміка (*p*) і стриманий темп (*Andante sostenuto*) створюють атмосферу епічної зосередженості, притаманну зачинам дум, історичних пісень.

При включенні всього хору («у славному-преславному місті Чигирині») хорова «інструментовка» дістає рис, котрі далі стають визначальними в тембровій драматургії кантати: вокальна партія перших тенорів продовжує інтонаційну лінію мелодії пісні, другі тенори надають їм гармонічну підтримку або виводять мелодизований підголосок, в той час як мелодично розвинені басы являють собою міцний гармонічний остов. Отже, основне мелодико-інтонаційне навантаження в партитурі припадає на крайні голоси (перші

тенори та другі басы), провідною ж функцією середніх (другі тенори та баритони) є гармонічний супровід (пр. 3).

3

(Andante sostenuto)

У славно-му-преславно-му мі-сгі Чи-гі-ри-ні

Остання фраза епізоду («превелебную громаду докупи склика-ли») завдяки поверненню до тональності *ля* мінор спричиняється до появи в ньому ознак композиційно-структурної заокругленості, репризності.

У другому епізоді кантати (*Mesto, a pieno voce*), що відкривається стримано-скорботним звучанням хорового *tutti*, починається зображення військового ритуалу обрання гетьмана. Велику роль у створенні художнього образу відіграють тут простота й органічність хорової «інструментовки»: теситурна зрівноваженість голосів, компактність багатоголосся, єдиний динамічний рівень (*f*). Перша п'ятитактна мелодична фраза наділена яскравим ладовим колоритом: переакцентування тонального устою з *ля* еолійського на *мі* вносить у звучання своєрідну гіпофрігійську фарбу. В наступну фразу вкраплені секундові інтонації з фортепіанного вступу кантати, які одразу ж імітуються басами в оберненні (пр. 4).

4

(Mesto, a pieno voce)

Окремі фрази в цьому епізоді завершуються цікавими кадансами, в яких нашарування двох квінт — тонічної та доміантової — створює яскраве біфункціональне співзвуччя, що виникло в результаті природного мелодико-гармонічного руху (пр. 5).

Оскільки подібний каданс у творах М. Лисенка, а також інших українських дореволюційних композиторів не зустрічається, його



можна розглядати як зародок кварто-квінтових гармоній, що стануть важливим елементом гармонічної мови в творчості українських радянських композиторів наступних поколінь.

У третьому епізоді (*Sostenuto*) музично-драматургічний розвиток динамізується відповідно до змісту поетичного першоджерела. В ньому експонуються учасники величного ритуалу обрання гетьмана. Вже на словах «з знаменами, з бунчугами» завдяки високій теситурі тенорів та стрімкому мелодичному злету басів у найвищий регістр по щаблях тризвука *Мі-бемоль* мажору в музиці з'являються елементи героїки, ніби покликані відтворити образ славетного козацького війська (пр. 6).

6

(*Più mosso*)

Особливого ефекту хорового звучання композитор досягає завдяки протиставленню партії перших тенорів у високому регістрі всім іншим голосам чоловічого хору. Епізод завершується октавною імітацією низхідного мелодичного звороту, доповненою інтонаційно самостійною фразою у баритонів («І на горі разом стало»). Тонічний октавний унісон *Фа* мажору підкреслює відносну завершеність даного фрагменту.

Інструментальна інтермедія, інтонаційно споріднена з фортепіанним вступом до кантати, перекидає «місток» до її четвертого епізоду (*Sostenuto*). Цей і наступний фрагменти сприймаються як підготовка до кульмінації першого великого розділу твору — обрання гетьмана. І самі теми, і невибагливість хорової «інструментовки», і відповідна динаміка (*P*, короткі *crescendo*), і теситурне розташування всіх голосів, що звучать у середньому регістрі, якнайкраще підкреслюють спокійно-зосереджений характер поетич-

них образів. Так встановлюється тимчасова емоційна розрядка, котра водночас виразно відтіняє урочистість ситуації. Імітаційно-поліфонічна хорова фактура накладається на гармонічно узгоджений з нею акордово-хоральний шар фортепіанного супроводу. Остання ж фраза («гетьмана доброго обрати»), немовби символізуючи єдність волі всього козацтва, звучить октавним унісоном tutti з гострими динамічними акцентами. Утворення архаїчно-стилізованого звучання хору досягається, поряд із хоральним складом, ладотональними засобами: мінливою «грою» паралельних тональностей *Соль* мажору й *мі* мінору, а також міксолідійською барвою в кадансі (пр. 7).

7
(Sostenuto)

Ніби вибух одностайної думки народних мас вривається звучання шостого епізоду (*Moderato*), який відіграє важливу роль у динамізації драматургії кантати в цілому: вперше хор виступає як дійова особа — козацька громада. Героїчно-піднесений характер музики цього епізоду народжується в результаті логічного розвитку попередніх образів. У хоровій «інструментовці» переважає триголосся. Головна мелодична лінія доручена першим тенорам, контрапунктом до неї є мелодія басів, середні ж голоси становлять гармонічний стрижень.

Епізод *Allegro moderato* (сьомий) — кульмінація першого розділу — являє собою апофеоз народного торжества після вирішення громадою обрати гетьманом славного старого козака Івана Лободу. Тут композитор майстерно імітує засобами хорового та фортепіанного звучання закличні інтонації військових козацьких сурм та триумфально-переможного передзвону.

Подвійну композиційно-структурну функцію виконує восьмий епізод (*Andante*), який завершує перший і водночас розпочинає

середній розділ кантати. Музично-образна палітра в цьому епізоді збагачується новими ліричними барвами. Носієм мелодизму в даному разі виступає партія тенорів, протиставлена решті голосів як своєрідному емоційному фону. Розглядуваному епізоду в кантаті належить важлива роль зав'язки драматургічного конфлікту, подальший розвиток якого приводить до кульмінації всього твору — до усвідомлення громадою необхідності обрати іншого, молодого гетьмана.

Середній розділ твору — соло баритона — складається з п'яти невеликих епізодів, кожен з яких відповідає певному образно-смисловому фрагментові літературного тексту: щира подяка гетьмана козацькій громаді за довіру, його звертання до війська, сумні роздуми про минулі роки, мужнє рішення служити громаді в ролі порадника. Музика цього розділу відзначається імпровізаційністю, підпорядкованою сюжетному розгортанню. Таким чином, в організації музичної форми тут домінують поетично-змістовні фактори, а суто музичні майже повністю їм підкорені.

Інтонційне наповнення соло спричинене творчим переусвідомленням К. Стеценком принципів українського народного мелосу, а саме історичних пісень та дум. Фортепіанна партія в розділі істотно доповнює вокальну, вільно варіюючи її виразні інтонації.

Фінальний розділ кантати утворений епізодом та кодою. В епізоді вирізняються три невеликі стретти, які не витримують до кінця імітування початкового мелодичного звороту, а швидко переходять у вільний імітаційно-поліфонічний розвиток. Квартові інтонації фортепіанного супроводу в першій стретті покликані відтворити звучання дзвонів. Ця ж квартова інтонація лежить і в основі другої стретти. Поліфонічний розвиток у третій є значно вільнішим: у ній імітуються тільки початкові інтонації на фоні могутнього дзвоноподібного звучання фортепіано на *ff*, що й готує загальну кульмінацію всього твору.

Фанфарний сигнал підводить до відносно розгорнутої героїко-епічної коди («і бунчугами вкрили преславного запорожця Павла Кравченка-Наливайка»), форма якої наближається до куплетної із заспівом і приспівом. Цей музичний матеріал інтонаційно споріднений з українськими, а частково й з російськими прославними піснями, кантами (наприклад, з українською козацькою піснею «Гей, колись була розкіш-воля» (пр. 8). Радісно-оптимістичне звучання музики досягається засобами хорової «інструментовки» (переважає чотириголосся, в якому майже всі партії розташовані в середньому та високому регістрах). Партія фортепіано насичується мелодичними та гармонічними фігураціями.

Кантата закінчується короткою фортепіанною постлюдією, в якій проводиться велична головна тема коди в октавному унісоні басів на фоні яскравих мелодико-гармонічних зворотів у верхніх голосах.

Пав - ла Крав - чен - ка - На - ли - вай - ка,
роз - кіш - во - ля, а те - перень - ко не - до - лень - ка.
Гей, колись бу - ла

Висока узагальненість образів та наявність елементів театралізації в кантаті К. Стеценка «У неділеньку у святую» наближають її до творів ораторіального жанру. Розглянута кантата є вагомим внеском у скарбницю української радянської хорової літератури.

КАНТАТА-ПОЕМА Л. РЕВУЦЬКОГО «ХУСТИНА»

Кантата-поема видатного українського радянського композитора Л. Ревуцького «Хустина», написана на вірш Т. Шевченка «У неділю не гуляла», набула популярності у найширших колах виконавців і слухачів. Твір вражає ясністю, ширістю думки, мудрим і разом з тим емоційним втіленням поезії великого Кобзаря в музиці.

Порівняно невеликий за розміром вірш Т. Шевченка, покладений в основу кантати-поєми, сповнений контрастних поетичних образів. Тут і світла радість дівчини, яка вишиває хустину для свого коханого, і страждання хворого сироти-чумака, молоду силу якого «багаті купили», і піклування чумацької громади про товариша, який занедужав та помирає в дорозі, і самотність дівчини, що пішла в черниці, і багато інших деталей історії трагічного кохання двох молодих людей, знедолених у часи кріпацтва на Україні.

Лаконічність поетичного вислову, швидка зміна настроїв у багатому за змістом творі Т. Шевченка поставили перед Л. Ревуцьким нелегке завдання: відтворити складний розвиток поетичних образів у цілісній композиції. Прагнення митця об'єднати велику кількість смислових фрагментів сюжету в драматургічно виструнчену музичну форму спричинилося до органічного поєднання принципів поетичного формотворення з суто музичними закономірностями. Наскрізна динаміка музичного розвитку поеми досягається

завдяки злиттю окремих епізодів у відносно завершені музичні структури, строгому тонально-модуляційному плану, тематичному контрасту суміжних побудов, широкому використанню явища репризності і, найголовніше, симфонізму композиторського мислення. Останній виявляється в інтонаційній спорідненості тематизму, його глибокій трансформації в процесі розвитку та безперервності драматургічного розгортання.

Починається кантата-поема невеликим (двотактовим) вступом симфонічного оркестру (*tutti*)¹⁴. Багатоголосся цієї короткої оркестрової фрази структурно наближається до хорового: акордово-гармонічний склад, де поряд із виділенням мелодичної лінії верхнього голосу значної інтонаційної виразності досягає й бас; середні ж голоси, як правило, несуть лише гармонічне навантаження. Послідовність акордів тут традиційна: I—III—S₂—D₃⁴—D₇. Вона повторюється в обох тактах. Свіже, яскраве звучання даної побудови зумовлене комплексом музично-виражальних засобів, і, насамперед, структурою та інтонаційним змістом основної мелодії, яка характеризується типово народнопісними рисами — варіаційною повторністю дрібних мотивів у межах верхнього тетраорду головної ладотональності (*Соль* мажор). Створенню образу світлої радості сприяють також гучна динаміка (*f*), помірний темп (*moderato*), дзвінки регістри інструментів оркестру, ясний ритмічний малюнок, що викликає асоціації з прославними кантатами, тощо.

Розгорнутий двотакт являє собою інтонаційне зерно, з якого виростає тематизм усього великого вокально-симфонічного полотна. Так, наприклад, на ньому базується наступний восьмитактний період із підключенням хору, структура якого ідентична куплету народної пісні (досить згадати такі фольклорні зразки, як «Задумали базилевці», «Ой судять пани», «Вчора була суботонька», «Ой гай мати» та багато ін.). Дана побудова є структурно оформленою головною темою, інтонації якої пронизують композицію.

Епізод (*Piu tranquillo*) — соло сопрано — це вільна вокальна імпровізація. Спокійні фрази оповідального характеру чергуються в ній зі стрімкими злетами мелодії у високий регістр та помірними низхідними секвенціями, що супроводжуються сповільненням музичного руху і затиханням звучності. Так автор передає різноманітні зміни настрою героїні, ніжність та щирість чистих дівочих почуттів.

Соло сопрано супроводжується звучанням інтонації головної теми в оркестрі. Варіаційність викладу подібних дрібних мотивів, використання різноманітних гармонічних та поліфонічних засобів — основні риси, що відзначають музику цього епізоду. Провідна

¹⁴ Ревуцький Л. Хустина. Сл. Т. Шевченка. Для мішаного хору й симфонічного оркестру: Партитура. — К., 1961.

тональність (*Соль* мажор) збагачується тут іншими ладотональними барвами. Невелика двотактна модулююча зв'язка в оркестрі хід від *Соль* мажору до *Мі-бемоль* мажору) заснована на інтонаціях головної теми кантати. Вона логічно підводить до нового хорового епізоду — проведення головної теми в *Мі-бемоль* мажорі.

Зниження тональності істотно впливає на теситурні умови хорових партій, змінюючи початкове світле, урочисте звучання на менш яскраве й піднесене. Це враження підсилюється мінорною забарвленістю в кінці періоду (модуляція в паралельний *до* мінор). Але загальну структурну побудову закінчує модулюючий хід-доповнення в оркестрі (*до* мінор — *Ре* мажор). На цьому завершується перший великий розділ поеми. Він має чітко окреслену форму, котру можна визначити як проміжну між простою й складною репрізною тричастинною. Крайні її частини (хорові епізоди) — періоди; середина (соло сопрано) вирішена в простій безрепрізній двочастинній формі. Головна особливість форми розділу полягає у відсутності тональної репризи, що стимулює безперервність музичного розвитку, його цілеспрямованість до наступного етапу в драматургії твору.

Перехід до другого розділу «Хустини» здійснює невелика поліфонічна оркестрово-хорова зв'язка, де *Ре* мажорний тризвук виявляє себе вже як домінанта нової тональності *соль* мінор (про це свідчить домінантовий органний пункт у басових голосах оркестру). Дана побудова відкривається вільною імітацією двоголосної (потім триголосної) фрази між жіночими й чоловічими партіями хору (пр. 9).

9
(Moderato)

І де чу_мак з-за Ли_ма_ ну,
З чу_жим добром, без_га_лан_ний,

У другому розділі поеми — соло тенора (*Meno mosso* ⁴/₄) експонується новий музичний образ — молодого чумака. Відповідно

до змісту поетичного тексту розділ має дві частини. У першій з них роздуми сироти-чумака про свою долю передані в музиці інтонаціями, запитальна семантика яких не викликає сумнівів. Зв'язок із мовною інтонацією виявляється в дискретності мелодичної лінії, де кожний мотив має свій динамічний підйом і спад. У структурі й прийомах розвитку мелодики соло тенора одне з головних місць займає варіаційна секвентність. Оркестровий супровід, урівноважений та розмірений напочатку (восьмі на фоні тонічного органного пункту *соль* мінору), в процесі інтонаційно-драматургічного розгортання стає все більш схвильованим (друга частина). Особливого напруження звучання композитор досягає завдяки нашаруванню дуольного руху в мелодії соліста з тріольним у інструментів струнної групи оркестру, а також за допомогою ладових засобів: поєднання мелодичних зворотів натурального та мелодичного мінору, епізодичного використання хроматизмів на відстані тощо (пр. 10).

10

Meno mosso



«До- ле мо-я, до- ле! Чом ти не та- ка- я,



як ін- ша чу- жа- я? Чи я п'ю, гу- ля- ю?



Чи си- ли не ма- ю? Чи до те- бе до- ріжень- ки



у сте-пу не зна- ю? Чи до те- бе сво- ї да- ри



я не по- си- ла- ю? Єсть у ме- не да- ри-



о- ці мо-ї ка- рі. Мо-ло-ду- ю мо- ю си- лу

ба - га - ті ку - пи - ли; мо - же, й дів - чи - ну без ме - не
 з ін - шим за - ру - чи - ли... На - вчи ж ме - не, мо - я
 до - ле, гу - ля - ти на - вчи».

На фоні тремоло скрипок оркестру звучать два невеликі хорві епізоди, що сприймаються як доповнення до попереднього сольного (7).

Перший з них — це вільне фугато з почерговим вступом хорових партій (баси — тенори — альти — сопрано) (пр. 11).

Мелодія, що імітується, інтонаційно впливає з головної теми твору. Відповідно до змісту поетичного тексту вона зазнає значних ладоінтонаційних змін. Мелодичні звороти *соль* мінору за участю збільшених секунд генетично походять від двічі гармонічного ладу, типового для тужливих українських народних пісень. Це драматизує художній образ, викликаючи у слухача передчуття трагічних подій. Відтворенню журливого настрою сприяють також прозоре хорове двоголосся, тривожне тремоло струнних інструмен-

11

(Sostenuto)

Та й запла - кав сі - ро - ма - ха і - ду - чи.
 Та й запла - кав сі - ро - ма - ха, сте - пом і - ду - чи.

(Sostenuto)

pp Ой за - стог - нав . на мо - ги - лі;

Ой за - стог - нав си - вий пу - гач в сте - пу на мо - ги - лі;

тів, висхідний підголосок у партіях альтів та кларнетів у низькому регістрі, приглушена динаміка (*pp*).

Другий епізод доповнення («зажурились чумаченьки, тяжко зажурились»), на відміну від першого, акордово-гармонічний за викладом. Строгість, акустична врівноваженість співзвуч, що обігрують експресивний гармонічний зворот мажоро-мінору¹⁵, щільність багатоголосної фактури (*tutti, divisi*), підсилена оркестровим супроводом (дублювання хорових партій), *crescendo*,— весь цей комплекс засобів музичної виразності спричиняється до нагнітання драматичної напруги в звучанні (пр. 12).

Так завершується експозиція художніх образів поеми. Композиційна структура її така:

- тричастинна форма: хоровий епізод (*Соль мажор*) — соло сопрано (*Соль мажор*) — хоровий епізод (*Мі-бемоль мажор*);
- двочастинна форма: соло тенора (*соль мінор*);
- доповнення: два хорові епізоди (*соль мінор*).

У наступному, розробочному розділі твору, за рахунок подрібненості контрастних образно-структурних одиниць, що динамічно змінюють одна одну, музично-драматургічний розвиток значно інтенсифікується. Так, наприклад, вже дві перші музичні побудови яскраво співставляються за темпом та характером виконання (*Risoluto i Meno mosso*), динамікою (*f* і *p*), теситурними умо-

¹⁵ При розучуванні цього епізоду хором слід звернути увагу як на характерне звучання цих акордів, так і на особливу енгармонічну якість звука *соль-бемоль* (другі сопрано й другі тенори, а потім перші альти), який в мелодичній інтерпретації кожної з цих партій природно сприймається як *фа-дієз*, тобто не VI- щабель *Сі-бемоль* мажору, а VII⁺ *соль* мінору. При переписуванні хорових партій ми радимо нотувати цей звук як *фа-дієз*.

Pī ū sostenuto

Зажурились чумаченьки, тяжко зажурились.

Pī ū sostenuto

вами голосів чоловічого хору (висока в першій і досить низька у другій), ладовим нахилом (Мі-бемоль мажор — мі-бемоль мінор). Завдяки цьому в музиці одразу ж вимальовується цілісний та багатогранний образ чумацької громади — рішучої, мужньої, вольової і разом з тим людяної, чуйної.

Хоровий виклад в обох фрагментах містить у собі риси, специфічні для народнопісенного багатоголосся: вільний перехід від чотириголосся до двоголосся, закінчення типовим кадансом на октавному унісоні, рух паралельними терціями (пр. 13, 14).

У трьох наступних мікроструктурах («Сповідали, причащали...», «Не помогло...», «З незціленим в дорогу рушали») продовжується драматургічний розвиток, що підводить до могутньої кульмінації кантати-поєми. Прагнучи максимально точно втілити в музиці зміст поетичного тексту, композитор вдається до використання в цих великих побудовах (3 тт., 1 т, 4 тт.) різноманітних виражальних засобів: чотириголосна стретта з пощабельним підвищенням вступу кожної партії; нарощування динаміки від *pp* до *mf*; застосування штриха стакато (єдине в творі!) з темповим уповільненням в акапельному звучанні чоловічого хору; поступове укрупнення ритмічного малюнка та перехід від імітаційно-поліфонічної до строго витриманої хоральної фактури (пр. 15).

Risoluto

f 3

«Бла_го_сло_ви, о_та_ма_не, ко_ло_се_ла ста_ти,

Risoluto

3

Meno mosso

p

та по_не_сем то_ва_ри_ша в се_ло при_ча_ща_ти».

p

Meno mosso

pp

(Meno mosso)

при - ча - ша -
 й во - рож -

Спо - ві - да - ли, при - ча -

(Meno mosso)

ни - та - ли, -
 - ки пи - та - ли, -
 не по - могло...
 з не - зі -
 ли, -
 ша - ли.

pp *mf* *rit.* *a tempo*

mf *rit.* *a tempo*

e poco a poco più mosso

- лён - ним в до - ро - гу ру - ша - ли.

e poco a poco più mosso

Кульмінаційна зона твору досить розгорнута. Досягненню найвищого рівня емоціонального напруження передую монолітний октавний унісон, що звучить протягом 16 тактів при підтримці оркестру (хвилеподібні пасажі шістнадцятими, пізніше дублювання хору). Він характеризується більшою розгорнутістю та стабільністю структурних ланок (по 4 тт.), широтою мелодичного дихання, висхідною направленістю інтонаційного руху в межах кожної побудови, підключенням до чоловічого складу хору дзвінкх тембрів жіночих голосів.

Власне кульмінація («Благов бога») вирішена в поліфонічному ключі, що досить рідко зустрічається в хоровій літературі. Імітаційне включення хорових партій (баси — альти, тенори — сопрано) в октавному подвоєнні, найвищі регістри голосів, гучна динаміка (f), темп та характер виконання (*Pesante*), — все це в комплексі сприймається як експресивний сплеск, що яскраво відтіняє глибокий трагізм наступної сюжетно-сислової розв'язки (*sub. p*, *pp*, *Quasi adagio*, низька теситура голосів, *divisi* басів в октаву).

Неначе епілог-післямова в стриманому темпі на *pp* ліне виразна мелодія у жіночому двоголоссі («Як билина, як лист за водою, ...пішов козак з сього світу...»).

Динамізована реприза кантати-поєми (Темпо I $\overline{13}$) повністю побудована на інтонаціях головної теми, які, однак, позначені рисами глибокої трансформації, зумовленої всім ходом музичної драматургії твору: змінюється ладовий нахил (*Соль* мажор — *соль* мінор, поява II⁻ та IV⁺ шаблів), звучить домінантовий органний пункт

у басах (контрабаси, тремоло літавр), зростає динаміка (від *pp* до *ff* протягом 8 тактів) (пр. 16).

16
(Moderato)

pp

cresc. poco a poco

Головну тему в хоровому викладі також переосмислено: друге речення восьмитактного періоду проводиться великою секундою нижче (у *фа* мінорі). Така тональна нестійкість відповідає змістові поетичного тексту:

«А де ж тая мальована
Шитая хустина?
А де ж тая веселая
Дівчина-дитина?»

Порушена інтонаційна рівновага музичного звучання остаточно встановлюється в заключній побудові твору, яка закінчується мо-

гутнім октавним унісоном на тоніці *соль* мінору в супроводі голосного трагічного дзвону, імітованого оркестром (*tutti, ff*).

Як свідчать вище наведені спостереження, форма кантати-поєми наближається до своєрідної складної тричастинної. Разом з тим «Хустина» Л. Ревуцького має багато спільного з творами, форму яких прийнято називати «вільною», розуміючи під останньою унікальність, неповторність форми, неможливість втиснути її ні в одну з традиційних структурних схем. На музиці кантати-поєми плідно позначився вплив народнопісенних засад. Але головне полягає в тому, що композитор не обмежується простим запозиченням цих особливостей з народної музичної скарбниці, а творчо переусвідомлює їх, органічно поєднуючи з кращими досягненнями професійного композиторського письма, пропускаючи їх крізь призму власного симфонічного мислення. Наприклад, упродовж всього великого вокально-симфонічного полотна досить часто зустрічаються музичні структури, подібні до куплету українських народних пісень: таку форму має головна тема; чітко вимальовуються народнопісенні контури в будові всіх сольних епізодів (соло сопрано, соло тенора).

Виразно відчувається зв'язок кантати-поєми з українським фольклором в її мелодиці. Теми твору насичені типовими народнопісенними інтонаціями та прийомами розвитку (варіаційна повторність дрібних мотивів, секвенційність мелодичного розгортання тощо). Але найбільш рельєфно виявляється національна ґрунтовність музики кантати-поєми в ладогармонічній сфері: ладова перемінність, широке використання народних діатонічних ладів, застосування II⁻ та IV⁺ шаблів, яскравий народний колорит кадансових зворотів (затримка в кінці на ладовому устої з коротким повторенням його на останньому складі поетичного тексту, завершальний мелодичний хід від V через III до I шабля, виразні квартові інтонації та ін.) (пр. 17).

17



Ви_ши_ва_ю_чи, спі_ ва_ ла...



по_га_ня_ю_чи, спі_ ва_ є...



я не по_ си_ ла_ ю?



й ро_ зій_ шли_ ся...

У хоровому багатоголосі композитор також спирається на закономірності музичного фольклору. Так, в епізоді *Meno mosso* [9]

спостерігається рух паралельними терціями басів хору з дублюванням мелодії других басів в октаву тенорами (пр. 18).

18

Meno mosso

Музична партитура для двоголосся. Верхня частина (голос) та нижня частина (бас) виконані в 3/4 ритмі, мажорному ладу. Темпозначення *Meno mosso*. Динаміка *p*. Ліричні лінії в басовій частині рухаються паралельними терціями, що дублює мелодію в тенорній частині.

та по_не_сем то_ва_ри_ша в се_ло при_ча_ща_ти_.

Як характерне народнопісенне двоголосся звучить і інший хоровий епізод кантати-поєми («Як билина, як лист за водою»), в котрому переважають унісоми, терції та квінти (пр. 19).

19

(Quasi adagio)

Музична партитура для двоголосся. Верхня частина (голос) та нижня частина (бас) виконані в 3/4 ритмі, мажорному ладу. Темпозначення *(Quasi adagio)*. Динаміка *p*. Ліричні лінії в басовій частині рухаються паралельними терціями, що дублює мелодію в тенорній частині.

Як би_ли_на, як лист за во_до_ю. пі_шов ко_зак з сьо_го сві_ту

В музичному розвитку «Хустини» простежується й багато інших зразків творчого використання фольклорних принципів: кадансів на унісонах, окремих ладогармонічних зворотів, унісонних фраз тощо.

Своєрідність гармонії твору виявляється, насамперед, у застосуванні гармонічних засобів у їх найпростішому, доведеному до мудрої ясності вигляді, що в музичному контексті набуває свіжого, справді новаторського звучання.

Значне місце в музичній мові кантати-поєми посідають і прийоми класичної поліфонії: двоголосний канон («Та й заплакав сіромаха...»), чотириголосна стретта («Сповідали, причащали...»), контрапунктичне нашарування мелодичних ліній («Благав бога...»), вільна імітація («Іде чумак з-за Лиману...») тощо.

«Хустина» Л. Ревуцького входить до скарбниці української радянської музичної культури. Це — яскраво самобутній, оригінальний твір видатного митця, викликаний до життя натхненням словом великого Кобзаря.

КАНТАТА-СИМФОНІЯ «КАВКАЗ» І КАНТАТА «ЗАПОВІТ» С. ЛЮДКЕВИЧА

Т. Г. Шевченко був першим українським поетом, який у своїх творах сміло викривав царизм та кріпосництво, як систему гноблення широких народних мас. Художник-громадянин, революціонер-демократ, філософ-мислитель, митець піднімав свій голос проти будь-якого поневолення одного народу іншим. Тема національно-визвольної боротьби є однією з центральних у його творчості.

Поема «Кавказ» займає особливе місце в поетичній спадщині Т. Шевченка. Зміст твору скеровано проти поневолювачів кавказьких народів в умовах самодержавства, проте образ волелюбного Прометей, виведений поетом, став узагальненим символом нескореності, незламного прагнення всіх народів царської Росії до свободи й справедливості. М. Рильський у статті «Тарас Шевченко» наводить знаменний факт звернення до цього образу славетного російського художника І. Рєпіна. «Саме прометеївський дух бачили в Шевченкові великі його нащадки»,— зазначає видатний український радянський поет-дослідник¹⁶.

Вражаючі, палкі образи поеми великого Кобзаря на початку ХХ ст. сколихнули й творчу уяву відомого українського композитора С. Людкевича. Надихнувшись революційною наснагою полум'яних віршів Т. Шевченка і перебуваючи під сильним враженням подій першої революції в Росії (1905—1907 рр.), митець виявив неабияку мужність, присвятивши у 1905 році першу частину своєї кантати-симфонії «Кавказ» — «Прометей» — російським революціонерам¹⁷.

В основу кантати-симфонії покладено текст чотирьох перших розділів поеми Т. Шевченка. Твір написано в циклічній чотиричасинній формі¹⁸.

І частина — «Прометей» — складається з чотирьох хорових епізодів, розмежованих розгорнутими інструментальними інтермедіями, та заключної масштабної вокально-оркестрової fugи.

Кантата-симфонія починається оркестровим вступом героїко-епічного характеру. Тематизм кристалізується в надрах не чітко (мелодично і структурно) визначеного інтонаційного матеріалу, в чому виявляються традиції геніальних симфоністів ХІХ ст. Л. Бетховена та А. Брукнера. Це інтонаційне «середовище» утворене ланцюгами висхідних синкопованих інтонацій скорботних зітхань, що постають у різному гармонічному та тембровому забарвленні. Так

¹⁶ Рильський М. Тарас Шевченко. — В кн.: Рильський М. Література і народна творчість, с. 88.

¹⁷ Повністю партитура була закінчена в 1913 році.

¹⁸ Людкевич С. Кавказ. Кантата-симфонія для мішаного хору та симфонічного оркестру. Сл. Т. Шевченка: Партитура. Клавір. — К., 1962.

народжується провідна тема твору, яка в загальній образній драматургії уособлює, з однієї сторони, суворий колорит «кровію политих» Кавказьких гір, з іншої — незламну мужність волелюбного народу. Встановленню такого характеру звучання сприяють тембри віолончелей та кларнетів, а потім — октавний унісон тенорів та басів (*фа* мінор з дорійським нахилом), синкопований акордовий супровід у поєднанні з *p* та *pp* хору, поступовий підхід до куль-

мінації в напруженому реєстрі (у тенорів) і логічний інтонаційний та теситурний спад (пр. 20).

20

(Grave appassionato)

p a tempo

За го-ра-ми го-ри, хма-ро-ю по-

p a tempo

pp

-ви-ті, за-сі-я-ні го-рем,

кро - ві - ю по - ли - ті,

Музика другого хорового епізоду (*Allegro molto agitato*) контрастує з першим. Другий епізод підготовлений оркестровою інтермедією: раптова зміна темпу (*Allegro molto agitato* після *Grave appassionato*), перегуки стрімих пасажів низьких струнних (віолончелі, альти) та дерев'яних духових інструментів (флейти, гобої, кларнети), вельми рухлива динаміка, різка акцентуація метричних долей, постійні синкопи валторн. Драматургічна функція інтермедії — підхід до теми-образу гнівного протесту проти сил, що карають Прометея. В хоровому звучанні стан емоційного порівняння майстерно передано гучною динамікою (*f*), імпульсивною ритмікою мелодичних ліній вокальних партій (затакти, пунктири), а також специфічно хоровою «інструментовкою» (контрапунктичне «нашарування» канонічної секвенції між басами та альтами і висхідної секвенції сопрано й тенорів в октаву) (пр. 21).

21

Allegro molto agitato

f

Спо - кон ві - ку Проме - те - я,

Спокон ві - ку Проме - те - я,

Спо - кон ві - ку Проме - те - я,

Спокон ві - ку Проме - те - я, спо - кон

Про - ме - те - я там о - рел ка - ра - є.
 - я, Про_ме_те - я о - рел ка - ра - є.
 Про - ме - те - я там о - рел ка - ра - є.
 ві - ку Про_ме_те - я о - рел ка - ра - є.

Наступній хвилі вокально-симфонічного розвитку передують оркестрова зв'язка, витримана в тому ж експресивному ключі, що й попередня. Композиційно-структурна побудова («Що день божий») тонально розміщена на новому висотному рівні (замість *фа* мінору — *соль* мінор), чим значно підсилюється драматична загостреність музики (відповідно підвищуються теситурні умови майже всіх голосів). Тональний план урізноманітнюється за рахунок модуляційних переходів.

Ремінісценції заключного мотиву провідної теми твору в оркестрі (*Grave*) вносять інтонаційно-драматургічну рівновагу в зіставлення двох контрастних епізодів. Вони є тією тематичною «аркою» на відстані, що неодноразово буде простежуватися протягом всієї кантати-симфонії, об'єднуючи всі її частини. У подальшому вокально-симфонічному розвитку здійснюється поступовий перехід від синкопованих ритмоінтонацій, з якими асоціюються образи страждання, тривоги, до сфери просвітлених звучань. На фоні органного пункту в контрабасів у швидкому темпі (*Allegro*) імітаційно проводиться тема в усе більш дзвінких регістрах групи струнних — від віолончелей до перших скрипок (*tremolo*), що в сукупності з безперервним зростанням динаміки (*росо а росо crescendo*, *mf* — *f*) готує монолітну октавно-унісонну фразу-ствердження у хорі: «Та не вип'є живої крові».

Нижня тема перших і других скрипок (*dolce*, *pp*) вводить слухача в світ радісних сподівань (епізод *Moderato cantabile*). Для відтворення світлих образів С. Людкевич звертається до жіночого хору з послідовним підключенням хорових партій від високих до низьких, використовуючи *divisi* альтових голосів, середню теситурну, зрівноважену нюансировку (головним чином *p* та *mp*). Ви-

разна мелодія, споріднена з українськими веснянками, та типова народнописенна структура (одноголосний заспів у сопрано, що підсилюється альтами *divisi* в терцію) свідчать про близькість цієї музики до фольклорних джерел (пр. 22).

22

Moderato cantabile

Во но зно ву о жи ва є
і смі-еться, і смі-еться зно ву.
Во но зно ву о жи ва

Почерговий вступ чоловічих партій (тенорів, потім басів) розширює загальний діапазон, а підсилення динаміки (*mp* —), високі регістри голосів та акордове повнозвуччя (п'яти- та шестиголосся) зумовлюють органічність злиття даного епізоду з наступним (*Allegro con fuoco*). Становленню бойових, активних, дійових настроїв у цій музиці сприяють маршовий характер, щільне чотириголосся чоловічого хору. На мелодико-інтонаційній та ритмічній сферах звучання відбився вплив масової революційної пісенності (пр. 23). Мажорний колорит, гомофонно-гармонічна фактура, чітка артикуляція як в хорі, так і в оркестрі, логічно підводять до центрального епізоду I частини кантати-симфонії. Він викладений у формі фуги (*L'istesso tempo*).

23

Allegro con fuoco

Не вмирає воля.
Не вмирає душа наша,

Оркестрова інтермедія, що передуює появі теми в хорі, відзначається імпульсивними імітаційними репліками, дискретністю

мелодико-гармонічного руху в оркестрі. Тема фуги заснована на напружених висхідних квартово-квінтових інтонаціях з орієнтацією на опорні ладові устої до мінору та акцентно підкреслені сильні долі тактів (пр. 24). Протискладення інтонаційно проростає з другої частини теми фуги («і слова не скуе...»). Тоніко-домінантове співвідношення тем та відповідей, класичне узгодження партій оркестру та хору, діагональне підключення хорових партій — від басів до сопрано, безперервність у розгортанні музичної думки, стабільність динаміки (постійне *f*), урівноваженість теситурно-регістрових умов хорових голосів, — все це є наслідком класичності поліфонічного мислення, притаманного творчій стилістиці композитора.

24

L'istesso tempo



композиції, то бахівське начало позначилось на будові самих тем. Проте особливості інтонаційного строю цього твору свідчать про яскраво національну ґрунтовність музичної мови С. Людкевича.

ІІ частина кантати-симфонії «Не нам на прю...» складається з двох епізодів, у яких гостросоціальна тема заклику до революційно-визвольної боротьби проти царського самодержавства одержує лірико-філософське осмислення. Музично-поетична образність проходить тут у своєму становленні ряд фаз-стадій.

Інтонаційним джерелом тематизму частини стає початковий чотиритактовий інтонаційний комплекс із оркестрового вступу.

В основі виразної теми у кларнета (т. 4) знаходиться висхідна інтонація, розміщена по звуках тонічного квартсекстакорду, що є віддзеркаленим варіантом первісного інтонаційного ядра. Виклад цієї меланхолійно-задумливої теми дерев'яними духовими, а потім струнними утворює своєрідне оркестрове «плетиво», в якому чергуються за діалогічним принципом короткі фрази типу «запитання — відповідь». На її секвенційному розгортанні здійснюється стрімкий динамічний злет (*Appassionato*, *ff* після *pp*, який нівелюється на звучанні мотиву низхідного мінорного тризвуку (інтонаційне ядро). Таким інтонаційним обрамленням досягається відносна структурна завершеність оркестрового вступу.

Процес стадіального інтонаційно-образного розвитку простежується й далі. Тема сопрано («Не нам на прю з тобою стати») з приєднанням в унісон із ними альтів і відлунням у чоловічої групі хору звучить стримано й спокійно (*pp*, *Lento molto*), відповідно до змісту чудових Шевченкових рядків (пр. 25). Послідовне введення хорових партій, нарощування динаміки (від *p* до *ff*) та те-

сатурний злет усіх голосів, підтриманий загостренням гармонічних співзвуч (альтеровані акорди), сприяють відтворенню емоціонального напруження, пов'язаного з першою (проміжною) кульмінацією частини («І хліб насущний замісить кровавим потом і сльозами...»). Головна ж образно-динамічна кульмінація готується в наступній структурній побудові («Кати знущаються над нами...»). Мелодична активізація всіх партій, імітаційне підключення тенорів до жіночих голосів, розширення загального діапазону звучання хору (більш ніж три октави) спричиняються до драматизації образу. На

25

(*Lento molto*, *affettuoso*, *espressivo*)

Музичний нотний зразок, що ілюструє початок частини. Він складається з двох систем: верхньої для голосу та нижньої для фортепіано. Темпозначення: *Lento molto*, *affettuoso*, *espressivo*. Динаміка: *p*. Ліричні рядки: «Не нам на прю з то-бо-ю ста-ти! Не нам ді-».

- ла тво- і су- дить!

Не нам ді- ла тво- і су- дить!

фоні швидкої зміни хроматизованих акордових комплексів (об'єднаних у секстолі шістнадцятими) в оркестрі, *agitato*, *rosso staccato*, *crescendo*, напружено-експресивно звучить запитання у хора «Коли ж вона прокинеться?»

На початку другого розділу частини (*Molto adagio espressivo*) вчуваються ремінісценції ритмоінтонацій попереднього епізоду. Але вже в другій фразі, зібрані в акордові співзвуччя з загостреним пунктирним ритмічним малюнком, на контрастній динаміці (*mf*, *f*) лунають грізні вигуки: «Встане правда! Встане воля!». Ствердженню цієї думки підпорядковано весь подальший розвиток тематизму. Як своєрідний епілог сприймається заключна тематична побудова (*Ritù mosso*, *rosso agitato*). Стрімкий ритмічний та теситурний злет у могутньому звучанні октавного унісону на фоні схвильовано-збуджених тират в оркестрі з прискоренням темпу ніби повертає слухача до образів народних страждань: «А поки що течуть ріки, кроваві ріки!»

В основу драматургії III частини твору «Хортам, гончим слава!..» покладено принцип наскрізного музичного розвитку. Як і попередні частини, вона побудована на зіставленні образно-контрастних епізодів.

Важливе драматургічне навантаження несе перший епізод (*Grave*). Проведення в ньому головної теми твору (тема «Кавказьких гір») відіграє велику роль в образній цілісності кантати. Відтворенню похмурого сумного колориту звучання служать: мінорний лад (*фа* мінор), низхідний рух синкопованих акордів із затриманнями, тривожні пасажі дерев'яних та струнних інструментів на синкопованому домінантовому органному пункті, динаміка, котра невпинно зростає.

Епізод (*Allegro molto*, *agitato*) є майстерною музичною інтер-

прегациєю Шевченкової сатири, яку вдало передано, зокрема, ладо-гармонічними засобами. В звучанні різних інструментів оркестру весь час підкреслюється пунктирна ритмоінтонація в діапазоні зменшеної квати, дисонантність якої посилюють зменшені синкоповані септакорди (пр. 26).

26
Allegro molto, agitato (♩ = 132 - 138)

В хорівій тканині до створення сатиричного колориту спричиняється ритмічна загостреність коротких фраз, заснованих на тих же пунктирних ритмоінтонаціях, що сприяє невпинному зростанню інтонаційно-драматургічного напруження.

В третьому епізоді (*Tumultuoso marziale*) засоби музичної виразності знаходяться у відповідності зі змістом поетичного тексту («Лягло косьми людей муштрованих чимало»). Композитор тут використовує специфічні елементи військової музики: барабаний дріб, фанфарні інтонації сурм, маршовий пунктирний ритм. Вокально-хорові партії базуються на властивих військовій музиці ходах по звуках мажорних тризвуків. До втілення поетичного образу покликані також штрихи (гострі акценти, *legato*), зіставлення полярної динаміки (*p*, *f*, *mf*), прийоми хорової «інструментовки» (діагональні підключення хорових голосів від басів).

Музика четвертого епізоду своїм ліричним забарвленням контрастує рішучому настрою попереднього, стимулюючи наступне драматургічне розгортання. В побудові оркестрової партитури С. Людкевич тяжіє до пізньоромантичного принципу виділення окремих інструментів наспівних, м'яких тембрів (кларнети, флейти,

віолончелі). Змінюється й сам характер тематизму — мелодія широкого дихання, споріднена з ритмо-мелодичними інтонаціями дівочих ліричних пісень, вперше з'являється в сі мінорі у кларнета. В хоровій партитурі композитор переносить центр ваги на жіночі голоси, доручаючи перше проведення теми густому тембру альтів. Відтворенню образу глибокої печалі сприяють: спокійний ритмічний малюнок (чверті та восьмі), мінорний лад, плавний штрих (*legato*), прозора оркестровка (групи дерев'яних та струнних інструментів), постійне *P*. В подальшому музичному розвитку автор використовує як специфічно народне двоголосся (в терцію) у партії сопрано, так і імітації, причому в поліфонічному нашаруванні хроматизованих партій *divisi*, як правило, відсутні.

Особливості хорової «інструментовки» випливають із вільного імітаційно-поліфонічного викладу: зіставлення чоловічих та жіночих високих голосів (сопрано й тенорів), почерговий вступ хороших партій від високих до низьких та, нарешті, об'єднання всього хору в монолітному звучанні. Зростання драматизму при підході до кульмінації С. Людкевич підкреслив активізацією імітаційного розвитку, інтонаційним загостренням (у всі без винятку партії «вкрапляються» збільшені або зменшені інтервали), подрібненням ритму (секстолі шістнадцятими). Акордова кульмінація супроводжується *divisi* партій чоловічих голосів та хроматизованими пасажми в оркестрі на *ff*.

Головну роль у розкритті сатирично-викривального образу заключного епізоду III частини (*Presto agitato*) відіграє коротка, речитативного характеру тема, побудована на послідовному зіставленні низхідних секунди, терції та висхідної збільшеної квартали у рівному звучанні вісімками з гострими акцентами у басів (пр. 27).

27

(*Presto agitato*)

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Soprano and Tenor voices, and the bottom two are for piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Presto agitato*. The lyrics are: Хор-там, гон-чим, і ца-рям, Сла-ва! The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and the vocal parts enter with a melodic line.

на_ шим ба_ тюш_кам- ца_ рям

Основній темі епізоду передують оркестрово-хоровий вступ, який зразу ж вводить слухача в атмосферу гнівно-насмішкуватого «прославляння» гнобителів народу,— це стрімкі пасажі флейт, тріольні «вистукування» квінт, гучні вигуки всього хору «Слава!» з різкими акцентами у високому регістрі на *f*. В розвитку тематизму спостерігається поступове підвищення теситури басів, які все більш настирно повторюють свій мотив, що раз по раз перепиняється хоровим *tutti*. Підкреслена одноманітність хорової «інструментовки» спричиняється до переростання їдко-іронічного образу в сувору загрозу, знаменуючи новий етап образної драматургії. Баси сягають високого регістру на *ff*, контрапунктивно поєднуючись з акордами всього хору («Слава!»). Насиченість хорового викладу приводить до яскравої кульмінації, яка підтримується інтенсивним тематичним розвитком та щільністю оркестрової фактури.

III і IV частини кантати-симфонії виконуються без перерви (*attacca*). Фінал — «Борітеся!..» — починається в дуже повільному темпі (*Grave*) та притишеній динаміці (*p* і *pp*) нестійкими синкопованими акордами, інтонаціями «зітхання» та ремінісценціями плавної та величної теми «Кавказьких гір» (ця тематична «арка» сприймається як ознака своєрідної репризності в масштабах циклу). Октавний унісон чоловічого хору («І вам слава, сині гори, кригою окуті»), що звучить після оркестрового вступу, в третьому такті перетворюється на струнке хоральне чотириголосся (*divisi* тенорів та басів). Інтонаційна спорідненість даної теми з темою I частини безумовна (пр. 28).

В процесі музичного розвитку тематизм дістає різного жанрового забарвлення (від маршових, фанфарних, ліричних до хоральних інтонацій), відповідно до смислових зрушень у поетичному тексті. Модулююча оркестрова зв'язка (з *сі-бемоль* мінору в *до-дієз* мінор), що поєднує дві аналогічні за змістом хорові побудови,

(Grave)

І вам сла - ва, си - ні го - ри, кри - го - ю о - ку - ті.

також базується на хоральному тематизмі, який походить від теми «Кавказьких гір». Пожвавлення оркестрової фактури (стрімки пасажі струнних, флейт та гобоїв), різкі акценти, нарощування динаміки від *p* до *ff*, напружене тремоло ударних спричиняються до

появи «плакатного» вигуку в чоловічого хору, викладеного щільними мажорними співзвуччями з типовою для музичної стилістики С. Людкевича закличною ритмоінтонацією.

Далі інтонаційну драматургію скеровано на ствердження основної ідеї кантати-симфонії — ідеї заклику до революційної боротьби за світле майбутнє. Музична мова фіналу ґрунтується на інтонаціях та ритмо-структурних формулах маршів та революційних робітничих пісень. Так, енергійна тема наступного епізоду (Ріі *molto* [7]), котра вперше виникає в оркестрі, а потім звучить у хорі, характеризується висхідною квартовою інтонацією, акцентним підкресленням сильних долей тактів, метроритмічною організацією, властивою швидким маршам. Хорова «інструментовка» епізоду висвітлює слухачеві нові, яскраві темброві фарби. Провідним фактором у розвитку тематизму тут стає імітаційна поліфонія. Композитор використовує стреттне нашарування чоловічих та жіночих голосів із загальною акордовою кульмінацією [9], стретту між теноровою та басовою партіями [10] тощо. В оркестровому викладі атмосферу все більшої схвильованості передано злітаючими пасажами струнних та флейт (секстолями та септолями), чіткими ритмоінтонаціями у барабана з епізодичним тремоло литавр та підвищенням динамічного рівня від *p* до *ff*. Хорова октавно-унісонна кульмінація на *fff* посилюється концентрацією й хроматизацією оркестрової фактури (*tutti*) при поступовому уповільненні темпу (*rit. poco accelerando*).

Епізод *Meno mosso e solenne* включає в себе триразове проведення однієї й тієї ж теми без помітних ладо-інтонаційних змін, але в різній вокально-симфонічній інтерпретації. Так, спочатку тему представлено в рішучому, бадьорому звучанні чоловічого хору

(«За вас правда, за вас слава...») *f*, *risoluto* з наголошуванням кожного складу поетичного тексту засобами оркестровки (*staccato* тромбонів і туби, *marcato* всієї струнної групи). За другим разом вона має більш м'який, просвітлений характер завдяки нижнім тембрам жіночих голосів у середньому регістрі, стриманій динаміці (*mf*), арпеджованому супроводженню арфи. Востаннє (Мену *molto* [15]) тема звучить монолітно, піднесено, рішуче, в щільній чотириголосній гармонізації (пр. 29).

29

Мену molto

The musical score consists of two systems. The first system (measures 29-32) is marked *f* and *risoluto*. It features four vocal staves and four piano staves. The lyrics are: "За вас прав да, за вас". The second system (measures 33-36) is marked *mf* and *ritardando*. It features four vocal staves and four piano staves. The lyrics are: "сла ва й во ля свя та я,". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and arpeggiated figures in the left hand.

Партія оркестру активно продовжує динамічний розвиток образів боротьби, підводячи до заключного епізоду фіналу (*Energico*). Підхід до генеральної кульмінації твору здійснюється за рахунок інтенсифікації імітаційно-поліфонічної розробки тематизму. Цьому ж сприяють і засоби хорової «інструментовки», контрастна динаміка, високі дзвінки регістри майже у всіх хорових партіях,

канонічна імітація між альтами та басами, стретти між високими (тенори — сопрано) та низькими (баси — альти) голосами хору, ff — mp , mf — $sub. p$. Наростання образно-емоційної схвильова-

ності в музиці підтримується й ладотональною нестійкістю, зумовленою частими модуляційними зрушеннями (*Mi* мажор — *до-дієз* мінор — *соль-дієз* мінор — *фа-дієз* мінор — *До* мажор і т. д.). Акордова кульмінація в *До* мажорі (ff , fff) закінчується «зривом хорового звучання на октавному унісоні з гострими акцентами, не залишаючи відчуття завершеності.

Подальша оркестрова зв'язка виконує роль домінантового передикта до розгорнутої урочистої коди (*Meno mosso pomposo*), де остаточно стверджується основна ідея твору, сформульована коротким гаслом «Борітеся — поборете!». Всі засоби музичної виразності хору та оркестру сприяють відтворенню героїко-епічного, волевого, сповненого революційного пафосу, образу: опора на маршові ритмоінтонаційні та фактурні комплекси, чітка метроритмічна організація, плакатна, лапідарна акцентуація в дискретних тематичних побудовах, насичена хорова фактура з *divisi* майже всіх голосів, динамізація агогічної палітри в бік прискорення музичного руху (*meno mosso pomposo*, *Con tutta la forza*, *marcatissimo*, *Molto più mosso*, *agitando* (*doppio movimento*), гучна динаміка mf , f , ff), використання найвищих, форсованих регістрів у хорових партіях, своєрідної стереофонічності в звучанні хору (перегуки чоловічих та жіночих груп голосів), нагнітання оркестрової звучності за рахунок постійного оновлення фактурного викладу в умовах майже безперервного *tutti*.

В кантаті-симфонії велике значення має тональна драматургія. Героїко-епічним образам, емоційному тону I частини відповідає *фа* мінор з невинним модуляційним рухом в бік *Фа* мажору, що відповідає специфіці розгортання поетичної образності: від похмуро-суворої картини Кавказьких гір та страждань Прометея до світлих, вольових образів. II частина написана у *фа-дієз* мінорі — *Фа* мажорі. Таке секундове зміщення вгору відносно I частини твору дає змогу відчути певну динамізацію драматургічного розвитку. III частина починається знову в *фа* мінорі, що якнайкраще узгоджується з її образно-інтонаційним змістом: звучать ремінісценції образів I частини, втілюється гостросатирична атмосфера палких, соціально-викривальних віршів Т. Шевченка. Безпосереднє «стикування» III й IV частин кантати-симфонії зумовило активізацію модуляційного процесу в фіналі: *сі-бемоль* мінор — *до-дієз* мінор — із зупинкою, нарешті, в просвітленій ладовій сфері *Фа* мажору (на словах заклику «Борітеся!»). Остання тональність за своєю усталеною в музичній практиці образно-емоційною семантикою пов'язана з гімнічними, урочистими образами. Тональним

середовищем для ствердження провідної ідеї твору — заклику до боротьби — став *До мажор*, в якому й завершується твір. В цьому аспекті кода IV частини кантати-симфонії С. Людкевича асоціюється з життєствердним фіналом П'ятої симфонії Л. Бетховена.

* * *

У світовій поезії є багато яскравих, визначних творів, які за змістом можна було б назвати своєрідними заповідями митців прийдешнім поколінням,— наприклад, «До Мельпомени» Квінта Горация Флакка¹⁹, «Я знак безсмертя собі воздвигнув» М. Ломоносова²⁰, «Пам'ятник» Г. Державіна²¹, «Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний» О. Пушкіна²², «Поет» М. Лермонтова²³, «Доля» В. Капніста²⁴ та ін. При порівнянні їх із «Заповітом» Т. Шевченка²⁵ привертає увагу насамперед те, що у всіх цих віршах поети намагались дати оцінку власній творчості та увявити собі її роль у суспільно-історичній перспективі. Т. Шевченко ж у своєму «Заповіті» у винятково довершений художній формі висловив полум'яний заклик до боротьби проти царського самодержавства. Шевченкова поезія «Як умру, то поховайте» — це неперевершений у світовій літературі зразок заповіту, в якому фунебральний елемент повністю перебивається оптимістичним баченням майбутнього.

Історія музики знає чимало прикладів музичного втілення «Заповіту» Т. Шевченка. Серед них — твори М. Лисенка, М. Вербицького, Й. Кишакевича, Л. Ревуцького та ін. Але найбільшої популярності здобула мелодія до «Заповіту» полтавського аматора Г. Гладкого, яка і в наш час вражає слухача глибиною проникнення в зміст Шевченкового вірша. Вона неодноразово використовувалась українськими радянськими композиторами як основа оригінальних творів. Так, до її переосмислення вдавались К. Стеценко, Я. Степовий у хорових композиціях, Р. Глієр — у симфонічній поемі, Б. Лятошинський — у розгорнутому хорі з супроводом симфонічного оркестру. Проте з великої кількості музичних інтерпрета-

¹⁹ Гораций Флакк К. До Мельпоени. — В кн.: Гораций Флакк К. Твори (3 латинської). — К., 1982, с. 89—90.

²⁰ Ломоносов М. В. «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» — В кн.: Ломоносов М. В. Избранное. — М., 1976, с. 93.

²¹ Державин Г. Р. Памятник. — В кн.: Державин Г. Р. Стихотворения — Л., 1981, с. 116.

²² Пушкин А. С. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. — Л., 1977, т. 3, с. 340.

²³ Лермонтов М. Ю. Поэт. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. — Л., 1979, т. 1, с. 407.

²⁴ Капнист В. В. Судьба. — В кн.: Капнист В. В. Собр. соч.: В 2-х т. — М.—Л., 1960, т. 1, с. 205—206.

²⁵ Шевченко Т. Г. Заповіт. — В кн.: Шевченко Т. Г. Кобзар. — К., 1960, с. 287.

цій «Заповіту» Т. Шевченка кантата С. Людкевича вирізняється масштабністю, глибиною концепції²⁶.

Кантата складається з п'яти хорових епізодів, епізоду соло тенора та оркестрових інтермедій. Всі ці побудови утворюють своєрідну сонатну форму.

Невеликий оркестровий вступ, що відкриває твір, характеризується скорботним звучанням, до якого спричиняється темп (*Adagio funebre*), рухлива динаміка в межах *p*, опора на низхідне секвенцювання на альтерованих акордах (переважно секстакордах) у струнних на органному пункті тонічної квінти (суворі тембри бас-кларнету й фаготу), різноманітна палітра штрихів (*legato*, *marcato*, *portamento*). Передуючи появі головної теми кантати в хорі, у контрабасів та віолончелей окреслюється її початковий мелодичний зворот. На цьому інтонаційному матеріалі (гармонічна за складом тема вступу і тема майбутнього хорового фугато) базується весь наступний інтонаційно-драматургічний розвиток.

Хорове фугато включає дві структурно ідентичні побудови: стреттну частину, де хорові голоси нашаровуються один на другий (від басів до сопрано) і досягають хорового *tutti*, та гармонічне доповнення, в якому відчувається спорідненість із низхідними інтонаціями оркестрового вступу. Тональна розімкненість (*до* мінор — *ре* мінор — *мі* мінор) першої побудови фугато є імпульсом для подальшого мелодико-тематичного розгортання. У другій же побудові ланцюг модуляцій продовжується (*соль* мінор — *ре* мінор — *до* мінор — *ля* мінор). Епічно-зосереджений характер музично-поетичного образу, пов'язаного з вічними питаннями життя і смерті, любові до рідної землі, відтворений мелодією широкого дихання, засобами хорової «інструментовки» (почерговий вступ голосів від низьких до високих), низькою теситурою хорових партій, приглушеною динамікою (*p*), вельми стриманим темпом (пр. 30).

Модуляція в головну тональність другого епізоду кантати (*Мі* мажор) здійснюється в оркестровій зв'язці.

Другий епізод (*Lento commodo espressivo*) контрастує першо-

30

Adagio funebre

Як у_мру, то

Як у_мру, то по_хо_вай_те м_с_не на мо_

²⁶ Людкевич С. Заповіт. Кантата для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру. Сл. Т. Шевченка: Партитура. — К., 1958.

Як у_мру, то по_хо_вай - те ме - не на мо - ги - лі, по_хо - ги - лі, ме - не на мо - ги - лі, на мо -

Як у_мру, то по_хо_вай - те ме - не на моги - лі,
 - не на мо - ги - лі, на мо - ги - лі,
 - вай - те ме, не, по - хо - вайте на мо - ги - лі,
 - ги - лі, по - хо - вай - те на мо - ги - лі,

му. Його тема починається типовим для українського народного мелосу трихордом (висхідні секунда та терція), що є часткою пентатонного ладу, усталена семантика якого в фольклорній музиці відповідає настроям незатьмареної ліричності, задушевності. Ця інтонація в музичній драматургії твору буде відігравати значну роль.

Другий епізод відрізняється від першого за будовою та за принципами тематичного розвитку: процес формотворення відбувається тут переважно на гомофонно-гармонічній основі, а не на ґрунті фугованого складу. Структура епізоду — період з двох речень: перше починається в *Мі* мажорі (тема у альтів), друге — квартою вище — в *Ля* мажорі (тема у сопрано); в першому домі-

rosso a rosso cresc.

Музична партитура першого системного з'язку. Вона складається з чотирьох голосів: вокального (верхній регістр), фортепіано (верхній і нижній регістри), а також басового континуо (верхній і нижній регістри). Вокальний голос виконує мелодію з текстом: «по лі, і Дніпро, і кручі». Підписи «rosso a rosso cresc.» вказують на динаміку та темп. Фортепіано та континуо виконують ритмічно-гармоніювальну функцію.

по лі, і Дніпро, і кручі

rosso a rosso cresc.

ed animando

Музична партитура другого системного з'язку. Вокальний голос виконує мелодію з текстом: «було видно, було чутти». Підписи «ed animando» та «f» вказують на динаміку та темп. Фортепіано та континуо виконують ритмічно-гармоніювальну функцію.

було видно, було чутти

як ре - ве ре - ву - чий.

тання на інтонаціях його теми. Остання — перший крок на шляху становлення провідної ідеї кантати: заклику до революційної боротьби. Нагнітання драматичного напруження в музиці досягається за рахунок послідовного імітаційного нашарування голосів (баси — тенори — альти — сопрано) до tutti, скорочення відстані між вступами партій (4 тт., 4 тт., 1 т.), трансформації самої теми, котра розширюється з кожним проведенням, спричиняючись до змін у метричній структурі (6, 4, 3), стрімкої маршовості музичного руху, пунктирної ритміки *marcato*, в хорі та оркестрі, невпинного підвищення теситурних умов хорових партій, завоювання все більшого діапазону звучання (*divisi* сопрано та басів).

Важливу роль у драматизації музичного образу відіграє гармонія — гострі гармонічні співзвуччя, септакорди (серед них домінує зменшений септакорд), дисонантність яких композитор підсилює затриманнями або передійомами.

Ритмоінтонаційний зміст тематизму третього епізоду відзначається, з одного боку, речитативністю, що є наслідком впливу на С. Людкевича творчості російських класиків (насамперед О. Даргомижського та М. Мусоргського), а з другого — маршовістю, притаманною революційним пісням. Епізодичне введення фрігійської ладової барви споріднює тему з героїко-епічними українськими народнопісенними зразками (пр. 32).

Poco marziale tumultuoso

Як по-не-се з У-кра-ї-ни
у си-не-є мо-ре кров во-ро-жу,

Завершує тематичний розвиток епізоду оркестрове доповнення. Воно ж готує новий музичний образ.

Четвертий епізод складається з оркестрового вступу та соло тенора в супроводі оркестру. В музиці вступу поєднуються хоральність викладу та яскраво романтична гармонія, сповнена терцевих та тритонових колористичних зіставлень акордів різних тональностей, між якими вкрапляються й суто діатонічні гармонічні звороти (пр. 33).

Maestoso

В цьому епізоді вперше з'являється До мажор — тональність, в якій закінчується кантата. Партія оркестру заснована на розвитку гармонічних інтонацій вступу до епізоду. В жанровому відношенні соло тенора синтезує риси аріозо та речитативного моно-

логу. Піднесено-просвітлений настрій звучання виникає завдяки стриманому темпу (*Maestoso*), високому дзвінкому регістру партії соліста, контрастній динаміці (*p, f*), спокійному ритму зі своєрідною метричною структурою (2), акомпанементу струнних та арф. У мелодичному рельєфі теми вчуваються трихорди фольклорного походження в різних мелодико-ритмічних комбінаціях.

Пристрасно й гнівно на *ff* у пунктирному ритмі, загостреному синкопою, лунають слова зречення:

«А до того
Я не знаю бога».

Дискретність мелодичного руху в оркестрі, раптова зміна динаміки (*ff* після *ppp*), темпу та характеру виконання (*Allegro molto appassionato* після *Maestoso*), дисонуючі гармонії, синкопи, різкі акценти,— все це в сукупності передає настрої вольової рішучості, нескореності. У наступній оркестровій інтермедії^[10] нагнітання образно-драматургічного напруження здійснюється за допомогою хроматичного секвентного руху, гармонічної нестійкості, заснованої на хроматичному зв'язку акордів. Тематизм її ґрунтується на значно трансформованих інтонаціях вступу до кантати: це — низхідні хроматичні секвенції, півтонові зсуви акордів, пунктирний ритм тощо. Неспокійна, схвильована, викладена головним чином струнними інструментами оркестру музика вражає своєю виразністю, несе в собі відчуття збудження і тривоги.

Подальший, п'ятий епізод (*Allegro energico*) є центральною кульмінацією всього твору. Звідси бере початок тональна реприза кантати (до мінор). Структурно епізод розподіляється оркестровими інтермедіями на три побудови, кожна з яких являє новий етап образно-тематичного розвитку. Весь розділ сприймається як єдине ціле із загальною акордовою кульмінацією.

Перша побудова (*Allegro energico*) — це розгорнуте фугато на енергійній темі з пружним пунктирним ритмом та висхідними заклічними квартовими інтонаціями, спорідненими з мелодіями революційних пісень. Відтворенню мужнього вольового художнього образу сприяють також темп, характер виконання, густий тембр басів на гучній динаміці (*f*), широкий діапазон мелодії (октава), строге дублювання оркестром вокальних партій зі специфічною штриховкою (гострі акценти, *staccato*), особливості хорової «інструментовки» (баси — альти, тенори — сопрано). Тематизм епізоду проростає з інтонаційного матеріалу попередніх частин кантати. Наприклад, тема включає в зменшенні інтонації з соло тенора (пр. 34).

Образно-інтонаційний зміст оркестрової інтермедії^[12] — продовження музично-драматургічного розвитку: секвентний низхідний рух мелодії в пунктирному ритмі (перші та другі скрипки,

Allegro energico

По_ хо_ вай_ те та вста_ вай_ те, кай_

- да_ ни по_ рві_ те, кай_ да_ ни, кай_ да_ ни по_ рві_ те,

флейти та кларнети) і складний зв'язок її з супроводом, в якому переважають септакорди, розташовані по півтонах.

Тематизм другої побудови п'ятого епізоду не змінюється, проте музичний розвиток значно активізується: хорове звучання концентрується, насичується завдяки превалюванню гармонічного викладу над поліфонічним, метроритмічна організація уподібнюється маршовій (пр. 35), загальний діапазон хору сягає майже трьох октав (divisi басів), оркестрова партія набуває самостійності (в ній виникають виразні підголоски з контрастним щодо хорових партій змістом). Це яскраво простежується від ремарки *Maestoso patetico* («І вражаю злою кров'ю...»).

Третя побудова (*Piu mosso*) — остання хвиля в драматургічно-му розгортанні розділу. Тут міститься загальна кульмінація великого й стрункого полотна кантати. Хоровому викладу передують

(Allegro energico)

По_ хо_ вай_ те та вста_ вай_ те, кай_

По_ хо_ вай_ те, кай_

По_ хо_ вай_ те та вста_ вай_ те, кай_

По_ хо_ вай_ те, кай_

(Più mosso)

во - лю о - кро - пі - те.

во - лю о - кро - пі - те.

во - лю о - кро - пі - те.

во - лю о - кро - пі - те.

8

6

ми інструментами оркестру, доповненими гармонічними фігураціями струнних *pizzicato* та арфи. На зміну *do* мінору поступово приходять прозорий, кристалево чистий *Do* мажор. Інтонаційно споріднена з початковою темою твору, тема коди сприймається як своєрідний підсумок музичної драматургії кантати.

Будова коди проста: невеликий оркестровий вступ, дворазове проведення теми та оркестрове ж доповнення завершуючого плану. Оркестрове заключення ніби узагальнює музичний образ коди — образ душевного заспокоєння. Інтенсивне *crescendo* від *p* до *f* в останніх чотирьох тактах звучить немовби ремінісценція образу нескореності.

Кантата «Заповіт» С. Людкевича, як майже всі одночастинні кантати, не має точної аналогії з тою чи іншою музичною структурою і наближається до вільної сонатної форми. Як і в кожній сонатній формі з розвиненими розробкою й репрізою, твір умовно розподіляється на дві частини з центральною архітектонічною віссю між розробкою та репрізою. Така структура відображає драматургію твору в найбільш загальних рисах.

Музичний розвиток кантати до епізоду соло тенора («Отоді я і лани, і гори») відповідає канонам сонатної експозиції: вступ до мінор, головна партія («Як умру, то поховайте...» — до мінор), побічна («щоб лани широкополі...» — *Мі* мажор) та заключна («Як понесе з України...» — *мі* мінор). Епізод солюючого тенора (до мінор), що йде за експозицією, в даному разі замінює розробку (що є досить типовим для сонатної форми). В подальшому розгортанні структура кантати вже менше підпорядковується загальноприйнятій закономірностям. Якщо тональна реприза бере початок від слів «Поховайте та вставайте» у хорі (до мінор), то тематична реприза тут відсутня (якщо не зважати на інтонаційну спорідненість усіх тем кантати в цілому). Власне ж тема репризи характером звучання, закличними інтонаціями нагадує заключну партію експозиції. Кода кантати (До мажор) перекидає тематичну «арку» до епічних образів головної партії та епізоду соло тенора (теж До мажор), тим самим зрівноважуючи всю форму твору в цілому.

«Заповіт» С. Людкевича постає як велична, струнка будова, що зросла на міцному фундаменті традицій класичного формотворення, котрі одержали тут глибоко індивідуальний вираз. Кантата є свідченням глибокого проникнення композитора в світ Шевченкової поезії, одним із високохудожніх зразків музичної інтерпретації геніального твору великого Кобзаря.

ХОРОВИЙ ЦИКЛ А. ШТОГАРЕНКА «ШЕВЧЕНКІАНА»

Цикл хорів а саррелла «Шевченкіана»²⁷ видатний український радянський композитор А. Штогаренко написав до 150-річчя з дня народження великого українського поета. Твір відзначається органічним сполученням традиційних прийомів і засобів втілення шевченківської тематики з особливостями сучасної музичної мови.

Відкривається цикл хором «І будуть люди на землі», вирішеним у складній тричастинній формі. Два перші рядки літературного тексту «І Архімед, і Галілей вина й не бачили» припадають на початкову чотиритактову музичну фразу, яка виконується *Moderato con energico* хоровим *tutti* з використанням високих регістрів голосів, насиченої акордової фактури (чотири- та п'ятиголосся завдяки *divisi* басів). Усе це в сукупності з імпульсивним, гострим пунктирним ритмом сприяє створенню активного, вольового, рішучого образу (пр. 37).

Наступна побудова за характером звучання різко контрастує з розглянутою. Строге, хоральне, теситурно врівноважене чотириголосся, спокійний, згладжений ритмічний малюнок, уповільнення

²⁷ Штогаренко А. Я. Шевченкіана. Хори без супроводу. Сл. Т. Шевченка: Партитура.— К., 1964.

Moderato con energico

І Ар_хі_мед, і Га_лі_лей ви_на
 й не_ба_чи_ли, не ба_чи_ли!

темпу (*Molto meno mosso*) з авторською ремаркою *e dolce*, раптове стишення динаміки (*pp*) справляють враження деякої відстороненості музичного образу. Але в поєднанні зі змістом поетичних рядків («Слей потік у черево, черево чернече!») та з огляду на загальний музичний контекст (далі знов відбувається таке ж несподіване повернення до образної сфери попереднього чотиритакту) даний фрагмент сприймається як їдка соціальна антирелігійно направлена сатира.

Якщо до образно-інтонаційної наповненості першого розділу форми спричиняється головним чином не мелодичний, а ладогармонічний аспект тематизму, то дещо протилежне спостерігаємо в середній частині хору, де переважає поліфонічний виклад. Відкривається вона одноголосною мелодично індивідуалізованою темою широкого дихання з виразним ритмічним малюнком у партії басів. Її ритмічна організація, на відміну від одноманітної в попередньому тематизмі, значно збагачена (чверті, восьмі, шістнадцяті, половинні та ін.). Далі до імітаційно-поліфонічного розвитку теми залучається контрапунктична лінія у тенорів (пр. 38).

Тема містить у собі інтонації, типові для українських народних пісень. Так, особливу увагу привертає оспівування шістнадцятими тоніки *мі-бемоль* мінору плавним рухом від III до VII+ щабля на

(Moderato con energico)

і крих - ту хлі - ба по - нес - ли ца - рям у -

і крих - ту хлі - ба по - нес - ли ца -

і крих - ту хлі - ба ца -

- бо - гим, і крих - ту хлі - ба ца -

- рям у - бо - гим.

- рям у - бо - гим.

- рям у - бо - гим.

- рям у - бо - гим.

слові «понесли»,— мелодичний хід, що зустрічається в багатьох фольклорних зразках і досить часто творчо переосмислюється в музиці А. Штогаренка. Яскравий національний колорит вносять у звучання і дорійський зворот на початку теми, і поява IV⁺ щабля наприкінці.

Наступна музична фраза («Буде бите царями сіянее жито!») вирізняється в музичній тканині середнього розділу специфікою хорової «інструментовки» (висока теситура чоловічих голосів у щільній акордовій фактурі з розходженням від унісону до трізвука), гучною динамікою (*f*).

Важливим засобом музичної виразності тут стає синкопа, котра рельєфно підкреслює основний смисловий акцент віршованого тек-

сту. Все це сприяє відтворенню оптимістичного духу натхнених Шевченкових рядків (пр. 39).

39

(Moderato con energico)

Музична партитура для голосу та фортепіано. Темп: Moderato con energico. Ключ: Б-б мажор. Ритм: 4/4. Динаміка: *f*. Лірика: Бу-де би-те ца-ря-ми сі-я-не-є жи-то!

В даному хорі спостерігається неординарне явище неспівпадання тональної та тематичної репріз. Якщо тональна репріза починається на словах «А люди виростуть», то тематична — наступає на 4 такти пізніше («І на оновленій землі...»). Засоби хорового розвитку в динамізованій репрізі майже аналогічні експозиційним. Різниця полягає лише у поліфонічній активізації голосів хору в момент підходу до кульмінації, яка припадає на останню структурно-композиційну побудову («і будуть люди на землі»). У передкульмінаційній зоні кожна з партій завдяки ритмоінтонаційній індивідуалізації тимчасово виходить на перший план, що динамізує музично-тематичний розвиток. Заклучна фраза є цікавою з точки зору гармонічного змісту, далекого від традиційних засобів кадансування:

$D_9 - I_4^6 - DD_{\text{VII}_2}^{-3} - II = S^{-3} - II_6 - I$ (пр. 40).
 Ля-бемоль мажор Фа мажор

Хор «І будуть люди на землі» є першим етапом у драматургії твору як єдиного циклу. Цим пояснюється його тональна розімкненість (Ре-бемоль мажор — Фа мажор), що ніби відкриває шлях до звучання наступного хору — «Наш отаман Гамалія» (ля мінор).

Названий хор, розрахований на чоловічий склад виконавців та вирішений у складній тричастинній формі, являє собою музично-поетичну стилізацію козацької пісні, де композитор узагальнює й розвиває цілий комплекс народнопісенних закономірностей за допомогою характерних для його творчої стилістики засобів. Так, наприклад, структура першого періоду наслідує типовим зразкам музичного фольклору. Це — не що інше, як куплет, у котрому одноголосний заспів тенорів змінюється багатоголосним приспівом. У музиці куплету привертає увагу, насамперед, специфічне ладове забарвлення. Заспів розпочинається в еолійському ля і в результаті варіаційного повторення двотактового мотиву приходиться до нового ладового устою — соль. Приспів же звучить в іонійському

(Moderato con energico)

і бу _ дуть лю _ ди на зем _ , лі.

rit. *ff*

rit. *ff*

rit. *ff*

до та завершується яскравим народним ладовим модуляційним зворотом (за участю II фрігійського щабля), що веде до затвердження початкової тональності.

Багатоголосся в другому куплеті-періоді першої частини хору також позначене істотним впливом народнопісенних принципів: перші та другі тенори рухаються паралельними терціями та унісонами; баритони темброво насичують звучання; баси підкреслюють тонічну квінту ладотональності, а потім їхня вокальна партія розгортається в самостійну мелодичну лінію, яка в комплексі з тенорами утворює нетипові для академічного багатоголосся гармонії (акорди з ненормованими подвоєннями тонів, неповні співзвуччя, паралелізми тризвуків та квінтсектакордів, унісонні каданси) (пр. 41).

Середня частина хору знову-таки являє собою варіаційно повторений куплет, що розподіляється на заспів і приспів, фактура

Più mosso

по мо _ рю гу _ ля _ ти, сла _ ви до _ бу _ ва _ ти,

mp

гей,

mp

по мо _ рю гу _ ля _ ти;

по мо-рю гу-ля-ти, сла-ви до-бу-ва-ти, із ту-
сла-ви до-бу-ва-ти, із ту-
гей!

-рець - ко - і не - во - лі
-рець - ко - ї не - во - лі бра-тів ви-зво-ля-ти.

в яких споріднена з народнопісенною. Та особливо цікавою є народноладова модуляція з *до* мінору в *фа* мінор, котра відбувається в першому чотиритакті приспіву (пр. 42).

42

(Sostenuto)

Ой як крик-нув Га-ма-лі-я: «Бра-ти! Будем жи-ти!»

У другому варіанті куплету розглядуваного розділу музична тканина приспіву поліфонізується: виникає вільна імітація короткого мотиву між тенорами та басами.

Реприза форми (Темпо I) відкривається могутнім октавно-унісонним проведенням початкової теми хору. Другий куплет тут

значно динамізовано: музичний виклад поступово наближається до заключного типу. Закінчується хор, як і попередній, оригінальним розгорнутим кадансом. В даному випадку — це зіставлення тонічного тризвука *Ля* мажору та D_5^6 із зниженими терцією та квінтою, що вінчається «розтягуванням» всіх голосів у могутній октавний унісон з великим діапазоном звучання (від *Ля* до *ля*²) на *ff*, виступаючи таким чином у ролі вершинної кульмінації.

Музична стилістика наступного хору «На вгороді коло броду» ґрунтується на тих самих принципах. На цей раз перед слухачем постає високохудожня стилізація української народної побутової пісні.

Серед поезій, що знайшли своє втілення в «Шевченкіані» А. Штогаренка, вірші про жіночу долю («На вгороді коло броду», «Ой одна я, одна») за своїми будовою та образним наповненням найближчі до текстів фольклорних пісень, і при музичному прочитанні народнопісенні елементи в них підкреслені й виведені на перший план.

Майже весь хор, виконуваний жіночим складом, витримано в лірико-розповідному ключі, що якнайкраще відповідає змістові художньої образності поетичного першоджерела. Лише наприкінці твору, в момент драматургічної розв'язки, у музиці проявляється лірико-драматичне начало.

Будова хору «На вгороді коло броду» — це варіаційно повторена проста двочастинна куплетна форма. Одноголосний (потім двоголосний) заспів у першому періоді (другі та перші альти) засновано на варіаційному розвитку короткої двотактової фрази. В чотиритактовому приспіві двоголосся альтів, до якого підключається виразна мелодія других сопрано, звучить у характері українського народного співу. Хроматизми на відстані в альтів (*сі-бемоль* — *сі-бемоль*, *до-дієз* — *до-бемоль*) спричиняються тут до поліладовості, що створює яскравий колористичний ефект (пр. 43).

43

(Tranquillo con anima)

Музичний нотний зразок (пр. 43) для хору «На вгороді коло броду». Зразок показує три голоси (Сопрано, Альти, Бас) у 3/4 такту. Текст пісні: «Чо - мусь дів - чи - на до бро - ду». Зразок демонструє мелодичні лінії з хроматизмами та ритмічне супроводження.

по во-ду не хо-дить.

по во-ду не хо-дить, не хо-дить.

Другий період куплета також має квадратну структуру. Принципи хорової фактури в ньому дещо змінюються. Хроматичні підголоски (другі сопрано), витримані, протяжні педальні звуки, приглушена динаміка (*pp*), переважання низького регістру в хорових партіях, спокійний темп (*Tranquillo con anima*) сприяють відбиттю журливого образу. Поліфонічний розвиток протікає на складному гармонічному ґрунті: використанні енгармонізму VII гармонічного щабля ля мінору та VI щабля паралельного До мажору в різноманітних гармонічних сполуках. Музична думка розгортається повільно, як сумна пісня про втрачені дівочі надії.

Друга частина хору (варіація) органічно продовжує першу. Варіювання здійснюється головним чином засобами хорової «інструментовки»: з самого початку тема у других альтів супроводжується підголоском (перші альти), згодом хорове звучання насичується введенням ще одного підголоску, дорученого унісонові перших та других сопрано. Відповідно до поетичного змісту ця музика не несе в собі образного контрасту, а передає почуття глибокої пригніченості, втоми. Тому тут відсутні істотні динамічні зрушення, гучність звучання не виходить за межі *pp*, партії альтів розташовані здебільшого в низькому регістрі, скромно використані теситурні умови сопрано.

Перша і єдина хвиля наростання драматичного напруження в хорі припадає на його кінець («А над нею поганець сміється»), знаменуючи собою експресивну кульмінацію. Вона досягається яскравим динамічним злетом від *p* до *f*, акцентуванням секундової інтонації «стогону» (група альтів), зміною метру ($\frac{3}{4} - \frac{2}{4}$), що інтенсифікує *crescendo*.

Далі, як тяжке зітхання, тихо лине низхідна секундова поспівка в других альтів у низькому регістрі (*p*). Переходячи до перших альтів, вона луною завмирає у звучанні сопрано.

В четвертому творі циклу — хорі для мішаного складу «Ка-раюсь, мучуся..., але не каюсь» — композитор знову звертається

до філософської лірики Т. Шевченка. Головні принципи музичної інтерпретації віршів великого Кобзаря тут та в хорі «І будуть люди на землі» мають багато спільного. В обох випадках втілення поетичної думки, що несе в собі філософське узагальнення, відбувається за допомогою інтонацій, не пов'язаних безпосередньо з фольклорними джерелами. Там же де поетичне висловлення йде ніби від імені народу, його відтворення базується на народнописаному ґрунті. Хор написано в складній тричастинній формі. Початкова мелодична фраза у басів, як і загалом уся перша частина хору, сприймається як сповідь митця. В подальшому розгортанні хорової тканини гармонічний розвиток переважає над мелодичним. Акордова вертикаль поповнюється аж до семиголосся завдяки *divisi* всіх партій, крім альтів. У середньому епізоді першої частини (*Roso più mosso*) спостерігається невелике фугато з октавним вступом теми (тенори — баси — сопрано), що знову переходить у гармонічну фактуру.

Середній розділ форми (*Allegro non troppo*) відзначається домінуванням мелодико-лінейних факторів розвитку тематизму над акордово-гармонічними. У його провідній темі, яка далі імітується всіма голосами в різних тональностях, яскраво проявляють себе специфічні народноладові ознаки: мінор з IV⁺ та VI⁺ шаблями, збільшена секунда між III та IV⁺ шаблями, одночасне використання IV та IV⁺ шаблів тощо. Фугований виклад включає й додаткові контрапунктичні лінії, а також короткі зв'язки-інтермедії. Активний поліфонічний розвиток приводить до могутньої акордової кульмінації хору («А тее диво...»), що характеризується щільним насиченням шестиголоссям *ff*, підвищенням теситури всіх вокальних партій.

У динамізованій репризі форми (*Tempo I*) повторюється початковий період твору хоровим *tutti* з розгортанням багатоголосся від октавного унісону до семизвучних акордів (*divisi*). Напруженість інтонаційної драматургії в хорі спричиняється до відсутності у ньому стійких консонуючих кадансів. Виняток становить досить оригінальний заклочний гармонічний хід: D₂ до мінору розв'язується в тонічний октавний унісон.

У вірші «Гімн черничий» Т. Шевченко виступає войовничим атеїстом. Як і в інших хорах циклу, А. Штогаренко тут йде шляхом максимальної реалізації образно-інтонаційних можливостей, закладених у поетичному тексті. Їдка антирелігійна сатира, що становить зміст літературного першоджерела, знайшла відповідне музичне втілення завдяки спорідненості головної теми хору з українськими народними жартівливими піснями, зокрема, наприклад, з відомою піснею «Лугом іду, коня веду» (пр. 44).

Композитор вдається також до пародіювання церковного насліву «Алілуя». Твір написано в куплетно-варіаційній формі. У кожному куплеті заспів звучить в основній тональності (*Сі-бемоль*

Лу_гом і_ду, ко_ня ве_ду, роз_ви_вай_ся, лу_же,
Сва_тай ме_не, ко_за_чень_ку, люб_лю те_бе ду_же.

мажор), приспів — у паралельному мінорі, а на словах «алілуя» вводить тональність VI- шабля — *Соль-бемоль* мажор.

Хор відкривається темою строго симетричної періодичної структури: 2+2+1+1+2. Приспів складніший за архітектонікою. У ньому композитор користується повторенням останньої фрази вірша — «тебе ж, боже, зневажаем, зневажаючи, співаєм» (пр. 45).

45

(Allegretto con moto)

те_бе ж, бо_же, зне_ва_жа_ем, зне_ва_жа_ю чи, спі_ва_ем:

Дана побудова цікава щодо свого ладотонального змісту: провідна її тональність — *соль* мінор, але, враховуючи басовий органний пункт на *сі-бемоль* (тоніка твору), звучання можна розглядати як політональне. Водночас наведений фрагмент здійснює перехід до глузливої «алілуї», що виконує в хорі роль рефрену. Остання контрастує з усім музичним оточенням і тематично, і тонально, і динамічно.

Таким чином, перший куплет відзначається наявністю двох протилежних за змістом і формою втілення контрастних образів, які в кінцевому результаті служать одній ідеї — висловлення антирелігійного протесту, зневаги й ненависті до духовного рабства.

У двох наступних куплетах хору варіюється хоровий виклад: в першому випадку — початкового чотиритакту приспіву, що звучить без басів, на педалі тенорів (лише в останньому такті включається tutti); в другому — заспіву, котрий виконується жіночим хором.

Характерно, що весь твір витримано в єдиному темпі без будь-яких уповільнень або прискорень — Allegretto con moto. Це ще раз підкреслює чіткість та цілеспрямованість образно-драматургічного розвитку, який досягає своєї кульмінації в кодї (Risoluto, irato), де контрастуючі образи представлені найбільш стисло, концентровано, на полярних динамічних рівнях (*ff* — *sub p*).

Шостий хор циклу — «Ой одна я, одна» для жіночого хору багато в чому є близьким до третього — «На вгороді коло броду». Це також майстерна, високохудожня стилізація української народної пісні про тяжку жіночу долю.

Твір написано в простій тричастинній формі. Перша частина — восьмитактовий період — повторюється в репризі з невеликим розширенням. Середній епізод — розробкового типу. Проста й виразна, строго діатонічна початкова тема сольюючого сопрано народнописанного складу супроводжується «мереживом» хроматизованих контрапунктуючих голосів *portogando*, що в комплексі створює хистку поліладову атмосферу, покликану відтворити витончений, глибоко журливий музичний образ. Присутність у мелодичних лініях вокальних партій VII, VI⁺, VII⁺ та IV⁺ шаблів свідчить про народноладове підгрунття цієї музики. Експозиційний розділ хору закінчується на повному D₇ — що в цілому не властиве українським народним багатоголосним пісням, але підхід до даної гармонії (паралельний зсув двох тотожних за будовою септакордів) спричиняється до нешаблонного, оригінального кадансу.

Зміст середньої частини (Piú mosso) пов'язаний з почуттями схвильованості, збудженості, викликаними роздумами про загублені молоді літа. Інтенсифікації розвитку сприяють і прискорення темпу (після Tranguillo — Piú mosso), і почерговість вступу голосів, і висхідний рух у мелодиці, і швидкий динамічний злет (від *p* до *ff*) впродовж трьох тактів і, нарешті, часта зміна метру ($\frac{3}{4} - \frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{4}{4} - \frac{3}{4}$). У розглядуваному епізоді великого значення набуває висхідна секвенція, заснована на короткому мотиві (тон — півтон), типовому для фольклорних зразків.

Секвентний розвиток підводить до кульмінації хору, побудованої на інтонаціях, споріднених із народними щедрівками, але в дещо іншому метроритмічному виразі.

У репризі твору, яка є буквальною, привертає до себе увагу оригінальний заключний каданс.

В останньому хорі «Шевченкіани» — «Я не нездужаю...» для мішаного складу виконавців продовжують свій розвиток музичні

образи першого та четвертого творів циклу. Хор написано в складній тричастинній формі, де перша частина являє собою сукупність двох різних за розміром музичних структур, друга має розробковий характер, а третя — це видозмінена реприза.

Перший період (*Largo e cantabile*) наділений драматургічними функціями своєрідного вступу, музика якого позначена схвильованістю й драматизмом. Виразні в інтонаційному відношенні контрапунктуючі мелодії у басів та тенорів аріозно-імпровізаційні за характером. Метроритмічна нестійкість, до якої взагалі часто вдається композитор у циклі, тут виникає внаслідок підкорення музичного висловлювання закономірностям поетичного фразування, для котрого межі одного постійно витримуваного метру стають надто тісними. Середня та низька області хорової звучності, дуже

повільний темп (*Largo e cantabile*) і приглушена динаміка *mf* яскраво передають філософську зосередженість поетичного образу.

У другій побудові першої частини (*Molto più mosso*) дедалі більша драматизація змісту літературного першоджерела природно зумовила нагнітання музично-інтонаційної напруженості. Це знайшло конкретний прояв у тривалому секвенціюванні («Болить і плаче, і не спить»). Висхідний рух секвентних мотивів, вільна імітація ритм-мелодичних інтонацій жіночих вокальних партій тенорами, домінантовий органний пункт у басів відтворюють душевний біль, тяжкі страждання поета.

В середній частині твору змінюють одна одну чотири контрастні теми. Перша починається невеликою стреттою на секундових мелодичних інтонаціях у ля мінорі («Добра не жди...»). Поступове нашарування голосів хору та їх подальший поліфонічний розвиток приводить до проміжної акордової кульмінації («вона заснула»). Друга коротка тема у басів з форсованою динамікою (*f*), укрупненим ритмічним малюнком, стрибками на великі інтервали ніби покликана відобразити, з однієї сторони, бундючність царської особи, з другої — глибоке презирство до неї («цар Микола її приспав...»). Третя тема («А щоб збудить хиренну волю...») вирізняється гомофонно-гармонічним складом і включає в себе неординарні акордові сполуки: VI⁴₃ мелодичного ля мінору зіставляється з D₂, але без розв'язання в тонічний тризвук; далі відбувається гармонічний зсув на малу терцію вгору, котрий знову ж таки спричиняється до могутнього кульмінаційного сплеску (четверта тема — «та й заходиться вже будить») на *ff*.

Третя частина твору («А то проспить собі, небога...») майже буквально повторює другу музичну побудову першої частини, що іще раз підтверджує думку про значення початкового періоду хору як вступу. Завдяки тривалому секвентному розгортанню у репризі природно виникає нова драматична кульмінація — центральна в творі («та візантійство прославлять»). У ній композитор ви-

користовує монолітну шестиголосну «двоярусну» гармонічну фактуру (*ff*). Наче дзвін, сприймається чергування *ля* мінорного тризвуку та септакорду VII щабля зі зниженою квінтою та пропущеною терцією в кадансі. Перед заключним акордом (тризвуком *ля* мінору у високому регістрі) звучить VI₅⁶ з різким дисонуванням великої септими (*фа* — *мі*) та розв'язанням її в октаву.

Останній хор «Шевченкіани» яскраво відбиває революційний пафос поезії великого Кобзаря, його палкий заклик до рішучої боротьби проти гнобителів. Тому не випадково втілення саме цього вірша завершує хоровий цикл А. Штогаренка, — визначну сторінку української радянської музики, що є важливим етапом у розвитку музичної Шевченкіани.

ВИСНОВКИ

Досліджені хорові твори на вірші Т. Шевченка, з одного боку, позначені впливом традицій, що склалися в музичній Шевченкіані в дожовтневий період, з іншого — намічають нові віхи в їх подальшому бурхливому розвитку.

Надзвичайно широкий діапазон тематики Шевченкової поезії на сьогодні вже майже повністю охоплено у хоровій творчості українських радянських композиторів, зокрема, в хорових творах великої форми. Так, кантата К. Стеценка «У неділеньку у святую» — це сторінка з історії героїчного минулого України; кантата-поема Л. Ревуцького «Хустина» — змалювання трагічної долі двох молодих людей за часів кріпацтва. Кантата-симфонія «Кавказ» та кантата «Заповіт» С. Людкевича — монументальне втілення революційного пафосу поезії великого Кобзаря, хоровий цикл А. Штогаренка «Шевченкіана» — відтворення чудового світу поетичної образності віршів Т. Шевченка у її багатоманітності.

Кожний індивідуальний композиторський стиль вирізняється специфічними принципами прочитання поетичного слова, обумовленими як об'єктивно-історичними, так і суб'єктивно-психологічними факторами. В складному процесі взаємодії поезії й музики амбівалентність завжди присутня з перевагою в той чи інший бік. Загальновідомо, що творчість таких геніїв, як В. Шекспір, О. Бальзак, О. Пушкін, Т. Шевченко, М. Гоголь та ін., істотно сприяла формуванню загальноестетичних аксеологічних критеріїв у всіх сферах художнього мислення.

Висока революційно-демократична ідейна наснаженість, виняткова художня довершеність, демократизм, народність, а також фольклорно-генетична суть поезії великого Кобзаря в аспекті інтонаційних зв'язків з українською народною піснею закладають

міцний фундамент її реалістичної інтерпретації в музиці. Поетичне структурування Шевченкових віршів, глибоко пов'язане з народнописними формами, мало життєдайний вплив на музичну драматургію, формотворення при звертанні українських радянських композиторів до спадщини Т. Шевченка. Так, епічний склад вірша «У неділеньку у святую» викликав до життя відповідні риси музичної драматургії кантати К. Стеценка: послідовність окремих, порівняно невеликих музичних епізодів, пов'язаних спільними мелодичними інтонаціями, об'єднання цих епізодів (згідно зі змістом поетичного тексту) в три великі розділи, між якими виникає певний драматургічний контраст.

Активний розвиток подій у вірші Т. Шевченка «У неділю не гуляла» зумовив адекватні принципи музичної драматургії й формотворення в кантаті-поемі «Хустина» Л. Ревуцького. В основі її — контрастне зіставлення великої кількості коротких різнохарактерних епізодів, змістова розрізненість яких долається стрімкою динамікою інтонаційно-драматургічного розгортання на основі принципу монотематизму.

Кантата-симфонія С. Людкевича «Кавказ» і кантата «Заповіт» також відзначаються послідовністю контрастних інтонаційно-споріднених епізодів (монотематизм), продиктованою в обох випадках композиційно-структурними особливостями поетичних першоджерел. Однак прагнення композитора відтворити в музиці глибину й велич ідейно-художніх концепцій, революційну наснагу обраних для інтерпретації поезій Т. Шевченка спричинилося до створення неперевершених за масштабами вокально-симфонічних полотен, в яких провідним чинником інтонаційного розвитку стає поліфонія.

Великий інтерес з погляду об'єднання хорів у цикл становить «Шевченкіана» А. Штогаренка. Якщо в творах К. Стеценка, Л. Ревуцького, С. Людкевича спостерігалось зіставлення контрастних епізодів як основа драматургії, то в даному випадку привертає увагу послідовність творів не тільки з контрастним, а й часто навіть з протилежним змістом. При цьому міцна логіка загального тонального плану визначає концептуальну стрункість творчого задуму автора: 1) *Ре-бемоль* мажор — *Фа* мажор; 2) *ля* мінор — *Ля* мажор; 3) *ля* мінор — *ля* мінор; 4) *до* мінор — *до* мінор; 5) *сі-бемоль* мажор — *сі-бемоль* мінор; 6) *до* мінор — *до* мінор; 7) *ре* мінор — *ля* мінор.

Дослідження музичних творів українських радянських композиторів на вірші Т. Шевченка в їх історичній послідовності відбиває поступову еволюцію засобів музичної виразності в музичній інтерпретації поезії Кобзаря. Якщо початковий етап створення радянської музичної Шевченкіани характеризується безпосереднім використанням народної пісні (просте цитування), то в процесі на-

копичення художнього досвіду дедалі більшої ваги набуває творче переусвідомлення її особливостей.

Наприклад, кантата К. Стеценка «У неділеньку у святую» відкривається інтонаційно переусвідомленою мелодією української народної пісні «Тече річка невеличка», тема коди кантати («Павла Кравченка-Наливайка») інтонаційно споріднена з українською народною козацькою піснею «Гей, колись була розкіш-воля».

Крім того, музична тканина твору насичена інтонаційними зворотами, типовими для фольклорного мелосу, що надає музичному виразу рис жанрової конкретизації. Так, імпровізаційна мелодія соло баритона асоціюється з українськими історичними піснями та думами.

Більш глибинний характер зв'язків з українським музичним фольклором відзначає кантату-поему Л. Ревуцького «Хустина». Крім інтонаційної близькості тематизму до українського народного мелосу, тут спостерігаються й інші прояви фольклорного впливу, зокрема, на рівні композиційної структури. Так, навіть сам виклад тематичного матеріалу в поемі спирається на куплетну структуру української народної пісні, творчо переусвідомлену та підпорядковану сонатним принципам формотворення. Звертається Л. Ревуцький і до інтонаційних прикмет фольклорних жанрів: ліричної сумної дівочої пісні («Як билина, як лист за водою...»), козацьких пісень («Благослови, отамане...») тощо.

Музична тканина кантат К. Стеценка та Л. Ревуцького базується на специфічному народноладовому ґрунті, що виявляється у діатонічності мелодико-гармонійних побудов, ладовій перемінності, широкому застосуванні різних народних ладів. Часто композитори свідомо вдаються до використання прийомів українського народного багатоголосся (рух паралельними терціями, унісонами, квінтами, одноголосні зачини з підключенням хору, народнопісенні каданси та ін.).

В кантаті-симфонії «Кавказ» та в кантаті «Заповіт» С. Людкевича зв'язки з народною музикою виражені менш рельєфно. Це зумовлено змістом самих поетичних творів. В даному разі конкретизація музичного образу через жанр відбувається за допомогою ритмоінтонацій революційних, а також героїчних козацьких пісень. Подібно до кантати «У неділеньку у святую» К. Стеценка та кантати-поєми Л. Ревуцького «Хустина», де вплив пісенного фольклору простежується насамперед у мелодико-гармонічній сфері, в кантатах С. Людкевича ця лінія спадкоємності також проходить через мелодичну інтонацію й лад, проте набуває нового поліфонічного виразу. Конкретні народні лади в творах С. Людкевича майже не зустрічаються. В процесі поліфонічного розвитку виникають постійні ладові мутації, як наслідок звернення до окремих народноладових інтонацій. Досить часто звукоряд мелодій народноладо-

вого походження доповнюється хроматизованими шаблями, що набувають значення рівноправних з діатонічними.

В українській радянській музичній Шевченкіані особливе місце належить однойменному хоровому циклу А. Штогаренка, який став своєрідним творчим підсумком багатьох надбань композиторів-попередників, котрі інтерпретували твори Кобзаря. Тут зустрічаються переусвідомлені митцем народнописенні інтонації, структури (зокрема, заспів — приспів, куплетно-варіаційні форми), риси народного багатоголосся (вільне збільшення або зменшення голосів від унісону до чотириголосся, неповні акорди, рух паралельними терціями або трізвуками, кадансові звороти). Композитор широко вживає властиві народній музиці ладові форми в їх мелодичному та гармонічному прояві. Яскраво простежуються у хорах А. Штогаренка й елементи жанрової конкретизації, одержуючи вираз високохудожніх стилізацій волелюбних пісень українського козацтва («Наш отаман Гамалія») та лірико-побутових пісень про тяжку жіночу долю («Ой одна я, одна», «На вгороді коло броду»).

Музична інтерпретація творів Т. Шевченка українськими радянськими митцями відбувалась на ґрунті їхнього високого, невпинно зростаючого професіоналізму, творчого використання багатого досвіду російських, українських та західноєвропейських композиторів-класиків і кращих здобутків техніки композиторського письма ХХ ст.

У кантаті К. Стеценка, що має в цілому акордово-гармонічний виклад хорового багатоголосся, специфіку останнього визначає лінеарно-мелодична змістовність кожного голосу. Фортепіанна партія виконує, головним чином, супроводжуючі функції. Коло гармонічних засобів у творі витримано в руслі класичних традицій, але з паростками істинного новаторства (наприклад, перші в українській музиці біфункціональні каданси та кварткові гармонії).

У кантаті-поемі Л. Ревуцького «Хустина» хорові партії більш розвинені та істотно доповнені акордово-поліфонічними прийомами. Оркестрова сфера не обмежується дублюванням хорового багатоголосся, а відзначається самостійною виразністю. Симфонізм музичного мислення композитора виявився в глибокій образній трансформації тематизму, динаміці наскрізної інтонаційної драматургії, принципі монотематизму, а також рисах сонатності у формі.

В кантатах С. Людкевича «Кавказ» та «Заповіт» особливу увагу привертає поліфонічна сфера музики, позначена високою майстерністю митця. Саме сукупність поліфонічного й симфонічного мислення дала можливість композитору всебічно і глибоко відтворити складні філософські концепції геніального поета-мислителя. Музика С. Людкевича свідчить про близькість його творчої стилістики зі стилістикою видатних композиторів-поліфоністів. Так, вплив

творів С. Танеева відбився в особливостях формотворення великого вокально-симфонічного полотна (розімкненість III та IV частин кантати-симфонії «Кавказ»), а також принципи опори на опосередковані фольклорні закономірності. Широке використання прийомів імітаційно-поліфонічного письма свідчить про творче засвоєння митцем традицій Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя.

Оркестр у творах С. Людкевича стає носієм провідного тематизму та важливим чинником образно-драматургічного розвитку. Виняткова роль солюючих інструментів у партії оркестру вказує на спадкоємність засобів оркестровки С. Людкевича з музикою пізніх романтиків (Ф. Ліста, Р. Вагнера).

«Шевченкіана» А. Штогаренка вражає органічністю поєднання класичних, народнопісенних засад з рисами сучасної композиторської мови. Яскравим прикладом можуть служити складні хроматизовані контрапункти до народнопісенних за характером діатонічних мелодій, які подають, здавалося б, традиційні фольклорні інтонації у новій, сучасній інтерпретації. Особливості гармонічного розвитку в творах А. Штогаренка природно продовжують досягнення російської та української музичної класики і разом з тим ідуть пліч-о-пліч з неординарними гармонічними явищами сучасної музичної мови.

Засоби мелодико-гармонічного розгортання в циклі А. Штогаренка взаємодіють з поліфонічними. У трактовці окремих хорових голосів відчувається вплив інструментальної музики (середні частини хорів «І будуть люди на землі...», «Караюсь, мучуся... але не каюсь»). Протягом усього твору композитор жодного разу не вдається до традиційного кадансування, знаходячи в кожному випадку нестандартне, специфічне завершення музичної думки.

Невпинне зростання рівня виконавської культури радянських професіональних та самодіяльних хорових колективів спричинилося до поступового ускладнення фактури, хорової «інструментовки», тембрової драматургії в хорових творах українських радянських композиторів. Так, у кантаті К. Стеценка «У неділеньку у святую» специфіка хорового звучання зумовлена мелодійною наспівністю кожної вокальної партії. Дещо обмежене коло засобів хорової «інструментовки» пов'язане з однорідним складом виконавців (чоловічий хор). Проте знання митцем природи людського голосу, великий багаторічний досвід роботи хоровим диригентом (зокрема, й під керівництвом М. Лисенка) сприяли вдосконаленню майстерності композитора у використанні колористичних, тембрових особливостей, оперуванні реєстровими та теситурними умовами голосів тощо.

В кантаті-поемі Л. Ревуцького «Хустина» багатоголосна хорва фактура також позначена яскравою виразністю всіх мелодичних ліній, але хорові партії відмічені більшою складністю, поліфонічною розвиненістю. При цьому композитор спирається на широкі

художні можливості мішаного хору. Інтенсифікації образно-драматургічного розгортання сприяють контрастні зіставлення епизодів з різними за щільністю фактури та складами. Велику роль відіграють також теситурно-регістрові, темброво-колористичні прийоми, барвіста динамічна та агогічна палітра. Важливим засобом характеристики образів є темброва диференціація голосів. Так, ліричні почуття композитор передає, як правило, за допомогою жіночого складу хору, чоловіча ж група репрезентує героїко-епічні образи.

Широкий діапазон прийомів хорової «інструментовки» притаманний вокально-симфонічним полотнам С. Людкевича «Кавказ» та «Заповіт». У трактовці однорідних груп хору композитор близький до Л. Ревуцького: представником ліричної сфери образів стає жіночий склад, героїко-епічної — чоловічий. Кульмінації ж втілюються у творах митця могутнім звучанням мішаного хору. Часте використання *tutti*, *divisi* хорових голосів при відповідній підтримці оркестру спричиняється до особливої монументальності, масштабності партитур творів.

У «Шевченкіані» А. Штогаренка спостерігається значне урізноманітнення наведених вище принципів темброво-хорової драматургії. Наприклад, із семи хорів циклу — три виконуються однорідним (жіночим або чоловічим) хором, згідно з образним змістом інтерпретованих віршів великого Кобзаря. Це сприяє укрупненню, збільшенню питомої ваги контрастних співставлень в процесі драматургічного розвитку, ніби прискорюючи його динаміку в творі. Звернення митця до різних типів хорової фактури (імітаційно-поліфонічної, акордової, підголоскової) зумовило й численність прийомів хорової колористики, «інструментовки». До найцікавіших серед них належить супроводження яскраво індивідуалізованої мелодії хором *portogando*.

Музична Шевченкіана є невід'ємною складовою частиною духовної культури радянського народу. Розглянуті в книзі питання — лише частина тих проблем, які виникають у зв'язку з інтерпретацією творів великого Кобзаря в музиці. Деякі висновки, що стосуються хорових творів шевченківської тематики, можуть стати корисними й при вивченні специфіки прочитання поезії Т. Шевченка в інших музичних жанрах. У науковому осмисленні музичної Шевченкіани є ще багато незаповнених сторінок, які чекають своїх дослідників.



1. *Ленін В. І.* Повне збір. творів, т. 25.
2. *Асаф'єв Б.* Музыкальная форма как процесс.— Л., 1971.— 375 с.
3. *Басс І. І. В. Г.* Белінський і українська література 30—40-х років XIX ст.— К., 1953.— 128 с.
4. *Бобровський В. К.* вопросу о драматургии музыкальной формы.— В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров.— М., 1971, с. 26—64.
5. *Боровик М.* Про індивідуальні стилі в українській радянській симфонічній музиці.— В кн.: Сучасна українська музика.— К., 1965, с. 48—69.
6. *Боровик М.* Творчість Андрія Штогаренка.— К., 1965.— 191 с.
7. *Боровик Н.* Тема современности в творчестве А. Я. Штогаренко.— В кн.: Украинская советская музыка.— К., 1960, с. 66—74.
8. *Бялик М. Л. Н.* Ревуцкий: Монография.— Л., 1979.— 166 с.
9. *Бялик М. Л.* Ревуцкий. Рисы творчества.— К., 1973.— 200 с.
10. *Бялик М. Л. Ревуцкий.*— В кн.: Мастера музыки и балета — Герои Социалистического Труда.— М., 1978, с. 103—118.
11. *Гнатюк М.* Поема Т. Г. Шевченка «Гайдамаки».— К., 1963.— 173 с.
12. *Глазалева З.* Вокальный цикл А. Я. Штогаренка «Про нашу любовь».— В кн.: Українське музикознавство.— К., 1967, вип. 2, с. 71—80.
13. *Горайіт Флакк К.* Твори (3 латинської).— К., 1982.— 254 с.
14. *Гордійчук М.* Українська радянська симфонічна музика.— К., 1969.— 426 с.
15. *Гордійчук Н.* Украинский советский симфонизм: Автореф. дис. ... д-ра искусствования.— К., 1971.— 62 с.
16. *Гуменюк А.* Український народний хор.— К., 1969.— 118 с.
17. *Державин Г. Р.* Стихотворения.— Л., 1981.— 285 с.
18. *Дмитриевская К.* Анализ хоровых произведений.— М., 1965.— 172 с.
19. *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 3-х т.— М., 1952, т. 3.— 743 с.
20. Джерела мовної майстерності Т. Г. Шевченка: 36 статей.— К., 1964.— 163 с.
21. *Егоров А.* Основы хорового письма.— Л.— М., 1939.— 172 с.
22. *Загайкевич М.* Іван Франко і українська музика.— К., 1958.— 121 с.
23. *Загайкевич М.* Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.— К., 1960.— 191 с.
24. *Загайкевич М. С. П. Людкевич.* Нарис про життя і творчість.— К., 1957.— 154 с.
25. *Золочевський В.* Ладо-гармонічні засади української радянської музики.— К., 1976.— 222 с.
26. *Капніст В. В.* Собр. соч.: В 2-х т.— М.—Л., 1960, т. I.— 770 с.
27. *Кирилюк Є.* Шевченко і наш час.— К., 1968.— 238 с.
28. *Клин В.* Неподвластный времени.— Сов. музыка, 1978, № 5, с. 64—67.
29. *Коловський О.* О песенной основе хоровых форм в русской музыке.— В кн.: Хоровое искусство.— Л., 1977, вып. 3, с. 46—67.
30. *Кос-Анатольський А. С. П. Людкевич.*— К., 1951.— 45 с.
31. *Левандо П.* Проблемы хороведения.— Л., 1974.— 284 с.
32. *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4-х т.— Л., 1979, т. I.— 655 с.
33. *Ломоносов М. В.* Избранное.— М., 1976.— 127 с.
34. *Луначарський А. В.* Великий народний поет (Тарас Шевченко).— К., 1961.— 39 с.
35. *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки.— М., 1978.— 350 с.
36. *Макогон С. О.* Революційно-демократичні погляди Т. Г. Шевченка.— К., 1961.— 39 с.
37. *Назайкинський Е.* О психологии музыкального восприятия.— М., 1973.— 383 с.
38. *Назаренко І. Д.* Общественно-политические, философские, эстетические и атеистические взгляды Т. Г. Шевченко.— К., 1964.— 408 с.
39. *Пархоменко Л.* Кирило Григорович Стетенко.— К., 1973.— 265 с.
40. *Пархоменко Л.* Українська хорова п'еса.— К., 1979.— 218 с.

41. Пільгук І. І. Т. Г. Шевченко — основоположник нової української літератури.— К., 1954.— 364 с.
42. Пільгук І. Т. Г. Шевченко — поборник дружби російського і українського народів.— К., 1961.— 67 с.
43. Пільгук І. І. Традиції Т. Г. Шевченка в українській літературі.— К., 1963.— 293 с.
44. Пільгук І. І. Традиції Т. Г. Шевченка в українській радянській літературі.— К., 1965.— 219 с.
45. Правдюк О. Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України.— К., 1966.— 240 с.
46. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т.— Л., 1977, т. 3.— 495 с.
47. Ревуцький Д. Шевченко і народна пісня.— К., 1939.— 63 с.
48. Ревуцький Л. Мисли о музыке, педагогические раздумья (Из архива композитора).— Сов. музыка, 1978, № 5, с. 74—80.
49. Рильський М. Література і народна творчість.— К., 1956.— 217 с.
50. Сидоренко Г. К. Ритміка Шевченка.— К., 1967.— 183 с.
51. Творчість С. Людкевича: Зб. статей.— К., 1979.— 208 с.
52. Терещенко А. До питання про музичну драматургію українських «Жовтневих» ораторій і циклічних кантат.— В кн.: Українське музикознавство.— К., 1972, вип. 7, с. 87—102.
53. Хіврич Л. Мелодика симфонічних творів А. Я. Штогаренка.— В кн.: Українське музикознавство.— К., 1967, вип. 2, с. 53—70.
54. Хиврич Л. Некоторые черты мелодики и мелодического развития кантаты-симфонии «Кавказ» С. Людкевича.— В кн.: Украинское музыковедение — 1964.— К., 1966, с. 55—69.
55. Цалай О. «Заповіт». Кантата С. Людкевича.— К., 1963.— 30 с.
56. Шабліовський Е. С. Народ и поэзия Шевченко.— М., 1964.— 511 с.
57. Шабліовський Е. С. Патріотичні ідеї в творчості Т. Г. Шевченка.— К., 1961.— 92 с.
58. Шабліовський Е. С. Шевченко і російська революційна демократія.— К., 1952.— 323 с.
59. Шагінян Марієтта. Тарас Шевченко.— К., 1970.— 354 с.
60. Шевченко і музика: Зб. статей.— К., 1966.— 194 с.
61. Шевченко Т. Г. Кобзар.— К., 1960.— 605 с.
62. Шевчук О. Фольклор у творак Л. Ревуцького.— Музика, 1980, № 6, с. 10—11.
63. Шеффер Т. Лев Ревуцький. Творчі портрети українських композиторів.— К., 1979.— 51 с.

З М І С Т

| | |
|--|----|
| Вступ | 3 |
| Кантата К. Стеценка «У неділеньку у святую» | 8 |
| Кантата-поема Л. Ревуцького «Хустина» | 14 |
| Кантата-симфонія «Кавказ» і кантата «Заповіт» С. Лядкевича | 27 |
| Хоровий цикл А. Штогаренка «Шевченкіана» | 52 |
| Висновки | 64 |
| Література | 70 |

Нина Івановна Андрос

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЭЗИИ ШЕВЧЕНКО

**На матеріалі хорових произведень
українських советських композиторів**

(На українском языкє)

Києв, «Музычна Україна», 1985

Редактори *О. А. Голинська, Н. Ф. Міщенко*. Обладнання художника *В. А. Єгорова*. Художній редактор *Б. С. Куйбіда*. Технічний редактор *Н. А. Гальчинська*. Коректори *Н. Б. Ревуцька, Т. М. Чухаренко*.

ІБ № 1248

Здано до набору 27.08.85. Підписано до друку 17.10.85. БФ. 40930. Формат 60×84^{1/16}. Папір друкарський № 1. Гарнітура літературна. Спосіб друку високий. Умов.-друк. арк. 4,18. Умов. фарбовідб. 4,53. Облік.-вид. арк. 4,59. Тираж 1200 пр. Замовлення 802. Ціна 40 к.

Видавництво «Музична Україна», 252004, Київ, Пушкінська, 32. Білоцерківська книжкова фабрика, 256400, Біла Церква, вул. Карла Маркса, 4.

