

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Факультет культури і мистецтв
Кафедра історії, теорії мистецтв та виконавства

Ольга Коменда

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

– 22 погляди на історію музики –
навчально-методичні матеріали для підготовки до
модульних контрольних робіт

з нормативної навчальної дисципліни
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Музичне мистецтво»

Частина перша

Луцьк – 2018

УДК 7.071.1(4УКР)
ББК 85.03(0).85.31.70/79
К-63

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
 (Протокол №4 від 21.12.2016 р.)

Рецензенти:

Чекан Ю.І.,

доктор мистецтвознавства, доцент, в.о.
 професора кафедри історії світової
 музики Національної музичної академії
 України імені П.І.Чайковського

Бермес І.Л.,

доктор мистецтвознавства, професор,
 завідувач кафедри методики музичного
 виховання і диригування
 Дрогобицького державного
 педагогічного університету
 імені Івана Франка

Коменда О.І.

К-63 Історія музичної культури (22 погляди на історію музики): навчально-методичні матеріали для підготовки до модульних контрольних робіт з нормативної навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання. Ч. 1. – Луцьк: Вежа-Друк, 2018. – 134 с.

Навчально-методичні матеріали для підготовки до модульних контрольних робіт з дисципліни «Історія музичної культури» для студентів освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» складено на основі навчальної програми та робочої навчальної програми курсу. Вони можуть використовуватися в навчальному процесі, як на практичних заняттях, так і в самостійній роботі студентів, при підготовці до модульних контрольних робіт або ж інших форм контролю.

УДК 7.071.1(4УКР)
ББК 85.03(0).85.31.70/79

Коменда О.І., 2018
 Східноєвропейський національний
 університет імені Лесі Українки, 2018

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ	6
1.1. Порівняльна характеристика «пісенних» і «танцювальних» веснянок на прикладі аналізу наспівів «Не стой, вербо» та «При долині мак».....	6
1.2. Характеристика журних (весільних ліричних) наспівів Волині.....	10
1.3. Українська народна дума. Поетично-музична характеристика жанру.....	14
1.4. Загальна характеристика українських історичних пісень.....	18
1.5. Характеристика основних жанрово-тематичних груп українських ліричних пісень.....	23
ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПИСЕМНОЇ ТРАДИЦІЇ ВІД ЗАРОДЖЕННЯ ДО XVIII СТОЛІТТЯ	30
2.1. Хоровий концерт другої половини XVIII ст. «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського.....	30
2.2. Ансамблеві сцени опери В.А. Моцарта «Весілля Фігаро». Фінали II і IV дії.....	35
ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ	47
3.1. «Ріголетто» Дж. Верді – особливості втілення соціально-викривальної ідеї.....	47
3.2. Образ Кармен в опері Ж. Бізе «Кармен».....	52
3.3. Образ царя Бориса в опері М. Мусоргського «Борис Годунов».....	56
3.4. Хорові сцени опери М. Лисенка «Тарас Бульба».....	65
ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ	70
4.1. Жанрово-стильові особливості хорової творчості М.Леонтовича.....	70
4.2. С. Людкевич. Кантата-симфонія «Кавказ». Тематизм та композиційні принципи твору.....	75
4.3. С. Людкевич. «Заповіт». Асоціативність музичного тексту.....	80
4.4. С. Прокоф'єв. «Ромео і Джульєтта». Основні риси драматургії твору.....	84
4.5. Д. Шостакович. Симфонія № 5 d-moll. Риси драматургії. Аналіз по частинах.....	91
4.6. Л. Ревуцький. 2-а симфонія. Аналіз по частинах.....	97
4.7. В. Косенко. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців». Загальна характеристика і особливості інтонаційного змісту циклу.....	103
4.8. Поезія Т. Шевченка у камерно-вокальній творчості українських композиторів другої половини XX століття.....	108
4.9. М. Скорик. «Карпатський концерт». Загальна характеристика	

твору. Аналіз по частинах.....	114
4.10. М. Скорик. Прелюдії і фуги для фортепіано. Загальна характеристика циклу.....	120
4.11. Є. Станкович. «Я утверждаюсь». Жанрово-типологічні риси симфонії-епопеї.....	126

ПЕРЕДМОВА

Навчально-методичні матеріали для підготовки до модульних контрольних робіт з дисципліни «Історія музичної культури» (22 погляди на історію музики) для студентів освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» складені з метою допомогти студентам денної і заочної форми навчання у засвоєнні матеріалу курсу.

Пропонована серія есе написана у вільній формі, із врахуванням аналізу нотних текстів аудіо та відео матеріалів і спрямована на засвоєння студентами поняттєво-термінологічного апарату історичного музикознавства, отримання ними навичок розуміння, аналізу та інтерпретації музичних текстів.

Зорієнтованість на конкретні музичні тексти (хоча й вибірккові, з урахуванням важливості тем курсу, а також міри їхньої висвітленості в розповсюдженій навчальній літературі) зумовлена позицією автора, що полягає у розумінні історичного процесу, в т.ч. й історії музичної культури, як результату співдії ряду персональних явищ різних рівнів. Персоналізованим, а відтак не позбавленим суб'єктивності, бачиться не лише інтерпретація тих чи інших музичних та музикознавчих текстів, але і явищ музично-історичного процесу.

Двадцять два есе, що пунктирно проходять через усі найважливіші етапи розвитку музичної культури, покликані допомогти студенту простежити закономірності її розвитку від зародження до сучасності, збагнути специфіку застосування основних теоретичних понять та категорій історичного музикознавства, засвоїти основні жанрово-стильові константи творчості українських та зарубіжних композиторів, опанувати основи методології аналізу та інтерпретації музичних текстів.

Запропоновані есе фрагментарно по характеру відібраного матеріалу, але досить повно і цілісно, виходячи з принципів для автора методологічних позицій, відтворюють систему його поглядів на методику викладання дисципліни і переслідують мету допомогти студентам навчитися сприймати і розуміти кращі зразки музичної культури минулого і сучасності, визначати жанрово-стильову приналежність запропонованих музичних творів, оволодіти методологією аналізу музичних творів з урахуванням знань напрямків і стилів мистецтва XVI–XIX століття, розвинути навички усного і письмового мовлення.

Частина викладених в цих матеріалах спостережень та ідей є авторськими і публікується вперше, частина – спирається на загальновідомі і описані в підручниках факти, що не потребують посилань у зв'язку із їх розповсюдженістю і загальним визнанням. Корисність цих матеріалів не в останню чергу зумовлена також браком україномовної навчальної літератури зі спеціальності «Музичне мистецтво» для студентів різних рівнів і різних спеціалізацій.

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ

1.1. Порівняльна характеристика «пісенних» і «танцювальних» веснянок на прикладі аналізу наспівів «Не стой, вербо» та «При долині мак»

1. Основні різновиди пісень весняного циклу.
2. «Не стой, вербо» (Київське Полісся) – типовий зразок «пісенної» веснянки:
 - дворядкова строфа ізометричної будови $(4+4) + (5+4)$;
 - речитативний характер мелодії;
 - нерегулярність метро-ритмічної пульсації;
 - варіативність терції як чинник ладової змінності, роль субкварти
 - роль варіантної повторності $(a+b)+(b^1+b^2)$ та принципу підсумування;
 - «розщеплення унісону» та бурдон;
 - «гуканка».
3. «При долині мак» (Поділля) – типовий зразок «танцювальної» веснянки:
 - «кільцева» будова строфи: $3(5+5) + X(4+4)^2 + K(4+4)$, розвиненість приспівкової зони;
 - протиставлення кантиленності і моторності;
 - підкреслена регулярність ритмічної пульсації;
 - тяжіння до ладової стійкості;
 - переважання повторності над варіантністю: $3(a+a)+X(b+b+b^1+b^1)+K(a^1+a^1)$, роль принципу дроблення з підсумуванням;
 - риси гомофонного багатоголосся, втори.
4. Узагальнення результатів аналізу як підтвердження функціонально-жанрової розмежованості «пісенних» і «танцювальних» веснянок.

1. Основні різновиди пісень весняного циклу.

На Україні веснянки побутували у двох різновидах: пісенні і танцювальні. Перші – веснянки-заклички. Це найдавніший пласт веснянок, які, як правило, співалися на узвишші, за селом. Їх починали співати ще тоді, коли лежав сніг. Найцікавіші їхні зразки збереглися на українсько-російсько-білоруському пограниччі. Другі – залежно від місцевості мали колоритні назви гаївки, ягілки, маївки, рогульки (Волинь). Їхньою характерною рисою є синкретизм – нерозривність наспіву і руху, найчастіше по колу (символ сонця) та ключем (звивиста фігура).

2. «Не стой, вербо» (Київське Полісся) – типовий зразок «пісенної» веснянки:

- В основі цієї веснянки лежить дворядкова строфа ізометричної будови (4+4) + (5+4) без приспіву з точною римою на кінцях рядків. Така чітка будова є характерною для пісенних веснянок, хоча дворядковість в них зберігається не завжди, оскільки часто вживаними є також однорядкові строфи.
- Мелодія даної пісні має виразно речитативний характер. Вона ввїбрала в себе риси мовних інтонацій, побудованих на секундо-терцієвих підйомах та сповзаннях. Повторюючись з варіантними змінами (фа-соль-фа; ля-соль-ля-соль-ля-соль-ля-фа; ля-соль-ля-соль-фа; фа-соль-ля-соль-ля-фа), вони складають основу мелодичного розвитку пісні. Цікаво, що фразування мелодії, в цілому підпорядковуючись членуванню народного вірша, проте набуває порівняно з ним більшої цілісності – адже два останні поетичні сегменти завдяки нерозривності мелодичного розвитку об'єднуються у одну мелодичну фразу («холодна вода під тобою»). Речитативний характер мелодичного розвитку пісні підсилюється вживанням нетемперованого звукоряду, смисл уведення якого полягає у посиленні магічного, заворожуючого характеру даної пісні-заклички (це стосується як трьох градацій терцієвого тону, що інтонується в широкій зоні від «малої зменшеної» до «великої збільшеної» терції, так і неточно фіксованої висотно заключної гуканки).
- Речитативний характер мелодії даної пісні підкреслюється нерегулярністю її метро-ритмічної пульсації. Тут вживаний так званий «рубаний» тип ритму, для якого властива «розхитаність» пульсації – незначні, але рясно вживані подовження і скорочення тривалостей. Крім того, самі тривалості при цьому не об'єднуються у долі, а існують автономно – як єдині опорні елементи ритмічного розвитку твору. Характерною рисою такого ритмічного розгортання є мислення самостійними мелодико-ритмічними формулами, кожна з яких має власну кінетику руху: розкачування на початку фрази – більш чи менш активний розвиток (варіантне повторення мотиву) всередині і заповільнене мелодизоване завершення). Такий тип викладу має виразно імпровізаційний характер.
- Ладова своєрідність даного наспіву визначається «колюрною розцвічуванням» базового трихорду, яке здійснюється за допомогою варіативності терцієвого тону, а також – субтонів: субкварти і субсекунди, які діють як чинники ладової змінності. Вузькозвукорядність (оліготонність) даного наспіву, надаючи твору архаїчного колориту, свідчить про його давнє походження.

- У формотворенні наспіву першорядну роль відіграє принцип варіантної повторності. Зокрема, в основі музичної форми пісні лежать два мотиви, перший з яких, виконуючи роль *initio* (інтонаційного імпульсу), використовується лише один раз, ефектно відкриваючи пісню, а другий – тричі варіантно видозмінюється і таким чином представляє собою варійований елемент форми. Таким чином в цілому дана форма постає як: $(a+b)+(b^1+b^2)$, де сегменти 2-го речення форми є своєрідним нанизуванням варіантів на початково запропонований інтонаційний зворот. Крім того, у співвідношенні сегментів 1-го та 2-го речення виразно помітна дія принципу підсумування: 1 такт+1 такт+2 такти.
- Багатоголосний розспів даної веснянки є також цілком типовим для даного жанру. Представлені в ньому пікантні паралельні терції і паралельні секунди, що чергуються з унісонами є раннім варіантом гетерофонного мислення, яке отримало назву «розщеплення унісону». Їх «кружляння» навколо устою «фа» дозволяє розглядати цей варіант багатоголосся і як різновид бурдону. Варто звернути увагу і на респонсорний прийом, використаний у побудові даного народнопісенного зразка: одноголосний заспів починає строфу і лише в другому сегменті (з випередженням на одну чвертку «аля предйом») вступає власне весь гурт.
- Надзвичайно колоритним елементом даної пісні є заключна глісандуюча «гуканка», яка, реєстрово відтіняючи наспів, зосереджений в середині першої октави, раптовим переміщенням угору, ефектно ковзає вниз, охоплюючи при цьому діапазон тритону (es^2-h^1).

3. «При долині мак» (Поділля) – типовий зразок «танцювальної» веснянки:

Цілковитою протилежністю «пісенним» веснянкам є веснянки «танцювальні». Показовою стосовно цього є пісня «При долині мак», записана на Поділлі.

- Її поетична та музична будови тісно пов'язані із способом виконання (два кола дівчат більше і менше рухаються «по сонцю» і «проти сонця», між колами та всередині малого кола – по дві дівчини, які між співанням строфи ведуть діалог («Вже скопали на мак? – Вже скопали; Чи вже заскородили на мак? – Вже заскородили; Чи вже посіяли мак? – Вже посіяли і т. д.)). Поетична і музична строфа пісні підпорядковуються закономірностям т. зв. «кільцевої» будови, що позначені співвідношенням римованих сегментів (мак-ряд-мак, корінчастий-головчастий; молодиці-по улиці; а також кантиленності і моторності, умовно означеними такими частинами

форми як Зачин, Хід і Кінцівка. Відповідно до цього будова строфи набуває такого вигляду: $3(5+5) + X(4+4)^2 + K(4+4)$. Слід відзначити безсумнівно репризний характер кінцівки, а також – послідовне використання прийому мотивного розвитку в середині форми, що застосовується одночасно із рисами варіантної повторності в т. зв. ході, разом із кінцівкою утворюючи розвинену приспівкову зону твору. Разом з тим в даній формі слід відзначити переважання повторності над варіантністю, виражене як $3(a+a) + X(b+b+b^1+b^1) + K(a^1+a^1)$, а також дію принципу дроблення з підсумуванням з точки зору співвідношення великих розділів форми. Одночасно варто зауважити інтонаційну зчепленість мелодико-ритмічних сегментів крайніх розділів форми і середини – останні з цього погляду бачаться ритмізованим варіантом імпровізованого кадансуючого завершення сегментів зачину.

- Важливим засобом творення інтонаційного змісту наспіву є протиставлення кантиленності в крайніх розділах форми і моторності всередині. В такій ситуації мелодична розвиненість зачину і кінцівки, гнучкість їх мелодико-ритмічних зворотів, побудованих на оспівуванні стійких тонів d-moll 5_3 із використанням розспівів, контрастує із простотою скандованого (ритмізованого) викладу чотиризвучного мотиву в межах терції в середині форми. Такий мелодико-ритмічний контраст підкреслюється змінами темпу: помірно-швидко-помірно.
- І в тому, і в іншому випадку проте добре відчутною є регулярність ритмічної пульсації, зумовлена танцювальною природою жанру, що в метро-ритмічному плані відзначена об'єднанням дрібних тривалостей (восьмих) у долі – і як результат – наявністю в даній пісні т. зв. дольного типу народно-пісенного ритму.
- Ладова будова даного народно-пісенного зразка відзначена тяжінням до ладової стійкості. Комбінована система даного твору поєднує в собі пентахорд мінорного нахилу, який завдяки зупинці кожної мелодичної фрази на терцієвому тоні набуває ознак терцієвої змінності (ре-фа) в крайніх розділах форми і фрігійського трихорду з устоем «мі» в середині. Таким чином уся ладова будова наспіву відзначена як терцієвою, так і секундовою змінністю, при тому в крайніх частинах, завдяки руху мелодії по звуках тризвука, а також її функціонально-гармонічному підтексту виявляються риси більш пізньої ладової системи, а саме – гармонічного мінору.
- Дана пісня записана від однієї виконавиці, тому існуючий запис не дає підстав описати особливості її гуртового виконання. Проте загалом слід зазначити, що, на відміну від «пісенних» веснянок,

веснянки «танцювальні», як правило, виконувалися у спрощеному – двоголосному – варіанті гомофонно-гармонічної манери або ж двоголоссі типу втори.

4. Узагальнення результатів аналізу як підтвердження функціонально-жанрової розмежованості «пісенних» і «танцювальних» веснянок.

Таким чином, виходячи із сказаного, слід зазначити, що «пісенні» і «танцювальні» веснянки є двома самостійними жанрово-стильовими різновидами весняної обрядовості. Їхня жанрово-стильова оригінальність і самобутність обумовлена їхнім характером виконання, їхнім функціональним призначенням, їхнім місцем у календарних ритуалах давніх слов'ян. І хоча проведений порівняльний аналіз охоплює далеко не всі різновиди весняної обрядовості – зокрема, упущений такий цікавий її різновид як волочесні пісні, які співаючись як колядки (по-під вікнами), мали багато спільного з ними і в музичному плані, і ряд «ігрових» варіантів-відгалужень «танцюваних» веснянок і ін., проте, підсумовуючи зроблений аналіз, варто коротко зазначити таке. Відмінність між «пісенними» і «танцювальними» веснянками – це: 1) відмінність простої строфічної форми і розширеної «кільцевої» форми; 2) відмінність речитативності, з одного боку, і поєднання кантиленності та моторності, з іншого; 3) відмінність нерегулярного (рубаного) та регулярного (дольного) метро-ритму; 4) відмінність нетемперованих і темперованих звуковисотних систем в рамках оліготонічного звукоряду, щоправда у випадку з «танцювальними» веснянками – в поєднанні з більш пізніми нашаруваннями; 5) відмінність послідовно проведеного принципу варіантної змінності, в одному випадку, і відсутнього впливу на нього принципу точної повторності, в іншому; 6) відмінність гетерофонічного і гомофонно-гармонічного типів багатоголосся.

1.2. Характеристика журних (весільних ліричних) наспівів Волині

1. Записи К. Квітки з голосу Лесі Українки – джерело дослідження традиційного фольклору Волині.
2. Журні пісні як вагома складова обрядової музики волинського весілля. Основні риси жанру.
3. Аналіз вибраних народнопісенних зразків в контексті характеристики існуючих строфічно-ритмічних типів журних пісень Волині:
 - $(4+5)^2$ – [чотири восьмі; дві восьмі, три чвертки] – «Ой у саду» (молодий на посаді);
 - $5+7$ – [чотири восьмі, чвертка; чотири восьмі, чвертка, половинна, чвертка] – «Ой тихо, тихо» (розплітання коси);
 - $(5+5+7)+(5+5+7)$ [чотири восьмі, чвертка; чотири восьмі, чвертка, дві чвертки з крапкою] – «Летять галочки»;

- (4+4+P4/P5) – [дві восьмі, дві чвертки] – «Не стій, вербо» (дівич-вечір);
- (4+4+4+4)² [чотири восьмі; чотири чвертки] (враховуючи дроблення і сумування тривалостей) – «Ой сивая зозуленька» (запрошення на весілля).

4. Ліризація весільного жанру – характерна функція журних наспівів Волині. Її засоби і наслідки.

1. Записи К. Квітки з голосу Лесі Українки – джерело дослідження традиційного фольклору Волині.

Важливим джерелом вивчення традиційного волинського фольклору є збірник Климента Квітки «Народні мелодії. З голосу Лесі Українки». В ньому представлені записи пісень з голосу Лесі Українки, які вона навчилася співати в дитинстві (починаючи з п'яти років) від матері та волинських селян. Ці записи зроблені Климентом Квіткою поміж 1899 та 1913 роками (дещо раніше мелодії з голосу Лесі Українки нотував М. Лисенко, тому частина цих пісень існує у подвійних записах – і Квітки, і Лисенка, однак записи Квітки в цілому є і цікавішими і ціннішими). Квітка записав 225 пісень різних жанрів, в тому числі – ряд весільних пісень. Він супроводив власні записи розлогими коментарями, провів паралелі до інших видань. Багато з цих записів Квітки було використано українськими композиторами, наприклад, М. Леонтович узяв для своєї композиторської роботи близько 30 мелодій.

2. Журні пісні як вагома складова обрядової музики волинського весілля. Основні риси жанру.

Музика традиційного весілля поділяється на обрядову та необрядову, що виконується на весіллі. До обрядової належать ладкання (наспіви-формули, групові пісні) та журні (ліричні) пісні. До необрядової – танцювальні, жартівливі, ліричні («звичайні» за терміном С. Людкевича) пісні і танцювальна музика.

Назва журні пісні виникла за народної назвою Поділля, інколи вживається назва ліричні весільні пісні (становлять особливо важливу частину весілля на Подніпров'ї та Лівобережжі). Іноді журні пісні можуть наближатися до ладкань (неперехідної межі між цими жанрами немає). Загалом журні пісні виконуються у найдраматичніших моментах весілля – дівич-вечорі (напередодні весілля молода прощається зі своїм дівоцтвом), завиванні гільця (символ родинного життя, прикрашає коровай), розплітанні коси, покриванні молодої (одягання хустки, що символізувало перехід у статус жінки), молода на посаді (перед приїздом молодого і викупом молодої). Журні пісні переважно будуються строфічно (тоді як ладкання в основному мають тирадну будову; тирада – це строфоїд, тобто строфа з нестабільною кількістю рядків, що залежить безпосередньо від особливостей викладу сюжету, тому загалом в творі кількість рядків від строфи до строфи може змінюватися; інтонаційними особливостями строфоїда (тиради) є те,

що перший рядок розспівується як зачин, наступні – як його вільні варіанти, а останній – як кінцівка). Мелодії журних пісень мають широкий діапазон (переважно понад октаву), вони протяжні, повільні, з примхливою ритмікою, часто орнаментовані, часто, хоча не завжди, в них використовується гармонічний чи двічігармонічний мінор. Кількість складів, а також – сегментів, в пісенних рядках – набагато більша, ніж в ладканнях (від 6-8 складів до 18–20 складів). Поширеними є дворядкові строфи, іноді з повтореннями рядків, іноді – зустрічаються трирядкові. Серед журних пісень кожного регіону, як правило, є група пісень з приспівом «рано-рано та ранесенько», що найчастіше співаються на дівич-вечорі.

3. Аналіз вибраних народнопісенних зразків в контексті характеристики існуючих строфічно-ритмічних типів «журних» пісень Волині:

Журні наспіви Волині представлені у збірнику Квітки наспівами п'яти типів. Прикладом першого є пісня «Ой у саду голубець гуде», яка співається молодому на посаді, коли він збирається їхати за молодю (ЛУ 239). В її основі лежить дворядкова ізометрична строфа $(4+5)^2$, із стійким (протягом семи куплетів) повторенням першого рядка, що складає підставу для утворення повноцінної трирядкової музичної форми $A+B+B^1$, в якій третій рядок є варіантом другого. Мелодичний зміст наспіву відзначений плавністю розгортання кантиленної мелодії. Крім того, у співвідношенні мелодичного рельєфу рядків спостерігається наступна закономірність: висхідна спрямованість мелодичного розвитку першого рядка, низхідна – другого, хвилеподібна (уверх-униз) – третього. Це – свідчення розвиненості мелодичного і формотворчого мислення, що вказує на порівняно пізні походження твору. Це ж підтверджує ладова основа наспіву – гексахорд мажорного нахилу, з рисами натурального мажору в завершенні (автентична каденція). Ритмічна модель наспіву [чотири восьмі; дві восьмі, три чвертки] побудована на послідовному проведенні музично-синтаксичної фігури підсумування. Тому ритміка, як і ладова система наспіву в цілому відзначені простотою і ясністю.

Другий тип волинської журної пісні зустрічаємо у наспіві «Ой тихо, тихо Дунай водойку несе», який виконується при розплітанні коси (ЛУ 252). Це однорядкова двічі повторена поетична строфа $5+7$, яка реалізується у дворядкову музичну форму з наскрізним проведенням принципу варіантності $a+v+c+d$, що підкреслює внутрішній розвиток форми і наближує даний наспів до ладкання. Мелодичний зміст поєднує в собі риси співності і декламаційності. Ладова будова – має виразні риси перемінності – велико-секундової (мі/фа дієз) та кварто-квінтової (мі/сі; фа дієз/сі). Ладова система наспіву включає устій $сі^1$ без основного звукоряду (проте з субквартою, субсекундою і ін.); пентахорд фа дієз¹ (мажорного чи мінорного нахилу); пентахорд $мі^1$ мінорного нахилу. Співвідношення устоїв у першому реченні ($мі^1-сі^1$) виявляє риси автентичних церковних ладів, другому реченні (фа дієз¹/сі¹) – плагальних ладів. Співвідношення фраз ритмічної моделі [чотири восьмі, чвертка; чотири восьмі, чвертка, половинна, чвертка] – вказує на

їхню спорідненість і те, що 2-га фраза є подовженим варіантом 1-ї. Це свідчить про використання в ритміці того ж принципу, що і в мелодичному розвитку твору.

Третій тип наспіву представлений піснею «Летять галочки», яка виконується на заручинах (ЛУ232). Ця пісня побудована на основі дворядкової строфи з трисегментними ізометричними рядками з повторенням другого рядка $(5+5+7)+(5+5+7)$ (виняток – перша укорочена строфа). Її музична форма має питально-відповідну будову і демонструє виразно використаний принцип варіантності: $a+v+c+v^1+v^2+c^1$. Мелодія розгортається в діапазоні квінти і поєднує риси кантиленності (часті розспіви) і декламаційності. Ладовий зміст твору включає три елементи системи – пентахорд re^1 мінорного нахилу; тетрахорд mi^1 фрігійський; дихорд a^1 фрігійський. Тут є риси кварто-квінтової і велико-секундової змінності, а також – взаємодія усіх компонентів відбувається під егідою гармонічного та двічігармонічного re -мінору (субтони до устоїв re і la). Ритмічна модель [чотири восьмі, чвертка; чотири восьмі, чвертка, дві чвертки з крапкою] виявляє дію того ж принципу, що і в попередньому наспіві.

Наступний тип наспіву представлений піснею «Не стій, вербо», що виконується на дівич-вечорі (ЛУ248). Її поетична строфа є повторенням трисегментного рядка $(4+4+P4/P5)$, з різними рефренами вкінці: $P4$ у першому випадку та $P5$ у другому. В музичній формі $a+v+c+a^1+d+c^1$ послідовно проводиться принцип варіантності. Ладова структура наспіву є поєднанням ознак іонійського ладу та натурального мажору (останній особливо помітний в заключній каденції). Мелодія кожного з речень будується хвилеподібно: у першому мелодія піднімається до квінтового тону, у другому – «з розбігу» стрибком через квінту охоплює октаву. Така логіка, співмірність мелодичного розвитку твору, як і його ладовий зміст вказують на порівняно пізнє виникнення даного народного пісенного зразка та його структурно-стильового типу. Натомість про протилежне свідчить ритмічна модель пісні [дві восьмі, дві чвертки]. Така ритмічна простота – або результат порівняно давнього походження типу або, швидше за все, враховуючи твердження Лесі Українки, що ця пісня є веснянкою (Квітка тут же помічає, що у всіх інших відомих йому збірниках така пісня є весільною) – це риси жанрово-тематичної дифузії (перехід пісень з весільного жанру у весняний є доволі поширеним).

Останнім представленим у збірнику типом журної пісні є «Ой сивая зозуленька», яка співається при запрошенні на весілля (ЛУ249). Цей наспів є яскравим прикладом індивідуалізації та ліризації журної пісні. Будова її поетичної строфи – дворядкова з чотирисегментними рядками $(4+4+4+4)^2$, а музична форма $(a+v+v^1+d)+(e+f+v^1+d)$ відзначена рисами класичного формотворення (з новим матеріалом на початку другого речення та повторенням матеріалу кінця першого вкінці другого речення у ролі РП). Слід відзначити, що в творі достатньо послідовно проведений принцип варіантності. Особливо великою є різниця між 1-ю і 2-ю строфою.

Непорушною основою пісні є її ритмічна модель [чотири восьмі; чотири чвертки], яка, разом з тим, так само як і мелодичний зміст пісні підлягає видозмінам – дві останні чвертки моделі нерідко подовжуються до половинних, вісімки ж – час від часу об'єднуються у чвертки). Гнучкість мелодичного розвитку (секстова висхідна інтонація на початку 1-ї строфи, яка в наступних трансформується у рух по звуках Д7, активне використання ввіднотонових зворотів), поєднання рис гармонічного, натурального мінору, фригійського ладу, явище ладової змінності (а-С-е), охоплення діапазону октави, мірність ритмічного руху – все це засоби спрямовані на ліризацію даного обрядового наспіву.

4. Ліризація весільного жанру – характерна функція журних наспівів Волині. Її засоби і наслідки.

Виходячи зі сказаного, слід зазначити, що ліризація весільних наспівів Волині зумовлена плавністю, гнучкістю розгортання кантиленної мелодії (секстова висхідна інтонація, рух по звуках тризвука, септакорда, ввіднотонові звороти, діапазон октави); розвиненістю і логікою мелодичного і формотворчого мислення (часто питально-відповідна будова строфи класичного зразка); використанням октавних ладів – гармонічного, двічі гармонічного, натурального мінору, мірності ритмічного руху. Усе це наближає волинські журні пісні до лірики – підкреслює в них індивідуально-неповторне начало.

1.3. Українська народна дума. Поетично-музична характеристика жанру

1. Поняття думи.
2. Козацтво – середовище зародження та побутування жанру. Феномен сольного співу з інструментальним супроводом.
3. Основні сюжетно-тематичні групи дум.
4. Нерівноскладове віршування – визначальна риса жанру.
Супроводжуючі ознаки:
 - тирада (строфоїд) – основа формотворення думи;
 - речитативний склад мелодики, орнаментованої мелізмами;
 - імпровізаційність виконання, темброво-динамічна експресія.
5. Ладові різновиди думи:
 - дорійський звукоряд з варіантним 4-м ступенем (рідше – 3,7 ст.) у думах лівобережної традиції (Харків-Полтава, записи Ф. Колесси, «Про Марусю Богуславку»);
 - пентатонний звукоряд у думах правобережної традиції (Житомир, записи М. Лисенка, К. Квітки, О. Рубця «Про Івана Богуславця»);
6. Історичне та естетично-художнє значення думи.

1. Поняття думи.

Дума – найвизначніший жанр українського народного епосу. Це великий вокально-інструментальний твір історичного змісту трагедійно-героїчного характеру. Виконання дум вимагало високої виконавської майстерності, тому їх виконували народні професіонали – кобзарі і лірники (Колесса записував думи, наприклад, від Федора Холодного, Михайла Кравченка, Гната Гончаренка, Лисенко від Остапа Вересая і ін.). Термін «дума» у фольклористику ввів видатний історик, перший ректор Київського університету Михайло Максимович. Самі виконавці називали їх по різному: пісні про старовину, козацькі притчі, запорозькі псалми, лицарські пісні і ін. Зауваживши існування кобзарських пісень двох типів – з нерівноскладовими віршами та рівноскладовими віршами, Максимович запровадив терміни думи та історичні пісні відповідно.

2. Козацтво – середовище зародження та побутування жанру. Феномен сольного співу з інструментальним супроводом.

Думи виникли у XVI ст. Їх розвиток відбувався особливо продуктивно протягом трьох століть у досяг вершин у XVII ст. Думи виникли в час посилення боротьби українського народу проти іноземного поневолення та феодально-кріпосницького гніту (Великого Литовського князівства, Речі Посполитої). Жорстоким лихом українського народу були напади кримських татар і турків. Для захисту українських земель із півдня була формована могутня сила самооборони – козацтво. За словами Ф. Колесси, життя козаків дало зміст більшій частині старших історичних дум. В них змальовані постаті, події, ситуації, що, повторюючись протягом довгого часу, набрали значення типових явищ, характерних для своєї доби.

Дума є епічним жанром (від грецького *epos* – розповідь). Характерною рисою епосу є розвинена манера одиночного (сольного) виконання (в середньовіччі відбувся розпад родового устрою, а відтак – первісного синкретизму, народився феномен особистості, а також здатність віддаватися художньому переживанню). Тісно пов'язаною з цим є поява народних співців-професіоналів та соціальних верств, що були виконавцями, носіями і творцями епіки. В Україні такими стали кобзарі і лірники (в Росії – скоморохи, каліки перехожі, сказителі, в Західній Європі – гусярі, тамбураші, дзяди). Кобзарське мистецтво виникло у XVI ст. переважно на Подніпров'ї і Степовій Україні. Лірники ж ходили по всій Україні. Найбільшою своєрідністю відзначався репертуар та виконання лірників Поділля і Прикарпаття, оскільки в їхньому співі явними були риси древньоруської традиції.

3. Основні сюжетно-тематичні групи дум:

В найдавніших думках основними смисловими мотивами є втеча з турецької неволі («Про піхотинця», «Утеча трьох братів з Азова»), невільницькі страждання («Плач невільників», «Маруся Богуславка»), морські походи на турків («Про Олексія Поповича»), лицарську смерть козака («Івась Коновченко», Хведір Безрідний», Самарські брати»),

переможний герць козака з татариним чи турком («Козак Голота»), щасливий вихід з небезпеки («Самійло Кішка»).

Другу групу становлять думи XVII–XVIII ст. Їхній зміст це – боротьба українського народу 1648–1654 рр., як, наприклад, в думах «Хмельницький і Барабаш», «Корсунська перемога», а також – думи соціально-побутового змісту – «Про Ганжу Андибера» (покарання багатіїв), «Бідна удова і три сини» (сімейно-побутові конфлікти). Третя група – думи, складені у XX ст. – «Чорна неділя в Сорочинцах» (про розправу царизму над повсталими селянами у 1905 р.), «Дума про визволення України» (про події Великої Вітчизняної війни).

4. Нерівноскладове віршування – визначальна риса жанру. Супроводжуючі ознаки:

Думи виконуються речитативом, в якому ритміка, а часто і звуковисотний контур визначаються словесними та логічними наголосами тексту. Текст, таким чином є не лише смисловою, але й структурною основою декламації. Залежність між ритмомелодикою і текстовою акцентуацією видно на прикладі уривку з думи «Плач невільників» (*Ів., 136–137*).

Нерівноскладовість віршів дум є виявленням специфічної стилістики жанру (адже одночасно з думами і навіть раніше їх виникли строфічні форми з регламентованим складочисленням). Вільна текстова форма дум обумовлюється імпровізаційним характером виконання та епіко-розповідною манерою інтонацій.

Імпровізація – суттєва риса дум. Кобзар запам'ятовує текст не слово в слово, а здебільшого – смислові віхи сюжету, які потім «наживляє» в процесі виконання. Це не значить, що він створює кожен раз текст думи заново, він користується готовими фольклорними образами, блоками слів, епічною лексикою, які містяться в його пам'яті. При цьому його творча свобода залишається досить значною: дума ніколи не повторюється буквально. Нерівноскладовим віршовим рядкам у думі відповідають такі ж розтяжимі музичні фрази. Вони ще більшою мірою, ніж словесні рядки, імпровізуються. Рядок-фраза становить найменшу синтаксичну одиницю думи. Кілька рядків (в середньому 4–8), окреслюючи певну думку, складають тираду (строфоїд). Істотними ознаками тиради є поява розспіваної мелодики на останніх складах, деяке уповільнення темпу, іноді вигук «гей», перегра на бандурі (ціла фраза чи акорд). На початку думи може бути невеликий вступ, побудований на вигуках («заплачка»). Завершується дума «славословієм» – звертанням до слухачів. Кількість тирад в різних думах коливається від 15–20 до 40–50-ти.

Варто відзначити, що думи XVI ст. виконувалися в героїко-трагічному стилі, багато в чому були схожими на голосіння. В них вживалася експресивна мелодекламація, широко застосовувалася орнаментальна техніка, різноманітні темброво-динамічні засоби (акценти, висока теситура, крик, зойк, плач). В думах пізнішого часу (хмельницької доби) переважав переможно-бадьорий настрій. Замість трагедійності використовувалися

гумор, іронія. В цілому – думи XVII ст. – менш оригінальні і, на відміну від дум XVI ст., наближаються до соціально-побутової лірики.

5. Ладові різновиди думи.

Розшифровані і видані Ф. Колесою наспіви дум належать до подінпровсько-лівобережної епічної традиції. Серед виконавців дум – представники двох провідних шкіл – Полтавської і Харківської. Незважаючи на те, що лівобережна традиція обіймала величезну територію, що існували різні школи і що в межах шкіл виникали відмінні індивідуальні стилі – наспіви дум спиралися на єдині (в межах лівобережжя) ладові основи. М. Лисенко, Ф. Колеса, пізніші дослідники сходяться на тому, що звукоряд дум – хроматизована дорійська шкала із варіантним 4-м ступенем: частіше він високий, але може бути і натуральним і варіантно-змінним навіть у виконанні одного кобзаря. Проте це тільки перша, зовнішня ознака. Оригінальність ладу виявляється при аналізі його внутрішньої будови. В кобзарських рецитаціях загальний звукоряд розбивається на дві ділянки: пентахорд (знизу) та тетрахорд (нагорі), при цьому до двох устоїв, розташованих а інтервалі квінти, нерідко практикуються ввідні тони (субтони).

Наспів почергово обертається то в нижній ділянці, то в верхній ділянці. Верхня частина звукоряду вживається, коли кобзар прагне драматизувати свій спів. Речитації 1-ї тиради думи «Плач невільників» зосереджені в межах пентахорду, інші звуки, виходячи за межі пентахорду не вносять нової ладової якості і не порушують відчуття його базисності. Третю тираду тієї ж думи кобзар починає інтенсивними використання верхньої частини. На словах «Та чи не позривала б якорі з турецької каторги, гей-гей!» речитації знову повертаються до нижнього пентахорду. В думі «Плач невільників» – 11 тирад. Кобзар вміло використовує верхню частину звукоряду як ефективний засіб драматизації співу. Тричі (у 3-й, 9-й, 10-й тирадах) голос піднімається до трагедійної напруженості, і кожного разу – у згоді зі змістом слів. Усі три злети голосу супроводять пряму мову: невільники – 1) просять дощу; 2) клянуть землю турецьку; 3) тужать за рідними краєм. Подібний високий ступінь свідомої інтерпретації тексту, зрілість художньої деталізації не характерні для інших жанрів фольклору. Безперечно на ставленні кобзарів і лірників до ладу дум як двоярусної структури позначилася, крім усього іншого, потреба вдаватися до виконавських контрастів. Особливо характерного колориту надає речитаціям підвищення 4 ст. (рідше 3, 7 ст.). Частотність такого явища дозволяє говорити про свідоме вживання хроматизації як експресивного засобу. Хроматизація 4 та 7 ст. свідчить про вплив мажоро-мінору. Підвищені ступені виконують роль ввідних тонів: 7 – до устою пентахорда до, 4 – до устою тетрахорда соль. Крім лівобережних дум, речитації яких спираються на дорійський звукоряд (його хроматизовані модифікації), існувала ще інша – пентатонічно-діатонічна традиція. На жаль, вона занепала ще до того, як почалося систематичне записування дум. Речитації на пентатонічно-діатонічній основі були, за усіма ознаками, більше

поширені на Правобережжі. Окремі фрагменти записали свого часу М. Лисенко, О. Рубець, К. Квітка. Характер записів настільки відрізнявся від зроблених раніше, що Лисенко утримувався публікувати свій запис, а до надрукованого уривку думи О. Рубцем довгий час існувало недовірливе ставлення. У 1920-рр. К. Квітка зайнявся цією проблемою, всебічно її вивчив. Йому також пощастило записати на фонограф в Житомирській області думу «Івась Коновченко». Так було стверджено факт існування ще однієї кобзарської традиції. Відмінності двох стилів речитацій видно з порівняння двох близьких за текстами варіантів дум «Про Марусю Богуславку» та «Про Івана Богуславці». Хроматизований – лівобережний стиль / запис Ф. Колесси (Ів., 140). Пентатонічно-діатонічний / запис М. Лисенка (Ів., 140). Ствердження існування пентатонічно-діатонічної традиції свідчить про спадкоємність думою традицій київської биліни.

6. Історичне та естетично-художнє значення думи.

Думи – визначна частина українського епосу не тільки за змістом, роллю, яку ці твори відіграли в історії, своєю науковою вагою. Вони – вершина музичної декламації, і з цього боку – унікальне явище в українському фольклорі.

1.4. Загальна характеристика українських історичних пісень

1. Історизм фольклору. Визначення жанру. Явище жанрово-тематичної дифузії.
2. Класифікація історичних пісень за мірою історизму:
 - з конкретно-історичною тематикою;
 - із загально-історичною тематикою;
 - з соціально-побутовою тематикою;
 - з соціально-класовою тематикою.
3. Основні «сюжетні» групи історичних пісень:
 - татаро-монгольське поневолення (XIII–XIV ст.);
 - козацька доба, Хмельниччина (XV–XVII ст.);
 - гайдамаччина та оприччина (XVIII ст.);
 - пісні соціально-визвольної боротьби (XIX ст.).
4. Особливості поетичної строфи та музичної форми:
 - 4+4+6 – найпоширеніший розмір дворядкової строфи («Зажурилась Україна») – музична форма: A+B;
 - 5+5/6/+8 – ампліфікація «коломиївської форми» («Ой не знав козак, ой не знав Супрун») – музична форма: a+v+v¹+C;
 - (4+3)³ – трирядкова музична строфа як результат варіаційної видозміни поетичної дворядкової строфи («Отамане, батьку наш») – музична форма: A+B+B¹;

- (4+4)+(6+6+4) +П(5+5+4) – рідкісний зразок трирядкової строфи з гетерометричними рядками та повторенням 1-го рядка («Ой на горі та жінці жнуть») – музична форма: A+A¹+B+C.
5. Ладо-мелодичні різновиди історичних пісень:
- риси ладової змінності (взаємодія кількох устоїв, хроматизація звукоряду) у піснях речитативного складу («Ой полети, галко»);
 - переплетення ознак ладової змінності, автентично-плагального мислення та мажоро-мінору у піснях кантиленного складу («Ой ще не світ»);
 - прихований функціоналізм мажоро-мінору у піснях моторного складу («Засвистали козаченьки»).
6. Гомофонно-гармонічний та підголоскові-поліфонічний типи багатоголосся.

1. Історизм фольклору. Визначення жанру.

Фольклор кожного народу є часткою історії народу, історії його культури, тому сам він – історія. Історичні відомості зустрічаються в усіх без винятку народнопісенних жанрах. Отож, історизм фольклору – це категорія змісту, притаманна народній творчості кожного народу. На відміну від широкого поняття історизму фольклору існує більш вузьке поняття історичного змісту народних пісень. Ті пісні, в яких відображаються події, імена та ставлення до них, називаються історичними.

Своєрідність історії України полягає в тому, що найвизначніші історичні події пов'язані з історією козацтва. Через те більшість історичних пісень цього періоду є водночас й козацькими. Проте це не означає ототожнення жанрів історичних та козацьких пісень. До історичних відносимо некозацькі та козацькі пісні, в яких згадуються конкретні історичні факти, прізвища. До козацьких зараховуємо пісні, в яких відображене козацьке життя, побут і психологія козацтва, але без конкретних історичних реалій.

1. Класифікація історичних пісень за мірою історизму. Явище жанрово-тематичної дифузії:

Залежно від того яка міра історизму властива пісні і який історичний зміст відображено в ній, історичні пісні поділяються на чотири класи:

- з конкретно-історичним змістом – згадуються дійсні історичні події та імена історичних осіб («Ой полети, галко» – йдеться про зруйнування Запорізької Січі, «Максим козак Залізняк» – про Коліївщину);
- із загально-історичним змістом – відображено загальний колорит, дух епохи («Зажурилась Україна» – про часи татарщини);
- з соціально-побутовим змістом – пісні про козацтво, чумацтво, наймитство, кріпацтво («Ішов чумац дорогою» – про земельні роботи чумаків на річці Салгир в Криму);
- з соціально-класовим змістом – «гамерицькі пісні» – про трудову еміграцію в Америку, класове розшарування та боротьбу за соціальну справедливість («Подме, хлопці, подме до той Гамерички»).

Зі сказаного випливає, що неперехідної грані між історичними та неісторичними піснями не існує. Найбільш визначений вигляд має лише клас пісень з конкретно-історичним змістом. Інші три – поповнюються з різних жанрово-тематичних джерел шляхом жанрово-тематичної дифузії (переплетення і зміни жанрових ознак) і становлять периферійне відгалуження історичної пісенності.

2. Основні «сюжетно-тематичні» групи історичних пісень:

- татаро-монгольське поневолення (XIII–XIV ст.): Найдавніші сюжети історичних пісень належать до XIII–XIV ст. В них йдеться про татаро-монгольське поневолення. В більшості з них відображено одну подію – розподіл ясиру (полону) поблизу ріки. Прикладом таких пісень може бути пісня «За річкою вогні горять, там татари полон ділять»;
- козацька доба, Хмельниччина (XV–XVII ст.): у XV–XVII ст. поширюються пісні, в яких козаки змальовувалися оборонцями рідного краю. До цього часу належать пісні часів Хмельниччини (війна 1648–54 рр.): «Засвистали козаченьки», «Гей не дивуйте добрії люди». «Розлилися круті бережечки», в яких йдеться про бойові сутички козацтва, а також оспівуються видатні козацькі полководці – Хмельницький, Богун, Кривонос, Нечай, Морозенко;
- гайдамащина та оприччина (XVIII ст.): у XVIII ст. виникли пісні про сваволю феодалів – вбивство Бондарівни магнатом Каньовським, наприклад. Сформувалися гайдамацька та опришківська пісня – пісні про Олексу Довбуша, Максима Залізняка, Івана Гонту, зруйнування Запорізької Січі (Катерина II, 1775 р.), переселення чорноморських козаків на Кубань, російсько-турецьку війну (1787–91).
- пісні соціально-визвольної боротьби (XIX ст.): у XIX ст. народжуються пісні про Устима Кармелюка, Лук'яна Кобилицю, скасування кріпосного права (1848, 1861), трудову еміграцію.

3. Особливості поетичної строфи та музичної форми:

- 4+4+6 – найпоширеніший розмір дворядкової строфи («Зажурилась Україна») – музична форма: А+В. В історичних піснях зустрічаються різні складочислові розміри. Найпоширенішим є «коломийковий вірш» (широко вживається в різних жанрах фольклору) – 4+4+6, вживаний тут, як правило, в рамках дворядкової поетичної строфи, що утворює дворядкову музичну строфу з питально-відповідним співвідношенням речень. Прикладом історичної пісні такого типу може бути «Зажурилась Україна» (Ів., 152).
- 5+5/6/+8 – ампліфікація «коломийкової форми» («Ой не знав козак, ой не знав Супрун») – музична форма: а+в+в1+С. Ускладненням коломийкового вірша є його ампліфікація (розширення базового розміру шляхом уведення додаткових складів – повторів, вигуків, зменшено-пестливих слів тощо). Найпоширенішим з них є 5+5/6/+8, хоча може бути 5+5+7, 6+6+7 і ін. В цьому випадку також найчастіше

- творюється дворядкова музична строфа. Прикладом пісні такого типу є сольна чоловіча «Ой не знав козак, ой не знав Супрун» (Ів., 153–154).
- $(4+3)^3$ – трирядкова музична строфа як результат варіаційної видозміни поетичної дворядкової строфи («Отамане, батьку наш») – музична форма: А+В+В1. Порівняно з віршовою формою, яка в історичних піснях переважно дворядкова, в музичній формі історичних пісень дещо ширше вживано три- і чотирирядковість. Вона виникає на базі текстових повторень, але музичний матеріал при цьому значно варіюється, або ж видозмінюється. Прикладом утворення трирядкової музичної форми на основі дворядкової поетичної є пісня «Отамане, батьку наш» (Ів., 157).
 - $(4+4)+(6+6+4) + П(5+5+4)$ – рідкісний зразок трирядкової строфи з гетерометричними рядками та повторенням 1-го рядка («Ой на горі та жінці жнуть») – музична форма: А+А1+В+С. Рідкісним зразком чотирирядкової музичної строфи (включно з приспівом) є відома пісня «Ой на горі та й жінці жнуть» (Ів., 158). Її заспів складається з дво- і три-сегментних віршів $(4+4)^2$ та $6+6+4$, а приспів – з трисегментного рядка $5+5+4$. Таким чином виникає чотирирядкова строфа – рідкісна і оригінальна завдяки гетерометрії пісенних рядків (різній величині кожного за кількістю складів), вживанню приспівних вигуків «гей», повторенню першого рядка форми. Сукупність цих рис на фоні переважної дворядковості строфи в історичних піснях висуває питання походження цього пісенного зразка. При безперечній органічності ритмомелодики цього твору з точки зору стилістики українського фольклору, виникає припущення залежності цієї пісні від літературного джерела.
4. Ладо-мелодичні різновиди історичних пісень:
- риси ладової змінності (взаємодія кількох устоїв, хроматизація звукоряду) у піснях речитативного складу («Ой полети, галко»). Аналіз історичних пісень з точки зору їх інтонаційного змісту показує нероздільний зв'язок ладового та мелодичного чинників жанру. Зокрема, для наспівів речитативного складу показове оспівування устоїв, свобода ритмічного та мелодичного розвитку. Устоїв буває два чи більше. Свої устої може мати кожна мелодична фраза. Ціла система устоїв, наприклад, складає ладовий зміст пісні «Ой полети, галко» (Ів., 153). Це устої – e^2 , a^1 , g^1 – в першому реченні форми та g^1 , e^2 , e^1 – в другому. Слід звернути увагу, що устій «е» у різних октавах має різну міру стійкості, бо прилеглі до мелодичні звороти мають різний мелодичний рельєф і різний напрямок руху (висхідний в першому реченні і низхідний в другому). Разом з тим, порівняно з іншими він сприймається як головний, його значення практично рівняється тоніці (хоча ладова система даної пісні має виразно модальну природу). Цьому сприяє те, що «е» кожного разу вживається в закінченні мелодичної фрази (в ролі «крапки»). Загалом слід зауважити, що

історичні пісні речитативного складу – переважно мінорні, із хроматизацією 4, 6, 7 ступенів та рясно вживаною орнаментикою.

- переплетення ознак ладової змінності, автентично-плагального мислення та мажоро-мінору у піснях кантиленного складу («Ой ще не світ»). Наспіву кантиленного складу виникли пізніше, ніж речитативні, тому в них більшою мірою виявлений вплив мажоро-мінору, хоча разом з тим часто бувають збережені риси ладової змінності, ознаки автентичного чи плагального мислення. Таке зустрічаємо, наприклад, у пісні «Ой ще не світ», де наявні кілька опорних тонів і ладова змінність засвідчують спадкоємність старої ладомелодичної традиції (Ів., 156). Крім головного устою *g* в цій пісні роль опорних тонів виконують *d* в 4 такті та *f* в 6 такті. До речі, в мелодії наспіву є залишки речитативного складу мелодики. Тут використані особливості старовинного інтонування, відомі як автентичні і плагальні звороти. А саме, у перших 4-х тактах плагальність виражена співвідношенням ладомелодичних структур з устоями *g* і *d* (знаходяться у співвідношенні кварта, де 1-й є сильнішим, а 2-й – слабшим, проте 2-й «сперечається» з 1-м своїм завершальним розташуванням), 5-6 тт. – *b* – *f* аналогічно. Два заключні такти мають автентичну будову, з рисами гармонічного мінору (устої *d* і *g* розташовані на відстані квінти і співвідносяться зворотно – як слабший і сильніший, крім того виразне вживання (секстовим ходом) ввідного тону перед тонікою вносить у дану ладову структуру риси гармонічного мінору). Таким чином дана пісня постає яскравим прикладом поєднання в одному наспіві трьох ладовостильових нашарувань – ладової змінності, плагально-автентичного мислення та мажоро-мінору.

- прихований функціоналізм мажоро-мінору у піснях моторного складу («Засвистали козаченьки»). Ладова будова наспівів моторного типу мелодики (тобто маршового і танцювального складу) – менш своєрідна (крім того їх власне порівняно є небагато). Вони набагато ближче стоять до мажоро-мінору, ніж наспіву кантиленного типу. Багатьом з них властивий прихований функціоналізм. Прикладом такого може бути «Засвистали козаченьки».

5. Гомофонно-гармонічний та підголоскові-поліфонічний типи багатоголосся.

У історичних піснях вживано два основні типи багатоголосся (гомофонно-гармонічний та підголосково-поліфонічний), а також – проміжний – мішане багатоголосся. При цьому слід зазначити, що пісні речитативного складу виконуються виключно сольо (з супроводом чи без і належать до чоловічого репертуару). У піснях маршового складу (або близьких до них – з регулярною ритмікою) поширене гомофонно-гармонічне багатоголосся. Мелодія в такому випадку доручається верхнім голосам, а нижні їм вторують (найчастіше в терцію). Така фактура є, по суті, вичленуванням співзвуків із потенційно можливого чотириголосся. У

наспівах кантиленного складу переважають підголосково-поліфонічне і мішане багатоголосся (голоси часто розходяться в октаву, що надає звучанню сили і об'ємності. Такий тип багатоголосся характерний для жіночого гуртового співу.

1.5. Характеристика основних жанрово-тематичних груп українських ліричних пісень

1. Лірика – наймолодший і найскладніший щодо кваліфікації рід фольклору.

2. Соціально-побутова лірика:

козацькі пісні:

- дворядкова ізометрична строфа без приспіву, ампліфікація;
- діатонічні та хроматизовані звукоряди, роль ладової змінності;
- стиль козацької пісні як результат взаємодії особливостей мелодики та способу виконання;

чумацькі пісні:

- залежність строфіки від сюжету, поняття варіантного гнізда;
- аналіз ладового змісту пісні «Ох і не стелися, хреціатий барвінку» як показової для даної групи;

рекрутські та солдатські пісні

- стирання на жанри маршу, чардашу, польки і ін.;
- рефрени (гей, раз) та приспиви.

3. Родинно-побутова лірика:

пісні про кохання та сімейне життя: «регіональне забарвлення» музичного стилю:

- захід (Закарпаття) – «Серед села дичка»;
- схід (Подніпров'я) – «Ой повій, вітре»;

жартівливі пісні: роль приспіву, в. т.ч. кумулятивного – «Ой чуєш ти, дубе»;

танцювальні пісні.

4. Лірична пісня – найулюбленіший народом та найперспективніший в плані розвитку жанр.

1. Лірика – наймолодший і найскладніший щодо кваліфікації рід фольклору.

Народнопісенна лірика – наймолодший рід фольклору. Її становлення і розвиток відбувалися в XVI–XIX ст., але всі родо-жанрові ознаки в цілком сформованому вигляді виступають уже в XVII ст. В ліриці, на відміну від епосу, за предмет зображення обираються не події чи факти життя, а почуття, переживання, настрої (сам термін лірика походить від назви давньогрецького інструменту ліри, в супроводі якого співали чи декламували пісні і вірші).

Відмінність народної лірики від авторської (професійної) полягає в тому, що народна лірика має більш узагальнений характер. Вона позбавлена тих ознак індивідуальності, які ми бачимо, наприклад, в літературі (козак, наприклад, замість Остап Тарасович Бульбенко, паралелізм замість конкретної картини природи). Друга риса народної лірики полягає в тому, що вона надзвичайно насичена побутом. Це дає підстави називати лірику побутовими піснями (С. Людкевич використовував термін «звичайні» пісні, тобто ті, які співаються будь-коли, за бажанням, ті, які не «прив'язані» до обряду, ритуалу).

За формою виконання в ліриці розрізняють два стилі – одноголосний і багатоголосний. Поява одиночного ліричного співу зумовлена рядом причин – змінами умов життя, психології людини, ослабленням родових зв'язків, внаслідок чого окрема особистість почала усвідомлювати власну індивідуальність, розпочалося формування національної свідомості і культури. Наспіві одноголосного співу відзначаються розвиненою мелодикою, високо індивідуалізованим музичним образом. В них переборено таку якість обрядової мелодики як формульність. Вершина розвитку багатоголосся нового типу – гомофонно-гармонічного і підголосково-поліфонічного – припадає на середину ХІХ ст., на цей час кількість сольних ліричних пісень значно скорочується.

Ліричні пісні – один з найскладніших для систематизації і класифікації розділів фольклору. Тут не спрацьовує функціональний критерій, дієвий в обрядовому фольклорі. Тому використовується комплекс взаємодоповнюючих показників – соціальний стан виконавців, їх побутовий уклад, вікові категорії і стать співаків, спосіб зображення дійсності, тематика. За соціальним станом виконавців ліричні пісні поділяються на соціально-побутові (козацькі, чумацькі, рекрутські, солдатські, наймитські, бурлацькі, кріпацькі і т. д.) та родинно-побутові (ті, які торкаються особистого життя – про кохання, жіночу долю, сирітство, вдівство, пісні молоді і дорослих, серйозні і гумористичні). За віковими категоріями – дитячі, пісні неодруженої молоді, середнього (стосунки жінки і чоловіка, свекрухи і невістки) і старшого покоління (моралізаторсько-філософські). За способом зображення дійсності ліричні пісні поділяються на ті, в яких образи змальовуються в позитивно-ствердному ключі (більша частина лірики) або ж критично-заперечливому (жартівливі, сатиричні, танцювальні).

2. Соціально-побутова лірика:

козацькі пісні:

- дворядкова ізометрична строфа без приспіву, ампліфікація). Козацькі пісні становлять кількісно вагомий і своєрідний розділ українського фольклору. В них зустрічаються тільки дворядкові строфи без приспівів. Можна припустити, що простота будови узгоджується з народними розумінням «високого» (героїчного, трагічного) стилю (адже приспівування – показове для жартівливо-танцювальних, сатиричних пісень) і може вважатися засобом «полегшення»

(гуморизації) стилю. Прагнення до високої простоти форми торкається і складочислової будови пісенних рядків – переважно 2–3 сегментні строфи укладаються за ізометричним принципом. Більшість їх походить від базового розміру 4+4+6. На його основі завдяки ампліфікації (розширення розміру за рахунок вставних, пестливо-зменшувальних слів) виникають розміри 6+6+7, 5+4+6, 5+6+4+4 (як наприклад в пісні «Ой кряче, кряче та й чорненький ворон» / базова модель «Кряче, кряче чорний ворон в лузі над водою» (*Ів., 186*).

- діатонічні та хроматизовані звукоряди, роль ладової змінності. В козацьких піснях зустрічаються діатонічні і хроматизовані звукоряди, автентичність і плагальність із пізнішими нашаруваннями мажоро-мінору, а також різні форми ладової змінності – найчастіше терція та кварто-квінтова. Прикладом останньої може бути пісня «Та не жур мене моя мати» (*Ів., 188*). Плагальні наспіви поширені переважно в центральних областях України. Вони зустрічаються в близько 20% козацьких пісень. Хоча вважається, що колись плагальність була поширена значно більше. Про це можна судити з того, що плагальні звороти зустрічаються у наспівах автентичної структури (це результат того, що на старовинні лади почав впливати мажоро-мінор). Більша частина козацьких мелодій належать до ароматизованих. За окремими винятками, хроматизація поширена на тій же території, що й плагальність і ампліфікація.
- стиль козацької пісні як результат взаємодії особливостей мелодики та способу виконання. Типи мелодики і виконавські стилі козацьких пісень перебувають у нерозривній єдності. Їх два – кантилений (пісенний) та парландовий (речитативно-декламаційний). Останній розцінювався народними співаками як особливо цінний у соціально-побутовій ліриці. Цей стиль культивувався серед народних професіоналів – кобзарів і лірників, серед звичайних виконавців, він був доступний лише найбільш обдарованим (наприклад Максиму Микитенку, від якого записував пісні К. Квітка наприкінці XIX ст.).

чумацькі пісні:

- залежність строфіки від сюжету, поняття варіантного гнізда. Чумацькі пісні можна поділити на дві групи. Це: 1) складені самими чумаками (суто чумацькі), сольні чоловічі; 2) складені оточенням чумаків про чумаків (сюди належать пісні про кохання, сімейні стосунки, жартівливі), серед таких багато жіночих пісень. Характерною рисою чумацьких пісень є те, що типові для них складочислові розміри, як правило, сполучаються з одними й тими ж (хоча й варійованими) сюжетами. Це явище отримало назву варіантного гнізда. Значне поширення, наприклад, отримали варіанти алегоричної за змістом пісні «Ой горе тій чайці» (їх відомо понад двісті). Вони здебільшого мають гетерометричну строфу (6+6)+(4+4+6). У пісні розповідається як чумаки розорили чайчине гніздо, яке вона необачно спорудила край

дороги. Зміст цих пісень асоціюється з людською долею і навіть долею усього українського народу, який терпів від зовнішньої агресії протягом ряду століть (Ів., 191–192). Подібні варіантні гнізда існують у піснях з розмірами (4+3), (4+4), (6+4) і ін. Прямий зв'язок складочислових форм з тематикою є однією із особливостей чумацьких пісень. В інших жанрах лірики така залежність спостерігається знано рідше.

- аналіз ладового змісту пісні «Ох і не стелися, хрещатий барвінку» як показової для даної групи. Одним із шедеврів чумацької лірики є пісня «Ох і не стелися, хрещатий барвінку», записана М.Лисенком у Білій Церкві на Київщині (Ів., 193). Це надзвичайно багатогранний з ладового боку наспів – показовий для жанру в цілому. В його основі – складна комбінована система. Перша половина наспіву заснована на сполученні трьох тетраходів – еолійського (перші звуки наспіву), іонійського (три останні звуки першого такту) та фрігійського (кінець другого такту). Сполучення цих тетраходів відбувається на основі плагального звукоряду (опори ля і ре), що і забезпечує мелодичну цілісність і виразність першої половини наспіву. У другій половині строфи вступає в дію інший комплекс засобів: плагальність переводиться у автентичний зворот з опорою ре (звукоряд 4–5 тактів нагадує дорійський). А в завершенні наспів ще раз переводиться в нову ладову ситуацію – натуральний мінор. Аналіз вказаних ознак приводить до висновку про переплетення в пісні плагально-автентичних основ з нашаруваннями мажоро-мінору. Про останнє свідчать риси хроматизації у першій половині форми та паралельна ладова змінність у другій.

рекрутські та солдатські пісні:

- спірання на жанри маршу, чардашу, польки і ін. Історія виникнення і розвитку рекрутських і солдатських пісень свідчить про велику кількість запозичень з різних жанрів фольклору – козацьких, балад, жартівливих. А зважаючи на те, що склад російської та австро-угорської армій, в яких служили українці, був багатонаціональним, то це все це разом зумовило виразну жанрово-стильову строкатість цих пісень, їх музично-ритмічну «мозаїчність». Класифікація рекрутських та солдатських пісень дозволяє виділити три групи наспівів – ліричні сольні і багатоголосні (їх понад половину), вони особливо поширені на Поділлі та Лівобережжі; маршові (їх близько чверті зразків, менше, ніж ліричних, проте вони складають найсвоєріднішу частину жанру); і танцювальні (ті, в яких містяться чіткі ознаки танцювальних ритмів – польки, коломийки, мазурки, козачка, вальсу та чардашу (таке поєднання зумовлене тим, що на проводах в армію часто виконувалася танцювальна музика).
- рефрени (гей, раз) та приспиви. Тексти рекрутських та солдатських пісень складено багатьма складочисловими розмірами (їх понад 20). Найчастіше зустрічаються розміри 4+4, 6+6, 4+4+6. Більшість рекрутських і солдатських пісень побудовані на чергуванні заспіву і

приспіву. В приспіві нерідко з'являються вигуки (гей, ги, ей, у-ха-ха), командні вирази (раз-два), приспівки (ей да люлі, раз-два-люлі). Вони вносять у виконання відчуття сили і молодечтва. Нерідко у солдатських піснях зустрічається невідповідність трагічного сюжету і бадьорого з вигуками і приспівками наспіву, як , наприклад, у пісні «При каноні стояв» (Ів., 201).

3. Родинно-побутова лірика:

пісні про кохання та сімейне життя: «регіональне забарвлення» музичного стилю:

- Пісні про кохання та сімейне життя складають два значних тематичних розряди української лірики. В цілому їм властиві поглиблений ліризм, поєднання інтимного і побутового планів. Вони у повному розумінні – актив сучасної народної пісенності: виконуються вдома і на сцені, в будні і в свята. Одноголосні наспіви все частіше заміщаються багатоголосними. Більшість з них належать до репертуару жінок і дівчат. Разом з тим, рухаючись з Сходу на Захід, можна спостерігати як збільшується співоча активність чоловіків. Паралельно з цим мелодизм поступово замінюється все яскравіше вираженою моторикою, досягаючи суттєвої переваги ритміки у лемківських та закарпатських піснях. Ці риси властиві фольклору в цілому, але найвиразніше вони проступають у лірико-побутових піснях. Отож, можна стверджувати, що співвідношення розспівності і моторики становить одну із найістотніших ознак регіональної специфіки лірико-побутових пісень. На Лівобережжі трапляються лише поодинокі зразки лірики кохання з наспівами моторного типу (жартівливі пісні не беремо до уваги), у Закарпатті ж навпаки панує моторика і силабізм.

Подібним чином, хоч і не в так різко виражених пропорціях, зі сходу на захід зростає кількість мажорних наспівів і падає процент мінорних. Ще одна закономірність – велика кількість плагальних наспівів у ліриці Лівобережжя (близько половини) і поступове їх зменшення на Поділлі, Волині, Галичині, і практично відсутність в Закарпатті. Задля кращого уявлення про регіональну специфіку української побутової лірики співставимо два її полюси схід (Подніпров'я) і захід (Закарпаття).

- *захід (Закарпаття) – «Серед села дичка».* На Закарпатті переважають одноголосні ритмізовані наспіви силабічного типу. У багатоголоссі майже виключно вживається втора (терцієвий паралелізм). Показовими діапазонами наспівів є октавні і ширші звукоряди. Плагальні лади тут відсутні, натомість сильно розвинене чуття ладо-тональних співставлень, зокрема розповсюдженою є кварто-квінтова транспозиція. Досить поширеними є різновиди обернено-пунктирних ритмів. І взагалі ритмічний фактор дещо переважає над мелодичним (Ів., 222).
- *схід (Подніпров'я) – «Ой повій, вітре».* На Подніпров'ї основу музичного побуту з кінця ХІХ ст. складають підголоскові-поліфонічні жіночі гуртові пісні. Вони помірні або повільні, з часто вживаним

розспівом складів (вокалізацією). Розспів не охоплює надто великої кількості звуків) як в російських протяжних піснях), однак створює враження мелодичної насиченості, глибокої співності. В таких піснях часто зустрічаються як плагальні, так і автентичні лади, різні види ладової змінності. Їхня ритміка – переважно нерегулярна часокількісна (рубатна) явно підпорядковується мелодичному фактору. Прикладом такого пісенного стилю може бути пісня «Ой повій, вітре» (Ів., 220).

жартівливі пісні: роль приспіву, в. т.ч. кумулятивного – «Ой чуєш ти, дубе».

У жартівливих і сатиричних піснях піддається сміхові все те, що суперечить принципам громадської моралі. Сміх – ознака сили. Гумор – це доброзичливий сміх, спрямований на виявлення неглибоких відхилень від загальноприйнятих норм поведінки, сатира скеровується проти аномалій принципового характеру.

Важливим чинником гумористичного змісту є співвідношення тексту і наспіву. В одних творах наспів розвивається в тому ж емоційному ключі, що й текст (за принципом паралелізму образів). В інших – суперечить тексту (за принципом контрасту образів: веселому сюжету протиставляється мінорна сумна мелодія).

Для жартівливих пісень показовим є вживання приспівів. За різноманітністю приспівів жартівливі пісні поступаються лише веснянкам. Однак, якщо у веснянках – приспів це складова гри, танцю, то в жартівливих піснях – безпосередній чинник гумористичного змісту. Часто приспиви виконуються в швидшому темпі (або з поступовим прискоренням). Є приспиви з незмінним текстом, але є такі де текст змінюється частково або повністю. Приспиви бувають короткі або розвинені, останні – індивідуалізовані за будовою. Серед розвинених особливе місце займають так звані кумулятивні (де з кожною строфою зростає кількість рядків). Такою є жартівлива пісня-небилиця «Ой чуєш ти, дубе». Гумористичний ефект породжується тут не тільки змістом, але й виконанням. Співак кожного разу виспівує все довший приспів, який виконується *accelerando*. В пісні розгортається явно немислима послідовність подій – на дуба насилають топір, дуб має бити ведмедя, ведмідь – дерти людей, люди – бити вовка, вовк – їсти козу і т. д. В кожній наступній строфі з'являються все нові атрибути – камінь, вогонь, вода, бик, довбня, черви, кури. Але ніхто нікого не слухає. І лише. Коли на арені з'являються дід і баба весь цей неможливий механізм приводиться в дію. Приспів з шести рядків на початку зростає до 15-ти (Ів., 229–230). Крім прямого гумористичного змісту у цій пісні є ще глибинний філософський підтекст – сатира на причинно-наслідкові зв'язки (адже сварка між бабою і дідом подається як причина того, що вовк має з'їсти козу).

танцювальні пісні:

Танцювальні пісні – це жанр, призначення якого полягає у співах під час танців. При цьому відбувається єднання слова, наспіву і танцювального руху. Головним об'єднуючим елементом виступає танцювальний рух. Танцювальні

пісні. Як правило, виконуються під акомпанемент музичних інструментів, в минулому однак практикувалися танці «під язик» (особливо на Лівобережжі). В народі танцювальні пісні називаються по різному «пісні до скоку», «скочні», «шумки», «триндички», за видом танцю – «козачки», «гопачки» чи за власною назвою «Горлиця», «Катерина», «Шевчик» і т. д.

У фольклористиці прийнято групувати пісні за характером танців (побутові танці; коломийки; частушки та пісні з пританцівками; пісні до напливових (запозичених з фольклору сусідніх народів) танців:

- Пісні до побутових танців, Найпоширеніші – гопак /тропак/ (в минулому чоловічий танець – танець зі стрибками і присядками); козачок /чабарашки/ – провідною партією є жіноча, з притупуваннями, дрібними фігурами; метелиця – схожий на хороводи (часом в колі танцює пара).
- Коломийки /гуцулки, верховини/ – переважно однокуплетні (монострофічні) пісеньки. Раніше танцювалися колом, тепер – прийоми «мережка», ножнички, «хрещатик» (дівчата і хлопці міняються місцями).
- Частушки та пісні з пританцівками /триндички, шумки, телепеньки/ жартівливі куплети, супроводжувані імпровізаційними танцювальними рухами. Не снують як самостійні танці. А виконуються з мелодіями і рухами, поширених в тій чи іншій місцевості танців.
- «Напливові» танці: польки (чеськ., з використанням змінного кроку, кружляння), краков'яки, кадрилі (кілька фігур, що чергуються між собою), вальси, мазурки, бариня, чардаш.
- Поширеними ритмічними формами танців є такі. Основана – діпірихій (чотири восьмі). Решта утворюються «випадіннями» тривалостей, внаслідок чого утворюються – дактиль (чвертка, дві восьмі), анапест (дві восьмі чвертка), спондей (дві чвертки), амфібрахій (восьма, чвертка, восьма) /для позначення ритмічних форм використовуються назви стоп античної метрики/.

4. Лірична пісня – найулюбленіший народом та найперспективніший в плані розвитку жанр.

На завершення слід відзначити, що надзвичайно багата, розмаїта в жанровому і стильовому відношенні лірична пісня належить до активного пласта сучасної народної творчості. Вона, на відміну від багатьох інших жанрів фольклору, продовжує розвиватися і оновлюватися – в першу чергу, шляхом заміни одноголосних наспівів багатоголосними.

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПИСЕМНОЇ ТРАДИЦІЇ ВІД ЗАРОДЖЕННЯ ДО ХVІІІ СТОЛІТТЯ

2.1. Хоровий концерт другої половини ХVІІІ ст. «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського

1. *Хоровий концерт – новий жанр хорової музики другої половини ХVІІІ ст.:*
 - а) історично-суспільні умови виникнення хорового концерту;
 - б) жанрово-стильові джерела, основні риси жанру.
2. *Творці хорового концерту:*
 - а) роль українців в становленні російської імперської культури;
 - б) українські композитори М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський на службі в російських імператорів та державних діячів.
3. *Творчість М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського – вершина розвитку жанру.*
 - а) доля спадщини М. Березовського;
 - б) хорові концерти А. Веделя;
 - в) жанр хорового концерту в творчості Д. Бортнянського.
4. *«Не отвержи мене во время старости» М. Березовського – інтонаційний аналіз циклу:*
 - а) загальна інформація;
 - б) перша частина «Не отвержи мене» – пошуки індивідуального образу і форми;
 - в) друга частина «Яко реща врази мои мне» – реалізація функції контрасту;
 - г) третя частина «Боже мой, не удалися от мене» – ліричний центр твору;
 - д) четверта частина «Да постыдятся и исчезнут» – драматично-героїчний фінал.
5. *Інтонаційний синтез як основа оригінальної інтонаційної концепції твору.*

1. Хоровий концерт – новий жанр хорової музики другої половини ХVІІІ ст.

а) історично-суспільні умови виникнення хорового концерту:

У другій половині ХVІІІ ст. на зміну партесному концерту прийшов жанр хорового концерту – жанр набагато яскравіший в образному, емоційному та тематично-виразовому планах. Перший етап розвитку жанру був пов'язаний з музикою Київської академії. Рушійною силою його народження став процес послідовної секуляризації церковного мистецтва. Як результат з'являлися

твори «з особистісним відбитком» (Борис Асаф'єв), позначені вираженим індивідуальним почерком автора. Процес секуляризації не торкнувся вербальних текстів – ними, як і раніше, залишалися переважно Давидові псалми. Зміни торкнулися інтонаційної фабули творів. Сприяла цьому й робота композиторів і в духовному, і в світському жанрах одночасно, зокрема, в жанрах опери, сонати, камерно-інструментальної музики. Стильовим середовищем нового жанру стали бароко та класицизм, риси яких в українській музиці проявилися в стислому та переплетеному вигляді.

б) жанрово-стильові джерела, основні риси жанру:

Хоровий концерт XVIII ст. з'явився як результат взаємопроникнення західноєвропейської та української музичних традицій. Західноєвропейське його коріння пов'язане з італійським власне венеціанським хоровим концертом XVI ст., відомим у творчості Андреа і Джованні Габріелі. Українськими джерелами хорового концерту стали селянська пісня та міський романс, кант, знаменний спів та партесний концерт. Характерними рисами хорового концерту стали чотириголосний склад, циклічна побудова, використання принципу контрасту на всіх рівнях – тематизму, темпу, фактури, тональності тощо. В новому жанрі поєдналися поліфонічні і гармонічні засоби і прийоми, виразний мелодизм і диференційована хорова фактура. Хоровий концерт, таким чином, увібрав в себе риси опери і, особливо, симфонії.

2. Творці хорового концерту.

а) роль українців в становленні російської імперської культури:

Формування хорового концерту пов'язане з творчістю Максима Концевича, Андрія Рачинського, Степана Дегтярьова, Степана Давидова, Петра Турчанінова, Григорія Львовського – українських композиторів, що працювали в Росії. Проте найяскравішими серед творців хорового концерту стали Максим Березовський, Артемій Ведель та Дмитро Бортнянський. Їхня діяльність є прикладом масштабного процесу асиміляції українських музикантів, особливо співаків – російською імперською культурою. Адже, як відомо, що в другій половині XVIII ст. українцями забезпечувалися кадрові потреби Петербурзької хорової капели, про що пише Якоб Штелін, наприклад. Українськими співаками поповнювалися хори російських монастирів, зокрема Троїце-Сергіївської Олександр-Невської лаври тощо.

б) українські композитори М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський на службі в російських імператорів та державних діячів:

У різний час прибули до Петербургу студент Київської академії Максим Березовський та учень Глухівської музичної школи Дмитро Бортнянський. Вони продовжили своє професійне вдосконалення в Італії. А їхня активна творча діяльність, в основному, пов'язана з Петербургом. Українець Артемій Ведель кілька років працював в Москві як керівник хорової капели генерал-губернатора Єропкина. Їхні долі склалися по різному – Бортнянському вдалося досягнути прижиттєвої слави і міцного суспільного становища як придворного композитора, а потім – директора Придворної хорової капели в

Петербурзі. Талантам Березовського і Веделя не вдалося реалізуватися вповні.

3. Творчість М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського – вершина розвитку жанру.

а) доля спадщини М. Березовського:

Спадщина М. Березовського в жанрі хорового концерту містить 18 творів (за списком), хоча нотні тексти збережено лише трьох творів – «Бо ста в сонмі богів», «Господь воцарися» та «Не отвержи мене во время старости». Шестичастинний «Бог ста в сонмі богів» (81 псалом) втілює драматичні образи протесту проти несправедливості земних суддів, і є переходом від барокового до класичного стилю. Чотиричастинний «Господь воцарися» (псалом 92) має панегіричний характер. «Не отвержи мене во время старости» існував у двох варіантах – ранній, створений під впливом однойменного концерту вчителя М. Березовського Андрія Рачинського (ноти не збереглися), та пізній, створений М. Березовським після повернення з Італії.

б) хорові концерти А. Веделя:

Спадщина Артемія Веделя також не повністю збережена і вивчена. Існують ноти 28-ми хорових концертів. В архівах Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського зберігається партитура-автограф 12-ти хорових концертів. Інші відомі з друкованого видання 1917 року Олександрівської лаври. Концерти А. Веделя, як і М. Березовського, знаходяться на перетині барокових та класичних традицій. А. Ведель переважно звертався до благальних псалмів, зосереджуючись не стільки на принципі контрасту, скільки на детальному внутрішньому розвитку одного, переважно скорботного образу. Наприклад, «В молитвах неусипающую Богородицю», «Спаси мя, Боже», «Доколе, Господи, забудеш мя», що належать до ранніх концертів. Концерти А. Веделя відзначені яскравими пісенно-романсовими інтонаціями, а також елементами думних імпровізацій (II частина «Доколе, Господи, забудеш мя»). Серед відомих концертів А. Веделя – монументальні лірико-драматичні «На ріках Вавилонських» та «Днесь Владика тварі». Онисія Шреєр-Ткаченко вказує, що в основі концерту «На ріках Вавилонських» покладено інтонації київського розспіву, а також звороти народних пісень «Їхав козак за Дунай» та «Дівка в сінях стояла». Широко використовував композитор також ладо-гармонічні і фактурні особливості українського фольклору.

в) жанр хорового концерту в творчості Д. Бортнянського:

Спадщина Д. Бортнянського в жанрі хорового концерту включає 35 однохорних та 10 двохорних концертів. Проте разом з рукописами та збереженими фрагментами – всього 54 однохорних, 16 двохорних та 4 чотирихорних концерти (за інформацією Любові Кияновської). На відміну від М. Березовського та А. Веделя, Д. Бортнянський звертався не тільки до текстів псалмів, але і текстів церковної гимнографії, переважно стихир. Лідія Корній поділяє концерти Д. Бортнянського на три групи: панегіричні (до 17

включно), лірико-епічні (по 29 концерт) та лірико-драматичні (решта). У перших («Прийдіть, воспоєм», наприклад) спостерігається міцна опора на жанрові ознаки партесного концерту, інтонації канту, маршу, гімну, менуету (в середніх частинах). Темпові співвідношення частин : швидко – повільно – швидко. Група лірико-епічних концертів («Возведох очи мої») новить велично-просвітлений характер. Тут бачимо як три-, та і чотири частинні цикли, темпові співвідношення: повільно – швидко – повільно, опору на пісенні інтонації та появу фуги у фіналі. Для концертів останньої групи («Скажи ми, Господи», наприклад) властиво переважання мінору, широкий мелодичний розлив, використання жанрових ознак пісні, романсу, елегії, хоралу, декламаційних зворотів, поєднання гармонічного та поліфонічного складів, при цьому – відсутність темпового контрасту.

4. *«Не отвержи мене во время старости» М. Березовського – інтонаційний аналіз циклу*

а) загальна інформація:

За припущенням Мстислава Юрченка, концерт було створено у середині 1770-х років. Це чотириголосний твір (ранній – восьмиголосний, тобто двохорний) філософсько-релігійний за змістом, написаний за рядками псалму №70. Чотиричастинний цикл концерту пронизаний тематичними, інтонаційними та тональними зв'язками.

б) перша частина «Не отвержи мене» – пошуки індивідуального образу і форми:

Перша частина «Не отвержи мене во время старости» втілює глибоко скорботний, зосереджений, молитовний образ. Це вільно трактована fuga. Її тема проводиться в хорі знизу уверх і мелодично представляє собою рух по звуках мінорного тризвука.

Протискладнення – утримане і ритмічно нагадує «тему долі» Л. ван Бетховена (Марина Ричарева), що є не одиничною темою, а вираженням інтонаційної ідеї тієї епохи, що найвідоміше вираження отримала у симфонії Л. ван Бетховена. Згодом воно набуває самостійного інтонаційного значення. Тема першої частини інтонаційно споріднене на з темою фіналу, в т. ч. за рахунок матеріалу протискладнення. Перша частина умовно поділяється на п'ять розділів. У першому – показ теми у всіх чотирьох голосах, що завершується акордовим викладом *f* (тт. 11–12). У другому розділі відбувається імітаційне проведення протискладнень, що завершується кадансом народнопісенного характеру (тт. 17–18). У третьому – звучить проведення теми в сопрано і альтів в тональності *a-moll* разом з проведенням протискладнень, що завершується варіантом вже відомого народнопісенного кадансу (тт. 29–30). Четвертий розділ представляє собою три проведення теми в *F-dur* з імітаціями, що розвивають матеріал протискладнення і завершуються варіантом того ж народно-пісенного кадансу. Останній розділ (т. 40) – своєрідна реприза, що утворює основну тональність концерту *d-moll*.

в) друга частина «Яко реша врази мои мне» – реалізація функції контрасту:

Друга частина «Яко реша врази мои мне» розпочинається без перерви attacca. Вона носить драматичний характер, змальовує образ ворогів, які переслідують героя, і є нестійкою в тональному відношенні (g-moll, B-dur). Ця частина поділяється на два розділи. У першому акордовий виклад чергується з імітаційним розвитком.

Другий розділ представляє собою фугато «Пожените и имите его». Він має рухливий характер і містить в собі вальсові інтонації.

г) третя частина «Боже мой, не удалися от мене» – ліричний центр твору:

Третя частина «Боже мой, не удалися от мене» (g-moll) змальовує почуття проникливої, благальної молитви. Вона невелик за масштабами, камерна за складом фактури і сприймається як ансамблева сцена, що готує фінал.

д) четверта частина «Да постыдятся и исчезнут» – драматично-героїчний фінал:

Четверта частина «Да постыдятся и исчезнут оклеветающие душу мою» (d-moll) – fuga. Її образ сповнений патетики і гніву. Її тема – лаконічна і споріднена з темою першої частини, зокрема до ритму протискладнення.

Протискладнення четвертої частини також утримане і підкреслює ритмічну формулу «теми долі». Інтермедія будується шляхом секвенціювання протискладнення. В розробці тема проводиться в a-moll та F-dur, тобто тональний план – аналогічний тональному плану першої частини. В динамічній репризі (т. 73) тема трансформується в напрямку героїзації, укрупнення (збільшення). Протискладнення імітується ритмічно. Наростання імітаційного розвитку приводить до скандованого хорального викладу ключової тези четвертої частини і всього концерту «да постыдятся и исчезнут». Після чого – тритактова кодетта з попарною імітацією, що завершується мажорною тонікою (тонікою з пікардійською терцією).

5. Інтонаційний синтез як основа оригінальної інтонаційної концепції твору.

Отже, «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського представляє собою оригінальну інтонаційну концепцію і є яскравим прикладом жанру хорового концерту. За допомогою тематичних, тональних особливостей, прийомів розвитку композитор будує величну хорову форму, пронизану симфонічним розвитком та елементами різноманітних синтезів. Зокрема, – інтонаційних принципів бароко і класицизму, тематичних джерел західноєвропейського та національного походження, музики писемної та усної традиції. Так, варіаційні прийоми розвитку першої частини, наприклад, з'являються як наслідок пісенного тематизму концерту, виразні контрасти між частинами – як відлуння практики concerto grosso, багатство поліфонічної винахідливості – від інтонаційних ідей бароко, тематична єдність циклу – з симфонічного жанру. Об'єднує все це в єдине ціле непересічний талант українського композитора.

2.2. Ансамблеві сцени опери В.А. Моцарта «Весілля Фігаро». Фінали II і IV дії

1. Роль ансамблів у драматургії опери «Весілля Фігаро».

1.1. Індивідуальність жанрового вирішення твору («комедія характерів») – поєднання рис *buffa* і *seria*; індивідуальність музичних характеристик, співвідношення звичайного і незвичайного (О. Серов).

1.2. Риси опери *buffa* – динамічність дії, інтрига, стрімкість звукового потоку (увертюра), комічні персонажі-типажі (Базіліо, Бартоло, Марцеліна).

1.3. Риси опери *seria* – «позитивне» (Графиня) і «пародійне» (Граф) використання засобів опери *seria*.

1.4. Функції ансамблів – динамізація твору, узагальнення попереднього розвитку, драматизація ситуацій, посилення емоційної експресії, поглиблення психологічних характеристик, зав'язка або розв'язка інтриги.

2. Фінал II дії – ансамбль-кульмінація.

2.1. Загальні властивості фіналу: масштабність, дієвість, конфліктність, індивідуальна характеристика персонажів, риси *buffa*.

2.2. Ідеальна відповідність між драмою і музикою (Г. Аберт), зростання кількості учасників (від 2 до 7), «ланцюгова драматургія» (розв'язання інтриги у кожному розділі спростовується наступним розвитком), суцільна єдність розмаїття, корекція да Понте тексту Бомарше, риси сонатності, циклічності.

2.3. Перший розділ – дует (*Allegro Es-dur*) «Открывай, негодник дерзкий»: індивідуальність вокальних партій Графа і Графині, загальне зростання напруги, риси сонатності.

2.4. Другий розділ «Сеньоры! К чему эти споры?» (*Molto andante B-dur*): тритемна вільна композиція: менуетні інтонації Сюзанни (алюзія до каватини Фігаро з I д.), схвильовані репліки Графині «Сюзанна! Что делать?», вокально-оркестровий контрапункт «Наш птенчик далёко»; перехід від грайливості до збентеженості і тривоги.

2.5. Третій розділ *G-dur* «Все в сборе, сеньоры, оркестры и хоры»: функція епізоду-розрядки (образ Фігаро).

2.6. Четвертий розділ (*C-dur*): сонатна форма без РБ: ГП «Кто писал вот это Фигаро?» (питальна), ПП (*G-dur*) «Мы, желая примиренья, всё раскрыли со смиреньем» (насторожена), спокійна РП.

2.7. П'ятий розділ (*Allegro molto F-dur*) «Ах, сеньор, сеньор! Что за дерзость, кто этот злодей?», ефект вторгнення, розробковий виклад, домінування партії Антоніо (лад, ритм), її вплив на партію Фігаро («Из-за этой потери грошовой так орать», розвинена партія оркестру).

2.8. Шостий розділ (*Andante, B-dur* «Впопыхах обронил ты бумаги»): ефект вторгнення, розробковий (тональний, тембровий, динамічний) розвиток однієї теми.

2.9. Сьомий розділ (*Allegro assai Es-dur* «Нас, сеньор, вы рассудите»): завершальна і кульмінаційна функції, стрімкість розвитку, риси сонатності

(Г. Аберт: вільно трактоване рондо), ГП стійка, заснована на коротких поспівках і простих гармонічних зворотах; ПП (Марселіна, Базіліо і Бартоло) «Договор со мной о браке заключил он по закону», (Граф) «Итак, молчанье, молчанье, молчанье, чтоб суть понять я мог!»

2.10. Форма фіналу циклічна, пронизана безперервним розвитком, на початку між крупними розділами ансамблю є цезури, потім вони згладжуються, Схема тонального плану: Es-dur – B-dur – G-dur – C-dur – F-dur – B-dur – Es-dur.

3. Фінал IV дії – ансамбль-розв'язка.

3.1. Фінал IV дії – сюжетно-драматична розв'язка, переплетення ліній, непорозуміння, напруженість, інтрига, таємничість, багатотемність, індивідуальність характеристик.

3.2. Перший розділ фіналу D-dur «Тихо знак подам соседке», вокально-інструментальний контрапункт «теми спокуси» (Графиня в платті Сюзанни і Керубіно), потім + Граф, Сюзанна в платті Графині, Фігаро.

3.3. Другий розділ G-dur «Негодника прогнали» (Графиня в платті Сюзанни і Граф) + Фігаро і Сюзанна в платті Графині, інтонаційна (кокетливість і серйозність) і драматургічна (Ф. і С. спостерігають за...) двоплановість, об'єднуюча функція оркестру.

3.4. Третій розділ Es-dur «Скрылся во тьме влюбленный Марс» (Сюзанна в платті Графині і Фігаро) – апогей чуттєвості, пристрасті (хроматика), виразна цезура вкінці (фермата).

3.5. Четвертий розділ B-dur «Мир меж нами настал нерушимый»: примирення Сюзанни і Фігаро – спокій, врівноваженість.

3.6. П'ятий розділ G-dur «Люди, люди! Эй, к оружию»: раптове переключення, контраст Allegro assai («пик» ігрової ситуації) і Andante (прощення Графинею Графа).

3.7. Фінал IV дії – завершальний характер тем, багатотемність, безперервність розвитку, плавність переходів між розділами, симетричність тонального плану (D – G) – Es – B – (G – D).

4. Ансамблі «Весілля Фігаро» як один із засобів реформування оперного жанру.

4.1. Художні принципи «Весілля Фігаро» – відображення зрілості мислення композитора. Багатоманітність функцій музики – вираження інтриги, характеристика дійових осіб, передача психологічного підтексту дії, відображення глибокого загальнолюдського сенсу твору.

4.2. Поєднання закономірностей оперного і симфонічного жанрів і як наслідок самостійність музичного розвитку, що вбирає риси циклічності, сонатності, рондальності.

4.3. Переміщення розвитку дії із сфери речитативів у сферу ансамблів, функціональна і якісна зміна арій: замість арії, об'єднаної єдиним емоційним станом, – арія, що передає психологічний розвиток образу.

4.4. Новаторські знахідки Моцарта – двоплановість дії (1-й дует Сюзанни і Фігаро); контраст психологічної ситуації і навколишньої

атмосфери побуту (обурений Граф читає записку Сюзанні на фоні картини весільного свята, III д.); колористичний звукопис природи (сцена листа Графині і Сюзанні в III д.) як високі завоювання оперного театру Моцарта.

1. Роль ансамблів у драматургії опери «Весілля Фігаро».

1.1. Індивідуальність жанрового вирішення твору («комедія характерів») – поєднання рис buffa і seria; індивідуальність музичних характеристик, співвідношення звичайного і незвичайного (О. Серов).

Виразивши у комедійній формі серйозний драматичний зміст, опера «Весілля Фігаро» вийшла за межі буфонного жанру. Як завжди, Моцарт зовні слідував традиціям. Арії і ансамблі чергуються тут з речитативами secco, II і останній IV акти завершуються великими фіналами; у зовнішності деяких персонажів проглядають знайомі риси буффоних героїв (навіть у Сюзанні і Графові, тим більше в Марселіні і Бартоло). Але в художньому змісті всієї опери, і в кожній з дійових осіб щедро виявилася характерно моцартівська якість – неповторна індивідуальність музичних характеристик, рідкісна художня єдність музичних образів і тому – нетрадиційність. У «Весіллі Фігаро» зустрічаються найзвичайніші (і тому незвичайні для опери) дії: Сюзанна одягає Керубіно, Графиня диктує лист, Барбаріна шукає шпильку. Здавалося б, що за матеріал для опери? Олександр Серов, наприклад, був переконаний, що Моцарт вибрав для «Весілля Фігаро» вкрай немuzикальний сюжет. Але в цьому випадку новаторське виявилось вирішальним – буденне стало «музикальним» і зазвучало як поетичне. Це і було незвичним.

1.2. Риса опери buffa – динамічність дії, інтрига, стрімкість звукового потоку (увертюра), комічні персонажі-типажі (Базіліо, Бартоло, Марцеліна).

Музика детально розкриває всі перипетії сюжету – динамічності дії відповідає захоплююча стрімкість музичного потоку. Все безперервно змінюється. Слідуючи за тим, що відбувається, виражаючи його, музика створює живі, реальні людські «портрети» у всій їх природності і життєвості. Саме тому опера представляє собою не просто картинку побуту (як звичайна опера buffa), але пропонує нове знання про життя, про людей.

1.3. Риса опери seria – «позитивне» (Графиня) і «пародійне» (Граф) використання засобів опери seria.

Основу для музичних портретів опери Моцарт почерпнув у своєму знанні людської природи. Музикою він поглибив зміст тексту, розширив закладені в ньому можливості, багато в чому перевершив їх. Легко і природно, немов непомітно, Моцарт влітає в музику опери прийоми seria, якщо це йому необхідно для точнішого окреслення ситуації або характеру. Те, що йде від опери seria, інколи дане в пародійному вигляді (наприклад, для вираження гніву Графа), але часом – і цілком «позитивно» (для багатогранного виявлення піднесених, поетичних і натхненних почуттів). Використання засобів опери seria стало тут і тонким оперним прийомом і межею стилю.

1.4. Функції ансамблів – динамізація твору, узагальнення попереднього розвитку, драматизація ситуацій, посилення емоційної експресії, поглиблення психологічних характеристик, зав'язка або розв'язка інтриги.

Сюжет опери постійно «стикає» дійових осіб – тому настільки значною в опері є роль ансамблів. З 28 номерів «Весілля Фігаро» – 14 арій і каватин, 2 хори і 12 ансамблів, куди входять і маленькі дуетино, і терцети, і секстет, і обширні фінали, що об'єднують всіх дійових осіб. Ансамблі не тільки рухають дію, виникають у всіх вершинних моментах, але і виявляють приховані грані характерів героїв, виявляють психологічні передумови їх поведінки, пояснюють складні стосунки героїв, тобто стають найбільш дієвим і гнучким засобом музичної характеристики.

Таким чином, характери головних дійових осіб розкриваються впродовж всієї опери поступово все повніше і ширше. Розв'язка відбувається не в якій-небудь одній із сцен, а «сходинчасто» – в III і IV актах, завдяки чому напруга не слабшає аж до самого кінця твору. Два крупні фінали опери, в II і IV актах, співвідносяться як ансамбль-кульмінація і ансамбль-розв'язка.

2. Фінал II дії – ансамбль-кульмінація.

2.1. Загальні властивості фіналу: масштабність, дієвість, конфліктність, індивідуальна характеристика персонажів, риси buffa.

Величезний, складний за змістом, дієвий і конфліктний ансамбль фіналу II акту написаний в традиціях жанру опери buffa. Все, що відбувається, кожен несподіваний поворот сюжету знаходить вираження в музиці, і разом з тим збережено характер кожного з персонажів, навіть епізодичних. Дієве вираження ситуацій та індивідуальні характеристики героїв – такі основні функції музики фіналу; крім того, музика надає сюжету ширший психологічно-узагальнювальний сенс.

2.2. Ідеальна відповідність між драмою і музикою (Г. Аберт), зростання кількості учасників (від 2 до 7), «ланцюгова драматургія» (розв'язання інтриги у кожному розділі спростовується наступним розвитком), суцільна єдність розмаїття, корекція да Понте тексту Бомарше, риси сонатності, циклічності.

Як відзначає Герман Аберт, у цьому фіналі досягнена ідеальна відповідність між драмою і музикою. Драматичний розвиток здійснюється з безперервним наростанням, без яких-небудь мертвих точок, і не тільки дозволяє здійснити вільне розгортання музики, але безпосередньо обумовлює його. Зовні це виявляється у постійному збільшенні числа учасників в кожному розділі, від дво- до семиголосся. Разом з тим, це зовнішнє наростання, яким би дієвим воно не було з чисто музичної точки зору, із самого початку служить все ж таки цілям драми. У кожному з семи розділів драми зав'язується свій драматургічний вузол, до певної міри тут же і вирішуваний, але так, що його розв'язка кожного разу спростовується наступним розділом і витісняється новим розвитком. Природно, що результатом цього стає кожного разу нове угруповання дійових осіб. Але одночасно кожен з цих розділів розрахований на цілком визначену, стійку

емоційну атмосферу, яка триває достатньо довго для того, щоб музика могла вичерпати її своїми специфічними засобами. У кожному розділі фіналу ідеально вирішується проблема єдності в різноманітті. Окремі характери відображаються в безупинному русі; їх розвиток здійснюється в постійній взаємодії, за ударом негайно слідує контрудар, а загальному характеру кожного розділу протистоять щонайгостріші індивідуалізовані характеристики. Мініатюрний шедевр драматургії представляє переробка закінчення акту (в порівнянні з Бомарше): Да Понте завершує дію збудженою кульмінацією, що настає при появі Марселіни з її групою, випускаючи розмову Сюзанни і Графині про побачення в саду. Таким чином ціле концентрується в один заплутаний комедійний клубок, який, не дивлячись на украй скрутне становище групи Фігаро, не отримує остаточної розв'язки, залишаючи слухача в найбільшій напрузі.

Події у фіналі постійно ускладнюються все новими обставинами (фінал починається з того моменту, коли перед закритими дверима спальні Графиня зізнається Графові, що там схований Керубіно). Кожна гостра ситуація нібито і вирішується (герої знаходять дотепний вихід з положення), але загальної розв'язки немає. Справа часто полягає не в подіях як таких, а в нюансах поведінки дійових осіб – у зніченнях Графині, в підозрах Графа, в хитрощах Сюзанни, в метких відповідях Фігаро і т. ін. Саме психологічна сторона змісту і стає головним об'єктом музичного втілення.

Відповідно до етапів дії у фіналі є сім різних за музикою розділів. Моцарт частково використовує закономірності сонатної композиції: експозиційне тоніко-домінантове співвідношення тем, розробковість, хоча й без тематичної репризи, лише з поверненням в головну тональність і т. ін.

2.3. Перший розділ – дует (Allegro Es-dur) «Открывай, негодник дерзкий»: індивідуальність вокальних партій Графа і Графині, загальне зростання напруги, риси сонатності.

Перший розділ – дует (Es-dur) «Выходи, мальчишка дерзкий» (Граф у нестямі, він все більше розпалюється гнівом, уявляючи, що в спальні схований Керубіно, схвильована Графиня намагається пом'якшити гнів Графа) (Павл., 151).

Репліки Графа і Графині виявляють їх емоції, відповідні характеру кожного, і разом з тим музика узагальнено виражає конфліктну психологічну ситуацію. Мелодичний розвиток безперервно оновлюється, поєднуючись із завершеністю форми, в якій явно проглядають риси сонатності (експозиція з тональним зіставленням тем і тональна реприза («Мести жажду я» – Павл. 155).

2.4. Другий розділ «Сеньоры! К чему эти споры?» (Molto andante B-dur): третемна вільна композиція: менуетні інтонації Сюзанни (алюзія до каватини Фігаро з I д.), схвильовані репліки Графині «Сюзанна! Что делать?», вокально-оркестровий контрапункт «Наши птенчик далёко»; перехід від грайливості до збентеженості і тривоги.

Напруга, викликана всіма цими подіями, не вирішуючись, виходить за межі першого розділу. У другому розділі «Сеньоры! К чему эти споры?» (B-dur), вона спочатку спадає (на порозі кімнати замість Керубіно з'являється Сюзанна, викликаючи подив і у Графа, і у Графині). Відразу ж змінюється і темп – Molto andante після Allegro, і ритм – тридольний після чотиридольного; явно підкреслена жанрова, менуетна основа теми; у вокальній партії Сюзанни чути ту ж вкрадливу іронію, що і в мові Фігаро у його каватині I д. (Павл., 158).

Ситуація змальована як ігрова (Сюзанна сміється над Графом, він – здивований, Графиня швидко включається в гру, обидві готові його «пробачити»); проте музика незабаром знімає відтінок грайливості, і як часто буває у Моцарта, виявляє непідробні почуття героїв. Відбувається внутрішня емоційно-смілова модуляція: тривога і хвилювання, що звучать у музиці, впливають не із значення слів (Граф просить вибачення у Графині, троє приходять до згоди), а з психологічного підтексту того, що відбувається. Знову повертається швидкий темп (Allegro), чотиридольність, безперервна ритмічна пульсація в оркестрі.

Три теми цього розділу утворюють вільну композицію з безперервним розвитком. Перша з них («Сеньоры! К чему эти споры?») – епізодична, друга (Allegro «Сюзанна! Что делать?») і третя (Allegro «Наш птенчик далёко») – основні (Павл., 160).

2.5. Третій розділ G-dur «Все в сборе, сеньоры, оркестры и хоры»: функція епізоду-розрядки (образ Фігаро).

Третій розділ абсолютно несподівано надає подіям іншого напрямку (приходить Фігаро із запрошенням на весілля). Нова тональність (G-dur) і пружна, повна енергії танцювальна ритміка виділяють цей поворот дії. Це короткий, позбавлений розвитку епізод, його сюжетна і музична роль – переключення в інший стан, розрядка напруги. Але в його музиці відразу ж впізнається образ Фігаро (Павл., 171).

2.6. Четвертий розділ (C-dur): сонатна форма без РБ: ГП «Кто писал вот это Фигаро?» (питальна), ПП (G-dur) «Мы, желая примиренья, всё раскрыли со смиренъем» (насторожена), спокійна РП.

У четвертому розділі (C-dur) виникає нове психологічне ускладнення (випадок із запискою, яка була раніше передана Графові: за задумом Фігаро в ній Граф попереджався, що під час балу невідомий шукатиме зустрічі з Графинею; Фігаро не знає, що, рятуючи положення, Графиня і Сюзанна назвали Графу автора записки. Тепер Фігаро доводиться хитрувати, намагаючись здогадатися, чого ж хочуть від нього жінки і що відоме Графові). Музика знаходиться в повній єдності з сюжетними перипетіями: розділ написаний у сонатній формі без розробки, а його теми споріднені між собою. Першою є вкрадлива, запитальна ГП / Граф «Кто писал вот это Фигаро?», C-dur (Павл., 174).

Їй відповідає ПП (G-dur) – насторожена і напружена / Фігаро і обидві жінки «Мы, желая примиренья, всё раскрыли со смиренъем» (Павл., 177).

Реприза, де всі троє, звертаючись до Графа, співають разом, звучить заспокійливо, без тривоги (Павл., 179).

2.7. П'ятий розділ (*Allegro molto F-dur*) «Ах, сеньйор, сеньйор! Что за дерзость, кто этот злодей?», ефект вторгнення, розробковий виклад, домінування партії Антоніо (лад, ритм), її вплив на партію Фігаро («Из-за этой потери грошовой так орать»), розвинена партія оркестру.

Проте до-мажорний розділ без зупинки переходить в п'ятий (F-dur), вторгається в нього, тоді як до цього часу між усіма розділами практикувалася тривала цезура. (З'являється обурений садівник Антоніо, розповідаючи, що хтось, виплигнувши з вікна, зім'яв квіти. Граф знову сповнений підозрінь, «вузол» затягується все тугіше). Цей розділ і по сенсу, і по музиці – ще одна, найбільша розробка фіналу. Темп прискорюється і буквально (*Allegro molto*) і за рахунок внутрішньої динаміки розвитку.

Мова Антоніо грубувата. Вона побудована на основі поступенного руху і відзначена повторенням кожного звуку та періодичністю ритмічного малюнка / «Ах, сеньйор, сеньйор! Что за дерзость, кто этот злодей?» (Павл., 181).

Збудження Антоніо, його індивідуальність як персонажа передані у його партії дуже точно. Ладово та ритмічно партія Антоніо на деякий час підпорядковує собі й інші партії, зокрема Фігаро, який, передражнюючи садівника, говорить «в його ж тоні». Див.: «Из-за этой потери грошовой так орать» (Павл., 188). Розвинена партія оркестру симфонічно узагальнює й укрупнює зміст цього розділу.

2.8. Шостий розділ (*Andante, B-dur* «В попыхах оброну ты бумаги»): ефект вторгнення, розробковий (тональний, тембровий, динамічний) розвиток однієї теми.

Від фа-мажорного розділу непомітно, знову-таки без цезури, відбувається поворот до шостого розділу (*Andante, B-dur*). (Фігаро повинен пояснити Графу, що за папір був втрачений тим, хто вистрибнув із вікна. Граф уважно спостерігає за Фігаро, який говорить, що вистрибнув він: Сюзанна і Графиня допомагають йому «виплутуватися»). Весь складний клубок психологічних нюансів виражений тут розробковим (тональним, тембровим, динамічним) розвитком лише однієї теми (Павл., 194).

Як і в другому (теж B-dur) розділі, в шостому – сюжетно нібито також все прийшло до розв'язки. Але тривожна настороженість музики провіщає майбутні події.

2.9. Сьомий розділ (*Allego assai Es-dur* «Нас, сеньйор, вы рассудите»): завершальна і кульмінаційна функції, стрімкість розвитку, риси сонатності (Г. Аберт: вільно трактоване рондо), ГП стійка, заснована на коротких поспівках і простих гармонічних зворотах; ПП (Марселіна, Базіліо і Бартоло) «Договор со мной о браке заключил он по закону», (Граф) «Итак, молчанье, молчанье, молчанье, чтоб суть понять я мог!»).

Сьомий розділ (*Allego assai Es-dur* «Нас, сеньйор, вы рассудите») – завершальний етап фіналу, його сценічно-драматична кульмінація.

(Приходять Марселіна, Бартоло і Базіліо, щоб пред'явити позов Фігаро). Тепер у дію залучені всі основні персонажі (крім Керубіно і Барбаріни) – в ансамблі звучать сім голосів. Безупинний тематичний розвиток надає музиці такої динаміки, що «завершальність» абсолютно не відчувається, це швидше новий етап розвитку, до того ж набагато стрімкіший, ніж попередні. У цьому розділі також є риси сонатності: Т–D проведення тем спочатку і «міцне» однотональне – в репрізі (розробка відсутня) (Г. Аберт пояснює цей розділ, як і 2-й, як вільно трактоване рондо).

ГП (Es-dur «Нас, сеньор, вы рассудите») виражає загальне хвилювання героїв, в ній немає індивідуальної характерності: стійка, рішуча, вона заснована на коротких поспівках і простих гармонічних зворотах (Павл., 201).

Метушливі фрази Марселіни, Базіліо і Бартоло належать до сфери ПП («Договор со мной о браке заключил он по закону»), а також тричі повторена репліка Графа «Итак, молчанье, молчанье, молчанье, чтоб суть понять я мог!» (Павл., 203).

2.10. Форма фіналу циклічна, пронизана безперервним розвитком, на початку між крупними розділами ансамблю є цезури, потім вони згладжуються, Схема тонального плану: Es-dur – B-dur – G-dur – C-dur – F-dur – B-dur – Es-dur.

Фінал вінчає велика репріза і кода. Форма всього фіналу складається як циклічна, але пронизана безперервним розвитком. Істотно, що на початку між крупними розділами ансамблю є тривалі цезури, далі ж, у міру прискорення подій, вони згладжуються, розділи переходять один у одний без зупинок. Художня цілісність виявляється і в тональному обрамленні – «по краях» фіналу симетрично розташовуються Es-dur і B-dur. Схема тонального плану фіналу така: Es-dur – B-dur – G-dur – C-dur – F-dur – B-dur – Es-dur.

3. Фінал IV дії – ансамбль-розв'язка

3.1. Фінал IV дії – сюжетно-драматична розв'язка, переплетення ліній, непорозуміння, напруженість, інтрига, таємничість, багатотемність, індивідуальність характеристик.

Фінал IV дії, насамперед, є сюжетно-драматичною розв'язкою опери. Проте, не лише цим визначається його сенс і склад. Події тут розвиваються складно, лінії переплітаються між собою, реальний психологічний зміст і гра тонко збалансовані. До самого кінця опери залишаються непорозуміння, комедійні нелади і разом з ними напруженість. Цим обидва великі фінали – II і IV актів – схожі; але в першому з них більше динамічності і цілеспрямованості розвитку, в другому – таємничості і психологічних хитросплетінь; головне ж, що вирізняє фінал IV дії, – це лірико-любовна атмосфера, якою оповита вся музика. Часті зміни складу учасників, швидкоплинність розвитку зумовили тематичне багатство останнього фіналу, багатотемність навіть усередині розділів.

Герман Аберт вважає, що Моцарт не задовольняється тим, щоб доручити тут оркестру вираження загального настрою, а (і це, можливо, найбільш

вважаючи в цьому фіналі) крок за кроком простежує ситуацію, з геніальною точністю показуючи її дію на окремі характери, – при цьому ніде не обтяжує жвавий перебіг музики і дії. Це виразно свідчить про те, що тут зовнішня ситуація є лише засобом більш виразного показу різниці характерів.

3.2. Перший розділ фіналу D-dur «Тихо знак подам соседке», вокально-інструментальний контрапункт «теми спокуси» (Графиня в платті Сюзанни і Керубіно), потім + Граф, Сюзанна в платті Графині, Фігаро

Перший розділ фіналу (D-dur «Тихо знак подам соседке») – сцена переодягненої Графині і Керубіно. Збентеження Графині, ніжна наполегливість пажа (що сприймає її за Сюзану) відчутні і в їхніх вокальних фразах, і в музиці оркестру. Два варіанти теми (вокальний і інструментальний) об'єднують цей розділ (Павл., 331).

Оркестрова тема багато разів повторюється, чергуючись з іншими. Вокальна мелодія містить в собі незмінний сенс, хоча (з невеликими змінами) співається то Керубіно, то Графинею, то Графом: це свого роду «тема спокуси».

Сцена розростається, в грі беруть участь і Фігаро, і Граф, і Сюзана, що спостерігають і коментують те, що відбувається. Тембри оркестру, варіанти тонального забарвлення мелодій, різноманітна динаміка струнних виражають якнайтонші мінливі психологічні нюанси.

3.3. Другий розділ G-dur «Негодника прогнали» (Графиня в платті Сюзанни і Граф) + Фігаро і Сюзанна в платті Графині, інтонаційна (кокетливість і серйозність) і драматургічна (Ф. і С. спостерігають за...) двоплановість, об'єднуюча функція оркестру.

У другому розділі (G-dur) (сцені «залицяння» Графа до Графині, яку він сприймає за Сюзанну, за чим спостерігають Фігаро та Сюзанна), постійно витримано два плани, зовнішній і внутрішній. Музика розділу безпосередньо витікає з останніх тактів попереднього. Партії Графа і Графині – співучі і грайливо-кокетливі одночасно, викладені в танцювальному русі / «Негодника прогнали» (Павл., 340–341).

Коли в дію вступають Сюзана і Фігаро (Павл., 342), музичний зміст розділу ускладнюється. Початково грайливі фрази набувають в їх партіях абсолютно серйозного тону. Оркестр об'єднує голоси.

3.4. Третій розділ Es-dur «Скryлся во тьме влюблённый Марс» (Сюзанна в платті Графині і Фігаро) – апогей чуттєвості, пристрасті (хроматика), виразна цезура вкінці (фермата).

Третій розділ (Es-dur) відзначений перебільшеною чуттєвістю, «пристрастю», які створюються затриманнями і хроматизмами (сцена Сюзанни і Фігаро: Фігаро, упізнавши Сюзанну, прикидається, ніби говорить ніжні слова Графині; Сюзанна, прийнявши його гру за чисту монету, дає йому ляпас за ляпасом). Зовнішній і внутрішній драматизм поєднуються в цьому розділі (Павл., 347). (Єдиний раз у фіналі цей розділ відмежований від наступного ферматою).

3.5. Четвертий розділ B-dur «Мир меж нами настал нерушимый»: примирення Сюзанни і Фігаро – спокій, врівноваженість

Наступний, четвертий розділ (B-dur) (примирення Сюзанни і Фігаро) є спокійним і урівноваженим, він виражає дійсні почуття героїв. Але і в ньому є патетичні фрази Фігаро (почувши голос Графа, герої на якийсь час повертаються до гри), жартівливість і нарочитість яких пов'язує цей епізод з попереднім (Павл., 355).

3.6. П'ятий розділ G-dur «Люди, люди! Эй, к оружию»: раптове переключення, контраст Allegro assai («пик» ігрової ситуації) і Andante (прощення Графинею Графа).

Раптове переключення веде до п'ятого (G-dur) розділу фіналу (Граф «викриває» зраду дружини, але врешті-решт все роз'яснюється). Його структура двочастинна: Allegro assai («пик» ігрової ситуації) і Andante (прощення Графинею Графа). Благальній фразі Графа відповідає рішуча репліка Графині, її мелодію підхоплює Сюзанна, потім і всі інші – одинадцять учасників (Павл., 359; 366).

У коді закріплюється почуття радості («Начинаем праздник наш»). Динамікою і вольовим натиском, яскравим звучанням ре мажору, фанфарними зворотами і кадансуючими інтонаціями кода переключається з увертюрою.

3.7. Фінал IV дії – завершальний характер тем, багатотемність, безперервність розвитку, плавність переходів між розділами, симетричність тонального плану (D – G) – Es – B – (G – D).

Другий великий фінал опери, як і перший, охоплює різні події, залучає величезну кількість учасників; його музика відзначає і всі сюжетні повороти, і всі нюанси психологічного стану героїв. Але і тематизм, і закономірності художньої побудови тут інші – вони виражають завершальність цього етапу дії. Теми фіналу IV дії – ширші, стійкіші, більш завершені, в них часто вживаються каденційні звороти, а характер їхнього розвитку ближче до варіаційного, ніж до розробкового. У середині кожного з розділів фіналу – багато нових тем у зв'язку із швидко змінюваними психологічними ситуаціями. Проте Моцарт і тут досягає цілісності – безперервним розвитком музики, поступовістю тональних і мелодично-гармонічних переходів від одного розділу до іншого, згладжуванням меж між ними тощо. Тональний план фіналу (D – G) – Es – B – (G – D) підкреслює завершальну функцію цього ансамблю, оскільки всі тональності – лише субдомінантові (нат. IV ст., низ. II і VI ст., Es і B); крім того, цей фінал, як і перший, обрамляють дзеркально-симетрично розташовані тональності; нарешті, тональність кінця опери – це тональність увертюри, головна тональність опери (як у всіх операх того часу).

4. Ансамблі «Весілля Фігаро» як один із засобів реформування оперного жанру.

4.1. Художні принципи «Весілля Фігаро» – відображення зрілості мислення композитора. Багатоманітність функцій музики – вираження

інтриги, характеристика дійових осіб, передача психологічного підтексту дії, відображення глибокого загальнолюдського сенсу твору.

Моцарт жодного разу не повторив себе. Кожна наступна опера після «Весілля Фігаро» була іншим трактуванням жанру. Але всюди, так або інакше, розвивалися ті художні принципи, які склалися саме в ній. Мислення Моцарта як оперного драматурга у «Весіллі Фігаро» досягло зрілості.

При постійному збереженні дієво-сюжетної ролі музики її функції в опері багатоманітні. Це і вираження інтриги, і характеристика дійових осіб, але також і інший, психологічний план, а нерідко – свого роду внутрішній контрапункт по відношенню до того, що відбувається на сцені (як у фіналі II дії, наприклад). Музика опери доносить до слухача також і глибокий загальнолюдський сенс твору – той узагальнюючий зміст, який виявляється в конкретному «частковому» сюжеті.

4.2. Поєднання закономірностей оперного і симфонічного жанрів і як наслідок самостійність музичного розвитку, що вбирає риси циклічності, сонатності, рондальності.

Засоби для цього Моцарт знайшов у поєднанні закономірностей оперних форм (і взагалі вокальної музики) та інструментальних (перш за все – сонатно-симфонічних). Звідси йде точність вираження всього, що пов'язане з сюжетом, з вчинками, з почуттями героїв, самостійність музичного розвитку, його широта і об'ємність, єдність частин і цілого, логіка їх організації. Тому, нічого не втрачаючи як музично-сценічний твір, опера Моцарта набула властивого симфонічному жанру узагальнення.

4.3. Переміщення розвитку дії із сфери речитативів у сферу ансамблів, функціональна і якісна зміна арій: замість арії, об'єднаної єдиним емоційним станом, – арія, що передає психологічний розвиток образу

У «Весіллі Фігаро» Моцарт реалізує головні засади своєї оперної реформи. Речитативи, враховуючи складність фабули, відносно невеликі. Дуже часто вони зовсім «випускають» дію зі своєї області, натомість її все більше «вбирають у себе» ансамблі. Арії, хоча й займають значне місце, змінюються – функціонально і якісно. Розкриваючи переживання героїв, їх ставлення до подій, вони відображають багатоплановість сприйняття життя, подають різноманітне вираження різнорідних життєвих реакцій.

4.4. Новаторські знахідки Моцарта – двоплановість дії (1-й дует Сюзанни і Фігаро); контраст психологічної ситуації і навколишньої атмосфери побуту (обурений Граф читає записку Сюзанни на фоні картини весільного свята, III д.); колористичний звукопис природи (сцена листа Графині і Сюзанни в III д.) як високі завоювання оперного театру Моцарта.

Від розуміння і відчуття дійсності як складного, багатопланового цілого, все більш виразного представлення реальних характерів виникає ряд сміливих новаторських знахідок Моцарта. Це, наприклад, двоплановість дії (у дуеті на початку опери Сюзанна і Фігаро існують фактично «самі по собі»), це також контрастування психологічного стану героїв з навколишньою атмосферою побуту (фінал III д.: народ танцює на весіллі

Фігаро і Сюзанни, в той час Граф «із злістю» читає записку Сюзанни), це і поетизація природи, її «передромантичне», тонко колористичне сприйняття (сцена листа Графині і Сюзанни в III д., арія Сюзанни в IV д.). Знахідки такого роду стали серйозними відкриттями, величезними завоюваннями в області оперної драматургії, піднятої Моцартом на новий ступінь.

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. «Ріголетто» Дж. Верді – особливості втілення соціально-викривальної ідеї

1. «Ріголетто» Дж. Верді – характерний зразок творчості композитора.

1.1. Соціальне тлумачення особистої драми героя як основний ключ подачі теми.

1.2. Глибина психологічних характеристик – суттєва ознака творчого методу митця.

1.3. Принцип контрасту, особливості його втілення.

1.4. Основні риси оперної драматургії «Ріголетто».

2. Характеристика вибраних сцен опери в контексті розвитку основної художньої ідеї.

2.1. Лейтмотив прокляття – його художнє і композиційне значення.

2.2. Балада Герцога «Та иль эта» (I д. 1 к.) як дзеркало моралі аристократа.

2.3. Сцена Ріголетто з придворними (II д.): переплетення комедійності і трагізму з метою вияву суперечливої складності образу.

2.4. Сцени-дуети Джільди і Ріголетто в I та II діях опери: сила батьківської любові.

2.5. Квартет «О красавица младая» (III д.) — вершина розвитку драми.

3. «Ріголетто» – історія і сучасність.

3.1. Сценічна доля опери.

3.2. Значення опери в сучасній оперній практиці.

1. «Ріголетто» Дж. Верді – характерний зразок творчості композитора.

1. Соціальне тлумачення особистої драми героя як основний ключ подачі теми.

«Ріголетто» – перша опера знаменитої оперної тріади Дж. Верді 1850-х рр.. («Ріголетто» – 1851; «Трубадур» – 1853; «Травіата» – 1853¹). Вона написана за сюжетом драми Віктора Гюго «Король забавляється» (лібрето – Франческо Пьяве²). Композитора привабила соціальна ідея драми В. Гюго – протиставлення морального простолюдина придворного блазня Трібуле аморальному аристократу французькому королю Франциску I. Драма Гюго була заборонена цензурою через її гостросоціальний зміст. Відповідно до вимог цензури Дж. Верді змушений був змінити імена героїв (франц. Король – Герцог Мантуанський; Трібуле – Ріголетто; Бланш – Джільда) та місце дії (Париж – Мантуя).

¹ Всього 32 опери (з редакціями).

² Також автор лібрето «Травіата», «Сила долі».

Тема боротьби особистості за духовну свободу, показана в опері, не була новою для Дж. Верді, тоді вже автора 16-ти опер. Новим виявилось соціальне трактування теми. Протиставляючи образи Ріголетто і Герцога, композитор протиставляє світ гнобителів і гноблених, світ лицемірства й підступності світові правди й щирості. Цікаво, що до опери «Ріголетто», Дж. Верді, як правило, цікавили виняткові сюжети і характери. Тепер він захопився долею простих, звичайних людей, хоча й показаних в гостро драматичних ситуаціях.

2. Глибина психологічних характеристик – суттєва ознака творчого методу митця.

Зміни, що відбулися у світобаченні композитора, проявилися психологізацією образів. Це було кроком до реалізму. В творчості митця з цього часу романтизм поєднується з реалістичною тенденцією. Глибоко психологічним і реалістичним є образ Ріголетто. Він – трагічна фігура, потворний блазень, понівечений життям. Змушений терпіти приниження, він ненавидить аристократів. Інший бік його образу – глибока людяність і доброта у ставленні до Джільди. Джільда – світлий, непорочний образ. Душевна чистота Джільди протиставляється аморальності світського товариства. Доля карає блазня за насмішку над батьківським горем Монтероне. Прагнучи помсти Герцогу, він мимоволі стає убивцею власної дочки. В світі підступності й насильства перемагає зло.

3. Принцип контрасту, особливості його втілення.

«Ріголетто» – музична драма гостро-конфліктного змісту. Вона насичена яскравими контрастами і різкими антитезами. Блиск і пафос життєвих контрастів і сильних ситуацій виразно представлені в лібрето. Не менш вони передані музикою Дж. Верді. Кожна картина опери містить в собі гострі співставлення. Блискучий бал на початку опери контрастує з драматизмом сцени прокляття Монтероне; похмуро-таємничий колорит розмови Ріголетто і Спарафучіле (II д.) протиставляється світло ліричному характеру сцени Ріголетто і Джільди; безтурботна атмосфера початку II д. (арія Герцога і хор придворних) звучать як антитеза трагічній величчю монологічної сцени Ріголетто; драмі Ріголетто і Джільди в III д. (на фоні грози) суперечить легковажна пісенька Герцога (тричі проводиться в III д.).

Водночас, Дж. Верді використовує не тільки внутрішній контраст (всередині картин), але й зовнішній (між картинами). Показовим є контраст між початком опери (I д. 1 к.) і завершенням (III д.). На початку балада Герцога пов'язана з атмосферою придворного балу; в кінці пісенька Герцога – аналог баладі – протиставляється трагічній розв'язці драми.

4. Основні риси оперної драматургії «Ріголетто».

«Ріголетто» – важливий етап в утвердженні нових принципів оперної творчості Дж. Верді. В багатьох відношеннях ця опера передбачає пізню творчість композитора («Отелло», «Фальстаф»). Важливою рисою її драматургії є наскрізний музично-сценічний розвиток. Він дає змогу уникнути розчленованості номерної будови, не порушити цілісності

центральної сцени. Особливу увагу композитор приділяє оперним формам. Драматизує арію за рахунок уведення речитативних зворотів, прагне синтезу декламаційності й пісенності. Чудовим прикладом такого є монологічна сцена Ріголетто – двочастинна арія з наскрізним, нероздільним вираженням полярних почуттів гніву й благання.

В опері зростає значення діалогічних сцен. Напружена розмова змінює стереотипні дуети. Сенс діалогічності полягає в індивідуалізації партій учасників ансамблю (сцени Джільди і Ріголетто в I д. та II д.). Зростає також роль оркестру, що активно втручається в дію. Буря в фіналі опери – не просто природна стихія, а доповнення драми героїв.

Осмысленим став тональний план опери. Des-dur закінчує 1 к., фінал (однойменний мінор), ця тональність використана в 2 ч. арії Ріголетто, дуєті Ріголетто і Джільди з 2 к. I д., квартеті. 3 Des-dur пов'язані As-dur (інтродукція, сцена Джільди і Ріголетто з 2 к. I д., хор придворних, фінал II д.), Es-dur (менуєт в інтродукції, сцена Джільди і Ріголетто з 2 к. I д., хор «Тише, тише»). Звідси – логічне завершення I д. (es-moll), II д. (As-dur) і, звичайно, важливе значення має тональність c-moll (вступ, лейтмотив прокляття, арія Ріголетто II д.).

II. Характеристика вибраних сцен опери в контексті розвитку основної художньої ідеї.

1. Лейтмотив прокляття – його художнє і композиційне значення.

Єдиний лейтмотив опери – лейтмотив прокляття (Монтероне проклинає Ріголетто за насмішку над горем батька; сам Ріголетто потім потрапляє в аналогічну ситуацію). Цією темою розпочинається опера (вона звучить на початку вступу)³. Лейтмотив прокляття є власне не стільки лейтмотивом скільки лейтгармонією. Похмурий, патетичний c-moll, DD VII^{b3}, двічі пунктирний ритм створюють грізний, фатальний образ.

Страждання Ріголетто (наступна тема вступу) виражені характерними інтонаціями – lamento⁴ (низхідні малі секунди). Лейтмотив прокляття в опері звучатиме:

1) в сцені приходу Монтероне (1 к. I д.) у вокальній партії Монтероне та оркестрі – відбувається смислова конкретизація лейтмотиву;

2) в сцені Ріголетто і Спарафучіле (2 к. I д.) – Ріголетто переслідує думка про прокляття Монтероне;

3) в завершенні сцени-дуєту Джільди і Ріголетто (2 к. I д.) – перед освідченням Герцога Джільді;

4) в сцені викрадення Джільди (2 к. I д.) – в той момент, як Ріголетто дізнається правду;

5) в сцені смерті Джільди (III д.).

³ Відсутність увертюри визначена жанром опери – психологічна драма (те ж в «Травіаті», «Аїді» та ін.).

⁴ Арія lamento – тип арії XVIII ст., що сформувався в рамках опери-seria. Арія-скарга. Приклад – плач Дідони з Опері Г. Персела «Дідона та Еней».

У цих сценах лейтмотив прокляття зберігає свій початковий вигляд. Водночас «проростання» лейтмотиву, його інтонаційно-ритмічні метаморфози спостерігаються в монологічній сцені Ріголетто (II д.) – першій частині арії, зверненні Ріголетто до придворних («Прочь все тепер идите»).

Художнє значення лейтмотиву полягає в концентрованому вираженні ідеї фатуму в світі фальші та насильства. Ріголетто і Джільда – втілення моральних чеснот – приречені на страждання і смерть. Композиційне значення лейтмотиву – об'єднуюче, цементуюче. Завдяки його регулярному проведенню опера набуває композиційно-тематичної цілісності.

2. Балада Герцога «Та иль эта» (I д. I к.) як дзеркало моралі аристократа

I к. I д. – бал у Герцога. Розмовляючи з одним із придворних, Герцог розкриває свої життєві цінності. Образ Герцога – антипод Ріголетто. Смісл його життя – в погоні за насолодою. Зовнішня привабливість Герцога не може сховати його духовної порожнечі.

Балада Герцога представляє собою граціозну італійську канцону, в якій пластичність вокальної партії доповнюється грайливим акомпанементом. Рухливий темп Allegretto і вальсовість (6/8) підкреслюють легковажність героя. Всі наступні характеристики Герцога (менуєт-освідчення Графині Чепрано – I к. I д., сцена-дует Герцога і Джільди (II д.), пісенька Герцога (III д.) здійснюються за допомогою того ж кола засобів виразності і не виходять за межі вже створеного образу.

4. Сцена Ріголетто з придворними (II д.): переплетення комедійності і трагізму з метою вияву суперечливої складності образу.

Роль центральної кульмінації в опері належить сцені Ріголетто з придворними як найбільш повній і сконцентрованій характеристиці його образу. Ріголетто виходить на сцену, наспівуючи блазнівську пісеньку без слів. Ця пісенька – одна із геніальних знахідок Дж. Верді. Правдиво, психологічно точно композитор змальовує показну безтурботність нещасного блазня. Гранично проста тема відображає насмішницькі гримаси Ріголетто, а водночас його глибокий душевний біль.

Цей внутрішньо суперечливий образ створюють мінор, часті паузи, низхідні інтонації схлипування, що підкреслюють зв'язок з темою страждання Ріголетто зі вступу та окремими моментами партії Джільди в ансамблях. Пісеньку супроводжують репліки придворних, які то співчують Ріголетто, то насміхаються над ним.

В арії «Куртизаны, ищадье порока» Ріголетто скидає маску блазня, під якою – розгніваний, ображений, знеславлений батько. В першій частині арії він погрожує і вимагає, в другій – благає про співчуття. Зміна душевного стану Ріголетто відображається зміною інтонаційних особливостей його вокальної партії – декламаційній в першій частині і наспівній в другій. Декламація першої частини арії супроводжується виразною, самостійною в художньому плані партією оркестру. Разючим контрастом першій частині стає друга частина арії, де мелодична кантилена передає жалібно благаєння

Ріголетто.

Арія Ріголетто інтонаційно пов'язана як з попереднім, так і з наступним тематизмом опери: перша – з лейтмотивом прокляття (пунктир, с-moll), темою страждання Ріголетто (секундові інтонації), пісенькою Ріголетто (пунктир і секундові інтонації); друга – з темою Ріголетто із сцени з Джільдою (II д. «Плачь же, плачь»). Таким чином композитор досягає інтонаційної цілісності центрального художнього образу твору.

5. Сцени-дуети Джільди і Ріголетто в I та II діях опери: сила батьківської любові.

Важливе значення в опері мають ансамблеві сцени, а серед них - сцени-дуети Джільди і Ріголетто. В них композитор проникливо змальовує стосунки батька і доньки, розкриває поетичну душу Джільди, додає нових граней до образу Ріголетто.

Сцена-дует Джільди і Ріголетто з 2 к. I д. овіяна спогадами про покійну матір Джільди. Ніжна, прониклива тема «Не говори о ней со мной» відкриває дует, побудований як сцена наскрізного розгортання.

Кантилена вокальної партії, закругленість кадансів, подвійна вальсовість (3/4 і тріолі), темп Andante створюють образ задушевний і водночас стриманий. Реакція Джільди на слова батька «Ах его печаль, его тоска» розкриває її тривогу і хвилювання.

Важливою рисою мелодії цієї теми є поєднання аріозності і декламаційності. В співставленні двох аріозних розділів простежується характерна для вердієвських ансамблів діалогічність побудови. Вона дає змогу індивідуалізувати партії учасників ансамблю. Лагідний характер наступної теми Ріголетто «О береги цветок роскошный» є яскравим виявленням його батьківського почуття.

Сцена-дует Джільди і Ріголетто з II д. – новий етап характеристики героїв. Вона розпочинається розповіддю Джільди «В храм я вошла смиренно», що має сповідальний характер.

Жанровою основою цієї теми є пісенність. Проте в процесі розвитку (оповідь про викрадення) музика драматизується, в пісенність вплітаються декламаційні інтонації, а також інтонації зітхання, стогону. В цьому матеріалі прослідковуються інтонаційні зв'язки з партією Джільди з попереднього дуету та темою страждання Ріголетто.

Відповідь Ріголетто «Плачь же, плачь» в інтонаційному відношенні перегукується з другою частиною арії Ріголетто з II д. Так композитор створює інтонаційну єдність образу, поданого в різних ситуаціях.

Ансамблева сцена Джільди і Ріголетто закінчується їхнім дутом. У Ріголетто визріває план помсти, Джільда благає прощення. Домінуюча роль в дуеті належить партії Ріголетто, Джільда повторює його мелодію. Музика дуету вражає енергійністю та драматизмом («Да, настал час ужасного мщенья»).

5. Квартет «О красавица младая» (III д.) — вершина розвитку драми.

III д. – трагедійна розв'язка опери. В центрі III д. – квартет Герцога, Маддалени (нове захоплення Герцога), Джільди і Ріголетто. Всі учасники

цього ансамблю пов'язані однієї долею. Цей зв'язок підкреслюється безперервним рухом тематичного матеріалу. Партії героїв індивідуалізовані. Зокрема, партія Герцога має риси галантного любовного романсу. Відповідають партії Герцога кокетливі *staccato* Маддалени. Їм протиставлені драматизм вокальних партій Джільди і Ріголетто. Тема Джільди – болісна, тужлива, Ріголетто – грізна і похмура.

Композиційна структура квартету – струнка і симетрична. В квартеті – дві частини, в кожній частині – по три строфи. В першій панує вокальна партія Герцога, в динамізованій другій – схвильовані фрази Джільди, підтримувані оркестром.

III. «Ріголетто» – історія і сучасність.

1. Сценічна доля опери.

Сценічна історія опери була непростою. Коли Дж. Верді вже написав більшу частину музики, цензура заборонила постановку опери. З величезними труднощами, за допомогою прихильників і друзів Дж. Верді все таки добився її виконання. Проте певний час опера ставилася з різними назвами, зі змінами місця і обставин дії. Опера називалася «Прокляття», «Блазень», «Клара з Перту», «Ліонелло». В одній з постановок місце дії було перенесено в Бостон, а Герцог Мантуанський був перейменований в англійського намісника. Заслужений успіх прийшов до твору згодом.

2. Значення опери в сучасній оперній практиці.

Сьогодні «Ріголетто» – загальноновизнане явище світової оперної класики. Слухача захоплює напруженість драматичної дії, її трагічний пафос, глибока емоційність, драматизм музики, що узагальнює інтонації народно-побутових жанрів Італії. Слухач співчуває правдивим переживанням героїв. І все це, головним чином, завдяки яскравій музиці Дж. Верді, що завжди відповідає характеру героя і сценічної ситуації.

3.2. Образ Кармен в опері Ж. Бізе «Кармен»

1. «Кармен» – вершина оперного реалізму Ж. Бізе.
2. Волелюбство Кармен, трагічна велич її образу.
3. Лейтмотив фатальної пристрасті Кармен, його інтонаційні видозміни.
4. Пісенно-танцювальні характеристики Кармен в I–II діях опери:
 - 4.1. Хабанера (I д.).
 - 4.2. Пісня і мелодрама Кармен (I д.).
 - 4.3. Сегідилья (I д.).
 - 4.4. Циганська пісня і танець (II д.).
5. Сцена гадання (III д.) – переломний момент розвитку образу Кармен.
6. Динаміка образу Кармен у дуетах-поєдинках з Хозе.

1. «Кармен» – вершина оперного реалізму Ж.Бізе.

«Кармен» (1874) – видатний твір реалістичного музичного театру. В ньому майстерно змальована історія кохання, життєва драма простих людей – солдата Хозе і циганки Кармен. В опері утверджується гідність людини, прославляється народ як джерело життя, світла, радості, адже драма головних героїв показана на фоні і за допомогою яскравих картин народного побуту.

2. Волелюбство Кармен, трагічна велич її образу.

Лібрето опери написано на основі однойменної новели Проспера Меріме (1847), зокрема, її 3-ї глави – розповіді Хозе про драму його життя). Лібрето було створене досвідченими лібретистами Альфредом Мельяком і Леоном Галеві під безпосереднім керівництвом Ж.Бізе. За ініціативи композитора у образи опери внесені зміни: Хозе у Меріме змальований як злочинець, суворий, похмурий, гордий; у Бізе він – простий, людяний, позбавлений індивідуалістичної винятковості, мріє про звичайне щастя, але в силу фатальних обставин позбавлений його. Образ Кармен переосмислений ще суттєвіше. В опері знято все, що принижувало героїню – хитрість, діловитість, злодійкуватість; Кармен Бізе – благородна і людяна. Її прямота і сміливість – результат романтичного трактування «циганського» як синоніма свободолобства, незалежності в особистих стосунках. «Кармен, – за словами Ромена Роллана, – вся назовні, вся життя, вся світло без тіні, без недомовленості». Цей образ тісно пов'язаний з народним життям і без нього немислимий. Антитезою образу Кармен є образ Мікаели, створений лібретистами на основі фрази Меріме про «дівчину в голубій спідниці із світлими косами».

3. Лейтмотив фатальної пристрасті Кармен, його інтонаційні видозміни.

Лейтмотив фатальної пристрасті Кармен є одним з найголовніших засобів характеристики героїні. З-посеред трьох лейтмотивів опери (Ескамільйо та кохання Хозе) він – найвагоміший з точки зору послідовності його проведення і гнучкості видозмін. Показ цієї теми здійснюється в 2-му розділі увертюри: вона проводиться у тривожному звучанні віолончелей, кларнета, фагота та труби на фоні тремоло струнних та піцикато контрабасів. «Фатальна тема» містить дві збільшені мелодичні секунди, будуючись на «угорській» /чи «циганській»/ гамі.

В опері ця тема з'являється у двох найголовніших видозмінах:

1) в своєму основному виді – інваріанті, з його напружено-заповільненим рухом, протягнутим початковим звуком і широким розспівом зб.2. В такому вигляді вона вривається у найважливіші драматургічні моменти твору, передвіщаючи трагічне закінчення кохання Кармен і Хозе: в I д., коли Кармен кидає квітку (акацію) Хозе; в II д. – у сцені-дуєті Кармен і Хозе (у гобоя на фоні тремоло струнних і піцикато басів; в III д. – в сцені гадання, хроматизований, з гармонією зменшеного септакорда та фінальній сцені опери, де лейтмотив співставляється з темою маршу тореадорів;

2) в похідному «рухливому» варіанті – викладена рівними тривалостями з акцентом на останньому звуці тетра хорда, що в розмірі 6/8 чи $\frac{3}{4}$ набуває ознак танцювальності. Така модифікація лейтмотиву пов'язана з життям Кармен в реальному світі, «зовнішньо-жанровою» характеристикою її образу (як наприклад в момент першого виходу героїні на сцену в I д., перед хабанерою, ц.78 та після неї, в останньому випадку вона співставляється з лейтмотивом кохання Хозе.

4. Пісенно-танцювальні характеристики Кармен в I-II діях опери.

Музична характеристика Кармен протягом двох перших дій (Кармен зваблює Хозе) виростає з пісенно-танцювальної стихії. Це підкреслює близькість героїні до народу. Вона – його дитя, тому змальована за допомогою серії народних пісень і танців (хабанера, сегідилья, циганська пісня).

4.1. Хабанера Кармен «У любви нравы дикой птицы» розпочинає серію сольних характеристик героїні, пов'язаних з народними джерелами. В основі хабанери лежить мелодія, що є варіантом народної пісні кубинського походження, виданої в 1864 році в збірнику Ірадьєра «Квіти Іспанії». Характерною рисою хабанери є примхлива ритміка мелодії (з тріольним зворотом) і супроводу (з пунктиром).

4.2. Продовженням характеристики Кармен в народному дусі є пісня і мелодрама Кармен «Режь меня, жги меня». Використання мелодії жартівливої іспанської пісеньки і ритму танцю коблас здійснюється тут в умовах гострого сюжетного повороту: за наказом капітана Цуніги Хозе веде Кармен в тюрму. До речі, текст пісні Кармен узятий з пісні Земфіри з поеми Пушкіна «Цигани».

4.3. Якісно новий рівень характеристики спокусниці-Кармен представлений у витончено-граціозній сегідильї «Там, где застава Севильи». Побудована на інтонаціях іспанських народних пісень, сегідилья заснована на паралельній ладовій змінності, використанні II низького ступеню в мажорі, його чергуванні з тетраходами мелодичного мінору. «Гітарний акомпанемент оркестру» підкреслює народний колорит сегідильї. Мінливість тональних опор, неочікуваність тональних зрушень посилюють чаруючий і пристрасний характер образу. Побудована як сцена, сегідилья плавно переходить в дует Кармен і Хозе.

4.4. Циганська пісня і танець «Ты слышишь струнный перебор», що звучить на початку II д., є прикладом колоритної ансамблевої сценки Кармен і її подруг Фраскіти і Мерседес, які підспівують героїні. В цьому плані вона творить інтонаційно-драматургічну арку, «немов світло і тінь», до терцету з III д. В основі пісні – хвилеподібного х-ру мелодія, викладена на фоні колоритного звучання бубна, трикутника і тарілок. У процесі її виконання використаний принцип послідовного пришвидшення темпу (від *Andantino* до *Presto*) та відповідного цьому зростання динаміки.

5. Сцена гадання (III д.) – переломний момент розвитку образу Кармен.

Починаючи з III д. образ Кармен психологізується і драматизується (Кармен відштовхує Хозе і пориває з ним), тому її музична характеристика відходить від танцювально-жанрової виразності. В цьому плані дуже важливим є аріозо Кармен «Уж если раз ответ зловещий карты дали» (з терцету Кармен, Фраскіти та Мерседес). Побудоване на сплаві виразних речитативних та аріозних інтонацій, воно частково споріднене з сегідильєю та циганською піснею Кармен: схожість полягає у використанні висхідного звукоряду, співучості вокальної партії, акордовій фактурі супроводу. Повне трагічного усвідомлення неминучості смерті, це аріозо різко контрастує з незатійливими веселощами Фраскіти і Мерседес (в крайніх розділах складної тричастинної форми «Открыть должны нам карты»). Важливу роль у посиленні відчуття трагізму відіграє тональна підготовка даної сцени – послідовний рух мінорними тональностями c-moll (марш, секстет і хор), a-moll (початок сцени гадання), f-moll (аріозо Кармен).

6. Динаміка образу Кармен у дуетах-поєдинках з Хозе.

Образ Кармен, як і Хозе, поданий в постійному розвитку. Три розгорнені дуети, а точніше діалогічні сцени знаменують три стадії драми. «Наскрізна дія» стосунків Кармен і Хозе розкривається в динаміці цих зустрічей. В першій (дуєт з I д. «Кармен, от тебя я как пьяный всередині» – всередині сегідильї) безроздільно панує спокуслива Кармен. В другій (II д.) – сцені великій за об'ємом та кількістю тематичного матеріалу: речитативних діалогів, пісенних і аріозних розділів, ансамблів – дано зіткнення двох поглядів на життя і любов. Починаючись танцем Кармен з кастаньєтами (без слів), вона продовжується аріозо Хозе «Ты не права, Кармен», побудованому на темі кохання Хозе (ц. 101). Вищими точками цієї сцени-зіткнення є «арія з квіткою» Хозе (аріозо «Видишь, как свято сохраняю») і гімн свободі Кармен (дуєт «Туда в родные горы» з середнім розділом «Себе ты хозяином будешь», тема якого пов'язана з танцювальними ритмами (тарантела) пісні і мелодрами Кармен та квінтету контрабандистів). Водорозділом між ними служить остінато рр на домінанті C-dur. Останній дуєт («Кармен, но ещё есть время» включно з аріозо Хозе «Но я как прежде обожаю»), по суті, монологічний. В ньому мольба, пристрасть, відчай, гнів Хозе змітаються непохитною відмовою Кармен («Я свободна, свободной и умру»). Аріозні репліки Хозе тут пов'язані з його інтонаціями з дуєту II д., речитативи ж Кармен – найбільш драматично виразні. Протягом розвитку прослідковується тенденція поступового вкорочення реплік, їх різкої зміни. Посилюючи гостроту ситуації, в дуєт чотири рази вторгаються оклики натовпу, що вітає тореадора. Підвищуючись теситурно, вони проходять через ряд тональностей, з інтервалом в. 7 між крайніми епізодами (G-A-Es-Fis). Протиставлення посилюється уведенням трагічного лейтмотиву фатальної пристрасті у святкове звучання народних сцен. Таким чином конфлікт, експонований в увертюрі, набуває інтенсивного симфонічного розвитку. Це ж показує як майстерно Бізе підкреслює невіддільність душевного життя своїх героїв від середовища, що їх оточує.

Усе це відбувається в умовах поєднання жанрових ознак великої опери, ліричної та комічної опери: колоритних масових сцен з народно-жанровими картинками та глибоким психологізмом характеристик головних героїв. Саме завдяки цьому реалістична музична драма «Кармен», займаючи одне із перших місць в історії оперного театру 19 ст., справедливо дорівнюється до таких вершин реалістичного оперного театру як «Отелло» Верді і «Пікова дама» Чайковського.

3.3. Образ царя Бориса в опері М. Мусоргського «Борис Годунов»

1. Народна музична драма М. Мусоргського «Борис Годунов» – монументальна музична версія пушкінської трагедії.

2. Муки сумління царя Бориса, психологічна роздвоєність образу.

3. Образ Бориса в драмі Пушкіна та опері Мусоргського:

3.1. Пушкін:

- *приховування особистої трагедії правилами етикету (Борис у оточенні бояр, патріарха та ін.);*

- *білий віри, класичний стиль.*

3.2. Мусоргський:

- *всеохопність душевних мук духовно ізольованого (один проти всіх) героя (близькість образам Достоевського);*

- *проза, посилення чіткості слова, уведення вигуків, трикрапок як засіб психологізації образу.*

4. Основні етапи інтонаційного розвитку образу Бориса. Їх характеристика.

4.1. Роль гармонічного і тембрового факторів у сцені коронації Бориса (2 к. прологу).

4.2. Лейтмотив скорботних дум Бориса як основа монологу «Скорбит душа» (2 к. прологу):

- *вокально-інструментальна комплексність теми;*

- *інтонація «as-g», її ладовий зміст та гармонічне оформлення;*

4.3. Багатогранність речитативно-аріозних характеристик Бориса у монолозі «Достиг я высшей власти» (II д.):

- *лейтмотиви скорботних дум (as), надій та батьківської любові Бориса;*

- *гострота співставлення мрії (попередній розвиток) і дійсності (від слів «Как буря смерть уносит жениха»);*

- *«Тяжка десница грозного судьбы» – центральний розділ монологу:*

- *«b-ces» на початку теми;*

- *мажорні трізвучки на опорних точках мінорної мелодії;*

- *образ страждаючої Росії (ц. 50) у кульмінаційній вершині 2-го проведення теми;*

- 3-тє проведення теми (квартою вище) як підготовка драматичного завершення монологу;

- лейтмотив галюцинацій Бориса, його темброво-фактурне вирішення.

4.4. Контраст «зверхньої» та припущеної інтонацій Бориса до і після звістки про Самозванця у сцені з Шуйським (II д.) (інтонаційні перегуки з 2-м монологом Бориса, лейтмотиви галюцинацій та надій Бориса (ц. 88).

4.5. Психологічна функція прийому звуконаслідування (dis-a) в сцені з курантами (II д.) (лейтмотив галюцинацій – цц. 96, 100).

4.6. Протиставлення контрастних інтонаційних сфер: «співчутливого» лейтмотиву скорботних дум Бориса та жалібного мотиву пісеньки Юродивого в сцені Бориса з Юродивим (IV д. 1 к.).

4.7. Ремінісценція як важливий засіб інтонаційної характеристики Бориса у 3-му монолозі та сцені смерті Бориса (IV д. 2 к.):

- риси траурного маршу у лейтмотиві скорботних дум Бориса;

- повторення музичних тем 1-го монологу, лейтмотив батьківської любові Бориса;

- молитва Бориса як генеральна «тиха» кульмінація розвитку його образу;

- похоронний дзвін, асоціація з коронаційним дзвоном: характер інтонаційних видозмін;

- контрастне співставлення заупокійного співу та лейтмотиву надій Бориса.

5. Узагальнення найхарактерніших особливостей інтонаційного розвитку образу Бориса.

5.1. Слово – керуючий фактор творення піднесено-патетичної декламації Бориса.

5.2. Монолог як засіб здійснення багатогранної характеристики героя у відповідності до потреб та вимог сценічної дії.

5.3. Взаємодія вокальних та інструментальних засобів у виявленні «тексту» та «підтексту» образу Бориса.

1. Народна музична драма М. Мусоргського «Борис Годунов» – монументальна музична версія пушкінської трагедії.

Народна музична драма М. Мусоргського «Борис Годунов» (1869 – 1 ред., 7 к.); 1872 – 2 ред., 9 к.) – етапний твір у розвитку світового оперного мистецтва. В ній знайшли реалістичне відображення історичні події життя російського народу, композитор створив переконливі, психологічно достовірні народні образи і характери. Йому вдалося правдиво розкрити гострі суспільні суперечності монархічного устрою. Звертаючись до складної історично-психологічної теми, композитор зробив спробу осмислити її з точки зору свого часу. В опері він поставив ряд проблем – етичних, психологічних, соціальних.

Оснóву художнього змісту твору складають ідеї та образи однойменної трагедії Олександра Пушкіна. Ідея опери – об'єктивна непримиренність,

конфлікт інтересів народу і самодержавства. В умовах такого конфлікту навіть розумний і благородний монарх (а саме таким змальовують Бориса Годунова і Пушкін, і Мусоргський), приречений на поразку. Він виявляється неспроможним здобути розуміння народу, тому, як невідворотне, змушений приймати його ненависть, гнів. За сюжетом трагедії і опери Борис Годунов – винуватець убивства законного спадкоємця престолу – малолітнього царевича Дмитрія, хоча історично ця версія не доведена. І Пушкін, і Мусоргський використовують цю версію з метою виразити в художній формі ідею неприйнятності, аморальності монархічної влади взагалі. Шлях до престолу лежить через кров і злочини. Це підтверджується прикладом Самозванця, який заради власних інтересів, спрямованих на здобуття російського престолу, зраджує народ: переходить на бік ворогів.

2. Муки сумління царя Бориса, психологічна роздвоєність образу.

Борис Годунов – постать трагічна і велична одночасно. Він – центральна фігура опери і протистоїть численному оточенню: боярам, народу. Благородні поривання правити достойно, особиста людяність Бориса переплітаються з глибоким усвідомленням власної гріховності. Спогади про вбивство невинної дитини нав'язливо переслідують його. Розвиток образу Бориса пов'язаний з послідовним проведенням тенденції зростання душевного розладу героя. Наслідком моральної загибелі царя стає його фізична смерть. Така ціна спокути, що реабілітує Бориса перед Богом, власною совістю, народом.

3. Образ Бориса в драмі Пушкіна та опері Мусоргського:

3.1. Пушкін:

- *приховування особистої трагедії правилами етикету (Борис у оточенні бояр, патріарха та ін.):*

Борис Пушкіна – вольовий, твердий, його особиста трагедія схована під маскою царя. Він страждає, але тримається мужньо, витримано, нерідко є підозріливим і притворним. Пушкін часто показує Бориса у спілкуванні з боярами, патріархом, Басмановим, Шуйським. Таким чином багато в чому пушкінський Борис побачений немов збоку.

- *білий вірш, класичний стиль:*

Партія Бориса у Пушкіна – білий вірш, піднесений, урочистий, що уособлює піднесеність царя над іншими героями, є символом його царської величі (польські сцени – римований вірш, виняток в опері).

3.2. Мусоргський:

- *всеохопність душевних мук духовно ізольованого (один проти всіх) героя (близькість образам Ф. Достоевського):*

На відміну від пушкінського Бориса Мусоргського – з його ліризмом, самоаналізом, скорботними почуттями, почуттям вини перед людьми, близький героям Достоевського. Борис Мусоргського – це страждання, муки совісті, пошуки спокути, особиста трагедія стає всеохопною. Мусоргський ізольовує царя. Борис замкнений у світі своїх дум, він відчуває себе приреченим, і всі його дії визначаються цим. Він один проти всіх (Е. Фрід).

- проза, посилення чіткості слова, уведення вигуків, трикрапок як засіб психологізації образу:

Мусоргський посилює соціальне, викривальне начало пушкінського тексту. Увага Мусоргського скерована на натуральність образів і дії «ось тепер». Пушкінську оповідальність він переводить у пряме представлення образу, насичення вигуками, діалогом. Мова Бориса у Мусоргського, на відміну від вилитої мови пушкінського вірша, насичена вигуками (знаки оклику), трикрапками, синтаксичними зупинками, «затриманнями», що відображають граничну психічну напругу.

Пушкін	Мусоргський
3.3. Ступай.	3.6. Ступай!.. Нет!.. Постой...
3.4. Иду.	Постой, Шуйский! Слыхал
3.5. Постой. Не правда ль, Эта весть затейлива? Слыхал ли ты когда, Чтоб мёртвые из гроба выходили Допрашивать царей, царей законных	ли ты когда-нибудь, чтоб дети мёртвые из гроба выходили... допрашивать царей... царей законных

Крім того, Мусоргський уводить розмовну і вуличну мови (Митюх, а Митюх...), протиставляючи грубувату народну мову ораторсько-піднесеної декламації Бориса.

Тексти Мусоргського відзначені емоційною відкритістю, гострим відчуттям кари, душевністю у словах Бориса про доньку, концентрацією розосереджених по трагедії Пушкіна словесних образів, відповідних сцені галюцинацій, уведенням невластивих Пушкіну гострих експресіоністських фраз – «душа горит, нальётся сердце ядом», «душит что-то», «дрожит и стонет».

4. Основні етапи інтонаційного розвитку образу Бориса. Їх характеристика (2 авторська редакція).

4.1. Роль гармонічного і тембрового факторів у сцені коронації Бориса (2 к. прологу):

Відкриває партію Бориса – інструментальна сцена його коронації. Побудована на основі імітації дзвону, вона виконує роль обрамлення образу Бориса, відкриває і замикає коло його душевних страждань. Пишна картина величання щойно коронованого царя протиставляється заупокійному дзвону в сцені смерті Бориса в IV д. Це відображається і у особливостях інструментування, і в гармонічному плані тексту. Тут – мідь + там-там імітують великі дзвони, фігурації дерева і струнних + 2 фортепіано – малі дзвони. Поступово починає звучати справжній дзвін. /Дзвін – у сцені Бориса з дітьми (II д.) – як фон, в сцені смерті вривається раптово: оголений тритон уособлює крах усіх надій/. Гармонічний зміст сцени коронації полягає у чергуванні ряду побічних домінант (без розв'язання, як еліпсис). Зі схожим прийомом ми вже зустрічалися у сцені викрадення Людмили (Глінка), сцені сонячного затемнення (Бородін). У такому випадку гармонічний фактор

сукупно із фактурною та ритмічною багатопластовістю значно послаблює свою функціональну виразність і починає сприйматися як чинник фонічного колорування.

4.2. Лейтмотив скорботних дум Бориса як основа монологу «Скорбит душа» (2 к. прологу).

- вокально-інструментальна комплексність теми:

При появі Бориса мажор (C-dur) попередньої величальної пісні «Слава» змінюється на однойменний мінор. У тривожній тиші, заглиблений у гнітючі роздуми, цар промовляє перші слова свого монологу. Ладовий контраст дозволяє крупним планом виділити появу Бориса, надає його образу особливої рельєфності. Після гучного величання скорботна, суворо-зосереджена, звернена до самого себе мова Бориса звучить особливо значуще. Контраст між святковістю ситуації і тривожною зосередженістю щойно коронованого монарха насторожує слухача, передвіщаючи подальший драматизм розвитку дії.

Мова Бориса глибоко лірична і прониклива, скорботна. Перші слова монологу Бориса «Скорбит душа! Какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце» – відсутні у Пушкіна, вони написані самим Мусоргським. Вони звучать одночасно з проведенням c-moll'ної теми в оркестрі, що є головним лейтмотивом Бориса – «лейтмотивом скорботних дум».

Вокальна партія Бориса (бас) витримана в речитативній манері. В ній композитор дотримується мовної свободи. Однак водночас вокальна партія нероздільно пов'язана із звучанням оркестру. В її мелодії знаходять відображення контури лейтмотиву скорботних дум, що проходить в оркестрі. Це посилює пісенний характер речитативу. Подібне співвідношення вокального та інструментального початків властиве багатьом сторінкам партії Бориса.

Після протягнутого «соль» валторни вступають в пісенному характері струнні. Тембр струнних в поєднанні з плавним голосоведенням, характерний для партії Бориса в цілому. Він надає звучанню теплоти, задушевності.

- інтонація «as-g», її ладовий зміст та гармонічне оформлення:

Важливим інтонаційним елементом теми є зворот, що завершує кожен мелодичну фразу: мелодизований низхідний хід «as-g» з ритмічною затримкою на першому звуці, підкресленою гармонічно (VI_6^{b3}). Власне цей зворот, найнапруженіша точка мелодії, поява якої кожного разу відзначена гострою гармонією, поворотом в іншу тональність, тричі підхоплюється і дублюється вокальною партією. Саме ним передається почуття болісної скорботи. Разом з тим мажорний D_6 , що завершує тему, надає музиці просвітленого відтінку.

Лейтмотив скорботних дум Бориса – ключова тема опери. З нього народжується тема похоронного маршу (3-й монолог Бориса, символ смерті). Він звучить у вступі до монологу II д. (задумливо), зустрічі Бориса з

Юродивим (співчутливо). Цей лейтмотив породжує велику кількість фраз Бориса з фрігійським закінченням (Фрід) – (VI–V). Він звучить у II д. (ц. 42) у зверненні до сина («Когда-нибудь и скоро, может быть, тебе всё это царство достанется»), у IV д. у зверненні за допомогою до бояр (ц. 29, «Я созвал вас, бояре, на вашу мудрость полагаюсь»), у розповіді Пімена («Бориса преступлением вопиющим заключу я летопись свою»), на початку читання указу про втечу Отрепьева (I д. 2 к.) і ін.

Через поглиблено зосереджені інтонації середнього розділу монологу «Теперь поклонимся» відбувається перехід до заключної частини, в якій – звернення Бориса до присутніх на площі. Тут характер музики різко змінюється. В мелодії з'являються закличні інтонації, повертається C-dur, готуючи репризне проведення прославному хору.

4.3. Багатогранність речитативно-аріозних характеристик Бориса у монолозі «Достиг я высшей власти» (II д.):

- лейтмотиви скорботних дум (*as*), надій та батьківської любові Бориса:

Наступний етап розвитку образу Бориса – його монолог «Достиг я высшей власти» (II д.). Порівняно з прологом музична характеристика царя в II д. – більш розгорнута. Саме в II д. Борис дізнається про появу Самозванця і його підтримку польською шляхтою.

На даний момент – відомо про 7 редакцій Мусоргського). Ми аналізуємо оперу за другою редакцією (уведені нові сценічні ситуації (окрик на мамку), змінений текст (в сцені з Шуйським), в діалогах – звинувачувальна позиція Бориса (замість удаваного спокою), перероблена сцена галюцинацій. Звідси – більша емоційна виразність, яскравість образу, піднесеність, відмова від повторів, завдяки чому кожен мотив набуває особливої вагомості. В 1-й ред. – вільна, напівречитативна манера, в 2-й – пісенність, замкнена форма).

Монолог Бориса «Достиг я высшей власти» наближається за характером до лірико-драматичного аріозо. Інструментальним вступом служить скорочений лейтмотив скорботних дум. Він звучить як нагадування про те, що зловісні передчуття стали дійсністю.

1-й розділ монологу виконує функцію вступу по відношенню до всієї форми. У вокальній партії речитативність чергується з плавними, пісенного характеру фразами. В цьому ж розділі з'являються два нові інструментальні лейтмотиви, що привносять нові відтінки у музичну характеристику Бориса. 1-й – пов'язаний із світлими надіями Бориса на мирне, щасливе царювання, надіями, яким не судилося збутися. Не випадково він звучить з текстом «Напрасно мне кудесники сулят дни...». 2-й змальовує батьківську любов Бориса («В семье своей я мнил найти отраду»).

- гострота співставлення мрії (попередній розвиток) і дійсності (від слів «Как буря, смерть уносит жениха»):

Наступна речитативна фраза «Как буря смерть уносит жениха». Своїм драматичним характером руйнує відчуття упокореної лагідності. Відбувається безпосереднє протиставлення мрії і дійсності. Ця фраза вводить в Andante – основну частину монологу.

- «Тяжка десница грозного судьи» – центральний розділ монологу:

- «b-ces» на початку теми:

Andante розпочинається темою, що виражає почуття глибокої скорботи – «Тяжка десница грозного судьи». Пісенний характер теми посилюється плавним, пісенним супроводом, в якому переважають тембри струнних. (При першому проведенні мелодія струнних дублюється віолончелями). Дисонантність гармонічної м.2 (b-ces) на початку теми (вокал+оркестр) виражає гостроту душевного болю героя.

- мажорні тризвуки на опорних точках мінорної мелодії:

Поява на опорних точках мелодії барвистих мажорних тризвуків (при загальному мінорі) надає музиці відтінку суворої величі (так само як у 1-му монолозі Бориса). При повторному проведенні початкової теми з'являються синкоповані тріолі валторни, що створюють відчуття тривоги.

- образ страждаючої Росії (ц. 50) у кульмінаційній вершині 2-го проведення теми:

Раптом плавно розгортання мелодії обривається. Квартові стрибки у вокальній партії, дисонуючі гармонії в оркестрі змальовують образ страждаючої Росії в уяві Бориса (ц. 50). Тільки, коли мова заходить про біди Росії на зміну аріозному складу приходить речитативність («И глад, и мор, ... и разоренье...»).

3-тє проведення теми (квартою вище) як підготовка драматичного завершення монологу:

Нове проведення основної теми (квартою вище) готує появу найдраматичнішого, заключного епізоду.

- лейтмотив галюцинацій Бориса, його темброво-фактурне вирішення:

Зловісно звучать хроматичні фігурації струнних на фоні гудіння органного пункту туби. Душевне сум'яття царя досягає кульмінаційної точки. Майже шепочучи, на грані безумства, говорить Борис про закривавлений привид Димитрія, що переслідує його вночі. (Як і Достоевський, Мусоргський користується принципом порушення поведінкової логіки для передачі крайньої душевної напруги). Ладотональний зміст вокальної фрази (тональна неясність, збільшений лад) «И даже сон бежит» суперечить остинатній стабільності супроводу.

В оркестрі проходить низхідна хроматична тема (струнні тремоло на органному пункті туби). Це тема галюцинацій Бориса. В своєму стрімкому русі тема охоплює діапазон 5-ти октав. Досягнувши низького регістра, вона завмирає в тривожному тремоло. Як тяжкий стогін звучить останній оклик Бориса.

4.4. Контраст «зверхньої» та пониженої інтонацій Бориса до і після звістки про Самозванця у сцені з Шуйським (II д.) (інтонаційні перегуки з 2-м монологом Бориса, лейтмотиви галюцинацій та надій Бориса (ц. 88).

Сцена Бориса з Шуйським – це «словесний поєдинок» смертельних ворогів. Борис грубо знущається над суперником до того моменту, коли почув ім'я Самозванця. Шуйський прикидається покірним (веде довгі

розмови навколо), але правильно вибирає найслабше місце Бориса і наносить йому удар (в оркестрі – лейтмотив Димитрія). На початку сцени мова Бориса – владна, різка, після слів про Самозванця вона – неспокійна, розгублена, звучать відголоски тем 2-го монологу, л-в галюцинацій. Борис йде на приниження – звучить л-в надій Бориса (ц. 88), обіцяє прощення Шуйському, але далі – погрози (колючі гармонії «Но если ты хитришь» / ц. 90). У партії Шуйського – закруглені фрази.

4.5. Психологічна функція прийому звуконаслідування (dis-a) в сцені з курантами (II д.) (лейтмотив галюцинацій – цц. 96, 100).

Куранти звучать перед виходом Бориса на сцену (Пролог 2 к.), перед галюцинаціями Бориса (ц. 96, ц. 100), це «кроки совісті» Бориса, за словами Б. Асаф'єва. В основі звучання курантів – інтонація тритону, в другому проведенні вона доповнюється зловісним шурхотінням скрипок і фігураціями флейт і гобоїв. Реальність ззовні – хід годинника, «байдужий» відрахунок буття. Монотонний ритм, відривисті звуки валторн, мелодичний тритон, дисонантність, тональна неясність, відголоски летмотиву Димитрія (ц. 100) складають основне наповнення цієї сцени. Музика курантів виконує психологічну функцію, служить уособленням нового нападу галюцинацій Бориса.

4.6. Протиставлення контрастних інтонаційних сфер: «співчутливого» лейтмотиву скорботних дум Бориса та жалібного мотиву пісеньки Юродивого в сцені Бориса з Юродивим (IV д. 1 к.).

Сцена Бориса і Юродивого відображає граничне напруження стосунків царя і народу: ненависть народу до Бориса готова перейти у відкриту дію. (Юродивий є втіленням віковичного народного горя і людської гідності). Діалог Бориса і Юродивого будується на протиставленні їхніх контрастних інтонацій: лейтмотиву скорботних дум і пісеньки Юродивого.

4.7. Ремінісценція як важливий засіб інтонаційної характеристики Бориса у 3-му монолозі та сцені смерті Бориса (IV д. 2 к.):

- *риси траурного маршу у лейтмотиві скорботних дум Бориса:*

У 3 к. IV д. відбувається завершення розвитку образу Бориса. Цар – в боярській думі, охоплений нападом галюцинацій. В момент виходу Бориса звучить л-в галюцинацій. Контрастом до цього є розповідь Пімена. Вона – поштовх до агонії Бориса. 3-й монолог Бориса – драматичніший, ніж сцена прощання з сином у Пушкіна. Л-в скорботних дум набуває тут рис траурного маршу.

- *повторення музичних тем 1-го та 2-го монологів, лейтмотив батьківської любові Бориса:*

Заключний монолог Бориса носить підсумовуючий характер. Його зміст полягає у зведенні в єдине ціле цілого ряду тем Бориса, які вже звучали раніше (думка царя обтяжена минулим). Звичайно, всі теми з'являються в новому контексті і новому музичному оформленні. Так як відлуння тем 1-го монологу звучить фраза «Сын мой, дитя моё родное», схожа на «О праведник, о мой отец державный» з 2 к. Прологу, як нове переосмислення

гармоній лейтмотиву скорботних дум звучить фраза «венец тебе достался в тяжкую годину», тема надій на мирне царювання з'являється у зверненні до Федора «Не спрашивай, каким путём я царство приобрёл», л-в батьківської любові – у зверненні до Федора «Сестру свою, царевну, береги». Оркестрова лінія монологу також будується на ремінісценціях. В оркестрі звучать тема звернення Бориса до сина («Когда-нибудь и скоро может быть»), тема Федора («Ты царствовать по праву будешь»), тема Самозванця («Силён злой Самозванец»), тема з розповіді Пімена про вбивство царевича (віолончелі, контрабаси, фаготи).

Загалом мова Бориса тут нестійка. Речитатив втратив плавність. Форма – шматками (відбувається часта зміна розділів, тем, переважають відривисті вигуки). У настановах Федору – більш зв'язна мова («Не вверяйся советам бояр»). Наявність сказаного і неказаного створює об'ємність образу.

- *молитва Бориса як генеральна «тиха» кульмінація розвитку його образу:*

Кульмінація розвитку образу Бориса – молитва – звучить у світлій тональності (Des-dur) / Des-dur і cis-moll – головні тональності опери; а партія Борису в цілому вирішена у сфері бемольних тональностей). Її неземне, просвітлене звучання переривається різким ударом дзвону і співом монахів за сценою.

- *похоронний дзвін, асоціація з коронаційним дзвоном: характер інтонаційних видозмін:*

Дзвін побудований на послідовності акордів зі сцени коронації. Проте тут використовується нова оркестровка (тромбон, там-там, контрабаси піщикатто) та виразний тритон (cis-g), різко дисонуючий по відношенню до тільки що прозвучавшого «ges».

- *контрастне співставлення заупокійного співу та лейтмотиву надій Бориса:*

Аскетичне звучання хору монахів переходить у просвітлений Des-dur л-ву надій Бориса на мирне царювання.

5. Узагальнення найхарактерніших особливостей інтонаційного розвитку образу Бориса.

5.1. Слово – керуючий фактор творення піднесено-патетичної декламації Бориса:

«Звуки людської мови, як зовнішні прояви думки і відчуття, мають без перебільшення і насильства, стати музикою, правдивою, точною, високохудожньою» – це слова Мусоргського. Для Мусоргського-драматурга слово – це нитка, що веде дію, регулятор музично-сценічної логіки. Композитор посилив ритмічну чіткість слова за допомогою скорочення, подовження, іншого компонування слів. В цьому Мусоргський більше схожий на свій час, ніж на своїх попередників (Некрасов, Достоевський, Салтиков-Штедрін).

5.2. Монолог як засіб здійснення багатогранної характеристики героя у відповідності до потреб та вимог сценічної дії.

Мусоргський жанрово обмежив партію Бориса. Вся вона – це ланцюг монологів: 1-й – самоспоглядання, 2-й – скорботні думи, муки совісті (еп. галюцинацій), 3-й – прощання з життям. Фігура Бориса – скульптурно відділена, замкнена в системі монологів, відокремлена урочистістю театральної декламації. Монологи Бориса – рельєфні мелодії, насичені контрастами, що завдяки взаємодії пісенності і декламаційності, нічим не обмежуваній свободі побудов з тенденцією до наскрізного розвитку «відкритої» форми, виявляють широку амплітуду емоційних коливань героя.

За словами Р. Ширинян, Мусоргський володів рідкісним відчуттям сценічного часу і простору. Це дозволило йому втілювати дію і образи у своїх операх у формах їм властивих (Р. Ширинян), зумовивши пряму залежність твору від ясно баченого образу. Зважаючи на це, звернувшись до неценічної трагедії Пушкіна, Мусоргський укрупнив сценічні ситуації, скоординував мовні конструкції з об'ємом сцени, посилив мовну відмежованість своїх героїв і таким чином створив драматургічно переконливе, високохудожнє полотно.

5.3. Взаємодія вокальних та інструментальних засобів у виявленні «тексту» та «підтексту» образу Бориса.

Усі теми Бориса носять синтетичний, вокально-інструментальний характер (значна частина їх, до речі, запозичена з ранньої опери Мусоргського «Саламбо»). Метро-римічна мірність дводольного кроку характеризує зваженість, стриманість Бориса, його віддаленість від життєвої суєти (Б. Асаф'єв) – царю не личить поспішати. Багатство мелодичного змісту партії Бориса (ключові інтонації – висхідна кварта, низхідна секунда, повисла квінта вкінці фрази) доповнюється вагомністю інструментального начала. За словами Р. Ширинян, це породжує ситуацію напруженого сперечання інструментального плану з вокальним за першорядність вираження. Такий тип тембро-фактурного викладу розкриває складність співвідношення текстів і підтекстів в образі Бориса. І останнє. Партія Бориса носить виразно російський характер, проте в ній відсутній прямий зв'язок з жанрами народної пісні. Національний характер виявляється через натурально-ладові мелодичні і гармонічні звороти, вільно-варіаційний розвиток мелодії. Усе це дає підстави вважати оперу «Борис Годунов» Мусоргського яскравим прикладом російського національного стилю (С. Тишко).

3.4. Хорові сцени опери М. Лисенка «Тарас Бульба»

1. Хори – найважливіший засіб характеристики колективних образів опери. Основні види хорів та хорових сцен.

2. Аналіз хорових сцен опери. Тематизм, особливості розвитку, художньо-виразова роль:

2.1. Хорові сцени однорідного складу (функції експозиційна, сполучно-підготовча, підсумовуюча) у III дії опери («Гей не дивуйте»; «Рушаймо всі»; «Засвистали козаченьки»);

2.2. Сцена виборів Кошового – зразок багатопластового ансамблево-хорового дійства неоднорідного складу (функція розробкова);

2.3. Хор як засіб зв'язування розділів вокально-хорової сцени (функції коментаря, узагальнення і діалогу) – пісня Кобзаря з хором (I д.);

2.4. Двоплановий хор-сцена (сцена прощання Насті з синами «Ох, діти мої» / «Коло млина»/, II д.).

3. Висновки.

1. Хори – найважливіший засіб характеристики колективних образів опери. Основні види хорів та хорових сцен.

Одне з головних місць в опері Лисенка «Тарас Бульба» відведено колективним образам – козацтву і українцям в цілому та польській шляхті. Це зумовлено з одного боку – патріотичною ідеєю твору, з іншого – тим, що твір задумувався і писався на манер «великої французької опери» (про це ж говорить М. Старицький). Таким чином, хори і хорові сцени набули в опері особливої ваги. Їх смислове і драматургічне значення зростає паралельно із загостренням конфлікту між козацтвом і шляхтою. Від епічно-розповідних сцен біля брами Братського монастиря через яскраві побутові сцени в хаті Тараса Бульби композитор скеровує увагу до центральних, найважливіших сцен на Запорізькій Січі (вибори Кошового) та під стінами Дубна. Відповідно до цього він відбирає засоби музичної виразності, способи розвитку матеріалу і форми. Поряд із закладеним в опері контрастом інтонаційних характеристик українців і поляків, Лисенко гнучко користується різними видами хорових сцен. В опері представлені чотири основні види хорових сцен, деякі з яких, в свою чергу, поділяються на підвиди. Це – 1) хорова сцена однорідного складу з поділом на підвиди – експозиційний, сполучно-підготовчий, підсумовуючий; 2) хорова сцена неоднорідного (розробкового) складу; 3) хор як засіб зв'язування розділів вокально-хорової сцени (функції коментаря, узагальнення, діалогу); 4) двоплановий хор-сцена.

1. Аналіз хорових сцен опери. Тематизм, особливості розвитку, художньо-виразова роль:

Хорові сцени експозиційного типу представлені в опері трьома підвидами – експозиційним, сполучно-підготовчим та репризним. Усіх їх зустрічаємо в III д. опери. Прикладом першого – є хор «Гей не дивуйте» (С.170–71). Написаний на слова народної (історичної) пісні часів Богдана Хмельницького, хор козаків змальовує монолітний образ народних героїв-захисників. Поєднуючи в собі жанрові ознаки похідної пісні, маршу, гімну, він вперше в опері змальовує образ козацтва. Хор написаний в куплетно-варіаційній формі (є два куплети і два варіанти строфи, з невеликим відмінностями між собою). Він лаконічний, компактний (звучить в швидкому темпі), чіткий структурно – 16т.+16т., врешті-решт, тут панує один

емоційний стан – молодечтво і звитяга. Усе це спрямовано на створення однорідного складу хору експозиційного підвиду.

«Рушаймо всі» є прикладом хору однорідного складу сполучно-підготовчого підвиду (С. 228). Він, як і попередній, має риси маршу, витриманий в єдиному (швидкому) темпі, єдиному типі (акордової) фактури. Проте, його форма (період з 3-х речень), які співвідносяться між собою як $a + a^1 + a^2$, де a^2 значно відрізняється від a і a^1 , створює ефект розімкненої будови. Разом з тим, на інтонаційному матеріалі даного хору будується наступний інструментальний розділ, який змальовує збирання козаків похід і будується у вигляді темброво-динамічного крещендо, яке підводить до кульмінації – дворазового проведення лейтмотиву боротьби (ГП увертюри) в тональностях *es-moll* і *fis-moll* по черзі. Саме в цьому полягає сполучно-підготовча функція даного однорідного в образному і тематичному плані хору.

Прикладом однорідного складу хору підсумовуючого підвиду є хор козаків, який завершує III д. – «Засвистали козаченьки» (до такого ж типу хорів, хоча й зовсім інший за змістом, належить хор «Слава нашим господарям» з II д. опери). Уведений в оперу Л. Ревуцьким, хор «Засвистали козаченьки» побудований на мелодії відомої козацької пісні, авторство якої приписують Марусі Чурай. Витриманий в куплетній формі (три строфи + інструментальний вступ з повноцінним проведенням теми), він заснований на принципі динамічного наростання (це забезпечує героїзацію, укрупнення образу в цілому) Разом з тим, оскільки ніякі інші (гармонічні, фактурні, мелодико-ритмічні) зміни не відбуваються, то його функція в основному – є завершально-підсумовуючою.

Чудовим зразком багатопластового ансамблево-хорового дійства опери є її центральна хорова сцена – сцена виборів Кошового. Її можна класифікувати як сцену неоднорідного складу, яка виконує функцію розробки. Задум цієї сцени виник у композитора ще задовго до початку роботи над оперою – під час роботи над оперою «Маруся Богуславка» (незавершена). Лисенко писав Нечуй-Левицькому: «рада козацька повинна якнайефектніше обставлена бути. Сперечання, гомін, змагання хорів (котрі можна поділити на два табори), окремі слова промовців до кола радного, згода, ухвала тут, незгода деінде – в задніх лавах, ваганина в голосах, навіть в цілих гуртах козачих, росте той вигук голосніше і голосніше, наче море, до гамору великого, потім починає тихшати помалу, поки зовсім стихає, як дійде до кінцевої згоди. Бучна, велична рада повинна грандіозне враження на слухачів зробити». Такий спосіб побудови сцени був, за словами Лисенка, підказаний йому сценою віча із «Псковитянки» Римського-Корсакова. Разом з тим, інтонаційне вирішення сцени, безперечно, перегукується з народними сценами опер Мусоргського, з властивими для них – інтонаційною індивідуалізацією окремих хорових груп і персонажів, уведенням мовних, декламаційних інтонацій. Початок сцени – це скликання ради. Він відзначений темброво-фактурними та динамічними наростаннями і спадами.

Спочатку – провідна роль належить ударним – варіантному повторенню однотокового мотиву на фоні Т-органного пункту. Далі – на цей фон накладається проведення висхідної хроматичної гами: за першим разом – «обірване»: підйом відбувається лише до терції; за другим разом – повноцінне – охоплює октаву (С. 193).

Далі чоловічий хор поділяється на два гурти, які сперечаються і перегукуються між собою, одні – обстоюючи старого Кошового, інші – запевняючи, що слід обрати нового (С. 194–195). Тут панує розробковий тип викладу матеріалу: контрастні співставлення коротких мотивів, діалогічність, перервність мелодичної лінії, тональна нестійкість (С–d–С–с–а–D–G–e–F–а), часті зміни фактури і ін. Окрім власне козаків, до дії підключаються Кошовий, які складає свої повноваження, і козацька старшина (тріо). Таким чином, даний розділ із суто хорового переростає у вокально-хоровий.

Наступний розділ – вибір претендентів ще більше, ніж попередній характеризується вільним розробковим викладом матеріалу. В плані темпу, динаміки – це високий, кульмінаційний гребінь хвилі, апогей емоційної та інтонаційної нестійкості (до того ж сам розділ досить стислий, компактний). В мелодико-ритмічному відношенні він нагадує початок сцени виборів Кошового – суто інструментальне звучання виливається в гостру суперечку двох хорових гуртів (С. 201–202).

У процесі розвитку цього розділу козаки підхоплюють пропозицію Тараса обрати Кошовим Кирдягу і вона поволі (шляхом імітаційного викладу мотивів) знаходить підтримку у всього козацтва. Суперечки вгамовуються. Усіх об'єднує єдине бажання («Волимо Кирдягу»). Далі на перший план виходять «січові діди» («Кличте Кирдягу!»). Темп розвитку подій раптово спадає (розділ тривалий – своєрідна «драматургічна пауза») і переходить з драматичної у епічну площину. Трикратна пропозиція «січових дідів» від імені всього козацтва чергується з трикратною відповіддю Кирдяги – такою є сюжетна канва цього вокально-хорового розділу. В інтонаційному плані відбувається перелом в бік порівняної ладо-тональної стійкості, пісенно-аріозного складу тем (С. 208 *Moderato maestoso*, С. 209).

Завершує сцену виборів Кошового – урочистий обряд посвячення на Кошового. Його розпочинає остінато валторн, яке створює магічний, заворожувальний ефект обрядового дійства. Далі – настанова «січових дідів» («Земля еси і одійдеш у землю») – з ефектними паралельними октавами (до речі, такий тип викладу загалом характерний для їхнього ансамблю), героїко-піднесена присяга Кирдяги, з властивими їй закличними інтонаціями і поступовим підйомом мелодії вгору («За братерство, за Січ нашу матір») і величання козаками новообраного Кошового «Слава! Слава! Кошовому слава!» (С. 216 *Lento e grave*, С.218 «За братерство», С. 219 «Слава!»)

Роль хору як засобу пов'язування розділів вокально-хорової сцени спостерігаємо у пісні Кобзаря з хором у I д., а також сцені Тараса з козаками з III д. (обидві уведені Ревуцьким). Там він виконує функцію коментаря, узагальнення і підсилення думок Кобзаря, а також діалогізує з ним. Три

строфи динамічної куплетно-варіаційної форми в пісні Кобзаря, наприклад, побудовані шляхом ускладнення фактури, гармонії, оркестровки, пов'язуються між собою репліками хору, в яких висловлюється підтримка і схвалення пісні Кобзаря. А в останній строфі хор поступово (в 7-му такті) приєднується до Кобзаря і Остапа (Остап співає з Кобзарем вже в 2-й строфі), вибудовуючи головну кульмінаційну вершину сцени, в якій могутньо звучить заклик до боротьби (С. 58–59 «Про панів-ворогів»).

Прикладом двопланової хор-сцени опери може бути сцена прощання Насті з синами «Ох, діти мої», в якій проводиться мелодія ліричної народної пісні «Коло млину» з II д. /уведена Ревуцьким/ (чи молитва поляків «Милосердя» з III д.). Хор відкриває сцену прощання, налаштовуючи на сумовитий настрій (С. 151–152).

Він вносить значний контраст у розвиток дії, вступаючи після гостродраматичного моменту – рішення Тараса і синів їхати на Січ. Партія Насті (експресивно-драматичного змісту) вступає наприкінці пісенного рядка, випереджуючи цезуру і таким чином «стираючи» її. Такий прийом, яскраво використовуючись тут ще один раз (1 т. до ц.760) і разом з інтонаційним контрастом «Настя–хор» підкреслює самостійне значення кожного чинника даної сцени, робить даний ансамбль двоплановим (С. 152).

2. Висновки.

Виходячи із сказаного, слід відзначити, що хори «Тараса Бульби» є дійсно дуже важливим засобом драматургії твору. Композитор гнучко користується різними видами хорових сцен, серед яких – хори однорідного і неоднорідного складу, діалогічні хори-зв'язки та двопланові хори-сцени. Хорові сцени опери Лисенка виступають і засобом портретної характеристики героїв («Гей не дивуйте»), і засобом змалювання складної психологічної ситуації (сцена виборів Кошового), і способом підготовки кульмінаційної вершини («Рушаймо всі»), і своєрідним резюме пройденого розвитку («Засвітали козаченьки»), і зв'язуючим (хоча, разом з тим, достатньо інтонаційно значимим) елементом сцени (в пісні Кобзаря), і чинником двоплановості дії («Коло млину»). Усе це значно розширює і збагачує арсенал засобів виразності опери, робить цей твір яскравим високохудожнім полотном, стверджуючи талант і високу майстерність його автора.

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

4.1. Жанрово-стильові особливості хорової творчості М. Леонтовича

1. Загальна характеристика хорової творчості М. Леонтовича. Творчий метод композитора.
2. Найхарактерніші засоби і прийоми хорового письма М. Леонтовича з точки зору підкреслення жанрово-стильової самобутності його творчості:
 - 2.1. Органічне поєднання прийомів народного багатоголосся та класичної поліфонії.
 - 2.2. Принцип остінато як засіб симфонізації хорової мініатюри.
 - 2.3. Органні пункти, їх виразова роль.
 - 2.4. «Фольклоризація» функціональної гармонії.
 - 2.5. Варіантність як засіб динамізації куплетної форми.
 - 2.6. Роль тембру у загостренні характерності народнопісенного образу.
3. Здобутки М. Леонтовича в контексті розвитку української хорової музики ХХ ст.

1. Загальна характеристика хорової творчості М. Леонтовича. Творчий метод композитора.

М. Леонтович – видатний, глибоко самобутній український композитор, що все своє життя присвятив роботі у хоровому жанрі і підніс цей жанр до вершин світового мистецтва. Він – автор понад двох сотень хорових мініатюр, більшість яких є справжніми шедеврами, широко знаними у всьому світі. Творчість М. Леонтовича тісно пов'язана з українською народною піснею. В цьому плані композитор виступає послідовником М. Лисенка. Водночас творчість Леонтовича є незрівнянно вищим етапом у справі творчого опрацювання народної пісні, осмислення її жанрово-стильових особливостей. Виходячи з того, що народна пісня як художній твір дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі й інші музичні властивості – гармонію, контрапункт і ін. (подібними висловлюваннями композитора рясніє його «Пам'ятна книжка»), головним своїм завданням Леонтович бачить уміння відчувати ці затаєні, приховані можливості народної пісні й опредметнити їх у реально озвучений світ.

М. Леонтович – митець, наділений унікальною художньою інтуїцією, музикант з рідкісно тонким відчуттям досконалості музичної форми. Це засвідчують його геніальні знахідки у розкритті народнопісенного образу, ступінь самобутності стильової манери митця. М. Леонтович, як ніхто інший, зумів відчувати і зрозуміти образний світ і стильові особливості народної пісні, «прочитати» їх і відтворити у своїх хорових мініатюрах, відтворити оригінально і водночас правдиво. Характерною рисою творчості Леонтовича

є особлива увага до народної пісні ліричного жанру. Наділений тонким психологічним чуттям, композитор переважно звертався до тих народних джерел, які давали йому можливість реалізації цього задатку. Психологія українця, до певної міри життя цілої нації, – узагальнені композитором у творах «Пряля», «Піють півні», «Козака несуть», «Мала мати одну дочку», «Над річкою бережком» і ін. Неможливо не відзначити й те значне місце, яке у Леонтовича відведено жіночим образам і темам, традиційним для лірико-психологічного жанру. Глибина психологізму переважної більшості ліричних творів М. Леонтовича спонукає до порівняння його здобутків із здобутками П. Чайковського, А. Дворжака, Е. Гріга. З цієї точки зору, вони бачаться вершиною розвитку психологізму у національній музиці романтичної доби.

2. Найхарактерніші засоби і прийоми хорового письма М. Леонтовича з точки зору підкреслення жанрово-стильової самобутності його творчості.

2.1. Органічне поєднання прийомів народного багатоголосся та класичної поліфонії.

Одним із головних чинників індивідуального стилю М. Леонтовича є лінійний характер голосоведення. Він формує і визначає самобутність поліфонічного методу композитора. Ще М. Лисенко, познайомившись із першими творами композитора, відзначав, що дуже зрадив, побачивши в них «самостійний рух голосів, а не підкладання інтервалів у гармонічні й площині». Таким чином ще М. Лисенко побачив задатки того художнього стилю, що, розвинувшись, склав цілу епоху в розвитку українського хорового мистецтва. Лінійність голосоведення М. Леонтовича будується на органічному поєднанні прийомів народного багатоголосся і класичної поліфонії. Особливо помітною є вона у повільних ліричних творах, де прийоми підголоскової, контрастної та імітаційної поліфонії тісно сплетені один з одним у нероздільне художнє ціле.

Показовою щодо цього є мініатюра «Мала мати одну дочку», над якою композитор працював понад 10 років (завершена у 1914 р.). Твір розпочинається імітацією сопрано-альти. Це імітація в пріму з горизонтальним зсувом мотиву у півтора такти. Мелодія альтів вплітається непомітно, вступаючи на слабкій долі, створюючи враження особливою тендітності, мереживності плетива голосів. Ефект посилюється тісним розташування партій сопрано-альтів. Поряд з точною імітацією М. Леонтович використовує і неточну (в октаву – у тенорів, дуодециму – у басів (*тт. 9–10 «Та купала у медочку»*). Аналогічні приклади знаходимо і у 2-му варіанті строфи. Час від часу, зокрема, у кадансах, гнучке розгалужене голосоведення Леонтовича зводиться до характерних для народного співу «унісонів», «порожніх квінт та октав». Це – свідчення тісного взаємопроникнення поліфонічних прийомів народного та класичного багатоголосся, синтетичності творчого методу композитора.

Інший яскравий приклад поєднання прийомів народного та класичного багатоголосся зустрічаємо у мініатюрі «Піють півні» (1914 р.). Зокрема, у 2-му та 3-му варіанті строфи малорухливе підголоскового типу двоголосся

(спочатку сопрано-альт, потім – бас-альт) доповнюється уведенням контрастного мелодичного матеріалу тенора (потім – сопрано) з одночасним застосуванням прийому вертикальної перестановки голосів – вертикально-рухомого контрапункту октави («*Ой братова*»).

Використаний прийом служить потужним засобом драматизації художнього образу. Врешті-решт, в даному контексті необхідно згадати і «*Над річкою бережком*», в якій народного походження унісони та терцієві паралелізми вплітаються у октавний канон. Останній служить не тільки вагомим засобом індивідуалізації художнього образу, але й виконує формотворчу роль («*Над річкою бережком*»).

2.2. Принцип остінато як засіб симфонізації хорової мініатюри.

В обрядових та ігрових піснях, мелодії яких малорозвинені і нерідко складаються з кількарязового повторення одного і того ж мотиву, М. Леонтович часто звертається до принципу остінато. Найяскравішим прикладом сказаного може служити знаменитий «*Щедрик*» (1914 р.), твір який, будучи виконаний студентами Київського університету у 1916 р., забезпечив перший значний публічний успіх Леонтовича. Уся композиція представляє собою 8 проведень (9-те – кода) чотиритактової народно-пісенної строфи, викладених у вигляді єдиної неперервної динамічної хвилі. В основу мініатюри покладений однотактовий чотиризвучний (в межах терції) мотив. Його інтенсивний ладогармонічний, та темброфактурний розвиток (при цьому сам мотив переходить з однієї партії в іншу) визначає як характер кожної з 8 строф, так і зміст хорової мініатюри в цілому.

В даному випадку формотворчу дію принципу остінато можна розглядати як на мікрорівні (в рамках окремої строфи), так і на макрорівні (твір в цілому). Окрім можливості показати якісну тематичну роботу, використання остінато дало Леонтовичу можливість «сцементувати» хорову форму, надати їй динамізму, а отже – й симфонізувати її.

Про симфонізуючу роль остінато можна говорити і в «*Дударіку*», і в «*Піють півні*», і в «*Прялі*». Щоправда, в «*Дударіку*», на відміну від «*Щедрика*» – сам мотив піддається ще й інтонаційному варіюванню – ладотональному та ритмічному (*тт.* 2–3; 6–7; 9–10; 12). У «*Піють півні*» остінатний мотив є лише ритмічним (восьма – чвертка).

У «*Прялі*» – це частина «інструментального вступу» – двотакт, що у подальшому розвитку значно трансформується – мелодично, ритмічно, темброво (*тт.* 1–8; 15–18 «*Аж свекруха йде*»; *тт.* 25–28 «*А мій милий йде*»).

2.3. Органні пункти, їх виразова роль.

Одним з часто вживаних засобів Леонтовича є органні пункти, на фоні яких нерідко проходять складні гармонічні послідовності. З одного боку – такі служать посиленню драматичного змісту художнього образу. З іншого – виконують звукозображальну роль. Прикладом застосування органного пункту з метою драматизації вихідного образу може бути мініатюра «*Із за гори сніжок летить*», в якій йдеться про смерть козака у поході. Органний пункт тут застосовується двічі – спочатку (2 вар. строфи) – простий

(тонічний), пізніше (в момент генеральної кульмінації) – подвійний, тоніко-домінантовий (тт. 4 «Не бий землі під собою», тт. 7–8 «Як той пісок тобі зійде, тоді твій син з війська прийде»).

Зразком застосування органного пункту із зображальною метою може служити і «Дударик», тоніко-домінантовий органний пункт якого, проходячи у мажорному і мінорному варіантах, імітує звучання народного інструмента – дуди / волинки (тт. 1–4; тт. 9–11). Обидві вищезазначені функції органного пункту тісно взаємодіють в мініатюрі «Над річкою бережком». Органний пункт твору – з одного боку – малює безмежність українського степу, тобто звукописує. З іншого – посилює відчуття приреченості обездоленого чумака, який повертається із заробітку в полатаній свитині, з порожньою торбиною за плечима – тобто виконує функцію психологізації художнього образу.

2.4. «Фольклоризація» функціональної гармонії.

Гармонічна мова Леонтовича є важливим компонентом індивідуального стилю композитора. Її самобутність визначається мірою впливу фольклорного мислення на класичну функціональну систему. Це помітно з кількості широковживаних секундових і терцієвих акордових зіставлень, ролі плагальних зворотів, частоті вживання мажорних акордів у мінорі і навпаки. Все це Леонтович робить для того, щоб створити природний для народної мелодії «контекст», і таким чином «оживити» її. Як наслідок цього, в хорах Леонтовича часто зустрічаються септакорди побічних ступенів, поліфункційні співзвуччя, збільшений тризвук. Особливо характерним для композитора є застосування неакордових звуків, що, загострюючи дисонантність звучань і тим самим драматизуючи образ, в той же час мелодизують хорову тканину, підкреслюють самодостатність голосоведення композитора.

Яскравий зразок застосування приготовлених затримань (з акцентами) зустрічаємо у 2-му вар. строфи «Мала мати одну дочку», що вводяться композитором як засіб досягнення найвищого драматизму (тт.13–16 «П'є п'яниця»).

Інший приклад широкого застосування неакордових звуків (неприготовлених затримань та прохідних) є «Пряля». Добре помітні на початку твору, вони особливо «густішають» у 2-му вар. строфи, де малюється драматичні образи лихих свекра і свекрухи («Аж свекруха йде»).

Вершиною гармонічної винахідливості М. Леонтовича по праву може вважатися мініатюра «Із-за гори сніжок іде», в якій одноголосна «лінійного» (модального) походження народна мелодія в результаті послідовного гармонічного ускладнення перетворюється у строгу дисонантно напружену вертикаль: I 4/3 – II 2 – IV 2 – II 7 – I 6/5 – VI 2 – II 6/5 – I 7 («Нема сина із походу»).

2.5. Варіантність як засіб динамізації куплетної форми.

Важливим засобом передачі авторського характеру «прочитання» народно-пісенного джерела стала у Леонтовича варіантність пісенної форми. Переважна більшість творів Леонтовича (за винятком ранніх, а із згаданих

хіба що «Над річкою бережком») написані у куплетно-варіаційній формі. Це означає, що музична строфа кожної пісні існує у кількох варіантах, що чергуються між собою. Уведення різних варіантів «представлення» народної мелодії дає змогу М. Леонтовичу у кожному конкретному випадку вибудувати оригінальну музично-поетичну драматургію твору.

Так, наприклад, у хорі «Піють півні» чергуються 3 варіанти музичної строфи. 1-й – двоголосся сопрано-альтів народного складу – обрамлює композицію. 2-й – з уведенням підголоска тенорів – служить засобом посилення драматизму початкового образу. 3-й – з проведенням мелодії у басах – виконує роль драматичної кульмінації твору. При цьому, повторення 2-го і 3-го варіантів у 4-й 5-й строфах послідовно (внаслідок чого виникає конструкція А–Б–В–Б–В–А) надає драматургії твору хвилеподібного характеру.

Дещо складніший підхід застосований М. Леонтовичем у творі «Пряля». Адже там, окрім 3-х варіантів музичної строфи, що чергуються у 6-ти поетичних строфах як А–Б–А–Б–А–В (внаслідок цього форма набуває рис рондо), застосовується квазіінструментальний (спів хору без тексту) 4-тактовий вступ, який не тільки відкриває композицію, але й інтонаційно «проростає» її.

Зі схожою ситуацією зустрічаємося у хоровій композиції «Козака несуть», де 4-ри поетичні строфи озвучуються 2-ма варіантами музичної. Їх розподіл як А–В–В–В–А, де А є точним повторенням і тексту і музики, вносить у побудову твору риси простої тричастинної форми, водночас «траурний зачин», виокремлений композитором із закінчення народно-пісенної строфи і обрамлює композицію, і «проростає» її, породжуючи нові варіанти (в т. ч. у вигляді ключових інтонацій), що, проходячи у сусідніх голосах, перегукуються з основним (*тт. 1, 10, 13, 15, 17, 26, 29, 31, 33, 35*).

Нарешті, як відомо, тенденція М. Леонтовича «деталізувати» куплетно-варіаційну форми здобула своє найвище виявлення у знаменитому «Щедрику», де кожне наступне проведення народнопісенної мелодії отримало свій власний музичний варіант його втілення. Як результат, дану форму часто визначають як наскрізну, симфонізовану, вказуючи на її близькість до варіацій на сопрано остінато.

2.6. Роль тембру у загостренні характерності народнопісенного образу.

Наголошуючи на самотності хорової музики Леонтовича, на її яскравості і колоритності, варто зупинитися на проблемі тлумачення митцем хорових барв. Особливим творчим досягненням композитора є всебічне осмислення можливостей тембру в процесі втілення змісту кожної конкретної пісні. Леонтович вільно користується специфікою звучання окремих хорових груп і голосів, підпорядковуючи її завданню правдивого розкриття сутності заданого образу. В зв'язку з цим, тембр у М. Леонтовича – рідко носить суто ілюстративну функцію, але найчастіше виступає носієм внутрішнього, психологічного змісту. Саме про це свідчать драматичні хорові тутті в моменти гострих психологічних кульмінацій у творах «Мала

мати одну дочку» («П'є п'яниця»), «Піють півні» («Ой братова»). З іншого боку, хорова барва у Леонтовича нерідко стає засобом поглиблення образного контрасту («Пряля» – «Аж свекруха йде») або ж підкреслення лінії наростання напруги («Щедрик»). В будь-якому випадку співставлення соло («Із-за гори сніжок летить») і ансамблю (однорідного чи мішаного), уведення «співу без слів» чи «вигуків» у хорову партитуру Леонтовича глибоко виправдане його тонким розумінням суті народнопісенного образу та його художніх можливостей.

3. Здобутки М. Леонтовича в контексті розвитку української хорової музики ХХ ст.

Працюючи таким чином, М. Леонтович зробив вагомий внесок у подальшу розбудову українського хорового мистецтва. Його досвідом широко скористалися композитори наступного покоління. Пилип Козицький – у «Восьми прелюдях-піснях», присвячених пам'яті М. Леонтовича, «Чотирьох народних піснях», «Восьми народних новелах», хорових обробках польських, чеських, словацьких, моравських пісень. Левко Ревуцький – у циклах «Сонечко», «Козацькі пісні», «Галицькі пісні» (для голосу у супроводі фортепіано), а також 2-й симфонії. Б. Лятошинський – у численних сольних і хорових обробках. Багато цінного узяли для себе від Леонтовича композитори Михайло Вериківський, Леся Дичко, Дмитро Клебанов, Євген Козак, Анатолій Коломієць і багато інших.

4.2. С. Людкевич. Кантата-симфонія «Кавказ». Тематизм та композиційні принципи твору

1. «Кавказ» у творчій біографії С. Людкевича. Образно-художній зміст твору.

2. Будова циклу. Жанрова своєрідність.

3. Інтонаційний зміст та особливості драматургії твору:

3.1. Народнопісенна основа тематизму (опора на епічні та ліричні жанри);

3.2. Лейтмотиви – чинники інтонаційних зв'язків між частинами твору, засіб конкретизації інтонаційного змісту твору:

– Прометея (народу);

– Кавказьких гір (батьківщини);

3.3. Жанрово-інтонаційні комплекси тем (функція узагальнення інтонаційного змісту):

– гімну, маршу (образи активної дії);

– плачу (образи пасивної бездіяльності);

– пісні, хоралу (образи підготовки до дії).

3.4. Основні риси драматургії:

– принцип контрасту;

– поліфонічні форми та прийоми, їх драматургічна роль.

4. «Кавказ» в історії української музики, його джерела і традиції.

1. «Кавказ» у творчій біографії С. Людкевича. Образно-художній зміст твору.

Над кантатою-симфонією «Кавказ» С. Людкевич працював понад 10 років і завершив роботу над твором у 1913 р. Цікаво, що 1 ч. твору була закінчена у 1905 р. І тоді ж опублікована у Львові з присвятою «російським революціонерам». Вперше повністю твір був виконаний у 1954 р. під диригуванням Миколи Колесси на ювілейному (до 75-річчя) концерті композитора. А через 10 років він був виданий вперше уже в повному варіанті, з нагоди шевченківського ювілею. Тоді ж С. Людкевича нагороджено Державною премією ім. Т. Шевченка.

Кантата-симфонія «Кавказ» створена на основі однойменної поеми Т.Г. Шевченка. Композитор використав перші чотири строфи тексту, в яких експонуються образи поеми, – у 4-х частинах кантати відповідно. Герой «Кавказу» – пригноблений, але нескорений народ, уособлений в образі Прометея. Така алегорія використана для підкреслення могутності вічно живого, свободолюбивого людського духу. Ворог народу-Прометея – царське самодержавство, змальоване у образах хижака-орла та гончих псів. Протиставлення цих колективних, узагальнених образів, боротьба між ними є основою конфліктної драматургії «Кавказу».

2. Будова циклу. Жанрова своєрідність.

Кантата-симфонія «Кавказ» – це грандіозний за задумом, масштабний за обсягом та виконавським складом вокально-симфонічний твір. Він складається з 4-х частин: «Прометей», «Молитва», «Хортам, гончим слава», «Борітеся».

«Кавказ» – епічно-драматичний твір, що поєднує в собі риси кантати, ораторії, симфонії, поеми. Про це свідчить:

1) рівновага вокально-хорового та інструментально-оркестрового начал;
 2) монументальний – укрупнений і узагальнений характер образів твору;
 3) відповідність будови циклу логіці сонатно-симфонічного циклу (сонатне *allegro* – *adagio* – *scherzo* – *finale/attacca*) та сонатного *allegro*: 1ч. (ГП) – 2 ч. (ПП) – 3 ч. (РБ) – 4 ч. (РП);

4) наявність образно-інтонаційного конфлікту, його доведення до граничної напруги (3 ч.) і розв'язання (4 ч.);

5) міграція тематизму, вкупі з трансформацією тем-лейтмотивів протягом твору, якісний ріст образів-інтонацій твору;

6) вільна будова частин (індивідуальність рішення), вільний ладо-тональний план твору (частин), відносність тонального центру як такого у густій сітці різноспрямованих альтерованих тяжінь [1 ч. (f–(c)–e–G–(c)–F); 2 ч. (fis–h–fis); 3 ч. (f–cis–es–B–C–e–fis); 4 ч. (b–cis–F–e–a–fis–A–e–C)], частота охоплення побічних T, S, D.

3. Інтонаційний зміст та особливості драматургії твору.

3.1. Народнопісенна основа тематизму (опора на епічні та ліричні жанри)

Тематизм «Кавказу» яскраво виявляє своє народнопісенне коріння. Він містить в собі інтонаційні ознаки народної епіки, зокрема, історичних пісень,

соціально-побутової лірики – козацьких, солдатських пісень, пісень визвольної боротьби. Жодного разу не відтворюючи народну мелодію буквально, композитор, тим не менше, запозичує ряд характерних ознак народнопісенного зразка – його мелодико-ритмічних зворотів, гармонічних та фактурних особливостей. Водночас всі теми «Кавказу» Людкевича виявляють глибину авторського переосмислення народно-пісенного інваріанту. Прикладом сказаного може бути тема «За горами гори», епічний характер якої є результатом вживання у дух та жанрово-стильові особливості історичної пісні, тема «Не вмирає душа наша» – зразок авторського переосмислення козацької похідної пісні і ряд інших.

3.2. Лейтмотиви – чинники інтонаційних зв'язків між частинами твору, засіб індивідуалізації інтонаційного змісту твору:

– *Прометей (народу):*

Головними темами «Кавказу» С. Людкевича є теми Прометей і Кавказьких гір. Про їхнє значення в творі, місце, яке вони тут займають, слід судити з кількості їх проведень як у початковому, так і у зміненому вигляді. Спираючись на багатократність появи цих тем, справедливо означити їх як лейтмотиви. Особливо інтенсивний розвиток, постійні видозміни характерні для лейтмотиву Прометей – суто інструментальної теми. Експозиція цього образу дається на самому початку I ч. у інструментальному вступі *c-moll*. Характерною рисою цього лейтмотиву є те, що він подається не як сформована тема, а як тема – процесуальна по суті, тема-росту-становлення. Характер цього лейтмотиву заставляє пригадати початок 9-ї симфонії Л. Бетховена, де тема ГП поступово вибудовується з кварто-квінтових звучань, або ж теми симфоній А. Брукнера. Процесуальність цієї теми можна спроектувати і на твір в цілому. В цьому випадку тема може бути означена як тема-зародок, що є не тільки інтонаційним, ладо-тональним, але й структурним зерном всього твору. Її головною інтонацією є інтонація стогону-страждання, що представляє собою розвиток м.2 ↓ синкопованих затримань, увиразнених гармонією зм. Септакорду (С. 9 до ц. 1).

Далі у різноманітних, насамперед, структурно-фактурних видозмінах, цей лейтмотив з'являється перед початком розділу «Споконвіку Прометей там орел карає» – *Allegro molto agitato* (С. 12). Це пасажі низьких струнних та дерев'яних духових, з акцентами сильних долей такту, синкопами валторн. А також – як складова наступної оркестрово-хорової теми (ц.3, с.13), що проходить через увесь великий оркестрово-хоровий розділ. У II ч. – в ц. 6 «Коли ж вона прокинеться», 4 т. після ц. 7 «Встане правда! Встане воля!» та ц.11 «А поки що течуть ріки кровавії». У III ч. – у оркестровому вступі, далі – за 4 т. до ц. 10 «Не ріки, море розлилось» – розділі, що виконує функцію предикту до центрального розділу цієї частини «Слава» і в самому цьому розділі. У IV ч. – у оркестровому вступі, та центральному розділі частини «Борітеся» (С. 102). Тема фіналу, таким чином, виявляється останнім етапом модифікації даного лейтмотиву, її інтонаційна виразність є результатом

інтенсивного розвитку лейтмотиву протягом усіх попередніх частин твору. Усе це свідчить про симфонічність мислення С. Людкевича.

– *Кавказьких гір (батьківщини):*

На відміну від інструментального лейтмотиву Прометея, лейтмотив Кавказьких гір є оркестрово-хоровим і водночас представляє собою відносно завершену 8-тактну тему. Це свідчення стабільного характеру даного образу. Показ цієї теми – інструментальний – у вступі I ч., де вона звучить у c-moll дорійському у cl., ob., -celly на фоні синкопованого акордового супроводу струнних (ц. I С. 9).

Наступний її варіант, дуже близький до початкового, звучить у розділі «За горами гори», який в I ч. виконує функцію «прологу». Тут тема проводиться у октавному подвоєнні тенорів-басів у тональності f-moll. Як ремінісценція «прологу» цей л-в звучить на початку III ч. I на фоні такої різючої (порівняно з лейтмотивом Прометея) інтонаційної стабільності теми Кавказьких гір дуже помітною виявляється її єдина суттєва трансформація, подана на початку IV ч. твору. Тут тема Кавказьких гір звучить з новим текстом «I вам слава, сині гори», проводиться двічі підряд в b-moll та cis-moll /тональності на відстані зб. 2/, в ній акцентуються ознаки хоралу, як наслідок впливу теми II ч. «Ми віруємо твоїй силі» (про це свідчить також квартовий початок мелодії). Все це служить засобом підготовки фінальної героїзації образу (ц. I С. 100–101).

3.3. Жанрово-інтонаційні комплекси тем (функція узагальнення інтонаційного змісту).

– *гімну, маршу (образи активної дії):*

Окрім лейтмотивів, інтонаційну пов'язаність частин твору в єдине ціле забезпечують також три комплекси тем, об'єднаних на основі своїх жанрових прототипів: маршу (гімну), плачу, пісні (хоралу). Функцію об'єднання в цьому випадку виконує не стільки інтонаційний зміст, скільки виразна жанрова приналежність теми. Перший комплекс тем, представлений найширше (включає 9 тем) змальовує образи активної дії, боротьби. Це теми «Не вмирає душа наша» та «Не скує душі живої» з I ч., «Встане правда, встане воля» з II ч., «Отам то милостиві ми», «Лягло костьми», «Хортам, гончим і псарям» з III ч., «Борітеся», «Вам Бог помагає», «За вас правда, за вас слава» з IV ч. У такій послідовності через увесь твір проходить лінія маршово-гімнічних інтонацій. Маршові – сконцентровані у драматичних темах I–III чч., гімнічні – у героїчних – II–IV чч. (С. 25, С. 32, С. 72, С. 77, С. 92); гімнічні: С. 61, С. 102, С. 104, С. 109, С. 110, С. 127).

– *плачу (образи пасивної бездіяльності):*

Другий комплекс тем змальовує образи покійного горя й страждання і містить в собі 4 теми. Всі вони розміщені в середніх частинах твору. Тема інструментального вступу та «Не нам на прю» з II ч., «В сльозах удов'їх» та «А дівочих» з III ч. (С. 54, С. 55, С. 81, С. 82, С. 83).

– *пісні, хоралу (образи підготовки до дії):*

Третій (дві теми) уособлює моменти мужніння духу, що служать підготовкою до дії. Це теми «Воно знову оживає» з I ч. та «Ми віруєм твоїй силі» з II ч. Сюди ж жанрово та функціонально примикає остання трансформація лєтомотиву Кавказьких гір «І вам слава, сині гори» з IV ч. Слід також звернути увагу, що наявність ряду інтонаційних варіантів єдиного жанрового прообразу може розглядатися як важливий спосіб узагальнення інтонаційного змісту твору.

3.4. Основні риси драматургії:

– *принцип контрасту:*

Однією з важливих рис драматургії «Кавказу» є принцип контрасту. Розглянемо його дію в межах сусідніх розділів і тем. Як традиційне для сонатної форми співставлення контрастних образних сфер драматичної ГП і ліричної ПП можна трактувати співставлення розділів «Споконвіку Прометєя» та «Воно знову оживає» (С. 13, С. 23).

Посилення ефекту протиставлення стає можливим через зняття зв'язуючих розділів форми, і як наслідок – раптовість появи контрастного образу. Прикладом такого є перехід розділу «Воно знову оживає» у «Не вмирає душа наша» (С. 25).

Зрештою, принцип контрасту продовжує діяти і всередині побудов. Йдеться про хвилеподібно-крещендууючу будову малих і великих розділів форми, де принцип контрасту реалізується в умовах однорідності тематичного матеріалу. Прикладом такого може бути розділ «Споконвіку Прометєя», що містить в собі три крещендууючі хвилі розвитку, в яких вершина кожної наступної – вища за вершину попередньої. Остання, наприклад, готується імітаційним проведенням теми у струнних (від віолончелей до 1-х скрипок) на фоні органного пункту контрабасів. Вона представляє собою монолітну фразу-кульмінацію «Та не вип'є живущої крові» – образно-інтонаційне переосмислення теми «Споконвіку Прометєя». (С. 19, ц. 6).

Подібним чином принцип контрасту продовжує діяти і в рамках інших розділів, наприклад, «Борітеся», засвідчуючи глибоке проникнення Людкевича у традиції романтичного симфонізму.

– *поліфонічні форми та прийоми, їх драматургічна роль:*

Характеристика «Кавказу» Людкевича не може бути вичерпною поза розглядом його поліфонічних прийомів і форм. Вінцем поліфонічних форм «Кавказу» є 4-голосна оркестрово-хорова fuga «Не скує душі живої» – кульмінація і висновок I ч., водночас – передбачення коди фіналу. Сильні 4-5 інтонації теми з акцентуванням сильних долей, утримане протискладнення, що виростає з 2-го елемента теми «і слова не скує» (порів. тт. 12–13 ц. 13, тт. 1–2 ц. 14) і стає основою інтермедій (6 т. до ц. 15, ц. 16), T–D співвідношення проведеннь теми разом зі структурною чіткістю вказують на тісний зв'язок даної теми з бахівськими прообразами (С. 32–33).

Водночас відчувається її спорідненість з лейтмотивом Кавказьких гір (порів. «бахівський» мелодико-ритмічний зворот з 3 т. лейтмотиву: чвертка – дві восьмі – дві чвертки).

У процесі розвитку теми, яка після експозиційних проведень вполовину вкорочується (проводиться лише 2-й ел.), композитор використовує імітації (на органному пункті – ц.16 і далі, попарні імітації між чоловічими та жіночими голосами – 10 т. до ц. 21, ц. 21), проведення 2 ел. теми в оберненні (ц. 18 від т. 8, ц. 19 від т. 4), стрети (2-й ел. теми в прямому і оберненому русі – ц. 17 від т. 8) і ін. Відсутність РП обумовлена ідейно-образною концепцією твору, за якою дана фуга – є лише важливим етапом боротьби, проте ніяк не остаточною перемогою.

Важливу роль у відображенні драматичних образів та конфліктних ситуацій «Кавказу» відіграє форма фугато. Її особливо сконцентроване застосування характерне для III-ї та IV-ї чч. твору: «Отам-то милостиві ми», «Лягло костьми», «А дівочих», «Вам Бог помагає» /орк., хор/). Достатньо показовим як для експозиційної частини є виразне застосування подвійної секвенції у розділі «Споконвіку Прометей», що представляє собою контрапунктичне накладання канонічної секвенції басів-альтів та звичайної секвенції сопрано-тенорів). Сказане є лише найпоказовішими прикладами звернення Людкевича до арсеналу поліфонічних форм та прийомів. Перелік таких може бути продовжений.

4. «Кавказ» в історії української музики, його джерела і традиції.

«Кавказ» Людкевича є першим вокально-інструментальним твором західноукраїнської музики, значення якого вийшло за межі місцевої традиції. Жанрово-стильовий аналіз «Кавказу» показує міцне спирання Людкевича на досвід своїх попередників: не тільки українців, але й композиторів австро-німецької школи, здобутки яких в період навчання у Відні були засвоєні Людкевичем чи не найкраще. Оркестрово-хорова симфонія Л. Бетховена, симфонізована опера Р. Вагнера, симфонічна поема Ф. Ліста, Р. Штрауса, хорові сцени опер М. Мусоргського, одночастинні кантати М. Лисенка. Ось перелік прямих попередників «Кавказу». Сказане ніяк не заперечує глибокої оригінальності і самобутності твору.

Здобутки «Кавказу» знайдуть часткове продовження в наступному зверненні Людкевича до шевченківської поезії, яке станеться через 20 років – кантаті-поемі «Заповіт», а згодом і в кантаті «Наймит». Проте до настільки ж грандіозної, монументально-драматичної концепції, яку ми зустрічаємо у «Кавказі», Людкевич не звернеться більше ніколи. Це – свідчення унікальності «Кавказу» і його цінності.

4.3. С. Людкевич. «Заповіт». Асоціативність музичного тексту

1. Творчість С. Людкевича в контексті пошуків модернізму.
2. Сучасні методики аналізу тексту модерного мистецтва.

3. Сміслові багатство «Кобзаря» Т. Шевченка. Посилення багатозначності та асоціативності тексту Т. Шевченка у «Заповіті» С. Людкевича.

4. Використання характерних жанрово-стильових моделей європейської музичної культури як засіб створення смислової багатомірності, асоціативної насиченості «Заповіту» С. Людкевича:

- вагнерівські знаки;
- сакральні знаки;
- лисенковий знак;
- скрябінський знак;
- малерівсько-штраусівський знак;
- знак Чайковського;

5. Висновок.

1. Творчість С. Людкевича в контексті пошуків модернізму.

Тривале всезагальне визнання особливого значення творчості С. Людкевича для української музики применшило відчуття оригінальності його творчого методу, свіжості й новизни його творів, вписуваності його доробку у коло модерних пошуків і тенденцій ХХ ст. Така ситуація, ускладнена трагічним витісненням музики композитора із концертного життя, а значить, і з музичної свідомості українців, вимагає нового, нестандартного погляду на його творчість, з її громадністю змістів, думок, почуттів.

2. Сучасні методики аналізу тексту модерного мистецтва.

Одним із таких шляхів є застосування сучасних методик аналізу тексту, які виникли і склалися якраз у час розквіту творчості Людкевича (до речі, філолога за освітою), запропоноване О. Козаренком. Йдеться про так звану «лінгвістичну свідомість» модернізму (термін М. Бахтіна), що полягає у розумінні Тексту (в т. ч. музичного) як Світу і Світу як Тексту, Грі текстом та Грі в текст (терміни Р. Барта), утвердженні діалогу як форми існування культури, що самоусвідомлює і будує себе у напруженому спілкуванні із різними історико-стильовими епохами.

Прочитання (віднаходження смислів) такого типу текстів полягає, за словами Р. Рорті, в тому, що «читаємо їх у світлі *інших текстів*» («Кар'єра прагматика»). І тут важливим є не тільки не зупинитися на простій констатації наявних в тексті семантичних знаків, але також спостерегти розгортання семантичних рядів, враховуючи іманентну «необмеженість інтерпретаційного поля», можливості віднайти нескінченне число значень, рухаючись по спіралі між інтенцією композитора, виконавця і твору-тексту.

3. Сміслові багатство «Кобзаря» Т. Шевченка. Посилення багатозначності та асоціативності тексту Т. Шевченка у «Заповіті» С. Людкевича.

Особливо багаті значеннєві поля виникають навколо творів, які упродовж часу міфологізуються суспільною свідомістю, стають «священими» для

національної культури. Таким тайнописом, що потребує розшифрування (чим успішно займаються сьогодні М. Коцюбинська, Г. Грабович, О. Забужко) став в українській літературі «Кобзар» Шевченка. Всіма ознаками закодованого тексту володіє і «Заповіт» Людкевича.

Одразу слід зазначити, що всі музичні засоби С. Людкевич підпорядковує укрупненню Шевченкового слова, підсилюючи його інформативний ресурс шляхом задіяння специфічно-музичних чинників. Вони немов дорозвивають значеннєвий потенціал слова, апелюючи до вже існуючих у європейській традиції стереотипів. Єдиним критерієм авторського відбору мовно-стильових засобів є максимально-можлива відповідність використовуваної моделі багатству змісту Шевченкового слова. Разом з тим – це не безвільне плазування музики за текстом, адже при виразному членуванні всього твору за строфами вірша характер чергування окремих сегментів підпорядкований ще й музичній логіці: лінійний характер протікання вірша часом порушується, свідомість композитора вихоплює з поетичного потоку окремі ключові слова чи фрази (наприклад, «кайдани порвіте»), щоб у їх кількаразовому повторі (як тема фугато, чи ланка секвенції) вичерпати змістовну суть слова. Такі семантичні «пастки», потрапляючи в які слово починає мінитись усіма гранями смислів за допомогою суто музичних прийомів, мудро розподілені Людкевичем упродовж всього твору, сприяючи конденсації змісту сказаного.

4. Використання характерних жанрово-стильових моделей європейської музичної культури як засіб створення смислової багатомірності, асоціативної насиченості «Заповіту» С. Людкевича.

Слідуючи за шевченковим вільним оперуванням різними за часом і місцем виникнення історико-стильовими моделями із зведенням в один недискретний хронос минулого і майбутнього, Людкевич у «Заповіті» (подібно до того як, складаючи заповіт, готуючись відійти у вічність, людина «спресовує час» у своїй свідомості), актуалізує «зараз – і – тут» найхарактерніші моделі європейського музичного мислення останнього трьохсотліття, так чи інакше пов'язані із обраною тематикою. Причому, для автора є важливою не стільки оригінальність власного прочитання запозиченої моделі, скільки стовідсоткова впізнаваність, максимальна семантична дія, спрямована на вивільнення і збільшення значеннєвої енергії слова.

– *вагнерівські знаки:*

Серед таких – семантичні знаки, які однозначно читаються як вагнерівські:

– «трістановий» гармонічний ланцюг на початку твору як вияв болючих роздумів на порозі буття і небуття, життя і смерті (С. 135);

– недосяжна, як марево Граалю, чистота звучань оркестру в епізоді на словах «Отоді я і лани, і гори» / соло тенора (С. 149, ц. 9);

– останні чотири такти твору, де небесно-кришталеву прозорість заключного до-мажорного тризвука (символу щасливого майбутнього рідного народу) не в силі затьмарити напливи дисонуючих альтерованих

субдомінантових гармоній як відгомін історичних випробувань і потрясінь (С. 172).

Уведення в текст цих семантичних знаків поглиблює виразність Шевченкового слова через задіяння-включення у свідомості реципієнта потужних, тому що традиційних, засвоєних музично-семантичних шарів.

– *сакральні знаки:*

Доречно, (як для «Заповіту»), максимально точно використовує Людкевич специфічну виразність різних форм сакральної музики. Таких жанрових знаків-моделей також є кілька:

– бахівський пасіон в розділі «Як умру то поховайте» (С. 135–136);

(до речі, таку ж жанрову модель з відповідним контекстом використовує Л. Ревуцький в кантаті «Хустина» (на словах «Та й заплакав сіромаха»), а також М. Лисенко в кантаті «Радуйся, ниво неполитая» (друга частина);

– григоріанський хорал на словах «І вражою злою кров'ю» (С. 159–160, від ц. 13.) Цей фрагмент Людкевичевого тексту, крім того, перегукується з хором «Ось хрест святий» з опери Ш. Гуно «Фауст» завдяки використанню потужних октавних потовщень теми;

– традиційний український монодичний богослужбовий спів – соло тенора «Отоді я...»;

– явна алюзія до заупокійного відспівування у хоровому розділі «І мене в сім'ї великій» (С. 168–169, ц. 19);

– *лисєнковий знак:*

Для відтворення картини розбурханого Дніпра (С. 143, ц. 5 до с. 144 *Piu mosso*). Людкевич апелює до Лисєнкової фактурної формули початку кантати «Б'ють пороги».

– *скрябінський знак:*

У побудові заключного інтонаційного контуру теми фугато «Поховайте та вставляйте» композитор використовує пориваючу експресію соло труби з «Поєми екстазу» О. Скрябіна. Ця тематична алюзія особливо відчутна в ритмічному збільшенні теми фугато партії хору (С. 157–158).

– *малєрівсько-штраусівський знак:*

По-театральному яскравою є малєро-штраусівська оркестровка розробкових епізодів, зокрема «регїт» міді (ц. 18).

– *знак Чайковського:*

Знаком Чайковського є напружене секвенціювання секундних інтонацій у оркестровому розділі *Allegro roso appassionato* (С. 152).

Чотири останні знаки використовується С. Людкевичем як найдієвіші у втілення драматичної борні. Та слід підкреслити – яку б жанрово-стильову маску не прибирав композитор, крізь кожну модель проглядає своєрідне обличчя С. Людкевича: чи то буде типова для української пісні-романсу висхідна секста, заповнена ходом по секстакорду в темі фугато «Як умру, то поховайте», чи характерна для Людкевича вузького обсягу діатонічна поспівка в амбітусі кварта з пропущеним тоном (одна із сецесійних /експресіоністських/ інтонацій), що просвічує крізь тонко відтворену

композитором жанрову модель відспівування в епізоді «І мене в сім'ї великій» (b–c–es; d–f–g; С. 169).

5. Висновок.

Прикладів таких оригінальних значенневих мікстів, співдії кількох смислових кодів у кантаті можна знайти багато. Саме цією семантично-знаковою багатомірністю створеного Людкевичем *звукпростору* можна пояснити особливу суголосність, дивовижний резонанс із Шевченковим поетичним словом, що немов дорозвинуте композитором засобами іншої – музичної – мови, єдиної із усіх існуючих знакових систем, здатної висловити те, що звершується в позаземних вимірах, на межі яких і творився «Заповіт» Шевченка і Людкевича.

Отож, текст «Кобзаря», зітканий із численних знаків, посилянй, алюзій, які потребують розшифрування для того, щоб наблизитися до справжнього розуміння закладених у них змістів. Такий характер поетичного тексту Шевченка породжує закодований характер його прочитань Людкевичем, формує смислово багатозначність «Заповіту». Такий спосіб висловлювання, як вказує О. Козаренко, є сильною рисою музики С. Людкевича, суголосною провідним ідеям модерного європейського мистецтва. Адже, за У. Еко («Інтерпретація і надінтерпретація»), «кожен текст, що приписує своїм твердженням однозначність, є невдалим всесвітом». Отже смислова багатозначність «Заповіту» Людкевича свідчить лише на його користь як сучасна і найвдаліша (після Лисенка) спроба прочитання цієї поезії засобами музичного мистецтва.

4.4. С. Прокоф'єв. «Ромео і Джульєтта». Основні риси драматургії твору

1. Трагедія В. Шекспіра як поштовх до створення балету-драми.
2. Драматургія балету – результат синтезу театрального та симфонічного жанрів.
 - 2.1. Сцени-монологи і сцени-діалоги в аспекті тісного зв'язку музики і дії:
 - сцена-монолог Джульєтти (І д. 2 к. № 10 «Джульєтта-дівчинка»): три лейтмотиви Джульєтти як засіб змалювання різних граней портрету героїні;
 - сцена-діалог Ромео і Джульєтти (І д. 2 к. №№19–21 – «Варіація Джульєтти», «Варіація Ромео», «Любовний танець»): об'єднання різних тем єдиною лінією наростання почуття (два лейтмотиви кохання, тема любовного танцю).
 - 2.2. Характеристична (ситуативна) роль танцювальних номерів балету: «Танець лицарів» (№13, І д. 2 к.) як портрет батьків Ромео і Джульєтти (теми «Танцю лицарів», лейтмотиву ворожнечі, танцю Джульєтти з Парісом).

2.3. Багатотемність музичних характеристик твору – лейтмотивна система балету:

- 1-й лейтмотив кохання – зародження почуття (№16 «Мадригал» I д. 2 к.);
- 2-й лейтмотив кохання – розквіт почуття (№20 «Варіація Ромео», I д. 2 к.);
- 3-й лейтмотив кохання – трагічний накал почуття (№39 III д. 1 к. «Прощання перед розлукою»);

2.4. Принцип контрасту, його роль з точки зору взаємодії побутового і психологічного планів балету:

- лейтмотив вулиці як побутова тема (I д. 1 к. «Вулиця просинається»);
- перетворення лейтмотиву вулиці у засіб психологічної характеристики вмираючого Меркуціо (№34 «Меркуціо помирає», II д. 3 к.);
- об'єднання коротких замкнених номерів.

3. «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва у контексті розвитку російського балету.

1. Трагедія В. Шекспіра як поштовх до створення балету-драми.

Балет «Ромео і Джульєтта» був написаний Прокоф'євим у 1936 р. Лібрето створене спільними зусиллями композитора, режисера С. Радлова і балетмейстера В. Лавровського на основі однойменної трагедії В. Шекспіра. Звернення до Шекспіра було сміливим кроком для композитора. Загальноприйнятою була думка, що втілення таких складних філософських і драматичних тем – неможливе засобами балету. Шекспірівська тема потребувала багатогранної реалістичної характеристики героїв та їх оточення. Вона вимагала зосередження на драматичних і психологічних моментах твору. З цим складним завданням композитор справився чудово, створивши на основі шекспірівського сюжету балет-драму.

Прокоф'євська музика проникнута духом В. Шекспіра. С. Прокоф'єв, як писала преса, «прочитав» історію кохання Ромео і Джульєтти, немов очима мудрого патера Лоренцо. Водночас, глибоко поринувши у образний світ шекспірівської трагедії, композитор максимально загострив її суперечності, «оголив» її кульмінаційні вершини, висвітливши тему з позицій сучасності (подібний підхід до висвітлення історичної теми зустрічаємо в кантаті «Олександр Невський»).

Автори лібрето зберегли головні події і послідовність дії трагедії В. Шекспіра. Скорочено небагато. П'ять актів трагедії укладені в три великі дії балету. Проте, виходячи з особливостей балетного жанру, автори увели деякі нові сцени що передавали як саму дію (траурний похід з тілом Тібальда, фінал II д.), так і атмосферу дії (народне свято в II д.).

Музика С. Прокоф'єва яскраво розкриває основний конфлікт шекспірівської трагедії – зіткнення світлого кохання юних Ромео і Джульєтти з непримиренною ворожнечею їхніх родин – Монтеккі і

Капулетті. За словами Михайла Друскіна, «любов Ромео і Джульєтти захоплює своєю гармонійністю і цілісністю, але саме ця гармонія і є однією із причини загибелі героїв, тому що ця гармонія знаходилася в кричущій несумісності з оточуючим її світом дисонансів». Протиставляючи свіжість почуттів юних героїв консервативності середньовічного укладу життя їхніх родин, Прокоф'єв втілює в балеті шекспірівські контрасти трагічного і комічного, піднесеного і блазнівського.

Музична драматургія балету будується шляхом контрастного співставлення двох образно-інтонаційних сфер, але Прокоф'єв не обмежується простим методом антитез, він подає їх у гострій взаємодії. Неухильне розгортання образів кохання і ворожнечі набуває характеру поєдинку життя і смерті, двох епох (середньовіччя і Відродження), двох світоглядів. Якщо на початку балету контрастні полюси драми показуються окремо, на фоні веселих народних сцен, то поступово фон відступає, зростає значення сцен-поєдинків, оголюється невідворотність трагічної розв'язки. Радісне захоплення життям обертається неминучим горем. В результаті активної взаємодії двох образно-інтонаційних сфер, світ радості і щастя гине, а всі події набувають нового змісту. Таке взаємопроникнення стає важливим досягненням конфліктної драматургії прокоф'євського балету

2. Драматургія балету – результат синтезу театрального та симфонічного жанрів:

2.1. Сцени-монологи і сцени-діалоги в аспекті тісного зв'язку музики і дії.

Прокоф'єв, як і Чайковський, був обдарованим симфоністом і оперним драматургом, що проявилось в балеті «Ромео і Джульєтта» (інших балетах Прокоф'єва – «Попелюшка», «Кам'яна квітка» та ін.). Композитор симфонізував балетну партитуру і водночас створив яскраво театральні портретні характеристики героїв.

Тісний зв'язок музики і дії – характерна риса драматургії балету, що виявляє театральну природу мислення композитора. Прокоф'єв – один із перших композиторів, що створив розгорнуту галерею музичних портретів. Вони представляють собою лаконічні, але одночасно ємкі монологи і діалоги, що змальовують зовнішній і внутрішній світ героїв. Композитору вдається поєднати емоційні характеристики героїв з характеристичними, що відображають стиль поведінки героя. У Прокоф'єва немає інтонаційних характеристик взагалі, всі інтонаційні характеристики конкретні. Використанням монологів і діалогів композитор наближує балет до опери, з її провідними формами арії і дуету. Портрети-монологи пов'язані з експозицією героя, портрети-діалоги виникають на певних стадіях розвитку драми. До портретів-монологів належать «Ромео», «Джульєтта-дівчинка», «Годувальниця», «Меркуціо», «Патер Лоренцо».

– сцена-монолог Джульєтти (I д. 2 к. № 10 «Джульєтта-дівчинка»): три лейтмотиви Джульєтти як засіб змалювання різних граней портрету героїні:

Портрет Джульєтти-дівчинки знаходиться в центрі 2 к. I д. Він є зразком експозиції образу. Три лейтмотиви Джульєтти, подані підряд, з різних боків змальовують її образ. 1-й лейтмотив C-dur – дитячу пустотливість, норовливість, примхливість Джульєтти. Тематичне зерно складає до-мажорний біг струнних скерцозного змісту. Гамоподібна мелодія ніби «розбивається» об різні групи і інструменти оркестру. Барвисті мажорні тризвуки VI^b5₃; III; I підкреслюють її ритмічну гостроту і рухливість.

2-й лейтмотив As-dur змальовує граціозність і ніжність Джульєтти. В основі теми – елегантна мелодія кларнета соло в поєднанні з танцювальним ритмом гавоту (улюблений танець Прокоф'єва – в балеті «Разъезд гостей», III ч. «Класичної симфонії»).

3-й лейтмотив C-dur змальовує мрійливість, поетичність, витонченість Джульєтти. Образну характерність даної теми складає пластична мелодія флейти соло. Особливе значення теми підкреслюється різкими змінами темпу (Vivace – Andantino) і фактура оркестру (насичена – прозора).

Різні грані образу Джульєтти несподівано змінюють одна одну. Це характерно для дівчинки-підлітка. Всі три теми неодноразово звучатимуть в балеті, до них приєднуватимуться й інші теми (4-й лейтмотив Джульєтти – «Джульєтта у патера Лоренцо»).

– сцена-діалог Ромео і Джульєтти (I д. 2 к. №№19–21 – «Варіація Джульєтти», «Варіація Ромео», «Любовний танець»): об'єднання різних тем єдиною лінією наростання почуття (два лейтмотиви кохання, тема любовного танцю):

Сцени-діалоги «Ромео і Джульєтти» – достатньо різноманітні. Це «дуети-згоди» (№23 «Ромео і Меркуціо»), «дуети удаваної згоди» (Танець Джульєтти з Парісом в №13 «Танець лицарів»), «дуети удаваної незгоди» (№9 «Приготування до балу»), «конфліктні дуети» (№32 «Зустріч Тібальда і Меркуціо»), ліричні дуети-стани (№16 «Мадригал», №19 «Сцена біля балкону», №21 «Любовний танець» та ін.).

Розлив почуттів в останніх настільки великий, що зближує їх з класичним симфонізованим Adagio. Разом з тим відчутним є вплив оперних жанрів. Поєднання зображальності і виражальності – пантоміми і танцю наближає балетний дует Прокоф'єва до дуету оперного, з його сплавом речитативності і кантилени.

Наприклад, вказані риси можна прослідкувати у великому любовному дуеті героїв, що завершує I д. і включає в себе три «формальних» номери: №19 «Сцена біля балкону», №20 «Варіація Ромео», №21 «Любовний танець». Вся сцена підпорядкована єдиній лінії музичного розвитку. Тут тісно переплетені кілька лейтмотивів. Кожне наступне проведення однієї і тієї ж теми – напруженіше, ніж попереднє. Кожна нова тема – більш динамічна.

Емоційно напружено у віолончелей і англійського ріжка звучить 1-й лейтмотив кохання, що вперше прозвучав у «Мадригалі».

Почуття безмежного щастя, захоплення передається в 2-му лейтмотиві кохання – танцювальній темі з характерним ритмічним погойдуванням.

В кульмінації всієї сцени звучить екстатична тема «Любовного танцю».

2.2. Характеристична (ситуативна) роль танцювальних номерів балету: «Танець лицарів» (№13, I д. 2 к.) як портрет батьків Ромео і Джульєтти (теми «Танцю лицарів», лейтмотиву ворожнечі, танцю Джульєтти з Парісом).

Характерною рисою балетної драматургії Прокоф'єва є відсутність дивертисметних танців – вставних, суто танцювальних, концертних номерів. Танці балету або характеристичні («Танець лицарів»), або відтворюють атмосферу дії («Народний танець», «Танець п'яти пар», «З'їзд гостей (менуєт), «Роз'їзд гостей» (гавот). У Прокоф'єва всюди – почуття, образ, характер, в нього немає декоративності, орнаментальності тощо.

Прикладом характеристичного танцю може бути також і «Танець лицарів» (№13 2 к. I д.). Це груповий портрет, узагальнена характеристика світу батьків. Пунктирний ритм в поєднанні з важкою ногою басів створює образ войовничий, тупий, але водночас і величний. Тема танцю «розтинає повітряний простір, ніби випростана шпага». Композитор відтворює не тільки атмосферу родової ненависті, але і сам дух середньовіччя, з його бездушністю придворних церемоніалів.

Образна виразність «теми лицарів» посилюється, коли вступає вже знайомий лейтмотив ворожнечі. В ролі різко контрастного епізоду в середину танцю лицарів Прокоф'єв вводить витончений танець (менуєт) Джульєтти з Парісом (дуєт удаваної згоди).

Життєрадісні народні та витончені бальні танці, відтворюючи атмосферу дії, захоплюють своєю барвистістю та динамікою. Цікаво, що в народних сценах немає фольклорних тем та інтонацій. Прокоф'єв не прагне до стилізації, він створює свій образ Італії то за допомогою стрімкості тарантели («Народний танець», №22), то за допомогою специфічного звучання мандоліни («Танець з мандолінами» II д. №25). В музиці велике значення має акварельність, прозорість в дусі Ботічеллі (італ. худ. епохи Відродження), що відтворює дух епохи Відродження, з її веселими карнавалами, покликаними відтінити розвиток драми.

2.3. Багатотемність музичних характеристик твору – лейтмотивна система балету.

Важливим драматургічним засобом балету є лейтмотиви. Техніка лейтмотивного розвитку Прокоф'єва – розгалужена і гнучка. Як правило, музичні портрети героїв складаються з кількох тем, що характеризують різні боки образу. Л-ви можуть повторюватись, варіантно змінюватись, але нові якості образу, як правило, характеризуються появою нової теми. Разом з тим, теми, що багатогранно характеризують один образ, інтонаційно пов'язані між собою. Яскравим прикладом можуть бути три л-ви кохання, що передають три етапи розвитку почуття.

– 1-й лейтмотив кохання – зародження почуття (№16 «Мадригал» I д. 2 к.);

1-й C-dur – його зародження (№16 «Мадригал», 2 к. I д.). Він представляє собою пластичну, інструментального типу, мелодію широкого дихання (стр.,

дер. дух.) Гра мажоро-мінору надає особливої чарівності цій світло-печальній темі.

– 2-й лейтмотив кохання – розквіт почуття (№20 «Варіація Ромео», I д. 2 к.):

2-й – E-dur – розквіт кохання Ромео і Джульєтти (№20 «Варіація Ромео» 2 к. I д.). Почуття безмежного щастя передає соковита, пісенно-танцювальна тема струнних в характері плавного погойдування.

– 3-й лейтмотив кохання – трагічний накал почуття (№39 III д. 1 к. «Прощання перед розлукою»):

3-й – a-moll – трагічний накал почуття (1 к. III д. №39 «Прощання перед розлукою», вступ). Тема звучить у струнних. Вона світла і скорботна водночас. В її основі – варіантне повторення активної протестуючої інтонації.

Подібним чином композитор розробляє образи-портрети Джульєтти (4 лейтмотиви), Ромео (2 лейтмотиви / вступ, №2 «Ромео»), Меркуціо (3 лейтмотиви / №12 «Маски» – 1, 2; №15 «Меркуціо» – 3). Позитивним героям він дає багатогранні і складні характеристики. Натомість – негативні – характеризує коротко, стисло, лаконічно. Це стосується, наприклад, образу ворожнечі, що змальовується єдиним лейтмотивом – тупим і похмурим (I д. 1 к. №6 «Бій»).

2.5. Принцип контрасту, його роль з точки зору взаємодії побутового і психологічного планів балету.

Метод гострих контрастних співставлень є важливим драматургічним прийомом балету. Композитор відтіняє розвиток особистої драми героїв картинами світського і народного життя. Водночас, дві протилежні сфери не є віддаленими від одної, вони розвиваються в тісній взаємодії. Контраст відтворюється композитором у діалектичній єдності особистого і загального. Наприклад, сцена вінчання у патера Лоренцо обрамлена сценами народного свята. Співставляється «винятковість» трагічної долі героїв і «звичайність», буденність картини міського побуту (II д. 1к., 2 к. №№22–30). Подібним чином трагічна загибель Меркуціо відтіняється карнавальною атмосферою народного свята (II д., 2 – 3 к.). В III д. стражданню Джульєтти протиставляється світлий характер «Вранішньої серенади» і «Танцю дівчат з ліліями» (№№39 – 49). В I д. 1 к. № 3 «Вулиця прокидається» відтіняє наступну батальну сцену – №6 «Бій» і №7 «Наказ Герцога».

– лейтмотив вулиці як побутова тема (I д. 1 к. «Вулиця просинається»):

Разом з тим, психологічна і побутова сфери балету нерідко об'єднуються композитором на новому смисловому рівні. Це здійснюється за допомогою міграції і модифікації тематизму. Прикладом такого об'єднання, контрасту і єдності протилежностей, можна назвати інтонаційний розвиток лейтмотиву вулиці. У 1 к. I д. його функція виключно побутова.

– перетворення лейтмотиву вулиці у засіб психологічної характеристики вмираючого Меркуціо (№34 «Меркуціо помирає», II д. 3 к.):

У 3 к. II д. («Зустріч Тібальда і Меркуціо», №32; «Меркуціо вмирає», №34) відбувається переосмислення теми. Лейтмотив вулиці стає основою психологічної характеристики нової сценічної ситуації – трагічної загибелі Меркуціо.

– *об'єднання коротких замкнених номерів:*

Переосмислюючи спадщину російського класичного балету, Прокоф'єв в «Ромео і Джульєтти» пропонує нову модель структури балету. Він відмовляється від традиційної класичної будови, натомість висуває контрастно-складову, засновану на принципі монтажного об'єднання (зчеплення) коротких лаконічних номерів (52 номери). Однак прокоф'євська драматургія – не просто зміна кадрів, не калейдоскоп епізодів, що чергуються, а музичне перевтілення принципів то заповільненої, то прискореної «зйомки», то напливу, то крупного плану (М. Друскін). Звертаючись до засобів кіно, драматичного театру, Прокоф'єв значно розширює виразові можливості балету. Монтажність балетної структури Прокоф'єва, однак, не зводить архітектуру балету до низки замкнених сюїтних номерів. Тематичні зв'язки, великі динамічні лінії, що об'єднують кілька номерів (наприклад, любовна сцена в фіналі I д.), «перемагають» мозаїчність твору, створюючи побудови широкого симфонічного дихання. Наскрізний розвиток музичних характеристик надає цілісності всьому твору, об'єднуючі всі образно-сміслові лінії та музично-інтонаційні характеристики балету в єдине ціле. Густа сітка інтонаційних зв'язків і тематичних арок оплітає монтажні «номери-одиниці» балету. Кілька таких пов'язано власне із центральним образом твору – образом Джульєтти:

1) Джульєтта на порозі щастя (№9–10) – кульмінація щастя (№16 – Мадригал) – ліричний триптих «Сцена біля балкона» (№№19–21);

2) ліричний триптих «Сцена біля балкона» – «Прощання перед розлукою» (№38), з печальним клубком ліричних лейттем;

3) Джульєтта-дівчинка» (№10) – «Джульєтта з батьками» (№41) – відображення шляху Джульєтти від дитини до дорослої жінки;

інші –

4) «Танець лицарів» і портрет Тібальда (№17) обрамляють сфер світлих образів (№14 «Варіація Джульєтти», №15 «Меркуціо», №16 «Мадригал»);

5) «Сварка», «Бій» (№№5–6) – №32 «Зустріч Тібальда і Меркуціо», №34 «Ромео вирішує мстити за смерть Меркуціо» та ін.

У вибраній композиційній моделі Прокоф'єв чітко визначає драматургічну функцію кожного номеру-епізоду. Спочатку в балеті переважають номери експозиційного характеру (№№1–4, 9–16). Їх продовжують номери-переломні моменти (№№5–6, 32, 34), що ніби акумулюють енергію. Фінали стають справжніми кульмінаціями балету: I д. – кульмінацією кохання (№№19–21), II д. – смерті (№№32–36), III д. торжества кохання над смертю (№№47–52).

3. «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва у контексті розвитку російського балету.

«Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва – шедевр музичного театру ХХ ст. Балет логічно вписався в еволюційний процес розвитку жанру. Заснований на переосмисленні класичних принципів, «Ромео і Джульєтта», на відміну від балетів Олександра Глазунова («Раймонда»), Петра Чайковського («Лускунчик», «Спляча красуня», «Лебедине озеро»), в яких в романтичному дусі були втілені казкові сюжети, Прокоф'єв вперше в історії жанру звернувся до трагедії. Це зумовило абсолютно новий підхід композитора до інтерпретації жанру – народився конфліктний балет-драма, з гострими суперечностями і непереборними драматичними колізіями.

Новаторські досягнення Прокоф'єва були підхоплені і творчо сприйняті російськими композиторами молодшого покоління, зокрема – Арамом Хачатуряном («Спартак», «Гаяне»), і особливо – Родіоном Щедріним («Анна Кареніна», «Чайка», «Дама з собачкою»).

З іншого боку, «Ромео і Джульєтта» достойно вписався у коло творів світової шекспіріани, зайнявши місце поряд з симфонією Гектора Берліоза («Ромео і Юлія»), оперою Шарля Гуно («Ромео і Джульєтта»), увертюрою-фантазією Петра Чайковського («Ромео і Джульєтта»).

4.5. Д. Шостакович. Симфонія № 5 d-moll. Риси драматургії. Аналіз по частинах

1. 5-а симфонія Д. Шостаковича – приклад поєднання принципів класичного та сучасного симфонізму.

1.1. Герой симфонії, образно-художній світ твору.

1.2. Три етапи розвитку драми: СТРАЖДАННЯ – БОРОТЬБА – «ПЕРЕМОГА».

1.3. Інтонаційно-драматургічні особливості симфонії.

2. Симфонічний цикл. Тематизм та принципи його розвитку.

2.1. Непримиренний антагонізм героя і ворожої сили в I ч. (сонатне Moderato)

2.2. Чудернацькі образи II ч. (Allegretto), їх інтермедійна функція.

2.3. III ч. (Largo) – дзеркало суперечностей внутрішнього світу героя.

2.4. Особливості фіналу.

3. Місце 5-ї симфонії Д. Шостаковича в світовій музичній спадщині.

1. 5-а симфонія Д. Шостаковича – приклад поєднання принципів класичного та сучасного симфонізму.

1.1. Герой симфонії, образно-художній світ твору.

Працювати над 5-ю симфонією Д. Шостакович розпочав у 1936 р. 25 жовтня 1937 р. твір вперше прозвучав у Ленінграді. Виконання симфонії викликало великий резонанс. Відгуки були різними, але всі погоджувалися в одному: 5 симфонія – твір величезної глибини, художньої значущості і сили.

5-й симфонії належить особливе місце в творчій спадщині Д. Шостаковича. Вона є рубіжним твором. У ній знайшли продовження образи і риси, що вже стали характерними для раннього Д. Шостаковича: гострий драматизм, прониклива лірика, грайлива скерцозність, своєрідність оркестрового мислення, гармонічної мови. Водночас симфонія знаменувала новий, вищий етап творчості композитора. Це засвідчили глибина і вивіреність художньої концепції, драматургічна цілісність твору, висока композиторська майстерність.

У центрі симфонії, ліричної за складом – людина, її переживання. Герой симфонії – складний, він сприймає життя у всьому його багатстві і суперечностях. Симфонія ставить «проблему становлення особистості» (так визначає тему своєї симфонії автор). За словами композитора, він хотів «показати в симфонії як через ряд трагічних конфліктів, шляхом великої внутрішньої душевної боротьби утверджується оптимістичне світосприйняття». Діапазон образного змісту симфонії – широкий: від філософського роздуму до жанрової замальовки, від трагедійного пафосу до жарту, гротеску, від тонкої поетичної лірики до широкої картини масового плану.

1.2. Три етапи розвитку драми: СТРАЖДАННЯ – БОРОТЬБА – «ПЕРЕМОГА».

Особливістю драматургії симфонії є підпорядкування її образно-емоційного світу закономірностям розвитку «інструментальної драми». Шлях героя від трагічного світовідчуття через моменти гострої боротьби до пафосу життєствердження – такою уявляється логіка драматургічного розвитку твору. Кожна частина (за винятком II ч.), як вказує М. Сабініна, містить у собі «крещендуючі» проростання такого типу. Водночас кожна подає цю провідну ідейно-художню тезу крізь призму власної функціональної (в умовах чотиричастинного циклу) специфіки.

Класичний чотиричастинний цикл симфонії – типовий і індивідуальний одночасно. Традиційними є функціональне навантаження, тональний план, образний зміст частин.

I ч. сонатне Moderato d-moll служить основним втіленням драматичного конфлікту,

II ч. скерцо a-moll – жанрово-побутовий відхід від драматичних колізій I ч.,

III ч. сонатне Largo fis-moll – представляє собою психологізовану лірику внутрішнього світу героя,

IV ч. фінал d-moll-D-dur – «відповідь на питання попередніх частин».

Варто також відзначити передбачення блискучої D-dur-ної коди загальним тональним планом циклу:

I ч. d-moll

II ч. a-moll

III ч. fis-moll

IV ч. d-moll-D-dur

1. 3. Інтонаційно-драматургічні особливості симфонії.

Важливою драматургічною рисою симфонії є тісне взаємопроникнення двох конфліктних сфер: самі сфери значно укрупнені, тому поляризація їх вже навіть в I ч. дуже рельєфна. Одну сферу утворюють власне моменти драматичної дії, другу – авторський коментар. Обидві сфери не є виключно чужорідними – в основу ліричного коментування кладеться трансформований тематизм кульмінаційних розділів драматичної дії.

Не менш важливою драматургічною особливістю симфонії є об'єктивація та інтелектуалізація її лірики – характерна ознака оновлення якості ліричного в мистецтві XX ст. Адже, як пише М. Сабініна, в XX ст. лірика може бути лірикою з великої букви тільки тоді, коли вона не зводиться до особистого, суб'єктивного. В ліриці Шостаковича спостерігаємо посилення філософського, аналізуючого початку.

Монолітність драматургічного задуму симфонії визначає рідкісну єдність і концентрованість її тематичного матеріалу. Музика ніби фіксує рух думки, детально передаючи психічний, емоційний, інтелектуальний процеси. Звідси – поліфонічність стилю Шостаковича, його захоплення імітаційністю.

Суть тематичних взаємозв'язків симфонії полягає у:

- наскрізному значенні квартового мотиву a-d (I ч. – IV ч.);
- вагомому значенні лейтритму (ПП I ч.) в I ч. і фіналі;
- аналогічній мелодичній побудові теми-епіграфа і ПП (чергування стрімих мелодичних злетів і падінь), що в РП посилюється імітацією;
- спорідненості «фаустівської» (2 т.) ГП I ч. з ПП III ч.;
- зв'язку ПП фіналу з попереджувачим її фоном (пасажі з розділу ГП);
- аналогіях між флейтовою темою-відповіддю скерцо і 2 т. ГП I ч.;
- використанні мотивів 2 т. ГП I ч. в доповнюючих ГП фіналу епізодах.

2. Симфонічний цикл. Тематизм та принципи його розвитку.

2.1. Непримиренний антагонізм героя і ворожої сили в I ч. (сонатне Moderato).

ГП d-moll складається з трьох тем. Провідне значення з них належить чотиритактній темі-епіграфу.

Вона не просто відкриває розділ ГП, але пронизує весь її розвиток, створюючи побудову рондального типу. Двоелементна структура теми-епіграфу близька класичній структурі «теми-діалогу». В ній протиставляються надособистісний образ суворої повинності і образ покірності, скорботи. Декламаційно-закличні звороти, пунктирний ритм, афористична багатозначність теми апелюють до ГП I ч. 9 симфонії Бетховена (очевидна і тональна тотожність тем). Гармонічна напруженість, нестійкість надають темі пошукового смислу. Завдяки канонічному проведенню кожна інтонація теми (м. 6, ч. 5, м. 3, м. 2) набуває особливої значущості.

2 т. ГП d-moll втілює глибокий філософський роздум. Цю тему визначають як «гамлетівську», «фаустіанську». Її контури ламані, невиразні,

невловимі. Тужливо-споглядальна початкова фраза фрігійського забарвлення змінюється нервовим злетом уверх, далі – заціпеніння і знову підйом, що з труднощами завойовує простір. Тема-епіграф (1-й елемент) проростає у сферу 2 т. ГП наполегливою ритмічною пульсацією струнних (ч. 4). Смысл протиставлення теми-епіграфа і теми болісних роздумів – антитеза стоїцизму і скептицизму. Вона – одна з основ етико-філософської концепції 5-ї симфонії.

3 т. ГП (ц. 3) – найпротяжніша. Її розвиток утворює мікророзробку всередині експозиції. Як і попередня, вона нестійка і двозначна, як і попередня – впливає з епіграфа (2-го елемента). Це тема-процес, що передає безперервний розвиток думки. Спочатку вона поглиблює стан печальної споглядальності, згодом – набуває рис прямо протилежних – мужньої рішучості, величавості. Вона підводить до волествердної кульмінації, обрамленої проведеннями теми-епіграфа. Роль імпульсу відіграє висхідна октава (октава як важлива інтонація з'явиться також в ПП та предикті до РП). Кварта звучить у ролі супутника 3 т. (після ц. 5). Своїм «спалахом дії» 3 т. ГП готує появу ПП.

ПП *es-moll*. Її основа – ритмічне остінато, зародки якого звучать вкінці теми-епіграфа. Виклад і темброве забарвлення (струнні), здавалось би, повинні передбачати романсовий характер її лірики. Однак інструментальна інтерваліка, відсутність чуттєвих, сентиментальних зворотів створюють образ неземної чистоти. Від романсовості залишається лише натяк (фактура акомпанементу). (До речі, ПП I ч. споріднена з ПП фіналу – героїчною темою труби соло).

ПП – значно врівноваженіша, ніж ГП. Її композиційна будова – тричастинна. Середній розділ спочатку поглиблює настрої світлої ідилії, проте згодом пасторальний мотив спускається в низький регістр. Реприза ПП – дуже скорочена (*h-moll*, альти). У смисловому відношенні вона заміщає відсутню ЗП, поєднуючи ЕП з РБ.

РБ – величезна за розмірами, рідкісно цілісна за характером розгортання, створює грандіозну картину боротьби. В РБ взаємодіють дві тенденції: 1) злитної безперервності розвитку; 2) безупинного оновлення інтонаційного матеріалу. РБ складається з п'яти розділів, розмежованих тематично, фактурно, темпово.

У 1 р. (цц. 17–19) панує зловісна тема 4-х валторн. У 2 р. (цц. 19–20) *ресо анімато* відбувається мотивне розгортання всіх тем ГП. Це енергійна реакція на попередній розвиток.

3 р. (цц. 22–27) *Allegro non troppo* – продовження розвитку тематичних елементів ГП. В ньому відбувається модифікація інтонацій ПП: в зменшенні проводиться ритм ПП, утримуючись до переломного моменту РБ. Кульмінація цього розділу – «гамлетівська» тема у вигляді двоголосного канону дерев'яних і струнних інструментів.

У 4 р. (ц. 27 *Poco sostenuto*) «гамлетівська» тема перетворюється на вульгарний, нищівний марш, що відкриває низку гротескних, зловісно-автоматизованих маршів 7, 8, 11 симфоній Д. Шостаковича.

Викривальна гострота даного образу вражаюча. Тема маршу походить від рефлектуючої теми-перевертня – 2 т. ГП. Водночас, інтонації епіграфа і ПП активно включаються у боротьбу. Всередині маршу готується момент перелому.

5 р. (ц. 32) – предикт до РП – героїчний подвійний канон: дерев'яні і струнні грають тему-епіграф, мідні – тему ПП. Окрім згаданих тем, в предикті воскресає і наполегливо утверджується вольова висхідна октавна інтонація. В могутньому унісоні тутті вступає РП (*Largamente*, ц. 36). Вона починається з 3 т. ГП (виразові можливості епіграфа вичерпані в каноні, агресивність гамлетівської теми мусить бути витіснена позитивом). 3 т. ГП в РП немов звільняється від сумнівів, невпевненості, вона перероджується в патетичний речитатив. Її мелодія ллється широко, вільно і пристрасно, як проповідь добра, справедливості, неминучості морального обов'язку.

За патетичним речитативом на остинатному ритмі ПП звучить (в оберненні, без владної закличності) 1-й елемент теми-епіграфа, а потім – в сонячному *D-dur* – ПП – тиха і просвітлена.

Кода I ч. – зразок затихаючого завершення, що розсіює драматичну напругу (аналог – кода I ч. 6 симфонії П. Чайковського). Флейта соло в низькому регістрі таємниче інтонує гамлетівську тему в оберненні, флейта пікколо і скрипка соло з сурдиною – гамоподібний мотив з повисаючою квартою, віолончелі і контрабаси востаннє нагадують тему-епіграф. Над усім цим панує прощальний гамоподібний мотив.

2.2. Чудернацькі образи II ч. (*Allegretto*), їх інтермедійна функція.

Скерцо написане в складній тричастинній формі, дуже чіткій і конструктивно врівноваженій. Танцювальність пронизує всю частину, хоча прямі асоціації з танцювальними жанрами відсутні. В частині послідовно проводиться наступний стилістичний задум: кожна тема відтворює якийсь жанровий штрих або характерний композиційний прийом, характерний для класицизму. Всі теми подаються крізь призму пародії, численних музичних «сюрпризів».

1 т. *C-dur* – *a-moll*. Вона відтворює жанрові особливості менуету. Її початок і завершення – неодинакові. Початкова мелодія – умисно грубувата і незграбна. Їй відповідає вишукана мелодія галантного стилю.

2 т. *c-moll* – ефектний, темпераментний естрадно-стилізований іспанський танець. В середині теми дотепно поєднуються недолуга мелодія валоторн і витончені глісандуючі фігури скрипок.

В середньому розділі – тріо (ц. 57) – з'являється тема, схожа на вуличну пісеньку або жартівливу серенаду. Водночас її рух відтворює формулу вальсу.

Згодом камерність викладу порушується: вводиться ще один тематичний елемент енергійного характеру. Це зв'язка, перехід до РП.

В РП теми проходять без змін. В кодї гобой соло інтонує пісеньку з тріо, збиваючись. Замість мажору, звучить мінор. Кінцівка – сліпучо ефектна.

2.3.III ч. (Largo) – дзеркало суперечностей внутрішнього світу героя.

У Largo поєднані різні композиційні закономірності, перед усім – сонатність та варіаційність при провідному значенні наскрізного розвитку тематичного матеріалу.

ГП *fis-moll* (струнні дівізі) – багатотемна. 1 т. – це хорал, який звучить стримано і трепетно.

2 т. *fis-moll* (ц. 78) – «бахівський мотив», що проходить через всю частину, об'єднуючи її тематичний матеріал.

3 т. *fis-moll* – «колискова», створює образ ліричного споглядання, спокою. Тему проводить флейта соло, а потім дуєт флейт на фоні арфи.

ПП (ц. 84) *f-moll* – аріозно-декламаційна за складом, має характер проникливої ліричної сповіді – скорботної і піднесеної водночас.

РБ відсутня. РП динамічна (ц. 89). Драматизації піддаються всі теми. Особливо важливого значення набуває «бахівський мотив». Інтонаціями протесту пронизана ПП в РП (*fis-moll*). Кода знімає напруження РП (інтонації ГП, ПП).

2.4. Особливості фіналу.

Фіналу 5-ї симфонії не властива цілісність і врівноваженість, притаманна заключним частинам. Він сприймається як величезна розробка всієї симфонії.

ГП – *d-moll* – маршоподібна (мідні), грандіозна за інтенсивністю розвитку музичного матеріалу. Вона протиставляється механічному маршу I ч.

ПП *Es-dur* (труба соло) відзначена ліризмом масових пісенно-гімнічних інтонацій.

Спосіб викладу ГП знімає необхідність РБ. Після лаконічного звучання ГП в міді і світлого проведення ПП у валторни з'являється ліричний епізод (в ньому – відлуння лірики I ч.). Про неї нагадує також прозора оркестрова фактура з виразними мелодичними підголосками-імпровізаціями. Світла, врівноважена лірика фіналу протиставляється складній мінливості ліричних образів I ч., так само як позитивна героїка маршовості фіналу – зловісній механічності маршу I ч.

РП отримує значення великого предикту до коди. ГП звучить приглушено на Д-органному пункті, супроводжуючись крещендууючою лінією дзвонового звучання оркестру. Тривале визвучування сліпучо-яскравої коди (*D-dur*) сприймається як кульмінація-вершина. Урочиста кода (на темі ГП фіналу), хоча і не позбавлена трагедійних відтінків, стає вагомим результатом розвитку всього твору.

3. Місце 5-ї симфонії Д. Шостаковича в світовій музичній спадщині.

5 симфонія Д. Шостаковича є видатним явищем світового симфонізму, свідченням високого рівня художньої зрілості митця, що вступив в період творчого розквіту. Вона органічно включається в загальноєвропейський контекст. З одного боку – продовжує лінію драматичного симфонізму Л. ван Бетховена, П. Чайковського, Г. Малера, з іншого стає зразком симфонічної

творчості видатних композиторів-симфоністів 2-ї пол. ХХ ст. – Андрія Ешпая, Гії Канчелі, Євгена Станковича.

4.6. Л. Ревуцький. Друга симфонія. Аналіз по частинах

1. Друга симфонія – вершина творчості Л. Ревуцького, якісно новий етап розвитку української музики.

2. Перша частина – Allegro moderato E-dur (сонатне Allegro):

2.1. Експозиція: позбавлена різких контрастів, натомість повна тонких мінливих нюансів:

- *вступ: поетичне тло для розповіді;*
- *ГП E-dur («Ой весна-весниця») – втілення свободи, невимушеності розвитку, вільного розгортання енергії і сили;*
- *СП cis-moll Poco animato – перша видозміна ГП;*
- *ПП cis-moll («Та не жаль мені та нікого») – прихована подібність до ГП.*

2.2. Розробка – зміна різнорідних картин і емоційних станів – ГП: метаморфози образу-теми, мотивний розвиток матеріалу.

2.3. Екстатично-піднесена трансформація ГП – кульмінація межі розробки і репризи.

2.4. Особливості репризи і коди.

3. Друга частина – Adagio c-moll (3–5-тичастинна форма):

- *вступ – ефект мерехтливого світла;*
- *1 тема c-moll («Ой, Микито, Микито»), її пов'язаність з ГП I ч.;*
- *2 тема c-moll («Ой у полі сосна») – поєднання розспівності зі статечною простотою, гранична узагальненість теми;*
- *3 тема Quasi scherzando As-dur («Що в Києві на риночку») – феномен «зрощення» теми з попередніми;*
- *кульмінація II ч. – могутнє проведення основної теми у сполученні кількох фактурних пластів.*

4. Третя частина Allegro risoluto, quasi presto e-moll (рондо-соната, attacca):

- *ГП e-moll («А ми просо сіяли») – характеристичні протиставлення тембрів і регістрів, діатоніки і хроматики, роль ГП I ч.;*
- *ПП G-dur («При долині мак»), риси скерцозного образу;*
- *розробка – «суцільна», з поглибленим мелодичним диханням тем та ремінісценцією I-ї теми II ч.;*
- *роль ГП I ч. та ГП III ч. в екстатичній коді.*

5. Друга симфонія Л. Ревуцького – яскравий приклад українського епічного симфонізму.

1. Друга симфонія – вершина творчості Л. Ревуцького, якісно новий етап розвитку української музики.

Друга симфонія – вершинне явище творчості Л. Ревуцького, якісно новий етап розвитку української музики. Вона була написана у 1927 році і відзначена премією на конкурсі, присвяченому 10-річчю Жовтня. У 1939 р. була здійснена 2-га редакція твору, у 1970 – 3-тя, в якій ми і розглядатимемо твір.

Увесь тематичний матеріал твору побудовано на народних піснях (як відомо, це обумовлено конкурсом, на який писалася симфонія, шість із семи народних мелодій, до речі, узято композитором із збірника К. Квітки «Українські народні мелодії», 1922).

В музиці твору втілені образи весняного пробудження природи, молодечого піднесення почуттів, захоплення життям. Картини природи чергуються з жанрово-побутовими сценками, проте ті й інші трактуються у психологічній площині – з позицій індивідуального сприйняття героя. Три частини симфонії розгортаються як єдиний процес.

2. Перша частина – Allegro moderato E-dur (сонатне Allegro):

2.2. Експозиція: позбавлена різких контрастів, натомість повна тонких мінливих нюансів:

– *вступ: поетичне тло для розповіді:*

Перша – Allegro moderato E-dur (сонатне Allegro). Чотиритактовий вступ уводить у ГП (С. 5). На фоні витриманого звука валторни і кларнета звучать два «м'які акорди» (IV9–II7), що далі переходять у фігурацію скрипок та альтів на педалі кларнетів та квінтового органному пункті віолончелей. Надзвичайно цікаво використаний тут прийом поліфункційності: під II7 «підводиться» 5-й ст., тим самим субдомінантовий акорд «зміщується» з домінантовим, далі аналогічним чином до утвореного акорду додається «тонічний тон». Породжуваний таким чином колорит – непевний, без визначених тональних опор: «зняжковіла синкопа», на якій узято перший акорд, і ласкава серпанкова (завдяки змішанню тембрів) барва – усе створює поетичне тло для подальшої розповіді.

– *ГП E-dur («Ой весна-весниця») – втілення свободи, невимушеності розвитку, вільного розгортання енергії і сили:*

На створеному фоні вступає ГП E-dur – єдина в симфонії тема, записана самим Ревуцьким: як згадує композитор, він підслухав її у візника (С. 5, *тт.* 5–10). Ця мелодія близька до веснянок, зокрема пісні «Ой весна, весниця» із збірника К. Квітки. Спільне у них – локрійський лад і колоподібний характер мелодичного руху. Разом з тим ця тема має риси імпровізаційних епічних жанрів, а також пастуших імпровізацій. Таким чином, очевидно, слід визнати, що дана тема служить узагальненням жанрових ознак ряду українських народнопісенних жанрів. А її головною властивістю є велика внутрішня свобода, невимушеність розвитку, розгортання енергії і сили.

Основою мелодії є багатоустійний, з явно вираженою ладовою змінністю тетрахорд *dis-gis*, на варіантному повторенні якої вона і побудована. Звукова організація теми втілює ознаки «розосередженого» (термін В. Цуккермана) розвитку, про що свідчить відсутність інтонаційно сконцентрованих зон. В 1-му проведенні теми: мелодія – у фагота *pp*; 2-му – у канонічному викладі у кларнета і флейти на фоні плавних хроматичних підголосків струнних і дерев'яних духових; в 3-му (середній розділ) – на Т-органному пункті – 4↑ (з лідійською квартою); в 4-му – у англійського ріжка, далі – у гобоя і флейти в октаву; нарешті востаннє (реприза) тема проводиться *tutti*. Форма ГП – тричастинна з динамічною репризою.

– *СП cis-moll Poco animato* – перша видозміна ГП:

СП *cis-moll Poco animato* – перша видозміна ГП. Вичленована з теми побудова розвивається поліфонічно: на неї накладається протискладнення, також подібне до ГП (*Poco animato*, С. 9–10).

– *ПП cis-moll* («Та не жаль мені та нікого») – прихована подібність до ГП:

Сам характер розвитку теми нагадує розробку фуги. ПП *cis-moll Meno mosso* побудована на мелодії пісні «Та не жаль мені та нікого, тільки жаль мені та й отця свого». Вона лише частково протистоїть ГП. Її мелодичний малюнок належить до того ж типу – колоподібний рух у невеликому діапазоні, з оспівуванням інтонаційного ядра. Ладова будова теми – також порівняно стала. Мінор підкреслено виразним оспівуванням тонічної квінти і частим поверненням до тоніки. Більшою плавністю й однорідністю характеризується й ритм ПП (*Meno mosso*, С. 12–13).

Структура ПП – це виклад теми і три варіації, причому 1-а і 3-я – містять риси тематичного розвитку і тому можуть вважатися відповідно серединою тричастинної форми та її кодою – в цьому полягає прихована подібність ПП до ГП. Досить значною є роль тембрового варіювання. У 1-му проведенні – тема звучить у гобоя, підтримувана підголоском кларнета (інтон. ГП) та тріолями арфи й альтів; у 2-му – в тісному акордовому викладі струнних; у 3-му (кульмінаційному) тема «розливається» у звучанні високих струнних та густому тлі дерев'яних і валторн; у 4-му – самотній гобой, а потім кларнет «доспівують мелодію», що неначе поринає у примарне звучання струнних *divisi*.

Отож, уже в рамках експозиції виявляється характерний для Л. Ревуцького динамізм, позбавлений різких контрастів і протиставлень, натомість сповнений мінливості тонких нюансів. На відміну від експозиції для розробки характерна зміна різнорідних картин і емоційних станів. Вона заснована, переважно, на матеріалі ГП. Незважаючи на численність її видозмін, в цілому можна говорити проте, що дана тема розвивається в двох планах: 1) проводиться повністю, без особливих мелодичних видозмін – в іншому гармонічному, фактурному чи тембровому «оформленні»; 2) шляхом секвенційно-поліфонічної розробки вичленованих з теми мотивів.

2.2. Розробка – зміна різнорідних картин і емоційних станів – ГП: метаморфози образу-теми, мотивний розвиток матеріалу.

Розробка *Piu mosso* починається коротким вступом, що попереджає про початок нового розділу форми (*Piu mosso*, С. 17). Глухе вуркотіння фагота та бас-кларнета через інтенсивне наростання веде до вольового розміреного звучання всього оркестру. Це – ГП, яка на цей раз проводиться у тридольному метрі у вигляді компактних акордів струнних, підсилених дерев'яними духовими і мідними – її образ мужніє, вбираючи в себе енергію колективного походу (С. 18–19).

Поступово акордову фактуру «ламає» уведення секвенційно-поліфонічних прийомів письма – інструментами різних груп оркестра проводяться окремі мотиви ГП та ПП. Досягнувши кульмінації, ця лінія розвитку переривається новою образно-емоційною «варіацією» ГП – *Tranquillo* – на тлі «таємничого» акорду арфи, валторни та фагота, наче здалека, тихо проводиться її мелодія у віолончелей та контрабасів (С. 24, *Tranquillo*). Далі – колорит стає ще більш примарним – «пейзажні» пасажі виростають з 2-го, хвилеподібного мотиву ГП.

2.3. Екстатично-піднесена трансформація ГП – кульмінація межі розробки і репризи.

Слідом за цим розпочинається нова тривала смуга мотивної РБ, в якій тимчасово з'являються і мотиви ПП, і, яка приводить до нової, екстатично-піднесеної трансформації ГП – кульмінації розробки і початку репризи. На тлі бурхливих фігурацій дерев'яних духових, пронизливо звучать валторни, а їх мелодію, ніби наздоганяючи, імітаційно повторюють струнні. Тема проходить у збільшенні і супроводжується чергуванням акордів на відстані тритона. Далі мелодію та імітаційний виклад ведуть труби і валторни.

У репризі слідом за ГП (G-dur) йде ПП (e-moll, СП вилучена), тобто принцип терцієвого співвідношення між темами – збережено. В самій ПП зміни стосуються лише її переоркестровки (валторна соло на фоні дер. дух.).

2.4. Особливості репризи і коди.

Частина закінчується кодою E-dur, побудованою на матеріалі «пейзажних» пасажів РБ (ГП у скрипки соло).

3. Друга частина – *Adagio c-moll* (3–5-тичастинна форма):

– *вступ – ефект мерехтливого світла:*

Друга частина – *Adagio c-moll* (3–5-тичастинна форма). Починається тремоло скрипок і альтів у дві октави, яке створює ефект мерехтливого світла і завдяки своїм тембро-фактурним, і завдяки ладовим особливостям – зокрема, перемінності устоїв «мі», «мі-бемоль», соль», пізніше «ля-бемоль» і ін. (С. 46).

– *1 тема c-moll («Ой, Микито, Микито»), її пов'язаність з ГП I ч.:*

На його фоні вступає мелодія народної пісні «Ой, Микито, Микито». Її характерними рисами є порушення квадратності фразування – всі фрази всередині речення є різними по величині, а також – тембровий виклад – у флейти і фагота на відстані двох октав, що створює ефект перспективи,

нескінченної далечини. Інтонаційна спорідненість мелодії та її підголоска свідчить, як стверджує Н. Горюхіна («Симфонізм Ревуцького»), про наявність тут ознак підголоскової поліфонії, не надто характерної для письма Ревуцького в цілому. Водночас, слід відзначити інтонаційну пов'язаність цих мелодії і підголоска з ГП I ч. – це підтверджують як колоподібний характер мелодичного рельєфу, так і уведення тритонової інтонації тощо (С. 46, 8 т. до ц. 25).

– 2 тема *c-moll* («Ой у полі сосна») – поєднання розспівності зі статечною простотою, гранична узагальненість теми:

Невелика зв'язка, побудована на видозміні початкового звороту теми вступу, що містить хроматичний низхідний підголосок, який супроводжуватиме проведення основної II ч. уводить до основного розділу, який починається проведенням мелодії народної пісні «Ой у полі сосна». В цій темі розспівність поєднується зі статечною простотою, а свобода мелодичного розвитку з ладовою стабільністю (опорними тонами виступають звуки T5₃). Спіралеподібний характер мелодичного малюнка теми в її другій частині, споріднює її з попередніми темами. Завдяки простому ритму вона наближається до мелодії «Ой, Микито, Микито». В цілому дана тема відзначається граничною узагальненістю, допускаючи в своєму подальшому розвитку різноманітні емоційні відтінки. При її першому проведенні її характер близький до колискової. Мелодію проникливо співає валторна. Підголоски дерев'яних і струнних (плавний хроматичний рух) створюють характерний для Ревуцького психологічний контекст, багатий на різноманітні відтінки ліричного почуття (С. 47–48, від ц. 26 до ц. 27).

У наступному розвитку відбувається зближення тем «Ой, Микито, Микито» та «Ой у полі сосна». Секвенційні ланки 2-ї теми розщеплюють вклинювання відрізків 1-ї. Проте зчеплення мелодичних зворотів виявляється органічним і простим – музика не втрачає широкого дихання. У подальшому зв'язок тем посилюється – виникає нове мелодичне утворення, в якому інтонації обох тем та тісно синтезуються, що виокремити їх уже важко. Вершиною окресленої лінії розвитку стає виразне епічно-драматичне проведення теми «Ой у полі сосна».

– 3 тема *Quasi scherzando As-dur* («Що в Києві на риночку») – феномен «зрощення» теми з попередніми:

Середина II ч. *As-dur Quasi scherzando* виконує роль традиційного в симфонії скерцо. В його основі – мелодія народної пісні, відомої з запису М.Лисенка «Що в Києві на риночку». Характеристичність теми полягає у повторюваному ритмі, бадьорому кружлянні мелодії, «передчасному» її обриванні, винятково тонкій гармонізації безперервними еліпсисами, «іронізуючою» інструментовкою (соло гобоя з акомпанементом струнних та дерев'яних). Водночас, ця тема має багато спільного з попередніми темами. (С. 54–55, *Quasi scherzando*).

Наступне проведення теми (у двох флейт) посилює жартівливі риси образу. А далі – композитор «зрощує» тему з двома попередніми. Спочатку

після тонального зрушення (As – E) на фоні мелодії скрипки з'являється жваве ритмічне протискладнення (дерев'яні духові та валторни), паралельні в.3 ↓ по хроматизму, що нагадують про тему вступу. З початком секвенційного розвитку, зазнає хроматизації інтонаційно-ладовий бік теми. Відчуття таємничості посилюється спіралеподібним підголоском флейти і скрипки.

– кульмінація II ч. – могутнє проведення основної теми у сполученні кількох фактурних пластів:

Найвище зростання напруги відбувається у новому, кульмінаційному проведенні теми «Ой у полі сосна», в якому в нерозривне ціле сплітаються чотири фактурні пласти: мелодія, ведена трубами, валторнами та англійським ріжком, мелодизований бас з елементами декламаційності, розмашисті фігурації струнних і блискучі пасажі дерев'яних духових. У наступному, її більш спокійному проведенні тему виконують струнні на хвилеподібному фоні фігурацій флейт і кларнетів. Завершується частина дещо видозміненим викладом матеріалу вступу.

4. Третя частина *Allegro risoluto, quasi presto e-moll* (рондо-соната, *attacca*):

– ГП *e-moll* («А ми просо сіяли») – характеристичні протиставлення тембрів і регістрів, діатоніки і хроматики, роль ГП I ч.;

Третя частина *Allegro risoluto, quasi presto e-moll* (рондо-соната) вступає *attacca*. ГП *e-moll* будується на мелодії відомої пісні «А ми просо сіяли». Розмашистий простий малюнок мелодії, що свідчить про її давнє походження, малює образ, сповнений сили і завзяття (С. 67, *Allegro risoluto*). Ця тема, як і ряд попередніх, споріднена з темою ГП I ч. – колоподібним характером мелодичного руху, чергуванням сусідніх мелодичних вершин, імпровізаційним, вільним характером викладу матеріалу. Слідом за темою, як це було і в попередніх частинах, йде варіація, проте змінюється сам характер варіювання – воно стає більш контрастним – протягом двократного проведення теми тип викладу змінюється чотири рази, вперше використовуються характеристичні протиставлення тембрів і регістрів (низьких струнних і високих дерев'яних), діатоніки і хроматики. В процесі розвитку теми ГП до неї приєднується ГП I ч., причому теми не протиставляються, а зливаються у одному образно-емоційному ключі, більше того – ГП фіналу підкоряється ГП I ч. (мета прийому, очевидно, – посилити динаміку розвитку фіналу). Подальший «саморозвиток» ГП фіналу веде до її нового викладу в характері бадьорого маршу.

– ГП *G-dur* («При долині мак»), риси скерцозного образу:

Невелика зв'язка, в основі якої – лірична метаморфоза ГП, приводить до ГП (*G-dur*). Це пісня «При долині мак». Своїм м'яким гумором вона нагадує скерцозний РД II ч., хоча її інструментовка – інша: англійський ріжок «співає» на фоні валторни з сурдиною і піццикато струнних (С. 73, ц. 45). Як і ГП, ГП у своєму розвитку проходить ряд метаморфоз, що утворюють єдину лінію наростання.

– розробка – «суцільна», з поглибленим мелодичним диханням тем та ремінісценцією 1-ї теми II ч.:

Починається розробка, яка однак невдовзі переривається повторенням експозиційного розділу ГП (риси рондо). Розробка фіналу, на відміну від розробки I ч., більш «суцільна», в ній поглиблене мелодичне дихання: теми, особливо ПП, з'являються повністю або у більшій своїй частині. Вкінці розробки – уводиться епізод з ремінісценцією 1-ї теми II ч. (проводиться тричі), яка, продовжує свій розвиток. Це посилює взаємозв'язок між частинами циклу.

– роль ГП I ч. та ГП III ч. в екстатичній коді:

Слідом за репризним повторенням матеріалу ГП і ПП наступає блискуча екстатична кода (за характером викладу близька до завершення розробки I ч.): ясно сприймаються кілька планів, причому кожна із горизонталей представляє собою так чи інакше видозмінену ГП фіналу. На цьому фоні з'являється ГП I ч. – основна тема симфонії, – що, як і в репризі I ч. висувається тут на передній план, проводячись у блискучому звучанні труб і високих дерев'яних духових інструментів. Синтез ГП фіналу і ГП I ч. завершує розвиток образів даного симфонічного циклу.

5. Друга симфонія Л. Ревуцького – яскравий приклад українського епічного симфонізму.

Незважаючи на різнохарактерність образів симфонії, усі вони підпорядковуються єдиній лінії розвитку. В загальних рисах цю лінію можна окреслити як рух від індивідуального до суспільного, від лірико-споглядального до дійового. Ця лінія проходить не тільки через увесь твір, але крізь кожен з його частин, крізь кожен образ симфонії (насамперед, ГП I ч.).

Високе емоційне напруження сполучається в симфонії з мудрою рівноваженістю, а драматичне начало з епічним. Розміреність течії композиторської думки знаходить вираження у внутрішній завершеності окремих «блоків», з яких вибудовано музичну споруду. У кожному з таких «блоків» відбувається розгортання одного образу. Показово, що з відособлених ланок побудовано не тільки експозиційні але й розробкові розділи форми. Все це є важливою ознакою епічного симфонізму, який, не вступаючи в суперечність з драматичним характером окремих розділів і тем, визначає і художній, і жанровий зміст твору.

4.7. В. Косенко. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців». Загальна характеристика і особливості інтонаційного змісту циклу

1. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» – яскравий приклад українського неокласицизму:

1.1. Особливості написання.

- 1.2. Поєднання старовинної форми і сучасного змісту.
2. Авторське трактування жанру сюїти. Будова циклу.
3. Інтоніційний зміст циклу: сплав національного і європейського – класичної і романтичної традиції:
 - 3.1. Національні інтонаційні джерела циклу.
 - 3.2. Риси романтичної традиції.
 - 3.3. Класичні засади авторського стилю.
4. «Одинадцять етюдів...» В. Косенка в історичному контексті.

1. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» – яскравий приклад українського неокласицизму.

1.1. Особливості написання.

«Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» писалися В. Косенком протягом 1928–29 років. Вони – підсумок багаторічної роботи композитора у фортепіанному жанрі і яскравий приклад українського неокласицизму.

Приступаючи до написання циклу, В. Косенко ретельно вивчив епоху і її танці. Про це свідчать листи композитора його дружині. Слід припустити, що йому були відомі також твори романтиків у формі старовинних танців – «Французька сюїта старовинних танців» А. Рубінштейна, «Архаїчна сюїта» К. Сен-Санса, «Із Гольдбергівських часів» Е. Гріга, «Ренесанс» Л. Годовського і, звичайно, «Українська сюїта» М. Лисенка.

Втім, В. Косенко не копіює жодного з названих творів. Органічно вживаючись у стильові особливості старовинних танців, автор подає своє розуміння їх. Спираючись на особливості старовинних танців, композитор поєднує їх з особливостями російської і західноєвропейської музики ХІХ – поч. ХХ ст. При цьому – насичує свій цикл національною образністю і стильовими особливостями української музики, надаючи старовинному жанру яскраво національного забарвлення. І таким чином, продовжує традицію «переінтонування» західноєвропейських жанрів, розпочату своїми попередниками.

1.2. Поєднання старовинної форми і сучасного змісту.

Одним із перших неокласичну манеру В. Косенка зауважив Б. Асаф'єв. Він зазначив намагання автора відійти від «суб'єктивної відособленості» на користь об'єктивності та реалістичності змалювання художнього образу, ясності та чіткої організації музичного письма.

У жанрі старовинного танцю композитора привабили насамперед логічна, раціональна структура, ясні, врівноважені почуття, дисципліновані класичною формою. Косенко використовує старовинний танець як композиційну модель, що викристалізувалася в процесі тривалого музично-історичного розвитку, для відображення власних життєвих спостережень. «Я взяв ці ясні і чіткі старовинні форми і спробував наповнити їх почуттями, рухом, який властивий нашому часу, з його бурхливістю і спрямованістю», – говорив з цього приводу Косенко.

Косенківський цикл представляє собою ряд картинних та характеристичних замальовок. Такий підхід характерний для старовинної сюїти. П'єси В. Косенка присвячені близьким йому людям. Сам автор називав цей цикл «сімейним альбомом». Портретність косенківського циклу, очевидно, нав'язана творчістю Ф. Куперена, з його тяжінням до портретів, особливо жіночих. Разом з тим В. Косенко тлумачить жанр портрету більш широко і вільно. У його п'єсах не слід шукати точної відповідності художній моделі: в основному – це тільки присвяти.

2. Авторське трактування жанру сюїти. Будова циклу.

Сюїта приваблювала композитора також неконфліктністю жанру. Можливість показу, за словами Б.Яворського, «протилежності побутових явищ, у їх поєднанні і зіставленні, але не в суперечності». При всій різно- і багатоманітності п'єс Косенка, його цикл позбавлений конфліктності. Гумористичні образи *чергуються* з ліричними, драматичними тощо. Контраст не несе тут традиційного драматургічного навантаження – різниця темпів, динаміки між окремим п'єсами – не обов'язкова. Тому окремі частини не мають ясно визначених функцій, властивих старовинній сюїті.

Зберігаючи традиційний для старовинної сюїти танцювальний кістяк (алеманда-куранта-сарабанда-жига), В. Косенко будує свій багатоскладовий цикл вільно, «імпровізаційно». Цим він наближається до сюїт часів Й.С. Баха – з множинністю танців і різноманітністю їх послідовності. На відміну від французьких клавесиністів, у яких сюїта поступово розпадається на окремі мініатюри, у сюїтах Баха спостерігається прагнення розвинути крупну циклічну форму. Косенко по-бахівськи трактує і «ліричні центри» сюїти, і віртуозні п'єси. І це, на відміну від бахівських сюїт він чинить умовах 100-відсоткової танцювальності п'єс циклу.

Косенко трактує сюїту не як зовнішнє чергування п'єс, а як визначення їхньої внутрішньої узгодженості – співвідношення і розташування частин. Незважаючи на строкату різноманітність танців, помітною є тенденція групування п'єс. Чотири групи етюдів не збігаються тонально, темпово, метрично, а ніби канонічно накладаються одна на одну.

Гавот	Алеманда	Менует	Куранта	Сарабанда	Бурре	Гавот	Рігодон	Менует	Пасакалія	Жига
Des	b	G	E	a	A	h	C	Es	g	d
Allmosso	Moderato	Allegretto	Vivace	Adagio	Allegretto	Allegretto moderato	Vivace	Allegretto	Andante	Presto
4/4	4/4	3/4	3/8	3/4	4/4	4/4	4/4	3/4	3/4	12/8

3. Інтонаційний зміст циклу: сплав національного і європейського – класичної і романтичної традиції.

3.1. Національні інтонаційні джерела циклу.

Цикл В. Косенка відбив одну із провідних тенденцій української музики тієї пори – її тісний зв'язок з фольклором. До початку роботи над етюдями

ор.19 В. Косенко вже був автором романсів на слова П. Тичини та «Класичного тріо», пройнятих українськими інтонаціями. Якщо в попередніх фортепіанних творах національний колорит ще мало помітний, то в «Етюдах у формі старовинних танців», він стає однією з провідних стильових ознак.

Ліричність циклу, м'якість авторського тону, співучість, плинність мелодій в цілому підтверджують національну природу музики Косенка. Разом з тим, композитор користується і окремими характерними для народної музики зворотами та прийомами. Серед таких, наприклад: стрибок з сексти у ввідний тон із розв'язанням у тоніку або оспівування основного тону тонічного тризвуку у Гавоті *Des* (С. 10), елементи підголоскової техніки (*Ригодон*, С. 66), дуєтне ведення голосів (*Гавот h*, С. 60), подвійні T–D органні пункти (*Менует G*, С. 28).

Яскравим зразком надання старовинному танцю національного змісту є Куранта. Її мелодія інтонаційно близька українській пісні. Використання елементів дорійського ладу, співставлення натурального і гармонічного мінору, паралельних мінору і мажору, дуєтне ведення голосів (паралельні сексти), варіантність розвитку теми, зберігаючи жанрову основу старовинного танцю, посилюють її національний колорит (*Куранта*, С. 38–39).

Цікаве поєднання українського мелосу і старовинної французької пісенки, використаної Чайковським у «Дитячому альбомі», відбувається в темі середнього розділу *Буре*. Її початок буквально відтворює мелодію французької пісні, з розгортанням теми в ній все чіткіше проступають риси української пісенності, особливо – у характерному кадансовому звороті: низхідному ході мелодії до ввідного тону з розв'язанням останнього у тоніку (*Буре, середній розділ*, С. 58, *a tempo*).

3.2. Риси романтичної традиції.

Як уже зазначалося, цикл не є буквальною стилізацією старовинної музики, адже більшість етюдів відображають «романтичність» авторського світогляду. Це проявляється у яскравій психологічності музичних характеристик та суб'єктивних емоціях кантиленних тем танців. Романтичний відтінок звучанню цієї старовинної музики надають характерні прийоми ладотонального та гармонічного розвитку. Зокрема, швидкий тональний рух у *Менуеті G*, де протягом семи тактів (37–43) завдяки секвенціям проходять e–d–C–c–B–G–g (*Менует G*, С. 31, *mm.* 37–46). Такий самий ефект досягається використанням еліпсису в *Жизі* (*mm.* 49–52) $V_9 \rightarrow (e) V_9 \rightarrow (a) V_9 \rightarrow (g) V_9 \rightarrow (d)$ (*Жиза*, С. 124, *mm.* 49–52).

«Романтизації» старовинного танцю сприяють елементи поліфункціональності і політональності, утворені за допомогою органних пунктів, як в розробковому розділі *Жиги* (*Жиза*, С. 120, *legato*). Цьому ж сприяє вживання нонакордів, побічних септакордів, альтерацій, як, наприклад, у 35-й варіації *Пасакалії* (*Пасакалія, var. 35*, С. 113–114).

3.3. Класичні засади авторського стилю.

При цьому композитор в цілому спирається на засади «класичної гармонії»: застосовує найбільш ясні і функціонально активні акорди в простих, однозначних функціональних зв'язках, типові кадансові звороти, кварто-квінтове а також однойменне зіставлення тональностей.

Косенко витримує розмір, темп, тип фактури, періодичність формотворення, властиві для старовинних танців. В мелодиці танців переважає простота поступенного руху, секвенції та приховане двоголосся.

Стосовно форми п'єс циклу. В цілому автор зберігає типову для того чи іншого танцю побудову. Найчастіше – тричастинну. Це – обидва гавоти, Менует G, Куранта, Буре, Ригодон. У Сарабанді і Пасакалії композитор звертається до характерної для них варіаційної форми. Деякі п'єси циклу містять в собі риси старовинної сонатної форми – наприклад, Алеманда, Жига.

У побудові етюдів-танців В. Косенко прагне чіткої конструкції і архітектонічної завершеності. Показовою щодо цього є Пасакалія. Незважаючи на великий обсяг (тема, 38 варіацій, кода), твір цей – логічно вибудований і цілісний. Варіації згруповані у три розділи (експозиція №№1-18 (8+8+2) / g – ліричний центр №№ 19–24 (6) / G – фінал №№ 25–38 (5+5+3) / g – кода G). Кожен розділ закінчується кульмінаційним, щоразу вищим проведенням теми-рефрену, що знаходить узагальнення в коді.

Найяскравіше сплав прийомів класичного та романтичного стилю, а також народної музики виявилися у сфері фактури. У циклі В. Косенка у великій різноманітності зустрічається дуетна фактура. Ліричну образність циклу посилюють мелодичні фігурації, витримані гармонічні голоси, підголоски, проведення теми на фоні гармонічних фігурацій в середньому голосі. Використовуючи досвід композиторів XVIII – XIX століття, В. Косенко збагачує піанізм елементами оркестрового письма – творить багатошарову, нерідко досить насичену фактуру, кожен із пластів якої має самостійне значення. Найпоказовішою в цьому плані є Пасакалія – в якій присутня октавна, акордова техніка, різноманітні мелодико-гармонічні фігурації. Чимале значення в плані посилення оркестрового характеру звучання етюдів має техніка педалізації. Поряд з цим композитор вводить прийоми клавирного і органного мистецтва: зіставлення і контраст регістрів, терасоподібну динаміку, численні органні пункти, педальні баси, паралельний рух обох рук. В рамках однієї п'єси, В. Косенко застосовує кілька типів фактури. Її зміна пов'язується, як правило, із зміною розділу форми.

4. «Одинадцять етюдів...» В. Косенка у історичному контексті.

Звертаючись до старовинної танцювальної сюїти – цього, за словами Б. Яворського, «моторно-портретного жанру як оформлення об'єктів уваги, а не процесу уваги», В. Косенко репрезентує один із провідних жанрів української музики 1920-х–30-х років (сюїту зустрічаємо у М. Коляди, В. Нахабіна, В. Рибальченка, І. Белзи, І. Таранова). Слід відзначити також,

що інтерес до старовинної музики в ті роки добре помітний в творчості Л. Ревуцького (транскрипції органних творів Й.С. Баха), В. Фемеліди («Класична симфонія»), І. Белзи («Концерт для органу»).

Своєрідне талановите прочитання даного жанру дало етюдам В. Косенка життя на довгі роки. Підтвердження цього – інтерес до них виконавців і любителів музики.

4.8. Поезія Т. Шевченка у камерно-вокальній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття

1. Поезія Т. Шевченка як невичерпне джерело творчості для українських композиторів минулого і сучасності.

2. Вірші Т. Шевченка у доробку українських композиторів другої половини ХХ ст.

2.1. «Сонце заходить» та «Давно те було» А. Кос-Анатольського.

2.2. «Чернечий гімн» та «Неначе степом чумаки» Д. Клебанова.

2.3. «Сон» Ю. Мейтуса.

2.4. Вибране з циклу «Десять романсів на слова Т.Г. Шевченка»

І. Шамо.

2.5. Вокальні твори М. Скорика.

2.6. «Сирітка» Б. Фільц.

3. Висновок.

1. Поезія Т. Шевченка як невичерпне джерело творчості для українських композиторів сучасності і минулого.

Велику любов і творчу наснагу вклали українські композитори у твори, написані за поезією великого сина українського народу – Тараса Григоровича Шевченка. Композиторами України у різні історичні періоди створено безліч найрізноманітніших творів за віршами поета. За рівнем оспіваності у народній і професійній музиці поезія Т. Шевченка може конкурувати лише поезія шотландського поета Роберта Бернса.

Першими до шевченківської поезії звернулися композитори ХІХ ст. М. Лисенко і М. Вербицький у 1968 р. написали два варіанти «Заповіту» для хору а саррелла. Першим композитором, який втілював поезію Т. Шевченка був Микола Аркас (опера «Катерина»).

Геніальне втілення поезії Т. Шевченка у камерно-вокальному жанрі запропонував М. Лисенко, створивши понад п'ятдесят зразків ліричних та драматичних солоспів, які увійшли до циклу «Музика до «Кобзаря». Серед них – витримана в дусі народної ліричної пісні «Ой одна я, одна», жанрово-романсового складу «Садок вишневий коло хати», героїчний монолог «Гетьмани, гетьмани» і ін. Традиції М. Лисенка продовжили композитори молодшого покоління – Я. Степовий, К. Стеценко і багато ін.

Тему музичної інтерпретації поезій Т. Шевченка одним з перших широко досліджував С. Людкевич. Його цікаві аналітичні праці вміщені у збірнику «С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії», що упорядкувала З. Штундер. («Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка», «Про композиції до поезії Т. Шевченка», «Вокальна музика на тексти поезії «Кобзаря», «Форма солоспіву у М. Лисенка (спроба аналізу)»). С. Людкевич справедливо стверджував, що «...вся наша вокально-музична література за останніх 70–80 літ (від 1860 р.) – поза церковною та протонародними піснями – це, мабуть, у добрій половині твори на слова Т. Шевченка». У своїх працях С. Людкевич досить вичерпно і разом з тим критично розглянув романсовий доробок багатьох митців на вірші Т. Шевченка майже за столітній період, особливо виокремлюючи вагомий внесок Миколи Лисенка, якому належить найбільше число творів цього жанру.

2. Вірші Т. Шевченка у доробку українських композиторів другої половини ХХ ст.

У другій половині ХХ ст. Шевченкова муза продовжує надихати композиторів на написання нових романсів. Серед авторів солоспівів на слова Т. Шевченка слід назвати Ф. Надененка, Г. Майбороду, М. Жербіна, Ю. Рожавську, Ю. Мейтуса, В. Борисова, Т. Сидоренко-Малюкову, Б. Фільц, П. Глушкова, І. Шамо та ін. Значна частина творів цих композиторів надрукована 1961 року у Києві в ювілейному збірнику «Вокальні твори українських композиторів на слова Тараса Григоровича Шевченка».

У 60-х роках минулого століття до 150-х роковин від дня народження та 100-річчя від дня смерті Кобзаря з'явився ряд вокальних циклів. Серед них: цикл із чотирьох солоспівів Анатолія Кос-Анатольського (частково надруковані в авторському збірнику «Молодість моя»); «Пісні на вірші Т. Шевченка» Дмитра Клебанова; «Десять романсів... на слова Т. Г. Шевченка» Ігоря Шамо; «Три романси на слова Т. Шевченка» Левка Колодуба; «Кобзареві. Вокальний цикл на слова А. Малишка» Юлія Мейтуса. Якщо в перших чотирьох величний образ Кобзаря, його незламна мужність та щедre багатство душі постає з рядків, його невмирущої поезії, то в останньому – він вимальовується крізь призму шани, уявлення і оцінки нашого сучасника.

Усі цикли відзначаються яскравою образністю, оригінальною музичною мовою, що базується на інтонаційній основі української народної пісенності, соковитою, барвистою гармонічною палітрою. У кожному з них наявні риси цілісної музичної драматургії.

2.1. Солоспіви А. Кос-Анатольського.

А. Кос-Анатольський написав на слова Т. Шевченка чотири солоспіви: «Давно це минуло», «Ой тумане, тумане», «Є на світі доля», «Сонце заходить». Всі вони відзначені щирістю почуттів та психологічною глибиною, що найперше виражено – наспівністю мелодики, загалом притаманною стилю митця.

Пластична пісенно-романсового складу мелодія та прозорий арпеджований супровід застосовані композитором у солоспіві «Сонце

заходить», побудованому на співставленні двох контрастних тем. Світла мажорна звучить в крайніх розділах твору, експресивна мінорна, викладена на фоні тріольної пульсації фортепіано – в середньому (тут і далі збірка солоспівів «Наша думка, наша пісня...», 2004, С. 31, 33).

Декламаційні інтонації покладені у основу епіко-драматичного солоспіву «Давно те минуло». Розкриваючи історичну тему – героїчну боротьбу Залізняка і Гонти – композитор звернувся до жанрових ознак монологу. Кожна фраза розпочинається активною квартовою інтонацією, при переважному використанні висхідного спрямування мелодичного рельєфу. Героїчний образ допомагає розкрити і гострий пунктирний ритм, і масивна акордово-октавна фактура, і часте використання тремоло і акордів арпеджіато.

2.2. Вокальні твори Д. Клебанова.

Дмитра Клебанова привабила Шевченкова поезія, в першу чергу, гостро викривального змісту. Композитор відтворив картини важкого життя українського народу в умовах самодержавного гніту. Його твори розкривають ідею боротьби проти поневолення, висловлюють активний протест проти несправедливості. Найбільше це простежується у солоспівах «Ой три шляхи широкії», «Гімн чернечий», «Над Дніпровною сагою» та «Неначе степом чумаки», де вольова наснага музики межує з глибоким драматизмом, а їдка сатира – з палким закликком до «сокири».

До творів антирелігійного змісту можна віднести солоспів «Гімн чернечий», створений у 1959 р. Написаний у куплетно-варіаційній формі, цей твір відзначений послідовними видозмінами акордово-токатної фактури в партії фортепіано, з властивим їй прийомом *мартелято*, що посилює бунтівний характер твору в цілому. Кожний куплет закінчується проведенням хорального «Алілуя», яке носить пародійно-викривальний характер. Характерність «приспіву» створюється рисами моральності (акордовий виклад), яка контрастує монологічному викладу «заспіву». Послідовне використання варіантного розвитку можна прослідкувати по тому, як видозмінюється власне «приспів». У кожному випадку це використання колоритних гармонічних співставлень: C-dur, Fis-dur, e-moll тризвуків і септакордів у першому куплеті; E-dur, D-dur, Cis-dur, G-dur, aismoll – у другому; E-dur, G-dur, Cis-dur, e-moll, Fis-dur – у третьому; G-dur, fismoll, e-moll, H-dur, Fis-dur – у четвертому. Приспіву властивий широкий розспів, за винятком першого куплету (С. 197).

Мелодія основної теми відзначена вузьким діапазоном (в межах терції). Вона звучить на фоні «бурхливого» фортепіанного викладу октавно-акордової фактури, що малює образ грізної природи, як і в романтичній літературі явище природи / грім, гроза, служить уособленням психологічного стану героя (С. 107–108).

Солоспів «Неначе степом чумаки» розкриває образ поета, співця свободи, що своєю творчістю протистоїть офіційній ідеології. Остінато у партії фортепіано вносить у твір риси скорботного маршу. На його фоні виразно

звучить пісенно-декламаційного складу мелодія широкого розгортання, яка відразу, стрімким завоюванням охоплює увесь свій діапазон, але кожна її фраза (в т. ч. і в наступному розвитку) «падає» вниз. Притаманні в цілому твору і ознаки елегії, адже розповідь ведеться інтимно, для себе. В музичному плані про це говорить камерність викладу (*p*), повільний темп (*Lento*), а головне часто вживані, засвоєні слухом т. зв. романсові мелодико-гармонічні звороти: в т. ч. висхідна секста в мелодії – див. «Та вже ж нехай хоч розіпнуть»; функціональна T-S-D звороти, оригінально відсвіжені октавними розщепленнями – «так і мене минають»; D^{b5} – «минають годи», септакордово-нонакордовою акординою – «верству проходять» і ін. (С. 105).

2.3. Солоспіви Юлія Мейтуса.

Ю. Мейтус є автором лірико-психологічного вокального циклу «Кобзареві», написаному за словами А. Малишка. У ньому даються портретні характеристики різних емоційно-психологічних станів поета і поряд з цим – ряду героїв Шевченкової поезії. Тут і безмежна туга народного співця за вісткою з України («В хвилину суму»), і його муки-спогади про знедолених селян («Причалили під берег»), і гостро-психологічна сцена зустрічі Тараса з сестрою Яриною, яка неначе символізує поневолену Україну («Зустріч з Яриною»).

Прикладом оригінальної творчості Ю. Мейтуса на слова Т. Шевченка є солоспів «Сон», побудований як драматична сцена. Крізь увесь твір проходить секундове вокально-інструментальне остінато (у октавному потовщенні, яке уособлює важку долю українців, і у заключній кодетті доростаючи до протестно-дзвонових інтонацій (С. 123 – основна тема, 127 – кодетта).

Контраст до похмурої, витриманої в одному настрої теми складає вишуканий, свіжий тонально-гармонічний колорит середини. (Перехід до середини здійснюється за допомогою енгармонічної модуляції): T *cis-moll* дорівнює IV *moll* по As *dur*. Але і всередині відбуваються значні тональні зсуви: T As-*dur* дорівнює III *dur* по E-*dur* (багатий, уже засватаний») і т. ін. Світлий образ мрії змальований підйомом у високий регістр, світлою мажорною акординою, мелодико-ритмічною рухливістю («*І сниться їй*», С. 125).

2.4. «Десять романсів на слова Т.Г. Шевченка» І. Шамо.

«Десять романсів на слова Т.Г. Шевченка» І. Шамо побудовані на широкому введенні інтонацій українського пісенного фольклору. Наприклад, романс «У гаю, гаю» має риси веснянки, «Ой одна я, одна» – ліричної пісні, «Закувала зозуленька» – колискової, «У перетику ходила», «Якби мені черевики», «*Ой гоп-гопака*» – танцювально-жартівливих пісень. Цикл побудований за принципом контрасту. Настроєво-ліричні або драматичні номери чергуються з жартівливо-танцювальними.

Побудований у куплетно-варіаційній формі А–Б–А1–Б1 солоспів «*Зацвіла в долині*» має риси веснянки-хороводу. Це проявляється у широкому використанні варіантного розвитку діатонічної теми, утриманні T–D

органного пункту. Цікаво, що розпочата в народному дусі тема вже в другому такті індивідуалізується, психологізується – виходом за межі основного F-dur (відхилення), використанням поліфункційності (накладання домінанти і субдомінанти на тоніку) і політональності, фактично c-moll і B-dur співзвучать з F-dur, як, наприклад, в «ніби засміялась дівчина дитина» (С. 152).

Тема Б є ракоходом основної теми, оздоблена ефектом політональності (одночасно співзвучать, наприклад, D-dur, C-dur та a-moll), вона хроматизується повзучими терцієво-квартовими пар алелізмами («Дівчина почувала», С. 153).

Солоспів «Така доля моя» вирішений як психологічна поема. У вірші йдеться про нещасливу долю дівчини на чужині в заміжжі за сиротою, відданим в москалі. Цей твір має також риси думи. Це проявляється у імпровізаційному характері викладу, послідовному використанні думного ладу – гармонічного мінору з 4 та 6 високими ступенями, щедрому оснащенні вокальної партії мелізматикою, наявності широких розспівів, використанні арпеджіато у партії фортепіано.

Колоритним є фортепіанний вступ, який є сконцентрованим вираженням основних інтонацій романсу. Мелодія викладена на відстані двох октав, утворює ефект віддаленості, покинутості, занедбаності. Проведення у фортепіанній партії основного тематичного (вокального) зерна вже на початку плавно переходить у арпеджований пасаж, який і вносить у твір риси безпосередності висловлювання, сповідальності. Характерний для народної музики зворот 3-й 7-й (зверху вниз) загострює ладовий колорит вже у 2 такті. Після чого звучить ланцюг паралельних септакордів III – V натуральний – IV, доповнений мінорним VI септакордом, альтерованою субдомінантою і ін. Поява тоніки (септакорд) за посередництвом затримань максимально відтягується. Знайдені особливості знайдуть розвиток у подальшому розвитку твору (С. 161–162).

Завершується цикл I. Шамо колоритним солоспівом «Ой гоп-гопака», що базується на використанні народних діатонічних ладів, кварто-квінтових паралелізмів, органних пунктів, гостро-акцентованої гопакової ритміки. Запальний танець є підтекстом для головного образу – нещасливої долі жінки в заміжжі за нелюбом, тому діатоніка твору послідовно розбавляється драматичними (автентичними) дисонансами – і у вокальній партії (лідійська кварта та міксолідійська септима) вже на початку, і у партії фортепіано. Як і у «Зацвіла в долині» тут композитор широко використовує політональність («рудого та старого», наприклад), акордику нетерцієвої будови, у вступі зокрема (С. 156).

2.6. Вокальні твори М. Скорика.

Широке визнання здобули також три романси на вірші Кобзаря, створені у 60-х роках М. Скориком. Вони позначені вдалими новаторськими пошуками. Композитор по-новому прочитав широковідомі і неодноразово ін-терпретовані вірші Т. Шевченка «Якби мені черевики» та «Зацвіла в долині».

Особливість солоспівів полягає в інтонаційно-ладовій своєрідності, самотній ритміці, що походить з гуцульського музичного фольклору. У цих творах виявилось уміння молодого митця поєднувати стильові ознаки народної пісенності з новітніми засобами композиційної техніки – тонально-ладовими нашаруваннями, активним модуляційним розвитком, мінливістю ладової структури тощо. Наприклад, вірш «Зацвіла в долині» до М. Скорика трактувався композиторами як лірично-наспівна пісня (наприклад, Я. Степовий), однак у М. Скорика завдяки використанню коломийкового ритму солоспів набрав свіжого звучання, тим паче, що поряд із своєрідною метричною структурою композитор використовує ладову змінність, терпку і водночас барвисту гармонію.

2.7. Солоспіви Б. Фільц.

Періодичні ювілейні святкування знаменних дат життя і творчої діяльності Т. Шевченка спонукали композиторів до інтенсивної праці над озвученням поезії Кобзаря. У результаті їх праці, наприклад, 1989 року були надруковані у видавництві «Музична Україна» збірник романсів (упорядник В. Варицький), у 2004 році був надрукований збірник «Наша дума, наша пісня...» (десять солоспівів на слова Тараса Шевченка) Богдани Фільц. Основою ряду творів стали змальовані Т. Шевченком образи матері та знедоленої дитини («Сон», «Маленькій Мар'яні», «Сирітка»): волелюбні романси «Ой по горі роман цвіте», «Як маю я журитися», «Вітер в гаї», що пройняті бунтарським духом козацтва; ліричні солоспіви «Тече вода з-під явора», «Вітре буйний», «Зацвіла в долині червона калина».

Прикладом втілення шевченкової поезії у творчості Б. Фільц може бути солоспів «Сирітка». Розвинена пластична мелодична лінія поєднується в ньому з оригінальною гармонічною палітрою. Безперервний розвиток твору, поява ряду тем, що плавно переходять одна у одну, дозволяють відзначати тут про риси поеми. Разом з тим основна тема має ознаки романсу. Про це свідчить і висхідна секста в мелодії, і широке використання секвентного розвитку. Водночас романсовість забарвлена колоритними кварто-квінтовими паралелізмами, що надають темі оригінального квазі фольклорного звучання (С. 147).

Кожна з наступних тем твору відзначена поглибленням декламаційного початку, введенням промовистих мовних інтонацій («А тій стьожку»), індивідуалізацією фортепіанної фактури, яка гнучко слідує за поворотами пісенного сюжету. Такий принцип витримується до заключної тихої кульмінації («А я у попа обідала»), після чого, як нагадування, востаннє у драматичному контексті з'являється романсова секстова інтонація, що і завершує твір (С. 151).

3. Висновок.

Камерно-вокальні твори українських композиторів на вірші Т. Шевченка посідають значне місце в українській національній музичній культурі. Причина цього – яскраво національний характер віршів Т. Шевченка, і національна своєрідність, написаних за ними музичних творів. Усе це надає

камерно-вокальним творам українських композиторів самотності, неповторності, служить запорукою їхньої високої художньої цінності. Глибока змістовність, щирість емоційного вислову, гуманістичний характер та яскрава образність кращих українських солоспівів ставлять їх у ряд з високомистецькими творами європейського значення.

4.9. М. Скорик. «Карпатський концерт». Загальна характеристика твору. Аналіз по частинах

1. Значення твору в спадщині М. Скорика та українській музичній культурі другої половини ХХ ст., його унікальність.

2. Сплав неофольклорних та неокласичних традицій як підґрунтя оригінальної авторської концепції.

3. Принципи парної симетрії, контрасту, єдності та контрасту в єдності – в основі будови концерту.

4. Аналіз по частинах.

4.1. I частина *Moderato rubato* – розгорнений епіграф, в якому зосереджені основні інтонаційні зерна твору.

4.2. II частина. *Allegro moderato* – відображення екстатичної енергії танцювального дійства язичницької доби.

4.3. III частина. *Andante rubato* – речитативно-декламаційна інтонація як основа тематизму частини.

4.4. IV частина *Allegro* – фінальне резюме концерту.

5. «Карпатський концерт» М. Скорика – кульмінаційний твір в плані синтезу фольклорного начала з універсальними художніми категоріями.

1. Значення твору в спадщині М. Скорика та українській музичній культурі другої половини ХХ ст., його унікальність.

Цей твір завершує період нової фольклорної хвилі в творчості М. Скорика тріумфальним знаком оклику. Завдяки йому про М. Скорика заговорили як про композитора світового значення. Такий резонанс твору не є випадковим, оскільки в ньому поєдналися раніше здавалося непоєднувані речі – сучасні прийоми композиторської техніки, доступність і демократичність змісту, національна самотність і високий рівень узагальнення інтонаційного матеріалу. Поєдналися колективне і неповторно-індивідуальне, елітарне (алеаторичні, сонористичні прийоми, джаз) і широко доступне (народні мотиви), новаторське і традиційне. В контексті пошуків свого часу твір потрапив у десятку, адже початок 70-х років відзначений поступовим переходом від авангарду до поставангарду, який характеризувався прагненням повернутися у масову аудиторію, досягти компромісу із слухачем, що, наляканий дегуманізацією культури, відійшов до субкультури.

«Карпатський концерт» М. Скорика увібрав в себе численні прийоми і принципи, використані в попередніх творах – кантаті «Весна», «Гуцульському триптиху», Першому скрипковому концерті. З цієї точки зору – підсумковий, резюмуючий характер концерту очевидний.

2. Сплав неофольклорних та неокласичних традицій як підгрунття оригінальної авторської концепції.

«Карпатський концерт» М. Скорика продовжує неофольклорні традиції Б. Бартока, І. Стравінського та західноукраїнських композиторів-модерністів – Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Філарета і Миколи Колесси. З іншого боку – явними є неокласичні тенденції, прагнення відродити старовинні, в першу чергу барокові жанри і форми. Ідея концерту сягає старовинного *concerto grosso* (Арканжело Кореллі), побудованого на контрастах *concertino* та *tutti*. (Серед творів ХХ ст., зорієнтованих на цей же тип барокового концерту – «Камерні музики» П. Хіндеміта, твори Мартіну, Респігі, Маліп'єро, «Концерт для оркестру» та «Музика для струнних, ударних і челести» Бели Бартока). До речі останній споріднений з «Карпатським концертом» М. Скорика фольклорно-імпрізаційним типом музикування. Очевидними в концерті Скорика є паралелі до оркестру І. Стравінського у «Весні священній», а джаз трактується композитором як паралельна до гуцульського фольклору – фольклорна модель. Такі багатоманітні жанрово-стильові зв'язки та асоціації виступають основою оригінального авторського вирішення циклу.

3. Принципи парної симетрії, контрасту, єдності та контрасту в єдності – в основі будови концерту.

В основі будови концерту лежить принцип парної симетрії, а водночас наростаючого на всіх рівнях контрасту між частинами:

- відносно повільно з тенденцією заповільнення вкінці (*Moderato rubato-Molto meno mosso*);
- відносно швидко (*Allegro moderato*);
- дещо повільніше (*Andante rubato*);
- швидко/швидше, ніж II ч. (*Allegro*).

Типово бароковий темповий контраст М. Скорик доповнює контрастом ряду інших параметрів

- типу викладу (зокрема, імпрізаційності I–III чч. та цілеспрямованого симфонізованого розвитку II–IV чч.);
- функцій оркестру (декоративності в I–III чч. та трактування оркестру як носія узагальненого ідейно-інтонаційного начала в II–IV чч.);
- масштабів частин (непарні частини є невеликими, немов вступами до парних);
- типів тематизму (в I–III ч.ч. – «розосереджений тематизм», де на першому місці – окремий звук, в II–IV ч.ч. – «зосереджений тематизм», в якому важливою є завершеність тематичного зерна),

- жанрів (в I–III ч.ч. – награвання трембіт, в II–IV ч.ч. – коломийка і аркан);
- художнього змісту (в I–III ч.ч. – ритуал, що уособлює статично-незмінне, в II–IV ч.ч. – танець, безупинний рух життя).

Важливим чинником драматургії твору є принципи єдності –

- 1) безперервність тривання твору (всі частини виконуються attacca);
- 2) крещендууюча драматургія твору з кульмінацією в заключній коді;
- 3) аналогічний (крещендууючий) тип викладу в кожній окремо взятій частині;

4) рівні єдності вищого порядку на основі інтонаційних арок між I–III та II–IV ч.ч. твору;

5) проведення кількох лейтінтервалів (стислих мелодичних або гармонічних зворотів) через усі частини твору: це $\uparrow 2 \downarrow 4$ (поч. зворот 1-ї ч.; що проходить в коломийковій темі 2 ч., в оберненні звучить на поч. 3 ч., в 4 ч. звучить у видозміненому вигляді (секунда – вертикальна, а кварта обрамлює початкову поспівку);

б) послідовно проведений принцип «упереджуючого експонування»: коломийковий награв (у валторн) з'являється поміж імпрровізаційними фразами I ч.; в кульмінації II ч. передбачаються „екстатичні сплески» наступної III ч.; а фінальний арканоподібний зворот «інкрустується» в награві трембіт III ч.

Принцип безкінечної розмаїтості, неочікуваної мінливості в єдиному (контрасту в єдності) – що мислиться як головний драматургічний принцип концерту – полягає у стиранні граней між гуцульським фольклором, джазовою імпрровізацією, необароковою стилістикою – їхньому органічному синтезі. Звучання фагота в I ч. нагадує імпрровізації джазового саксофону; синкопованість коломийки II ч. нагадує джазову імпрровізацію, в III ч. також неможливо провести грань між бароковим *lamento* і народними награваннями.

4. Аналіз по частинах.

4.1. I частина *Moderato rubato* – розгорнений епіграф, в якому зосереджені основні інтонаційні зерна твору.

За функцією в циклі I частина є розгорненим епіграфом, в якому зосереджені основні інтонаційні зерна твору – ритмічні, темброві, ладогармонічні, що подаються в стисненому, зародковому вигляді. Звідси – примхливість викладу – часта зміна темпу, метру, фактури, регістрів, тембрів. Разом з тим побудова частини – достатньо чітка: п'ять розділів куплетної форми з варіантно-варіаційним розвитком. При цьому, кожен з куплетів так «багато зодягнений» у темброво-фактурні та метро-ритмічні шати, що провідний тематичний стержень іноді заледве проступає крізь пишність звукових декорацій. Вільний діалог інструментів і оркестрових груп носить фантазійний характер як відображення фантастичного світовідчуття гуцулів, міфічний світ яких населений духами, мавками, чугайстрами. Заслуговує уваги тембральне вирішення частини. Початковий

виклад тем доручається лише тембрам дерев'яних духових (матове звучання англійського ріжка символізує містично-таємничий образ Карпатських гір). До дерев'яних поступово долучаються віолончелі, літаври, а потім і всі інші інструменти оркестру (валторни перехоплюють провідний тематичний мотив і передбачають коломийку з II ч.). Важливим чинником змісту частини є метроритмічна пульсація – дуже неточна, примхлива у перших вісьмох тактах, де всіяко підкреслюються деструктивні ознаки – синкопи, перемінність метру, довільне чергування дводольних та тридольних фігур. Лише з 9-го такту поступово вступає ніби то більш-менш організована ритмічна фігура, але й вона поступово «збивається» через наголошену і суттєво видозмінену останню долю. Отож час постає тут категорією непостійною, «множинною». Така ритміка дозволяє зібрати в частині воєдино тематичні мотиви наступних частин.

Перша фраза за контурами мелодичної лінії передбачає коломийку з II ч. – $\uparrow 2-\downarrow 4$ (С. 3). Її продовження – жваве, ритмізоване в колоподібному русі – ближче до танцювальної теми фіналу, водночас нагадує вигуки-сигнали трембіт з III ч. (С. 3). В сумі ці фрази становлять респонсорну фігуру «питання-відповідь».

Друга Tempo I (Moderato, ц. 2) – це варіантний повтор першої фрази. Вона отримує виразно-танцювальне продовження (*molto più mosso*), котре перекидає арку до завершення всього циклу (С. 4 ц. 3). У цьому ж куплеті на завершення вступає валторна, що проводить мотив, за своєю синкопованою основою близький до коломийки II ч. Сам тембр валторни є лейттембром циклу (С. 5).

В третій строфі (Tempo I (Moderato) – ефектний, хоча гранично стислий «виступ» солюючої флейти (С. 5, ц. 4). В четвертій (*Piu mosso*) – основний мотив подається в розмірі 3/8 замість початкового парного. Завдяки цьому мотив набуває пружної «квадратної» організованості (С. 6, ц. 6). Експресивний заклик «збиває» плавність тридольного руху і приводить до розімкненої імпровізації-«фейєрверку» (гліссандо арфи (ц. 8), *frullato* дерев'яних духових, вторгнення літавр і поступового підключення всіх партій оркестру.

У п'ятому (ц. 9 *piu mosso*) – обидва провідні елементи проголошуються у всього оркестру, з наголошення сильної долі ударами барабану (С. 10–11, ц. 9). На цій найвищій точці обривається I частина, і немов з глибини її заключну інтонацію підхоплює самотній голос альту (С. 14).

1.2. II частина. *Allegro moderato* – відображення екстатичної енергії танцювального дійства язичницької доби.

За тривалим «одновимірним», невідвратно спрямованим до найвищої точки розгортанням дійства, а також великою роллю ударних інструментів, II частина нагадує «Болеро» М. Равеля, проте як одна із частин циклу, вона позбавлена замкненості. Сама тема не є тривалою, і не є замкненою в собі, як у Равеля, а побудована за принципом поступового «просування» ланок ланцюга, появи численних тематичних варіантів. Вся вона виростає з чіткого

ядра $\uparrow 2-\downarrow 4$ та синкопованої фігури. Далі – невичерпність варіантів архаїчної ангемітонної поспівки, вражаюче багатство її трансформацій, що породжують масу асоціацій та додаткових нюансів. II частина розвивається хвилеподібно: кожна хвиля, досягаючи кульмінації, відкочується назад, щоб невдовзі досягнути ще вищої точки. Провідним принципом розвитку, як і в I ч., залишається варіантно-варіаційне розгортання теми. Сама ж тема – більш стисла, немов пружина, тому «розкручується повільно, але сильніше і ефектніше». Характерною рисою розвитку теми є поступове згущення, ущільнення оркестрової тканини – від тьмяного, приглушеного звучання альтів – через групу струнних, дзвінке і пронизливе звучання кларнетів і фаготів – до металевого звучання ксилофону як акомпанементу до струнних. Таким чином розгортання теми супроводжує своєрідний ефект «кольорового спектру».

Після кількох видозмін початкового мотиву вступає валторна (лейттембр) під чіткий акомпанемент ударних. Її мотив споріднений з початковим, проте містить тритон, тому сприймається більш напружено і дещо фантастично. Самостійного значення набуває і тридольний мотив із акцентованими трелями струнних, котрий начебто з'являється в другорядній ролі – як завершення одного з проведень теми, проте але настільки яскраво контрастує до нього, як більш гострий, жорсткий, немов танець чугайстра. В подальшому він займе важливе місце в процесі тематичного синтезу, котрий вінчатиме розвиток частини (С. 17, ц. 14).

Повернення початкового мотиву і його подальший цілеспрямований розвиток справляє враження колективного архаїчно-заклинального танцю, невідворотного, мов фатум. Рух не спиняється ні на мить. Завершення частини символізує вивільнення первісно-стихійних сил. Всі тематичні елементи, що підключалися до головного образу, синтезуються в нерозривну єдність.

1.2. III частина. *Andante rubato* – речитативно-декламаційна інтонація як основа тематизму частини.

Раптовий зловісний сигнал трембіт (валторни) кладе край несамовитості екстатичного обряду і починає «друге коло» сюжетних колізій циклу. Основу тематизму цієї частини складає речитативно-декламаційна інтонація, один з визначальних стильових знаків творчості М. Скорика. Вона використовується в частині кілька разів в різних смислових відтінках:

1) перший раз – в близькому до жалів трембіт монолозі валторн (С. 36, ц. 25);

2) вдруге – у пристрасному вигуку цимбал, що відповідає на них (С. 36, два такти до ц. 26);

3) втретє вона з'являється у підсумовуючому болісному роздумі скрипок (*Molto espressivo e rubato* – С. 46, ц. 32).

4) востаннє – у грізному скандуванні оркестру на звуці «ля», що завершує частину.

Важливе місце в III ч. відіграють засоби сонористики – використання звукових плям, утворених дисонантними секундовими гронами, зіставлення окремих тембрових фраз, відокремлених одна від одної колористичними виконавськими ефектами. Це зіставлення глісандуючих блукань валторн, frullato флейт і валторн, експресивних мордентів труб, розмаїтих звучань ударних, що в сумі утворюють колоритну картину карпатських ландшафтів. Речитативи-монологи окремих інструментів (немов людські голоси) губляться у просторі застигаючими знаками питання. В цій частині можна також відзначити застосування пуантилістичних прийомів. Загалом розвиток ведеться по спіралі, але експресія внаслідок цього не губиться, така будова навпаки акумулює в собі здобуту енергію.

1.2. IV частина Allegro – фінальне резюме концерту.

Густе вібруюче *tutti* раптово уривається. Після завислої в повітрі генеральної паузи у скрипки соло вступає нова танцювальна тема. Так само, як тема II ч., вона підхоплює провідну інтонацію, закладену в попередньому кульмінаційному завершенні (С. 49, ц. 34).

Фінал має виразно резюмуюче значення, адже в процесі розвитку частини поступово проводиться ряд тем з попередніх частин. Завдяки цьому виникає враження сцени «багатоособової вистави», до якої поступово сходяться всі основні учасники дійства. Тема фіналу містить в собі скандований речитативний мотив з попередньої частини, але ґрунтується на лейтінтонації $\uparrow 2 - \downarrow 4$ (викладена в гуцульському ладі кварта перетворюється на тритон). Тембр скрипки імітує звучання троїстих музик, на що вказує і порожня квінта у завершенні двотактових фраз, і метроритмічна перемінність. Поступове згущення оркестрової палітри, поява нових контрапунктів, включення варіантно-видозмінених тематичних елементів з попередніх частин поступово нівелює картину святкового обряду гуцулів і змінюється більш опосередкованим сприйняттям танцювальної теми і її продовження. Розвиток музики набуває символічного, узагальненого змісту: танцювальний мотив сприймається як життєствердження, звеличення могутності природи, гармонії людини з оточуючим світом. Форма частини – вільно трактована варіаційна, але тема ніде не проходить у тому ж об'ємі і вигляді, що й на початку. Варіаційність тут дуже опосередкована, вона – основа крещендуючого наростання від початку до кінця. Тема віддалено сягає коломийкових джерел, її початковий мотив виступає як сигнал, яким розпочинається кожний наступний виток спіралі в розвитку частини, а також як мелодична основа, на яку накладається фактурний орнамент, підголоски тощо. Багаторівнева структура викладу передбачає розвиток і по горизонталі (в доповнюючих і завершуючих мотивах), і по вертикалі (в одночасному співставленні мотивів). Майже одразу після кількарязового показу основного мотиву, з'являється варіант коломийкової теми, відтінений тьмяним тембром альтів (С. 52, ц. 44). Згодом він доповнюється і відтінюється тріольним варіантом тієї ж теми, який тут підводить до першого кульмінаційного

сплеску (С. 53, ц. 45). Про експресивні речитативи I частини нагадує туттійне розгортання перед кодою (С. 57).

Дуже важливу смислову роль в творі відіграє кода, в якій проводиться виразно переінтонована, але цілком впізнавана тема I частини. На відміну від просвітленого образу на початку, тут вона – всепереможний язичницький гімн могутнім силам землі. Вона замикає колообіг дійства, повертаючи все «на круги своя». Життєствердна ідея твору виступає в коді концерту з винятковою переконливістю (С. 59).

«Карпатський концерт» М. Скорика – кульмінаційний твір в плані синтезу фольклорного начала з універсальними художніми категоріями. Він доводить невичерпність творчого генія народу, що може проектуватися на найбільш складні філософські рівні професійного мистецтва, природно сполучатися з найновішими прийомами композиторської техніки, і водночас не втрачати своєї самобутності.

4.10. М. Скорик. Прелюдії і фуги для фортепіано. Загальна характеристика циклу

1. Прелюдії і фуги для фортепіано М. Скорика в контексті історичного розвитку поліфонічного циклу.

2. Тональна будова циклу.

3. Жанрово-стильові риси тематизму.

4. Особливості мікроциклу. Роль прелюдії і фуги.

5. Драматургічні особливості макроциклу з позицій ідеї «гри».

6. Аналіз прелюдії і фуги F-dur.

7. Прелюдії і фуги для фортепіано М. Скорика – яскравий приклад феномену «стильової гри».

1. Прелюдії і фуги для фортепіано М. Скорика в контексті історичного розвитку поліфонічного циклу.

Цикл був написаний протягом 1986–88 рр. в період який Л. Кияновська називає періодом «стильової гри», тобто полістилістики.

Його задум, виразно зорієнтований на «Добре темперований клавір» Й.С. Баха і його продовжену в ХХ ст. традицію такими видатними майстрами, як П. Гіндеміт, Д. Шостакович, Р. Щедрін, В.Бібік. Тим самим даний твір природно перекидає стильову арку до неокласичного періоду творчості композитора. Про це свідчить і раціональна компактність викладу звукового матеріалу, і конструктивність лінійного письма, притаманна циклу в цілому, і універсальний характер використовуваних поліфонічних прийомів даної «поліфонічної енциклопедії» тощо. Композитор задумав свій цикл, як складений із дванадцяти «мікро циклів», проте на даний час написано лише шість із них.

2. Тональна будова циклу.

Тональний план, на перший погляд, відповідає бахівському принципу

хроматизму, проте всі мікроцикли – мажорні. І, як пише Л. Кияновська, більш слушно, було б, очевидно, композитору прийняти гіндемітівську систему позначень – in C, in C^{is} і так далі, адже ладовий нахил більшості прелюдій і фуг істотно завуальований. На початку кожного мікро циклу виразно презентується тоніка, проте в подальшому композитор обходиться з нею зовсім вільно – тоніка, за словами Л. Кияновської, знаходиться в циклі в ролі англійської королеви: вона царює, але не править. Лише іноді, в переломних моментах форми, чуття тонального центру стає більш ясным. «Умовність тональностей» добре усвідомлює і сам композитор, оскільки в жодній з частин циклу не ставить ключових знаків, а лише вказує тональність в заголовку.

3. Жанрово-стильові риси тематизму.

Тематизм циклу – напрочуд багатий на різноманітні жанрові асоціації. Сенс «стильової гри» полягає у застосуванні численних альянсів до розмаїтих стильових джерел, часто несумісних з бароковим поліфонічним циклом, або ж зіставлених з ним парадоксально.

Так, наприклад, тема останньої Фа-мажорної прелюдії, побудована на квінтових стрибках, дотепно обіграє знамениту фа мінорну фугу Баха з II тому «Добре темперованого клавіру», проте разом з тим в ній відчуваються і відзвуки жартівливих пісенок, і навіть певні асоціації до головної теми «Дитячої симфонії» Гайдна. В кінці ж фути вона взагалі набуває джазово-коломиївських нюансів, властивих для нефольклорних творів композитора, «Карпатського концерту» чи «Гуцульського триптиху», наприклад. Аналогічні спостереження можна зробити і відносно інших мікроциклів. Зокрема, досить комічним видається плавний перехід від типово барокового прелюдіювання (аналогічного, наприклад, ре-мінорній чи Ре-мажорній прелюдії з I тому «Добре темперованого клавіру») – до конструктивно-пасажного викладу на зразок етюдів К.Черні в Мі-мажорній прелюдії і т. ін.

4. Особливості мікроциклу. Роль прелюдії і фути.

Незвично вирішена також взаємодія прелюдій і фути у кожному з мікроциклів зокрема. Якщо звернутись, як до еталону, до прообразу поліфонічного циклу XVIII ст., то в Прелюдіях і фугах М. Скорика помітною є значно більша роль прелюдії у мікроциклі, аніж у її бароковій моделі. Скориківська «вступна гра» ближча початковим розділам фантазій або токат у партитах, настільки вона – розбудована, масштабна, до того ж нерідко складена з декількох різнохарактерних розділів. Фути ж не стільки контрастує прелюдії, на зразок «імпровізована форма – раціональна форма», скільки є продовженням лінії примхливих трансформацій, несподіваних зіткнень і смислових перероджень початкового ясно окресленого тематичного ядра. Сам тип викладу так само нерідко виявляється схожим – і в прелюдії, і в фузі взаємодіють між собою гомофонно-гармонічний і контрапунктично-поліфонічний виклади, органічно перетікаючи з одного в інший. В цьому також полягає одна із особливостей «гри», як химерної непередбачуваності, умовності дійства. Це підтверджується численними

прикладами в циклі. Наприклад, у завершенні Ре-бемоль мажорної фуґи після обов'язкового проведення теми в басовому голосі в аугументації (збільшенні) додається ефектна концертна каденція, більш доречна для фантазії чи органної прелюдії, або в прелюдії з цього ж мікроциклу акцентується лінійне ведення голосів. Таке свідчить про умовність, відносність, взаємозамінюваність даних понять.

У кожному з окремих мікроциклів прелюдія і фуґа пов'язані між собою досить безпосередньо, як такі, що належать до одного образного кола образності (за винятком останньої). До-мажор – конструктивно-афористичний, дисонуючо-джазовий образ. Ре-бемоль мажор – «органний», бароково-пишний, імпровізаційний, з ефектами дзвонівості. Ре мажор – «енциклопедія» поліфонічних прийомів, своєрідна поліфонічна гра. Мі-бемоль мажор – пасторально-споглядальна, «романтизовано-колеристична». Мі мажор – віртуозно-концертна, але разом з тим і конструктивна. Фа мажор – єдиний мікроцикл, в якому прелюдія і фуґа більш явно контрастують між собою: прелюдія пасторальна, з численними прикрасами, граціозно-вибаглива, фуґа побудована на танцювальній темі, що в процесі розвитку наближається до «неофольклорного» кола образів.

5. Драматургічні особливості макроциклу з позицій ідеї «гри».

У Прелюдях і фуґах М. Скорик демонструє блискуче володіння поліфонічною технікою. За винахідливістю контрапунктичних прийомів цей цикл може конкурувати з одним з найвідоміших поліфонічних циклів двадцятого сторіччя, – «Людус тоналіс» П. Гіндеміта. Проте на відміну від циклу німецького неокласика, цикл М. Скорика вирішує інше завдання. У Гіндеміта кожна з фуґ демонструє якийсь інший вид поліфонічної техніки, кожна в цьому відношенні має власну функцію. Фуґи М. Скорика в процесі розвитку послідовно проводять принцип «порушення» очікуваних і заявлених на початку прийомів, або ж таке «порушення» спостерігаємо вже на самому початку фуґи. Наприклад, відповідь у двоголосній фузі Ре-мажор є таким відступом від правил – вона звучить не квінтою вище, а починається основним тоном, проводячись в інверсії (дзеркальному відображенні). Як пише Л. Кияновська, гра трактується композитором не як упорядкована «гра в бісер» (алюзія до роману Г.Гессе, прототипом головного героя якого є А. Шенберг), тобто, не як модель досконалої реальності, а як фантазмагорія, де реальне виявляється шаржованим, а комічне – набуває рис серйозності, і навіть величності (як у згаданій вже останній Фа-мажорній фузі). Тому контрапунктичні прийоми представляють собою чергування «правильних» і «неправильних» прийомів, або й ширше – невичерпних можливостей безкінечних перетворень. Так у згаданій вже двоголосній фузі Ре-мажор після незвичної інверсійної відповіді розвиток продовжується настільки ж незвичним чином: тема проводиться в ракоході, потім – ракоході-інверсії – і це в експозиції! Не кажучи вже про те, що сама тема містить в собі риси концентричності і, обертаючись навколо терцієвої вісі (фа-дієз), набуває

вигляду руху по колу, відповідно чому її розвиток-розкручування містить ті самі риси концентричності.

Ще одним аспектом «гри» виявляється послідовне застосування прийому неутриманого протискладнення. Уникаючи утриманих контрапунктів, композитор широко використовує образні можливості нових мелодичних зворотів, які дозволяють «оживити» розвиток фуґи. В цьому плані особливо цікавим прикладом служить остання Фа-мажорна фуґа, де характерна ритмічна фігура – дві шістнадцятки на слабкій долі надає певної грайливості і лукавої граціозності масивній, побудованій на квінтових ходах, темі.

Разом з тим, аби уникнути інерції сприйняття, композитор не всі мікроцикли будує на відході від традиційних прикмет поліфонічного циклу. Так, прелюдія Ре-бемоль мажор, початок якої побудованій на виразному ефекті «дзвоновості», в подальшому розгортанні нагадує стилістику хоральних прелюдій Баха, завдяки наслідуванню «органної» фактури. Фуґа До мажор теж швидше належить до більш традиційних у своїй неокласичній конструктивності. Натомість прелюдія з цього мікроциклу напрочуд ясно нагадує деякі «джазоподібні» сторінки попередніх творів Скорика, не втрачаючи разом з тим зв'язку зі стилізованою бароковою імпровізацією і майже гіндемітівською емансипацією дисонантних ходів та вертикальних співзвуч.

Принцип неочікуваної зміни вражень, котрий покладений в основу чергування мікроциклів (зрештою, їх взаємозв'язаність між собою є цілком умовною, оскільки кожен з циклів – художньо самодостатній, цілісний і завершений) дозволяє автору досягати численних смислових алюзій. Ефекти «обману очікувань» виникають на двох основних рівнях: 1) переключенням від однієї образно-емоційної сфери до її протилежності; 2) кардинальним переродженням семантики того чи іншого тематичного елемента протягом його розвитку.

6. Аналіз прелюдії і фуґи F-dur.

Прелюдія і фуґа F-dur завершує 1-й зошит прелюдії і фуґ М. Скорика. Прелюдія і фуґа є контрастними в образно-художньому плані, а водночас і споріднені. Прелюдія малює витончений, легкий, грайливий, капріччозний (з італ. – примхливий) образ. Фуґа – активний, цілеспрямований, але водночас імпульсивно-темпераментний, лукаво-задерикуватий. Разом з тим, фуґа є яскравим прикладом поєднання строгих закономірностей поліфонічної форми з джазовою імпровізацією – в т. ч. ритмічним «розкачуванням» (свінгом), пікатними альтерованими гармоніями тощо. І в прелюдії, і в фузі панує свобода вільного, імпровізаційного розвитку, у першому випадку, зумовлена опорою на жанрові особливості капріччю, у другому – на мелоритми джазу. Сполучення в одному малому циклі особливостей «серйозного» (капріччю) і «легкого» (джазова п'єса) жанрів є характерним для М. Скорика. Ця тенденція досить виразно проявляє себе у творчості композитора, починаючи ще із 1960-х років. Вживаний у кожному другому творі («Гуцульський триптих», «Карпатський концерт», партити і т. д.), такий

підхід можна вважати творчим методом композитора. Забезпечуючи широку популярність музики М. Скорика, її доступність масовій аудиторії, він запроваджується композитором в умовах строгого контролю почуття міри (М. Скорик жодного разу не зраджує доброму смаку) і таким чином «підносить» широковживані, нерідко навіть «затерті» інтонації до рівня високого мистецтва.

Написана у простій тричастинній формі, прелюдія демонструє багатство гнучких перетворень початкового півторатактового мотиву, його витончену розкіш гармонічної та ритмічної гри. «Розсипчастий» мелодичний рельєф мотиву, з його стрімким «падінням» (по звуках T5₃) на початку і наступним підйомом (на зб.8, який, до речі, гармонізується ч. 5 – зб. 5) завершується плавною, вокальною інтонацією – спуском від терції до квінти.

Примхливий ритмічний малюнок мотиву, в якому також цілком виразно окреслені три самостійні елементи – формула з тридцятьдругими, пунктир і рівний ритм шістнадцятими, підкреслює імпровізаційний характер і відповідає структурним особливостям його мелодичного рельєфу. Цей мотив є джерелом багатогранного варіантно-інтонаційного розвитку прелюдії, що здійснюється в умовах перемінного метру, колоритних паралелізмів, що виразно засвідчує про себе вже в першому модулюючому у D-dur реченні твору (див. тт. 6–9).

Друге речення (тт. 10-19) вносить у зміст прелюдії ряд нових відтінків. З одного боку – це ліризація образу (завдяки плавності голосоведення, елементам секвентності – порів. тт. 12–14), з іншого – його драматичне загострення, пов'язане із повторенням (скандуванням) виокремленого з ключової тези твору пунктирного мотиву, яке бачиться передбаченням інтонаційного змісту фуґи (і її теми, і послідовного розвитку цієї теми аж до коди). Кінець першої частини прелюдії формує її першу кульмінаційну вершину.

У середині форми відбувається різнобічне «обігрування» вже знайомих інтонацій, в т. ч. і за допомогою викладі мотиву мотиву з тридцятьдругими у оберненому протирусі (т. 24), у оберненій імітації (т. 25), одночасно з використанням політональності (ais-moll–Fis-dur; d-moll–f-moll). Загалом помітною є тенденція протиставлення протируху ланцюжковому голосоведенню (порів. тт. 22–26 і тт. 27–28; тт. 29–30 і тт. 31–36 тощо). Досить виразно в таких умовах вимальовується і роль скандуючого пунктирного мотиву, його послідовний розвиток (тт. 28, 37–42). Вибудована на основі нього друга, ще потужніша кульмінаційна вершина прелюдії (тт. 43–46), вирішена як співставлення гучної (тт. 43–44) і тихої (тт. 45–46) зон.

Динамічна реприза Tempo I щодо особливостей викладу інтонаційного матеріалу є набагато одноріднішою не тільки в порівнянні з серединою, але і з експозицією форми. Адже тут відбувається чіткий розподіл на мелодійний голос (пр. р.) і гармонічне «continuo» (л. р.), знімається метрична перемінність, в цілому спрощується і ритмічний малюнок, і тонально-гармонічний зміст теми. Натомість – уводиться філігранний пасаж –

квазікаденція – *rubato*, чотиритактова кодетта після якого сприймається як сфокусоване співставлення найважливіших інтонаційних згустків прелюдії – кадансу першого речення форми (порів. тт. 56–59 з тт. 6–9), а також блискучого варіанту мотиву з тридцять другими, поданого у протирусі (порів. т. 59 і т. 24).

Чотиритактова тема чотириголосної фуґи – проста і елегантна одночасно. Вона складається двох елементів. Перший побудований як подвійне повторення тоніки і доміанти. Властива йому ритмічна і мелодична простота захоплюють акцентованої пружністю інтонації. Другий є безпосереднім продовженням першого – його динамічним розвитком, що вбирає у себе заявлену прелюдією пунктирну ритмоформулу. Музично-синтаксична структура теми – 1 т. + 1 т. + 2 т. (підсумування) є типовим зразком класичного квадратного мислення, що підкреслює стрункість будови та логіку викладу думки теми.

Експозиція включає чотири проведення теми (альт→сопрано, бас→тенор) в Т, D, Т, D відповідно. Дотримуючись класичних тональних закономірностей, М. Скорик разом з тим відступає від ряду класичних закономірностей фуґи. Зокрема, вже в другому (тональна відповідь), третьому і четвертому проведеннях теми він вносить зміни у її завершення, посилюючи таким чином роль імпровізаційності. В такому контексті протискладнення (виростає із 2-го елементу теми, таким чином посилюється однорідність інтонаційного матеріалу фуґи) очевидно можна віднести до утриманого, адже, незважаючи на варіантність його мелодичного змісту, його виразна ритміка залишається незмінною, таким чином скріплюючи цю поліфонічну форму в цілому. Крім того, підкреслена регулярність ритмічної пульсації фуґи стає важливим чинником творення її джазового образу.

У розробковий розділ фуґи вводить чотиритактова модулююча (F-dur-a-moll) інтермедія (т. 19 і далі). Перші дві однотактові інтермедії фуґи з'являються між 2-м і 3-м, 3-м і 4-м проведеннями теми в експозиції відповідно). Далі тема проводиться у баса і сопрано по черзі в a-moll. Цікаво, що тут композитор пише нові важливі в інтонаційному відношенні протискладнення (з виразною синкопою – див. тт. 23–24; і короткими тіратами – див. тт. 27–28), що накладаються на незмінне проведення пунктирного ритму).

Вони є також утриманими, про що свідчать два наступні проведення теми (також бас-сопрано) у f \sharp -moll (тт. 31–38). Далі – ланцюжок урізаних проведень теми (*alla stretta*) – у g \sharp -moll, c-moll, Des-dur (у ракоході), далі – ряд хроматичних (з мажорними і мінорними терціями одночасно) проведень теми у зменшенні – c, a \sharp , e, c, g \sharp , що «вливаються» у розлогу інтермедію, інтонаційний матеріал якої уже підготований останніми протискладненнями (від т. 43. і далі).

Обігрування хроматичних півтонів у густому триголосному викладі шістнадцятими, в т. ч. у протирусі є першою ефектно-блискучою

кульмінацією фуги, що постає як результат великої хвилі розробкового розвитку матеріалу (від т. 50 і далі).

Далі – дві менші хвилі, що, одна за другою поступово формують другу – генеральну кульмінацію фуги. Перша – від т. 58 інтонує серію тритоново-квінтових, «урізаних» стретних із подальшим ущільненням (від т. 62) трансформацій теми (e–g–b–d–f–a–c–e–C), що проводиться на D-органному пункті у стрімкому підйомі до вершини (тт. 64–67) і завершується раптовим зривом вкінці.

Друга (від. т. 68) – це хвилеподібно викладена інтермедія, що, розвиваючи уже знайомі пунктирні ритмоінтонації, звучить на фоні послідовно викладеного низхідного хроматичного басу, який крок-за-кроком спускається від As контроктави до C субконтроктави. Так формується генеральна репризна кульмінація фуги (від т. 78).

У репризі-кодї тема двічі проводиться в основній тональності у насиченому акордовому викладі на фоні рішучих кварто-квінтових кроків басів (у октавному подвоєнні), що надає останній трансформації цього образу – підсумовуюче-грандіозного характеру.

«Ліричним прощанням» з фугою виглядає останній її тритакт, в якому несподівано відроджуються ніжно-завмираючі хроматичні інтонації прелюдії.

7. Прелюдії і фуги для фортепіано М. Скорика – яскравий приклад феномену «стильової гри».

На основі сказаного, слід підсумувати таке. Прелюдії і фуги М. Скорика є дуже цікавим, своєрідним, високохудожнім трактуванням багатючих можливостей поліфонічної техніки. Попри сказане, одним з найяскравіших вражень і одночасно достоїнств циклу є його «сюжетність», «белетристичність», абсолютно нехарактерна для такого «інтелектуального» жанру в цілому. Разом з тим, з позиції панівної тенденції творчості М. Скорика, починаючи з 1980-х років, яку Л. Кияновська називає феноменом «стильової гри», такий художній результат бачиться і цілком передбачуваним, і не менш закономірним.

4.11. Є. Станкович. «Я утверждаюсь». Жанрово-типологічні риси симфонії-епопеї

1. Тема та поетичні джерела твору.
2. Два головні русла розвитку симфонії.
3. Прийоми кінодраматургії.
4. Жанрово-типологічні властивості симфонії-епопеї.
 - 4.1. Риси епічного жанру.
 - 4.2. Риси ліричного, драматичного та поемного жанрів.
 - 4.3. Риси публіцистичності.

1. Тема та поетичні джерела твору.

Симфонія «Я утверждаюсь» була написана в 1976 році. В ній композитор звернувся до теми революції та громадянської війни. Симфонія не належить до «датських опусів». Це сильний в художньому плані твір, що пережив свій час і вже встиг зробити великий вплив на розвиток української музики. Композитор не ставив перед собою завдання оспівати революцію як «зорю людства», він прагнув почути в ній біль епохи. Тут доречно згадати слова Марини Цветаєвої, яка писала: «Тема революції – замовлення часу. Тема прославлення революції – замовлення партії».

Митцем-психологом, митцем-істориком, який роздумує над долею своєї країни і свого народу, постає в цій симфонії Є. Станкович. Даючи емоційно-психологічний зріз революційних подій, він малює їх як сплетення суперечностей – трагедії, пристрасного пориву до свободи, кривавого жаху, одержимості романтичною мрією.

«Партнером» Є. Станковича в цьому творі стали вірші Павла Тичини. Вони дозволили композитору створити багатопластове психологічно-історичне полотно. Станкович в основному використав тексти ранніх віршів П. Тичини, написаних у 1907-1923 р.р. Це у 1-й ч. – «Блакить мою душу овіяла» (1907), «Як не горю» (1915), «Там тополі у полі» (1916), у 2-й ч. – «Напував коня» (1919), «Революційний гімн» (1919), «Плуг» (1919); у 3-й – «Вітер з України» (1923); у 4-й – «Як упав же він з коня» (1919); у 5-й – «Похорон друга» (1942), «В космічному оркестрі» (1920); у 6-й – «Я стверджуюсь» (1943).

Композитор не ввів у твір жодного «музичного документу» революційних років, разом з тим узагальнена образність симфонії створює враження граничної документальної конкретності. Такими «документами епохи» стали вірші Тичини, створені по слідах гарячих подій. Покладені в основу останньої частини строфи одного з найбільш відомих творів поета («Я стверджуюсь»), написані у день визволення України від гітлерівців – збагатили художню систему твору Станковича новими асоціативними обертонами, розсунули його хронологічні рамки.

2. Два головні русла розвитку симфонії.

Структура симфонічного циклу в її зовнішньому вимірі така:

1. Прелюдія – сонатна форма.
2. Токата – рондо + тричастинність.
3. Канони – варіаційно-куплетна.
4. Балада – варіаційно-куплетна.
5. Речитативи – рондальність і варіаційна куплетність.
6. Фінал – двочастинність.

Музичне дійство грандіозного шестичастинного циклу симфонії тече двома руслами. В одному з них (2, 4, 6 чч.) «режисером» є сама епоха – з її грандіозними подіями і вулканічною температурою тих років, а головним персонажем – народ, образ якого постає в різних масштабах, ракурсах,

планах: то як розбуджена революцією грізна стихія (2 ч.), то як горде усвідомлення своєї сили, єдності (6 ч.).

В цю панораму історичних подій вписані роздуми ліричного героя (1, 3, 5 чч.), що утворюють другий, внутрішній сюжет симфонії. Його розгортання підпорядковано ідеї становлення особистості, її духовного мужніння: від юнацької радості відкриття світу, першого, захоплено романтичного відчуття зв'язку з природою, через осмислення подій дійсності – до усвідомлення законів розвитку життя, його постійної змінюваності, оновлення.

Обидва сюжетних русла зовні виглядають цілком самостійними, чітко розмежованими. Темпераментне буйство фактури, могутні хорові і оркестрові тутті, наступальна маршова сила панує в першому, натомість тендітні соло, прозоре плетиво оркестрових партій, як ллються в неспішному імітаційному русі, романсовість мелодики – в другому.

Показовим є і жанрове протиставлення частин: Токата, Балада, Фінал (2, 4 6 ч.ч.), з одного боку, – і Прелюдія, Канони, Речитативи (1, 3 5 ч.ч.) з іншого. Першій групі жанрів властива активність, подієвість, другій – медитативність, роздумливість, заповільненість протікання часу.

Композитор органічно поєднує внутрішній і зовнішній сюжети в єдиний музично-поетичний контур. Цьому сприяють і партія соліста (2, 5, 6 ч.ч.), в якій триває неперервний акт осягнення світу; і поетичний текст, де лейтмотивом проходить образ вітру, уособлюючи дихання революційних стихій (1, 2, 3 ч.ч.).

«Вітер» бушує і в музиці Станковича – його пориви потрясають 2 ч., вриваються в завершення 3-ї, проносяться над 5-ю. Для цього композитор використовує могутній арсенал зображальних засобів: вібруючі, щільно заповнені звукові пласти, глісандуючі флажолетні кластери, поступові роздування звучності, крики («вітер!»), що як ехо прокочуються через всі хорові партії, зигзаги хорових гліссандо, різкі спалахи низької міді, тріск ксилофона. Все це допомагає створенню яскравої картини грозового пейзажу і досягненню відповідного метафоричного ефекту – створення образу революційної буремної епохи.

Розмивають сюжетні кордони частин і лейтобрази симфонії. Серед них – грізний набатний клич і могутні на протягнутому звуці унісони хорових і оркестрових басів, що відкривають симфонію. Цей «набат» так чи інакше представлений у кожній частині. Ним починається і фінал, скандуючи, проголошуючи головну ідею твору – «Я стверджуюсь» (С. 21, С. 147).

Лейтзначення набуває і тема «революційного маршу» (2 ч. ц. 20), головна риса якої активно-наступальна метро-ритмічна пульсація, що вибудовує всю фактуру у щільно-жорстку вертикаль (С. 45–46).

«Стальна мускулатура» маршу організує вольовий натиск 2-ї частини, її чіткий крок чути в «масових епізодах» 4-ї і 5-ї частин. У всіх частинах симфонії чути інтонацію головної теми 1-ї частини, що виступає в ролі головного лейтмотиву симфонії. Вона звучить або у вигляді неспішного

роздуму вголос, або у вигляді «одягнутої в мідь» суворо-драматичної теми у 4–6 чч. (С. 21–22, С.121, С.151).

Вінчає симфонію переведена в характер гімну ПП 1 ч., мелодична лінія якої набуває горельєфної випуклості завдяки використанню багатооктавних унісонів, вокалізації хору і струнних (С. 29, С. 155–156).

Таким чином обидві сюжетні русла симфонії розділені тільки зовні. Жодна з них в жодній з частин не перериває свого руху: лише часами поступаючись місцем одна одній, вони по черзі сходять в глибинні пласти дії, але і тоді їхній контрапункт залишається достатньо відчутним.

3. Прийоми кінодраматургії.

Композиція симфонії вибудована за допомогою прийомів кінодраматургії. Постійна зміна ракурсу, «гра планами», монтажне компонування кадрів – всі ці принципи кінематографічного жанру отримують в симфонії широке застосування, організуючи структуру як окремих частин, так і всього твору.

У масштабах всього твору – це невідшліфованість, незгладженість «монтажних стиків» між частинами (всі йдуть атака), що створюють своєрідні злами форми. Друга частина, наприклад, витримана в «розмашистому» загальному плані, малює масштабну масову сцену – революційні сили, що піднялися на боротьбу «під прапором грізно-величним» (Тичина). 4-а («Як упав же він з коня»), що сюжетно продовжує 2-гу – один із епізодів цієї грандіозної битви, її «мізансцену», «крупний план». Неодноразове вторгнення в бурхливий потік 2-ї частини теми «революційного гімну» (теми-лозунгу) створює такий же ефект, що і включення документальних кадрів в канву художнього фільму.

Драматургічне вирішення 4-ї частини викликає аналогії з прийомами кіномонтажу. Кластерний «дріб» (одна із трансформацій набату), який відкриває Баладу, сприймається як «стоп-кадр», що фіксує на кіноплівці гострий драматичний ефект. Ця аналогія посилюється, коли «стоп-кадр» кілька разів перериває мелодичну лінію солюючого альтя. Зіткнення суперконтрастів (тутті і соло), частота їх кадрювання (1–2 тт.) посилює експресивну напруженість дії (С. 96–97).

Разом з тим Балада є прикладом того як під пером майстра найновіші лексичні прийоми і засоби не втрачають національної вкоріненості: інструментальні соло 4-ї частини виростають з інструментальних награвань Закарпаття, їх принцип короткого дихання, характерний для народних награвань органічно поєднується з кадровим монтуванням Балади (С. 99).

У наступному хоровому епізоді «Як упав же він з коня» виникає аналогія з рапідною зйомкою. Повільне напластування хорових партій (всього 8), їх ритмічна та інтонаційна рівність (не порушувана однорідність тривалостей, плавність предйомного секундowego членування мелодії) створюють ефект розтягнутого часу, як це буває в уповільнених кінокадрах, з властивим їм плинним характером руху (С. 101–102). Цим композитор переслідує мету

передати вповільнену течію психологічного часу у порівнянні з часом хронологічним.

Використане в баладі і переключення з крупного плану на загальний, коли в детально виписану психологічно розпрацьовану моносцену вливаються напливи-ремінісценції з «масових» епізодів 2-ї ч. (С. 112–113).

Можливість такого вирішення закладена в неодноплановій фабульності мініатюри Тичини, в якій показана не лише смерть одного героя, але і широкий фронт революційних битв.

Присутня в Баладі і двоплановість іншого гатунку: події частини «пропущені» через неї двічі: в своєму реальному виді (загибель героя, його славлення і шум бою, що віддаляється) – з одного боку, з іншого ж – відображення цих подій в гаснучій свідомості вмираючого бійця (тема канону «заплутується» в стретті дерева, на яку накладається хорова говірка «як упав же він» і відзвук прогрімівшої «слави» (С. 105–107).

4. Жанрово-типологічні властивості симфонії-епопеї.

У подвійній музично-жанровій належності твору Станковича (симфонія і ораторія) безумовною домінантою є винесена автором у назву твору симфонія. Підтвердженням цього є збереження типологічних ознак жанру симфонії: опора на її семантичний інваріант, використання структурних ознак симфонічного циклу, яскраво виражена симфонічність мислення, а з іншого боку – органічна вписуваність даного твору в симфонічну творчість Станковича – з властивою для композитора «граматикою» жанру. Йдеться, наприклад, про такі композиційно-драматургічні риси як поемність, алеаторно-сонорну організацію перехідних розділів (у переході від Канонів до Балади), розв'язуючу функцію вертикалі.

4.1. Риси епічного жанру.

Досить відчутно вираженими в симфонії є риси епічної драматургії: оповідальність, картинність, контрастність, підкреслена жанровим протиставленням частин. Характерна для епіки арковість проявляється як в масштабі цілого (набат на початку і в кінці симфонії, роль побічної партії), так і між окремими частинами – наприклад оркестрова тема з ГП 1 ч. (тт. 7–12 в експозиції, тт. 76–82 в репризі) повторюється в 3-й частині у дерев'яних духових – тт. 19–24 (С. 22–24, С. 86–87). Тема «революційного співу» звучить в 2-й ч. (т. 22) і 4-й ч. у т. 67 з текстом «гей, рубали ворогів» (С. 111–112). Ремінісценції виникають в партії соліста у 2-й (ц. 100) і 5-й чч. (від ц. 10) і ін. (С. 72–73, С. 127).

До типово епічної формульності належить «рефренна» функція ГП 1-ї ч. Її проведення виявляє присутність автора-сказителя, який панорамним поглядом охоплює всі події симфонії, даючи їм оцінку. Структура циклу також тяжіє до епічної моделі: 6 контрастних і – зовні сюїтно організованих частин виявляють синтагматику відносин, типову для 4-частинної епічної симфонії. В функції 1-ї ч. виступає Прелюдія. Це повільна соната, заявка на епічне розгортання дії. Скерцо (Токата), як того вимагає епічний канон, розташовується на другому місці, в ньому просвічує «типова» семантика і

через «кінетичний заряд» (це єдина швидка, з провідною роллю ритму, частина циклу), і через жанровість (в ній маршова основа і глибоко сховане ігрове начало). Не випадково тут, до речі, виникають асоціації з темпераментною стихією «Кривого танцю» Л. Дичко з «Чотирьох пір року».

Канони, Балада і Речитативи формують зону 3-ї – повільної частини циклу, де середній розділ (Балада) виділяється особливо активною подієвістю – переключенням із розповіді – в показ (подібне, до речі, зустрічалося в 2-ї частині 2-ї симфонії Бородіна). Міцній пов'язаності Канонів, Балади і Речитативів сприяє їхня семантична однорідність – в кожній частині присутнє «відчуття людиною себе як роздумуючої істоти» (Асаф'єв) – і відповідно – темпова, фактурна (переважно імітаційна), тематична спорідненість. Теми цих частин не тільки кратні основному лейтмотиву симфонії, але й однонаправлені в його переінтонуванні – в бік речитативної медитації. Фінал є зразком урочистої епіки, «злиття особистості з космосом і людиною».

4.2. Риси ліричного, драматичного та поемного жанрів.

Проте трактувати симфонію лише з позицій епічного канону не об'єктивно. Адже образи автора і героя в ній суміщуються (літературознавець Утехін називає це трансформативною формою епіки). Це приводить до посилення ліричного начала в симфонії: пронизані «авторським почуттям» переживання-роздуми в 1-й, 3-й, 5-й ч.ч. симфонії формують образ ліричного героя, який стає структурним центром всієї композиції. Ліричними ознаками є відсутність фабульності у «внутрішньому» сюжеті симфонії (своєрідному ліричному щоденнику), не часові і логічні, а асоціативні зв'язки між частинам симфонії.

В симфонії можна знайти також риси драми. З такої точки зору Прелюдія виступить як пролог; Токата – як дієва, конфліктна частина, Канони – повільна 2-а частина; Балада – займе місце скерцо і уособлюватиме новий етап в розвитку конфлікту з його трагічною кульмінацією; Речитативи виконуватимуть роль фіналу, в якому поєднуються філософське осмислення життя з «музикою воєдину відчуваючих сердець» (Б. Асаф'єв); 6-а частина – завершення-апофеоз.

Типологічна багатомірність симфонії Є. Станковича, що поєднує в собі епос, лірику і драму, закладена в тематизмі, інтонаційно-жанрова програма якого включає риси, що йдуть від думи, ліричної пісні та романсовості. Подібна широта жанрового узагальнення в темах симфонії, що не мають конкретних жанрових джерел і пояснює їх вписуваність в широке коло інтонаційних асоціацій (наприклад з тематизмом Б. Лятошинського чи С. Танєєва).

Інтонаційно-жанрові риси тематизму симфонії визначили його потенцію змінювання, якісного росту. Наскрізний симфонічний ток пронизує розвиток твору від першого такту до останнього. Тематизм всіх частин сходиться до л-ву – або прямо або через ПП Прелюдії. Якісне переродження вихідного матеріалу посилюється кардинальною жанровою трансформацією: з пісенно-

думного і романсового – у плач, голосіння (4 ч.), ораторську промову (партія соліста, хор у 2-й, 5-й, 6-й чч.).

Відчуття неперервності процесу переінтонування підкреслюється тим, що в кожній частині «точкою відліку» в розгортанні інтонаційної драматургії є не тільки експозиційні варіанти тем Прелюдії, але і пережиті раніше етапи «інтонаційної фабули» – досвід попередніх частин. Ступінь його акумуляції по мірі просування до фіналу зростає. Від першої частини до фіналу йде процес «образного проростання», аналогічний інтонаційному, але оперуючий більш крупними семантично-структурними утвореннями. Все це, разом з рисами монотематизму, реальної нерозчленованості звучання (всі частини атака) дозволяє розглядати композицію симфонії як грандіозну поему. Композиційний розподіл матеріалу в ній підкорений закономірностям сонатної форми. 1 ч. (Прелюдія) – експозиція, де ГП і ПП належать одній сфері образів. 2–5 чч. – розробка, де Балада відіграє роль кульмінації драматичної дії, а Речитативи – емоційно-сислової кульмінації. 6 ч. – динамічна реприза, в якій матеріал експозиції (набат, ГП, ПП) повертається в емоційно укрупненому, динамізованому плані.

Кінцевим результатом таких інтенсивних інтегративних процесів стало створення нового жанрового варіанту симфонії – симфонії-епопеї. Саме в цій жанровій структурі такі різні «стихії» як епос, лірика, драма, циклічність і поемність, узагальненість і сюжетність здатні були створити нову цілісність. Власне в симфонії-епопеї всі названі якості виступають не як ознаки різних систем, а як прояв однієї жанрової системи.

4.3. Риси публіцистичності.

Ще однією складовою в складній жанровій формулі «Я утверждаюсь» є художня публіцистика. Квазіхронікальність симфонії Станковича формує не точне відтворення конкретних історичних деталей, фактів, не строга їх послідовність, а влучне передавання емоційної тональності епохи, психологічно достовірна реконструкція крупних планів («Як упав же він з коня»). В симфонії широко використовуються роздум, посилені оцінковість, які є важливим прийомом художньої публіцистики. Події історії коментуються в партії соліста (2, 5, 6 чч.), осмислюються у внутрішньому сюжетному руслі (1, 3, 5 чч.), з його інтонаційно-жанровою установкою на медитацію. Роздумливість підвищує оціночність, не суб'єктивну, а надіндивідуальну.

У симфонії Є. Станковича як і в публіцистичному романі присутні три зрізи часу – ситуаційний (конкретний), історичний та філософський. Ситуаційний – в Баладі (загибель героя). Але крізь цю ситуацію проступає й історичний час симфонії – епоха революційних битв. Фінал виводить історичний час з минулого в теперішнє і майбутнє. Медитативні частини посилюють філософський часовий рівень симфонії. Публіцистичне свічення симфонії посилює також ораторська інтонаційна установка (не випадково корені публіцистики зводяться до ораторської діяльності). Лозунгова, мітингова інтонація, яка виступає першоосновою партії соліста (а в масових

сценах і хорі, де вона сплавлена з ритмо-інтонаціями пісень-маршів), надає плакатної оголеності ідеї симфонії. Таким чином публіцистичність, проявляючись на рівні поетичного ряду, музичного мовлення, цілісної композиції, стає однією із визначальних ознак новаторської жанрової сутності твору, дозволяючи говорити про модифікацію в ній симфонії-епопеї в публіцистичну епіку.

Унікальність Третьої симфонії Є. Станковича не означає її відірваності від набутого музичною культурою досвіду. Генеалогія твору надзвичайно розгалужена і включає в т. ч. явища української культури, окрім згаданих уже (творів Б. Лятошинського, С. Танєєва, С. Рахманінова) – це вокально-симфонічні та симфонічні твори Л. Ревуцького, а з літературних, наприклад, – «Уманські спогади» Миколи Бажана.

Кінцева сторінка

Навчально-методичне видання

Коменда Ольга Іванівна

**Історія музичної культури:
комплексна контрольна робота**
з нормативної навчальної дисципліни
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Музичне мистецтво»

Друкується в авторській редакції

Формат 60×84 1/16. Обсяг 0,8 ум. друк. арк., 07 обл. вид. арк. Наклад 50 пр. Зам. 167.
Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк (м. Луцьк, вул. Винниченка, 14, тел. (0332) 29-90-
65). Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України ДК №4607 від
30.08.2013 р.