

48
X80
Б

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. Котляревського

**ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ *A CAPPELLA* ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів
культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації
Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Спеціалізація «Хорове диригування»
Освітньо-кваліфікаційний рівень «Бакалавр»

Харків - 2019

78.071.1 (477.54) : 784.1 : 78.03 "19"

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 2 від 26.09. 2019 р.).

Рецензенти:

Іванова Юлія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури

Батовська Олена Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Автор:

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Хорова творчість *a cappella* харківських композиторів: методичні рекомендації з хорової літератури (української) для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Хорове диригування» /Харк. нац. унів. мистецтв імені І. П. Котляревського; автор: Н. А. Белік-Золотарьова – Х.: ХНУМ, 2019. – 24 с.

Навчальний курс «Хорова література (українська)» є фундаментальним та професійно-орієнтованим за фахом «Хорове диригування». Вивчення хорового доробку *a cappella* харківських митців сприятиме розумінню тенденцій розвитку української хорової творчості, вияву впливу представників харківської композиторської школи на мистецькі процеси вітчизняної культури.

© Белік-Золотарьова Н.А., 2019 р.

Хорова творчість *a cappella* харківських композиторів є невід'ємною частиною доробку вітчизняних митців в акапельному жанрі. До створення хорових композицій *a cappella* звертались як визнані майстри (Т. Кравцов, В. Губаренко, В. Бібік), так і видатні композитори сьогодення (В. Дробязгіна, А. Гайдено, В. Мужиль). Молода генерація у цьому жанровому сегменті представлена іменами О. Похило, В. Нитки.

Тарас Сергійович Кравцов (1922 – 2013) – видатний харківський композитор, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор. 1952 року закінчив історико-теоретичний факультет Харківської консерваторії (нині національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського), з цього ж року починає викладати у рідному ВНЗ, з 1966 – доцент, з 1992 року – професор.

Хорову творчість митця репрезентують:

- кантата-дума «На могилі Шевченка», слова В. Сосюри, 1962;
- триптих «Голубая Русь» на вірші С. Єсеніна,
- кантата-поема «Червона зима», слова В. Сосюри, 1967, 2 ред. 1977;
- «І небо невмите» на вірші Т. Шевченка,
- Три романтичних хори на вірші російських поетів, 1965;
- цикл «Хорові акварелі» на вірші В. Сосюри, 1974;
- «Дифірамб Києву» для хору й симфонічного оркестру,
- обробки українських народних пісень.

«Хорові акварелі» – цикл акапельних творів, які втілюють ідею циклічності в природі й складаються з Прелюдії, 12-ти п'єс та Постлюдії. «Хорові акварелі» містить чотири групи хорів: весняні, літні, осінні та зимові. Поетичним першоджерелом явились вірші В. Сосюри. Цикл сприймається як своєрідне музичне лірико-філософське осмислення життя людини. Ідея змалювати різні стани природи вимагала контрастних співставлень. Це стосується темпів, за допомогою яких композитор втілював майже зримає зображення різних пір року:

- «весняні акварелі» звучать, переважно, швидко;
- «літні» – помірковано;

Бібліотека ХНУМ



БЗ67

АБ

3

Бібліотека
ХНУМ

- «осінні» – помірковано-швидко;
- «зимові» – повільно (за винятком «Сніжинок»);

і чергування різноманітних тембрів мішаного, чоловічого та жіночого хорів.

Відкриває цикл акварелей **Прелюдія** «Люблю, коли хвилі юрбою», яка складається з чотирьох розділів, що умовно можна визначити як «весняний», «літній», «осінній» та «зимовий». Піднесений настрій першого розділу створюється завдяки висхідному секстовому руху в партії сопрано, терцовій вторі у альтів та унісонному звучанню чоловічих голосів у яскравій динаміці. Другий, «літній» розділ, набуває характеру елегійної замріяності за рахунок прозорої фактури з імітаційними почерговими вступами жіночих і чоловічих голосів. Контрастним є «осінній», третій розділ, де на тлі витриманих звуків у низьких голосів (альтів і басів) звучить мелодична лінія сопрано. Уповільнення темпу, стримані нюанси сприяють створенню характеру спокою і душевної рівноваги. «Зимовий» розділ завдяки зміні тональності – E-dur замість D-dur сприймається радісно. Ознак цілісності твору надають використані Т. Кравцовим однотерцові акорди, які звучать у вступі та коді.

12 п'єс циклу розподіляються відповідно до змін пір року.

«Весняні» акварелі – «Ми рвали проліски», «Хмарки, як дим», «Зелений вітер у саду».

«Ми рвали проліски» написаний для чоловічого складу хору, згідно з воєнною тематикою. Музичний розвиток відбувається за рахунок трансформації початкового інтонаційно-тематичного зерна.

«Хмарки, як дим» – хор створений для мішаного складу у тричастинній формі. Композитор створює контрастні образи: у першому і третьому розділах панує весняний настрій, сповнений перегуків хорових груп та тихої, прозорої динаміки, а у другому розділі імітаційно-канонічний розвиток нової теми ніби нагадує про зиму.

«Зелений вітер у саду» – змалювання саду, що увібрався у зелені шати, барвами мішаного хору. Чоловічі й жіночі голоси рухаються паралельними квінтами, які утворюють два пласти, надаючи звучанню архаїчного характеру.

«Літній» блок акварелей – «Одцвіли фіалки», «Я так люблю жагуче літо», «Тіні». Т. Кравцов «змалював» картину **«Одцвіли фіалки»** барвами жіночого хору, коли на тлі «супроводу» мелодія у м'якій динаміці виразно «переходить» від одного голосу до іншого, створюючи відчуття захвату від неперевершеної краси літнього пейзажу.

«Я так люблю жагуче літо» – за жанром своєрідний ноктюрн, написаний для мішаного хору. Картина літньої ночі з зорями на неосяжному небосхилі створена композитором завдяки жіночим тембрам у синтезі з органом пунктом басової партії, руху паралельними терціями і тихими нюансами.

«Тіні» теж малюють картину літньої ночі, але барви жіночого хору, тональна нестійкість, колористичне зіставлення акордів, дисонансні співзвуччя без розв'язання створюють відчуття хиткості образів нічної природи.

«Осінні» акварелі – «В тиші алей вальсує вітер», «Уже зоря золоторога», «Такий я ніжний».

Хор **«В тиші алей вальсує вітер»** являє собою вальс у вигляді «псевдоканону» між жіночими й чоловічими голосами, а наступний номер циклу **«Уже зоря золоторога»** – то гімн золотої осені. Ці дві композиції написані для мішаного складу, а ось хор **«Такий я ніжний»** створений, відповідно до поетичного першоджерела, для чоловічого складу. Канонічна секвенція, контрапунктичний розвиток контрастних мелодій створює відчуття схвильованого буяння почуттів.

«Одяглися у срібло каштани», «Сном блакитним заснули поля», «Сніжинки» – **«зимові» акварелі**. Картина зимового вечора «змальована» у першому хорі **«Одяглися у срібло каштани»**. На початку змішаного хору композитором створена надзвичайна, ніби зачарована темо-інтонація, яка звучить у перших сопрано, а згодом – у тенорів на тлі *mormorando* других сопрано й альтів. Канонічна секвенція у середині надає відчуття зимової холоднечі, а невелика кода створює драматургічну арку, бо має схожість з початком першої зимової акварелі.

«Сном блакитним заснули поля» – картина безмежних ланів, вкритих сніговою ковдрою, написана барвами мішаного хору. Незмінний гармонічний

склад фактури, плавність голосоведення, ясність діатонічних співзвуч сприяє створенню образу зимової природи. Імітаційні засоби розвитку переважають у середині хору, де згадується весна.

Легкий рух сніжинок змальовує жіночий хор «Сніжинки». Ладова багатобарвність, поліфонічні «забаганки» створюють картину зимової затишності.

Постлюдія «Замела ніжні квіти зима» завершує цикл «Хорові акварелі» Т. Кравцова. Філософський зміст твору вирізняє його з усіх композицій циклу. Скорботна тема в альтів і басів на початку останнього хору циклу змальовує героя у похилому віці, який згадує своє минуле. Висхідна септима додає темі туги і приреченості. Звучання цього інтервалу композитор застосував і в хорі «Ми рвали проліски», зміст якого теж пов'язаний із болем втрат. Друга фраза має фрігійське забарвлення і розвивається секвенційно у низхідному русі. Спів басової й альтової партій в октавний унісон *p*, *mormorando* створює ілюзію завивання вітру. Раптовий сплеск *tutti* хору на *f* відтворює відчуття відчаю, а зів'ялі квіти символізують тих, хто пішов у вічність. Наступна побудова містить інтонації романсу і зіткана з низхідних секстових інтонацій у партії сопрано на тлі звучання витриманих акордів усього хору. Далі, на органному пункті басової партії *sub.f* звучить сповнена відчаю мелодія, де є інтонаційний зв'язок із попереднім епізодом. Низхідна секвенція на спадній динаміці підводить до початкової теми, відтворюючи таким чином принцип аroachної драматургії. Завдяки йому підсилюється трагізм музично-поетичного тексту «Знаю там...». Емоційна напруга зростає завдяки прийому поступового «збирання» акорду й посилення динаміки.

Т. Кравцов знову застосовує контраст, що приводить до кульмінації, де на *f* звучать акорди у гармонічному викладі. Нестійкі гармонії, які не отримують розв'язання створюють образ людини у відчаї.

Зміна тональності, динаміки, мелодики, штрихів знаменує коду, де тужлива початкова тема у мажорному забарвленні (D-dur) ніби дає надію на безсмертя...

Композиторському стилю Тараса Сергійовича Кравцова притаманні:

- звернення до кращих поетичних творів як минулого, так і сучасності;

- синтез експресивного тематизму й драматичного вислову, інтонаційної конкретності та філософських узагальнень;
- здатність до створення наспівних мелодій широкого дихання, заснованих на інтонаційному ґрунті українського фольклору;
- фактурно-темброві зіставлення, сонористика, часті модуляції й відхилення в одній побудові;
- ознаки методу симфонізму.

Валентина Іванівна Дробязгіна (1947 – 2017) – відомий харківський композитор, учениця професора В. Борисова, закінчила Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського, нині національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1971 року. Композиторка удосконалювала свою освіту в аспірантурі Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (нині Національна музична академія України) у народного артиста України, професора М. Скорика. Таким чином, її творчість об'єднує традиції харківської, київської й львівської композиторських шкіл. Викладала у Ворошиловградському (нині Луганському) музичному училищі у 1971-1972 рр., а у 1972 р. – у Харківському культурно-просвітному училищі (нині училище культури). З 1973 року до останніх миттєвостей життя працювала на кафедрі композиції та інструментовки ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Творчість В. Дробязгіної різноманітна з точки зору жанрових складових. Її спадщина містить два фортепіанних концерти, «Дивертисмент» для камерного оркестру, симфонічний твір «Софія Київська», численні композиції для скрипки, фортепіано, вокального квартету, джазового тріо.

Для хору В. Дробязгіною створено:

- кантата «Время лучших» (сл. М. Светлова, Н. Асеева) для хору, двох фортепіано й ударних;
- «Фантазія-вокаліз» для жіночого хору і фортепіано;
- концерт для жіночого хору «Майський сад»;
- «Український триптих»;

- хори «Тайна», «Шагане» та інші.

Концерт *a cappella* «**Майский сад**» (у 6-ти частинах) створений для жіночого (дитячого) хору. Це – тематичний цикл, об'єднаний єдиною художньою ідеєю:

- I. «Мой садик» – сл. М. Волошина, О. Плещеева;
- II. «Тучка и подсолнух» – сл. М. Голодного;
- III. «Майский дождь» – сл. Л. Стаффа (пер. з польської);
- IV. «Конец дождя» – сл. М. Голодного;
- V. «Два ветра» – сл. Ю. Тувіма (пер. з польської);
- VI. «Ночь» – сл. О. Плещеева.

Авторка дала назву творів «Концерт», бо дух «змагання» відчувається в тканині хорової фактури, яка кристалізується в процесі розгортання форми. Принцип діалогічності, численні вокалізи, інструментальні пласти фактури сприймаються як «голоси природи» (вокалізації на звуках «а», «у»).

«Тайна» (сл. М. Рубцова, 1986 р.)

У цьому хорі виразно проступають ознаки авторського стилю, які в майбутньому стануть визначальними, а саме:

- чутливе сприйняття поезії різних авторів, вміння проникнути до змісту віршів, відчути їх «музикальність»;
- трактування хору як симфонічного оркестру;
- використання багатства хорових тембрів, своєрідна темброво-фактурна організація у вигляді «живого організму».

За жанром хор «**Тайна**» – своєрідна картина монологічного типу (тут, ніби за кадром, присутній ліричний герой).

Яскраві образи вірша М. Рубцова відображені в неповторній хоровій інструментовці, в темброво-регістровій драматургії хору. Образи віршу посилені й озвучені композиторкою в цілісній системі повторів, наприклад, «...звонят, звонят бубенцы», в звукозображальному прийомі *ostinato* «бом, бом, бом, бом», у вокалізах, які є персоніфікацією авторського голосу, що обрамляють хор у вступі, репризі і коді. Ці засоби («сопілковість», остинатність), безперечно, інструментального плану.

Вихідний тематичний матеріал, спираючись на мелодію пісенного типу, піддається розвитку за рахунок зміни фактури, яка то стає щільною, то розріджується, розширюється на рельєф і тло. Це, по суті, різні грані авторської інтерпретації лірики: лірико-споглядального, лірико-експресивного, лірико-інтимного, лірико-епічного плану в різних «відблисках» цього образу. У хорі відбувається свого роду просторове розсування «щільності» фактури: діапазон якої – від камерних «коливань»-співзвучч до щільності фактури, до 7 – 8-голосся.

Хор написаний у своєрідній тричастинній репризній формі й синтезує риси строфічності й куплетної варіативності:

A (вступ a a₁ a₂) **B** (b b₁ b₂) || **A** (вступ a a₁ b₁ a₁) **кода**

Форму цементують ліричні вокалізи, які є персоніфікацією авторського голосу, одночасно створюючи ефект і обрамлення, й розімкнутості. Реприза розвиваючого типу, де ущільнюється фактура і відбуваються гармонічні й темброві переосмислення.

У наявності тут ладова перемінність, спирання на фольклорні витоки, бо є зміни ладових статутів, квінтові лейтгармонічні відблиски (малий з мінором септакорд – вступ на VII натуральній – вокаліз діагонального шару у фактурі; IV₇ – він же – VI_m – в *D-dur*; III₆₄ – *A-dur* (т. зв. «свиридівський квартсекстакорд») та ін. Цей ладо-гармонічний «дуалізм» надає хорові фольклорного підґрунтя, що відповідає ліро-епічній традиції, яка «створює» нову інтонацію авторського контексту. Фольклорна основа відчутна і в трихордовості інтонацій – як по горизонталі, так і по вертикалі, за основу яких слугує пентатоніка.

Хор «**Тайна**» – приклад виразного темброво-гармонічного звукопису, де образи поетичного першоджерела набули нового звучання, отримали в музичному втіленні яскравих хорових барв.

«Український триптих» (1999 – 2000 рр.) – хоровий цикл, у якому В. Дробязгіна використала не тільки фрагменти з поем Т. Шевченка «Катерина» і «Сон», але й додала вірші сучасного поета Л. Талалая, створивши таким чином «внутрішній діалог».

Відкриває цикл програмний хор-монолог «Є на світі доля», який є емоційним центром всього «Триптиху». Авторський задум носить підкреслено антитезовий характер. Звідси й початкова діалогічність у фактурі, й лаконізм тематичного розгортання за принципом «запитання – відповідь». Весь розвиток у хорі йде по лінії накопичення щільності у фактурі до кульмінаційної вершини, а потім, у репризі, композиторкою застосований прийом фактурного розрядження. Підсилює внутрішній стрижень розвитку і ладо-гармонічний план.

Як у хорі «Тайна», так і в творі «Є на світі доля» присутні характерні «дробязгінські» стильові прийоми: *ostinato*, розширена діатоніка, варіантність розвитку, але в цьому контексті вони сприймаються інакше. Так, наприклад, на початку хору відчутні інтонації думи. Вони надані в гармонічній вертикалі, де є «характерна ознака», яка нагадує один з улюблених гармонічних оборотів Г. Свиридова – малий із мінором септакорд, який митець застосовував як епіко-ліричний символ.

Процес розгортання фактури відбувається завдяки її безперервному ущільненню – від 3-4-хголосся на початку твору до 7-8-миголосся в кульмінації.

Структура твору – тричастинна на строфічній основі:

A (a a1 a2 a3 a4 a5) **B** (b b1 b2 b3 b4 b5) **A1** (a a1)

Відчувається тяжіння авторки до типу так званого «неконтрастного типу» строфічності (аналогічно в хорі «Тайна»). Тут діє швидше принцип взаємодоповнення (а не контрасту) у викладі тематичного матеріалу, але завдяки змінам у фактурі і тембрах відбувається розвиток звукообразів у творі.

II частина – «Світає» – написана на уривок із поеми «Сон». На рівні організації циклічної форми це хоровий пейзаж, зразок високої лірики, де яскраво розкрився талант В. Дробязгіної: в мерехтінні фактури, в характерних для стилю композиторки розрідженнях і ущільненнях фактури тощо. Це типовий хоровий звукопис, властивий В. Дробязгіній, де фактура і тембр є носіями образності.

Це ліричне *intermezzo* сприймається як контраст і додаток до попередніх образів, відтіняє і підкреслює **III** частину як висновок, «режисерське» узагальнення всієї тричастинної композиції.

Фінальний хор циклу «Чумацький шлях» створений на вірші Л. Талалая. Це підсумок усього циклу. Л. Талалай написав поезію в дусі шевченківських образів. Хорова композиція – трагічна розповідь, у якій шевченківські образи «звучать» сучасно, зливаючись у спільному голосі композитора і поета.

«Чумацький шлях» – один із символів України, поданий композитором як філософсько-узагальнюючий. Це безкінечний шлях людини, який подається у творі як шлях українського народу.

Як і в першому хорі циклу, В. Дробязгіна й тут прагне до лаконізму висловлювання. Тематизм останнього хору циклу насичений інтонаціями пісень і хорів «радянської доби». Автор використовує прийом *ostinato* в партії басів – звукообразжальне «бум, бум ...» – це і хода чумаків, і дзвін як символ пам'яті.

Розвиток тематичного матеріалу відбувається так само, як і в попередніх творах, за рахунок зміни фактури: її ущільнення – від 4-х до 7-миголосся в середній частині і подальшої розрядки. Розшарування фактури на «рельєф» і «тло» (вокалізи, як авторський голос /спів на голосний «а»/) створює двоплановість фактури. Кульмінація припадає на цілий розділ зі слів: «о так і минає, ... дорога з варяг у греки, Чумацький Шлях пливе ...».

Структура хору відповідає архітектоніці літературного тексту: форма строфічна тричастинна.

Тональність d-moll обрана автором як ладотональність, що виражає певний колір, образ, настрої (трагічність, символ вічності ...).

У цілому, цей хоровий цикл суттєво збагачує сучасну Шевченкіану, розширивши рамки інтерпретації поезії «Кобзаря», знаходячи ряд новаторських рішень, нових підходів до вічних тем і проблем, де акцент переміщується у бік загальнолюдського, гуманістичного начала.

Для авторського стилю Валентини Іванівни Дробязгіної характерно:

- застосування поезій як українських, так і зарубіжних авторів;
- вишуканість гармонічної мови;

- «оркестрове» мислення у вибудуванні хорової фактури;
- застосування акордово-гармонічного типу фактури, розшарування фактури на рельєф і фон, що сприяє створенню багатоплановості;
- синтез новаторського і традиційного;
- темброво-фактурна організація хорової інструментовки як один із головних засобів у системі прийомів хорового викладу.

Віктор Степанович Мужчиль (1947 р. н.) – відомий харківський композитор, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор. 1979 року закінчив Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського (нині національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) по класу доцента В. С. Бібіка. У 1979 – 1982 рр. митець працював відповідальним секретарем Дніпропетровської організації Спілки композиторів України, а у 2001 – 2002 рр. був обраний головою організації. У 1998 – 2002 рр. В. Мужчиль викладав у Дніпропетровському музичному училищі, а з 2002 р. – викладач на кафедрі композиції та інструментовки ХНУМ імені І. П. Котляревського, з 2010 р. року – професор.

Творчий доробок В. С. Мужчиля – значний за обсягом і різноманітний за жанрами, стильовими ознаками, прийомами композиторської техніки.

Серед хорових творів митця:

- концерт-дума «Косив батько жито» на вірші А. Кравченка-Русіва для змішаного хору і симфонічного оркестру, 1987, друга редакція 1990;
- музичний фельетон (міні-опера) для двох солістів, змішаного хору і симфонічного оркестру (лібрето Г. Гельфер), 1989.
- музична проповідь «Голос волаючого у пустелі» на тексти канонічної Біблії та речення Святих Отців Церкви для баса, змішаного хору та симфонічного оркестру, 1993;

- поема «Блискавиці прозоріння» – пам'яті В. Стуса – для жіночого хору та ударних інструментів на слова А. Кравченка, 1994;
- «Поклоніння Святій Марії» – для трьох сопрано, змішаного хору та симфонічного оркестру, 1999;
- фантазія «Благовіст України» для меццо-сопрано, змішаного хору та симфонічного оркестру на «Мелодію» М.Скорика (сл. В.Корж), 2000;
- кантата «Сказаніє про волю народну» для змішаного хору а cappella (сл. народні), 1977;
- концерт-дума «Хай святиться ім'я Твоє» для читця, змішаного хору а cappella та дзвону на тексти І. Драча, О. Гончара, А. Кравченка, В. Мужчиля, 1990;
- Lacrimosa – для змішаного хору а cappella, 1992;
- молитва «Святий Боже» – для змішаного хору а cappella, 1993;
- духовний концерт «Возлюби ближнего Твоего» для баса, змішаного хору а cappella та дзвону, 1993;
- дума «Вмирала річка» – для змішаного хору а cappella на вірші Т. Шаповаленка, 1993;
- концерт для жіночого хору та світла «Чорний квадрат» на абракадабру слів і складів із використанням звуків живої природи, 1996;
- «Преодоление» – для хора а cappella, двох солістів, читця, балетної пари і мімансу на власні фонemi, вірші С. Щипачова і тексти канонічної Біблії, 2000;
- п'єса «Прощай, XX століття» – для змішаного хору а cappella, 2002.

Навіть не повний перелік творів, написаних митцем для різних хорових складів (змішаного, жіночого), *a cappella* та з застосуванням симфонічного оркестру чи окремих інструментів (наприклад, ударної групи) дає уяву про широту творчих уподобань В. Мужчиля.

Вражає розмаїття жанрів – дума і кантата, концерт і музична проповідь, музичний фельетон і поема, молитва і п'єса. Окрім різних складів хорового масиву, композитор обирає й різноманітні, найбільш відповідні його задуму, виконавські

ресурси – міманс, балетна пара, світло, звуки живої природи, у духовних композиціях неодноразово – дзвони. Є у Майстра улюблені поети, вірші яких часто зустрічаються як першооснова його творів. Це, перш за все, А. Кравченко-Русів, але треба підкреслити, що для своїх хорових творів В. Мужчиль завжди обирає високу поезію (І. Драч, Т. Шаповаленко), інколи народні тексти, а для духовних композицій – молитви, тексти з Біблії, речення Святих Отців Церкви.

Духовний концерт «Возлюби ближнего Твоего»

В. Мужчиль неодноразово підкреслював, що він вперше звернувся до Біблії у 47-річному віці, й на нього вплинула релігійна філософія М. Бердяєва.

У 1993 році на матеріалі музичної духовної проповіді «Голос волаючого в пустелі» композитор створює тричастинний духовний концерт «Возлюби ближнего Твоего», підґрунтям якого стали наступні тексти:

У **I частині**: «Святы Боже, Святы Крепкий, Святы Бессмертный помилуй нас» – «Трисвяте» з Літургії;

- «... в бездне греховней валяся неисследную милосердия твоего призываю бездну» з Всенічного Бдіння, з так званої Катавасії;
- «К кому возопию, к кому прибегну в горести моей...» – це молитва Пресвятої Богородиці перед іконою, на ймення «Донская», аналогічна молитві перед іконою «Смоленская»;
- «сердце мое поражено и иссохло как трава, что я забываю есть хлеб мой» – «Псалтир» (глава 101);
- «Я воззвал к тебе Господи, я сказал: Ты прибежище мое и часть моя на земле живых» – «Псалтир» (глава 142);
- «Простираю к тебе руки мои; душа моя к тебе, как жаждущая земля» – «Псалтир» (глава 142).

II частина написана на текст глави 29 з книги пророка Ісаї («Горе тем, которые думают скрыться в глубину, чтобы замысел свой утаить от Господа».

III – на текст Божої заповіді «Возлюби ближнего Твоего», яка надала назву концерту.

Структура **I частини** концерту обумовлена авторським відбором текстів і може бути визначена як своєрідна строфічна форма.

Перша строфа – молитва («Трисвяте»). Ця строфа викладена у щільному хоровому звучанні, у в фактурі відчутні антифонні тенденції. Верхні голоси, особливо сопрано й альти, більш мелодійно активні, а чоловічі – тяжіють до статичності з деякою активізацією руху на розпівуваннях ключових слів, наприклад у першій строфі-молитві, це – «Святы». Загалом, хоровий виклад майже моноритмічний, що сприяє виразному інтонуванню слів молитви, синхронній передачі їх сенсу. Темп *Largo*, *pp* на початку (1-6 тт.) сприяють створенню стану умиротвореності, в якому, однак, відчувається деяка напруга. З часом, ця напруга стає більш явною завдяки поступовій зміні динаміки у бік наростання звучності аж до експресивної кульмінації (*f*, 16 такт). Фактурна динаміка за рахунок все більшого *divisi* у хорових партіях сприяє ущільненню насиченого дисонансами звукового акапельного масиву. Друга молитва (*rubato*, 30 т.) розпочинається завдяки накладенню на кадансовий акорд тоніки *d-moll* першої строфи. Бас-*solo*, який уособлює диякона, у вільно-речитативній манері (перемінний розмір, примхлива ритміка) розпочинає власну молитву. На стику другої й третьої строф до бас-*solo* приєднується хоровий вокаліз на голосну «А», який отримує функцію супроводу. Для третьої строфи характерна мелодико-ритмічна імпровізаційність у подачі молитви (з 42 такту). На новий динамічний рівень бас-*solo* виходить за рахунок звучання у середньому регістрі, а на кульмінаційній вершині теситура солюючого голосу підвищується (52 такт), і повнозвучно вступає хор. І знову, нова строфа накладається на закінчення попередньої. У четвертій строфі антифонний розподіл фактури продовжується: соліст «веде» псалмодію на *f*, а у хоровому звучанні відбувається поступове динамічне накопичення на паузах бас-*solo*. П'ята строфа йде після чергового динамічного спаду у хоровій звучності. Як і в

попередній строфі, у соліста і хору різні тексти. Для того, щоб були донесені змісти обох молитов, В. Мужчиль застосовує дрібні тривалості у псалмодії баса-solo у поєднанні з витриманими акордами хору на склади тексту за принципом антифонарія. На початку п'ятої строфи солюючому басу «респонсував» жіночий хор, а з 68 такту до нього долучається і чоловічий склад, за рахунок чого створюється свосвідна мікрокульмінація безпосередньо перед переходом до репризи усієї форми. Функцію репризи виконує шоста строфа, яка, знову ж таки, накладається на сьому (у хоровому викладі – текст із «Трисвятого» з першої строфи «Святий Боже, Святий Крепкий...», у соліста – молитва «Я воззав к тебе, Господи...»). Хоровий пласт спочатку виконує функцію своєрідного контрапункту до партії соліста, але під час деякого уповільнення темпу (*meno mosso*, 82 т.), відбувається синхронізація сольної та хорової партій, і вже у середині сьомої строфи починається coda. Перша частина концерту закінчується молитвою-псалмодією баса-solo *rubato* «Господи, помилуй» на тлі хорового звучання тризвуку C-dur з додаванням у вигляді тематичної гармонії II щабеля цього ладу re, в яку перетаорилась головна тональність першої частини d-moll.

Строфічне членування форми поступово ніби стає завуальованим за рахунок вертикального суміщення строф. Ближче до кінця форми обидва звукових потоки – антифони соліста та хору зливаються, стають єдиним цілим, інтегруються в комплексну вертикаль.

II частина концерту (*Moderato con moto*) на текст із книги пророка Ісаїї (глава 29) «Горе тем, которые думают...» – хорова fuga. Застосування цієї форми у середній частині означає деяку модифікацію типової моделі вітчизняного духовного хорового концерту, тому що зазвичай вона використовується для логічного узагальнення ідей циклічної музичної композиції. Fuga у центрі форми циклу є свідомим образним, якоюсь мірою лірико-драматичного трактування тричастинного хорового концерту. З точки зору образного змісту, fuga у творі В. Мужчиля трактується як символ руху,

сум'яття почуттів «тех, которые думают скрыться в глубину, чтобы замысел свой утаить от Господа». Тема fugи концентрує ці образи.

Побудова fugи містить відмінності від класичних зразків. На початку тема двічі проводиться в басовій і альтовій партіях в однаковій тональності, але з антифонним октавним зрушенням угору. Потім таким же чином двічі проводиться відповідь – в партіях тенорів і сопрано. Обидві відповіді тритонові, які навіюють згадку про те, що за часів виникнення поліфонічного акапельного співу в ренесансних месах, цього інтервалу уникали. А В. Мужчиль так створив тему, що у її початковій інтонації міститься збільшена кварта. Гармонічний кістяк теми окреслює зменшений тризвук, а при підключенні протискладнення і зменшений септакорд. Завдяки такій нестійкій гармонічній атмосфері й тексту у хоровому звучанні на *stacatto* створюється образ невідвортної відплати за гріхи.

В експозиції крім теми є утримане протискладнення, що повністю проводиться як основний матеріал першої інтермедії, а згодом варіюється в партіях альтів і басів під час проведення відповіді у тенорів. Матеріал протискладнення наближений до псалмодичних інтонацій. Експозиція виростає з теми, розгортаючись в акровірш, коли з перших букв поетичних рядків виростає ключове слово. У тональному відношенні експозиція fugи являє собою розгортання зменшеного септакорду як кістяка «теми» від звуку до.

Друга інтермедія, вже не всередині експозиції, як перша, ознаменувала початок розвиваючого розділа fugи. Друга інтермедія майже вдвічі більша за першу і готує вступ нового тонального варіанту теми у басів, що накладається на неї. Він являє собою реальну домінують відповідь на експозиційну тональність «до». За три такти до цього з матеріалу другої інтермедії виростає нове утримане протискладнення з текстом «Горе, горе...». Далі воно послідовно проводиться у всіх голосах, починаючи від басової партії (49 т.). У 54-57 тт. на його матеріалі виникає *stretta* з послідовним вступом усіх партій хору знизу догори. Наявність цього остинатного матеріалу – один із прийомів

хорової поліфонії В. Мужчиля, що продовжує й розвиває традиції М. Леонтовича. Вертикальні переміщення удержанного протискладення сприяють антифонно-концертної взаємодії партій хору. Якщо тема у чоловічих голосах, то протискладення накладається зверху, і, навпаки, коли тема в партіях жіночих голосів протискладення звучить знизу. Функцію третьої інтермедії виконує *stretta*, зазначена вище, яка приводить до початку нового розділу, де тема звучить в оберненні і стисло (з 58 т.). Порядок вступу голосів тут інший, чим в експозиції – від партії сопрано до басів. Таке накопичення *stretta* призводить до генеральної кульмінації фуги (з 67 т.), де зміна розміру (3/4 – 4/4), викладу, який стає акордовим, це практично псалмодія («Они получают возмездие...»). Гомофонізація фуги в кульмінації яскраво відображає текст, пов'язаний з текстом пророка Ісаїї. Заклучний розділ фуги короткий, лише намічений, наприкінці якого з'являється мажорний тризвук із затриманням кварта й оспівуванням терції, що сприймається як предикт нової, **III частини *attacca***.

Між II та III частинами – баховський барочний каданс у мажорі (не на тониці), який передує головній темі фіналу – Божій Заповіді «Возлюби ближнього Твого». У цій частині переважає e-moll і поліфонізована гомофонія православного церковного хорового письма. Структура III частини – тричастинна репризна форма з розгорнутою кодою. У першому восьмитакті хор демонструє основний інтонаційний тезис з повтором ключового слова «Возлюби, возлюби», у яких узагальнені дві темо-інтонації, що складають основу тематизму і в I та II частинах: висхідна терція і низхідна мала секунда (1-2тт.). У 9 т. вступає бас solo з новим текстом і починається ніби коментарій до основного хорового тезису.

Середній розділ контрастний. У рамках фіналу цей розділ кореспондує з фугою III частини. Художня образність, зберігаючи секундово-терцову інтонаційність, трансформується завдяки темпу й зменшених гармоній. Партія баса solo у підході до генеральної кульмінації стає більш розспівною. У кульмінації (29-30 тт.) після дворазового хорового акордового возгласу

«Гибель, гибель» на *f* той же матеріал повторюється на *p* з переміщенням до нижніх голосів, створюючи ілюзію «луни».

Реприза (a tempo, a-moll, 31 т.) розпочинається у прозорій акордовій фактурі жіночого хору. У другому такті вступає псалмодуючий бас *solo*. Просвітлення, як підсумок проповіді, виникає за рахунок звучання хору у високій теситурі, а соліста – відповідно, у басовій. Поступове підвищення теситури і посилення динаміки, як у соліста, так і у хоровій звучності, підключення спочатку тенорів, а згодом басів сприяє кульмінації на ключовому слові «Судия» (*ff*, 46-48 тт.), яке тричі повторене солістом на тлі хорового *tutti* на слові «Возлюби». Далі композитор створює ілюзію дзвона на звуці мі в партіях чоловічого хору (47-50 тт.). Композитор у ремарці зазначає, що за бажанням диригента можна використовувати трубчаті дзони. На тлі дзвонів на складі «там» соліст вреші у концерті подає головну думку проповіді (e-moll). До соліста поступово підключаються партії хору, у яких містяться ті ж секундово-терцові інтонації. Створюється єдина звукова міць, що нагадує «молитву» I частини. Далі, після коротких реплік-імітацій жіночого хору й тенора, ці ж партії створюють заключний хоровий акорд, в той час як басы продовжують на склад «там» створювати ілюзію дзвона.

Композиторському почерку Віктора Степановича Мужчиля у жанрі духовного хорового концерту притаманні:

- Респонсорика й антифони, поліфонізована гомофонія, фугований
- виклад, хорал створюють велику драматичну напругу у циклі. Однак духовний жанр висуває на перший план інтонаційну змістовість сакральних текстів, емоційна рефлексія – на другому плані.
- Тричастинна форма концерту містить жанри Молитви (I частина), Катавасії (II частина), Заповіді (III частина). Логіка побудови текстової першооснови передбачає, з одного боку, яскраві контрасти, іншого – можливість проведення наскрізної драматургічної лінії: від «Трисвятого» і фрагменту «Всенічної» (Катавасія), псалмів, молитви

Пресвятій Богородиці, пророцтв із гл. 29 книги пророка Ісаїї музична драматургія розгортається до ключової Божої Заповіді «Возлюби ближнього Твого».

- Наявність fugи в центрі композиції надає особливе значення титульним жанрам I та III частин, написаних у повільних темпах. Largo molto фіналу отримує глибокий філософський сенс – це образ християнської всеосяжної Любові як спокути й очищення від гріхів через залучення до Слова Божого. Таким чином, головною у творі є ідея Християнської любові.
- Індивідуально-стилевим фактором хорового письма В.С.Мужчиля в жанрі духовного концерту є те, що композитор не відтворює архаїчні звучання, а розвиває образні змісти сакральних текстів.

Загалом, стиль В. Мужчиля вирізняється яскравою, глибокою емоційною образністю й драматургічною дієвістю.

У підсумку зазначимо наступне:

Тематика творчого доробку для хору *a cappella* харківських композиторів другої половини XX ст. надзвичайно різноманітна. Це хори-пейзажі, любовна лірика, драматичні твори, композиції філософського та духовного напрямку.

Щодо жанрів, до яких зверталися митці, то це, зокрема, хорова мініатюра, дума, фантазія, хоровий концерт як світський, так і духовний, хорова обробка тощо.

Харківські композитори писали як окремі хорові композиції *a cappella*, так і створювали хорові цикли.

Акапельному доробку харківських митців другої половини XX ст. притаманний синтез творчих надбань минулого з сучасним хоровим письмом, поєднання усталених традицій з новаціями щодо художнього змісту й засобів його втілення у хоровій звучності.

Література

1. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Т.Шевченка. К. : Муз. Україна, 1985. 72 с.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : «Музыка», 1977. 332 с.
3. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.
4. Гулеско И. Хоровая литература. Новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60-80-х годов : учеб. пособие. Харьков : ХГИК, 1991. 40 с.
5. Гулеско И. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії) : навч. пос. 2-ге вид. Харків : ХДАК, 2011. – 90 с.
6. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения // Работа с хором. Москва : Музыка, 1972. С. 115–138.
7. Історія української радянської музики : учеб. посібник . – К. : Муз. Україна, 1990. 296 с.
8. Корольок Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці // Хорова творчість українських композиторів / ред. І. Коханик. – К. : Видав. ім. О.Телеги, 1995. 198 с.
9. Левандо П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 124 с.
10. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
11. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
12. Музыкальная культура Украинской ССР. : сб. ст. / сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. М. : Музыка, 1979. 462 с.
13. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
14. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

15. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. К. : Наукова думка, 1979. 218 с.
16. Піскун Ю. Современные тенденции в претворении жанра духовного хорового концерта (на примере исполнительского анализа концерта В.С.Мужчиля «Возлюби ближнего Твоего»). Магістерська робота. Харків, 2008 . 62 с.
- 17.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
18. Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971. 341 с.
- 19.Українська хорова література (радянський період). : [учеб. пособие]. [Т.] 2 / Н. Андрос (заг. ред.), В. Дженков, Н. Семененко, О. Тимошенко. К. : Муз. Україна, 1996. 136 с.
- 20.Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Москва, 1997. 448 с.
- 21.Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 368 с.
- 22.Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ А *CAPPELLA* ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ другої половини ХХ ст.

Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів
культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації
Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Спеціалізація «Хорове диригування»
Освітньо-кваліфікаційний рівень «Бакалавр»

Автор:

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна – заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Підписано до друку 27. 01. 2020 р. Формат 60х90/16
Обсяг 1 др.арк. Папір офсетний. Друк різнограф
Наклад 100 прим. Зам. 341

Надруковано у центрі оперативної поліграфії Малоголовец Р. А.
М. Харків, пр. Гагаріна, 1.Тел. (057) 781-46-07, (095) 719-67-37