

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ЖАНР КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ ЯНА СІБЕЛУСА

(в аспекті композиторської та виконавської інтерпретації)

Магістерська робота

ТКАЧОВА ДМИТРА АКАКІЙОВИЧА

Науковий керівник –

ІВАНОВА ЮЛІЯ МИКОЛАЇВНА

Текст містить результати власних досліджень

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Дмитро ТКАЧОВ

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР КАНТАТИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ	6
1.1.	6
1.2.	10
1.3.	13
Висновки до Розділу 1.	19
РОЗДІЛ 2. ЖАНР КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ Я. СІБЕЛІУСА	20
2.1. Хорова творчість Я. Сібеліуса в контексті національної традиції	20
2.2. Кантата «Tulen Synty»: жанрово-стильові параметри	25
2.3. Особливості інтерпретації жанру кантати «Vapautettu kuningatar»	28
Висновки до Розділу 2.	35
РОЗДІЛ 3. КАНТАТИ Я. СІБЕЛІУСА У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ	37
3.1. Особливості виконавської версії кантати «Tulen Synty» диригента Пааво Берглунд	37
3.2. Компаративний аналіз інтерпретацій кантати «Vapautettu kuningatar»	42
Висновки до розділу 3.	44
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48

ВСТУП

Актуальність дослідження. Проблема становлення та розвитку національних композиторських шкіл є відомою, починаючи з другої половини XX ст., але, на наш погляд досі не втрачає актуальності через складність та суперечливість стильових процесів у музиці межі XIX-XX і потім XX ст., різноманітність композиторських пошуків та певне відставання теоретичної думки від творчої практики. Подібна ситуація склалася, наприклад, із фінською композиторською школою та, зокрема, з творчістю її провідних митців. Так, симфонічні та інші інструментальні твори Я. Сібеліуса є досить популярними по всьому світу, у той час як його хорова творчість значно менше відома за межами батьківщини композитора і практично не вивчена в українському музикознавстві.

Отже, **об'єктом дослідження** є хорова творчість Я. Сібеліуса; **предметом** дослідження є жанр кантати в творчості Я. Сібеліуса в аспекті композиторської та виконавської інтерпретації.

Мета дослідження — виявлення особливостей трактування жанру кантати в творчості Я. Сібеліуса та його виконавської інтерпретації.

На шляху до поставленої мети у роботі ставиться низка **завдань**:

- визначити особливостей розвитку жанру кантати в європейській музичній культурі;
- проаналізувати специфіку індивідуального композиторського стилю Я. Сібеліуса, основні риси його хорової творчості;
- окреслити жанрово-стильові параметри кантат «Tulen Synty» («Походження вогню») та «Varautettu kuningatar» («Звільнена королева»);
- здійснити аналіз виконавських версій кантат «Звільнена королева» та «Походження вогню».

Поставлені завдання обумовили звернення до системи методів дослідження:

- *історичний* – задіяно для вивчення особливостей розвитку жанру кантати;
- *жанрово-стильовий* – використовується для вивчення особливостей жанру кантати та його трактування в творчості Я. Сібеліуса;
- *методи структурно-композиційного і фактурного аналізу*, які використані для заглиблення в світ авторської музики композитора;
- *інтерпретаційний* – для визначення специфіки виконання кантат Я. Сібеліуса.
- *компаративний метод* – для порівняння наявних інтерпретацій обраних для дослідження хорових опусів Я. Сібеліуса.

Теоретичну базу роботи складають фахові джерела за наступними напрямками:

- *проблеми хорового виконавства* (Н.Бєлік-Золотарьова, О.Батовська, Є.Бондар, Ю.Іванова, О. Заверуха, Н.Михайлова);
- *музична культура Фінляндії* (праці Кавелі Аго, Тіма Макінена, Де Горога, Джона Девіда Уайта);
- *життя та творчість Я. Сібеліуса* (Ілкка Орамо, Томі Мекель, Карла Екман, Гленда Доун Госс);
- *інтерпретологія як загальна теорія музичного виконавства* (В.Москаленко, Ю.Ніколаєвська, Л.Шаповалова);

Матеріал дослідження - нотні тексти та наявні аудіозаписи кантат «Походження вогню» та «Звільнена королева».

Наукова новизна заснована на таких позиціях:

- вперше у вітчизняному хорознавстві здійснюється теоретичний та виконавський аналіз кантати Я. Сібеліуса;

- отримують подальший розвиток дослідження творчості Я. Сібеліуса, заповнюється прогалина, що стосується його хорової спадщини.

Практична цінність дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Історія музики XX ст.», «Історія та теорія хорового виконавства», «Хорова література», «Музична інтерпретація», на заняттях з фаху в класі хорового диригування, тощо.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи - 47 стор., Список використаних джерел включає 57 позицій.

РОЗДІЛ 1. ЖАНР КАНТАТИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

КАНТАТА (італ. *cantata*, від лат. *cantare* – співати) – великий вокально-симфонічний твір, переважно для солістів (або соліста), хору та оркестру, циклічної (або одночастинної) форми. За виконавським складом, структурою, призначенням подібна до ораторії. Відрізняється меншими масштабами, відсутністю драматичного розроблення сюжету, більш камерним, ліричним змістом [13]. Згідно з М. і Дж. Кенеді, значення терміну змінювало в залежності від історичного періоду: «на початку 17 ст. найчастіше це драматичний мадригал, що співався одним голосом у супроводі лютні або basso continuo» [37, с. 126]. Також, згідно з автором, цим терміном позначалася форма, що була дуже популярною наприкінці XVII ст.: «виконувана кількома голосами», побудована на «поєднанні речитативів» або на «послідовності арій» [там само]. У XVIII ст., за М. Кенеді, це жанрове ім'я позначає більш театралізовану форму, у XIX – або твір духовної тематики на священний текст, за структурою аналогічний невеликій ораторії, або хоровий твір світської тематики. У XX ст., згідно з автором, термін трактується значно вільніше, позначаючи твори різної тематики для різних виконавських складів, але такі, що обов'язково включають вокальний компонент [там само].

Як зазначає А. Терещенко, «за призначенням кантати поділяють на духовні і світські, за змістом і характером – на ліричні, драматичні, розповідні, урочисто-піднесені, славильні, скорботно-елегійні тощо. Для кантати майже обов'язковим є елемент славлення, віншування (переважно на початку та у фіналі, а також по всій формі)» [13].

Позначимо основні етапи історичного розвитку жанру від моменту його виникнення до новітніх часів.

1.1. Жанр кантати у барокову добу

Отже, жанр кантати, як вказує А. Терещенко, зародився «в Італії наприкінці 16 – поч. 17 ст. під впливом постренесансної культури» [13]. Деякі автори вважають, що вперше жанрове ім'я «кантата» було використано в «*Cantade et arie a voce sola*» італійського композитора Алесандро Гранді («Кантати й арії для сольного голосу», опубліковані у 1620–29) [<https://www.britannica.com/art/cantata-music>]. Прообразом жанру кантати, вірогідно, є ранні строфічні арії (в яких мелодія для кожної строфи змінювалася на постійному басу) і ранні камерні вокальні твори, як от пізні мадригали Клаудіо Монтеверді [там само].

Дослідники вказують на два різновиди кантат в цей період – духовну та світську (*cantata da chiesa* і *cantata da camera*). Згідно з М. і Дж. Кенеді, жанровий тип церковної кантати найбільш успішно розвивав Дж. Каріссімі [37, с. 126]. Як зазначається в статті з «*Encyclopaedia Britannica*», «ранні кантати після Гранді були написані італійськими композиторами, більшість у світському стилі (*cantata da camera*, «камерна кантата»), але деякі в духовній манері (*cantata da chiesa*, «церковна кантата»), і всі написані народною мовою, італійською. Природа двох стилів різнилася, але обидва зрештою почали характеризуватися поєднанням речитативу та арії як у сучасній опері. Луїджі Россі, П'єтро Антоніо Честі та особливо Джакомо Каріссімі були видатними композиторами –авторами кантат 17 го століття. Друге покоління композиторів, що зверталось до жанру кантати, стандартизувало форму, перетворивши її на послідовність речитативів і арій *da capo* (АВА, частина А зазвичай змінювалася <...>) для одного або іноді двох голосів. Такі композитори як Алессандро Страделла, Маріо Савіоні, Джованні Легренці та їхні учні зробили кантату звичною частиною аристократичного музичного життя в дворах Риму та в інших країнах Європи» [24].

Деякі музикознавці вбачають у італійських світських кантатах *da camera* другої половини XVII – початку XVIII ст. не лише вишукані вокальні п'єси, але й твори, що на свій лад втілюють барокову риторику, а також

більш ранні античні естетичні засади, наприклад, Х. Шульце досліджує нарацію, прояви мімесису і драматичні підходи в сольних кантатах Джованні Легренці; а Г. Садлер робить предметом вивчення пасторальний і героїчний стилі та риторичні метаморфози в кантатах Бенедетто Марчелло, Марко Біццаріні [18].

М. і Дж. Кенеді вказують на визначну роль Алесандро Скарлатті для розвитку жанру кантати в XVII ст., називаючи композитора «плодовитим представником жанру», оскільки йому належить 600 кантат для сольного голосу і *continuo*, 60 кантат для голосу і різних інструментів та кілька камерних кантат для двох голосів [37, с. 126].

Протягом XVII – XVIII ст. жанр кантати розповсюджується з Італії в інші країни, зокрема, Німеччину та Францію. Згідно з «*Encyclopaedia Britannica*», «Йоганн Гассе, німецький учень Скарлатті, привіз камерну кантату до Дрездена; і Георг Фрідріх Гендель, серед інших, писав кантати на італійський манер. На початку 18 століття подібна тенденція спостерігалася й у французькій музиці, зокрема, у творчості Луї Клерамбо, Жана-Батіста Морена та Жана-Філіпа Рамо. Французькі кантати зазвичай склалися на французькі тексти, а в Німеччині, де кантата втратила свій аристократичний відтінок, тексти були німецькою мовою» [24].

Особливістю розвитку німецької барокової кантати був її зв'язок із протестантською релігійною традицією: «лютеранські священики, зокрема, Ерцман Ноймайстер, заохочували включення світської музики в церковну службу. Вони забезпечили німецьких протестантських композиторів циклами текстів для священних кантат, заснованих на формі оперної арії. Раніше лютеранська церковна музика засновувалася переважно на музиці 12-го століття з біблійними текстами. З припливом більш секуляризованих форм Ноймайстера церковна музика була трансформована під впливом італійського оперного стилю. Георг Філіп Телеманн з його 12 циклами кантат на кожен тиждень та свято наочно ілюструє цю тенденцію» [24].

Такі твори, написані для лютернського богослужіння, не завжди називали власне кантатами, для їх позначення також використовувався термін «духовний концерт» (geistliches Konzert). За структурою це були циклічні твори для кількох співаків і інструментального супроводу. Їх створювали не лише І. С. Бах, але й але й Дітріх Букстегуде, Крістоф Граупнер, Готфрід Генріх Штельцель і Георг Філіп Телеманн тощо. Редактори Bach Gesellschaft прийняли «священну кантату» як зручну назву для більшості літургійних творів Баха. Потім цей термін заднім числом застосував Філіп Шпітта для позначення подібних творів композиторів від Генріха Шютца [41].

Доволі помітним явищем в історії розвитку жанру на німецькому ґрунті були кантати Крістофа Граупнера, який був гофкапельмейстером у Гессені-Дармштадті і створив понад 1400 кантат протягом майже 50 років роботи там. Майже всі хорали Граупнера містять складно організовані ритурнелі. Крім того, багато кантат Граупнера використовують складні оркестрові ефекти та не зовсім звичні інструменти, такі як шаломо, флейта d'amour, гобой d'amour, віолу d'amour, труби, валторни та литаври.

Отже, якщо барокова кантата XVII ст. за формою представляла собою послідовність речитативів та/або арій, то у XVIII ст. її форма змінюється, стаючи більш театралізованою та внутрішньо контрастною. Як зазначають М. і Дж. Кенеді, кантата XVIII ст. зазвичай «містить ритурнель, арію, побудовану на двох контрастних темах, заключний ритурнель, супроводжується струнними. В Німеччині ця форма в основному використовувалася в церкві і створювалася для солісту(ів), хору, органу і оркестру на біблійний текст». Такими, за словами авторів, є кантати Телемана, Шютца і Генделя, які, однак, опинилися в тіні кантат І. С. Баха, який написав близько 300 церковних кантат разом із світськими кантатами, що нагадували короткі опери («Кавова кантата», «Селянська кантата») [37, с. 126].

Одним із типів кантати в творчості І. С. Баха є хоральна кантата: «яка починається з хорової фантазії на першій строфі гімну та завершується простою гармонізацією останньої строфи, до якої, ймовірно, приєднувалася громада. Проміжні строфи перефразовувалися в текстах речитативів і арій для одного або кількох вокалістів» [24].

І. С. Бах називав кантати більш давніми жанровими іменами, такими як мотет, концерт або ода, слово кантата було вжито до цих творів редакторами ХІХ ст. Композитор відкидав поверхневий стиль, який часто був притаманний кантатному жанру в той період. Починаючи з 1714 р. І. С. Бах інтегрував у кантати форму арії *da capo* [24].

Помітною рисою бахівських кантат був їхній доволі експериментальний для того часу характер. Як вказує П. Діллал, І. С. Бах «часто використовував музичні ідеї, щоб висвітлити, поглибити, а іноді й суперечити посланню, яке міститься в тексті. До 1714 року Бах почав використовувати вірші, написані сучасниками, щоб розгорнути біблійну чи літургійну тему та дослідити деякі особисті наслідки для слухача. Кантата в руках Баха перетворилася з твору віри на твір проникливого психологічного дослідження; кожна емоція оголюється й розчленовується, а болісні парадокси людського буття втілюються в життя. Кожен музичний прийом, доступний композитору 18-го сторіччя, вводиться в дію, і Бах винаходить нові, щоб здивувати своїх слухачів <...> Складність, новаторська амбітність та гармонійна сміливість найвидатніших кантат Баха не мають абсолютно жодного конкурента серед барокових композиторів і, ймовірно, були загадовими та тривожними для його слухачів, так само, як і для нас сьогодні» [30].

1.2. Жанр кантати в класико-романтичну епоху

У класичну та романтичну епохи кантата, з одного боку, дещо відходить на другий план порівняно з оперою та симфонією та камерно інструментальними жанрами. З іншого боку, її розвиток продовжується,

композитори все ж звертаються як до духовного, так і до світського жанрових типів, причому світська кантата стає більш затребуваною. В епоху віденського класицизму світські кантати писалися зазвичай «на випадок» (наприклад, «Радість масонів» В. Моцарта) [24].

Як зазначає А. Терещенко, «В добу німецького просвітництва (друга половина 18 ст.) духовна кантата (яка панувала в епоху Бароко) поступається місцем світській, переважно пісенного характеру (Й.К.Ф.Бах, абат Г.Й.Фоглер, "Трагічні кантати" Й.А. Шайбе). У Франції кантата стала особливо популярною у роки Великої французької революції, коли у творах Ж.Ф.Лесюера, Е.Мегюля, Ф.Ж.Госсека та ін. набрала героїчної пафосності, втілюючи ідею боротьби з тиранією. По суті, кантатами є бетховенські "Морська тиша і щасливе плавання", слова Й.В.Гете, й фінал Дев'ятої симфонії, слова "Оди до радості" Ф.Шиллера» [14, с. 316].

Як також вказує А. Терещенко, «У композиторів-романтиків жанр кантати втратив пріоритетність. Натомість створювались переважно кантати "на випадок" для відзначення видатних дат, подій ("Бетховенська кантата" Ф.Ліста до 100-річчя від дня народження Л.Бетховена <...>), або розповідні, зближені зі сценічними (Рай і Пері Р.Шумана, "Перша Вальпургієва ніч" Ф.Мендельсона, "Трапеза апостолів" Р.Вагнера) й пісенними ("Переможна пісня Міріам" Ф.Шуберта, "Триумфальна пісня" Й. Брамса) формами» [там само]. До лірично-пісенного типу романтичної кантати належить також «Рінальдо» Й. Брамса на слова Й. В. Гете.

Водночас, як зазначається в «Encyclopaedia Britannica», в цей період термін «кантата» починає трактуватися значно вільніше, ніж в попередні епохи, і, таким чином, його почали застосовувати «до будь-якого досить великого твору для сольного голосу або голосів, хору та оркестру, починаючи з "Славної миті" ("Der glorreiche Augenblick") Бетховена. Мендельсон навіть поєднав кантату з симфонією в так званій симфонічній кантаті Lobgesang (1840; "Гімн хвали")» [24].

При цьому в XIX ст., хоч і не так активно, як в барокову добу, продовжує розвиватися й духовна кантата. Як вказують М. і Дж. Кенеді, «з бахівської моделі розвивається кантата 19 ст., яка зазвичай була духовною, і, по суті, короткою ораторією» [37, с. 126].

Певним стимулом до розвитку кантати у французькій музиці XIX ст. (особливо його другої половини), стала Римська премія, для здобуття якої композитори мали представити твір в цьому жанрі. Наприклад, Г. Берліоз створив для цього конкурсу в цілому чотири кантати: «Смерть Орфея», «Ермінія», «Клеопатра», «Сарданапалус», остання, представлена у 1830 р., стала переможною [28; 42; 23]. Також для Римської премії створив кантату й К. Дебюссі («L'enfant prodigue», 1884).

У другій половині XIX ст. кантати також створювались представниками австро-німецького пізнього романтизму. Окрім вже згаданих вище творів Р. Вагнера і Й. Брамса слід згадати також «Псалом 146», а також – «Псалом 22» і «Псалом 114», «Зречення» і «Святкову пісню» А. Брукнера. Це твори, що багато в чому кореспондують до барокових моделей і такі, що поєднують у своїй композиційній структурі «арії, речитативи, хори, хорали, а також часто, хоча й не завжди, завершені фуги» [57, с. 46]. За Дж. Вільямсоном, в цих опусах «супровід варіюється від фортепіано чи органу («Псалом 22», «Зречення», «Святкова пісня») до повного оркестру («Псалом 146»), вокальний склад – від квартету голосів (частини «Псалму 22») до подвійного хору («Псалом 146»)» [там само]. Як також вказує автор, в кантатних творах А. Брукнера «арії та сольні фрагменти характеризуються застосуванням *basso continuo* <...> та квітчастої облігатної партії духових <...> що нагадує Бароко. Хорові частини (не фуги) складаються із серій фраз, аж ніяк не симетричних за тривалістю, часто з імітаційною поліфонічною фактурою. Мелодичний матеріал цих фраз зазвичай не пов'язаний між собою, але деякі мелодичні фігури можуть повторюватись, що надає формі всій частини єдності» [там само].

Окрім брукнеровських творів до кантатного жанру в австро німецькій пізньоромантичній традиції належить «Жалібна пісня» Г. Малера, написана між 1878 та 1880 на власний текст [20].

До пізньоромантичного напрямку можна також віднести світські кантати британського композитора Едварда Елгара – «Король Олаф» та «Карактакус», а також – трилогію кантат ще одного британського композитора Семюеля Кольріджа-Тейлора «Пісня про Гайявату» (або «Весільний бенкет Гайявати») за поемою Г. У. Лонгфелло, написану між 1898 та 1990 рр.. Оригінальність і новизну останнього твору відмічає К. Вайт: «Гайявата був ковтком свіжого повітря в хоровому репертуарі, який був дуже серйозним або релігійним. Це була світська забава, поверхнева та знайома екзотика, пір'я, шкури та яскраві імена, але водночас це було потужне, чудове оркестрове звучання, яке підживлювало хвилюючий масив хору, що співав плинну, безперервну мелодію. У той час, коли аматорські хори та ноти були частиною популярної культури, “Весільний бенкет Гайявати” був музичним твором, яким можна було насолоджуватися, але його важко було наслідувати, і репутація композитора ніколи більше не досягала колишніх висот» [56].

1.3. Трансформації жанру у XX ст.

В XX ст. жанр кантати продовжує привертати увагу композиторів та розвивається в руслі загальних тенденцій, що мали місце в європейській музиці. Зокрема, жанр стає полем для втілення новаторських пошуків, пов'язаних з оновленням музичної мови та форми, з іншого боку, його межі розмиваються, кантата зближується з іншими симфонічними та вокально-симфонічними жанрами, наприклад з ораторією, а також – часто й навпаки камернізується, наближаючись до вокального циклу. Так, наприклад, згідно з М. і Дж. Кенеді, «“Свято Бальтазара” Уолтона або “Sancta Civitas” Воана-Вільямса описані композиторами як ораторії, але так само можуть бути класифіковані й як кантати» [37, с. 126]. Подібним чином в енциклопедичних

джерелах характеризується й твір британського композитора Б. Бріттена «Весняна симфонія», який, по суті, зважаючи на його виконавський склад та форму, ближчий до кантати [24].

Окрім впливів ораторії та симфонії музикознавці відзначають і вплив інших жанрів. Як вказує А. Терещенко, «в європейській музиці 20 ст. у кантаті відчутним став вплив сценічних форм» [14, с. 316]. Як приклад авторка наводить такі твори як «Ми будуємо місто» П. Хіндемита, «*Carmina burana*» К.Орфа [там само]. Останній твір має підзаголовок «сценічна кантата» і у виконавській практиці часто отримує театральну реалізацію з відповідними декораціями і костюмами.

Протягом XX ст. розвиваються і духовний, і світський типи кантати. У першій половині століття знову найбільш значуще місце займає світська кантата. З'являються такі твори як «Крізь невідому землю» (1907), П'ять містичних пісень (1911), П'ять портретів Тюдора (1936) Р. Воана Вільямса, «*Cantata Profana*» Б. Бартока (1930) за румунською народною казкою, «Пісні Гуре», А. Шенберга, що початково задумувалися як вокальний цикл, але в результаті розвинувся у наймасштабнішу (як за виконавським складом, так і за часовою тривалістю) кантату XX ст. Ця кантата, що починала створюватись у 1900-03 рр., а закінчувалася у 1910-11, ще представляє пізньоромантичну лінію в творчості композитора.

Натомість пізні кантати А. Веберна (наприклад, Кантата No. 1, Op. 29 (1938–39), Кантата No. 2, Op. 31 (1941–43) репрезентують вже нову додекафонну техніку, розроблену композиторами нововіденської школи. Як вказують Г. і Р. Мольденхауер, з точки зору фактури вони дещо щільніші і гомофонніші, попри використання контрапунктичних засобів [45, с.576–578].

Стильові пошуки й злами в музиці XX добре ілюструють дві світські кантати Ернста Кршенека: перша з них – сценічна кантата «*Die Zwingburg*», Op. 14 (1922) відноситься ще до пізньоромантичного періоду в творчості

композитора, друга – «Кантата на військовий час» (Op. 95, 1943) створена після повороту до дванадцятитонової техніки (докладніше див. [39]).

Серед духовних кантат, створених у першій половині XX ст. – *Benedicite* (1930), *Dona nobis pacem* (1936) Р. Воана-Вільямса – композитора, чий стиль М. Кенеді характеризує як «яскраво індивідуальне поєднання модальних гармоній, знайомих із народної пісні, з французьким впливом Равеля та Дебюссі» [38, с. 783]. Останній з перелічених творів – *Dona nobis pacem*, «пристрасна антивоєнна кантата», за виразом М. Кенеді, – поєднує ознаки духовного та світського типів «зі словами Вітмена та інших (поетів, Д.Т.), співставлених із уривками з латинської меси, що передвіщає подібну суміш священного та світського тексту у Військовому реквіємі Бріттена двадцять п'ять років потому» [38, с. 254].

Ще одним твором, дотичним до теми війни є кантата «Людська фігура» Ф. Пуленка (1943), написана під час нацистської окупації Франції для подвійного 12-голосного мішаного хору на вірші П. Елюара [19].

У другій половині XX ст. жанр кантати загалом розвивається у руслі післявоєнного авангарду, однак в кантатних творах також знаходять відображення й неокласичні або пізньоромантичні тенденції першої половини XX ст.

Зразком кантати, що слід вважати авангардним є, наприклад, «*Il canto sospeso*» Луїджі Ноно – твір, написаний в серіальній техніці і присвячений також подіям Другої світової війни, зокрема, діячам підпільного спротиву, страчених нацистами, який, попри новітню звуковисотну організацію, за структурою нагадує барокову кантату або месу (всього в творів 10 частин) [31, с. 122, 123; 46].

До цього ж напряму належить і «*Momente*» (1962–64/1969) К. Штокхаузена – кантата для сопрано, мішаного хору та тринадцяти інструментів (чотирьох труб, чотирьох тромбонів, трьох перкусій та двох електричних клавішнішних синтезаторів), написана між 1962 та 1969 рр., за

виразом Р. Маконі, «кантата з радіофонічними та театральними ефектами» [43, с.240], а також, за висловом самого композитора, «практично опера Матері-Землі в оточенні її пташенят» [52, с.147]. За Р. Маконі, «Це був перший твір Штокхаузена, створений на основі принципів модульної транспонованості, і його перша музична форма, яка визначається категоріями відчуття або сприйняття, а не числовими одиницями музичної термінології, що знаменує значну зміну музичного підходу композитора в порівнянні з абстрактними формами 1950-ті років» [43, с.32].

До примітних зразків жанру кантати середини та другої половини ХХ ст. варто віднести й твори Б. Бріттена, що також є ілюстрацією тенденції до оновлення засобів музичної виразності та експериментів з традиційними формами та різними за походженням текстами. Наприклад, кантата «Небесне воїнство» (1937) для двох читців, хору, органу і струнного оркестру характеризується поєднанням біблійних текстів та сучасної поезії, а також – поетичного слова та власне хорового співу і інструментального супроводу.

Його ж *Cantata academica* (1959) – твір, заснований на серіальній техніці, не тільки в вузькому, але й в широкому значенні: кожна з 13 частин кантати має один утриманий панівний тон, що є одним також одним з тонів 12-тонової серії [25].

Ще одна кантата Б. Бріттена «Федра» (1975), для мецо сопрано і оркестру, написана для співачки Дженет Баркер, стилістично пов'язана з бароковою традицією, тобто відображає неокласичні тенденції в творчості композитора, але, разом з тим, відображає й тенденцію до камернізації жанру, його зближення з вокальним циклом.

Розвиток жанру кантати відбувався й за межами європейського континенту, про що свідчать створені Е. Віла-Лобосом та А. Гінастерою кантати «*Mandu çarará*» (1940, заснована на індіанських ленедах) та *Cantata para América Mágica*, Op.27 (1960), *Bomarzo*, Op.32 (1964), and *Milena*, Op.37 (1971). Ці твори відображають перш за все багаті національні традиції

народів Південної Америки. Забігаючи вперед, можемо зазначити, що й кантати Я. Сібеліуса також є яскравим проявом фінської національної культури.

В українській музиці, за А. Терещенко, зародження і розвиток кантати «відбувалися в річищі взаємодії багатьох жанрів (партестний концерт, панегіричний кант, західно-європейські вокально-симфонічні форми). Значний інтерес становлять світс. К. Д. Бортнянського <...>. Активний розвиток кантати. в Україні розпочався у 2-й половині 19 ст., коли жанрового статусу набували основні її різновиди: кантата-поема («Слухай!» П. Сокальського, «Б'ють пороги» М. Лисенка) і слави́льна кантата, що у творчості М. Лисенка пов'яз із філософським змістом («Радуйся, ниво непо́литая»). <...>. Могутнім стимулом розвитку української кантати стали етностильові особливості вокально-інструментальної думи, а також гостросоціальна поезія Т. Шевченка, <...> Приміром К.-симф. «Кавказ» С. Людкевича, де композитор уперше продемонстрував можливості синтезу вокал.-хор. і симф. засобів. У 1-й пол. 20 ст. сусп. резонанс мала «Хустина» Л. Ревуцького, де сюжетно-дійові моменти віршів Т. Шевченка сприяли наближенню драматургії твору до оперної. Натомість у кантатах-поемах С. Людкевича «Заповіт» (сл. Т. Шевченка), «Наймит», «Конкістадори» (обидві – сл. І. Франка) переважають засади симфонізму. Укр. композитори створили понад 200 творів кантат. жанру, серед яких – кантата-поема, -здраниця, -пісня, -плакат, -дійство, -балада, -новела, -концерт. Нині створюються нові модифікації жанру. Композиторські визначення жанрової приналежності творів можуть мати умоглядний або суб'єктивний характер, однак виявляють внутрішню закономірність у розвитку жанру, його прагнення до оновлення у сфері жанр. та видової взаємодії» [13].

Висновки до Розділу 1.

Отже, кантата як жанр сягає своїм корінням епохи Бароко та пізньоренесансної культури (зокрема, мадригальної). З Італії, де вона

початково виникла, кантата розповсюдилась іншими країнами: сформувалися національні, зокрема, німецький та французький національні різновиди. У барокову добу викристалізувалися два основні жанрові типи: світська (хронологічно перша) та духовна кантата. Остання здобула надзвичайну популярність в творчості німецьких барокових композиторів під назвою «духовний концерт» (в творчості І. С. Баха також – мотет) і увійшла до складу богослужіння в лютеранській церкві.

В класико-романтичну епоху на хвилі загальної тенденції до секуляризації мистецтва духовна кантата поступається чільним місцем світській, хоча й продовжує розвиватися паралельно з останньою, світські ж кантати пов'язуються або з героїко-патріотичною тематикою, або пишуться як віншувальні твори «на випадок», або зазнають впливу пісенної лірики чи театру.

У ХХ ст. духовна і світська кантати розвиваються в руслі загальних тенденцій композиторської практики того періоду, всотуючи неокласичні, модерністські, авангардні впливи, а також зазнаючи впливів суміжних жанрів: опери та музичного театру загалом, ораторії, симфонії, камерно-вокального циклу. Також кантата стає виразником національного початку в творчості композиторів бразильської, аргентинської, фінської, української та інших національних шкіл.

РОЗДІЛ 2. ЖАНР КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ Я. СІБЕЛІУСА

2.1. Хорова творчість Я. Сібеліуса в контексті національної традиції

Ян (Жан) Сібеліус – одна з ключових фігур у фінській музиці кінця XIX – першої половини XX ст. Більшість критиків і музикознавців вважають його творчість найбільш яскравим виразником національного духу і потужним стимулом у процесах національної культурної самоідентифікації під час боротьби країни за незалежність від російської імперії та створення власної композиторської школи у XX ст. Знаковість постаті і Я. Сібеліуса для фінської музичної культури та масштаб його творчого генія навіть дали привід для думки про те, що «велична постать Сібеліуса затьмарила фінських композиторів 1930–1960-х років. Це частково вірно з точки зору симфонічної музики. Багато композиторів вважали, що шукати порівняння з Сібеліусом було надто складно, особливо тому, що Сібеліус залишався фізично присутнім навіть у 1950-х роках, ще довгий час після того, як припинив писати музику. Сібеліус був загальновизнаною іконою культури, але він був надто самотнім як композитор, щоб створити власну школу» [26].

Коротко розглянемо творчий шлях та особливості стилю композитора.

Отже, Я. Сібеліус (справжнє ім'я – Йоган Юліус Кістіан Сібеліус) народився 8 грудня 1865 р. у місті Хамеєнлінна.

Загальну освіту він здобув у фінській нормальній школі, першій фінськомовній школі у Фінляндії, що перебувала під контролем росії, де він познайомився з фінською літературою, зокрема з «Калевалою», міфологічним епосом Фінляндії, який залишався для нього постійним джерелом натхнення. Багато з його симфонічних поем, як-от «Дочка Похйоли» (1906) і «Луоннотар» (1913), спиралися саме на цю пам'ятку національної культури. Незважаючи на те, що він мав на меті юридичну кар'єру, він невдовзі покинув навчання праву в Гельсінкі, повністю присвятивши себе музиці.

Так Я. Сібеліус став вихованцем нещодавно відкритого Музичного інституту в Гельсінкі, що згодом був названий на його честь. Спочатку він планував стати скрипалем. Під керівництвом свого вчителя з композиції Мартіна Вегеліуса він створив багато камерної та інструментальної музики.

Після двадцяти років він покинув Фінляндію, щоби продовжити навчання в Берліні та Відні, де серед його вчителів були композитори Роберт Фукс і Карл Голдмарк.

Крім безпосередніх вчителів композитора на його ранню творчість справили вплив його колеги і співвітчизники, зокрема, Роберт Каянус – диригент і засновник Асоціації гелсінських оркестрів, завдяки якому Я. Сібеліус значно вдосконалив мистецтво оркестрування, а також – К. Т. Флодін, музичний критик, чия думка щодо написання симфонічної музики була важливою для композитора.

Першим значущим твором Я. Сібеліуса, завдяки якому він став відомим, «Куллерво» («Kullervo»), ор. 7, для солістів, чоловічого хору й оркестру, написана за одним зі сказань фінського народного епосу «Калевала». Його прем'єра відбулася після повернення Я. Сібеліуса до Фінляндії по закінченні навчання в Німеччині та Австрії і на загальній хвилі патріотичного підйому, що тоді охопила країну, здобула значний успіх. Після прем'єри «Куллерво» багато хто назвав Я. Сібеліуса музичної надією нації. Наступними примітними творами композитора раннього періоду стали симфонічна поема Казка («En Saga»), ор. 9 (1892); сюїта «Карелія» («Karelia»), ор. 10 й 11 (1893); «Весняна пісня» («Vrsng»), ор. 16 (1894) і сюїта «Леммінкяйнен» («Lemminkisarja»), ор. 22 (1895) – також за мотивами «Калевали».

У 1899 р. в Гельсінкі відбулася прем'єра Першої симфонії Я. Сібеліуса. Загалом ним створено сім симфонічних опусів. Останній з них – одночастинна «Fantasia sinfonica», ор. 105, яку було вперше виконано в 1924 році в Стокгольмі).

У першому десятилітті ХХ ст. століття слава Сібеліуса проникла на європейський континент. Піаніст-композитор Ферруччо Бузоні, дружба з яким зав'язалася в Гельсінкі, рід час навчання диригував його Симфонією № 2 ре мажор (1901) у Берліні, а британський композитор Гренвіль Бенток замовив Я. Сібеліусу Симфонію № 3 до мажор (1907). У цьому творі Композитор відмовився від національного романтизму Другої симфонії і Концерту для скрипки ре мінор (1903) і перейшов до більш пошукового та безкомпромісного способу висловлювання «En Saga» і Симфонії № 4 ля мінор (1911). Після Першої світової війни він опублікував свої найбільші твори, останні три симфонії (№ 5 мі-бемоль мажор, № 6 ре мінор і № 7 до мажор).

Саме завдяки симфоніям ім'я Я. Сібеліуса стало широко відомим за межами Фінляндії, але зараз широкою популярністю у виконавців користується й його скрипковий концерт, також досить відомими є й ще низка симфонічних поем: «Донька Півночі» (Pohjolan tytär), «Нічна скачка і схід сонця» (Nattlig ritt och soluppgang), «Туонельський лебідь» (Tuonelen joutsen) і «Тапіола» (Tapiola), «Фінляндія».

Я. Сібеліус також створив музику до 16 театральних вистав, найвідомішим фрагментам з неї є «Сумний вальс» з музики до п'єси А. Ярнефельта «Смерть» («Kuolema»), що була вперше поставлена у Гельсінкі в 1903 р.

Після 1926 р. творча діяльність Я. Сібеліуса фактично завершилася, далі протягом 30 років він створював лише невеликі п'єси та пісні

Помер композитор 20 вересня 1957 р. у Йарвенпяа [21; 27; 33; 35; 3653; 54].

Більшість авторів характеризують стиль Я. Сібеліуса як тісно пов'язаний з фінськими фольклорними витоками, зокрема, як вже було показано вище, з народним епосом «Калевали», що виражається не лише в програмних назвах інструментальних творів, а й в своєрідній ритміці, що

відтворює специфічну ритміку віршів цього циклу (4-дольник+5-дольник), просторових фактурних та оркестрових ефектах, драматичних зсувах, на що вказує, наприклад, Ф. По Сім Хед [48]. Авторка також вказує, що «фінська музична ідентичність існувала насамперед завдяки впливу епічної Калевали, фінської мови, віршів, фольклорних елементів, інструментів і сили фінського ландшафту. Завдяки інноваційним і впливовим компонентам своєї музики Фредрік Пачіус, Оскар Меріканто та Жан Сібеліус надихнули зміни в музичній індустрії Фінляндії та в самій Фінляндії. Їхні зусилля сприяли формуванню чіткого уявлення про фінську національну ідентичність у музиці, а також заслужили міжнародне визнання Фінляндії» [там само].

При цьому, «Хоча його (Сібеліуса – Д.Т.) натхнення тісно пов'язане зі скандинавським пейзажем, він запам'ятався не перш за все як поет природи. Його досягнення як у симфонічних поемах, так і в семи симфоніях полягають головним чином у його чудовій майстерності форми. Перша частина третьої симфонії має ясність побудови першої частини Гайдна чи Моцарта, але її органічна єдність і архітектура навіть перевершує ці зразки. Саме в цій здатності до органічного росту полягав секрет його геніальності» [27].

На те, що індивідуальний стиль Я. Сібеліуса ширший за «національний романтизм» вказує і фінський композитор ХХ ст. Калеві Ахо. Він таким чином висловився щодо творчої еволюції Я. Сібеліуса: «Зокрема в Німеччині та Франції Жана Сібеліуса часто вважають просто консервативним національним романтиком, який не має жодного значення – зазначає К. Ахо – Проте критики, які висловлюють такі думки, недостатньо знайомі з його творчістю. Близько 1910 року музика Сібеліуса набула сучасної стилістики, близької до експресіонізму, а в 1920-х роках вона, у свою чергу, поступилася загальнокласичному пізньому стилю. Найдосконаліші особливості техніки Сібеліуса залишалися невідомими навіть у Фінляндії протягом кількох десятиліть» [26].

Однак, якщо симфонічні твори композитора демонструють не лише зв'язок з національною традицією, а й певну загальноєвропейську універсальність, то досить численні і насправді не надто добре відомі за межами Фінляндії хорові твори композитора видаються дуже міцно вкоріненими саме в національну співочу традицію. (докладніше див. [47]).

Витоки останньої слід шукати як у фінському пісенному фольклорі, так і в професійній культовій європейській музиці. Наприкінці XIX ст. хорове виконавство, як професійне, так і навіть більшій мірі аматорське стало дуже широко розповсюдженим. Як вказує В. Сірен, «між 1890-ми і 1920-ми роками хоровий спів у Фінляндії набув дуже патріотичного відтінку, і це відображено в композиціях Сібеліуса. Хори склалися з аматорів; і вони бажали програм, які були б достатньо легкими, але водночас урочисто патріотичними. Особливо це стосувалося творів, які хор виконував з оркестром» [50].

Отже, Я. Сібеліусу належить близько 15 хорових творів, більшість з яких так чи інакше, підпадають під жанрове визначення «кантата». Частина з них представляють собою тип кантати «на випадок», але більша частина пов'язана з епосом «Калевали», історією та природою Фінляндії.

2.2. Кантата «Tulen Synty»: жанрово-стильові параметри

Кантата «Джерело вогню» (фінською – «Tulen Synty»), ор. 32, написана у 1902 р. Прем'єра твору відбулася 9 квітня того ж року під час відкриття Національного театру Хельсінкі під орудою автора [50]. Деякі ескізи до неї відносять до 1893 та 1894 р. У 1910 р. Композитор зробив ще одну редакцію твору [там само].

«Джерело вогню» – це досить невеликий за масштабами одночастинний твір для баритону, чоловічого хору та великого симфонічного оркестру. Тематика кантати відсилає, як і тематика низки інших хорових та програмних симфонічних творів митця до фінського народного епічного циклу «Калевала».

Відкривається твір оркестровим вступом (*Lento assai*). Він будується на кантиленній темі розповідного та задумливого характеру. Її мелодична лінія рухається пощаблово, майже без стрибків, спочатку в низхідному, потім у висхідному напрямках. Спочатку її інтонують струнні (скрипки *sul G*, альти, віолончелі й контрабаси) в середньому і низькому регістрах, потім – вище за теситурою – скрипки та дерев'яні духові. За структурою це вільно побудований неквадратний розгорнутий період (більше за 16 т.), де перше речення – це експозиція теми – два проведення основного мелодичного матеріалу – в *a-moll* та в *c-moll* – а друге – секвентний та мотивний розвиток початкового матеріалу (композитор виокремлює з показаної в першому реченні мелодичної лінії короткий висхідний мотив). Характерною деталлю вступу є завершення кожної з фраз в першому реченні запитальною інтонацією (мелодичний рух вниз, потім вгору). Цей ефект підкреслює й гармонія, що «зависає» на домінанті, не розв'язуючись в тоніку. Загалом вступ характеризується яскраво вираженою тональною нестійкістю: вказані тональності (*a-moll* і *c-moll* в першому реченні, *es-moll* – в другому) не представлені тонікою, проявляючись через інші акорди (найчастіше – побічні септакорди або тризвуки-медіанти). Наприкінці оркестрового вступу гармонічний план також «уникає» тоніки: майже акордова вертикаль побудована навколо септакорду та тризвуку VI ступеня та його обернень. Це створює потужний імпульс для подальшого тематичного розвитку.

Наступний розділ умовно першої сольної частини кантати є вільно побудованим соло баритону. Тут композитор віддає перевагу наскрізному тематичному розвитку, що нагадує бароковий принцип – «ядро-розгортання». Цей розділ, як і оркестровий вступ, характеризується практичною відсутністю кадансів та загальною тонально-гармонічною нестійкістю. Тут ми можемо виокремити два контрапунктуючі мелодико-інтонаційні пласти: перший – тематизм партії соліста, що будується переважно на висхідних та низхідних квінтових мотивах, речитації на одному

тоні та тематичний матеріал оркестрової партії, фактично побудований на варіантному розвитку матеріалу оркестрового вступу. Особливого значення набуває висхідний мотив з другого речення, що виростає фактично в новий тематичний елемент, побудований на плавному висхідному русі.

Подекуди вокальна та оркестрова партії сплітаються в одне ціле, інтонуючи один і той самий висхідний плавний мелодичний зворот.

Поступове розгортання тематичного матеріалу із захопленням ширшого мелодичного діапазону, приєднанням все нових оркестрових голосів і наростанням динаміки підводить до яскравої кульмінації.

Після неї в оркестрі з'являється нова тема, що відчутно контрастує із попередніми. Її виконує гобой solo, і вона побудована на сигнальних формулах (висхідна кварта у поєднанні з пунктирним ритмом). Хоча тембр гобою відсилає до звукообразу пастуших нагашів, завдяки своїй інтонаційній структурі та в контексті загальної концепції твору ця тема сприймається як певний заклик до «боротьби за світло». Цікавою тут є тематична робота композитора. «Заклична» тема гобою контрапунктує з плавним рухом чвертями в партії низьких струнних, що пов'язує цей фрагмент з усіма попередніми розділами.

Нова тема є доволі невеликою за масштабами. Вона також не завершується кадансом (замість нього – хроматичний унісонний хід в партії низьких струнних) і виконує функцію переходу до другого хорового розділу кантати.

Другий великий хоровий розділ складається з декількох менших: *Allegro moderato*, *Un pochett. Tranquillo* та *Largamente*. Останній фактично є короткою кодою, що набуває характеру гімну завдяки висвітленню тональності *Es-dur*, подовженим тривалостям, яскраво вираженій акордовій фактурі в хоровій партії.

Епізод *Allegro moderato* має двочастинну будову (AB) і за характером доволі яскраво контрастує з попереднім епіко-драматичним монологом

соліста, перш за все завдяки опорі на тематизм танцювального походження. Досить цікавим тут є ладогармонічне рішення. Попри виставлені знаки тональності Es-dur тональними опорами (маємо зазначити, не дуже чітко вираженими) цього розділу (в його частині А) є f-moll та F-dur. Також крім тональної логіки тут помітною є опора композитора на модальний принцип звуковисотної організації, тобто на певний звукоряд, а не на функціональні відношення акордів. У даному випадку це елементи мінорної пентатоніки, побудованої від тону f.

Привертає увагу в цій частині й хорова фактура, що виглядає ніби навмисне спрощеною. Майже всюди тут вона представляє собою октавні унісони або дублювання в дециму між басами і тенорами. Таким чином, композитор, з одного боку, наслідував фольклорну традицію, а з іншого – враховував можливість виконання твору аматорськими колективами.

Тематизм частини В розділу *Allegro moderato* також має фольклорно-танцювальне походження. Примітною деталлю є обігрування інтервалу квінти як по горизонталі (співставлення висхідних та низхідних квінт в мелодичні лінії хору), так і по вертикалі (бурдонні квінти в басах в партії оркестру). Гармонічний план будується на співставленні ладових опор f та ges. В цьому епізоді складно говорити про чітко виражений мажорний або мінорний колорит, оскільки у вертикалі переважають безтерцієві квінтові співзвуччя. У хоровій фактурі також домінують октавні унісони, за винятком кульмінації, де з'являються повнозвучні (за рахунок *divisi*) акордові вертикалі терцієвої структури.

Наступний розділ *Un pochett Tranquillo* також має двочастинну структуру АВ. Частина А побудована на пісенно-танцювальній фольклорній темі, найхарактернішою рисою якої є початкова низхідна квінтова інтонація. Тут хорова фактура також дуже проста, але Я. Сібеліус застосовує прийом протилежного плавного руху голосів (за рахунок чого по вертикалі

утворюються терпкі дисонантні співзвуччя). В цій частині досить яскраво виражений тональний центр e-moll.

Частина В досить світла за колоритом (e-moll змінюється на E-dur). Тут в хоровій партії вже готується тематизм коди. Звертає на себе увагу барвистий гармонічний план: спочатку це чиста діатоніка зі співставленнями тризвуків I та VI ступенів, а далі з'являються елементи мажоро-мінору, зокрема, тризвуки III та VI низького щаблів.

2.3. Особливості інтерпретації жанру кантати «Varautettu kuningatar»

Кантата Я. Сібеліуса «Полонена королева» (фінською: Varautettu kuningatar; іноді перекладається англійською як Звільнена королева) має також підзаголовок «Кантата на честь народження Снеллмана»), оп. 48 написана в 1906 році на текст однойменної фінськомовної поеми фінського автора Пааво Каяндера для мішаного хору та великого симфонічного оркестру. Ця патріотична за змістом кантата хронологічно є п'ятою з дев'яти оркестрових кантат Я. Сібеліуса.

Сюжет літературного першоджерела побудований навколо історії молодої королеви, яку тримають у полоні та яку потім звільняють місцеві герої. Балада П. Каяндера була опублікована в 1881 році на честь 75-річчя Снеллмана. Такий вибір композитором теми та сюжету перегукується і з сюжетом кантати «Джерело вогню». Як поема П. Каяндера, так і кантата Я. Сібеліуса є алегоричним втіленням ідеї боротьби фінського народу за незалежність проти російської окупації.

Прем'єра твору відбулася в Гельсінкі 12 травня 1906 року за участю оркестру Гельсінської філармонії під керівництвом автора, однак він був виконаний під назвою «Там співає королева» («Siell' laulavi kuningatar»), щоб уникнути уваги російської імперської цензури. У 1910 році композитор зробив перекладення кантати для чоловічого хору. Ця версія вперше прозвучала 28 листопада 1913 року у виконанні хору Студентської спілки під орудою Гейккі Клеметті.

З точки зору стилістики, форми та драматургії «Полонена королева» представляє собою типовий зразок пізньоромантичної одночастинної композиції у вільно трактованій контрастно-складеній формі, будова якої продиктована сюжетними поворотами, що містяться в словесному тексті. Водночас музична драматургія твору побудована й на принципі контрасту як між суворими епіко-драматичними і ліричними образами, а також - між епіко-драматичною та гімнічно-славильною образністю. В творі також присутній принцип похідного тематизму та тематичних арок, що також є рисою пізньоромантичної композиції поемного типу.

Стилістика кантати демонструє зв'язок з фольклорною пісенністю і водночас – з пізньоромантичною симфонічною традицією. Фольклорний вплив в більшій мірі відчувається в хоровій партії, яка відрізняється простотою фактури (використані в основному унісони та терцієві дублювання, подекуди – імітаційна поліфонія), чітким поділом на фрази, характерним ладовим забарвленням (наприклад, хорова тема, що відкриває кантату поєднує елементи натурального та гармонічного мінору). Риси романтичного симфонізму зосереджені в оркестровій партії, що виражається в типових гармонічних зворотах (мажоро-мінорні співставлення, альтеровані септакорди), прийомах оркестрування (експресивні соло струнних та духових інструментів, потужні тутті, з використанням важкої міді, тарілок і трикутників), мелодичній будові (в оркестрі на відміну від хорової партії використовується типова для пізньоромантичного стилю «безкінечна мелодія»).

Партитура кантати включає дві флейти, два гобої, кларнет, бас-кларнет, фагот, чотири валторни, дві труби, два тромбони, литаври, ударні, змішаний хор (SATB) і струнні. Загалом оркестровий колорит викликає асоціації з суворою нордичною природою, особливо у першому розділі кантати, де композитор в основному спирається на звучання низьких струнних та мідних, а також – тембр кларнету соло в низькому регістрі. В кінці твору

використовуються потужні тутті, яскраві «блискучі» фанфарні формули мідних духових, що надає музиці світлішого колориту, в цьому розділі можна казати про наявність жанрової стилістики гімну.

Загалом оркестрова партія, зважаючи на доволі просту хорову фактуру, грає ключову роль у створенні атмосфери кантати, зміни оркестрового колориту безпосередньо слідує за змінами поетичних образів тексту, ілюструє всі повороти сюжету поеми П. Каяндера. Оркестрові прийоми, що застосовує композитор є спорідненими з початком його ж твору «En Saga». Також оркестровий тематизм кантати настановлює на паралелі із Другою симфонією композитора.

Оркестрова партія також містить своєрідний інтонаційний комплекс-метафору, що відображає пробудження фінської національної свідомості – це характерні ритмоформули (триоль та пунктирний ритм), що звучать одночасно у різних групах оркестру. Вперше вони з'являються у розділі А, де звучать у нюансі *pp*, поступово динаміка зростає і в останньому розділі твору ці фанфарні ритми стверджуються і відображають силу та міць фінського народу. Таким чином, ці ритмічні фігури набувають характеру своєрідних лейтінтонацій.

Музика, характерна для Сібеліуса, несе у собі риси програмності, ритмічно чітка, арктично холодна та смілива за кольорами. Оркестр створює атмосферу твору, ілюструючи дію казки Каяндера. Оркестровка, подібна до початку *En Saga*, і теми, схожі на ті, що є у Другій симфонії композитора.

Сібеліус використовує чотириголосний хор, спочатку групами, потім разом. «*Aye, a royal princess, born and bred was she in days of old*» — уперше співається весь приспів. У оркестровці є метафора, що відображає пробудження фінської свідомості – поліритмічні формули (триоль та пунктирний ритм), що звучать одночасно у різних групах оркестру. Починаються вони *pp*, поступово динаміка зростає і в останньому розділі

твору ці фанфарні ритми стверджуються і відображають силу та міць фінського народу.

Загалом кантата має хвилеподібний драматургічний розвиток, що досягається переважно фактурними засобами. Так, перша частина побудована за принципом діалогічного протиставлення двох пластів, а саме провідного голосу (партія сопрано) та триголосного хору (альт, тенор, бас). Форма твору насичена змінами різних типів викладу і вирізняється складною фактурною організацією.

Кантата має одночастинну структуру, що складається з декількох епізодів:

А епізод - стриманий, напружений завдяки використанні двічі гармонічного d moll з відхиленнями, терпкими стрибками у мелодії чоловічого. Музика відображає замок у якому знаходиться полонена королева. Сібеліус піднімає смуток на рівень узагальнення. Проста мелодія - залишкові уявлення про ті самі руни, фінські співи. У ній величезний діапазон світлотіней - висвітленість і майже фактурність, яка дає ці тіні. Це в музиці називається нюансуванням.

Між епізодами А і В існує зв'язка, де лірична тема проводиться у кларнета, зображуючи суворий образ кам'яного замку. В епізод - контрастує з першим за образом та фактурою. Це образ самої королеви – ніжної та лагідної – що співає пісню у в'язниці. Тема хору безпосередньо пов'язана з фінськими ліричними піснями.

У гармонійному відношенні цей епізод проходить через ряд тональностей. Підкреслимо, що у цьому розділі відбувається «відхилення» від світлого, безтурботного споглядання до скорботи і печалі з подальшим поверненням до початкового образу. Природно, що при таких змінах, пов'язаних насамперед з перебудовою образно-жанрової сфери, виникає яскравий контраст між частинами.

A1 епізод – повертає слухачів до першого образу кантати, але тема тепер звучить в унісон усім складом хору, що створює більш рішучий образ фінського народу, що прагне до свободи.

C – знову звучить лірична тема жіночого хору, що уособлює королеву. На цей раз унісонна тема перегукається з солюючою темою віолончелі як символу самотності. Тема віолончелі висловлює не відверті емоції, а найщиріше осмислене прохання, що йде з глибин душі. Композитор доручає мелодію регістру віолончелі, який дуже нагадує людську мову.

Мелодійність і м'якість оркестрової тканини поєднуються з хвилястим, округлим і врівноваженим мелодичним малюнком хору. Тут композитор виступає як найщедріший мелодист. Його фантазія в цьому відношенні невичерпна. Але його мелодії не є мелодійними в обивательському розумінні мелодії. Вони надто терпкі і, водночас, примхливі. Стихійно примхливі. Мелодії Сибеліуса не розмірені і не обумовлені звичними гармонійними послідовностями тоніка - домінанта. Вони не знають формально обов'язкових каденційних зворотів. Вони вільні і водночас природні, як вільний за враженням, що справляється, але, тим не менш, глибоко закономірний живописний малюнок.

D епізод - хорова тканина поліфонізується, оркестр насичується більш щільними альтерованими акордами, постійними відхиленнями, які приводять до мажорної тональної сфери. Надалі хор знову звучить в октавний унісон у перемінних тональностях C dur – F dur. У кульмінаційних епізодах автор використовує гомофонно-гармонічну фактуру

E епізод – заключний розділ кантати – це переможний марш. Світлому образу перемоги сприяє тональність C dur, яка має найменшу кількість напружень і визначається як «біла тональність» і визначається як проста. Хорова фактура змінюється на гомофонно-гармонічну, стрибки у мелодії на ч 4 сприяють рішучості образу та заклику до боротьби. У цьому розділі ми спостерігаємо інтонаційні зв'язки з попередніми. Тут присутні і різні групи

хору, що було використано протягом кантати, і ритмічні формули (тріолі та пунктирний ритм), і інтонаційні зв'язки. Також тут використано інтонацію I - IV ступені двічігармонічного мінору, яка набуває значення лейтінтонації

Наведемо огляд форми по всій кантаті: перша частина - *Allegro molto moderato* - являє експозицію твору, що малює картину середньовічного замку.; друга - будується на ліричній темі, що зображає образ королеви.; Третя – варіаційна тема першого епізоду; четвертий епізод – *Meno moderato* - уявляє собою трансформацію ліричної теми королеви; п'ятий розділ – розвиваючого складу, він має як поліфонічні, так і гомофонні принципи розвитку, шоста – урочистий фінал, переможний марш.

Між частинами форми існують структурні паралелі. Таким чином, ідея форми «Полоненої королеви» поєднує в собі циклічну контрастність, варіантність і симетрію.

Непрямий вплив на формоутворення кантати має і поєднання голосів, що беруть участь у розвитку. Тут треба відзначити мінливість складу, що включає мішане чотириголосся та звучання окремих партій.. Мінливість партитурного складу кантати можна пояснити образністю кантати, що має звуковиражальні якості.

Кантата Яна Сибеліуса «Звільнена королева» - це заклик до боротьби фінського народу проти російського загарбництва. уявляє собою зразок камерної кантати для хору та симфонічного оркестру. Про це свідчить перш за все масштаби твору (10 хв) і загальна структура, що наближається до поеми. Кантата складається з декількох епізодів, пов'язаних між собою тематичним матеріалом, що змінюється у процесі створення художнього образу твору. В оркестровій партії на початку твору проводиться тема (тріоль + чверть, яка трансформується і стає лейтмотивом пробудження свідомості фінського народу.

Можна стверджувати, що композитор свідомо культивує тему боротьби фінського народу за незалежність. Найважливішою у музиці він вбачає

мелодики, якій властиві експресивність, емоційна насиченість гармонічними барвами, опора на інтонації фінського фольклору. Наприклад, в оркестровій партії автор неодноразово використовує на тлі хорового звучання солюючі інструменти (віолончель, кларнет), що набувають самотійного партнерського значення і додають музиці кантати більшої виразності та емоційності.

Будова кантати повністю впливає з її змісту. Музична драматургія твору побудована на поступовому нарощуванні емоційної напруги і стверджуванні перемоги світла над темрявою, що йде хвилеподібно. Форма твору наскрізна, музика йде за поетичним текстом, поступово розкриваючи його зміст. Стирання цезур між розділами сприяє цілісності форми.

Висновки до розділу 2

Отже, музична драматургія кантати «Походження вогню» опосередковано наслідує симфонічну концепцію («від мороку до світла»), коли епіко-драматичний характер оркестрового вступу та сольного розділу контрастує з гімнічним образом коди.

Виходячи з історичних передумов створення кантати «Походження вогню» така логіка розвитку драматургії є втіленням боротьби фінського народу проти російської окупації. Фольклорне начало, яке постає символом національно-визвольного супротиву реалізується шляхом протиставлення сольного та хорового розділів. Це є властивим структурі народних пісень із сольним заспівом та хором приспівом. Із точки зору загальної драматургії така структура може розглядатись і як співставлення індивідуального та колективного – героя і народу, за щастя і свободу якого він бореться. Мелодична та ритмічна структура сольного епізоду (низхідні квінти та речитація, вільна ритміка з розміром 12/4) апелює до традицій народного епосу. У хоровій партії фольклорні витоки виявляються у використанні спрощеної фактури (унісони з елементами гетерофонії та інколи хоральний

склад), елементів модальності, зокрема, народних ладів в тематизмі другого хорового розділу.

Кантата «Звільнена королева» з'явилася у зв'язку з прагненням композитора демократизувати свою творчість. У ньому він звертається до фінського народного епосу, який символізує для композитора високі етичні принципи. Вокальна манера твору звільнена від зайвого в цьому жанрі концертно-віртуозного начала, барвистих ефектів, що говорить про глибоке знання Сібеліусом можливостей людського голосу, його інтерес до живого звуку, тембру, колориту. Бездоганна техніка написання партій, різноманітність темпу, динаміки і фактури, чистота і свіжість звучання, особливе багатство мови є характерним для цього твору. Чистота стилю, досконалість техніки, економія засобів і разом з тим повнота і свобода вираження, стриманість почуття при глибокій щирості і простоті - всі ці якості притаманні кантаті Яна Сібеліуса «Звільнена королева».

Хорові кантати є зрілими, майстерними творами, яким притаманні всі характерні риси стилю Сібеліуса. Вони є типовим для композитора з точки зору тематизму, проблематики та музичної мови. Про це свідчать тип драматургічного розвитку і не відокремлений від нього динамічний профіль, а також композиція, внутрішньо цілісна, скріплена суворою логікою підпорядкування окремих частин цілому, особливості ладо-гармонічної і тональної структури, органічний синтез мислення і мови 20 століття з традиціями барокової музичної культури, блискуче володіння виразними засобами хору. У ньому він звертається до давньонімецької народної пісні, яка символізує для композитора високий етичний принцип.

РОЗДІЛ 3. КАНТАТИ Я. СІБЕЛІУСА У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

3.1. Особливості виконавської версії кантати «Tulen Synty» диригента Пааво Берглунд

Кантату “Tulen synty” було виконано зведеним хором Хельсінського національного університету, Естонським державним хором, оркестром Хельсінської філармонії під керівництвом Пааво Берглунда у 1985 році. Кантата Я. Сібеліуса "Походження вогню", написана у роки російської окупації Фінляндії, сповнена патріотичних образів та символів. Прагнення втілити тему національного визволення обумовило, у першу чергу, вибір композитором літературного першоджерела - 47ї Руни з народного епосу Калевала, яка несе ідеї пошуку світла у темряві, боротьби за добро зі злом. Текст у даному творі відіграє першорядну роль, у більшості підпорядковуючи вибір виконавських засобів виразності. Донесення поетичного тексту у виконавців є виразним та рельєфним, місцями дещо утрованим, без найменшого нівелювання.

Як було зазначено, незважаючи на те, що твір одночастинний, його структуру можна поділити на два великих розділи - сольний та хоровий.

Сольний розділ написано у темпі *Lento assai* (дуже повільно), що, у поєднанні з характерними інтонаційними зворотами, споріднює звучання з тужливою народною баладою. Оркестровий вступ має функцію занурення в образно-емоційну сферу твору, він експонує головні ідеї змісту. У першому такті звучить заклик до боротьби, викладений витриманою нотою у виконанні мідних духових. Це одночасно і сигнал тривоги, сповіщення про біду, і клич до повстання проти темного світу. Важливо те, що цей звук лунає один, без оркестрового тла, він ніби розрізає тишу, що передбачає активну атаку у середній динаміці, певне акцентування з подальшим динамічним спадом. Далі у вступі струнної групи звучать інтонації *lamento*, у тихій динаміці, з легким тужливим *vibrato* на половинних тривалостях. Після чого

вдруге лунає сигнал тривоги, вже більш віддалено, приречено. Основна тема вступу, побудована на секвенційному висхідному поступенному русі, щоразу, завдяки різному гармонічному забарвленні, набуває нового змісту, що дозволяє використовувати різні агогічні прийоми. Перше проведення - невимовна туга, зображення мороку - звучить щільним, затемненим звуком скрипок, незважаючи на тиху динаміку, з незначним уповільненням перед інтонаційною верхівкою. Далі, після фермати з тиші виникає друге проведення - більш тихе, як несміла надія на порятунок (при цьому тональний орієнтир c-moll надає віддітків гіркою передчуття), на перемогу добра - вимагає більш легкого звуку, з дещо пришвидшеним “злетом” до верхівки та подальшим сповільненням. Обидва проведення завершуються “зависанням” на D7, що заповнюють простір спочатку невеликим crescendo, а потім поступово розчиняються у тиші, символізуючи відчайне риторичне питання. Знову крізь тишу пробивається закличний сигнал духових, більш міцний за динамікою, але рівніший за звуком - вже без тієї рішучості, що була на початку. У цьому проведенні відбувається зміна тональності - e-moll, що семантично забарвлений чорною тугою, льодовою тривоною. Тут відбувається ущільнення фактури, звучання стає більш “приземленим”, жорстким і рівним, мов позбавлене будь-яких мрій та надій. Довгі тривалості у партії духових підкреслюються акцентами. Поступове насичення динаміки приводить до часткової кульмінації. Вона представлена двома витриманими акордами s64 tutti, які гримять жорстко й сміливо як символ гніву проти тих, хто занурив Калевалу в одвічну темряву. Повторення інтонацій основної теми вступу зі спадом динаміки та невеликим ritenuto у кінці підводить до початку сольного розділу.

Розділ починається без паузи, мов би стаючи продовженням оркестрових мотивів. Баритоновий тембр є уособленням голосу самого бога Укко, який, сумно оглядаючи занурену у темряву свою країну, шукає сил для боротьби, шукає порятунку. Проста розповідна мелодія, наближена до

народної думи, на тлі витриманих нот в оркестрі, дає виконавцю певної метроритмічної свободи. Основою тут стає поетичний текст, його інтонаційні та смислові акценти, ритмічна організація, що наближає звучання до речитативу. Сольний розділ поділено на три контрастних епізоди. Перший, викладений у *es-moll*, виконується *mezzo voce*, сурово й стримано, вимагаючи від виконавця міцного (у стриманій динаміці), прикритого звучання. Цей епізод визначається відсутністю яскравих динамічних коливань. Він втілює потаємний монолог Укко, звернений всередину самого себе, до своєї душі, де він намагається знайти хоч якийсь промінь надії. Це підкреслюється і зменшенням ролі супроводу - оркестрова партія представлена лише витриманими акордами, а у деяких фрагментах супровід взагалі відсутній, що надає ще більшої сокровенності звучанню. Наприкінці епізоду звучить раптовий гучний вигук у високій теситурі на словах "Темрява у житлі Укко!". Цей вигук підхоплює тремольованими бурхливими акордами оркестр та, як розхила луна високо у горах, розносить його у просторі. Перехід до матеріалу другого епізоду найбільш органічно здійснюється через *accelerando* наприкінці першого. Після чого, через невелику цезуру, починається нова тема в оркестрі, представлена арпеджованими акордами шістнадцятками у струнних, яка виконується у дещо повільнішому темпі. Другий розділ, викладений у просвітленому *E-dur*, більш стрімкий, емоційний, відвертий. Він є зверненням Укко до свого народу, розділенням із ним своєї печалі та закликом на боротьбу за світло. Розпочинається цей монолог затримкою на довгій тривалості, з поступовим її динамічним спадом, що перетікає у тиху, але впевнену розповідь. Голос звучить спочатку дуже світло та м'яко, більш наспівно, з інтонаціями співчуття. Поступово це звучання стає дедалі міцним та суровим, паралельно нарощується й оркестрова фактура, динаміка, трохи пришвидшується темп, підпорядкований загальному посиленню експресії. В оркестровій партії рух чвертями духових виконується *marcato*, подібно маршу, у той час як

протилежний рух вісімками у струнних звучить на *legato*, втілюючи буревій, що насувається на країну Калевала. Кожна фраза виокремлюється окремою динамічною хвилею, які щоразу отримують дедалі більшої амплітуди. Потужна кульмінація сольного розділу, посилена октавним унісоном оркестрової партії, припадає на відчайдушні питання “Чому пропав місяць? Чому не світить сонце? Чому ми опинились у царстві тіней?”. Далі напруга спадає, тихо й віддалено звучить оркестрова чотиритактова зв’язка, яка фрагментарно експонує тему наступного епізоду. Він звучить таємничо, похмуро й скорботно. Від соліста вимагається спів *mezzo voce* з максимальною декламацією тексту, штрихом *marcato*. В оркестрі навпаки важкий рух чвертями у низькій теситурі (контрабаси та віолончелі) виконується *legato*, наслідуючи траурному хоралу, а тема, викладена у духових, апелює до траурного маршу, виконується *non legato*. Далі знову звучить стрімка й бурхлива оркестрова зв’язка. Вона починається приховано, далі швидко розгортаючись - пришвидшується темп (вказівка *stringendo*) та збільшується динаміка (*molto crescendo*). Це приводить до початку хорового розділу *Molto Allegro*.

На відміну від сольного, де превалюють емоції туги, страху, відчаю, хоровий розділ втілює перемогу світла, добра. Перший епізод розділу починається стрімкими тремольованими акордами у струнних, які починаються на *ff*, потім трохи зменшуючи динаміку перед вступом хору. Чоловічий хор у творі є уособленням образу народу, що повстав проти несправедливості, є голосом тих героїв, які стали до боротьби за життя. Використання різних тембральних відтінків необхідно застосовувати для переконливого втілення різних емоційних сфер розділу. У першому епізоді, представленому октавним унісоном, хор повинен звучати суворо й мужньо, звук зібраний, прикритий. Тут превалює штрих *non legato*, подібно до сольного розділу, на першому плані виразне скандування тексту. Важливим є акцентування інтонаційних верхівок на першій долі, які сприймаються як

тріумфальні вигуки, заклики до рішучих дій. Такі ж раптові вигуки (акцентовані долі) лунають і в оркестрі. Висхідні пасажі шістнадцятками виконуються із sfz, наслідують блиску шабел у руках мужніх воїнів. Увесь епізод виконується емоційно насичено, з підтриманням гучної динаміки, втілюючи рішучість народних героїв. Останні хорові акорди, які впевнено затверджують ідею боротьби, виконуються з акцентами, без уповільнення, і різко обриваються на гучному нюансі.

Другий епізод хорового розділу (*un pochett tranquillo*) є контрастним до попереднього, світлим і наспівним. Його хвилеподібні інтонації у спокійному темпі споріднюють із колисковою. Багаторазове повторення одного й того ж мотиву і в оркестрі, і в хорі також підкреслює відчуття заколисування, тому повинно виконуватися з певною динамічною одноманітністю, без темпової агогіки. Цей епізод передбачає м'який, теплий тембр хору з прозорим легким звучанням тенорів, та спокійним, оксамитовим басів. Будь-які стрибки, підвищення теситури повинно виконуватись рівно й м'яко, непомітно. З появою у низьких струнних тремольованих нот у ніжну колискову знову додається відчуття нарощуваної тривоги. Поступово посилюється динаміка, що підводить до повторення мотиву колискової вже у іншому забарвленні - повнозвучно, міцно. Далі динаміка знову спадає, в останніх двох тактах епізоду темп трохи сповільнюється, підготовлюючи появу наступного музичного матеріалу.

Новий епізод починається оркестровим вступом, викладеному фігураціями шістнадцяток з акцентованою першою нотою у кожній групі. Цей вступ є втіленням поступового повернення світла над Калевалою, почергового спалаху зірок на небі. Він звучить тихо й загадково. Хор вступає як фон для оркестрової теми. Хорова партія, викладена довгими тривалостями, створює ефект заповнення звукового простору. Вона вимагає дуже світлого, проникливого, подібно до молитовного звучання. При нарощенні динаміки, темп підтримується спокійний. Від зміни фактури

оркестрової тканини змінюються й емоційні відтінки звучання, воно стає більш напористим, гострим. В оркестровій партії з'являються інтонації першого епізоду. Темп прискорюється, поєднуючи завершення цього епізоду з наступним.

Третій епізод має урочистий характер, підкреслений семантикою тональності Es-dur. Хорова фактура представлена октавним унісоном. Метроритмічна організація цілком підпорядкована тексту, тому слід зазначити про декламаційний характер виконання. Відбувається постійне поступове динамічне нарощення, яке втілює наближення остаточної перемоги, визволення від темряви. Прискорення темпу підводить до останнього кульмінаційного епізоду - гімну силам світла. Він починається контрастним *Largamente*, що посилює тріумфальний характер. В оркестрі звучать бравурні пасажі, марковані акорди - втілення вселюдської радості. Хорова партія ж навпаки представлена довгими тривалостями, які повинні прозвучати дуже вільно, наповнено й щільно. Цей фінал - кульмінація всього твору, затвердження його переможної ідеї.

3.2. Компаративний аналіз інтерпретацій кантати «*Vapautettu kuningatar*»

Перша з розглянутих нами виконавських версій кантати належить хору фармацевтичного факультету Барселонського університету, диригент – Ахмет Білгін (виконання 2015 року). Ця інтерпретація вирізняється чітким дотриманням усіх авторських вказівок темпу. При цьому дотримання стосується лише безпосередньо швидкості звучання. Авторські вказівки щодо характеру ігноруються - наприклад, хоровий епізод, що, за ідеєю композитора повинен звучати спокійно та лагідно, у втіленні А. Білгін набуває насиченості, напористості. Виконанню притаманна дещо підвищена експресивність, що призвело до певної різкості звучання хору. Слід відмітити у даній версії превалювання гучних динамічних нюансів (від *mf* до *ff*) та відмова від спаду на *p* та *pp*, передбачених композитором, що обумовлено

прагненням втілити ідею боротьби, закладену у творі, додати більш войовничого характеру. А. Білгін значно згладжує контрасти та загалом обмежує динамічну палітру, завдяки чому виконання набуває певної одноманітності. Сприяє цьому й відсутність рельєфного, виразного фразування. Різноманіття між епізодами диригент досягає шляхом протиставлення різних прийомів артикуляції: у епізодах *tutti* переважає *non legato*, у епізодах, що виконується чоловічим хором – *marcato* (уособлення образу героя-визолителя), жіночим – *legato* (уособлення образу полоненої королеви). Оркестрова партія досить часто виводиться диригентом на перший план, що періодично порушує баланс між оркестром та хором.

Друга розглянута інтерпретація належить хору «Dominante» університету Аалто (Фінляндія), диригент – Осмо Вянска (запис 2005 року). Перш за все це виконання вирізняється високою якістю хорового звучання, широтою інтонування. Диригент дотримується принципу контрасту у різних його видах – динамічний, темповий, тембральний. У даній версії відчувається певна темпова свобода – початок виконується більш стримано, наближено до маршу; середня частина також звучить повільніше за вказаний автором темп, у граційному характері, що характеризує образ полоненої, але нескореної королеви. О. Вянска широко використовує агогічні нюанси, досягаючи природної виразності звучання та довершеності фразування. Хор вирізняється м'яким, світлим тембром, високою вокальною культурою. Даній інтерпретації, на відміну від попередньої, притаманна багата палітра динамічних відтінків – *pp* звучить мов далеке відлуння, а *ff* є повнозвучним, потужним, але не форсованим. На особливу увагу у цій виконавській версії заслуговує виконання поліфонічних епізодів, у яких рельєфно прослуховується кожне проведення теми, мелодичні лінії органічно продовжують одна одну. Оркестрова партія звучить виразно, наповнено й монолітно, при цьому залишаючись супроводом до хору, лише у сольних

фрагментах виходить на перший план.

Висновки до розділу 3.

Отже, виконавська версія кантати “Походження вогню” диригента П. Берглунд переконливо розкриває художній зміст твору. Виконанню притаманна багата палітра тембрових відтінків, що дозволяє повною мірою втілити кожний образ. Соло баритону постає уособленням ліричного героя - бога Укко, який звучить то сурово, то проникливо. Хор є втіленням голосу народу Калевала, який здебільшого звучить рішуче, демонструючи готовність до боротьби за свободу. Використання палітри агогічних нюансів у поєднанні з широтою інтонування є характерною ознакою інтерпретації П. Берглунда. Диригент використовує принцип тембрових контрастів як між різними епізодами, так і у межах однієї побудови.

Порівняння двох контрастних виконавських версій кантати “Звільнена королева” продемонструвало різні підходи до емоційного наповнення звучання, темпової організації, тембрових якостей. Інтерпретація А. Білгін (здійснена 2015 року) відзначена підвищеною експресією, різкістю тембру хору. Протилежною є версія О. Вянска, яка є більш емоційно стриманою.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було доведено, що

1. У музичній культурі доби бароко сформувались два провідні жанрові типи кантат: світська та духовна. Тенденція до секуляризації мистецтва, властива класико-романтичній епосі, привела до більшої популяризації жанру духовної кантати. Музична мова кантат ХХ століття характеризується впливом загальних тенденцій композиторської практики, вбираючи риси неокласичних, модерністських та авангардних напрямів, а також зазнає впливу суміжних жанрів: опери, ораторії, симфонії тощо.
2. Хорова творчість є значущою складовою композиторської спадщини Я. Сібеліуса. Вона має міцний зв'язок із фінською національною співочою традицією. Музична мова кантат «Походження вогню» та «Звільнена королева» походить з рунічних пісень та демонструє специфічні національні ознаки у поєднанні з самобутніми авторськими рисами хорового письма Я. Сібеліуса. Зокрема, використання ладів народної музики, характерних інтонаційних зворотів. Вплив рунічних пісень відбивається у хоровій фактурі кантат – традиція рунічного одноголосся втілена превалюванням октавних унісонів у партитурі. Поетичним першоджерелом обох кантат є руни з народного фінського епосу «Калевала».
3. Обидві кантати «Походження вогню» і «Звільнена королева» були написані Я. Сібеліусом у роки російської окупації Фінляндії, тому мають патріотичну тематику, проповідуючи ідею національно-визвольної боротьби. У зв'язку з таким образно-ідейним змістом провідне значення у творах має саме літературний текст, при цьому музично-виражальні засоби є мінімізованими, хорові партії досить прості. В обох творах використовуються маршові ритми, які символізують прагнення до перемоги. Вибір композитором саме

одночастинної форми обумовлений прагненням лаконічно та зрозуміло донести ідею визволення до народу, наділити музичні твори значенням заклику до боротьби. Драматургія обох кантат визначається наявністю тематичних арок, що сприяє об'єднанню форми твору.

4. У кантаті “Походження вогню” важливе значення має оркестрова партія, яка представлена насиченою фактурою, оригінальними гармонічними зворотами, компенсуючи простоту викладу хорових партій. У кантаті “Звільнена королева” хорові партії навпаки є більш розгорнутими, з великою кількістю стрибків, насичених гармоній, у той час, як оркестрі представлений досить простий музичний матеріал.
5. Виконавська версія кантати “Походження вогню” диригента П. Берглунда визначається творчою свободою відносно до уртексту твору, що є прийнятним для музики романтичної доби. П. Берглунд вільно користується широкою палітрою агогічних нюансів, а також вводить додаткові темпові контрасти. Задля втілення всіх нюансів образно-емоційної сфери кантати, диригент використовує різні темброві відтінки чоловічих голосів. Віддаючи перевагу хоровому звучанню, П. Берглунд нівелює роль оркестрової партії, яка є уособленням важливих образів.
6. У ході компаративного аналізу кантати “Звільнена королева” було виявлено, що виконавська версія хору фармацевтичного факультету Барселонського університету, (диригент – Ахмет Білгін) вирізняється чітким дотриманням усіх авторських вказівок темпу. Виконанню притаманна дещо підвищена експресивність, що призвело до певної різкості звучання хору та превалюванні гучних нюансів, при майже повній відмові від спаду на *p* та *pp*. У даній інтерпретації згладжено як динамічні, так і темпові контрасти, через що звучання набуває певної одномітності. Різне забарвлення у епізодах досягається тільки шляхом протиставлення різних артикуляційних прийомів. Оркестрова партія

досить часто виводиться диригентом на перший план, що періодично порушує баланс між оркестром та хором. Друга розглянута інтерпретація (хору «Dominante», диригент – Осмо Вянска) вирізняється високою якістю хорового звучання, широтою інтонування. Диригент дотримується принципу контрасту у різних його видах – динамічний, темповий, тембральний, а також широко використовує агогічні нюанси задля досягнення довершеності фразування. У даній версії відчувається певна темпова свобода. Хоровий тембр є м'яким та світлим, колектив вирізняється високою вокальною культурою. На особливу увагу у цій виконавській версії заслуговує виконання поліфонічних епізодів, у яких рельєфно прослуховується кожне проведення теми. Оркестрова партія звучить виразно, наповнено й монолітно, при цьому не порушуючи баланс із хором.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella : Монографія. Х.: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
2. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 50–54.
3. Заверуха, О. Л. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України*. Харківської державної академії культури. 2017) С. 54–61.
4. Заверуха, О.Л. Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура України*. Харків : Харківська державна академія культури, 2019. С. 174-181.
5. Іванова Ю. Теоретичні аспекти розвитку хорового виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики і освіти*: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків : «С.М.А.», 2011. – С. 194-202.
6. Іванова Ю. Функції вербального тексту у хоровому виконавстві. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. Луганськ : Луганськ. держ. академія культури і мистецтв, 2014. Вип. 27-28. С. 62-68.
7. Іванова Ю. Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 43. Харків: Видавництво ТОВ “С.А.М.” 2015. С. 291-300.
8. Михайлова Н. Сценічна репрезентативність вокально-хорових творів як необхідна складова формування концертного репертуару студентських колективів театральних факультетів. *Тези IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики»*. Харків, 2020. С. 66 – 68

9. Николаевская Ю.В. Коммуникативная функция фактуры: потенциал классической теории в «искусстве post». *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського* : Механізми новацій у музичній творчості : збірка наук. статей, присвячена проблемам музичної творчості / [упор. В.Г. Москаленко]. Київ : 2013. Вип. 108. С. 21–32.
10. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
11. Ніколаєвська Ю.В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
12. Ніколаєвська Ю.В. Символ Дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу: автореф.канд.мистецт. Київ, 2004. 18 с.
13. Терещенко А. К. Кантата. *Енциклопедія Сучасної України*. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL : <https://esu.com.ua/article-9350>
14. Терещенко А. Кантата. *Українська музична енциклопедія*. Том 2. / Редкол. Г. Скрипник (голова) та ін.; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 316 –319
15. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології . *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. Вип. 21. С. 178-188.

16. Шаповалова Л. В. Рефлексія як феномен духовної культури. Літературні та філософські джерела рефлексії. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 1999-2000. № 6-1. С. 99-104.
17. Aho, Kalevi. *After Sibelius – Finnish Music Past and Present*. Helsinki: Finnish Music Information Centre, 1992. 28 p.
18. *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*. Edited By Michael Talbot. Routledge, 2016. 452 p.
19. Barbedette, Leïla (under the supervision of Marie-Hélène Benoit-Otis). 1943. «Figure humaine» : renaître de l'Occupation. In *Nouvelle histoire de la musique en France (1870-1950)*. Edited by the «Musique en France aux XIXe et XXe siècles : discours et idéologies» research team, August 31, 2021. URL : <https://emf.oicrm.org/nhmf-1943/>
20. Barham J. Gustav Mahler “Das Klagende Lied”: Erstfassung in drei Sätzen (1880). Reinhold Kubik. *Music and Letters*, Volume 83, Issue 1, February 2002, P. 177–180
21. Barnett A. *Sibelius*. Yale University Press, 2007. 445 p.
22. Berlioz H. *Memoirs*. New York : Dover Publications, 1966. 533 p.
23. Bloom, P. *Berlioz: Scenes from the Life and Work*. New York : University Rochester Press, 2008. 248 p.
24. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. «Cantata». *Encyclopedia Britannica*, May 23, 2017. URL : <https://www.britannica.com/art/cantata-music>.
25. Bradshaw S. Britten's «Cantata Academica». *Tempo* (53–54), 1960. P. 22–26. [doi:10.1017/S004029820004537X](https://doi.org/10.1017/S004029820004537X)
26. Brief History of Finnish Art Music. *Ablemusician.com*. <https://ablemusician.com/brief-history-of-finnish-art-music/#:~:text=Finnish%20art%20music%20finds%20its,in%20Finland%20from%20continental%20Europe>

27. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. *Jean Sibelius. Encyclopedia Britannica*. 2024, January 11. URL : <https://www.britannica.com/biography/Jean-Sibelius>
28. Cairns D. *Berlioz: The Making of an Artist* (the first volume of his biography of the composer). London, André Deutsch, 1989. 586 p.
29. De Gorog, Lisa S., De Gorog Ralph P. *From Sibelius to Sallinen: Finnish Nationalism and the Music of Finland*. Contributions to the Study of Music and Dance. New York: Greenwood Press, 1989. 261 p.
30. Dellal P. *What is a Cantata?* URL : [6154853fdf321ac0d30b2443_What is a Cantata.pdf \(website-files.com\)](https://www.files.com/6154853fdf321ac0d30b2443/What%20is%20a%20Cantata.pdf)
31. Fox C. Luigi Nono and the Darmstadt School: Form and Meaning in the Early Works (1950–1959). *Contemporary Music Review* 18, no. 2, 1999. P. 111–130.
32. Goss G. D. *Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland*. University of Chicago Press, 2009. 496 p.
33. Grimley, Daniel M. *The Cambridge Companion to Sibelius*. Cambridge Companions to Music. Cambridge University Press, 2004. 273 p.
34. Heikinheimo S. Finskt musikliv i dag. *Musik-revy*. Stockholm : 1975, No 3.
35. Hepokoski, J. Sibelius. In Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XXIII (2nd ed.). Macmillan, 2001. pp. 319–347
36. Jackson, Timothy L. *Sibelius Studies*. Cambridge University Press, 2001. 397 p.
37. Kennedy M., Kennedy J.B. Cantata. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York : Oxford University Press, 2007, pp. 126–127
38. Kennedy, M. *The Works of Ralph Vaughan Williams* (second ed.). Oxford : Oxford University Press, 1980 [1964]. 776 p.
39. Krenek, Ernst. A Composer's Influences. *Perspectives of New Music* 3, no. 1 (Autumn–Winter), 1964). P. 36–41
40. Krohn I. *Finlands musikhistoria*. Strängnäs. 1956

41. Krummacher, Friedhelm. The German cantata to 1800. *Grove Music Online*.
URL : [German Cantata to 1800 | Grove Music \(oxfordmusiconline.com\)](https://www.oxfordmusiconline.com/entry/gmcantata-1800)
42. Macdonald H. *Berlioz. «The Master Musicians»*. London : J.M. Dent & Sons Ltd., 1982. 261 p.
43. Maconie, R. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005. 577 p.
44. Mäkinen T. *Musica fennica*. Helsinki : Otava, 1965. 150 p.
45. Moldenhauer H., Moldenhauer R. *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work*. New York: Alfred A. Knopf, 1978. 803 p.
46. Nielinger, C. 2006. The Song Unsung': Luigi Nono's *Il canto sospeso*. *Journal of the Royal Musical Association*, 131, no. 1, 2006. P. 83–150.
47. Palkki, J. The influence of the Kalevala on contemporary Finnish choral music. *Choral Journal*, 54, 2013, pp. 34–43.
48. Po Sim Head, F. Fredrik Pacius, Oskar Merikanto and Jean Sibelius: Finnish Music Nationalism. *Interlude*. 2023, February 6th. URL : <https://interlude.hk/fredrik-pacius-oskar-merikanto-and-jean-sibelius-finnish-music-nationalism/>
49. Ringbom N. E. Die Musik-forschung in Finnland seit 1940. *Acta Musicologica*. Vol. 31, Fasc. 1. Jan. – Mar., 1959, pp. 17–24
50. Sirén, V. Works for Choir and Orchestra. *Sibelius.fi*. 2005. URL : https://www.sibelius.info/english/musiikki/ork_kuoro_orkesteri.htm
51. Spicer, P. *Britten Choral Guide with Repertoire Notes*. Boosey & Hawkes. 24 p.
52. Stockhausen K. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, edited by Robin Maconie. London and New York: Marion Boyars, 1989. 220 p.
53. Tawaststjerna, Erik W. (1976). *Sibelius: 1865–1905*. University of California Press. 354 p.
54. Tawaststjerna, Erik W. Civil War. In *Sibelius Volume III: 1914–1957*. London: Faber and Faber, 2012. 714 p.

55. White, J. D., and Christensen, J. *New Music of the Nordic Countries*. Hillsdale: Pendragon Press, 2002. 605 p.
56. Wight C. *First successes and Hiawatha*. URL : www.bl.uk.
57. Williamson J. *The Cambridge Companion to Bruckner*. Cambridge University Press, 2004. 303 p.