

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

Кафедра хорового диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ
МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО,
Є. СТАНКОВИЧА ТА В. МУЖЧИЛЯ)**

Магістерська робота
**КОТЛЯРОВОЇ ТЕТЯНИ
ОЛЕГІВНИ**
Науковий керівник – доктор
мистецтвознавства, доцент
АЛЕКСАНДРОВА О. О.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело  Котлярова Т. О.

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В ХОРОВОМУ ЖАНРІ	8
1.1 Образи природи в хоровій музиці як музикознавча проблема.....	8
1.2 Історичний аспект звуковтілення в хоровій музиці.....	20
Висновки до Розділу I.....	28
РОЗДІЛ II. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПРИНЦИПІВ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ	30
2.1 Пейзажна лірика у хорових мініатюрах Б. Лятошинського.....	30
2.2 Ліричні образи пейзажу у хоровому мистецтві Є. Станковича.....	52
2.3 Психологічно – драматичні образи у хоровій творчості В. Мужчиля.....	61
Висновки до Розділу II.....	72
ВИСНОВКИ	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	82

ВСТУП

Актуальність теми: Хорове мистецтво України без перебільшення являє собою безцінний скарб художньо-культурної спадщини України. Шедевральні хорові опуси різноманітно репрезентують різновекторність і виняткову гнучкість композиторської думки, вираженої у змістовності жанрової панорами, ідейно-тематичних концептах, а також багатстві образно-виражальних засобів. Найперші спроби ретельного вивчення спектру ідейно-тематичних мотивів дозволили відстежити превалювання двох яскраво виражених домінант: духовної музики та пейзажної лірики.

В рамках даного наукового дослідження предметний науковий інтерес викликаний можливістю комплексного вивчення групи творів, що мають безпосереднє відношення до пейзажної лірики, настільки широко представленої в українській хоровій музиці. Найперші спроби опрацювання наявних інформаційних джерел дозволили сформулювати проміжний дослідницький висновок, суть якого полягає у тому, що умовно хорову композиторську спадщину України, зміст якої містить зримі образи природи, можна диференціювати на дві окремі категорії, де перша представлена самостійними мініатюрами; а друга, відповідно, низкою хорових опусів концептуальної спрямованості, вираженої в «циклізації» творчості.

В площині вітчизняного музикознавства наразі існує низка наукових праць спрямованих на висвітлення множинних музикознавчих аспектів даного питання. Так, наприклад, з числа досліджень в рамках яких авторами розглянута тенденція «циклізації» хорового мистецтва особливо виділяються розробки О. Батовської «риси хорового стилю Ігоря Шамо», А. Бакумець «Концепція циклічності у хорових творах з назвою “Пори року”», В. Зінченко «Хоровий цикл І. Шамо “Чотири хори” на вірші І. Франка», Л. Серганюк «Методика аналізу хорових творів», О. Волох «Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського», Н. Перцової В. Горобець

В. Гриценко «Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство» та багатьох інших.

Значною кількістю представлені наукові розробки що зачіпають питання авторського трактування образів природи а також специфіки подальшого їх втілення. З числа таких необхідно відзначити напрацювання О. Заверухи «Філософський концептуалізм творчості В. Мужчиля: співвідношення світогляду та хорового письма», Н. Косаняк «Вокальна творчість Василя Безкоровайного в контексті української музики першої половини ХХ ст.», Ф. Кучмаса «Авторська концепція екології культури композитора Віктора Мужчиля на прикладі думи для мішаного хору “Вмирала річка”», О. Волох «Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського», Т. Прокопович «Вокально-хорове інтонування поезії Лесі Українки у творах Михайла Довганича» та інших.

Вище вказані наукові праці надають вичерпну відповідь щодо варіативності і багатоманіття художньої реалізації поетичних образів природи в площині хорової партитури. Втім, узагальнений аналіз дозволив також виявити факт недостатнього вивчення власне етимології даного явища. З метою розширення музикознавчого категоріального апарату нині вважаємо за необхідне коротко розглянути наведене художнє явище в історичному зрізі.

Споконвіку наші предки помічали особливу закономірність чергування пір року, де тепле літо поступово змінювалося осінню, а вона, в свою чергу – зимою. Цікаво, що саме ці спостереження з часом лягли в основу системи літочислення. Мотив чергування пір року як втілення життєвого циклу набуває сакрального значення, поступово проникаючи у всі сфери людського побуту. Так, наприклад, тематика пір року зазнає переосмислення і в площині різних форм мистецтва, епох і стилів. В ході акумулювання і подальшого узагальненого аналізу музичних матеріалів вдалося встановити, що практично всі з представлених нами далі хорових опусів втілюють образи

природи індивідуально, де окрім типової для даної тематики пейзажної лірики, нами вбачається наявність виражених рис інтимної, громадянської а також філософської лірики.

Питання практичної реалізації, а саме можливості всебічного вивчення авторських концепцій безпосереднього втілення літературних образів природи в площині музичного мистецтва, наразі являє собою першочергове дослідницьке завдання. Можливість отримання вичерпної відповіді на поставлене завдання, тягне за собою необхідність його розглянення в історичному зрізі на прикладі декількох хорових творів.

Як відомо, традиція хорового співу сягає своїм корінням ще за часів Стародавнього світу. Найперші форми хорового співу задіяні у давньогрецьких театралізованих виставах-трагедіях вирізняла унісонна манера співу. Пізніше, у часи раннього середньовіччя хорове мистецтво всеціло піддається впливу християнства, внаслідок чого зароджуються ранні форми хорового багатоголосся. Втім, навіть в умовах беззастережного домінування суто «духовних» жанрів гомофонного типу (органум, пізніше мотет і кондукт) тенденція художнього втілення образів природи у вокалі (принаймні на рівні виконання піснеспівів, літературний текст яких містить чіткі згадки природи) хоча й помітно згасла, але і не припинила існувати.

Зародження професійної композиторської школи в Україні, як відомо, відбувалося в контексті XVII сторіччя і було пов'язане з прізвищами піонерів української композиції – М. Дилецького, С. Пекалецького та І. Домарацького, безпосередня творчість яких протікала в традиції партесних хорових творів. Лише на початку XIX сторіччя в площину української «партесної» хорової музики поступово проникають елементи народного тематизму.

З точки зору історичного музикознавства відомо, що в період кінця XX – початку XIX ст. в площині української композиторської діяльності активно поширюється так звана «народна» тематика (стосовно світу природи), найяскравіший прояв якої позначався на терені «аранжування»,

тобто практики обробки народних пісень пейзажної спрямованості. Втім, на тлі форсованого розвитку професійного музичного мистецтва дедалі частіше хоровими композиторами здійснювалися спроби «професійного» осмислення наведеного ідейно-тематичного мотиву. Зауважимо, що безпосереднє становлення даного процесу, як правило, відбувалося на засадах української поетичної спадщини.

Об'єктом дослідження є хорова творчість Б. Лятошинського, Є. Станковича та В. Мужчиля, а **предметом дослідження** – втілення образів природи на хорову творчість композиторів України ХХ століття на прикладі творів Б. Лятошинського, Є. Станковича, та В. Мужчиля .

Матеріал дослідження: партитури хорових творів Б. Лятошинського, «Із за гаю сонце сходить», «Весна», Є. Станковича «Садок вишневий коло хати», та В. Мужчиля «Вмирала річка».

Мета дослідження: виявити історичні та стилістичні риси впливу образів природи на хорову творчість українських композиторів, зокрема, Б. Лятошинського, Є. Станковича та В. Мужчиля.

Для досягнення поставленої мети формуються такі **завдання:**

- проаналізувати існуючі в дослідницькій літературі відомості образів природи в хоровій музиці;
- дослідити еволюцію звуковтілення в хоровій музиці в історичному аспекті;
- вивчити хорову творчість Б. Лятошинського, Є. Станковича та В. Мужчиля як важливий етап формування вітчизняної хорової школи;
- виявити стилістичні особливості принципів втілення образів природи у хоровій творчості Б. Лятошинського, Є. Станковича та В. Мужчиля;
- порівняти втілення образів природи у хорових спадщинах українських композиторів.

Методи дослідження: порівняльний аналіз, драматургічний, структурно-функціональний, хорознавчий, жанрово-стильовий.

Теоретичну базу дослідження склали як базові, так і спеціальні джерела з історико-теоретичного і виконавського музикознавства, історії та аналізу музики, хорознавства.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що **вперше**:

- осягнуто вектори теоретичного дослідження хорової творчості Б. Лятошинського, Є. Станковича та В. Мужчиля;
- окреслено вплив образів природи на жанрово-стильові особливості хорової творчості українських композиторів ХХ століття;
- визначено особливості втілення образів природи в хорових циклах «Пори року» Б. Лятошинського, Є. Станковича та В. Мужчиля;
- визначено аспекти виконавської інтерпретації зазначених хорових циклів;
- розкрито мовно-стильові особливості хорової музики українських композиторів ХХ століття та специфіку трактування образів природи в хоровій музиці;
- виявлено еволюційні тенденції хорової творчості українських композиторів в контексті розвитку української музичної культури ХХ століття.

Практична значимість результатів цього дослідження полягає в можливості їх використання в подальших наукових розробках, присвячених вивченню впливів образів природи на українську хорову творчість. Дана робота може бути використана в навчальних курсах, педагогічній та виконавській практиці як додатковий матеріал під час підготовки твору у хоровому класі, диригуванні або читанні хорових партитур.

Структура дослідження: зміст, вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 88 сторінок, з них основного тексту 79–сторінок. Список використаних джерел містить 70 найменувань.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В ХОРОВОМУ ЖАНРІ

1.1 Образи природи в хоровій музиці як музикознавча проблема

Хорове мистецтво України без перебільшення являє собою безцінний скарб художньо-культурної спадщини України. Шедевральні хорові опуси різноманітно репрезентують різновекторність і виняткову гнучкість композиторської думки, вираженої у змістовності жанрової панорами, ідейно-тематичних концептах, а також багатстві образно-виражальних засобів. Найперші спроби ретельного вивчення спектру ідейно-тематичних мотивів дозволили відстежити превалювання двох яскраво виражених домінант: духовної музики та пейзажної лірики. Вивченню духовних піснеспівів, здебільшого представлених творчістю А. Веделя, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка, П. Козицького, а також пізніше і М. Шука, В. Степурка, І. Щербакова, Б. Фільца, були присвячені численні наукові дослідження. Втім, в рамках даного наукового дослідження предметний науковий інтерес викликаний можливістю комплексного вивчення групи творів, що мають безпосереднє відношення до пейзажної лірики, настільки широко представленої в українській хоровій музиці.

Отже, найперші спроби опрацювання наявних інформаційних джерел дозволили сформулювати проміжний дослідницький висновок, суть якого полягає у тому, що умовно хорову композиторську спадщину України, зміст якої містить зримі образи природи, можна диференціювати на дві окремі категорії, де перша представлена самостійними мініатюрами; а друга, відповідно, низкою хорових опусів концептуальної спрямованості, вираженої в «циклізації» творчості. Звернення ж до подібного принципу мислиться нами абсолютно закономірним, адже продиктоване воно, найімовірніше, історичним контекстом.

В площині вітчизняного музикознавства наразі існує низка наукових праць спрямованих на висвітлення множинних музикознавчих аспектів даного питання. Так, наприклад, з числа досліджень в рамках яких авторами розглянута тенденція «циклізації» хорового мистецтва особливо виділяються розробки О. Батовської «риси хорового стилю Ігоря Шамо», А. Бакумець «Концепція циклічності у хорових творах з назвою “Пори року”», В. Зінченко «Хоровий цикл І. Шамо “Чотири хори” на вірші І. Франка», Л. Серганюк «Методика аналізу хорових творів», О. Волох «Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського», Н. Перцової В. Горобець В. Гриценко «Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство» та багатьох інших.

Водночас, окрема частка наукових досліджень присвячена аналізу явищ «Франкіани» та «Шевченкіани» в хоровій музиці, що знайшли належне відображення в працях Л. Немцової «Хорова Франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри», Я. Бардашевської «Образно-стилістичні і жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезії Т. Г. Шевченка», Т. Маскович «Шевченкове слово в хорових творах українських композиторів останньої третини ХХ – першому деситлітті ХХІ ст.», Х. Флейчук «Хорова шевченкіана кінця ХХ – початку ХХІ століть: соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти» або ж Ю. Чекан «Із хорової шевченкіани Валентина Сільвестрова».

Значною кількістю представлені наукові розробки що зачіпають питання авторського трактування образів природи а також специфіки подальшого їх втілення. З числа таких необхідно відзначити напрацювання О. Заверухи «Філософський концептуалізм творчості В. Мужчиля: співвідношення світогляду та хорового письма», Н. Косаняк «Вокальна творчість Василя Безкоровайного в контексті української музики першої половини ХХ ст.», Ф. Кучмаса «Авторська концепція екології культури композитора Віктора Мужчиля на прикладі думи для мішаного хору

“Вмирала річка”», О. Волох «Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського», Т. Прокопович «Вокально-хорове інтонування поезії Лесі Українки у творах Михайла Довганича» та інших.

Вище вказані наукові праці надають вичерпну відповідь щодо варіативності і багатоманіття художньої реалізації поетичних образів природи в площині хорової партитури. Втім, узагальнений аналіз дозволив також виявити факт недостатнього вивчення власне етимології даного явища. З метою заповнення наявної в контексті вітчизняного музикознавства ніші вважаємо за необхідне коротко розглянути наведене художнє явище в історичному зрізі.

Споконвіку наші пращури помічали особливу закономірність чергування пір року, де тепле літо поступово змінювалося осінню, а вона, в свою чергу – зимою. Цікаво, що саме ці спостереження з часом лягли в основу системи літочислення. Мотив чергування пір року як втілення життєвого циклу набуває сакрального значення, поступово проникаючи у всі сфери людського побуту. Так, наприклад, тематика пір року зазнає переосмислення і в площині різних форм мистецтва, епох і стилів. Давньогрецька література, для прикладу, вважається чи не найпершим історично зафіксованим випадком художнього осмислення образів природи, оспіваних давньогрецькими романістами Антонієм Діогеном, Ксенофонтом Ефеським, Геліодором або ж Гесіодом. До наших днів також збереглися унікальні римські мозаїки античного періоду, що прикрашали стелі, скажімо золотого будинку імператора Нерона у Римі, або музею-палацу Вакха Алькала-де-Енарес (Комплутум в античні часи), що у Іспанії, та інші.

Втім, в площині музичного мистецтва ймовірно перші предметні звернення до означеної тематики сходять до епохи Бароко, знаходячи відображення в інструментальній та вокально-хоровій традиціях. Безумовно, більш ранні вокальні жанри епохи Відродження, з числа яких виділяються італійські віланели, канцонети та фротолі, або ж іспанська вільянсіко, тією чи іншою мірою містили ознаки пейзажної лірики. Однак, першорядне

значення в рамках наведених жанрів все ж мала любовна виражена любовна лірика. В подальшому, тематика образів природи знаходила прояв у воістину геніальних інструментальних опусах А. Вівальді (інструментальні концерти 4 пори року), П. Чайковського (фортепіанний цикл «Пори року»), О. Глазунова (балет «Les Saisons»), А. П'яцолли (4 танго «Пори року в Буенос-Айресі») та інших. Водночас, належне відображення тема природи отримала і в контексті вокально-хорової традиції, зокрема представлена творами Й. Гайдна (ораторія «Пори року»), В. Гавриліна (вокальний цикл «Пори року»), А. Кисельова (хоровий концерт «Пори року», 4 елегії для жіночого хору а capella), М. Сидельникова (вокальний цикл «В країні осок і незабудок»), Г. Свиридова («Весняна кантата» для хору та оркестру) та багатьох інших.

Не залишилася осторонь і українська хорова музика, для якої тематизм природи найбільш близький. Зусиллями найвидатніших представників композиторського ремесла хорова репертуарна спадщина України поповнювалася воістину геніальними і вишуканими творами. Варто також зазначити, що в основі лівової частки хорових творів вбачається виражене орієнтування на поетичні тексти Т. Шевченка та І. Франка, у такий спосіб збагачуючи композиторську шевченкіану і франкіану відповідно. Поезія означених митців в різний час надихала композиторів, які знаходили в авторських рядках шукані смисли та образи-форми, втілені вербально. Характеризуючи ступінь значущості франківської поезії дослідниця Л. Немцова резюмує: «Вірші І. Франка давали поштовх до оновлення та інтелектуалізації музичної мови, запровадження неординарних композиційних і фактурних прийомів. Та одним із головних чинників інтерпретації було й залишається намагання відтворити все те багатство думок, почуттів та ідеалів, висловлене у багатогранній спадщині генія» [50, с. 181].

Ґрунтуючись на базисі наявних інформаційних джерел вважаємо за необхідне виконати стислий історіографічний екскурс хорових творів українських композиторів, реалізація якого дозволить наочно ознайомитись з

авторським художнім трактуванням образів природи. Ба більше, вказаний огляд побудований відповідно до хронологічного порядку.

Отже, одним з перших випадків звернення до образів природи у хоровому мистецтві, який, що цікаво, спирається на поезію вище згаданого І. Франка, можна вважати хорову мініатюру С. Воробкевича (1836 – 1903) «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». В даному випадку вважаємо доцільним обмовитися щодо наявності доволі розгалуженої системи композиторського трактування образів природи. Як відомо, художній універсалізм тематики природи насамперед обумовлений його полісмісловим характером, що, в свою чергу, передбачає множинні трактування. В ході акумулювання і подальшого узагальненого аналізу наявних матеріалів вдалося встановити, що практично всі з представлених нами далі хорових опусів втілюють образи природи індивідуально, де окрім типової для даної тематики пейзажної лірики, нами вбачається наявність виражених рис інтимної, громадянської а також філософської лірики.

Пейзажна лірика як найбільш близький ліричний жанр задля втілення образів природи знаходить прояв ще на стику XIX – XX сторіч. Одним з перших композиторів які звернулися до цього ліричного жанру можна вважати мініатюру Василя Верховинця (1880 – 1938) «Ой зацвіла папороть» на слова В. Чумака та «Лісові дзвіночки» на слова П. Тичини. Істина краса природи настільки митецьки оспівана поетами знаходить музичне відображення у композиторському мовленні Верховинця, простому і водночас вишуканому. Вичерпний образ українських вікових дібров описаних Т. Шевченком ліг в основу мініатюри «Ой, діброво, темний гаю» М. Лисенка (1842 – 1912) для мішаного хору у супроводі фортепіано. Видатний український літературознавець і мовознавець І. Копач у одній зі своїх рецензій для видання «Записки НТШ» характеризує мініатюру Лисенка не інакше як: «...дуже ніжну і майстерну річ...» [28, с.41].

Водночас, аналогічним чином шевченківська пейзажна лірика отримує прояв і в творчості Якова Степового (1883 – 1921). Примітно те, що поетичний текст також містить натяк на певну циклічність природи: «Ой діброво – темний гаю! Тебе одягає тричі на рік... Багатого собі батька маєш». Не меншу зацікавленість викликають його ж мініатюри і обробки народних пісень, зокрема «Ой, у полі жито», «А все гори зелененькі» або ж «Ой, чиє ж-то поле».

Не оминув увагою образи природи і найвеличніший класик хорової української музики Микола Леонтович (1877 – 1921), хорові мініатюри і обробки народних пісень якого заклали міцний фундамент українського хорового мистецтва. Образи природи в творчому доробку Леонтовича займають чільне місце і представлені такими опусами як: мініатюра «Літні тони» на слова В. Сосюри, а також великої кількості обробок народних пісень з поміж яких виділимо «Ой у полі жито», «Ой гай, мати, гай», «Вишні черешні розвиваються», «Ой темная та невидная ніченька», «Зеленая та ліщинонька», та «Нарвала квіточок». Цікаво те, що образи природи в творчості Леонтовича представлені багатоманітно, знаходячи прояв у обрядових, бурлацьких, побутових, козацьких, ліричних а також любовних піснях.

Окрім Леонтовича, початок ХХ сторіччя відмічений яскравим спалахом хоча й недовгого, а втім надзвичайно насиченого творчого шляху Кирила Стеценка (1882 – 1922). Вірш Л. Українки «Знов весна і знов надії» в буквальному сенсі оживає в хоровій фактурі однойменної мініатюри К. Стеценка, зображуючи трепетне передчуття весни як символу розквітаючого життя. Водночас, принципово інший настрій відображено в мініатюрі «Коли вже ти, сонечко, мені зійдеш» на слова О. Олеся. Образ-символ сонця в трактуванні композитора лише підкріплює поетичний смисл, уособлюючи собою спокій і умиротворення настільки жадані для знедоленої та безутішної людини.

Поряд з фігурами М. Леонтовича та К. Стеценка як еліти української хорової композиторської школи кінця XIX – початку XX ст. виділяється також постать видатного С. Людкевича (1879– 1979). Хорові твори майстра репрезентують розмаїття смислових трактувань літературних образів природи але вже у музично-художньому прочитанні: від веснянок і обробок народних пісень, до надзвичайно смислових композицій, сповнених справжнього драматизму. Мініатюра «Ідилія» на слова О. Козловського, для прикладу, являє собою зразок жартівливої пісеньки, де образи природи створюють мальовничий антураж сільського ставка на якому зустрілися двоє. З іншого ж боку, численні обробки українських народних пісень, зокрема «Котилася ясна зоря з неба» для жіночого хору, демонструють протилежний підхід до трактування природи, де образ ясної зорі сприймається радше як втілення невідвратної долі. Особливого ліризму сповнена також мініатюра «Ой ідуть-ідуть тумани» на слова І. Франка.

Долучився у свій час до згаданої франкіани і Д. Січинський (1865 – 1909) взявши за основу мініатюри «Непереглядною юрбою» однойменний вірш Франка. Переживання і глибокий жаль поета «...з закутими руками» з приводу марно втраченого життєвого часу, митецьки відображені в хоровій партитурі Д. Січинського, зумівшого передати мінливість франківського емоційного фону виражальними якостями хорового письма, зокрема варіативністю динамічної панорами, рухливістю метро-ритмії, і, безумовно, фактурно-гармонічним наповненням. Особиста трагедія І. Франка, як відомо, нерідко лягала в основу його поезії. Одним з прикладів залучення подібної філософської лірики можна вважати звернення Січинського до вірша «Пісне моя ти підстрелена пташко...», де музичний зміст мініатюри в буквальному сенсі «...співзвучний словам» [59. с. 6].

Доволі мальовничі та емоційні хорові мініатюри представника композиторської школи Галичини Я. Ярославенка (1880 – 1958) «Місяцюкнязю» і «Дивувалась зима» на слова І. Франка оповідають захоплення автора розкішшю і багатством української природи. Кінець XX – початок

XXI сторіччя відмічений також розквітом таланту галицького композитора В. Безкоровайного (1880 – 1966). Тематика образів природи в хоровій творчості автора представлена щонайменше чотирма мініатюрами, зокрема «Лягідні весняні ночі» та «Соловейковий спів» на слова Л. Українки, «Під весну» на слова Р. Завадовича, а також «Садок вишневий коло хати» на слова Т. Шевченка. Цікаво те, що розкриття драматургії поетичних текстів перших трьох композицій досягається В. Безкоровайним саме завдяки виражальним якостям тембрального забарвлення суто жіночого хору. Найімовірніше, фактична відсутність чоловічих типів голосів, на наш погляд, обумовлена тяжінням автора до особливої прозорості звучання, спробою уникнути «ваговитості» хорової фактури в процесі втілення пейзажних образів.

Звертався до пейзажної лірики і безперечний класик української композиторської школи Б. Лятошинський (1894 – 1968). Хоровий репертуар знаного майстра налічує низку опусів, що займають гідне місце в художній пушкініані та шевченкіані. Так, наприклад, хоровий цикл «Пори року» та мініатюра «У небі місяць проплива» (вірш-оригінал «Мечтатель») створені на слова О. Пушкіна, тимчасом як в основу мініатюр на кшталт «Із-за гаю сонце сходить» або «Тече вода в синє море» цілковито покладені вірші славетного Кобзаря. Втім, якщо хоровий цикл здебільшого представлений витонченою пейзажно-споглядальною лірикою, то п'єсам на слова Т. Шевченка навпаки властиві виражені риси драматизованої філософської лірики.

В середині XX сторіччя особливої популярності в площині хорового життя України набув талановитий композитор і хоровий диригент М. Вериківський (1896 – 1962), безпосередня діяльність якого, що цікаво, в період 1928–1935 років була тісно пов'язана з роботою останнього у якості диригента Харківського театру опери та балету (нині ХНАТОБ). Як і вище вказані колеги по композиторському цеху, М. Вериківський також долучився до примноження франкіани, зокрема ним створена «Весняна сюїта» (1956) на слова І. Франка у 3 частинах для хору а capella. Розмірковуючи з приводу

даного опусу дослідниця Л. Немцова констатує, що створення «Весняної сюїти» було приурочене до сотих роковин з дня народження великого «Каменяра» [50, с. 31]. Сюїтний цикл налічує три частини: «Дивувалась зима» (пейзажна лірика), «Розвивайся, лозо, борзо» (веснянка-заклик) а також «Гримить» (драматизована пейзажна лірика алегоричного характеру).

Доволі активно звертався до образів природи і А. Кос-Анатольський (1909 – 1983), хоча й здебільшого на рівні обробок народних пісень. Однак, наявні в творчому доробку композитора і авторські опуси, зокрема мініатюри «Розмовляла калинонька» на слова поета-пісняка А. Пашка, або ж дві п'єси на авторські вірші Кос-Анатольського, зокрема «Ой летіли соловейки» та «Коли відлітають лелеки», які за своїми стилістичними ознаками витримані в традиції українських народних ліричних пісень.

Чи не найвпливовішою фігурою в хоровому мистецтві середини – другої половини ХХ сторіччя стає І. Шамо (1925 – 1982). Хорові твори в доробку композитора представлені значною кількістю, лєвова частка з яких тією чи іншою мірою зачіпає тематику природи. Відмічаємо також переважне тяжіння композитора до поезії Л. Українки та І. Франка. Поезія Українки знаходить відгук у збірці з 10 мініатюр з поміж яких найяскравіше виділяються життєстверджувальні «Гей, піду я в ті зелені гори...», «Знов весна і знов надії», «Напровесні» або ж «Стояла я і слухала весну». Тим не менш, предметний дослідницький інтерес пов'язаний з циклом «4 хори» на слова І. Франка («Осінь», «Зима», «Весна», «Гримить»). З одного боку, нами вбачається часткове перегукування з вище вказаним хоровим циклом М. Вериківського. З іншого ж боку, опус І Шамо, ймовірно, містить підспудні філософсько-теологічні потенції. Так, наприклад, дослідницею В. Зінченко висувається гіпотеза щодо намагання автора розкрити завдяки авторському прочитанню франківської поетики біблійну ідею, де мініатюра «Осінь» символізує шлях до Голгофи; «Зима» – преставлення Спасителя; «Весна» – Святе Воскресіння; «Гримить» – Вознесіння Господнє. «Хоровий цикл І. Шамо – пише Зінченко – глибиною своєї концепції, багатозначними

драматургічними імпульсами, філософськими підтекстами, барвистістю мелодики та іншими засобами музичної виразності являє собою неординарний твір в хорovій музичній літературі України» [17, с. 158].

Друга половина ХХ сторіччя в контексті хорovого мистецтва відмічена істотним вдосконаленням хорovого письма, зокрема ускладнення композиторського мовлення, відходом від традиційного ладо-тонального принципу мислення, розширення палітри художньо-виражальних засобів, нестандартних структурно-фактурних нововведень, тощо. Втім, окремі композитори все ж сповідували більш традиційний, так би мовити «аутентичний підхід» до створення хорovої музики. Однією з таких стає Б. Фільц (1932). Обширний творчий доробок композиторки, зокрема той що присвячений хорovому мистецтву, налічує велику кількість композицій різних образно-тематичних сфер. Пейзажна ж сфера представлена у найвищому ступені вишуканими хорovими опусами, більшості з яких характерний нарочито споглядальний характер. З числа опусів-представників пейзажної лірики насамперед варто відзначити мініатюру «Надійшла весна прекрасна» на слова І. Франка для дитячого хору, в якому, на наш погляд, вбачається спроба наслідування композиторського мовлення славетного Б. Лятошинського (мініатюра «Весна»). Широкого поширення набули також п'єси для мішаного хору «Зимова картина» (О. Ющенко), «Арфам, арфами» та «Гей простори які» (П. Тичина), «Тиша морська» (Л. Українка), або ж дві мініатюри на слова Д. Павличка «Наша мати пшениченька» і «Весно, моя нене» в який, до речі, зчитується авторська щира вдячність природі та захоплення її тендітною красою.

Окреме місце в хорovому репертуарі Фільц займає восьми-частинний хорovий цикл «Хорові акварелі» (поезія О. Олеся). Даючи комплексну оцінку хорovій музиці Б. Фільц дослідниця Л. Шегда зокрема зазначає, що відмінною рисою наведеного циклу стає багатство образно-настрєєвих нюансів розмаїто репрезентованих у його складових мініатюрах «Сніги», «Тане сніг», «Веснянка», «Тихо в полі» та інших.

Новий художній імпульс для хорової музики, втім, як і для музичного мистецтва України в цілому, був заданий видатним львів'янином М. Скориком (1938 – 2020).

Хорову музику, безумовно, навряд чи можна віднести до провідних спрямувань розмаїтої композиторської творчості маестро. Більшість його хорових творів не отримали належного визнання, що, на наш погляд, у корені неправильно. Так, для прикладу, окрім знаменитої кантати «Весна» на вірші І. Франка у п'яти частинах для оркестру, хору і солістів, особливої уваги також вартий хоровий цикл «Пори року». В підтвердження тези щодо фактичної «маловідомості» хорової творчості Скорика науковиця А. Бакумець констатує, що означений хоровий цикл: «...на жаль, не належить до широко відомих» [3, с. 298]. Примітний даний опус найперше тим, що безпосереднє втілення художніх образів природи відбувається практично поза участю вербального компоненту, тобто повної відсутності літературного тексту як такого. Виключення становить лише одне слово (назва частини – літо, осінь, зима, весна), що розспівується на протязі всієї частини.

Позначений на початку принцип циклізації хорових творів знаходить прояв і в творчості однієї з найвидатніших композиторів України Л. Дичко (1939). Єдиний лише спогад імені наведеної композиторки відразу збуджує в пам'яті сакральність та піднесеність її «Літургій». Втім, попри суто духовні жанри життєтворчість мисткині також відмічена плідною працею і на теренах інших жанрів хорової музики. Зокрема, надзвичайну зацікавленість викликають 2 кантати Л. Дичко – «Весна» (Є. Авдієнко) для дитячого хору та симфонічного оркестру, а також камерна кантата «Чотири пори року» (на тексти українських народних пісень) для мішаного хору а capella. Доволі влучну характеристику кантатам Л. Дичко сформулювала Н. Перцова: «...жанр кантати є складним та монументальним, проте у творчій інтерпретації видатної композиторки вона набуває рис циклу» (пунктуація – *T. K.*) [54, с. 27]. Образи природи в дитячій кантаті втілені комплексом

колористичних виражальних засобів, на кшталт «просторових» соноричних пластів які довершуються витонченим мелодизмом, побудованим на основі українських фольклорних піснеспівів. З приводу кантати «Чотири пори року», відмічаємо, що даним опусом композиторка репрезентує авторську візію цього жанру наділяючи його рисами нефольклоризму. Водночас, подібно до концепції І. Шамо, авторський замисел Дичко підпорядкований ідеї символізму пір року, де кожна зі складових частин кантати являє собою специфічний художньо осмислений образ-символ, реалізований завдяки синтезу фольклорного і авторського матеріалів.

Лірична образно-тематична сфера виражена у пейзажній ліриці знаходить належний прояв і в контексті композиторської школи Слобожанщини. Вишуканість звучання і особлива патетичність оповідання вирізняють цикл «Хорові акварелі» Т. Кравцова (1922 – 2013) на вірші В. Сосюри. Сюїтного типу цикл складається з 14 частин і уособлює собою послідовність змін пір року де кожна з 12 частин-місяців (чотири пори року відповідно) автор митецьки обрамляє прелюдією і постлюдією. Особливу «камерність» звучання сюїти обумовлює витримана Т. Кравцовим романсова жанрова модель, що якомога краще передає елегантність поетичного слова Сосюри. Гармонізація в дусі пізньоромантичної традиції поряд з привнесенням неординарних «імпресіоністичних нарисів» дозволили композитору втілити художні образи-явища у найвищому ступені чуттєво і динамічно.

На завершення даного історіографічного екскурсу вважаємо за необхідне також згадати доволі цікавий сучасний хоровий твір «Три пасторалі» за авторством В. Сильвестрова (1937) на слова Т. Шевченка та П. Тичини. Тяжіння до елегійності оповідання, колористичності музичного мовлення як індикатора імпресіоністичного начала триптиху, дозволяє Сильвестрову візуалізувати в свідомості слухача сталі, і щонайголовніше зримі образи живописної природи описаної майстрами поетичного слова.

1.2 Історичний аспект звуковтілення в хоровій музиці

Представлений в рамках першого параграфу стислий історіографічний нарис хорових творів в який тією чи іншою мірою втілені художні образи природи дозволив в загальних рисах унаочнити еволюційну динаміку творчого переосмислення даного явища. Проте ж, варто визнати, що той таки екскурс відображає лише кількісну сторону даного питання, тобто спрямований він виключно на фіксацію випадків звернення композиторів до позначеного ідейно-тематичного концепту. Питання практичної реалізації, а саме можливості всебічного вивчення авторських концепцій безпосереднього втілення літературних образів природи в площині музичного мистецтва, наразі являє собою першочергове дослідницьке завдання. Можливість отримання вичерпної відповіді на поставлене завдання, за аналогією з першим параграфом тягне за собою необхідність його розглянення в історичному зрізі на прикладі декількох хорових творів.

Як відомо, традиція хорового співу сягає своїм корінням ще за часів Стародавнього світу. Найперші форми хорового співу задіяні у давньогрецьких театралізованих виставах-трагедіях вирізняла унісонна манера співу. Варто також додати первісно в подібних театралізованих виставах хор не ототожнювався з «діючим персонажем», обмежуючись специфічною функцією акустичного супроводу акторських дій. Примітно те, що вже тоді, саме в контексті хорової традиції Стародавньої Греції були закладені найперші підвалини майбутнього принципу звуковідтворення. Так, наприклад, у славнозвісних Дельфійських гімнах давньогрецького поета-лірика Піндара (приблизно V ст. до н. е.) окрім прославлення Богів або переможців олімпійських і дельфійських ігор, нерідко також оспівувалися і образи природи.

Пізніше, у часи раннього середньовіччя хорове мистецтво всеціло піддається впливу християнства, внаслідок чого зароджуються ранні форми хорового багатоголосся. Втім, навіть в умовах беззастережного домінування суто «духовних» жанрів гомофонного типу (органум, пізніше мотет і

кондукт) тенденція художнього втілення образів природи у вокалі (принаймні на рівні виконання піснеспівів, літературний текст яких містить чіткі згадки природи) хоча й помітно згасла, але і не припинила існувати. Лише з наступом епохи Ренесансу церковній хоровій музиці протиставляються різного роду європейські світські жанри на кшталт італійських фротолі і баллати, або німецьких пісень мейстерзінгерів *Leid*, французького шансону, або ж більш пізніх мадригалів або ж іспанських пісень Вільянсіко, та багатьох інших. Відмічається, що практично всі з вище вказаних жанрів об'єднували дві виражені ідейно-тематичні домінанти лірики – тема кохання і тема природи. До речі, втілення образної сфери вказаних тематизмів в рамках вокально-хорових жанрів епохи Відродження ґрунтувалося на принципі взаємопроникнення.

Стосовно до вітчизняної хорової школи маємо зазначити, що її безпосередні витoki сягають своїм корінням у часи Київської Русі. Музикознавиця К. Нікольська-Береговська посилаючись на розробки етнографа Д. Разумовського констатує, що генезис співочого мистецтва (в даному випадку хорового) відбувався за часів правління Володимира «Хрестителя» на тлі поширення духовно-культурних традицій православ'я запозичених з Візантії. Однак, на тлі становлення духовної хорової музики активний розвиток отримує також і інший, самобутній пласт вокально-хорового мистецтва – народна пісенність, тобто фольклор. З плином часу елементи духовної традиції частково інтегруються в контекст усної традиції. Видатний музикознавець Б. Асаф'єв характеризує ступінь значущості православної співочої традиції в площині народно-пісенної резюмував: «Християнство оставило двоякий след в народной музыкальной лирике...» [2, с. 49]. Водночас, той таки Асаф'єв відмічає, що навіть щабель розвитку давньоруської хорової традиції пов'язаний з впливом язичництва: «Остатки древних языческих культовых песен – пише дослідник – включая такие прекрасные следы обожествления природы, как веснянки, образуют столь же, если не более, давний слой» [2, с. 49]. Інакше кажучи, ще за часів хрещення

Київської Русі (орієнтовно 988 р. н. е.) ідея втілення образів природи знаходила найжвавіший відгук.

Зародження професійної композиторської школи в Україні, як відомо, відбувалося в контексті XVII сторіччя і було пов'язане з прізвищами піонерів української композиції – М. Дилецького, С. Пекалецького та І. Домарацького, безпосередня творчість яких протікала в традиції партесних хорових творів. Лише на початку XIX сторіччя в площину української «партесної» хорової музики поступово проникають елементи народного тематизму. Одним з перших композиторів, хто звернувся до оспівування образів природи у власних хорових творах був раніше згаданий С. Воробкевич. В таких мініатюрах для чоловічого хору а capella як «Над прутом», «Квіти мої веснянії», «Тече вода» або ж «Цар-ріка, наш Дніпро» композитор розкриває велич і красу української природи виключно завдяки варіюванню «сталих» ладотональних і фактурних систем. Зокрема, в композиції «Над прутом» Воробкевич відображає зримі образ українського розлогого луку в гармонічній фактурі у широкому розміщенні, у той час як природню гнучкість прута композитор втілює у витонченому мелосі, що ґрунтується на чергуванні мажоро-мінору.

З точки зору історичного музикознавства відомо, що в період кінця XX початку XIX сторіч в площині української композиторської діяльності активно поширюється так звана «народна» тематика (стосовно світу природи), найяскравіший прояв якої позначався на терені «аранжування», тобто практики обробки народних пісень пейзажної спрямованості. Втім, на тлі форсованого розвитку професійного музичного мистецтва дедалі частіше хоровими композиторами здійснювалися спроби «професійного» осмислення наведеного ідейно-тематичного мотиву. Зауважимо, що безпосереднє становлення даного процесу, як правило, відбувалося на засадах української поетичної спадщини.

Блискуче відчуття драматургії поези Т. Шевченка, зокрема глибокий метафоризм образу ниви належним чином розкрито в композиції «Орися ж

ти, моя ниво» М. Лисенка для хору у супроводі фортепіано. Рельєфна і водночас співуча мініатюра у дусі його ж кантати «Радуйся, ниво неполитая» розкриває авторську концепцію втілення шевченківських образів природи. Звернення композитора до гармонічної фактура, хоча й з елементами гомофонії, з одного боку сприяє якомога виразнішому відтворенню в свідомості слухача образу безкрайньої ниви, а з іншого боку, відображає винятковий стоїцизм поетичного світу Кобзаря, вираженого, насамперед, у глибокій метафорі, двояке витлумачення якої фактично не можливе. Ба більше, звернення Лисенка до хвилеподібного викладу мелодичної лінії (чергування висхідного та низхідного руху) почасти мислиться нами як художня спроба «акустичної візуалізації» коливання колосків жита.

Дещо інший підхід до звукореалізації поетичних образів природи представлений в творчості безперечного класика української хорової музики М. Леонтовича. Найбільш яскраво ключові його компоненти окреслені в рамках раніше згаданої мініатюри «Літні тони» на вірші В. Сосюри. Вираженій акордовій фактурі Лисенка наразі протиставляються принципово відмінні художні якості композиторського мовлення Леонтовича, зокрема істотне «пожвавлення» фактури, найперше завдяки акцентованій індивідуалізації співочих голосів, а також художньо-виражальним властивостям відтворення звукопису поетичних образів природи оспіваних В. Сосюрою.

З одного боку, любов і захоплення українською природою Леонтович забарвлює нарочито наспівними і вишуканими мелодичними інтонаціями, у такий спосіб домагаючись зворушливо-патетичного звучання мініатюри. З іншого ж боку, звертають на себе увагу окреслені композитором специфічні звукообразальні компоненти, впровадження яких сприяє більш наочній музичній візуалізації літературних образів. Так, для прикладу, коротко розглянемо середній епізод даної мініатюри, де на словах «...жайворонок в небі в'ється...» Леонтовичем використана остинатна мелодична фігурація в партії альтів яка передає порхання крил цієї тендітної польової пташки.

Поряд з цим, елементи звуковтілення або звуконаслідування знаходять прояв у епізоді «Десь далеко дзвонять коси» на рівні підкреслено акцентованого і дещо відривчастого викладу мелодичного малюнку в чоловічій групі хору, тим самим в буквальному сенсі відтворюючи стрімкі і злагоджені рухи косарів. Цікава деталь криється у тому, що музичний зміст означеного епізоду виразно відсилає до фольклорної народнопісенної традиції, зокрема через факт прямого цитування української народної пісні «Вийшли в поле косарі». До речі, в подібному художньому рішенні нами вбачається глибокий зв'язок з народною піснею Леонтовича як знаного збирача фольклору.

В період 1930–50-х років еволюційний поступ досліджуваної нами концепції звуковтілення отримує новий щабель розвитку в творчості Б. Лятошинського, найвиразніше розкриваючись в рамках мініатюри представника музично-хорової шевченкіани «Тече вода в синє море». Втім, варто зазначити, що на відміну від композиції Леонтовича яка характеризується безпосередньою приналежністю до пейзажної лірики, образи ж природи в хоровій мініатюрі Б. Лятошинського розкриваються радше з позицій філософської лірики. Інтроспективні роздуми Т. Шевченка з приводу нелегкої долі українського народу уособлені в збірному образі самотнього козака, що шукає кращої долі. Геніальність шевченківської думки криється у майстерно зображеному художньому зіставленні – алегоричний образ води що тече в синє море, але так і не витікає, в даному випадку, уособлює марні пошуки кращої долі знедоленим козаком. Тим цікавішою мислиться запропонована Б. Лятошинським концепція музичного втілення вище описаного образу води.

Так, відмічаємо конститутивне значення першої репліки у виконанні партії басів, яка, власне, містить найбільш смислову строфу шевченківського вірша: «Тече вода в синє море, та не витікає...». Дане лейтмотивне проведення, а вірніше лейттема, що написана у душі старовинних українських дум, завдяки композиторському генію Лятошинського трансформується в особливий ілюстративний чинник втілення художніх образів природи.

Акустична репрезентація образу річки наразі відмічена наявністю вираженого лірико-драматичного відтінку, у такий спосіб насичуючи наведену хорову поему характерними рисами філософсько-психологічної лірики. Особливо примітний репрізний розділ композиції, де композитор завдяки звуковому втіленню образів природи належним чином розкриває кульмінацію драматургічного розвитку поеми. Вище згадане зіставлення образів досягається автором завдяки впровадженню партії сопрано-соло, матеріал якої містить опис душевних мук знедоленого козака: «Плаче козак – шляхи биті заросли тернами», проведення якої супроводжується остінатною мелодико-ритмічною фігурою партії басів у багаторазовому повторенні на словах: «Тече вода...», тим самим констатуєчи безнадійний трагізм життя.

Резюмуючи вищевикладене, додамо, що Б. Лятошинський виходячи зі змісту вірша, втім, як і загальної концепції філософської лірики Т. Шевченка, відповідним чином трактує образи природи у дещо філософському ключі. Разом з цим, належне їх (образів природи) акустичне втілення композитор підпорядковує системі художніх зображально-виражальних засобів, що якомога краще розкривають всю повноту філософської думки Кобзаря, «зашифрованої» у строфах його воістину геніальної пейзажно-філософської лірики.

Починаючи з 1960-х років розвиток хорового мистецтва України протікав під знаком авангарду. Впродовж наступних 20 років на світ з'являються самобутні хорові композиції, музичний зміст яких відображає новітні художні погляди українських композиторів. Розмаїття жанрових моделей, рівно як розкіш палітри звуковиражальних засобів, в цілому, обумовили кристалізацію новітніх парадигм хорової композиції, тим самим на довгі роки визначивши подальший напрям її розвитку. Нестандартні художні рішення щодо втілення образів природи відображені в нефольклорній опері «Цвіт папороті» (зокрема друга дія «Купало») Є. Станковича. Водночас, авангардна спрямованість композиторського письма вирізняє цикл «Хорові картини» В. Бібіка, в рамках якого пейзажні

портрети природи отримують втілення у системі новаторських розробок автора в питанні трактування звукового поля, зокрема активного звернення до сонористики та пуантилізму.

Неординарною за своєю суттю стає запропонована київською композиторкою Л. Дичко концепція звуковтілення образів природи. У якості наочного прикладу звернімо увагу на кантату «Чотири пори року» для мішаного хору а capella. Відмічаємо, що наведений опус примітний відразу з декількох обставин. Насамперед, це виражена орієнтованість авторки на фольклорну традицію, що, в свою чергу, дозволяє сформулювати припущення відносно позиціонування даної кантати як зразка неофольклорного полотна. В основі даного концептуального опусу авторкою використані виключно фольклорні обрядові пісні – веснянки, петрівчані пісні («Петрівки»), обжинкові пісні а також шедрівки. Водночас, особливо примітним мислиться параметр полістилістичності композиторського мовлення Л. Дичко, зокрема збалансованого поєднання фольклорного (етнотрадиційного) та професійного начал, завдяки чому композиторкою висувається авторська візія традиційних образів природи, спроектованих в площину партитури крізь призму нефольклорної стилістики. Аргументоване підтвердження наведена гіпотеза знаходить в розробках І. Коновалової, яка стверджує наступне: «...автор (Л. Дичко – Т. К.) синтезує різноманітні засоби тлумачення фольклорного мелосу, вільно переосмислюючи досвід корифеїв у сфері музичної обробки та втілюючи новітні принципи: реконструкцію фольклорної звуковимови, специфіки народного гетерефонно-підголоскового багатоголосся, підсилюючи емоційний вплив сучасними (полі ладовими й сонорними) прийомами вислову» [34, с. 224].

Варто також відмітити підкреслену пантеїстичну спрямованість зображених Дичко образів природи, у чому, безумовно, доволі чітко вбачається свого роду перегукування зі старовинною «нехристиянською» українською обрядовістю. Основний принцип звуковтілення образів природи в кантаті «Чотири пори року» ґрунтується на синтезі колористичних і

традиційних виражальних засобів хорового мистецтва. З одного боку, авторка митецьки оперує різними фактурно-функціональними моделями музичної тканини: гомофонно-гармонічної, мелодико-підголоскової, нерідко і мішаної фактури. З іншого ж боку, Дичко завдяки впровадженню щільних акордових пластів, насичених секундо-терцієвими співзвуччями вибудовує збагачену обертонами хорову вертикаль, звучанню якої характерні виражені імпресіоністичні риси. Відмічається, що саме зусиллями таких «об'ємних» акордових нашарувань композиторка домагається відтворення акустичної ілюзії глибинності пейзажного простору, тим самим кристалізуючи в свідомості слухача зримі, пластичні образи природи – буяння весняної зелені, переливи сонячних променів, відбитих у криштальних крапельках ранкової роси, тощо.

Співзвучність характерних рис композиторського мовлення викладених вище знаходить відбиття і в творчості представника харківської композиторської школи Т. Кравцова. Як і зазначалося раніше, його сюїтного типу цикл «Хорові акварелі» вирізняє виняткова патетика художнього оповідання, образний світ якого найделікатнішим чином апелює до емоційної сфери свідомості слухача. Примітно те, що концепція побудови драматургії сюїтного циклу рівно як і концепція втілення літературних образів природи спираються на принцип контрасту, завдяки чому ті чи інші «об'єкти» звукової візуалізації набувають чітко окреслених виразних художніх обрисів.

Узагальнений аналіз 14 частин циклу дозволив виокремити відразу декілька типів ліричного тематизму, кожному з яких властивий індивідуальний підбір виражальних засобів звукопису. Так, для прикладу, сповнені філософсько-світоглядного змісту мініатюри «Ми рвали проліски», «Хмарки як дим», «Такий я ніжний» або ж «Я так люблю жагуче літо» відображають інтроспективні, інколи з відтінком елегійності роздуми оповідача. Цікаво те, що художній зміст більшості з вищевказаних п'єс Т. Кравцов розкриває тембральними якостями суто чоловічої групи хору, що, на наш погляд, надає загальному звучанню мініатюр особливої інтимності та

емоційної чуттєвості. Водночас мініатюрам на кшталт «В тиші алей», «Уже зоря золоторога» чи «Сном блакитним» властива особливо лірико-споглядальна манера оповідання, що виражає стан всепоглинаючої духовної екзальтації автора, нескінченно зачарованого красою природи у всіх її проявах.

Висновки до Розділу I

Шедевральні хорові опуси різноманітно репрезентують різновекторність і виняткову гнучкість композиторської думки, вираженої у змістовності жанрової панорами, ідейно-тематичних концептах, а також багатстві образно-виражальних засобів. Найперші спроби ретельного вивчення спектру ідейно-тематичних мотивів дозволили відстежити превалювання двох яскраво виражених домінант: духовної музики та пейзажної лірики. Вивченню духовних піснеспівів, здебільшого представлених творчістю А. Веделя, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка, П. Козицького, а також пізніше і М. Шука, В. Степурка, І. Щербакова, Б. Фільц, були присвячені численні наукові дослідження. Втім, в рамках даного наукового дослідження предметний науковий інтерес викликаний можливістю комплексного вивчення групи творів, що мають безпосереднє відношення до пейзажної лірики, настільки широко представленої в українській хоровій музиці.

Найперші спроби опрацювання наявних інформаційних джерел дозволили сформулювати проміжний дослідницький висновок, суть якого полягає у тому, що умовно хорову композиторську спадщину України, зміст якої містить зримі образи природи, можна диференціювати на дві окремі категорії, де перша представлена самостійними мініатюрами; а друга, відповідно, низкою хорових опусів концептуальної спрямованості, вираженої в «циклізації» творчості. Звернення ж до подібного принципу мислиться нами абсолютно закономірним, адже продиктоване воно, найімовірніше, історичним контекстом. Значною кількістю представлених наукових розробок що зачіпають питання авторського трактування образів природи а також

специфіки подальшого їх втілення. Одним з перших випадків звернення до образів природи у хоровому мистецтві, який, що цікаво, спирається на поезію вище згаданого І. Франка, можна вважати хорову мініатюру С. Воробкевича (1836 – 1903) «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». Пейзажна лірика як найбільш близький ліричний жанр задля втілення образів природи знаходить прояв ще на стику ХІХ – ХХ сторіч. Одним з перших композиторів які звернулися до цього ліричного жанру можна вважати мініатюри Василя Верховинця (1880 – 1938) «Ой зацвіла папороть» на слова В. Чумака та «Лісові дзвіночки» на слова П. Тичини. Не оминув увагою образи природи і найвеличніший класик хорової української музики Микола Леонтович (1877 – 1921), хорові мініатюри і обробки народних пісень якого заклали міцний фундамент українського хорового мистецтва. Образи природи в творчому доробку М. Леонтовича займають чільне місце і представлені такими опусами як: мініатюра «Літні тони» на слова В. Сосюри, а також великої кількості обробок народних пісень з поміж яких виділимо «Ой у полі жито», «Ой гай, мати, гай», «Вишні черешні розвиваються», «Ой темная та невидная ніченька», «Зеленая та ліщинонька», та «Нарвала квіточок». Цікаво те, що образи природи в творчості Леонтовича представлені багатоманітно, знаходячи прояв у обрядових, бурлацьких, побутових, козацьких, ліричних а також любовних піснях. Звертався до пейзажної лірики і безперечний класик української композиторської школи Б. Лятошинський (1894 – 1968). Хоровий репертуар знаного майстра налічує низку опусів, що займають гідне місце в художній пушкініані та шевченкіані. Так, наприклад, хоровий цикл «Пори року» та мініатюра «У небі місяць проплива» (вірш-оригінал «Мечтатель») створені на слова О. Пушкіна, тимчасом як в основу мініатюр на кшталт «Із-за гаю сонце сходить» або «Гече вода в синє море» цілковито покладені вірші славетного Кобзаря. Втім, якщо хоровий цикл здебільшого представлений витонченою пейзажно-споглядальною лірикою, то п'єсам на слова Т. Шевченка навпаки властиві виражені риси драматизованої філософської лірики.

РОЗДІЛ II

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПРИНЦИПІВ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1 Пейзажна лірика у хорових мініатюрах Б. Лятошинського

Композиторська спадщина Бориса Лятошинського представлена незліченною кількістю шедевральних опусів, що істотно збагатили скарбницю української музики, найсуттєвішим чином вплинувши на становлення національної композиторської школи. Примітно те, що творчість славетного автора охоплювала практично всі існуючі жанри музичного мистецтва: від обробок старовинної фольклорної архаїки – до найбільших вокально-інструментальних жанрів. Втім, лєвова частка творчого доробку Лятошинського присвячена саме хору. Процес опрацювання щонайменше 6 хорових циклів за авторством Лятошинського дозволив нам відокремити з поміж інших декілька опусів, естетична та художня цінність яких, на наш погляд, викликає предметний дослідницький інтерес. Втім, варто додати, що в рамках даного наукового дослідження нами будуть всебічно розглянуті та детально проаналізовані радше окремі складові композиції циклів. Так, наприклад, на особливу увагу заслуговує хоровий цикл «Пори року» на слова О. Пушкіна, зокрема мініатюра «Весна». Цікавий той факт, що хоровий цикл «Пори року» Б. Лятошинського, в цілому, фактично наслідує вже усталену традицію хорової «пушкініани» (в тому числі хорові цикли). Насамперед, особливу зацікавленість викликає літературна першооснова композиції, а саме поезії О. Пушкіна. Зазначимо, що композитором позначені відразу два варіанти літературного тексту: російською мовою, який, власне, спирається на оригінальний текст першоджерела¹, так і на україномовний варіант, запропонований М. Рильським. В даному випадку, на наш погляд допустиме

¹ У якості літературного першоджерела Б. Лятошинський використовує 1 строфу 7 глави роману у віршах «Євгеній Онегін» О. Пушкіна.

міркування відносно наявності в контексті даного твору виразного білінгвістичного аспекту.

В цілому ж дана хорова п'єса представляє собою унікальний зразок яскраво вираженої пейзажної лірики. Майстерно оперуючи славнозвісною «онегінською строфою» композитор наочно демонструє власний варіант трактування поезії найвеличнішого поета. З метою значно доступнішого розуміння художнього задуму композитора, а також можливості наочної характеристики ключових особливостей алгоритму вибудовування образної драматургії автором, вважаємо за необхідне виконати спробу у всебічному аналізі наведеного твору. Насамперед, важливо зазначити, що п'єса «Весна» з циклу «Пори Року» Б. Лятошинського містить чітко окреслену і, що найголовніше, першокласно реалізовану сюжетну композицію, в основу якої закладений споглядально-розповідний принцип викладу художнього матеріалу.

Отже, первинні спроби вивчення обраної нами п'єси дозволяють сформулювати найперші проміжні висновки, зокрема на предмет характеристики композиторської концепції трактування художніх можливостей хору, в рамках якої повною мірою розкриваються гнучкість, поліфункціональність та варіативність колективу. Коротко позначимо ключові засади композиторського стилю Б. Лятошинського в рамках даного твору. Так, наприклад, констатуємо всеціле тяжіння автора до особливої лінійності в питанні характеру викладу мелодичного матеріалу. Водночас, окремі розділи композиції вражають воістину масштабним, часом, навіть дещо «симфонічним» принципом вибудовування фактури. З точки зору драматургії, відмічаємо фактичну відсутність будь-якої форми конфлікту, натомість композитор філігранно вкраплює витончений, почасти навіть дещо «романсовий» тип інтонування. Примітно те, що настільки властива художньому стилю Б. Лятошинського певна «споглядальність» оповідання, в рамках даного твору значною мірою розкриває романтичну грань

композитора, щиро захопленого величчю оспіваної О. Пушкіним первозданної природи.

Маючи на меті комплексне та всебічне вивчення композиції «Весна», вважаємо за необхідне стисло охарактеризувати обраний нами твір з позиції музично-теоретичного аналізу. Отож, з точки зору формоутворення, наведена композиція являє собою доволі типову для жанру мініатюри просту тричастинну форму з нетривалою кодою. Схематичний варіант моделі формоутворення виглядає наступним чином: *ABA1 + кода*, де розділ «А» представлений 8-тактним модулюючим в паралельний мінор періодом. Частина «В» являє собою контрастний розділ, хоча й з досить нетиповою структурою – 13-тактний період, який, до речі, умовно ділиться на два епізоди 6 + 7 тактів. Реприза ж представлена дзеркально, хоча й у дещо урізаному вигляді з інтегрованою тритактною кодою. Стосовно темпоритму мініатюри додамо, що композиторська ремарка *Allegretto* для якого, як відомо, характерна жвавість та енергійність, на наш погляд якнайкраще відповідає заявленій у творі тематиці весни, як символу пробудження.

У якості тонального центру Б. Лятошинським позначений *F-dur*. Цікавий той факт, що в даному випадку спроба осмислення вищевказаного вибору тональності мимоволі кристалізує в свідомості певну паралель з музично-колірною синестезією². Як відомо, одним з найавторитетніших музичних синестетиків був видатний російський композитор М. Римський-Корсаков, для якого, відповідно до ствердження С. Рубінштейна: «...колірні характеристики... мали і предметну віднесеність...; фа-мажор – пише Рубінштейн – ...яскраво-зелений, пасторальний, колір весняних берізок» [58, с. 178]. Водночас, подібні асоціації з фа-мажором, як відмічає М. Вашкевич з посиланням на Р. Роллана, багатьма роками раніше знаходили відгук в контексті творчості геніального Л. Бетховена, для якого дана тональність: «...найчастіше висловлює пасторальний початок і відпочинок на

² Музично-колірна синестезія або «кольоровий слух» – особливий тип асоціативного сприйняття музичних звуків, в рамках якого в свідомості людини формується чіткі колірні асоціації, прояв яких відбувається на рівні умовної формули: «тональність = колір».

лоні природи» [11, с. 54]. Безумовно, варто наголосити, що в рамках мініатюри «Весна» заявлений Б. Лятошинським тональний план не зберігається до кінця твору. Втім, варто визнати, що саме завдяки зверненню композитора до фа-мажору загальний характер звучання композиції набуває вище згаданої «пасторальності» оповідання, настільки доречного задля художнього зображення величі природи.

З точки зору характеристики фактури п'єси, варто відзначити орієнтування композитора на гомофонно-гармонічну модель, хоча й з частковим вкрапленням поліфонії, зокрема в матеріалі середнього контрастного розділу. Так, відмічаємо активне використання композитором акордової фактури в матеріалі партій «А» – «Т» – «В»³. Мелодична лінія на протязі всієї композиції звучить виключно в партії «S». Втім, варто додати, що мелодія в матеріалі третьої частини на рівні підголоску дублюється в партії тенора. До речі, все та ж мелодика п'єси представлена автором достатньо гнучко, варіативно, і, що найголовніше, з фактично повною відсутністю стрибкоподібного розгортання мелодії на рівні фіксації випадків широкого інтервального поєднання звуків. Цікаво, що Б. Лятошинський рясно використовує хроматизм, особливо на кшталт хроматичного оспівування основних (відносно основних) тонів.

Спроба комплексного аналізу наведеної композиції тягне за собою необхідність детального вивчення художньо-образної палітри літературного першоджерела в площині хорового мистецтва, зокрема на рівні характеристики концепції синтезу мистецтв. Як і відмічалось раніше, Б. Лятошинський у якості літературної складової використовує поезію славетного О. Пушкіна, а саме першу строфу сьомої глави «Євгенія Онегіна». Примітно те, що раніше згадана наявна білінгвістична ситуація, а саме використання поряд з текстом-оригіналом україномовного адаптованого перекладу М. Рильського, аж ніяк не позначається негативним чином на загальній драматургії, від чого, в підсумку п'єса не втратила а ні в якості, а ні

³ В даному випадку нами використовується усталений варіант позначення співочих голосів.

в художньому плані. М. Рильському вдалося практично неможливе – з майже з стовідсотковою точністю перекладений пушкінський текст максимально наближено передає сутність зашифрованого геніальним поетом художнього послуху. З метою уникнення дещо однобічного сприйняття аналізованої поезії, вважаємо доречним розглядати її виключно в контексті музичного матеріалу Б. Лятошинського.

Початок п'єси ознаменований затактним вступом хору *tutti*, в акордовій фактурі. Тісне розташування акордів підкреслює прозорість та камерність акомпанементних голосів, водночас, вигідно підкреслюючи мелодичний малюнок партії сопрано. Варто додати, що в рамках першого розділу композиції «Весна» розвиток музичного матеріалу в кожній з партій відбувається суто індивідуально. Витонченість та неймовірна «польотність» інтонацій солюючої партії сопрано відтіняється виразною статикою басової партії, що формує міцний гармонічний фундамент хорової фактури. Альтова та тенорова партії в матеріалі першого розділу представлені універсально, де окрім суто акомпанементної функції акордових «педалей» композитор також частково інтегрує в їх структуру елементи підголоскової функції. Особливу гнучкість та виразність в трактуванні Лятошинського набуває партія тенору, раз у раз вступаючи в мелодичний діалог з партією сопрано. В цілому, за виключенням сопрано, саме тенорова партія мислиться як найбільш виразна та варіативна, багатогранність та розмаїття художньо-технічних якостей якої повною мірою розкриваються автором на протязі всієї п'єси.

З точки зору поетичної складової, відмічаємо використання в контексті частини «А» першого чотиривірша-катрену:

*«Гонимы вешними лучами,
С окрестных гор уже снега
Сбежали мутными ручьями
На потопленные луга»*

*«Весняним гонені промінням,
Із гір потоками сніги
Вже позбігали з буркотінням
На позаливані луги»*

В контексті експозиції, з точки зору літературознавства, доволі очевидно позначений загальний тематизм художнього твору. Особливу

зацікавленість викликає принцип реалізації художнього задуму, зосередженого всередині поетичного тексту. В даному випадку, Б. Лятошинський, будучи людиною виняткового таланту, тонко відчуваючої зашифрований між рядків підтекст, вдається до переосмислення поетичного тексту з позиції синтезу мистецтв, зокрема на рівні проєціювання художньої думки літературного першоджерела в площину музичного мистецтва. Як наслідок, раніше згаданий оповідальний тип викладу матеріалу з легкої руки Лятошинського набуває ознак художнього нарративу, в рамках якого неспішність і розміреність оповідання формують довкола слухача-споглядача належну «пейзажну» арку. Ба більше, композитор розглядає літературний текст О. Пушкіна не тільки з позиції художньо-естетичних якостей, але й з позиції філософського значення. Саме завдяки обраному Б. Лятошинським підходу, поетичний текст О. Пушкіна розкривається з принципово нового, дещо завуальованого філософського боку. Безумовно, варто наголосити, що оригінальний текст за замовчуванням наділений вичерпним прихованим смислом. В даному ж випадку Б. Лятошинський лише викриває його, хоча й у дещо новому варіанті.

А втім, особливу зацікавленість викликає концепція розкриття філософського підтексту вірша. Коротко розглянемо ключові її особливості. Б. Лятошинський розглядає весну не тільки як виключно пору року. Навпаки, композитор свідомо вказує на багатоманітність поняття «весна», у такий спосіб підкреслює його «багатосмисловий» критерій, поряд з чим розкриваючи глибинний символізм художнього твору. В рамках авторської п'єси композитор зводить в абсолют символізм такого поняття як «весна», трактуючи її (весну) як свого роду збірний образ-явище: символ нового життя, молодості, кохання, оновлення життя, зародження надії та віри у краще, тощо. Саме тому початку п'єси властивий настільки розмірений і неквапливий характер розвитку мелодичного матеріалу, де партіям басу і меншою мірою тенора та альту притаманне неймовірно плавне звуковедення, без відвертих інтервальних стрибків, чи то різкої зміни регістру. Зазначимо,

що мелодична лінія партії сопрано доволі виразна та рельєфна, хоча й без широких інтервальних стрибків.

Розмірковуючи на предмет всебічного аналізу мелодичного малюнку партії сопрано та його ролі в контексті фактури твору, вважаємо за необхідне розглянути її в системі фактурно-функціональної взаємодії співочих голосів, в рамках якої раніше згадана гомофонія зусиллями автора розкривається найвиразніше. Ба більше, поглиблений аналіз принципу побудови мелодизму Б. Лятошинського демонструє неймовірний ступінь осмисленості, зокрема на рівні синтезу мистецтв. Так, відмічаємо, що поетичне слово О. Пушкіна в буквальному сенсі зливається з чуттєвим та витонченим мелодизмом композитора, у такий спосіб утворюючи монолітний художній синтаксис. Додамо, що ключове значення задля реалізації вище вказаного в контексті аналізованого нами твору відіграють бездоганно оформлені Б. Лятошинським окремі мелодико-вербальні структурні компоненти, завдяки яким останньому вдається кристалізувати дієвий засіб художньо-вербальної комунікації зі свідомістю слухачької аудиторії. Саме завдяки впровадженню композитором подібних мелодичних елементів під час прослуховування п'єси в свідомості глядача відбувається чітка образна візуалізація почутої інформації. Інакше кажучи, в даному випадку допустиме припущення, щодо наявності в рамках наведеної композиції ознак яскраво вираженої художньої сугестії.

Розглянемо вище позначене на прикладі мікрофрази в партії сопрано, де на словах «Гонимы вешними лучами...» композитор в матеріалі мелодичного малюнку в буквальному сенсі імітує перелив ранкових сонячних променів, що по весні відбиваючись у краплі прозорої роси грають розмаїттям барв:

С.

mf

Вес ня ним го не ні про мін ням,
Го ни мы веш ни ми лу ча ми,

Зазначимо, що в рамках наведеного прикладу композитор поперемінно використовує висхідний та низхідний рух мелодичної лінії, причому у випадку низхідного руху автор активно долучає чергування тонових та напівтонових інтервальних сполучень. Додамо, що такого роду тип побудови фразування, що ґрунтується на концепції інтегрування мелодико-вербальних компонентів, в цілому мислиться доволі виправданим, адже він (тип) в момент безпосереднього прослуховування твору формує відповідний художньо-образний фон, і, як наслідок, належний рівень сприйняття слухачем закладеного автором художньо-емоційного посилу.

Необхідність втілення вище означеного комплексного аналізу, на наш погляд, також передбачає всебічне вивчення аналізованого нами твору і з позиції хорознавства. Особливу зацікавленість викликає спроба кваліфікувати характер розгортання художньої думки Б. Лятошинського, адже в ході поглибленого аналізу нами, почасти, вбачається відгомін симфонічного типу мислення автора. Зокрема, наведений тезис порушує питання принципу вибудовування драматургії твору. Пояснимо. Закладений ще на рівні літературного першоджерела тематизм п'єси, в цілому очевидний. Втім, зазначимо, що композиторський варіант трактування тематизму природи, насамперед, реалізується на рівні драматургії, яка, в свою чергу, спирається на особливий тип формоутворення – контрасту образів.

Як вже було зазначено, фактичну відсутність конфлікту в рамках драматургії композитор з лишком компенсує протиставленням контрастних художніх образів. Так, наприклад, матеріал другого розділу демонструє принципово протилежний підхід до викладу художньої думки, прояв якого відмічений на рівні фактури. Проте, вивчаючи специфіку музичного складу другого розділу необхідно пам'ятати озвучену на початку нетипову структуру другого розділу 6 + 7 тактів. Оскільки характер викладу художнього матеріалу даного розділу апіорі контрастний, варто відзначити, що кожен зі складових епізодів розділу (6 + 7) також принципово відмінні,

причому як на рівні фактури, так і на рівні художньо-образного мислення. В рамках першого епізоду другого розділу Б. Лятошинський звертається до традиційної гомофонії з яскраво вираженою солюючою партією, в даному випадку сопрано, а також строго окресленої акордової фактури решти голосів акомпанементу. Характерно те, що фактурна «глибина» наведеного епізоду достатньо прозора та полегшена, чітко вибудована, з виразною акордовою вертикаллю, що виконує суто гармонічну функцію.

Розмірковуючи на предмет характеристики образної драматургії першого епізоду особливий дослідницький інтерес викликає запропонована Б. Лятошинським концепція розкриття закладених в поезії О. Пушкіна образів. Зокрема, варто виділити наступні три рядки:

«Улыбкой ясною природа

Сквозь сон встречает утро года;

Синея блещут небеса»

«Крізь ясний сон природа мила

Свій ранок усміхом зустріла;

Палають сині небеса»

Відмічаємо, що в партії голосів акомпанементу, як було згадано вище, Б. Лятошинський використовує суто акордову «хоральну» фактуру, розвиток якої забезпечується впровадженням акордових обернень у висхідному напрямку, у такий спосіб значною мірою підкреслюючи урочистість та піднесеність епізоду. Додаткова опція розвитку позначена автором в партії сопрано, де за рахунок активного руху мелодичної лінії загальний характер звучання матеріалу набуває обрисів бравурності та святковості. Ба більше, будучи неперевершеним майстром вибудовування драматургії, композитор формує своєрідний діалог партій, де на граціозний заклик мелодії сопрано у відповідь лунає величний акордовий хорал. Цікаво, що в рамках подібного діалогічного розвитку музичного матеріалу, нами, почасти вбачається певна паралель із нетиповою для слов'янської співочої традиції специфічною технікою респонсорного співу⁴. Додамо, що кожному з вище позначених поетичних рядків характерна окрема музична фраза, причому послідовний їх

⁴ Респонсорний спів – принцип колективного (ансамблевого) хорového співу, для якого характерне поперемінне звучання хору та соліста (сольної партії).

виклад сполучений зі стрімким зростанням напруги, що знаходить свій прояв на рівні динаміки, висхідного руху акордової фактури, а також *accelerando*. На окрему увагу заслуговує досконалість роботи композитора з літературним словом. Б. Лятошинський, демонструючи виключний рівень розуміння естетики художнього твору митецьки акустично «візуалізує» зосереджені в рамках літературного тексту підспудні тропи – метафори. Чисельні зразки очевидних «пушкінських» метафор, на кшталт «...Синея блещут небеса» (в укр. м. варіанті «...Палають сині небеса») Б. Лятошинський переосмислює музично, завдяки багатству тембральних барв хору утворюючи єдиний художній синтаксис. До речі, саме на цей епізод припадає апогей розвитку художньої думки композитора. Тут, на тлі вже згаданої акордової фактури хорового акомпанементу композитор увінчує мелодію сопрано яскраво лунаючою педаллю мажорної терції в другій октаві, у такий спосіб надаючи загальному звучанню епізоду особливої фанфарності. Варто додати, що саме цей епізод без перебільшення можна назвати кульмінацією всього твору.

Завершення кульмінаційного епізоду ознаменоване докорінною зміною типу викладу – від мелодико-гармонічного до мелодико-підголоскового, що межує з імітаційною поліфонією. В даному випадку, відчутна зміна типу фактури, по-перше, обумовлює суттєву трансформацію в плані характеру оповідання, а по-друге цілковито нівелює емоційний сплеск передуючого епізоду. В цілому ж, даний розділ цілком допустимо позиціонувати у якості розробки. Поліфонічний виклад матеріалу проявляється у почерговому вступі співочих партій, кожна з яких хоча й представлена у достатньо активному розвитку, втім строго підпорядковані єдиній концепції викладу матеріалу розділу. З точки зору художньої виразності, відмічаємо звернення композитора до значно м'якішого, часом навіть дещо «елегійного» типу інтонування. Примітно те, що Б. Лятошинський доволі неординарним чином трактує поетичний текст: «Еще прозрачные, леса как будто пухом зеленеют...» («Лісів прозора ще краса немов би пухом зеленіє»).

Номінально світлий та життєствердний епізод в літературному тексті Б. Лятошинський забарвлює відверто мінорними інтонаціями, причому на фоні активного використання альтерованих акордів. Мелодичні переклики співочих голосів, як відгомін раніше позначеної імітаційної поліфонії значною мірою відтіняють домінантну роль мажору, у такий спосіб суттєво урізноманітнюючи ладо-тональний план композиції. Особливу зацікавленість викликає довершеність художньої думки Б. Лятошинського, зокрема в питанні втілення образної драматургії твору. Філігранність вкраплення композитором мікро мелодико-вербальних структурних компонентів дозволяє останньому унаочнити очевидні алегорії. Звернімо увагу на рядок «Пчела за данью полевой...» (в укр. м. вар. «На поле бджілка золота...») в рамках якої бджілка Б. Лятошинського уособлює такі якості як працьовитість і старанність. Втім, яскраво виражені мінорні мелодичні звороти, зокрема в партії басу, на наш погляд, розкривають образ бджілки з дещо іншого, філософського боку, а тому, почасти їх можна ототожнити з важкою працею комашки (в значно ширшому розумінні і людини), перманентно заклопотаної рутинною суєтою життя. Нижче представлений позначений мелодичний зворот:

На по_ле бджіл_ ка зо_ло_та зби_
 Пче_ла за дань_ ю по_ле_вой ле_

Висхідний рух з залігваною тривалістю на початку фрази, в цілому, на наш погляд зосереджує певну питальну інтонацію, як певну риторичну фігуру, наділену найвищим ступенем виразності. Ба більше, наведена мікро фраза в контексті так званої хорової вертикалі, окрім суто мелодичної функції, виступає і як формоутворюючий чинник драматургії, значною мірою розширюючи як тембральну так і емоційно-образну палітру розділу. Завершення другого розділу сполучене із всеосяжним «розрядженням» загальної драматургії, емоційного та динамічного планів, тощо. Матеріал репризи, в цілому дзеркальний матеріалу експозиції, хоча й представлений у

скороченому вигляді. Мініатюрна кода, до речі, дещо нетипова, в першу в плані гармонії, адже Б. Лятошинський тут вкотре вводить альтерований акорд, зокрема домінатсептакорд зі зниженою квінтою, з подальшим розв'язанням через тризвук Des-dur в аналогічний акорд F-dur. Ба більше, з точки зору фактури, особливо примітне повторне звернення автора до суто гармонічного типу викладу матеріалу, причому у нарочито тісному розташуванні акордів, у такий спосіб з одного боку підкреслюючи параметр «камерності» п'єси, а з іншого елегантно підкріплюючи акустично літературний текст «...Уж пел в безмолвии ночей» («...співає в німоті ночей»).

Наступний з обраних нами творів «Із-за гаю сонце сходить» також належить авторству вище згаданого композитора. Означена хорова мініатюра входить до диптиху Б. Лятошинського на слова поезії абсолютного корифея української поезії Т. Шевченко. З точки зору літературного аналізу однойменний вірш Т. Шевченка, великою мірою характеризується певною спорідненістю з жанром літературної балади. Втім, первинний аналіз мініатюри Б. Лятошинського дає підстави думати, що характер викладу художнього матеріалу, почасти відповідає базисним критеріям жанру вокально-хорової балади. Як і у першому випадку, вважаємо за необхідне всебічно розглянути даний художній твір.

Насамперед, зазначимо, що на відміну від «Весни» у випадку композиції «Із-за гаю сонце сходить» спостерігаємо принципово відмінний тип оповідання, і, відповідно, абсолютно іншу тематичну спрямованість. Так, наприклад, композитор, для в питанні розкриття сюжетної фабули твору застосовує цілком полярний тип викладу художнього матеріалу: якщо п'єса «Весна», в цілому, сприймається як найяскравіший зразок пейзажної лірики, з опорою на споглядальний тип оповідання, то в рамках п'єси «Із-за гаю сонце сходить» нами вбачаються конкретні жанрові риси, що властиві баладі – наявність чітко окресленого сюжетного плану (експозиція, кульмінація, розв'язка), глибокий емоційний фон (як автора так і

безпосередньо героя), яскраво виражене трагіко-драматичне світовідчуття ліричного тощо.

Коротко розглянемо основні художні якості літературного першоджерела, поряд з чим спробуємо позначити шляхи їх втілення вже в площині хорového полотна. Як відомо, у якості літературної першооснови Б. Лятошинським був залучений вірш «Із-за гаю сонце сходить» Т. Шевченко, що входить до збірки «Мала книжка⁵». В цілому ж, в контексті вірша представлена, можливо, найпоширеніша серед митців літературного терену точка зору – оповідь від третьої особи. Відповідно до сюжетної фабули автором ведеться оповідання про долю закоханого козака, що чекає свою кохану, але вона все ніяк не з'являється. Проте, як і левовій частці творчого доробку славетного Кобзаря, даному твору характерна чітко окреслена тематика, для якої, як відмічає Г. Нудьга, характерним є: «...соціальна обґрунтованість думки, реальне національне і суспільно-політичне тло, на якому відбуваються події» [53, с. 65]. Головний герой твору – ображений та *смутий*⁶ козаченько, на жаль, лицем до лица стикається з доволі типовою для того часу проблемою соціальної нерівності. В цілому ж, в рамках вірша виразно вбачається рішучий осуд подібної гостросоціальної проблеми. Інакше кажучи, головною ідеєю Шевченко, зокрема в рамках даного твору, стає протест проти кріпацтва та будь якої форми ущемлення прав людини.

Отже, приступаючи до всебічного вивчення наведеного твору, насамперед, виконаємо спробу в здійсненні музично-теоретичного аналізу мініатюри. Тональний центр мініатюри *h-moll*, який втім, у міру розвитку музичної думки в контексті другого розділу п'єси зазнає короткочасних відхилень спочатку в *B-dur*, а потім і в *e-moll*. Незначне відхилення від основної тональності, на наш погляд, по-перше покликане уникнути відчуття певної гармонічної монотонності, а по-друге Б. Лятошинський використовує

⁵ Мала книжка – узагальнена дослідниками умовна назва рукописної збірки поезії Т. Г. Шевченко періоду 1846–1850-х років.

⁶ За Шевченком.

відхилення гармонії як інструмент розвитку драматургії твору. Завершення другого розділу ознаменоване поверненням до основної тональності.

Водночас, з точки зору будови музичного твору, відмічаємо безпосередню приналежність п'єси до наскрізної або «ланцюгової» моделі формоутворення, причому строфічного типу. Водночас, умовно, наведена композиція ділиться на три контрастні розділи, кожен з яких однак строго підпорядкований концепції перманентного розвитку тематичного матеріалу композиції. В даному випадку варто розуміти, що інтенсивність його викладу рівнопропорційна розвитку сюжетної і, не в меншій мірі психологічної ліній літературного джерела. Спроба співставлення музичного матеріалу з текстом дає змогу переконатися відносно доволі низького рівня деталізації поетичного тексту з одного боку. З іншого ж, означений дефіцит деталізації компенсується протиставленням контрастних епізодів твору, завдяки чому будь-яке оновлення тематичного матеріалу відтіняється особливо виразно. Грунтуючись на вищевикладеному, впливає, що в рамках аналізованої нами п'єси наявні три диференційовані розділи, послідовність викладу яких побудована за принципом контрасту.

Спроба характеристикації фактури твору дозволяє відстежити подібну до п'єси «Весна» концепцію побудови музичної тканини, в основі якої закладена ідея поєднання двох способів викладу музичного матеріалу – гомофонно-гармонічного а також поліфонічного, що, в свою чергу, опосередковано свідчить відносно очевидної «симфонізації» художнього стилю Б. Лятошинського. Примітно те, що в рамках мініатюри «Із-за гаю сонце сходить» Лятошинський тяжіє радше до паритету обох типів фактури. Докладніше проаналізуємо кожен розділ окремо.

В рамках першого розділу відмічаємо абсолютне превалювання суто поліфонічного типу мислення автора, що також зосереджує окремі елементи імітаційної поліфонії. Однак, хоча розвиток музичного матеріалу переважно поліфонічний, а втім, почасти обумовлений комбінованим поєднанням типів голосоведення. Цікавий той факт, що в ході ретельного аналізу особливостей

фактури матеріалу першого розділу, особливу дослідницьку увагу привертає позначений Лятошинським принцип голосоведення, зокрема на рівні аналізу фактурно-функціональної взаємодії співочих голосів. Так, наприклад, перші чотири такти п'єси відмічені поперемінним впровадженням співочих голосів, для якого характерний двоголосний виклад мелодії в унісон, причому у формі «питання-відповідь». Великою мірою, в рамках даного принципу голосоведення, суто гіпотетично вбачається натяк на гетерофонно-підголосний тип голосоведення.

В доповнення вищезначеним тезам, вважаємо за необхідне звернути увагу на ще один критерій формоутворення, а саме жанрово-стилістичне забарвлення композиції. Виклад мелодичної лінії Б. Лятошинського тут дещо уподібнений до старовинної виконавської пісенної традиції, зокрема архаїчної народної пісні, відмінними рисами якої, як відомо, прийнято вважати почерговість введення співочих голосів, а також особлива протяжність мелодизму. Варто додати, що саме останній параметр дещо ріднить даний твір з баладою або навіть билиною.

Другий розділ п'єси цілком протилежний першому, причому відмінності знаходять свій прояв як на рівні трансформації музичної тканини, так і на рівні драматургії. Тут на зміну поліфонічному типу мислення Б. Лятошинський впроваджує однорідну гармонічну фактуру, з чітко вираженою акордовою вертикаллю. А втім, окремі епізоди другого розділу дають підстави думати відносно майстерного варіювання Б. Лятошинським звукового змісту кожного з розділів п'єси. Так, наприклад, в рамках другого розділу композитором позначені не тільки вертикальні але й горизонтальні координати. Додамо, що саме у такий спосіб Б. Лятошинський формує власну музично-художню «строфу». Характерною особливістю другого розділу також стає внутрішнє розшарування фактури, внаслідок чого відбувається відокремлення басової сольної партії від решти хору, що виконує функцію акомпанементу. Саме матеріал басової партії стає тим енергетичним імпульсом, що вигідно підкреслює заявлену в літературному

тексті очевидну конфліктну лінію драматургії. Характеру викладу музичної думки в даному розділі властива особлива гротескна скерцозність і напруженість психоемоційного плану. Апогей розвитку художньої думки автора наступає в рамках останніх п'яти тактів другого розділу, де композитор, за рахунок використання виключно гармонічної фактури докорінним чином трансформує драматургічний план розділу в бік загострення. Особлива роль в питанні реалізації вищенаведеного «загострення» відведена гармонічному наповненню, в рамках якого Б. Лятошинський звертається до активного урізноманітнення гармонічної мови та штучного ущільнення фактури, зокрема впровадження складноутворених акордів насичених різного типу неакордовими звуками в кадансі – допоміжними, діатонічними або хроматичними. Варто зазначити, що акордова послідовність в матеріалі кінцівки другого розділу характеризується невпинним рухом від малого зі зменшеним тризвуком септакорду до тонічного тризвуку *Fis-dur*, у такий спосіб створюючи так званий перерваний каданс. Гармонічне розв'язання кадансу в тризвук *h-moll* відбувається вже в матеріалі третього розділу, таким способом позначивши логічне завершення попереднього розділу.

Третій розділ, з точки зору фактури, представляє собою найменш розвинений епізод твору, часом, навіть дещо статичний, адже роль хору тут вторинна і зводиться виключно до функції акомпанементу. Б. Лятошинський вводить партію соліста (сопрано) що активно взаємодіє з хоровим акомпанементом, в рамках якого, до речі, позначений доволі примітний тип комбінованого голосоведення. Так, наприклад, автором виділені два більш активні голоси (баси та тенори) поряд з двома статичними (альти та сопрано). Композитор вибудовує фактуру третього розділу таким чином, що більш активні партії басу та тенору взаємодіють між собою у формі діалогу, де на монотонний, навіть дещо ості натну мелодичну фігуру басу лунає відповідь тенору з практично аналогічним мелодичним наповненням. Противагу чоловічим голосам Б. Лятошинський додає практично інертну терційну

педаль жіночих голосів, що покликана, по-перше, позначити ладову характеристику акорду, а по-друге, надати загальному характеру звучання певної «безживності» та безвихіддя. Варто зазначити, що в даному випадку, на наш погляд очевидні ознаки наявності факту звернення Лятошинського до мішаного типу фактури, а саме гетерофонно-гармонічної.

Можливість формування більш цілісної характеристики п'єси «Із-за гаю сонце сходить» обумовлена першочерговою необхідністю глибокого та всебічного опрацювання літературного тексту п'єси. Зокрема предметний дослідницький інтерес викликає специфіка перепрочитання Б. Лятошинським художнього задуму крізь призму системи образно-виразних засобів. Ба більше, особливу увагу привертає можливість розглянення і подальшого оцінювання специфіки роботи композитора з поетичним словом, образами, тощо. Безумовно, реалізація вище наведених завдань, почасти буде сполучена з розбором художнього стилю Б. Лятошинського, аналізу композиторського мовлення, семантичних властивостей музичного матеріалу, тощо.

Отже, розкриття образної сфери поетичного тексту стає для Б. Лятошинського чине найголовнішим пріоритетом в питанні вибудовування драматургії композиції. В процесі первинного ознайомлення із літературним твором чітко вбачається яскраво виражена сюжетність і тематика які ми позначили ще на початку аналізу. Безумовно, фабула вірша дійсно містить самоочевидний сюжет, поряд з чітко позначеними художніми образами та конкретними портретами. Однак, Б. Лятошинський тонко відчуваючи поезію, окрім очевидного смислу, демонструє неабияку здатність до пошуку підспудного смислу, що перебуває в потенції. Проявом подібних шукань стає факт переосмислення Б. Лятошинським образу природи, що частково заявлений поетом на початку вірша. Тож, з метою відстеження шляхів втілення композитором закладеного Т. Шевченком художнього задуму, детальніше розглянемо художньо-образний план мініатюри.

Насамперед, варто відмітити, що Б. Лятошинський в рамках власного твору використовує літературний текст у повному обсязі. Так, наприклад, зупинимось на матеріалі вступу композиції, в рамках якої використані наступні поетичні рядки: *«Із-за гаю сонце сходить, За гай і заходить...»*. Зазначимо, що композитор трактує образи природи, в даному випадку конкретно образ «сонця», з дещо іншого, більш філософського боку. Інакше кажучи в рамках власного твору Б. Лятошинський переосмислює образ сонця, як багатозначного та багатосмислового образу-символу. Сонце, в розумінні композитора не просто зірка, або небесне світило. Б. Лятошинський в даному випадку трактує літературні образи дещо глибше, найімовірніше, викриваючи латентні метафізичні смисли. Усвідомлюючи сутність оспіваного в поетичних рядках сходу та заходу сонця, Б. Лятошинський художньо унаочнює закладений Т. Шевченком глибокодумний підтекст.

Процес ретельного опрацювання наявних інформаційних джерел, зокрема наукової спрямованості, дозволив нам встановити доволі цікаві свідчення. Так, наприклад, в колі науковців активно працюючих на терені культурології та семіотики побутує усталена думка, відповідно до якої сонце символізує собою життєву силу, пристрасть, хоробрість, цвіт життя і подібне. Б. Лятошинський ж, використовуючи найпростіші мелодичні звороти і мінімум тембральних барв майстерно візуалізує схід і захід сонця. Водночас, прекрасно відчуваючи глибину та істинний психологізм шевченківської драматургії, Б. Лятошинський матеріалом вступу в буквальному сенсі оголює кричущий трагізм ситуації. З аналогією з мініатюрою «Весна», композитор в питанні втілення образної драматургії вкотре звертається до залучення специфічних засобів художньої виразності, одним з яких стають мікро мелодико-вербальні елементи. Ретельний аналіз представленого в рамках першого розділу композиції мелодизму дозволяє виділити декілька цікавих деталей. Насамперед, особливу увагу привертає властивий художньому стилю Б. Лятошинського принцип побудови мелодії. Пояснимо. Належний

якісний рівень акустичного оформлення поетичних рядків, точніше зосередженого в них образу, досягається композитором найперше завдяки специфічним мікро мелодико-вербальним структурним елементам.

Нижче представлена сформована Б. Лятошинським синтаксична конструкція:

The image shows a musical score for voice and piano, consisting of four staves labeled C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in G major and 2/4 time. The lyrics are: "Із-за гаю сонце сходить, за гай і заходить. По долині". The score includes dynamic markings such as *p* and *tr*.

Наведений приклад найбільш красномовно характеризує Б. Лятошинського як, по-перше витонченого майстра розкриття драматургії твору, а по-друге як надзвичайної краси виразного мелодиста. Зазначимо також, що даний приклад дозволяє об'єктивно оцінити якість консолідації поетичного та музичного начал. Глибинність змісту поетичного тексту Б. Лятошинський підкреслює характерним для слов'янської протяжної пісні утрирувано ліричним мелодизмом. В цілому ж, музично-поетичну строфу Б. Лятошинського в рамках даного твору вирізняє органічність та осмисленість поєднання слова та музики. Ба більше, композитор досягає найвищого ступеню конкретизації художнього тексту в площині виразних засобів музичної мови, зокрема на рівні мелодичного оформлення окремих реплік, що несуть конкретне смислове навантаження, на кшталт: «...сонце *сходить*» і «*заходить*». Відмітимо, що Б. Лятошинський в даному випадку використовує, здавалося б найпростіші механізми унаочнення описаних в поезії дій. Схід сонця автор забарвлює аналогічним висхідним унісонним рухом мелодії в партіях сопрано та тенорів, а захід сонця, відповідно, низхідним рухом альтів і басів, причому на фоні незначного розшарування музичної тканини, шляхом впровадження двоголосся. За рахунок терційного

роздвоєння мелодії (мінорна терція) автор нарочито підкреслює драматизм та, безумовно, відтінок трагічності підтекстного змісту.

Між тим, особливу зацікавленість викликає запропонована Б. Лятошинським драматургічна композиція твору. Невипадково, на наш погляд композитор забарвлює мелодичний матеріал вступу відверто елегійними інтонаціями. Ймовірно, Б. Лятошинський, маючи на меті цілковите збереження та наслідування шевченківської драматургії, вибудовує власну модель нелінійної композиції – інверсивну. Пояснимо. Як і відмічалось раніше, в рамках фабули вірша «Із-за гаю сонце сходить» на поверхні чітко окреслений сюжет, в основі якого розкривається гостросоціальна проблема класової та соціальної нерівності, безчинства та свавілля панів, як привілейованої та всемогутньої касты. Розвиток сюжету ґрунтується на послідовному розкритті конфлікту інтересів, зокрема між тогочасною «номенклатурою» та підлеглими їм кріпаками. Втім, попри здавалося б очевидну проблематику, Б. Лятошинський тяжіє до пошуку глибинних смислів. Так, наприклад, в рамках шевченківських рядків «Із-за гаю сонце сходить, За гай і заходить...» композитор вбачає наявність алегоризму: сонце ототожнюється з життям козака, де схід сонця символізує надію хлопця на довге та щасливе життя, а захід стає уособленням втраченої через свавілля пана надії, гідності, а можливо і життя. Цікаво те, що Б. Лятошинський в буквальному сенсі вбудовує сюжетну лінію знедоленого козака в контекст власної авторської образно-семантичної канви, в рамках якої розвиток сюжетних ліній тією чи іншою мірою підпорядковується концепції психологічного паралелізму. Інакше кажучи, викладений поза рамками вступу художньо-музичний матеріал, в цілому є нічим іншим як послідовним логічним поясненням позначеної в матеріалі вступу риторичної фігури. Вже на підставі вище сказаного, на наш погляд допустимо характеризувати представлену Б. Лятошинським модель драматургічної композиції як суто інверсивну.

З метою всебічного аналізу композиторської концепції втілення шевченківських художніх образів в площині хорової партитури, коротко розглянемо характерні риси художнього мислення Б. Лятошинського. Зокрема, предметний інтерес викликає намір у відстеженні алгоритму розкриття вище згаданих образів в контексті образно-семантичної канви даної композиції. Так, в матеріалі першого розділу композитор, за умови використання імітаційно-поліфонічного типу фактури веде оповідання від третьої особи, де кожен з голосів відносно самостійний, а втім підпорядкований логіці оповідання. Цікаво, що мелодичний матеріал першого розділу, почасти ґрунтується на принципі монотематизму, в рамках якого більшість реплік тією чи іншою мірою містить елементи мелодизму, що представлений в матеріалі вступу. Нетривалі «репліки-запити» кожної партії взаємодіючи між собою утворюють свого роду багатоголосний внутрішній діалог-роздум оповідача. Додамо, що в даному епізоді відбувається експонування душевних переживань козака, який в нестерпному чеканні коханої передчуває лихо. Почерговість висхідного та низхідного руху мелодії лише підкреслюють зростаючий драматизм ситуації. Б. Лятошинський, на фоні зростання напруги емоційного фону, навмисно уникає динамічного діапазону, де у якості пікового нюансу автором позначений нюанс лише *tr*, що також додає загальному звучанню епізоду особливої загадковості, навіть енігматичності.

Початок другого розділу, окрім суто фактурних трансформацій, знаменується цілковитим переорієнтуванням автора в питанні характеру оповідання. Тут композитор унаочнює закладену Т. Шевченком гостросоціальну проблематику. Лятошинський з максимальним ступенем реалістичності розкриває трагізм і цинізм художньої правди вірша, яка, до речі, за своєю суттю є нічим іншим як художньо осмисленим відображенням реалій кріпацького життя, настільки знайомого поету. Варто зазначити, що пріоритетним завданням даного розділу стає акцентоване підкреслення антитези добра та зла (козак –пан-гульвіса). Відповідно, характер викладу

музичного матеріалу тут принципово відмінний. Залучення Б. Лятошинським гомофонно-гармонічної фактури, з властивою їй палітрою виразних якостей, створює належний емоційно-психологічний контраст. Доволі примітним мислиться композиторський фактурно-функціональний підхід щодо взаємодії голосів, зокрема, на рівні навмисного виокремлення з контексту акордової фактури партії басів з яскраво вираженою мелодичною лінією. Акцентований характер почергового вступу партій, в цілому, підкреслює смисл літературного тексту, поряд з чим створює ефект гіперболізованого загострення драматургії епізоду.

Водночас, прагнучи активізувати параметр вербального сприйняття внутрішньо-текстового драматизму художнього твору, Б. Лятошинський штучно посилює виразність літературного тексту, по-перше завдяки структурному розщепленню музичної строфи на мікроструктурні компоненти, а по-друге, завдяки нарочито підкресленого викладу найбільш значущих в смисловому плані слів вірша. Так, наприклад, своєрідний зеніт принципу акцентування слів припадає на кульмінацію другого розділу, де на словах «...смертельні муки...» Б. Лятошинський використовує малий зі зменшеним тризвуком септакорд, викладений у виключно гармонічній, нарочито акцентованій акордовій фактурі. Даний епізод, певною мірою допустимо позиціонувати у якості одного з найвиразніших мікро мелодико-вербальних структурних елементів.

The image shows a musical score snippet with four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Ukrainian: «...ють ко_за_ко_ві смер_тель_ні_ї му_ки,». The bottom two staves are the bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*, and various articulation marks like accents and slurs. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines.

Третій розділу п'єси, загалом, представляє собою трагічну розв'язку в контексті взаємозв'язку дійових осіб твору. В рамках даного розділу

Б. Лятошинський розкривається як блискучий майстер проникливої драматургії, що в буквальному сенсі стирає найтоншу грань між художнім вимислом і нещадною, суворою реальністю. Належного акустичного ефекту композитор досягає завдяки введенню партії сопрано-соло, в матеріалі якої, до речі, автором і позначений подальший розвиток сюжету. Водночас, автор докорінно перебудовує хорову фактуру, внаслідок чого в партії басу з'являється мелодична остінатна фігура, що ґрунтується на хроматичному низхідному мелодичному русі. Частково, дане остінато лунає і в матеріалі партії тенору, імітуючи ефект відлуння. Ба більше, наведена мелодична фігура довершується акордною педаллю решти голосів, що у поєднанні з пронизливим ліризмом партії соліста викарбовує у свідомості слухача всепоглинаюче відчуття безсилля та безпорадності поневоленої людини. Підсумовуючи, додамо, що фінальна репліка басів *«смертельній муки»*, на наш погляд, має яскраво виражений символічний характер – згасання життєвих сил хлопця автор уподібнює до сонця що: *«за гай і заходить»*.

2.2 Ліричні образи пейзажу у хоровому мистецтві Є. Станковича

Славетне ім'я, без перебільшення, культового українського композитора Євгена Станковича золотими літерами вписане в Пантеон української слави. Творчий доробок Євгена Федоровича воістину колосальний, і вирізняється багатогранністю форм і відтінків його невичерпного митецького таланту, з поміж яких виділяються 6 симфоній (в тому числі 9 камерних), 2 опери, 6 балетів, а також чисельні інструментальні, камерно-вокальні твори, музика до спектаклів, фільмів, тощо. Не обійшов стороною композитор і хорову музику, на тлі якої були створені знані хорові опуси – Симфонія-диптих на слова Т. Шевченка, *«Чорна Елегія»*, хоровий концерт *«Господи, Владико наш»*, *«Слово о полку Ігоровім»*, і подібні.

Втім, об'єктом всебічного аналізу в рамках даного наукового дослідження стає мініатюра *«Садок вишневий коло хати»* з ораторії *«Страсті за Тарасом»*. Дана мініатюра, в основу якої був закладений однойменний

вірш уславленого поета, являє собою складову частину масштабного опусу, що займає достойне місце серед достойніших творів славетної шевченкіани. Цікавий той факт, що створення даної ораторії було приурочене до 200-ї річниці від дня народження Т. Шевченка. В цілому ж, мініатюра «Садок вишневий коло хати» представляє собою найяскравіший зразок пейзажної лірики. Є. Станкович надзвичайно гостро відчуваючи політ шевченківської думки, крізь призму власного композиторського генію, в буквальному сенсі унаочнює мальовничість природи, поряд з експонуванням чистоти та щирості простого робочого люду.

Насамперед, стисло розглянемо основні позиції музично-теоретичного аналізу наведеної композиції. З точки зору моделі формоутворення, композитором представлена доволі незвична форма, а саме строфічна варіативна. Безперечно, в даному випадку необхідно зазначити, що в рамках наведеної композиції, зокрема в питанні принципу викладу музичного матеріалу нами, почасти, вбачаються певні ознаки, що характерні для форм наскрізного розвитку, зокрема принцип монотематизму, адже на протязі всієї композиції Є. Станкович вибудовує мелодичну лінію виключно на основі лейтмотиву. Так чи інакше, відмічаємо, що на структурному рівні мініатюра умовно ділиться на три розділи (хоча й не яскраво виражено) де середній тією чи іншою мірою контрастний. Фактура твору являє собою традиційний варіант гомофонії, тобто гомофонно-гармонічної фактури з виразною мелодичною лінією і, безпосередньо, акомпанементною функцією решти співочих голосів. А втім, поглиблений аналіз музичної тканини дозволив відстежити відмінну рису позначеної вище моделі формоутворення. Конкретизуємо. Предметний інтерес викликає принцип голосоведення. Так, відмічаємо, що характерною особливістю фактурно-функціональної взаємодії голосів в трактуванні Є. Станковича стає почерговий виклад мелодичного малюнку твору в матеріалі відразу всіх партій. З урахування вище означеного принципу побудови мелодії а також заявленої раніше форми, вважаємо цілком логічним припущення стосовно безпосередньої приналежності

аналізованого нами твору до специфічного типу варіаційної форми – *Soprano ostinato*, також відомої як «глінкінські варіації». До речі, видатна радянська музикознавця В. Холопова характеризує подібний тип форми як «варіації на витриману мелодію» [66, с. 54].

Основна тональність мініатюри *C-dur*, втім на протязі всієї п'єси фіксуємо непоодинокі випадки короткочасних відхилень тонального центру. Так, наприклад, на початку першого розділу, зокрема в матеріалі четвертого такту відбувається відхилення через *e-moll* до *F-dur*, з подальшим поверненням через домінантовий нонакорд до основної тональності. В рамках другого розділу також фіксуємо нетривале відхилення в паралельний *a-moll*. Третій ж розділ також містить незначне відхилення через *d-moll* в *F-dur*. Кінцівка мініатюра відмічена поверненням до головної тональності. Водночас, фактура, що представлена в рамках композиції неймовірно прозора та спрощена. Кожній з представлених співочих партії, здебільшого характерний суто унісонний тип викладу матеріалу, лише з частковим зверненням до незначного розщеплення голосів, виключно в межах квінти.

В плані розміру, в рамках даної мініатюри композитором відмічене всеціле орієнтування на складні розміри. Так, констатуємо, що у якості «стрижневого» автором позначений розмір 12/8, однак, на протязі п'єси даний розмір раз у раз зазнає змін, насамперед на рівні переходу від чотирьохскладового (12/8) до трискладового (9/8), а також двоскладового (6/8). Додамо, що в рамках середнього умовного розділу мініатюри інтенсивність зміни розміру досягає максимуму, що, в свою чергу, дає підстави припустити відносно можливості його характеристикації з позиції змінного розміру.

Ба більше, з точки зору фактурно-функціональної взаємодії, в рамках даного твору Є. Станкович доволі цікаво трактує басову партію, яка, з легкої руки майстра, набуває особливої пластичності та варіативності. Додамо, що саме басова партія забезпечує належну мелодико-гармонічну підтримку партії сопрано, яку, в цілому, допустимо позиціонувати як сольну. В

противагу «рухомим» партіям сопрано та басу, композитор протиставляє абсолютно статичні, навіть дещо «інертні» партії альту та тенору, звичайно ж, з винятком епізодів проведення мелодичної лінії. Примітно те, що заданий в контексті басової партії мелодико-рухливий імпульс тією чи іншою мірою знаходить власний відгомін в матеріалі інших партій.

Поряд з теоретичним аналізом, більш детально розглянемо художні властивості літературного першоджерела, а також виконаємо спробу поглибленого вивчення авторської концепції розкриття художньо-образної палітри шевченківського вірша. Як і відмічалось раніше, вірш «Садок вишневий коло хати» славетного Кобзаря містить яскраво виражений тематизм – мальовничість та воістину «казковість» української природи. Є. Станкович в рамках власного твору в буквальному сенсі акустично «візуалізує» закладений Т. Шевченком задум вірша, в основі якого повною мірою розкривається споглядальний початок. Характер викладу художнього матеріалу, як і відмічалось раніше, відмічений оповіданням від третьої особи. Сюжетну фабулу, представлену в рамках шевченківського вірша, а саме ситуативну візуалізацію весняного повечір'я, що розкидається в пересічному українському селищі, Є. Станкович переосмислює крізь призму власного художнього світогляду.

Безмовно, мініатюра «Садок вишневий коло хати» написана зрілим майстром. Особливу увагу привертає авторська концепція вибудовування драматургії твору. З витонченим мистецтвом Є. Станкович кристалізує у свідомості зримі і, що найголовніше, «одухотворені» образи простих селян, чи то плугарів, чи то співаючих дівчат, дітлахів-бешкетників, тощо. Найцікавіше те, що композитор втілює вищеозначене безпрецедентно простими засобами художньої виразності. Плідний робочий день плугарів, що добігає свого кінця відтворений автором лише завдяки фактурі та тембральним якостям окремих співочих голосів. Так, наприклад, оспівана Т. Шевченком мальовничість вишневого садка коло хати теплим весняним вечором, з легкої руки Станковича втілюється завдяки контрастному

поєднанню голосів, в рамках якого рухливості партії басу протиставляється абсолютна статичність «педальної» терції альтів та тенорів. Подібне художнє рішення мислиться нами неймовірно оригінальним, адже в умовах такого, здавалося б дещо «примітивного» акомпанементу партія сопрано-соло, найчастіше сприймається з позиції яскраво вираженої лідируючої партії. Втім, в рамках даного епізоду вище вказана модель фактурно-функціональної взаємодії голосів створює сприятливий емоційний фон, що в буквальному сенсі сповнений світлого настрою, безмежного щастя та гармонії. Цікаво що саме в рамках даного епізоду нашому погляду відкривається ще одна грань таланту Є. Станковича, як композитора-романтика.

Особливо примітним мислиться запропонований Є. Станковичем мелодизм хорової п'єси. Нарочито тріольний тип мелодико-ритмічного викладу художньої думки, головним чином сприймається як певне посилення до виконавської традиції колискових пісень, для яких також характерна тріольність мелодії. Інакше кажучи, мелодичний малюнок створює відчуття «колисковості», часом, навіть вальсоподібності. Водночас, позначений низхідний рух мелодичного матеріалу партії басу, в цілому, допустимо позиціонувати у якості зорово-слухового образу, що уособлює собою вечір, що спускається на українське село. Ба більше, яскравість та прозорість звучання терційної педалі альтів та тенорів, на наш погляд мимоволі провокує в свідомості картину вечірнього зоряного неба.

Втім, предметний дослідницький інтерес викликає композиція вірша, що представлена Є. Станковичем. В результаті детального аналізу літературного твору Шевченка на структурному рівні нами були виокремлені 4 умовні епізоди, кожен з яких, по суті, являє собою окрему сюжетну лінію, у такий спосіб формуючи новий виток розвитку загальної драматургії вірша. З метою доступнішого розуміння структури вірша позначимо кожен з перерахованих епізодів:

- перший епізод – «Садок вишневий коло хати...»;
- другий епізод – «Співають ідучи дівчата...»;

- третій епізод – *«Сім'я вечерея коло хати...»*;
- четвертий епізод – *«Поклала мати коло хати...»*.

Відзначимо, що смислове навантаження даних епізодів Є. Станкович розкриває, насамперед завдяки майстерному варіюванню фактури, гармонії, а також мелодії. Так, наприклад, настання другого епізоду, на словах *«співають ідучи дівчата»* композитор підкреслює істотною видозміною мелодико-ритмічної орнаментики мелодичної лінії твору, внаслідок чого остання набуває яскраво вираженої дуольності, поряд з частковою трансформацією мелодизму. В даному випадку мелодія набуває яскраво вираженої кантиленності та наспівності. Ймовірно, композитор у такий спосіб прагнув підкреслити особливу пластичність шевченківських образів. Ба більше, поряд з метаморфозом мелодизму, істотних видозмін зазнає і фактурно-функціональна система взаємодії голосів, в рамках якої відмічається відхід від статичності радше в бік більш активного розвитку музичного матеріалу в кожній з партій. Додамо, подібне «пожвавлення» фактури носить ситуативний характер, і, в цілому, покликане дещо відтінити сюжетну лінію дівчат. Однак, другий епізод, почасти носить проміжний характер, а тому допустимо розглядати його як свого роду сполучну ланку в контексті загальної драматургії композиції.

Доволі цікавим чином композитор поєднує художній матеріал другого та третього епізодів твору. В противагу вище вказаній дуольній репліці партії сопрано на словах *«співають ідучи дівчата»* Є. Станкович впроваджує тріольний мелодизм в партії альтів на словах *«а матері вечереять ждуть»*, у такий спосіб позначивши повернення до первісної концепції розвитку художньої думки. Цікаво, що в умовах означеного тембрального протиставлення на рівні «сопрано–альт», композитор, імовірно, проводить певне ототожнення «густого» альтового тембру образу матері. Структурно третій епізод шевченківського вірша на словах *«Сім'я вечерея коло хати»* припадає на матеріал другого умовного розділу п'єси. З точки зору образної драматургії в рамках даного епізоду ступінь емоційного впливу, безумовно,

досягає свого максимуму, адже саме тут розкриваються найсвітліші, найсокровенніші почуття автора літературного першоджерела. Саме в рамках даного епізоду Т. Шевченко представляє зриму картину побуту української сім'ї, розкриваючи найкращі грані морально-естетичних та народно-національних цінностей та традицій буття. Є. Станкович ж, в свою чергу прагне зберегти закладену поетом атмосферу сімейної ідилії, умиротворення та світлого настрою, в наслідок чого спостерігаємо повторне звернення останнього до фактурної моделі експозиції.

Загалом, музичний матеріал другого розділу, великою мірою дзеркально відображає попередній розділ, хоча й з певними видозмінами, зокрема в питанні фактурно-функціональної взаємодії голосів. У цьому разі Є. Станкович інтегрує елементи мелодії в контекст басової партії, що значною мірою урізноманітнює темброву палітру п'єси. Примітно також те, що в межах декількох тактів відбувається цілковитий взаємообмін функцій: впровадження елементів мелодії в матеріал басової партії супроводжується суцільним переносом властивої їй мелодико-гармонічної функції в площину партії сопрано. Варто відзначити, що мелодична лінія в тембральному забарвленні басу з легкої руки Є. Станковича набуває принципово нових характеристик. Насамперед, цьому сприяє регістрове розташування тематизму в басовій партії, а саме виклад мелодичного малюнку в межах середньо-верхнього співочого регістру, завдяки чому композитору вдалося уникнути типової для даної групи голосів «моці» розкотистого тембру. Скоріше навпаки, Є. Станкович в даному епізоді трактує басові голоси радше з позиції тембральних якостей високого басу, також відомого як бас-кантанте⁷.

Поряд з цим, особливу зацікавленість викликають окремі екстраординарні художні рішення композитора в питанні вибудовування загальної драматургії мініатюри. Так, наприклад, на тлі сольної репліки

⁷ Високий бас (бас-кантанте) – один з різновидів басового співочого голосу, для якого характерний менш міцний нижній регістр, але значно яскравіший, подібний до баритону верхній регістр.

партії басів на словах «вечірня зіронька встає» Є. Станкович впроваджує додаткову партію сопрано *solo*, хоча й з обмовкою на короткочасність її функціонування. І все ж, мелодичний матеріал даної партії Є. Станкович забарвлює, здавалося б надпростим, але від того не менш витонченим вокалізом, що ґрунтується на низхідному русі мелодії. Ба більше, звучання даного сольного підголоску, в буквальному сенсі передбачає подальше розгортання мелодичного матеріалу в основній партії сопрано. До речі, саме цей епізод твору, на наш погляд, повністю відповідає заявленому на початку аналізу параметру контрастного розділу. Також, доцільно зазначити, що прояв вище озвученого критерію «контрасту» позначається як на рівні мелодичної лінії, так і на рівні гармонічного наповнення. Коротко розглянемо ключові відмінності. Тож, з точки зору мелодії, відмічаємо чи не однократне звернення композитора до розщеплення мелодичної лінії, хоча й в межах терції. Цікаво те, що завдяки впровадженню двоголосся в партії сопрано Є. Станкович у такий спосіб позначає зміну тонального плану, зокрема відхилення до *a-moll*.

Між тим, звернімо увагу на принцип викладу мелодичної лінії в межах другого розділу п'єси. Як і відмічалось раніше, Є. Станкович, будучи неперевершеним майстром вибудовування драматургії, тонко відчуває художні образи літературного тексту, раз у раз влучно розставляючи ключові смислові акценти. Ба більше, з метою унаочнення сюжетних ліній вірша, композитор у деякій мірі диференціює мелодію на окремі складові мікро елементи. Так, відмічаємо, що мелодичний матеріал репліки «дочка вечерять подає» в партії сопрано почасти наслідує елементи мелодизму, що характерні попередній репліці «співають ідучи дівчата». Безумовно, означений мелодичний епізод Є. Станкович викладає дещо видозмінено, хоча й за умови збереження ладово-інтонаційної природи лейтмотиву. Часткові видозміни, переважно, знаходять свій прояв на рівні метро-ритмічної організації, в наслідок чого первісна дуольна пульсація наразі заміщується яскраво вираженою тріольною.

Водночас, поряд з метро-ритмічними трансформаціями, предметний інтерес викликає шляхи реалізації вище вказаної диференціації мелодії. Необхідно зазначити, що належного рівня розкриття сюжетних ліній Є. Станкович досягає завдяки митецькому вибудовуванню інтонаційно-образних зв'язків. Саме в рамках однієї фрази гнучкій та вальсоподібній репліці дівчат Є. Станкович протиставляє іншу репліку, з принципово відмінним художньо-образним змістом. В даному випадку, композитор, прагнучи максимально наочно візуалізувати позначений в контексті вірша контраст поколінь, на словах «...а мати хоче поучати» показово відходить від очевидної «тріольності», паралельно надаючи загальному характеру звучання мелодії відтінку серйозності та статечності. Завершення ж даної репліки, втім, як і другого розділу в цілому, обрамляє репліка «...так соловейко не дає», в рамках якої автор в буквальному сенсі оголює закладене славетним Кобзарем семантичне навантаження. Є. Станкович проникливо трактує художній образ-символ шевченківського соловейка, з властивою поетам-романтикам пейзажною ідилічністю. Цікаво, що символічну сутність образу соловейка композитор втілює, найперше за рахунок гармонічної тканини. Так, наприклад, виклад наведеної репліки ознаменований кадансом, причому особливе цікавою мислиться послідовність акордів, де автор через малий ввідний септакорд приходить в домінантовий нонакорд, у такий спосіб позначаючи логічне завершення другого контрастного розділу. З урахуванням специфіки звучання даних акордів, а саме відчуття нерозв'язаності, загальне звучання епізоду, в цілому, носить виражений запитальний характер, уособлюючи трепетне передчуття настання весни.

Третій розділ хорової мініатюри, як і відмічалось раніше, в буквальному сенсі дзеркально відображує матеріал першого розділу, лише з кількома обмовками. По-перше, композитор додає незначну коду, яка, однак, ґрунтується на елементах гармонії першого розділу. По-друге, Є. Станкович витончено трактує метро-ритмічну організацію мелодії, зокрема на рівні комбінування дуольної та тріольної метроритміки. Загалом ж, даний розділ

наслідує заявлені в матеріалі експозиції «колискові» інтонації, що також представлені і в тексті вірша : «...*Поклала мати коло хати маленьких діточок своїх; Сама заснула коло їх...*». Завершення мініатюри – вірець істинного пасторального мистецтва, хоча й з ознаками імпресіоністичності. Атмосфера тиші, завмирання всього живого та умиротвореного спокою пізнього вечора, що от-от перейде у ніч передана Є. Станковичем завдяки використанню доволі неординарної послідовності акордів, на кшталт великого мажорного септакорду а також неповного домінантового нонакорду (без квінтового тону) з подальшим розв'язанням у розгорнутий тонічний тризвук, що, в свою чергу, надає загальному звучанню кінцівки твору інтонацій чарівності та вмовкання природи. Все вмовкає, oprіч соловейка, безустанний спів якого стає символом квітучої весни і настільки жаданої для славетного Кобзаря волі – «*Затихло все, тільки дівчата та соловейко не затих*».

2.3 Психологічно – драматичні образи у хоровій творчості В. Мужчиля

Поглиблений аналіз вище позначених хорових мініатюр дозволив нам всебічно розглянути та вивчити унікальні авторські концепції втілення образів природи в площині хорових полотен. Тематичний спектр сюжетів даних мініатюр воістину багатоманітний, де поруч з патетикою та пасторальністю оповідання сусідить життєвий трагізм з відтінком глибокого психологізму. Між тим, спроба відстеження еволюції розвитку композиторської думки, на наш погляд, невід'ємно сполучена з необхідністю у розгляді ще однієї хорової мініатюри, як найпоказовіший приклад індивідуального художнього переосмислення образів природи. Написана в 1992 році хорова дума «*Вмирала річка*» В. Мужчиля, великою мірою являє собою філософський автентичний твір-звернення композитора до людства, в рамках якого композитором порушується питання екології. Додамо, що авторське трактування поняття «екологія» В. Мужчиля передбачає

багатосмисловість його розуміння, серед яких: екологія навколишнього середовища, світу, екологія культури, мистецтва, тощо.

Квінтесенція глибинних смислів даної композиції, втім, як і творчого доробку В. Мужчиля загалом, безумовно, криється у сукупності духовно-світоглядних орієнтирів останнього. Ба більше, всебічний аналіз наведеної хорової притчі дозволив нам встановити засадничі аспекти художнього мислення композитора, головним з яких стає беззастережне тяжіння до філософського концептуалізму. Образи природи в мініатюрі зазнають цілковитого переосмислення, зокрема з позиції рефлексивної свідомості, а тому носять яскраво виражений метафоричний характер. Смисловим лейтмотивом, що наскрізь просякнув структуру хорової притчі стає спроба відображення автором (В. Мужчиль) реалій сьогодення, шляхом їх проектування крізь призму власних ціннісно-світоглядних переконань на площину хорового мистецтва. Конститутивне значення тут відведене акцентуванню уваги на проблемі занепаду духовних твердинь людства – порушення гармонії між людиною та природою, втрата віри, знеособлення чеснот і подібне.

Між тим, ключовою реплікою в контексті даної композиції стає наступна: «*Вмирала річка. Трудненько так, як тітка Настина*». Показово те, що В. Мужчиль в рамках даної фрази розкривається у якості істинного філософа від музики, що розмірковує над філософськими, морально-етичними та іншими проблемами світобудови. Центральний образ-символ в художній системі драматургії В. Мужчиля – гинуча річка, як всеосяжне уособлення активізації процесу необоротного руйнування екології в природі, культурі, фактично повної втрати кращих людських достоїнств. Однак, особливо примітним мислиться сформульована композитором концепція втілення образів природи в площині хорового мистецтва, зокрема на рівні синтезу мистецтв. Безумовно, глибинна змістовність та ступінь драматизму літературного першоджерела за авторством Таїсії Шаповаленко вже самі собою кристалізують в свідомості чітко окреслений драматургічний рельєф.

Втім, композитор, маючи на меті збереження закладеного в рамках поетичного тексту емоційно-сміслового посилу, звертається до залучення окремих засобів музично-художньої виразності, настільки характерних для стилістики постмодернізму.

Можливість реалізації цілісного та всеосяжного аналізу означеної хорової думи «Вмирала річка», безперечно, обумовлена першорядною необхідністю у виконанні стислого, а втім не менш інформативного музично-теоретичного аналізу. Насамперед, розберемо жанрові її особливості. Поглиблений жанрово-стильовий аналіз п'єси дозволив нам сформулювати конкретні проміжні дослідницькі висновки, згідно яким в рамках художнього матеріалу твору, з жанрової точки зору, нами вбачаються очевидні ознаки старовинного фольклорного жанру – думи, історія якого своїм корінням сягає XVI століття. Так, наприклад, структурно композиція хорової п'єси В. Мужчиля представлена цілком стало з яскраво вираженими розділами: заспів або «заплачка⁸», основний розділ «уступи⁹», а також заключний «кінцівка¹⁰», настільки традиційних для цього жанру. Примітно те, що у акті звернення композитора до такого роду «архаїчної» жанрової моделі нами вбачається наявність тенденції до осмисленого інтегрування характерних елементів фольклорної традиції в контекст художньої думки останнього. В подальшому, наведена гіпотеза отримає належне аргументоване підтвердження.

Відносно ладотонального плану композиції, відмічаємо, що основна тональність думи *e-moll*, що, однак, потребує деякого роз'яснення, адже з боку автора відсутнє будь яке позначення стосовно ключових знаків. В цілому ж, на протязі всієї композиції тією чи іншою мірою зберігається домінування вище вказаного *e-moll*, хоча й за умови чисельних випадків вкраплення зустрічних знаків. Додамо, що однією з відмінних рис

⁸ Заплачки – складова частина заспіву в думах. Широко застосовувалась у якості емоційно-психологічного вступу, що передувало розгортанню сюжету думи.

⁹ Уступи – певна частина художнього тексту, на кшталт уривку, абзацу, тощо.

¹⁰ Кінцівка – заключна частина думи, також відома як «славословіє», адже зазвичай в ній прославляються найкращі людські чесноти: відвага, подвиги, геройські вчинки, славетні перемоги, тощо.

ладогармонічної мови композитора стає акцент на діатонічні та хроматині напівтонові інтервальні поєднання. Так, відмічаємо, що звернення композитора до активного застосування двічі гармонічного мінору, який, до речі, містить ознаки комбінованого ладу народної музики, а саме «дорійсько-лідійський», також відомий як «думний лад». З точки зору метро-ритму, превалююче значення відведене розміру 2/4, який лише наприкінці другого розділу короткочасно заміщується розміром 4/4. Фактура ж твору доволі неоднозначна, неймовірно варіативна, в рамках якої в різній мірі знаходять свій прояв різнотипні фактури: гомофонія (моно ритмічна фактура), гомофонно-гармонічна фактура, а також окремі елементи контрастної поліфонії.

Отже, ґрунтуючись на результатах вище позначеного стислого музично-теоретичного аналізу зробимо спробу у всебічному вивченні особливостей композиторського мислення В. Мужчиля, зокрема на рівні характеристики алгоритму побудови загальної драматургії, а також застосованих в контексті твору засобів художньо-образної виразності. Водночас, особливо цікавим мислиться представлена автором концепція синтезу мистецтв, а саме на рівні взаємопроникнення елементів літературного твору в контекст хорового повноформатного полотна.

Як і зазначалося, початок хорової п'єси відзначений наявністю нетривалого вступу (4т.), художній зміст якого, що цікаво, в буквальному сенсі визначає подальший розвиток драматургії. Насамперед, композитором позначений бурдонний голос в партії альтів на ноті «мі», що виконується В. С. (від іт. *Bocca chiusa* – *закритий рот*). Примітно, що завдяки зверненню до подібного колористичного прийому, композитору у такий спосіб домагається ефекту «пустотності» звучання. Поряд з бурдоном в альтовій партії, звучання якого, до речі, позначене на протязі всього першого розділу, знаходить свій прояв і згаданий на початку аналізу принцип синтезу мистецтв. На тлі витриманої, дещо містичної за своїм характером педалі альтів композитор впроваджує вокальну речитацію в партії тенора-соло.

Цікаво те, що в рамках даної партії солістом вимовляються чотири окремі фрази, кожна з яких розмежована короткими смисловими паузами. Саме завдяки таким паузам наведені репліки набувають особливо жалобних інтонацій приреченості, що, почасти, межують з ламотацією. Варто додати, що даний неймовірно емоційний епізод, на наш погляд, складає абсолютне смислове зерно загальної драматургії всієї композиції.

Починаючи з 5 такту В. Мужчиль розшаровує партії альтів, зокрема на рівні введення чергового бурдонного тону на ноті «фа». Подібне, відверто дисонансне співзвуччя найсуттєвішим чином позначається на емоційному фоні композиції, надаючи загальному звучанню особливої нервозності. Подальший розвиток художньої думки досягається завдяки ущільненню фактури, зокрема введенню партії сопрано. Цікаво те, що характер викладу мелодичного матеріалу даної партії обумовлений використанням секундових інтонацій (м. 2 – в. 2), звучання яких композитор уподібнює стогонам багатостраждальної річки. Поряд з цим, використання прийому *glissando* в кінці фраз лише посилює ефект плачу. Динамічний план епізоду витримано в межах нюансів *pp-p*.

Згодом, з настанням 1 цифри композитор вводить партію сопрано-соло, в матеріалі якої останнім позначена надзвичайно виразна та експресивна мелодія. Як і у випадку з речитацією епізоду вступу, відмічаємо тяжіння автора до принципу структурного членування мелодичної лінії на мікрофрази, найперше завдяки активному зверненню до коротких пауз. З точки зору літературного першоджерела автором використані наступні слова: «*Вмирала річка. Трудненько так, як тітка Настина*». Втім, варто зазначити, що в контексті першого розділу активний розвиток отримує друга частина наведеної репліки, зокрема на рівні багаторазового повторення окремих словосполучень, тим самим стимулюючи загострення драматизму епізоду. Необхідність унаочнення глибинного смислу та психологізму поетичного тексту композитор реалізує завдяки чергуванню секундових і терційних інтонацій. Водночас, дослідниця О. Заверуха характеризує вище згадані

секундо-терцієві інтонації, позиціонує їх у якості свого роду наріжного каменю семантики художнього твору В. Мужчиля.

Поряд з партією солістки, стисло розглянемо особливості музичної тканини матеріалу акомпанементу. Так, на тлі раніше вказаного секундового бурдону альтів почергово вступають партії тенорів та сопрано, причому в характері викладу музичного матеріалу, нами, почасти, вбачаються ознаки імітаційної поліфонії. Як і у випадку з мелодією партії сопрано-соло, в рамках тенорової та сопранової партій В. Мужчиля вибудовує мелодизм на основі все тих ж секундо-терцієвих інтонацій, хоча й з обмовкою на більш гнучку та варіативну їх лінію. Додамо, що короткі репліки кожної з партій вінчаються витриманим бурдонним тоном, інтервальне співзвуччя яких, що характерно, утворює інтервал м.2. Втім, з точки зору фактурно-функціональної взаємодії матеріал першого розділу мислиться нами доволі примітним, адже, в рамках першої цифри репліки «рухливих» хорових голосів носять характер відповіді репліці солістки. Втім, в подальшому, починаючи з шостого такту другої цифри мелодична лінія тенорів та альтів істотно зміцнюється, набуваючи ознак повноцінної, абсолютно самостійної мелодичної лінії, у такий спосіб знаменуючи фактурну трансформацію в бік контрастної поліфонії.

Зростання динамічної, а також драматургічної напруги досягає свого апогею в матеріалі 3 цифри, в рамках якої вперше композитор звертається до тутійного звучання хору. Даний епізод, великою мірою стає свого роду локальною кульмінацією, що знаменує закінчення першого розділу. Повновагове звучання хорової цілісної вертикалі відтіняє виражено глісандуюча відчайдушна вокалізна репліка-зонок солістки, у такий спосіб звукообразально унаочнюючи хоровий текст: «Вмирала річка». Завершення кульмінації відмічене стрімким вгамовуванням загальної нервозності, прояв чого відмічений суттєвим динамічним спадом, низхідним рухом мелодизму, а також повторного вкраплення бурдонних тонів (ч. 5). Варто додати, що саме звучанням наведеної «пустої» квінти обрамлюється перший епізод п'єси.

Свій початок другий «основний» розділ отримує в матеріалі 4 цифри. Зазначимо, що даний розділ доволі тривалий, з принципово контрастним типом викладу музичного матеріалу. Отже, на тлі вказаної квінтової педалі, характеру звучання якої, до речі, властивий відтінок «приреченості» композитор виводить на перший план партію солістки. Особливо примітним виглядає композиторське трактування образів природи. Так, наприклад, в мелодичному матеріалі солістки В. Мужчиль в буквальному сенсі візуалізує образно-сміслову метафору поетичного рядку: «Сохла, меркла поки не висхла вся». Ключовим інструментом розкриття означеної метафоричності для композитора стає тяжіння до секвенційної логіки викладу художньої думки. Вкотре автор звертається до секундо-терцієвих інтонацій. Як і в матеріалі першого розділу, композитор надає перевагу концепції поскладової сегментації літературного тексту, що поряд з авторською ремаркою і сегментації літературного тексту суто акустично створює відчуття незворотності часу. Цікавий той факт, що інтонаційно в рамках секвенційного мелодизму партії солістки нами, почасти, вбачається ледь помітне відсилання до середньовічної католицької секвенції «*Dies Irae*», для якої, як відомо, була характерна опора на секундо-терцієві інтонації.

Починаючи з 5 цифри своєрідний органний пункт басу та тенору заміщається низхідною виразною мелодією альтів. В умовах подібного контрапункту композитор відтіняє альтову партію, яка на фоні остінатної мелодичної фігурації партії сопрано набуває превалюючого значення. Розвиток художньої думки обумовлений почерговим введенням голосів, і, як наслідок суттєвого ущільнення фактури. Цікаво, що в даному випадку всі голоси за виключенням сопрано цілковито підпорядковані єдиній мелодико-ритмічній фігурації, яка, до речі, спирається на новий літературний текст. Втім, вже в 8 цифрі автором відмічене звернення до паритетного типу співвідношення голосів, в рамках якого жіночі голоси виконують секвенційний мелодичний малюнок, а чоловіча, відповідно, залишається без змін. Лише в 9 цифрі відмічена незначна фактурна трансформація. На тлі

перманентно лунаючої секвенційної мелодичної фігури в жіночій групі хору автор, по-перше, позначає витриману ноту в партії тенорів, а по-друге, впроваджує розкішний глибокий басовий хід, що викладений в октавному подвоєнні. Особлива сакральність звучання басів підкреслена літературним текстом на словах: «...І ліс винувато без шапки стояв». З іншого ж боку, розкотисте звучання низького регістру басів, на наш погляд, стає своєрідним втіленням стогонів понівеченої природи.

З 10 цифри фактура змінюється на гоморитмічну, на основі все тієї ж секвенції з активним *accelerando*, а вже в 11 цифрі додається пройнята відчасом репліка-зоїк солістки «Вмирала річка». Миттєво розвинутий емоційний сплеск, в цілому, настільки швидко і згасає, реалізація чого досягається як спадом динамічним, так і фактурно-регістровим спадом. Так, в матеріалі 12 цифри автор розріджує фактуру, зокрема завдяки почерговому виведенню співочих голосів. Однак, настання 13 цифри ознаменоване впровадженням принципово нового вектору розвитку мелодичного матеріалу, що ґрунтується, втім, на базисі все тих ж секундо-терцієвих інтонацій. Зазначимо, що даний епізод вирізняє інакший тип викладу художнього матеріалу – акцентована мелодекламація. Автор домагається активного розвитку драматургії завдяки ущільненню фактури та стрімкого накручення темпу. Зростаючий темп, поряд з репетитивним принципом викладу художнього матеріалу, що ґрунтується на окремій мелодико-ритмічній фігурації на словах: «Били чайки себе в груди, що ж воно тепер буде?», в цілому, надає загальному звучанню епізоду особливої інфернальності. Ба більше, посилення наведеного ефекту досягається шляхом впровадженням нетривалого перегукування жіночої та чоловічої груп хору, після чого композитор знов задіює хор тутійно. В даному випадку, додатковою опцією форсованого розвитку драматургії стає динамічний провал тутійного епізоду, зумовлений авторською ремаркою *sub p*, з подальшим крещендуванням в межах 4-х тактів до *ff*.

Кульмінація епізоду, втім, як і п'єси в цілому, знаходить свій прояв в матеріалі 17 цифри. В рамках цього епізоду, очевидна докорінна трансформація принципу оповідання. Насамперед, композитор істотно уповільнює темп до *adagio*, поряд зі зверненням до суто щільної акордової фактури з низкою розщеплених співочих голосів *divisi*. Також, певних змін зазнає і метро-ритмічна складова твору, внаслідок чого фіксуємо заміщення розміру 4/4 на 2/4. Втім, особливо примітним мислиться обраний композитором літературний текст епізоду, зокрема концепція розкриття його глибинного смислу. Так, відмічаємо, що у якості літературного підґрунтя кульмінації автором позначений надзвичайно смисловий рядок: «...що ж воно тепер буде?». Означене в рамках художнього твору питання мислиться нами як суто риторичне, а тому передбачає наявність конкретного онтологічного модусу сприйняття. Фактологічне підтвердження означеної гіпотези знаходимо в матеріалі наукової статті О. Заверухи. відповідно до стверджень якої: «...образ чайок, як символ польоту, свободи і життя є атрибутом плачу за долю культури в творі...» [24, с. 87].

Між тим, особливу зацікавленість викликає представлена В. Мужчилом модель ладо-гармонічного наповнення епізоду 17 цифри. В контексті вище згаданої акордової фактури, нами вбачається посилення композитора до стародавньої пісенної традиції, характерної для культури православної духовно-пісенної практики. Короткочасне відхилення з *e-moll* в *D-dur*, як відомо, являє собою доволі розповсюджений гармонічний хід, що з урахуванням широкого розташування хорової вертикалі утворює відчуття «ваговитості» звучання. Однак, необхідно уточнити, що заявлений параметр «ваговитості», на наш погляд, носить радше філософсько-символічний характер. Думається, що В. Мужчилю у такий спосіб якомога виразніше підкреслює суцільну орієнтованість даного твору, втім, як і власної творчості в цілому, на соціокультурні та еколого-етичні засади філософського концептуалізму.

Так чи інакше, в рамках 17 цифри автором позначене дворазове проведення тепер вже суто риторичної фрази «...що ж воно тепер буде?», причому перше проведення характеризується насиченим динамічним наповненням на *ff* в середньо-верхньому співочому регістрі. Втім, друге проведення фрази відмічене цілковито протилежним типом оповідання, в рамках якого попередній нюанс *ff* заміщується *pp*, а мелодичний матеріал викладений вже в межах нижнього регістру. Ба більше, композитор поміщає в контекст хорової фактури характерну для православної співочої традиції басову лінію, що виконується, як правило в гранично низькому регістрі. Примітно те, що композитор наділяє мелодичну лінію басової партії дещо статичним остінатним мелодико-ритмічним малюнком, який в свою чергу, протиставляється рухомій акордовій фактурі решти співочих голосів. Великою мірою, даний басовий мелодизм, ймовірно, уособлює собою голос понівеченої природи, що звертається до всесвіту з питанням, на яке, можливо, відповідь відсутня. Прецінь, дана басова мелодична фігурація обрамляє матеріал другого розділу, водночас слугуючи сполучною ланкою із заключним розділом п'єси.

Кінцівка твору бере свій початок у 18 цифрі, і являє собою зразок найвищою мірою неординарного художнього рішення. На тлі басового остінато В. Мужчиль позначає прозорий, але водночас і дещо пустий тризвук *e-moll* в матеріалі решти співочих голосів хору. Поряд з цим, композитор митецьки вмонтовує партію сопрано соло в контекст абсолютно інертної хорової вертикалі. Цікавий той факт, що мелодичний матеріал солістки цілковито ґрунтується на аналогічному матеріалі але з першого розділу *заплачки*, хоча й з обмовкою на частковість його цитування. Ключовою особливістю сольної репліки стає відмова композитора від поетичного тексту в бік надзвичайно почуттєвого і експресивного, хоча й нетривалого вокалізу, який, до речі, вже в 19 цифрі частково знаходить свій прояв в партії альт-соло. Водночас, фінальний епізод п'єси, зокрема 20 цифра, характеризується повторним впровадженням неінтонованої декламаційної речитації що

звучить на фоні перегомону благальних терцієвих інтонацій сопрано та альту соло. Примітно те, що композитор, маючи на меті створення відповідного колористичного ефекту, поряд з введенням партії басу-соло позначає в матеріалі солістів витриманий тон «мі». Однак, на відміну від вступу, де озвучений речитативно-декламаційний принцип викладу художнього матеріалу носив яскраво виражений сольних характер, в контексті ж фіналу композитор віддає перевагу виключно тутійному варіанту виконання, де лунає вже знайоме риторичне питання: *«Що ж воно буде, люди?»*. Саме у такий спосіб В. Мужчиль вкотре звертає увагу людства до найбільш гострої проблеми цього століття – екології, в, безумовно, найширшому значенні цього слова.

Висновки до розділу II

Композиторська спадщина Бориса Лятошинського представлена незліченною кількістю шедевральних опусів, що істотно збагатили скарбницю української музики. Творчість славетного автора охоплювала практично всі існуючі жанри музичного мистецтва: від обробок старовинної фольклорної архаїки – до найбільших вокально-інструментальних жанрів. Втім, лєвова частка творчого доробку Б. Лятошинського присвячена саме хору. Процес опрацювання щонайменше 6 хорових циклів за авторством Б. Лятошинського дозволив нам відокремити з поміж інших декілька опусів, естетична та художня цінність яких, на наш погляд, викликає предметний дослідницький інтерес. На особливу увагу заслуговує хоровий цикл «Пори року» на слова О. Пушкіна, зокрема мініатюра «Весна». Цікавий той факт, що хоровий цикл «Пори року» Б. Лятошинського, в цілому, фактично наслідує вже усталену традицію хорової «пушкініани» (в тому числі хорові цикли). Дана хорова п'єса представляє собою унікальний зразок яскраво вираженої пейзажної лірики. Позначимо ключові засади композиторського стилю Б. Лятошинського в рамках даного твору. Констатуємо всеціле тяжіння автора до особливої лінеарності в питанні характеру викладу мелодичного матеріалу. Окремі розділи композиції вражають воістину масштабним, часом, навіть дещо «симфонічним» принципом вибудовування фактури. З точки зору драматургії, відмічаємо фактичну відсутність будь-якої форми конфлікту, натомість композитор філігранно вкраплює витончений, почасти навіть дещо «романсовий» тип інтонування. В рамках першого розділу композиції «Весна» розвиток музичного матеріалу в кожній з партій відбувається суто індивідуально. Витонченість та неймовірна «польотність» інтонацій солюючої партії сопрано відтіняється виразною статикою басової партії, що формує міцний гармонічний фундамент хорової фактури. Б. Лятошинський розглядає весну не тільки як виключно пору року. Навпаки, композитор свідомо вказує на багатоманітність поняття «весна», у

такий спосіб підкреслює його «багатосмисловий» критерій, поряд з чим розкриваючи глибинний символізм художнього твору. В рамках авторської п'єси композитор зводить в абсолют символізм такого поняття як «весна», трактуючи її (весну) як свого роду збірний образ-явище: символ нового життя, молодості, кохання, оновлення життя, зародження надії та віри у краще, тощо. Поглиблений аналіз принципу побудови мелодизму Лятошинського демонструє неймовірний ступінь осмисленості, зокрема на рівні синтезу мистецтв. Поетичне слово О. Пушкіна в буквальному сенсі зливається з чуттєвим та витонченим мелодизмом композитора, у такий спосіб утворюючи монолітний художній синтаксис. Композиторський варіант трактування тематизму природи, насамперед, реалізується на рівні драматургії, яка, в свою чергу, спирається на особливий тип формоутворення – контрасту образів. На відміну від «Весни» у випадку композиції «Із-за гаю сонце сходить» спостерігаємо принципово відмінний тип оповідання, і, відповідно, абсолютно іншу тематичну спрямованість.

В рамках п'єси «Із-за гаю сонце сходить» нами вбачаються конкретні жанрові риси, що властиві баладі – наявність чітко окресленого сюжетного плану (експозиція, кульмінація, розв'язка), глибокий емоційний фон (як автора так і безпосередньо героя), яскраво виражене трагіко-драматичне світовідчуття ліричного, тощо. Примітно те, що в рамках мініатюри «Із-за гаю сонце розкриття образної сфери поетичного тексту стає для Б. Лятошинського чине найголовнішим пріоритетом в питанні вибудовування драматургії композиції. В процесі первинного ознайомлення із літературним твором чітко вбачається яскраво виражена сюжетність і тематика «сходить» Б. Лятошинський тяжіє радше до паритету обох типів фактури.

В рамках власного твору Б. Лятошинський переосмислює образ сонця, як багатозначного та багатосмислового образу-символу. Сонце, в розумінні композитора не просто зірка, або небесне світило. Б. Лятошинський в даному випадку трактує літературні образи дещо глибше, найімовірніше,

викриваючи латентні метафізичні смисли. Прекрасно відчуваючи глибину та істинний психологізм шевченківської драматургії, Б. Лятошинський матеріалом вступу в буквальному сенсі оголює кричущий трагізм ситуації. З аналогією з мініатюрою «Весна», композитор в питанні втілення образної драматургії вкотре звертається до залучення специфічних засобів художньої виразності, одним з яких стають мікро мелодико-вербальні елементи. Схід сонця автор забарвлює аналогічним висхідним унісонним рухом мелодії в партіях сопрано та тенорів, а захід сонця, відповідно, низхідним рухом альтів і басів, причому на фоні незначного розшарування музичної тканини, шляхом впровадження двоголосся. За рахунок терційного роздвоєння мелодії (мінорна терція) автор нарочито підкреслює драматизм та, безумовно, відтінок трагічності підтекстного змісту.

В рамках даного наукового дослідження стає мініатюра «Садок вишневий коло хати» з ораторії «Страсті за Тарасом» Є. Станковича. З точки зору моделі формоутворення, композитором представлена доволі незвична форма, а саме строфічна варіативна. Є. Станкович вибудовує мелодичну лінію виключно на основі лейтмотиву. Характерною особливістю фактурно-функціональної взаємодії голосів в трактуванні Є. Станковича стає почерговий виклад мелодичного малюнку твору в матеріалі відразу всіх партій. З урахування вище означеного принципу побудови мелодії а також заявленої раніше форми, вважаємо цілком логічним припущення стосовно безпосередньої приналежності аналізованого нами твору до специфічного типу варіаційної форми – *Soprano ostinato*, також відомої як «глінкінські варіації». До речі, видатна радянська музикознавця В. Холопова характеризує подібний тип форми як «варіації на витриману мелодію».

Вірш «Садок вишневий коло хати» славетного Кобзаря містить яскраво виражений тематизм – мальовничість та воістину «казковість» української природи. Є. Станкович в рамках власного твору в буквальному сенсі акустично «візуалізує» закладений Т. Шевченком задум вірша, в основі якого повною мірою розкривається споглядальний початок. Характер викладу

художнього матеріалу, як і відмічалось раніше, відмічений оповіданням від третьої особи. Сюжетну фабулу, представлену в рамках шевченківського вірша, а саме ситуативну візуалізацію весняного вечір'я, що розкидається в пересічному українському селищі, Є. Станкович переосмислює крізь призму власного художнього світогляду. Є. Станкович кристалізує у свідомості зримі і, що найголовніше, «одухотворені» образи простих селян, чи то плугарів, чи то співаючих дівчат, дітлахів-бешкетників, тощо. Найцікавіше те, що композитор втілює вищезначене безпрецедентно простими засобами художньої виразності. Плідний робочий день плугарів, що добігає свого кінця відтворений автором лише завдяки фактурі та тембральним якостям окремих співочих голосів. З точки зору образної драматургії в рамках даного епізоду ступінь емоційного впливу, безумовно, досягає свого максимуму, адже саме тут розкриваються найсвітліші, найсокровенніші почуття автора літературного першоджерела. Саме в рамках даного епізоду Т. Шевченко представляє зриму картину побуту української сім'ї, розкриваючи найкращі грані морально-естетичних та народно-національних цінностей та традицій буття. Є. Станкович ж, в свою чергу прагне зберегти закладену поетом атмосферу сімейної ідилії, умиротворення та світлого настрою, в наслідок чого спостерігаємо повторне звернення останнього до фактурної моделі експозиції. Є. Станкович проникливо трактує художній образ-символ шевченківського соловейка, з властивою поетам-романтикам пейзажною ідилічністю. Завершення мініатюри – взірць істинного пасторального мистецтва, хоча й з ознаками імпресіоністичності. Атмосфера тиші, завмирання всього живого та умиротвореного спокою пізнього вечора, що от-от перейде у ніч передана Є. Станковичем завдяки використанню доволі неординарної послідовності акордів. Все вмовкає, oprіч соловейка, безустанний спів якого стає символом квітучої весни і настільки жаданої для славетного Кобзаря волі – «Затихло все, тільки дівчата та соловейко не затих».

Поглиблений аналіз вище позначених хорових мініатюр дозволив нам всебічно розглянути та вивчити унікальні авторські концепції втілення образів природи в площині хорових полотен. Тематичний спектр сюжетів даних мініатюр воістину багатоманітний, де поруч з патетикою та пасторальністю оповідання сусідить життєвий трагізм з відтінком глибокого психологізму. Між тим, спроба відстеження еволюції розвитку композиторської думки, на наш погляд, невід'ємно сполучена з необхідністю у розгляді ще однієї хорової мініатюри, як найпоказовіший приклад індивідуального художнього переосмислення образів природи. Написана в 1992 році хорова дума «Вмирала річка» В. Мужчиля, великою мірою являє собою філософський автентичний твір-звернення композитора до людства, в рамках якого композитором порушується питання екології. Тракткування поняття «екологія» В. Мужчиля передбачає багатосмисловість його розуміння, серед яких: екологія навколишнього середовища, світу, екологія культури, мистецтва. Всебічний аналіз наведеної хорової притчі дозволив нам встановити засадничі аспекти художнього мислення композитора, головним з яких стає беззастережне тяжіння до філософського концептуалізму. Образи природи в мініатюрі зазнають цілковитого переосмислення, зокрема з позиції рефлексивної свідомості, а тому носять яскраво виражений метафоричний характер. Конститутивне значення тут відведене акцентуванню уваги на проблемі занепаду духовних твердинь людства – порушення гармонії між людиною та природою, втрата віри, знеособлення чеснот і подібне. Центральний образ-символ в художній системі драматургії В. Мужчиля – гинуча річка, як всеосяжне уособлення активізації процесу необоротного руйнування екології в природі, культурі, фактично повної втрати кращих людських достоїнств. З жанрової точки зору, нами вбачаються очевидні ознаки старовинного фольклорного жанру – думи, історія якого своїм корінням сягає XVI століття. Так, наприклад, структурно композиція хорової п'єси В. Мужчиля представлена цілком стало з яскраво вираженими розділами: заспів або «заплачка», основний розділ «уступи», а

також заключний «кінцівка », настільки традиційних для цього жанру. Примітно те, що у акті звернення композитора до такого роду «архаїчної» жанрової моделі нами вбачається наявність тенденції до осмисленого інтегрування характерних елементів фольклорної традиції в контекст художньої думки останнього.

Особливу зацікавленість викликає представлена В. Мужчилом модель ладо-гармонічного наповнення. В контексті вище згаданої акордової фактури, нами вбачається посилення композитора до стародавньої пісенної традиції, характерної для культури православної духовно-пісенної практики. Короткочасне відхилення з e-moll в D-dur, як відомо, являє собою доволі розповсюджений гармонічний хід, що з урахуванням широкого розташування хорової вертикалі утворює відчуття «ваговитості» звучання. Однак, необхідно уточнити, що заявлений параметр «ваговитості», на наш погляд, носить радше філософсько-символічний характер. Думається, що В. Мужчилю у такий спосіб якомога виразніше підкреслює суцільну орієнтованість даного твору, втім, як і власної творчості в цілому, на соціокультурні та еколого-етичні засади філософського концептуалізму.

В контексті ж фіналу композитор віддає перевагу виключно тутійному варіанту виконання, де лунає вже знайоме риторичне питання: «Що ж воно буде, люди?». Саме у такий спосіб В. Мужчилю вкотре звертає увагу людства до найбільш гострої проблеми цього століття – екології, в, безумовно, найширшому значенні цього слова.

ВИСНОВКИ

В ході дослідження було виявлено, що хорова музика налічує достатню кількість прикладів впливу образів природи на музичне мислення Композитора та відчуття хорової партитури, яка наявно презентує індивідуальність композиторського письма. Зазначено, що перші спроби ретельного вивчення спектру ідейно-тематичних мотивів дозволили відстежити превалювання двох яскраво виражених домінант: духовної музики та пейзажної лірики. Перша домінанта презентована у творчості А. Веделя, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка, П. Козицького, а також пізніше і М. Шука, В. Степурка, І. Щербакова, Б. Фільца. Однак, в ході роботи було наголошено на те, що друга домінанта недостатньо окреслена у сучасному музикознавстві, що сформувало проблемне поле дослідження.

Аналіз наукових праць, присвячений даній проблематиці дозволив зробити висновок, що хорову композиторську спадщину України, зміст якої містить зримі образи природи, можна диференціювати на дві окремі категорії, де перша представлена самостійними мініатюрами; а друга, відповідно, низкою хорових опусів концептуальної спрямованості, вираженої в «циклізації» творчості.

Особливу увагу було приділено вивченню наукових концепцій, що присвячені дослідженню авторського трактування образів природи а також специфіки подальшого їх втілення. Простеживши історію розвитку хорової творчості, з'ясували, що звернення до образів природи у хоровому мистецтві знаходимо в творчості С. Воробкевича та В. Верховинця (1880 – 1938).

Однак, особливу увагу приділено хоровій спадщині Миколи Леонтовича (1877 – 1921), хорові мініатюри і обробки народних пісень якого заклали міцний фундамент українського хорового мистецтва. Це обумовлюється тим, що образи природи займали особливе місце в творчому доробку М. Леонтовича

Неможливо було уникнути спадщину класика української композиторської школи Б. Лятошинського, хоровий репертуар якого налічує низку опусів, що пов'язані безпосередньо з образами природи. Так, наприклад, хоровий цикл «Пори року» та мініатюра «У небі місяць проплива» створені на слова О. Пушкіна, тимчасом як в основу мініатюр на кшталт «Із-за гаю сонце сходить» або «Тече вода в синє море» цілковито покладені вірші славетного Кобзаря. Втім, якщо хоровий цикл здебільшого представлений витонченою пейзажно-споглядальною лірикою, то п'єсам на слова Т. Шевченка навпаки властиві виражені риси драматизованої філософської лірики. Поглиблений аналіз принципу побудови мелодизму Б. Лятошинського демонструє композиторський варіант трактування тематизму природи, насамперед, реалізується на рівні драматургії, яка, в свою чергу, спирається на особливий тип формоутворення – контрасту образів.

В рамках даного наукового дослідження проаналізовано мініатюру «Садок вишневий коло хати» з ораторії «Страсті за Тарасом» Є. Станковича. З точки зору моделі формоутворення, композитором представлена доволі незвична форма, а саме строфічна варіативна. Є. Станкович вибудовує мелодичну лінію виключно на основі лейтмотиву. Характерною особливістю фактурно-функціональної взаємодії голосів в трактуванні Є. Станковича стає почерговий виклад мелодичного малюнку твору в матеріалі відразу всіх партій. З урахування вище означеного принципу побудови мелодії а також заявленої раніше форми, вважаємо цілком логічним припущення стосовно безпосередньої приналежності аналізованого нами твору до специфічного типу варіаційної форми – *Soprano ostinato*, також відомої як «глінкінські варіації».

Поглиблений аналіз вище позначених хорових мініатюр дозволив нам всебічно розглянути та вивчити унікальні авторські концепції втілення образів природи в площині хорових полотен. Тематичний спектр сюжетів даних мініатюр воістину багатоманітний, де поруч з патетикою та

пасторальністю оповідання сусідить життєвий трагізм з відтінком глибокого психологізму. Між тим, спроба відстеження еволюції розвитку композиторської думки, на наш погляд, невід’ємно сполучена з необхідністю у розгляді ще однієї хорової мініатюри, як найпоказовіший приклад індивідуального художнього переосмислення образів природи. Написана в 1992 році хорова дума «Вмирала річка» В. Мужчиля, великою мірою являє собою філософський автентичний твір-звернення композитора до людства, в рамках якого композитором порушується питання екології. Тракткування поняття «екологія» В. Мужчиля передбачає багатосмисловість його розуміння, серед яких: екологія навколишнього середовища, світу, екологія культури, мистецтва. Всебічний аналіз наведеної хорової притчі дозволив нам встановити засадничі аспекти художнього мислення композитора, головним з яких стає беззастережне тяжіння до філософського концептуалізму. Образи природи в мініатюрі зазнають цілковитого переосмислення, зокрема з позиції рефлексивної свідомості, а тому носять яскраво виражений метафоричний характер. Конститутивне значення тут відведене акцентуванню уваги на проблемі занепаду духовних твердинь людства – порушення гармонії між людиною та природою, втрата віри, знеособлення чеснот і подібне. Центральний образ-символ в художній системі драматургії В. Мужчиля – гинуча річка, як всеосяжне уособлення активізації процесу необоротного руйнування екології в природі, культурі, фактично повної втрати кращих людських достоїнств. З жанрової точки зору, нами вбачаються очевидні ознаки старовинного фольклорного жанру – думи, історія якого своїм корінням сягає XVI століття. Так, наприклад, структурно композиція хорової п’єси В. Мужчиля представлена цілком стало з яскраво вираженими розділами: заспів або «заплачка », основний розділ «уступи », а також заключний «кінцівка », настільки традиційних для цього жанру. Примітно те, що у акті звернення композитора до такого роду «архаїчної» жанрової моделі нами вбачається наявність тенденції до осмисленого

інтегрування характерних елементів фольклорної традиції в контекст художньої думки останнього.

В контексті фіналу композитор віддає перевагу виключно тутійному варіанту виконання, де лунає вже знайоме риторичне питання: «Що ж воно буде, люди?». Саме у такий спосіб В. Мужчиль вкотре звертає увагу людства до найбільш гострої проблеми цього століття – екології, в, безумовно, найширшому значенні цього слова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л. Шресер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Ч. I і Ч. II. Київ : Музична Україна, 1964. 320 с.
2. Асаф'єв Б. (1980). О хоровом искусстве.
3. Бакумець А. Ю. (2018). Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини ХХ століття).
4. Банин А. О некоторых музыкальных и акустических элементах хорового строя. *Музыкальное искусство и наука*. Москва: Композитор, 1970. Вып. 1. 40 с.
5. Барсова Л. (1989). Н. А. Римский – Корсаков: популярная монография.
6. Батовська О. М. (2019). Сучасне академічне хорове мистецтво а *sarrella* як системний музично-виконавський феномен.
7. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 150–156.
8. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1975. Вип. 10. 193–204 с.
9. Бондар Є. Надекспресивний рівень інтонування як стильове явище в контексті сучасної хорової творчості. *Науковий вісник: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 37. 184 с.
10. Бондар Є. Хорова артикуляція у контексті надекспресивного інтонування. *Київське музикознавство: зб. ст. / КВДМУ*. Київ, 2005. Вип. 17. С. 24–31.
11. Вашкевич Н. (2006). Семантика музичної мови.

12. Вечер Д. Исполнительский анализ в системе научного знания. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київське держ. вище муз. уч. ім. Р. М. Глієра. Київ, 2002. Вип. 3. С. 234–237.
13. Волох О. (2016). Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*, (5), 133–136.
14. Гаврилець Г. Українська музична культура в сучасному глобалізаційному процесі. *Науковий вісник*: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського / ред. упоряд. Г. В. Степанченко. та ін. Київ, 2009. Вип. 75. С. 188–192.
15. Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке. *Науковий вісник*: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського / ред.-сост. Соломонова О.Б. Київ, 2011. Вип. 98. С. 16–23.
16. Гулеско І. І. Жанрово-стильові аспекти сучасного хорового виконавства. *Культура України* : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культ. / відп. ред. О. Г. Стахевич. Харків, 2000. Вип. 6 : Мистецтвознавство. С. 128–133.
17. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
18. Дмитревська К. М. Анализ хоровых произведений : уч. пос. Москва : Советская Россия, 1965. 172 с.
19. Дорохин В. О понятии «музыкальное артикулирование». *Науковий вісник*: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 60. С. 202–213.
20. Жарков А. Музыкальный синтаксис и тембр: теоретические аспекты. *Науковий вісник*: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 88. Ч. 1. Старовинна музика – сучасний погляд. С. 73–92.
21. Жарков В. Становление принципов «Новой музыки» на заре нового времени (эстетика и музыкальная практика). Проблемы взаємодії

- мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харк. держ. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. Когнітивне музикознавство – 2. С. 90–95.
22. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. Москва. 2003. 203 с.
23. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 20 с.
24. Заверуха О. (2014). Філософський концептуалізм творчості В. Мужчиля: співвідношення світогляду та хорового письма. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (40), 356-368.
25. Заверуха О. Л. (2012). Функції та структура логосу в системі хорового письма. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (34), 240-251.
26. Заверуха О. До визначення поняття «сучасне хорове письмо». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харк. держ. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 397–403.*
27. Зінченко В. Хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка» (Спроба втілення біблійної ідеї).
28. Історія української радянської музики. Київ : Муз. Україна, 1990. 354 с.
29. Казачков С. А. От урока к концерту. Казань : Изд-во Казанского университета, 1990. 344 с.
30. Карась Г. (2015). Січинський Д. Вокально – хорові твори: навчально – методичний посібник.
31. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.

- 32.Кияновська Л. Українська музична культура. Тернопіль, 2000. 350 с.
- 33.Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму.
URL : www.musica-ukrainica.odessa.ua/~kozarenko-ethnicmusland.htm.
(дата звернення: 21.03.2021).
- 34.Коновалова І. Ю. (2014). Особистісно – стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко.
- 35.Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1979. 208 с.
- 36.Коханик И. Проблема музыкального стиля и стилеобразования в контексте постмодернизма. *Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової* : зб. наук. ст. / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 29–40.
- 37.Коханик И. Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей (о соотношении художественной практики и теории стиля). *Науковий вісник*: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. О. С. Зінкевич, М. Р. Черкашина-Гуюбаренко. Київ, 2004. Вип. 33. С. 238–248.
- 38.Коханик И. Стилевой гармонический анализ в современной украинской музыке (проблемы методики). *Київське музикознавство*. Київ: Київське державне вище музичне училище імені Р. М. Глієра. 1998. Вип. 1. С. 77–86.
- 39.Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
- 40.Кравченко А. Українська музична культура в контексті дослідження проблем культурологічної регіоніки. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : ежекварт. наук. журнал. 2012. № 4. С. 139–142.
- 41.Краснощеков В. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 299 с.

- 42.Лашенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Науковий вісник*: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ 2013. Вип. 92. С. 166–175.
- 43.Левандо П. П. Хоровая фактура : монографія. Ленинград : Музыка, 1984. 124 с.
- 44.Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм : учеб. спец. курсов для муз. вузов. Москва : Музыка, 1967. 375 с.
- 45.Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 252 с.
- 46.Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
- 47.Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1994. 25с.
- 48.Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 156 с.
- 49.Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
- 50.Немцова Л. О. (2017). Хорова франкініана: соціокультурний та жанрово – стильовий виміри.
- 51.Нудьга А. Г. (1970). Українська балада.
- 52.Очеретовська Н. Музичний образ як інтонаційно-художня цілісність. *Музика*. 1973. № 6. С. 15–18.
- 53.Пахомова Є. Г. (2017). Синтезія як концептуальна складова композиторського мислення Лесі Дичко.
- 54.Перцова Н.О. (2017) Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство.
- 55.Пигров К. К. Руководство хором. Москва: Музыка. 1964. 219 с.

- 56.Прокопович Т. (2016). Вокально-хорове інтонування поезії Лесі Українки у творах Михайла Довганича.
- 57.Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київське держ. вище муз. уч. ім. Р. М. Глієра. Київ, 2007. Вип. 23. Культурологія та мистецтвознавство. С. 184–189.
- 58.Рубінштейн С. Л. Бытие и сознание.
- 59.Сімонова Є. Р. (2006). Співочий голос в західній культурі: від раннього літургічного співу до bel canto.
- 60.Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 244 с.
- 61.Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448с.
- 62.Стахевич А. (2012). Мистецтво bel canto в італійській опері XVII – XVIII століття.
- 63.Сухленко И. Методика анализа индивидуального исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 303–312.
- 64.Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278–296.
- 65.УкрЛіб. Бібліотека української літератури. URL : <http://www.ukrlib.com.ua> (дата звернення: 12.12.2020).
- 66.Холопова, В. Н. (2001). Форми музичних творів.
- 67.Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
- 68.Чесноков П. Г. Хор и управление им. 3-е изд. Москва: Гос муз.изд., 1961. 240 с.
- 69.Шегда, Л. Хорова музика Богдани Фільц: до проблеми комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму.

70.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.