

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра хорового диригування**

**ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ М. СКОРИКА:  
ЖАНРОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота  
**Філімоненка Юрія Анатолійовича**

Науковий керівник:  
**Михайлець Вікторія Вікторівна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання  
на відповідне джерело

Філімоненко Ю.А.



Харків – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>4</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ М. СКОРИКА: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ.....</b>	<b>8</b>
1.1. Хорова творчість М. Скорика у контексті сучасного українського музичного мистецтва.....	8
1.2. Втілення фольклорної тематики у хоровій творчості М. Скорика.....	14
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>18</b>
<b>РОЗДІЛ 2. «ТРИ ВЕСІЛЬНІ УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ» М. СКОРИКА: АНАЛІТИЧНИЙ НАРИС.....</b>	<b>19</b>
2.1 «Три весільні українські пісні» М. Скорика: принцип композиторської роботи з фольклорним першоджерелом.....	19
2.2. Жанр голосіння: фольклорні традиції у циклі «Три українські весільні пісні» М. Скорика.....	22
2.3. Пісня «Хиляються ворота» як кульмінація циклу «Три весільні українські пісні» М. Скорика: виконавський аспект.....	25
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>30</b>
<b>РОЗДІЛ 3. ПОЕМА-КАНТАТА «ГАМАЛІЯ» М. СКОРИКА: ЖАНРОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА.....</b>	<b>31</b>
3.1. Реалізація жанрової моделі поеми-кантати у творчості М. Скорика.....	31
3.2. Поема-кантата «Гамалія» М. Скорика: структурно-композиційний та виконавський аналіз.....	40
3.3. Специфіка інтерпретаційних прочитань поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика (на прикладі виконавських версій Національної заслуженої	

академічної капели України «Думка» та хору Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського).....	47
<b>Висновки до Розділу 3.....</b>	<b>53</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>54</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>57</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** У наші дні одним з найяскравіших репрезентантів української культури на міжнародній арені є, безперечно, Мирослав Скорик. Твори «Мойсея української музики» (за влучною характеристикою О. Волох [12, с. 133]) звучать на кращих сценах світу, його учні підкорюють мистецький Олімп, а творчість стає предметом численних музикознавчих досліджень. Дійсно, історіографічний огляд демонструє наявність великої кількості статей, наукових розвідок та навіть дисертацій, присвячених тому чи іншому аспекту творчості М. Скорика. Втім, як не дивно, досі не існує жодного дослідження, яке являло би в собою узагальнюючу працю, спрямовану на досягнення хорової творчості композитора.

Твори, написані М. Скориком для чисельних різноскладових колективів, вражають своєю багатогранністю – жанровою, стильовою, тематичною. Масштабні та камерні, духовні та світські, кантати та пісні до кінофільмів – усі вони є результатом синтезу таланту, майстерності та плідної праці, та, безперечно, заслуговують на детальне та всебічне дослідження. Ми сконцентруємо увагу на хоровій спадщині композитора та проаналізуємо особливості втілення хорових творів на сцені. Саме виконавський аспект майже не досліджений в хоровій спадщині М.Скорика. Таким чином, актуальність нашої роботи полягає у необхідності виявити всі можливі чинники практичної роботи щодо втілення хорових творів на сцені завдяки порівняльному аналізу інтерпретацій виконання поеми-кантати «Гамалія» та циклу «Три українські весільні пісні».

**Об'єктом** дослідження є творчість М. Скорика.

**Предметом** дослідження є жанрова та виконавська специфіка хорових творів М. Скорика на прикладі циклу «Три українські весільні пісні» та поеми-кантати «Гамалія».

**Матеріалом** дослідження є нотний текст циклу «Три українські весільні пісні» та поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика, а також виконавські версії

поєми-кантати «Гамалія», представлені Національною заслуженою академічною капелою України «Думка» та хором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Мета** дослідження – виявити жанрову та виконавську специфіку хорової творчості М. Скорика на прикладі циклу «Три українські весільні пісні» та поеми-кантати «Гамалія».

Досягненню поставленої мети має сприяти вирішення наступних **наукових завдань**:

- проаналізувати наявні наукові дослідження, присвячені хоровій творчості М. Скорика;
- окреслити жанрову різноманітність хорового доробку М. Скорика;
- визначити роль фольклору у хоровій спадщині М. Скорика;
- здійснити структурно-композиційний аналіз циклу «Три українські весільні пісні» та поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика;
- виявити жанрову своєрідність циклу «Три українські весільні пісні» та поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика;
- здійснити виконавський аналіз циклу «Три українські весільні пісні» та поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика;
- проаналізувати інтерпретаційні версії поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика, представлених Національною заслуженою академічною капелою України «Думка» та хором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Вирішенню вищезазначених наукових задач сприяє використання наступних **наукових методів**:

- *історіографічного*, спрямованого на детальне опрацювання наявних наукових джерел, що дотичні до даного дослідження;
- *жанрового*, направлено на виявлення специфіки реалізації тих чи інших жанрових моделей у хоровій творчості М. Скорика;

- *стильового*, обраного для виявлення специфіки проявів індивідуального композиторського стилю М. Скорика у хоровій творчості;
- *аналітичного*, за допомогою якого є можливим виконання структурно-композиційного, жанрового та виконавського аналізу циклу «Три українські весільні пісні» та поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика
- *виконавського*, спрямованого на виявлення практичних завдань, що виникають під час репетиційного процесу та концертного виконання циклу «Три українські весільні пісні» та поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика;
- *інтерпретаційного*, направлено на аналітичне осмислення виконавських версій поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика.

**Теоретична база.** У даному дослідженні використані базові науково-дослідницькі праці з фундаментальних напрямків музичної науки:

- *теорії жанру та стилю* (М. Арановський [1], В. Бобровський [9], Н. Горюхіна [17], М. Михайлов [47], Є. Назайкинський [51], С. Скребков [61, 62], С. Шип [70]);
- *гармонії, ритму, фактури та музичної форми* (Т. Кюрегян [38], Л. Мазель [41], А. Сохор [64], В. Холопова [65]);
- *музичної інтерпретації* (Б. Асаф'єв [2], Н. Корихалова [35], В. Москаленко [48], С. Скребкова [59] Л. Шаповалова[69]);
- *української музичної культури* (О. Верещагіна [11], А. Іваницький [24], Л. Кияновська [30], О. Козаренко [31], Г. Конькова [34]);
- *хорового мистецтва* (О. Бенч-Шокало [4], О. Н. Белік-Золотарьова [6, 7], В. Живов [21], Ю. Іванова [25, 26], А. Лащенко [39]);
- *творчості М. Скорика* (Т. Гнатів [14], В. Задерацький [23], Ю. Іванова [26], Л. Кияновська [28, 29], М. Копиця [35], Ю. Щириця [71], Я. Якуб'як [72]).

**Наукова новизна** даної роботи полягає у тому, що в ній вперше узагальнено специфіку хорової творчості М. Скорика, а також визначено

жанрову та виконавську специфіку циклу «Три українські весільні пісні» та поеми-кантати «Гамалія».

**Практичне значення отриманих результатів.** Результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених українському хоровому мистецтву та творчості М. Скорика, в навчальних курсах з історії української музики, історії хорового виконавства, хорової літератури, на індивідуальних заняттях з диригування та читання хорових партитур, а також у виконавській практиці.

**Структура дослідження.** Дана робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 63 сторінки, з них 55 сторінки основного тексту. Список використаних джерел включає 73 позиції.

## РОЗДІЛ 1

### ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ М. СКОРИКА: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

#### 1.1. Хорова творчість М. Скорика у контексті сучасного українського музичного мистецтва

Творчість Мирослава Михайловича Скорика (1938 – 2020) отримала визнання не тільки в Україні, але і далеко за її межами. У світі М. Скорик відомий як композитор, музикознавець та громадський діяч. Результатом його багаторічної праці стали почесні звання Народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, Героя України та члена-кореспондента Академії мистецтв України. Композитор поєднує творчу діяльність з викладацькою, має науковий ступінь кандидата мистецтвознавства та є професором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. М. Скорик – це композитор зі своїм власним, сформованим світоглядом, індивідуальним музичним почерком. Його творчості притаманний постійний пошук, новаторські пориви, бажання охопити незвідане. Творчий портрет композитора складають невпинні пошуки власного стилю та нових методів, що, втім, базуються на чітко усвідомлюваній національній самоідентичності митця[29].

М. Скорик народився 13 липня 1938 року у Львові. Майбутній композитор виріс в атмосфері високої духовності, дуже рано виявив схильність до музики. Його сім'я була тісно пов'язана з мистецтвом. Дід по матері, І. Охримович, був відомим фольклористом, грав на скрипці і у вільний час музикував, а бабуся була рідною сестрою всесвітньо відомої української оперної співачки Соломії Крушельницької (1872–1952). Саме вона визначила, що М. Скорик володіє абсолютним слухом, і порадила серйозно зайнятися його музичною освітою[28]. У 1945 році М. Скорик почав навчання у львівській музичній школі, але за два роки, у 1947 році, сім'я Скориків була репресована і вислана до Сибіру. Втім, це не стало на заваді розвитку таланту майбутнього

композитора. Навіть у сибірських таборах М. Скорик займається музикою – пише свої перші п'єси, навчається грі на фортепіано, яке йому викладає Валентина Канторова, учениця С. Рахманінова, яка теж опинилася на засланні [28].

Лише після смерті Й. Сталіна родина повернулася до Львова, де з 1955 року по 1960 рік М. Скорик навчався у Львівській державній консерваторії (нині Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка) по класу композиції під керівництвом професорів Станіслава Людкевича та Адама Солтиса, у класі якого завершує навчання у 1960 році. Показово, що дипломною роботою композитора став саме хорový твір – кантата «Весна» на слова І. Франка. Після завершення навчання М. Скорик залишається викладати в Львівській консерваторії. Композитор відразу опиняється в епіцентрі музичних інтересів львівської молоді. У 1963 році він вступає до Спілки композиторів України як наймолодший на той час член цієї творчої організації.

У 1965 році видатний режисер С. Параджанов приїжджає до Львова на пошук композитора для свого нового фільму «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського, який став перлиною у скарбниці національного мистецтва та увійшов до десятки кращих фільмів всіх часів і народів. Музику до цього фільму режисер доручив написати саме М. Скорику. Втім, теми з фільму «Тіні забутих предків» не залишаються виключно кіномузикою. На основі музики до кінофільму через деякий час композитор створить «Гуцульський триптих» («Гуцульська симфоніета»)[33].

У 1966 році М. Скорик переїжджає до Києва, де обіймає посаду викладача Київської консерваторії по класу композиції. Свою професійну підготовку він завершує в аспірантурі Московської консерваторії у класі Д. Кабалевського. Після смерті Б. Лятошинського в 1968 році саме у М. Скорика завершують навчання всі учні видатного композитора: Євген Станкович, Іван Карабиць, Олег Кива, Йонас-Освальдас Балакаускас (Литва) та багато інших. Це передусім свідчить про визнання не лише творчих, але і педагогічних здібностей М. Скорика. У подальшому в класі М. Скорика

займалися композитори, які сьогодні багато в чому визначають напрямки розвитку української музики. Серед них – Ганна Гаврилець, Віктор Теличко, Іван Небесний, Леся Горова та інших.

У 1984 році М. Скорик стає професором кафедри композиції Львівської консерваторії, а з 1987 року одночасно очолює і дану кафедру, і Львівську організацію композиторів України. Цей період є дуже плідним у творчому зростанні художника. У 1999 році М. Скорик очолив Інститут музичної україністики і кафедру української музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. В цьому ж році його було обрано членом-кореспондентом Академії мистецтв України. З 2002 року М. Скорик є художнім керівником престижного фестивалю «Kyiv Music Fest». З 2006 року по 2010 рік митець займав посаду співголови Національної Спілки композиторів України, а з 2011 року по 2016 рік був художнім керівником Національної опери України. Потрібно відзначити, що композитор активно концертував за кордоном – в Італії, Німеччині, США, Канаді, Австрії, Росії, Польщі.

Ще один аспект творчості М. Скорика – редакторська діяльність – характеризує його як подвижника, який вболіває за відродження національної спадщини. Незаслужено забуті українські опери початку ХХ століття побачили світ у 1980-х–1990-х роках саме завдяки його старанням. Не можна не відзначити і музикознавчу складову в творчому портреті М. Скорика. У своїх наукових працях «Ладова система Сергія Прокоф'єва» та «Структура та виражальна природа акордики у музиці ХХ століття» [58], численних теоретичних розробках, критичних статтях та рецензіях він постає глибоким дослідником.

Творчий доробок М. Скорика є напрочуд різноманітним та невпинно поповнюється новими творами. За своїми стильовими параметрами творчість композитора можна віднести до традицій львівської композиторської школи, яку митець органічно пов'язує з різноманітними напрямками та інтонаційними практиками: українським, зокрема карпатським, фольклором, львівським міським та салонним музикуванням та сучасною популярною музикою,

насамперед джазом. «Різновекторність інтонаційно-жанрових джерел композиторської творчості М. Скорика» є, на думку О. Коменди, проявом творчого універсализму митця [33, с. 343]. Цієї ж думки дотримується і Ю. Чекан, вважаючи, що «синтез фольклору і технічних новацій авангарду є лише однією стороною творчої постаті Скорика». Музикознавець акцентує увагу на тому, що необароко, неоромантизм, поставангард та джаз доповнюють портрет митця неповторними стильовими барвами, надаючи йому усіх ознак універсализму [68, с. 6].

Тісно переплетені один з одним, творчі етапи композиторської діяльності композитора, тим не менш, формують фокус митця на певних жанрах. Так, зацікавленість музикою минулих епох та класичними традиціями отримують оригінальне втілення в інструментальних творах композитора, особливо у концертах та сюїтах. Наприклад, Концерт для віолончелі та симфонічного оркестру (1983) отримав визнання не лише у широкої публіки, а й на державному рівні – саме за цей твір композитор отримав звання лауреата Державної премії України імені Т. Шевченка. Лірико-драматичні образи віолончельної концерту відкривають нову грань обдарування художника – його талант тонкого музичного «психолога», здатного розкрити найпотаємніші порухи людських почуттів [29].

Хорова творчість композитора насамперед пов'язана з естетикою неофольклоризму [40]. Втім, попри будь-які стилістичні пошуки, у центрі хорових творів М. Скорика завжди знаходиться людина, її переживання та мрії. На основі прочитання поетичного тексту композитор створює власну музично-образну концепцію. При цьому визначальним є виявлення в сенсі поетичного першоджерела головної ідеї, що дає можливість досягти в музиці високого ступеня художньої узагальненості.

Хорові твори складають чималу частину творчого доробку М. Скорика. Серед них є і масштабні вокально-симфонічні твори (кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші І. Франка «Весна», кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші Е. Межелайтиса «Людина», поема-

кантата на вірші Т. Шевченка «Гамалія»), обробки народних пісень, хорові цикли («Три українські весільні пісні» для голосу та симфонічного оркестру) і духовні твори (Реквієм, в першій редакції – «Заупокійна», «Три псалми», Літургія святого Йоана Золотоустого). Хорова творчість композитора характеризується значимістю змісту, оригінальністю трактування поетичних текстів, синтезом жанрів, манерою письма, для якої характерні насичена гармонійна палітра, використання складних ритмоформул, поліпластовість фактури.

Творчий шлях М. Скорика як професійного композитора розпочався саме з хорового твору. Кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші Івана Франка «Весна» (1960) була першою спробою композитора звернутися до великої вокально-симфонічної форми. Ще зовсім молодий композитор продемонстрував чималу композиторську майстерність та повне володіння можливостями симфонічного оркестру, хору та солістів. «Тонке прочитання сповнених глибокої музикальності віршів Івана Франка – справа не легка; тим складнішою виявилася вона, коли композитор обрав для твору різні за емоційним строем поезії – від грайливої веснянки “Гріє сонечко” до патетичного монолога “Земле моя”, показавши через них художню неосяжність франківського слова», – зазначає О. Волох [12, с. 135]. У кантаті «Весна» знайшли свій прояв головні риси композиторського почерку М. Скорика, а саме лаконічність та ємкість висловлювання. Саме у цьому творі почало формуватися індивідуальне тематичне мислення композитора, що мало подолати стереотипність усталених форм.

Друга кантата М. Скорика – кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші Е. Межелайтіса «Людина» – була написана ним через чотири роки після «Весни». У даному творі кардинально оновлюється музична мова та на перший план виходять нові образи. Одночастинний твір характеризується плакатним, декламаційним мелодизмом, у надрах якого захована пісенність. На думку О. Волох, однією з найяскравіших та показових рис кантати «Людина» є її монотематичність та моноінтонаційність [12, с. 135].

Серед духовних творів М. Скорика особливо важливе місце займає Реквієм для хору без супроводу, написаний у 1999 році. У початковій редакції 1998 року твір мав назву «Заупокійна». Вперше Реквієм М. Скорика прозвучав у Львові у рамках Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» у виконанні камерного хору «Gloria» (керівник В. Сивохіп). Твір написано на канонічні літургійні тексти з Чину похорону. Г. Панкевич зазначає, що відносно завершені, частково розімкнені епізоди цього «духовного концерту» об'єднані у єдину контрастно-складову форму з рисами репризності [55]. Молитва «Отче наш» для соло сопрано в супроводі хору звучить на початку твору і повторюється в кінці циклу, безпосередньо перед кодою, створюючи своєрідну тематично-сміслову арку.

Значним творчим досягненням М. Скорика стали «Три псалми» – цикл для жіночого, чоловічого та мішаного хорів. Даний цикл був написаний для Сьомого хорового фестивалю «Золотоверхий Київ» у 2003 році. Композитором були обрані наступні псалми:

- Псалом 12 «Чи ти мене, Боже милий, навек забуваєш» для чоловічого хору, текст якого представлений у віршованому переклад Т. Шевченка;
- Псалом 53 «Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі» для мішаного хору, текст якого представлений у віршованому переклад Т. Шевченка;
- Псалом 38 «Не карай мене, о Господи», для жіночого хору, текст якого є вільною авторською компіляцією канонічного тексту у прозовому перекладі І. Огієнка.

Як зазначає Л. Герасименко, М. Скорик «є правнуком священика, тому релігійні цінності, питома закорінені у свідомості і ставленні до життя, невід'ємні від його творчості» [13]. Саме тому «Три псалми» є непересічним, знаковим твором у доробку композитора.

Одним із наймасштабніших хорових творів М. Скорика, написаних вже у XXI столітті, є Літургія святого Йоана Золотоустого для хору без супроводу. Твір було створено в 2005 році на замовлення М. Гобдича, художнього керівника хору «Київ». Велична Літургія, що складається з вісімнадцяти

номерів, проникнута глибинними зв'язками з українською музичною культурою попередніх епох. Л. Кияновська наголошує на тому, що «вся ейдетика української духовної музики, починаючи від давніх монодій, чия традиція найбільше відчутна в ектениях, блискучого орнаментального барокового духовного концерту, романтичної піднесеної лірики “перемишльської школи”, строгої просвітленості духовних шедеврів початку ХХ століття, знаходить своє переосмислення в Літургії» [28, с. 274]. Ще одна риса Літургії М. Скорика – демократичність тематизму, що викликає асоціацію з практикою так званих народних хоралів, що традиційно виконувалися усіма прихожанами церкви.

Велику роль відіграють хори в опері М. Скорика «Мойсей», яку Л. Мельник характеризує як «сплав пізньоромантичних інтонацій, впізнаваних орієнтальних мотивів, неповторної української пісенності й навіть відзвуків бродвейського мюзиклу» [45, с. 52]. В опері «Мойсей» хор персоніфікує ключові теми-символи. Н. А. Белік-Золотарьова відзначає домінування в опері хорового начала, що надає опері рис ораторії та наголошує на тому, що саме за рахунок хорового чинника створюються основні образи твору [6].

## **1.2 Втілення фольклорної тематики у хоровій творчості М. Скорика**

Народне музичне мистецтво як прояв історичної пам'яті народу завжди відіграло важливу роль в композиторській практиці. Фольклор та професійна музична творчість, дві досконалі системи художнього відображення дійсності, утворилися на різних етапах розвитку суспільної свідомості для задоволення певних духовних потреб. Разом з тим, протягом багатьох століть вони паралельно співіснували в історико-культурному середовищі, постійно перебуваючи в тісній взаємодії, взаємодоповненні та взаємовпливі. Сам акт запозичення народної музики та залучення її до професійної демонструє активний процес проникнення елементів однієї системи до іншої, а саме фольклорної до композиторської.

Для М. Скорика взаємодія з народним музичним мистецтвом завжди була природньою та органічною. Одним з найпоширеніших жанрів, в якому яскраво проявляється композиторська робота М. Скорика з народним першоджерелом, є жанр обробки народної пісні, в якому народна мелодія та її текст представлені повною мірою. Звісно, у будь-якому випадку народна мелодія або її фрагмент при виокремленні з фольклорного контексту та перенесенні до іншого середовища, до іншої художньої системи, дуже багато втрачає, адже для народної пісні суттєвими є сама ситуація, атмосфера, обстановка, в якій вона звучить, у якій особливого сенсу набувають текст, хореографія, міміка, жести тощо. З одного боку, при інтеграції до композиторської творчості народна мелодія може зберігатися в близькому до природнього вигляду, з іншого – в разі присвоєння матеріалу відбуваються радикальні зміни, що призводять до значної, в тому числі і жанрової, трансформації першоджерела. Розглядаючи жанр обробки, треба відзначити, що ступінь взаємодії «чужого» та авторського текстів може варіюватися та залежить від ряду факторів, зокрема від поглядів на фольклор, які склалися в ту чи іншу епоху, від стану розвитку музичної мови в даний період, від індивідуальності композитора. Проте, у будь-якому випадку, художній результат даної взаємодії є якісно іншим, новим, у порівнянні з двома складовими – фольклорним та авторським словом. Не дивно, що особливо активний інтерес до використання фольклору спостерігається в творчості композиторів ХІХ, а подекуди і ХХ століття, в період самовизначення національних композиторських шкіл, як прояв національного в музичній культурі [73].

Новим, яскраво самобутнім етапом творчого перевтілення фольклору стала так звана фольклорна хвиля початку ХХ століття, позначена діяльністю І. Стравінського, Б. Бартока, К. Шимановського та інших. Даний процес був характерним і для українського музичного мистецтва. Переймаючи естафету від композиторів-класиків (зокрема, М. Лисенка та М. Леонтовича) та засновників сучасної української музичної класики ХХ століття (Б. Лятошинського та Л. Ревуцького), нові покоління композиторів, розвиваючи

їх традиції, формують нові підходи до творчого оволодіння багатствами народного мистецтва. Серед українських композиторів, для творчості яких притаманні тенденції неофольклоризму, слід назвати Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, А. Киву та інших. Проте вищеназваний процес не закінчується, і навіть в умовах сучасної глобалізації національний фольклор продовжує жити творчість українських художників наступних поколінь (Г. Гаврилець, В. Степурко, В. Зубицький тощо).

У хоровій творчості М. Скорика ознаки неофольклоризму знайшли прояв вже у першому творі. Оскільки для композитора характерно звернення до глибинних пластів народної культури, у хоровій кантаті «Весна» вже сама назва зумовила добір виражальних засобів, що століттями збиралися в українській народній творчості, особливо у тій, що була пов'язана з найстародавнішими обрядовими календарними піснями – веснянками. О. Волох визначає особливість мелодичної мови кантати словом «веснянковість». Дослідниця особливо наголошує на тому, що запропонована характеристика включає не лише жанрову визначеність, а й емоційне забарвлення твору, а саме «атмосферу чекання радісного пробудження життя, пантеїстичне відчуття сил природи і прихований драматизм акту народження» [12]. Глибоко до сутності весільних голосінь проникає М. Скорик у циклі «Три весільні українські пісні», які, як зазначає Н. Скворцова, яскраво віддзеркалюють специфіку саме ліричних журних пісень [58]. У інших хорових творах М. Скорика значення фольклорного чинника також є визначальним.

Досліджуючи прояви неофольклоризму у творчості М. Скорика, С. Лісецький виділяє декілька специфічних засад, що характеризують індивідуальний стиль композитора та його методи роботи з фольклорним матеріалом:

- 1) народна мелодія є недоторканою, у той час як гармонія може бути сучасною;
- 2) народна мелодія не змінюється, у той час як супровід оновлюється (гармонічно, ритмічно та тембрально);

3) авторська імпровізація фольклорного плану синтезується з сучасними засобами музичної виразності (гармонією, ритмікою, оркестровкою) [40].

Усі вищенаведені характеристики є визначальними як для інструментальної творчості М. Скорика, заснованої на фольклорних джерелах, так для вокально-хорової, особливо для жару обробки народної пісні.

## Висновки до Розділу 1

Проаналізувавши наукові дослідження присвячені життєвому та творчому шляху М. Скорика, можна повною мірою зазначити що хорова творчість композитора характерна своєю різноманітністю – жанровою, стильовою, тематичною. Вона є результатом синтезу таланту, майстерності та плідної праці, та, безперечно, потребує детального та всебічного дослідження в теоретичних та виконавських аспектах.

Творчість М. Скорика характеризується високою майстерністю і професійністю, відмінним володінням формою, вишуканою фактурою, мелодичним багатством. Хорова спадщина М. Скорика представлена такими зразками як: вокально-симфонічні та твори а саррелла, світські та духовні, авторські та обробки народних пісень. Зокрема мистець звернувся до жанрів кантати для хору, солістів і симфонічного оркестру («Весна», «Людина», «Гамалія»), концертних різновидів літургійної музики (Духовний концерт, реквієм «Заупокійна», «Літургія святого Йоана Золотоустого»), псалмів, хорового циклу «Пори року» та обробок народних пісень. Композитор постає безперечним майстром в усіх жанрах своєї творчості і залишається одним з найталановитіших митців нашого часу.

Фольклорна тематика у творчості М. Скорика є безцінним сегментом. Звернення до народної пісні для композитора – це етичне начало, яке переросло в особливий життєвий уклад. Любов до національного фольклору сприяла пошуку нових народних джерел для втілення їх в авторській інтерпретації. Вслухаючись в красу різних пісень свого регіону і ознайомившись із записами народних пісень у виконанні професійних співаків, М. Скорик набув безцінний слуховий досвід, який дозволив йому повною мірою розкривати оригінальність народної пісні у своїй творчості.

## РОЗДІЛ 2

### «ТРИ ВЕСІЛЬНІ УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ» М. СКОРИКА: АНАЛІТИЧНИЙ НАРИС

#### 2.1 «Три весільні українські пісні» М. Скорика: принцип композиторської роботи з фольклорним першоджерелом

Цикл «Три весільні українські пісні» М. Скорика, створений у 1974 році для різних складів виконавців, демонструє глибоке проникнення в сутність. Початковий варіант циклу був створений для голосу з симфонічним оркестром, але існують авторські версії для голосу та струнного квартету, для голосу та струнного оркестру, хору без супроводу. Існують варіанти для різних голосів, зокрема, для мецо-сопрано: соло в цих піснях завжди виконує жіночий голос. Цикл обробок, що досліджується, демонструє новий підхід до жанру обробки народної пісні. Цикл «Три весільні українські пісні» М. Скорика складається з трьох пісень: «Ой летять галочки», «Шуміла ліщина» і «Хиляються ворота». Цікавим фактом є те, що мелодії другої та третьої пісень М. Скорик почув на платівці у виконанні Соломії Крушельницької і використав їх для створення своїх власних обробок. Що стосується першої пісні, її мелодія авторська. Сам М. Скорик зазначає: «Ознайомившись з усіма варіантами цієї пісні, яка міститься в багатьох фольклорних збірниках, я намагався відібрати найбільш характерні стійкі риси цих наспівів. На основі отриманих архетипів я зробив свій авторський варіант» [53].

Оригінальність даного циклу полягає в тому, що автор відбирає пісні тієї частини обряду, яка пов'язана з прощанням нареченої зі своєю сім'єю, батьками. Зазвичай такі пісні відрізняються сумним характером та нагадують плачі. Особливістю авторського трактування, запропонованого М. Скориком у циклі «Три весільні українські пісні», є надзвичайне загострення експресії, драматизація, поглиблення трагічності звучання. Завдяки вербальному тексту вдалося ідентифікувати аналізовані пісні як специфічний весільний жанр, а саме сирітське весілля. Характер обробок, створених М. Скориком, повністю

відповідає емоційній атмосфері даного жанру і певного етапу обряду весілля. Вербальний текст, що органічно взаємодіє з музичною мовою твору, відображає найтонші нюанси емоційного стану героїні – молодій дівчині-сироти, яка виходить заміж. Серед найбільш значущих особливостей поетики пісні «Ой летять галочки» слід виділити так званий психологічний паралелізм (зіставлення переживань дівчини з явищами природи), численні постійні епітети, метафори, паралелізми, омоніми, вживання символічних числівників. Зокрема, це наступні рядки: *«ой, летять галочки»* – *«ой, ідуть дружечки»*, *«та й у три рядочки»*, *«зозуленька по-переду»* – *«молоденька по-переду»*. Драматизм у даній пісні посилюється не лише за рахунок вербальної варіантності, а й завдяки повторності одних і тих самих слів, вживання постійних епітетів, які виконують надзвичайно важливу смислову роль. Це підкріплення своєрідної лейтїдеї, яка є тісно пов'язаною із символікою образного змісту.

У тексті третьої пісні «Хиляються ворота», в якій ознаки сирітського весілля виступають найбільш яскраво, порівняння надають особливу експресію, стають носіями змісту трагічного характеру: *«хиляються ворота – кланяється сирота»*, *«ї ся серце крає, бо батенька немає»*. За своїм художнім змістом, експресивності вираження, безпосереднього сплеску почуттів нареченої, по системі художніх засобів пісня «Хиляються ворота» нагадує голосіння. Сучасні принципи композиторської роботи з фольклорним першоджерелом проявляються в цьому циклі дуже яскраво. По-перше, це опора на сучасну розширену дванадцятитонову тональність, гармонічна мова зі складними дисонуючими акордами, особлива увага до фонізму. Найголовнішою для М. Скорика у даному випадку є спроба відтворити у музичній мові обробки характерні елементи народної мелодії, які стануть визначальними конструктивними елементами побудови горизонталі та вертикалі, а також основою їх інтонаційної єдності [73]. До таких елементів, в першу чергу, відноситься інтонація малої секунди, яка в народному першоджерелі виступає знаком додавання плачу, туги [58]. Саме цей інтервал, а також його похідні (великі септими, малі нони) насичують мелодику та гармонію, надають

звучанню особливої гостроти. Всі ці атрибути сучасного композиторського мислення набувають яскраво національного характеру, оскільки впливають з ладового контексту мелодії народних пісень. Зокрема, в гармонічній мові обробок вищезазначена специфіка широко реалізується у вигляді поліладовості, численних прояви якої є причиною появи гостроти в звучанні збільшених та зменшених октав. Все це призводить до значної хроматизації музичної тканини супроводу, надаючи звучанню особливої експресії [43]. У пісні «Хиляються ворота» музична тканина насичена паралельними тризвуками, септакордами, з інтонаційними особливостями мелодики (низхідним або висхідним поступовим секундовим рухом), що створюють ефект архаїчного звучання.

Особливо цікавою з точки зору ритму є пісня «Шуміла ліщина» з притаманними весільним пісням восьмидольником. Ямбічний затакт (дві восьмі тривалості) та наступні шість восьмих з характерним ритмом підкреслюють риси танцювальності. М. Скорик дуже вдало відтворює не лише ритмічний малюнок з синкопами народної мелодії, але і відповідну фактуру, що наближається до звучання сучасних естрадних пісень. З точки зору фактури, автор уникає насиченої обробки пісні, що була характерною для обробок початку ХХ століття, зокрема, обробок Б. Лятошинського та Л. Ревуцького. Залежно від складу виконавців, М. Скорик знаходить оптимальний варіант звучання для кожного конкретного випадку. Характер ритмічної організації даного твору (п'ятидольність, тріольність) є надзвичайно важливим. Гострота ритмічного малюнка підкреслюється різними вокальними тембрами.

Слід зазначити, що всі пісні циклу «Три весільні українські пісні» М. Скорика не виходять за межі куплетної форми, яка будується таким чином, що кожне наступне проведення вербального тексту стає все більш драматичним, напруженим. Відповідно, музика набуває динамічного наростання звучання, яке призводить до драматичної кульмінації.

Творчий метод М. Скорика по відношенню до народної пісні багато в чому спирається на досвід українських композиторів старшого покоління, зокрема, Ф. Колеси, С. Людкевича, а також Б. Лятошинського та Л. Ревуцького

[73]. Разом з тим М. Скорик, як представник нової композиторської течії, вносить багато нового до розвитку жанру обробки народної пісні, а саме ті риси, що були характерні для «нової фольклорної хвилі» як напрямку композиторської творчості XX-XXI століть. З одного боку, композитор прагне до синтезу структури народного першоджерела з сучасною професійною музичною мовою, і йому вдається його досягти дуже органічно. З іншого боку, можна помітити тенденцію до повної трансформації першоджерела, а саме жанрового перевтілення пісень циклу.

Всі частини циклу «Три весільні українські пісні» М. Скорика органічно поєднуються і утворюють єдине за драматургією полотно. Авторська інтерпретація народних пісень зумовлена природою образного бачення М. Скорика, в основі якого у першу чергу покладено театральність. Програмне розкриття образного змісту пісень та їх сценічне втілення призводить до перетворення даного жанру на драматичні сцени-монологи.

Жанр обробки народної пісні для багатьох композиторів був творчою лабораторією для формування індивідуального музичного стилю. М. Скорик звернувся до обробки народної мелодії як зрілий майстер, зі сформованим досконалим творчим почерком. Звісно, самотність національно-локальної специфіки народної пісні втілилася не лише у обробках народних пісень, а й в його по-справжньому геніальних шедеврах, таких, як музика до кінофільму «Тіні забутих предків», «Карпатський концерт», «Гуцульський триптих», концерти для скрипки з оркестром, концерти для фортепіано з оркестром тощо. Втім, без сумніву, саме у обробках народних пісень М. Скорика фольклорні традиції України втілилися повною мірою.

## **2.2. Жанр голосіння: фольклорні традиції у циклі «Три українські весільні пісні» М. Скорика**

Жанр голосіння у фольклорній традиції України представлений розгалуженою системою функціональних типів, серед яких значного поширення набули весільно-обрядові пісні ліричного характеру, або так звані

«журні пісні». За тематикою, специфікою мотиву та стилю виконання вони відносяться до найдраматичніших моментів весільного циклу, проте не перетинають кордон відверто трагічного надриву. Як зазначає Н. Скворцова, домінантну групу весільних пісень формують ладкання [58, с. 116]. А. Іваницький вважає даний жанр обов'язковим компонентом весілля та загальнослов'янським музичним весільним прототипом [24, с. 114]. Їх образний зміст, формульний наспівів та чіткість ритмічних структур свідчать про відсутність тяжіння даних голосінь до трагедійного вислову. Втім, часто «ладкання» набувають інтонаційних знаків інших фольклорних жанрів, у тому числі і плачу. Подібне жанрове взаємопроникнення є результатом специфіки дівич-вечора як весільно-похоронного обряду, що передбачає «поховання» дівочої волі та її остаточний перехід до іншого соціального статусу.

Відзначимо, що сумна сфера весільного циклу доволі нечасто стає об'єктом композиторської уваги. Втім, у слов'янських народів весільні голосіння, або «весільний причет», займають значне місце у весільному обряді. На так званому «весіллі-похороні» реальне переміщення нареченої до нової сім'ї збігалось з її символічним шляхом на «той світ», звідки вона мала знову з'явитися, але вже заміжною жінкою. Голосіння були невід'ємною частиною ритуалу. Виконуючи їх, молода нерідко плакала та голосила з такою щирістю і безпосередністю, що втрачала свідомість від нервового перенапруження.

Усі вищезазначені риси знаходять втілення у циклі «Три українські весільні пісні». Обробки М. Скорика побудовано на специфічних рисах, що характерні саме для ліричних протяжних пісень. У першій мініатюрі («Ой летять галочки») до них можна віднести протяжні фрази, нерегламентовану кількість складів у рядку, скорботний характер тексту. Наступна пісня («Шуміла ліщина») відноситься до типу ладкання з чіткою тактовою структурою. Сумний вербальний код поєднано з енергійно-танцювальним музичним втіленням, що породжує парадоксальність діалогу цих двох пластів. В даному випадку відбувається шляхом поєднання трагічного слова та інтонування танцювального характеру. Остання пісня («Хиляються ворота»)

являє собою трагічну кульмінацію, в якій усі засоби виразності спрямовано на вираження горя нареченої-сироти.

Таким чином, драматургія циклу М. Скорика вибудована у вигляді ряду різнопланових кульмінацій: від ліричної крізь парадоксальний синтез трагічної і танцювальної семантики до однозначної трагедії у фіналі. «Три весільні українські пісні» М. Скорика – це яскравий приклад сирітського варіанту весілля з відповідною трагічністю висловлювання. Композитор звертається до жанру журної пісні лірико-драматичного плану, а весільні пісні насичує вербальними формулами печалі. У циклі М. Скорика кожна наступна строфа є ланкою нагнітання драматичної напруги, що призводить до мелодійних, ладогармонічних, темпових і регістрових змін. Інтонаційною основою циклу М. Скорика є типізовані народні мелодії. Композитор оперує декількома формульними поспівками, для яких характерними є ритмічна пружність та завершена структура. Природно, що специфіка виконання мотиву обумовлена функціональним призначенням весільної пісні: перш за все це величання молодих та супровід обрядового дійства. Даний фактор забезпечує жанрову спорідненість весільної пісні з танцювальною піснею та властивими їй притоптуваннями. Важливе значення інтонацій плачу у вербальному тексті яскраво відображено у музичній мові пісень циклу. Специфіка мелодії характерна для плачів: це низхідний рух в межах пентахорду або тетрахорду з характерною варіантністю IV і VI ступенів. Характерною в умовах підвищення емоційної напруги з кожним куплетом у пісні «Ой летять галочки» є транспонування тонічного пентахорду до тональних сфер, що мають трагічну семантику (зокрема, *b-moll* та *h-moll*). В останній мініатюрі найвищій драматизації пісенного матеріалу сприяють розширення діапазону до нони, динамічне зростання до *ff* та кульмінація на словах «*уклонися Марусине, чужому, – буде ти ся здаватеньки, що й свому*».

Трагічний характер другої мініатюри («Шуміла ліщина»), що різко контрастує з іншими піснями циклу. Це жвава пісня-танець у вигляді грайливого діалогу солістки та інструментального награвання. Створенню

танцювального образу сприяють активний темп, квадратність структури, виразність мелодійної лінії та скерцозний характер. Втім, у загальному контексті циклу танцювальний вихор пісні «Шуміла ліщина» більше нагадує шалений танець. Відсутність прямих інтонаційних маркерів плачу в другій пісні циклу компенсується драматургічним рішенням: внутрішній конфлікт вербального та музичного пластів посилюється зовнішнім контрастом з піснями драматичного змісту, що обрамляють цикл.

Цикл «Три весільні українські пісні» М. Скорика – це яскравий приклад сирітського весілля, трагічна семантика якого реалізується за допомогою стилістики протяжної пісні. У інтерпретації М. Скорика трагічність та експресивність висловлювання, безпосередність виплеску емоцій є надзвичайно концентрованими<sup>1</sup>.

### **2.3. Пісня «Хиляються ворота» як кульмінація циклу «Три весільні українські пісні» М. Скорика: виконавський аспект**

Обробка пісні «Хиляються ворота» для змішаного хору без супроводу була виконана М. Скориком у 1978 році. Вербальний текст даної народної пісні є яскравим показником драматизму подій: *«Хиляються ворота, кланяється сирота»*. За українським звичаєм, на весіллі наречена мала вклонитися рідним, тому їй радять: *«Поклонися, Марусине, чужому, буде ти ся здаватеньки що й свому»*. Втілення реальних життєвих ситуацій через художній образ народної пісні знайшло тонке прочитання у шестиголосному хоровому викладі обробки. У даній хорової мініатюрі М. Скорик лаконічними засобами відтворив емоційну природу весільної пісні. На думку І. Мацієвського, «змістовність і сила вираження поетичного першоджерела – чотирьох поетичних строф – пропорційні граничній конкретності образу» [43].

---

<sup>1</sup> Сам композитор згадував, що на прем'єрі, де солісткою була Ніна Матвієнко, слухачі дорікали йому за надмірний характер експресії звучання цих пісень [28].

У творі відбувається домінування ритмічного та мелодійного компонентів. У створенні художньої єдності провідну роль має саме ритмомелодика, якій підпорядковується гнучкий поетичний текст.

Уже сам жанр пісні – весільна – визначає її зв'язок з драматичною дією. Вона має своє специфічне призначення в обряді весілля: ця пісня виконується при виході молодої пари з дому, коли вони йдуть під вінець. В обробці пісні «Хиляються ворота» М. Скорик обирає темп *moderato* (помірно), що сприяє максимальному розкриттю художнього образу, закладеного у тексті народної пісні. Характер ведення звуку *legato* допомагає розкрити страждання нареченої-сироти.

Весільна пісня «Хиляються ворота» побутувала на Гуцульщині. Досліджуючи ряд творів народної музики зазначеного регіону, музикознавець І. Мацієвський акцентує увагу на ролі принципу дводольності у їх структурі. Дводольність, за І. Мацієвським, є таким розподілом матеріалу, «при якому композиційне рішення досягається за допомогою двох різних складових елементів» [43, с. 117]. Вона є типовою для багатьох художніх структур народної творчості як гуцулів, так і інших етнографічних груп Карпатських гір. Дводольність, на думку дослідника, не завжди дорівнює двочастинності, бо перша є якісною характеристикою, а друга – кількісною. Таким чином, у пісні «Хиляються ворота» тема твору – доля дівчини-сироти у трансформації весільного обряду – розкривається завдяки порівнянню двох ключових структур в хоровому викладі.

Діапазон партій у пісні «Хиляються ворота» є наступним:

- сопрано  $h^1 - as^2$ ;
- альт  $e^1 - c^2$ ;
- тенор  $h - h^1$ ;
- бас  $A - es^1$ .

Починається твір невеликим чотиритактовим вступом у викладенні жіночого хору. Триголосний матеріал вокалізується за допомогою гучного «А», що символізує голосіння жінок, які співчують гіркій сирітській долі.

Мелодичні лінії, викладені у різних ритмічних формулах, утворюють надзвичайно насичену вертикаль. Мелодика триголосного жіночого хору розвивається в межах інтервалів терції та кварта (вузькоамбітусні лади), що є доволі характерним для народної пісні.

В якості тонального орієнтиру композитор обирає мелодичний *a-moll*. Секундові співвідношення та затримання створюють своєрідну мелодико-інтонаційну сферу, що є характерною для карпатського краю. Для відтворення настрою печалі М. Скорик свідомо загострює окремі інтонації двох нижніх голосів, зокрема введенням частих хроматизмів, характерних для народної гуцульської мелодики. Таким чином, на думку І. Мацієвського, «до сфери зовнішньої споглядальності проникає суб'єктивно-психологічний виток» [43]. «Хиляються ворота, кланяється сирота», – звучить в жіночому хорі, що відповідає традиції, яка передає виконання весільних пісень дівчатами або жінками.

Друге речення має шеститактову побудову. Мелодія, що звучала в першому реченні, набуває подальшого розвитку. Отже, перший період складає десять тактів, він має модулюючу неквадратну структуру. Завершується перший період у паралельній до початкової тональності – *C-dur*, що також характерно для народної пісні. У фактурі триголосного жіночого хору по вертикалі найчастіше виникають кварто-квінтові звороти. Саме кварто-квінтовність відіграє функцію розщеплення монолітної мелодичної лінії. Друге речення першої частини має таку саму будову, повторює мелодію у викладі змішаного хору (шестиголосного, з *divisi* в партіях сопрано та тенора).

Фактично, мелодичні лінії дублюються в октавному унісоні. Такий самий прийом іноді використовується і в мелодичних лініях альт та басу. Саме такий спосіб формоутворення (збільшення кількості голосів за рахунок *divisi* та посилення звучності за допомогою октавного унісону) драматизує музичний образ хорового твору. В даному періоді з'являється «ладова мінливість» (термін І. Мацієвського), «така активна, що в багатьох випадках дає можливість говорити про певну поліладовість звукоряду з рівноправним існуванням

висотних варіантів ряду ступенів» [43, с. 312]. М. Скорик використовує ввідну VII та натуральну VI ступені; кожного разу *a-moll* змінюється на *C-dur*. Композитор часто застосовує S<sub>6</sub>, d<sub>6</sub>, II, VII, VI, підвищену IV (лідійська кварта у *C-dur*). Таким чином, перша частина є складним двадцятитактовим періодом, у якому є два речення по десять тактів у кожному.

Друга частина є контрастною, тут присутній новий музичний матеріал. Це неквадратний однотональний період, який також має десятитактову побудову. Хорова звучність стає більш експресивною шляхом підняття основного мотиву до високої теситури. Розширюється діапазон, нагнітається динаміка – таким чином композитор підводить до кульмінації твору. Перелом відбувається разом із введенням контрастних тональних «палітр», в тому числі однойменного мінору (*C-dur* – *c-moll*).

У пісні «Хиляються ворота» голосоведіння гомофонно-гармонічного складу іноді є плавним, а іноді відтіняється досить широкими стрибками: часто вкраплюються інтервали чистої кварта, іноді – чистої квінти. На темі «*уклін, Марусине...*», викладеній у партії сопрано, композитор досягає максимального художнього ефекту через виразність природної інтонації збільшеної секунди у висхідному та низхідному рухах. Цей прийом ґрунтується на натуральній упорядкованості думного (або гуцульського) строю.

Гармонічна мова в обробці гуцульської весільної пісні «Хиляються ворота» безпосередньо пов'язана з народнопоетичними джерелами. Мелодика, ритміка та гармонія насправді є визначальними компонентами формоутворення, в тому числі і в запропонованій обробці. Так, старовинним пластам народної пісні Карпатського регіону властиве одноголосся (триголосся виникає в більш нових фольклорних жанрах). Гармонізація народної пісні відкриває значні перспективи для прийомів гармонічної вертикалі. Музичній мові М. Скорика притаманне природне поєднання логіки акордових конструкцій мажорно-мінорної системи з народно-ладовими елементами. У хорової обробці «Хиляються ворота» М. Скорик досягає єдності між горизонталлю та вертикаллю, що призводить до виразного фонічного ефекту у

створенні цілісного художнього образу. Музичні прийоми, які використовує композитор у даній хоровій обробці, покликані акцентувати основу народного першоджерела – весільної пісні. Результатом пошуків М. Скориком художньої самобутності стала яскрава техніка аранжування. Нетрадиційна кількість голосів (шість у другому реченні першої частини) є наслідком подвоєння, зміна ж кількості голосів обумовлює оригінальне голосоведіння при розв'язанні дисонансів.

В народній музиці секундово-квартові співвідношення також часто виникають внаслідок мелодичної активності та тематичної стійкості горизонталі. Привертає увагу різноманітний метроритмічний малюнок, який в поєднанні з іншими елементами хорового звучання допомагає досягти яскравої колоритності звучання. В обробці української народної пісні для мішаного хору «Хиляються ворота» М. Скорика зустрічаємо метри, які довільно змінюються:  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$ .

Змінні розміри є одним з характерних атрибутів українських народних пісень. Крім автентичної мелодики та специфічної ритміки фольклорних джерел, саме змінні розміри додають фольклорним пісням виняткової своєрідності. Для обробки «Хиляються ворота» характерно витончене «відчуття» народної пісні, її мелодики, вдале «прочитання» її в хоровому викладенні. Лаконічними музичними засобами М. Скорик відтворює емоційно-образний настрій весільної пісні. Виразна експресія мелодики, хвилеподібні рухи мелодійних ліній, оспівування головних ступенів мажоро-мінора (*a-moll*, *C-dur*, *c-moll*). У музиці М. Скорика «переважає сфера почуттів, асоціацій і образів, яка має переважно свій конкретний прототип, вона <...> цілком земна», – зазначає професор Л. Кияновська [28, с. 3]. Це твердження знаходить відображення і в аналізованій обробці.

Українська народна пісня «Хиляються ворота» в обробці М. Скорика може бути виконана професійними хоровими колективами, які досконало володіють вокально-хоровою технікою та виконавською майстерністю.

## Висновки до Розділу 2

В результаті структурно-композиційного аналізу циклу «Три українські весільні пісні» (1974) М. Скорика, ми визначили, що він написаний у жанрі фольклорної обробки народної пісні для хору а cappella та складається з трьох пісень: «Ой летять галочки», «Шуміла ліщина» і «Хиляються ворота». Всі ці пісні належать до тієї частини обряду, яка пов'язана з прощанням нареченої зі своєю сім'єю, батьками.

Композиторська інтерпретація циклу «Три українські весільні пісні» зумовлена специфікою образного мислення М. Скорика, головною рисою якого є театральність. Програмне розкриття образного змісту циклу «Три весільні українські пісні» та його сценічне втілення веде до перетворення жанру пісні на своєрідні сцени-монологи.

Композитор привносить до жанру обробки народної пісні ряд новацій, серед яких створення авторської мелодії на основі народних текстів і характерних ознак побудови фольклорних зразків, насичення гармонії складними співзвуччями, застосування змінних і змішаних розмірів для безперервного розвитку музичної думки.

Цикл «Три весільні українські пісні» М. Скорика – це яскравий приклад сирітського весілля, трагічна семантика якого реалізується за допомогою стилістики протяжної пісні.

В результаті виконавського аналізу партитури циклу «Три весільні українські пісні», визначено, що його сценічне втілення можливо професійними хоровими колективами, які досконало володіють вокально-хоровою технікою та виконавською майстерністю.

## РОЗДІЛ 3

### ПОЕМА-КАНТАТА «ГАМАЛІЯ» М. СКОРИКА: ЖАНРОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА

#### 3.1. Реалізація жанрової моделі поеми-кантати у творчості М. Скорика

Для хорової творчості М. Скорика жанр кантати є досить значним. З метою виявлення історичного місця кантат М. Скорика в українській та світовій музичній культурі звернемося до визначення даного жанру та його історичної еволюції. За загальноприйнятим визначенням, термін «каната» походить від латинського «*cantare*», тобто «співати», і означає великий, як правило, вокально-симфонічний твір, призначений переважно для солістів або соліста, хору та оркестру. Для жанру кантати характерна циклічна, іноді – одночастинна форма. За своїми рисами (виконавським складом, внутрішньою структурою, тощо) кантата наближається до ораторії. Втім, вона відрізняється значно меншим масштабом та більш камерним, ліричним змістом. Історично жанр кантати зародився в Італії у XVI – XVII століттях під впливом та до середини XVII століття являв собою вокальний сольний твір наскрізної побудови, що містить як речитативи, так і аріозні епізоди. Жанр кантати класифікують:

1. за призначенням:
  - духовні;
  - світські;
2. за змістом і характером:
  - ліричні;
  - драматичні;
  - епічні;
  - урочисто-піднесені;
  - славильні;
  - скорботно-елегійні тощо.

Жанр кантати масштабно представлений у творчості Й. С. Баха (понад двісті кантат на біблійні тексти та чимало світських кантат), Л. ван Бетховена («Морська тиша та щасливе плавання»), композиторів епохи Великої французької революції. Втім, у ХІХ столітті, у творчості композиторів-романтиків жанр кантати втратив свою пріоритетність. Кантати, створені у даний період, переважно були написані «на випадок», тобто приурочені до видатних дат або подій. У російському музичному мистецтві жанр кантати набуває філософського змісту (слід згадати «Дзвони» С. Рахманінова, «Іоанна Дамаскіна» та «Після прочитання псалма» С. Танєєва тощо).

У європейській музиці ХХ століття жанр кантати зазнав синтезу зі сценічними мистецькими формами (згадаємо «Ми будуємо місто» П. Гіндеміта, та, звісно, «Карміну Бурану» К. Орфа). Для радянських кантат характерним був акцент на суспільно-політичній функції даного жанру, через який декларувалися актуальні на той час гасла та принципи. Втім, дуже часто за політизованими назвами творів композитори «приховували» переконливі художньо-образні рішення, що відтворювали значні події у житті суспільства (кантати С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського).

У рамках українського музичного мистецтва жанр кантати мав багате підґрунтя. Розвиток української кантати відбувався на перетині та за взаємодії багатьох жанрів (партесного концерту, панегіричної кантати, ряду західноєвропейських вокально-симфонічних форм). Серед перших українських кантат, що мають історичне значення та непересічну художню цінність, слід назвати світські кантати Д. Бортнянського, створені на тексти Г. Державіна. Втім, активний розвиток жанру кантати в українському музичному мистецтві розпочався лише у другій половині ХІХ століття, коли виникли її найпоширеніші жанрові різновиди: кантата («Бенкет Петра великого» П. Сокальського), кантата-поема («Б'ють пороги» М. Лисенка) та славильна кантата («Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка).

Могутнім стимулом до розвитку української кантати слід вважати етностильові особливості жанру вокально-інструментальної думи, а також

художні засади поезії Т. Шевченка, що вплинули на естетику численних кантат, створених на його вірші. Можливості синтезу вокально-хорових та симфонічних художніх засобів були реалізовані у кантаті-симфонії «Кавказ» С. Людкевича. Серед кантат першої половини ХХ століття найбільшої уваги заслуговує кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького, у якій сюжетно-драматичні засади віршів Т. Шевченка сприяють наближенню драматургії твору до оперної. Втім, даний напрямок розвитку жанру кантати був не єдиним. Так, у кантатах-поемах С. Людкевича «Заповіт» на слова Т. Шевченка, «Наймит», «Конкістадори» на слова І. Франка) переважають засади симфонізму.

Українськими композиторами було створено понад двісті кантат, більшість яких – на засадах жанрового синтезу. Серед жанрів, що поєднують риси різних жанрових моделей – кантата-поема, кантата-здраниця, кантата-пісня, кантата-плакат, кантата-діяство, кантата-балада, кантата-новела, кантата-концерт. Зазначимо, що до сьогодні композитори створюють нові модифікації жанру кантати відповідно до власного художнього задуму. Композиторське визначення жанрової приналежності створюваних творів може мати досить суб'єктивний характер, проте частіше у ньому виявляються внутрішні закономірності розвитку жанру, його прагнення до оновлення у сфері жанрових та видових взаємодій.

До середини ХХ століття найпоширенішим жанром в українській хоровій музиці залишалася славильна кантата, що сформувалася біля витоків зародження жанру та пройшла складний еволюційний шлях, але зберегла свою соціальну функцію та практику побутування. Незмінним зберігся також її «жанровий зміст», в основі якого закладено оспівування, віншування та героїчний пафос. Серед українських кантат 1930-х років особливо вирізняються «Урочиста кантата» Б. Лятошинського та «Заповіт» С. Людкевича.

Жанровий різновид кантати-пісні був особливо поширеним під час Другої світової війни як засіб художнього втілення актуальних для усього людства проблем (наприклад, «Клятва» Ю. Мейтуса). Відтворення драматичних подій, конфлікт протиборчих сил потребували методу симфонізму як засобу вияву й

вирішення внутрішнього конфлікту, що знаходить втілення в першу чергу у симфонії-кантаті А. Штогаренка «Україно моя». У 1960–80-х роках до жанру української кантати проникає емоційна сфера висловлювання, до розкриття проблеми людського самосприйняття та самовизначення. Дані ознаки знайшли прояв у кантатах М. Скорика («Весна», «Людина»), Л. Дичко («Червона калина», «Чотири пори року»), В. Бібіка («Дума про Довбуша»), В. Зубицького («Чумацькі пісні»), А. Гайденка («Чотири дійства») та інших українських композиторів. У вищеназваних творах спостерігається тенденція до посилення суб'єктивного начала, психологічного розкриття почуттів, настроїв та станів, а також конкретизація образності.

Одним з найскладніших різновидів жанру кантати, представлених в українській музичній культурі, є кантата-поема. Дана жанрова модель синтезує риси пісні та поеми (наприклад, «Ода пісні» Л. Ревуцького). У 1950-х роках властиве даному жанру поєднання дієвості та епічності, функцій славильної кантати та поемних засад знайшли відображення у кантатах-поемах Г. Жуковського, Р. Сімовича, Л. Колодуба та А. Штогаренка.

Жанр кантати у творчості М. Скорика представлений трьома творами, що охоплюють різні періоди його композиторської діяльності (кантата «Весна», кантата «Людина», поема-кантата «Гамалія»).

**Кантата «Весна»** М. Скорика була створена в 1960 році як дипломна робота під час випускних іспитів з композиторського факультету Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. Як зазначає О. Майчик, у даному творі автор продемонстрував неординарне трактування знакової тематики. Кантата створена для солістів, мішаного хору та оркестру на вибрані вірші І. Франка із циклу «Веснянки» (збірка «З вершин і низин»). Образи рідного краю і оновлюючої стихії весни поезії І. Франка були творчо осмислені композитором як синтез національної та соціальної ідей. П'ять частин кантати мають програмні назви згідно початкових рядків віршів збірки («Дивувалась зима», «Гримить», «Гріє сонечко», «Розвивайся, зелена діброво», «Земле моя»). О. Майчик вказує, що частини кантати «розташовані за принципом контрасту й

об'єднані наскрізною типовою для початку століття футуристичною образністю стихії оновлення-переродження, витка до якісної зміни, через паралелі суспільних процесів і картин пробудження природи» [42, с. 59].

У кантаті «Весна» М. Скорик спирається на засоби картинності та театралізації, доповнюючи їх семантикою жанрів і тембрів. Даний твір є прикладом пошуку нової хорової манери письма, новітніх художніх відкриттів.

Перша частина кантати («Дивувалась зима») символізує зіткнення пір року, співставлення стихій холоду та життя. На жанровому рівні М. Скорик протиставляє важку маршовість і вальсовість. Друга частина («Гримить») втілює образ бурі та пронизана елементами звуконаслідування грому в оркестрі. Третю частину кантати («Гріє сонечко») О. Майчик трактує у контексті жанру пасторалі, споглядальної картини весняної природи, особливо виділяючи семантику веснянки [42, с. 60]. Форма четвертої частини («Розвивайся, зелена діброва») являє собою подвійну чотириголосну фугу з активним динамічним розвитком. На індивідуальне музичне прочитання трьох розділів віршу спирається строфічна структура у фіналі («Земле моя»).

Ключові для кантати «Весна» образи землі-ниви, поля, матері Г. Плечелюк розглядає на рівні магічного символу українського народу. Використовуючи методологію К. Юнга, дослідниця вважає кантату М. Скорика «Весна» зразком втілення архетипу Переродження. Г. Плечелюк зазначає, що подолання зимових пут, поступове оживання природи, весняне оновлення землі, процвітання та родючості ниви, втілені у кантаті, можна прирівняти до поетапного духовно-соціального переродження нації та трактувати його як вищий, духовно-соціальний рівень вияву архетипу [54, с. 55].

Наступного разу композитор звернувся до жанру кантати під час завершення навчання в аспірантурі Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського під керівництвом Дмитра Кабалевського, створивши **кантату «Людина»** (1964). За висловом О. Майчика, твір наповнений «вірою в силу і красу людського духу, оспівуванням величі людини-творця, людини-мислителя та космічної іпостасі Землі в урбаністично-футуристичній стилістиці

(зумовленій нещодавнім першим польотом людини в космос)» [42, с. 56]. Саме образним змістом був обумовлений вибір засобів виразності, що характеризуються лаконічністю, масштабністю, лапідарністю, плакатністю та ораторським пафосом висловлювання.

Надзвичайно важливим з точки зору еволюції жанру кантати у творчості М. Скорика є вибір композиційного рішення кантати «Людина». З метою реалізації художнього змісту даного твору композитор створює одночастинну композицію поемного типу, де домінують декламаційні засади та монотематичний спосіб розвитку музичного матеріалу. Елементи даного підходу будуть втілені у наступному кантатному творі М. Скорика – поемі-кантаті «Гамалія».

**Поема-кантата «Гамалія» (2003)** С. Скорика створена на текст однойменної поеми Т. Шевченка. Як зазначає Ю. Іванова, до даної літературної основи українські композитори зверталися неодноразово. У даному зв'язку музикознавиця згадує три хори з поеми «Гамалія» М. Лисенка («Ой, діброво, темний гаю», «Іван Підкова», «Орися ж ти, моя ниво»), а також хори на тексти з поеми «Гамалія» С. Людкевича [26, с. 305]. О. Майчик доповнює вищенаведений перелік наступними творами: музика до поеми «Гамалія» В. Матюка; кантата «Гамалія» М. Копка для чоловічого, жіночого та мішаного хорів і трьох солістів; чотири чоловічих хори у супроводі фортепіано – «Хор бранців» («Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі»), «У туркені, по тім боці», «О милий Боже України!» і «Наш отаман Гамалія» з циклу «Музика до Кобзаря» М. Лисенка; хори «Гамалія» І. Біликовського для чоловічого хору і фортепіано Й. Кишакевича, хори «Наш отаман Гамалія» та «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» з циклу «П'ять шкільних хорів» для триголосного хору а cappella Я. Степового, «Наш отаман Гамалія» для одноголосного хору хлопчиків з фортепіано і квітетом Г. Хоткевича; однойменні твори для чоловічого хору а cappella Ю. Мейтуса та А. Штогаренка; балада Гната з опери «Назар Стодоля» «Наш отаман Гамалія» К. Данькевича [42, с. 60]. У дослідженні В. Драганчук також названо оперу-ораторію «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка [21, с. 71].

В сучасному українському музикознавстві та музичній критиці зустрічаються різні жанрові назви твору М. Скорика. Ми спиратимемося на авторське визначення жанру – поема-кантата для мішаного хору, сопрано, тенора та симфонічного оркестру [59]. Проте, не зважаючи на чітку вказівку композитора щодо джерел жанрового синтезу, у вітчизняних статтях, на афішах та у анотаціях до концертів можемо зустріти наступні визначення жанру «Гамалії»: кантата, вокально-симфонічна поема, кантата-симфонія, що може спричинити плутанину у сучасному музикознавчому дискурсі. Також можливі варіанти «поема-кантата» та «кантата-поема» (В. Драганчук). Втім, авторське жанрове визначення «поема-кантата», на нашу думку, має бути остаточним аргументом в дискусії з даного питання.

На відміну від більшості інших музичних втілень поеми Т. Шевченка, по зверталися лише до фрагментів поетичного твору, поема-кантата «Гамалія» М. Скорика включає більшість тексту шевченкового твору. Я. Бардашевська називає даний підхід новим етапом у традиції музичних втілень шевченківських творів [3, с. 51]. Композитор формує структуру твору у відповідності до побудови поетичного першоджерела.

За О. Майчиком, композиція твору складається зі вступу, шести розділів та коди. Показово те, що у своєму аналізі структури поеми-канти О. Майчик спирається у першу чергу на поетичний текст, тоді як Ю. Іванова виділяє у поемі-канти дев'ять розділів, базуючись на композиторських темпових позначеннях. Нижче представлено стислий огляд композиційних особливостей поеми-канти «Гамалія» С. Скорика у контексті жанрової своєрідності твору. Структурно-композиційний та виконавський аналіз твору, виконаний автором даного дослідження, наведено у наступному підрозділі.

Вступ «Ой нема, нема» за О. Майчиком (I розділ *Andante* за Ю. Івановою) є наближеним до думи (слідування синтаксичної та ритмічної організації мелодики за структурою вербального ряду, наскрізна форма, заспів унісоном басів) Роль декламаційної зв'язки-коментаря до наступного розділу є соло сопрано «Отак у Скутарі козаки співали». Ю. Іванова не виділяє дане соло у

якості окремої структурної одиниці. Натомість, В. Драганчук надає даному епізоду великого значення, вважаючи що він «сповна розкриває кордоцентричний, жіночий, оплакувальний стан» [21, с. 73].

Наступний розділ «Застогнав широкий» (II розділ *Piu mosso* за Ю. Івановою) являє собою живописну картину бурхливої водної стихії (висхідні імітаційні нашарування тріольних тремоло на тлі мартелютних фігурацій акомпанементу).

О. Майчик визначає наступне коротке імітаційне проведення фрази у сопрано і тенора як підводку до наступної побудови у виконанні чоловічої групи «У туркени по тім боці» (III розділ *Moderato con moto* за Ю. Івановою), активної, енергійної, мужньої та танцювальної водночас. «Це показ відомого козацького гумору, легко-сороміцького в своїй основі, в якому починає виявлятися сприйняття майбутньої битви як свята, як бенкету», – зазначає В. Драганчук [21, с. 73].

Контрастними є пейзажна споглядальність розгорнутого пісенно-кантиленного соло тенора «Пливуть собі, співаючи» (Ю. Іванова не виділяє даний епізод як окремий розділ, вважаючи його завершенням III розділу) та подальшої картини морської бурі (IV розділ *Andante* за Ю. Івановою) у виконанні повного хорового складу.

Зв'язка сопрано соло підводить до молитовно-хорального епізоду «О милий Боже України!» (V розділ *Andante* за Ю. Івановою), де композитор, на думку В. Драганчук, використовує ефект «етичного просвітлення» [21, с. 74], та бурхливої батальної сцени «Ріж, бий, катуй» (VI та VII розділи за Ю. Івановою) у рондо-варіаційній формі. «Стихія бою приводиться у паралель з буремною стихією, поступово трансформуючись у ритмічно мірне маршове скандування (театралізація подій, змальованих в поемі, підкреслюється тембрально: слово коментатора передає чоловіча група, текст героя – повний склад хору, яничар – інтервальна паралель солістів)», – зазначає О. Майчик [42, с. 62].

Фінальний епізод «Наш отаман Гамалія» (VIII розділ за Ю. Івановою) символізує потужне переможне начало. Це досягається за допомогою ізометрії

акордової фактури, завуальованої танцювальності з використанням ритмоформул гопака і метелиці, а також за допомогою використання рис прославленого канту у хоровій партії.

Кода-епілог (IX розділ за Ю. Івановою) виконується солістами, в партіях яких поєднано оповідь-речитацію, піднесене ствердження та подальший спадом-завмирання на тлі баркарольних фігурацій. В. Драганчук називає тихе завершення поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика катарсисом, очищенням після кривавих подій і водночас світлою радістю за визволення із неволі побратимів-козаків [21, с. 77]. Цікаво, що Л. Кияновська порівнює коду поеми-кантати М. Скорика із завершенням Високої меси Й. С. Баха, що, на нашу думку, є дуже влучним та справедливим [28].

В. Драганчук виділяє архетип козацтва, що проходить через усі епізоди поеми-кантати. На думку дослідниці, символіка козацтва найяскравіше представлена у хорі невольників «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», у козацькому хорі «У туркені на тім боці», у соло тенора «Пливуть собі, співають», у молитві козаків «О милий Боже України», у сцені бою «Ріж! Бий! Катуй невіру бусурмана!», у соло тенора «Реве, лютує Візантія», у гімні «Наш отаман Гамалія» [21, с. 72].

У поемі-кантаті «Гамалія» М. Скорика органічно поєднано жанрові риси поеми та кантати. Ю. Іванова називає кантатність зовнішньою оболонкою даного твору, а поемність – його внутрішньою сутністю [26, с. 309]. Крім того, дослідниця виділяє ще чимало піджанрів, що знаходять прояв у даному творі: це народні думи, сценічні жанри, аріозо, монологи, симфонічні жанри та навіть літературна поема [25, с. 307]. Тим не менш, визначальними жанровими моделями для даного твору залишаються поема та кантата.

Поемність твору визначається у першу чергу зверненням до жанру літературної поеми як до першоджерела. Втім, даний факт є не єдиною поемною рисою твору. Показовими рисами «Гамалії» М. Скорика, характерними для жанру поеми, є фольклорні витоки, тісний зв'язок музики та ілюстрованого нею віршованого слова, епічний наратив, філософська

зосередженість, драматичні кульмінації. Також суто поемною рисою є наскрізний розвиток загальної форми твору.

До рис, характерних для жанру кантати, віднесемо багаточастинність (хоч і об'єднану у єдине композиційне ціле), численні сольні епізоди та ансамблі (дуети), а також вокально-симфонічну природу музичної мови твору.

### **3.2. Поема-кантата «Гамалія» М. Скорика: структурно-композиційний та виконавський аналіз**

Поема-кантата «Гамалія» М. Скорика написана для сопрано, тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру. З часу свого написання даний твір був виконаний кращими колективами України: капелою «Думка» (художній керівник Євген Савчук, солісти Юдіта Ондич та Михайло Тищенко) та Національним симфонічним оркестром під керівництвом Володимира Сіренка (міжнародний музичний фестиваль «Kyiv Music Fest», Київ, 2003); симфонічним оркестром Львівської філармонії та хоровою капелою «Трембіта» (солісти Світлана Мамчур і Павло Толстой) під орудою автора (Львів, 2003) тощо.

I розділ – *Andante* (Не поспішаючи) – розпочинається невеликим оркестровим вступом, основу якого складає рух восьмими тривалостями у розмірі  $\frac{12}{8}$  в межах квінти на тлі витриманої квінти у нюансі *pp*. Подібна остинатність є символічним втіленням шуму хвиль моря. Після двотактового вступу поодинокі баси («*Ой, нема, нема ні вітру, ні хвилі*»), зображуючи плач невольників, сповнений туги за рідною батьківщиною. Заспів звучить у тональності *g-moll*, у нюансі *p*. До його інтонаційної основи покладено характерні інтервали (зменшена кварта, збільшена секунда), а також синкопований ритм поряд із витриманими залігованими звуками. Настрій басів підхоплюють тенори («*Чи там раду радять*»). Поява нової тембрової групи супроводжується зміною тональності (*fis-moll*) й посиленням динаміки (*mp*), проте ритмічний рисунок та інтонаційні звороти суттєвих змін не зазнають. Згодом ці хорові групи поєднуються, і народжується потужний чотириголосний

чоловічий хор з *divisi* у кожній партії. Хор «*Ой, заграй, заграй*» відображає силу та міць українських козаків, що знаходяться у неволі, проте моляться за Україну та мріють про козацьку славу. Хору притаманне чергування суворої чотириголосної вертикалі та одноголосних переключок, а саме мелодико-гармонійної фактури та унісонів. Основу інтонаційної сфери складає велика кількість хроматизмів. За своєю образністю хор є дуже динамічним, про що свідчать постійні тональні відхилення, гнучкі нюанси, пунктирний, синкопований ритми та перемінний розмір. Наприкінці розділу теситурні умови понижуються, як і динамічні нюанси. Унісонне звучання басів має специфічне художнє значення у побудові розділу, а саме сприяє створенню так званої аркової драматургії. Слід зазначити, що в основі оркестрової партії усього розділу покладено інтервал квінти як уособлення звучання старовинних українських інструментів (зокрема, ліри та кобзи).

II розділ – *Piu mosso, affettuoso* (Більш рухливо, ніжно). Сольному епізоду сопрано передуює оркестровий вступ (10 тактів) – своєрідний «перехід», що налаштовує слухачів на нову образну сферу. Соло сопрано є непростим, як з точки зору інтонування хроматичних та діатонічних півтонів, так і через ускладнений ритмічний рисунок, в тому числі у високому регістрі. Промова тексту у подібній теситурі потребує від виконавця неабияких вокально-хорових навичок, адже донесення поетичного тексту сприятиме розумінню слухачем усієї палітри емоцій та образів, що закладені у слові. Вперше з'являється мішаний чотириголосний хор («*Застогнав, широкий*»). Характерною рисою даного епізоду виступає тріольний ритмічний рисунок, що, як зазначає Ю. Іванова, є «відтворенням серцебиття у музиці» [26, с. 306], як у хорі, так і у оркестрі. Музичний матеріал розгортається хвилеподібно: місце має почерговий вступ окремих партій, їх поєднання у терцовому та секстовому співвідношенні, оркестрові віртуозні «підйоми». *Tutti* хору та оркестру («*Зареготався дід наш дужий*») підкреслюється уповільненням темпу (*Meno mosso*), появою акордового викладення, динамікою *ff*. Даний епізод є свого роду місцевою кульмінацією. Втім, акордовий склад змінюється поліфонічним,

використовуються елементи імітації, що підводять до загально-хорового «Чую!», яким завершується розділ.

III розділ – *Moderato con moto* (Помірно рухливо) – похідна пісня козаків, яку М. Скорик стилістично наближує до козацьких пісень. Як і характерно для української народної пісні, даний епізод має традиційну куплетно-варіаційну форму та відзначається перемінним розміром, рухом по головних тризвуках ладу та унісонними закінченнями фраз. Кожному з трьох куплетів передують оркестровий вступ, завдяки чому відбуваються тональні зміни (перший куплет – *G-dur*, другий – *As-dur*, третій – *B-dur*). Пісня має піднесений, веселий характер та демонструє незламний дух українського народу. У першому та третьому куплетах козаки розповідають про похід на турок, свою безстрашність, а у другому – показують готовність «*різати й палити, аби братів визволяти*». Поява акордового викладення, поєднання голосів у чітко витриману вертикаль (триголосся), зменшені гармонії та поступове підвищення теситури ніби підкреслюють вольову натуру запорожців, їх бажання боротись разом за свою свободу та незалежність. Особливого значення набуває ритмічний рисунок в оркестрі (восьма й дві шістнадцятих у розмірі  $\frac{3}{4}$ ), що є остинатним упродовж усього розділу, імітуючи таким чином рух коней. Завершується розділ занепокоєним теноровим соло «*Пливуть собі*». Тут вперше з'являється образ отамана Гамалії, безстрашного запорозького вояки. Його мужність підкреслена вигуком хору «*Не злякає*» у високому регістрі та динамічному нюансі *ff*.

IV розділ – *Andante* (Спокійно). Характерним явищем для кантати-поєми «Гамалія» М. Скорика є оркестрове обрамлення кожного розділу. Даний розділ не є виключенням. Побудований за принципом контрасту, він має оповідний характер, що відтворено у темповій ремарці *Andante*. Першими вступають альти: у нюансі *p*, у середньому регістрі вони змальовують картину спокійної Візантії, передмістя Стамбула, де знаходяться ув'язнені козаки. Звучання альтів підхоплює чоловічий хор, темп змінюється (*piu mosso*), з'являються хроматичні ходи, дисонуючі співзвуччя на словах «*Босфор клекотить, неначе скажений*».

Подальший вступ альтової партії звучить бурхливіше та поступово призводить до хорового *tutti* («*Реє синє море*»). Увесь розділ базується на чергуванні окремих партій хору, *tutti* та сольних епізодів. Окрім цього, оркестрова партія також сповнена терпких гармоній, що нагадують розбурхане море, а остинатний ритм ніби зображує хвилювання у душах козаків. Обидва соло – і сопрано, і тенора – побудовані з коротких мотивних вигуків, що наближені до оперних речитативів. Таким чином солісти виконують роль оповідачів та отримують на свої партії навантаження більш емоційно-психологічне, ніж вокальне.

V розділ – *Andante* (Молитва «*О, милий Боже України!*»). Козаки у неволі звертаються до Бога з проханням бути почутими і не пропасти на чужині. Музичний склад чоловічого хору-молитви має сувору хорову вертикаль та гармонічну фактуру, що повністю дублюється оркестром. Хор розпочинається у тональності *f-moll*, згодом відбуваються відхилення у тональність III ступені – *As-dur*, а пізніше – у *C-dur*, *b-moll*, *fis-moll*, *h-moll*. Окрім постійних тональних змін, складною з точки зору інтонування є гармонічна складова музичної мови. Питання інтонування у даному випадку слід розглядати як з кожною партією окремо, так і працювати над гармонічним строем в цілому, тобто віднайти загально-хорову вертикаль. Гармонічні співзвуччя, що виникають, нерідко виходять за межі традиційного чотириголосного викладу, а тому твір має виконуватись добре укомплектованим чоловічим складом голосів, врівноваженим між собою по силі звучання та технічним можливостям. Якщо спочатку молитва має всі ознаки хоралу, то наприкінці фактура набуває змін: звучить масивний октавний унісон, що поступово стихає завдяки пониженню теситурних умов і динаміки. Таке викладення є рисою певної вершини, кульмінації-вигуку, після чого молитва знов стає спокійною, тихою, сповненою болем. Закінчується хор нюансом *p* у низькому регістрі.

VI розділ – *Allegro* (Скоро). Даний епізод є кульмінацією твору. М. Скорик повністю «йде» за Т. Шевченком, зберігаючи усі особливості драматургічного розвитку й розгортання подій. Музичний текст добігає

кульмінації згідно з літературним першоджерелом. Розділ сповнений експресії: «*Ріж, бий, катує невіру-бусурмана!*», – кричить на фортеці Гамалія під час битви з ворогами. Музична мова характеризується появою пунктирного ритму, перемінного метру, короткими мотивними розробками у жіночих партіях («*Хто такий?*»), перегукуваннями жіночого й чоловічого хору, наявності *divisi* в партіях сопрано та тенора, складністю гармонічної мови. Завдяки використанню октавного унісону чоловічого й жіночого хору на словах «*І покотились яничари*», низхідному руху мелодії, акцентуації кожного звуку, динаміці *ff* та наявності агогічного відхилення (*allargando*) постає картина падіння ворогів у запеклій боротьбі. Напруга в оркестрі підсилюється появою вже відомої остинатної тріольної ритмічної структури, пунктирним ритмом та, з рештою, акордовим складом фактури. Соло сопрано і соло тенора «*Стрепенулись соколята*» – це епізод, що дає надію на світле майбутнє. Поява елементів імітації («*Темно всюди*») в кульмінації твору свідчить про наслідування М. Скориком західно-європейської традиції побудови циклічних форм (як, наприклад, у кантатах Й. С. Баха, ораторіях Г. Ф. Генделя, Реквіємах В. А. Моцарта, Й. Брамса, Дж. Верді тощо, де поліфонічна форма, частіш за все, використана в найбільш змістовно навантажених частинах, а наприкінці усі голоси поєднуються з оркестром *tutti* у єдиному гармонічному викладі). Подібним чином і в поємі-кантаті «Гамалія» М. Скорика елемент імітації змінюється поєднанням усіх хорових груп і оркестру («*Засвіtimo!*») у єдиний гармонічний пласт, на тлі якого в оркестрі продовжується остинатний тріольний рух. Секундові співвідношення акордів, як у низхідному, так і висхідному русі, набувають особливого трагічного значення.

VII розділ доручено солістам. «*Реве, лютує Візантія*», – заспіває тенор вдумливо, розсудливо. Партія набуває лінійності та мелодичності, оспівуються основні ступені ладу, музичний текст підпорядковується вербальному, широкі фрази відповідають стилістичним ознакам української вокальної музики. Низхідні хроматизми у високому регістрі являють собою певну інтонаційну складність, тому слід формувати звук у високій співацькій

позиції, не втрачаючи головного звучання при русі мелодії вниз. Окрім цього, промова тексту має бути якісною та розбірливою, що також досить складно досягти у такій теситурі. Соло сопрано «*Скутар, мов пекло те, палає*» розповідає про наслідки битви, пригнічений стан передмістя Стамбула, довгоочікуване визволення козаків. Як і партії тенора, соло сопрано притаманні довгі фрази, що потребують широти дихання та неабияких вокальних навичок при інтонуванні складних інтонаційних сполучень. Незабаром обидві партії поєднуються в дуеті у співвідношенні терції через октаву («*Козацтво сміливе літає*»), а згодом почергово перегукуються, поступово підвищуючись у теситурному та динамічному плані, і знов поєднуються у терцієвому дуеті. «*Пала Скутар*», – не гучно промовляє жіноча група хору, уповільнюється темп (*Meno mosso*), чергується мінорний та мажорний лад, три- та чотириголосний хоровий виклад. Розгорнутим мажорним тризвуком завершується хоровий епізод, що символізує радість від перемоги у серцях людей, проте думку, розпочату жіночими голосами, підхоплюють та завершують солісти.

VIII розділ – *Piu mosso* (Більш рухливо) – ще одна козацька пісня. Запорожці славлять Гамалію, свого отамана. Двотактовий оркестровий вступ звучить у тональності *As-dur*, проте хор вступає у тональності *f-moll*. Мелодико-гармонічна фактура, поступове підвищення теситури у чоловічому вокальному втіленні звучить мужньо та піднесено. В пісні простежуються риси маршовості, на що вказує розмір  $\frac{4}{4}$  та відповідний ритмічний рисунок в оркестровій партії. Згодом чотириголосся змінюється двоголоссям, характерною рисою якого є протилежний рух баса й тенора та їх терцієве співвідношення. На словах «*Братів визволяти*» знов виникає сувора гармонічна вертикаль, зменшені гармонії у високому регістрі, аби підкреслити значення цих слів не лише для самих козаків, а й для усього українського народу. Цікавим та незвичним є зіставлення тональностей *f-moll* та *gis-moll*. У подальшому хоровий матеріал розгортається виключно в гармонічному вигляді і завершується пісня октавним унісоном в тональності *gis-moll*. Щодо виконавських труднощів слід вказати на високу теситуру в партії першого тенора та наявність альтерацій. Кульмінацією

пісні слугує вигук отамана Гамалії: «*Браття, будем жити!*». «*Вилітали запорожці*», – підхоплює переможну тему мішаний склад хору у супроводі оркестру. Тема звучить більш випукло, рельєфно, в тому числі за рахунок укрупнення ритмічних сполучень – появи половинних, половинних з крапкою та цілих звуків. Мелодичні лінії чоловічої групи голосів дещо порушуються висхідними стрибками на октаву або сексту. Жіночі, в свою чергу, постійно звучать у високій теситурі, на повторюваних або витриманих звуках, що потребує від співаків гарної вокально-хорової підготовки та врівноваженого ансамблю як місцевого – в межах однієї партії, так і загально-хорового. Широке розташування акордів у хоровій партитурі є не найзручнішим для виконання, проте створює монументальність звучання, яким завершується VIII розділ.

IX розділ – Кода. Соло тенора «*Пливуть співаючи*» розпочинається співом на одному витриманому звуці, спокійно та умиротворено. Адже козаки, як переможці, з гордістю повертаються додому. Квартовий висхідний рух у спокійній розповіді тенора характеризує мужність отамана Гамалії. Тихий акомпанемент оркестру імітує погойдування морських хвиль засобом тріольного остинатного руху. Соло сопрано «*Пливуть собі*» продовжує створений образний стан у нюансі *tr*. Рух мелодії поступовий, стрибки здійснюються щонайбільше на кварту вниз. Наприкінці твору тенор та сопрано поєднуються в октавному унісоні на словах «*Гамалію, вітер віє*». М. Скорик майже ілюстративно зображує морський пейзаж: хвилеподібні арпеджіато, що рухаються по основним тризвукам ладу та поступове затихання динаміки від *ff* до *pp*, якими завершується останній розділ поеми-канати «Гамалія».

### **3.3. Специфіка інтерпретаційних прочитань поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика (на прикладі виконавських версій Національної заслуженої академічної капели України «Думка» та хору Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського)**

Поєма-кантати «Гамалія» М. Скорика є репертуарним твором і досить часто виконується професійними колективами України. У якості матеріалу для інтерпретаційного аналізу було обрано виконання даного твору, представлені Національною заслуженою академічною капелою України «Думка» та студентським хором диригентсько-хорового факультету Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Обидва виконання поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика відбулись восени 2018 року.

Виконання поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика **Національною заслуженою академічною капелою України «Думка»** відбулося 6 жовтня 2018 року у колонній залі імені М. В. Лисенка у рамках закриття міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» та було присвячене восьмидесятиріччю від дня народження Мирослава Скорика. Національна заслужена академічна капела України «Думка» (художній керівник – Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, голова хорового товариства України імені М. Леонтовича, професор *Євген Савчук*) виконала поєму-кантату М. Скорика у супроводі Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (диригент – Лауреат Національної премії імені Т. Г. Шевченка, народний артист України, професор кафедри оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Володимир Сіренко); солісти – заслужений артист України *Олена Нагорна* та заслужений артист України *Михайло Тищенко*; диригує *Володимир Сіренко*.

**Студентським хором диригентсько-хорового факультету Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського** (художній керівник – *Євген Савчук*, солісти – *Дар'я Новицька* та *Віктор*

*Сачок*, диригує *Дмитро Савон*) поему-кантату «Гамалія» М. Скорика було виконано 23 листопада 2018 року у приміщенні Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва на ювілейному П'ятому Хоровому святі «Школа Павла Муравського» під девізом видатного диригента «Спів дає відчуття волі», присвяченому Шевченкіані Мирослава Скорика та завершенню Всеукраїнського мистецького проекту «Україна співає Кобзаря».

Отже, розглянемо дві інтерпретації поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика. Виконання капелюю «Думка» та солістами у супроводі симфонічного оркестру повністю відповідає виконавському складу, зазначеному композитором у партитурі (як було зазначено у попередніх розділах, поема-кантата «Гамалія» написана для мішаного хору, сопрано, тенора та симфонічного оркестру). У свою чергу, хор студентів НМАУ імені П. І. Чайковського та солісти виконують твір у супроводі фортепіано.

Поема-кантата «Гамалія» починається двотактовим оркестровим вступом, після якого вступають баси. Заспів «*Ой, нема, нема ні вітру, ні хвилі*» у виконанні співаків «Думки» звучить суворо, рівно, витримано, що відповідає його символічній функції (плач невольників). Тенори переймають та продовжують образну сферу басів, максимально наближуючись до них як у тембральному відношенні, так і за якістю звучання в цілому. Увесь чоловічий розділ звучить потужно та різноманітно з точки зору динамічних відтінків, агогіки, що свідчить про досконале дотримання виконавцями усіх зазначень композиторських ремарок у нотному тексті.

У виконанні студентського хору даний епізод позначений деякою тембральною неоднорідністю, особливо це відчувається при почерговому вступі хорових груп. Окрім цього, такого роду неоднорідність звучання зустрічається, наприклад, при виконанні тенорами високих нот, а тому формування голосних в усіх партіях здійснюється по-різному. Втім, добре вибудована драматургія епізоду з його динамічними нюансами свідчить про високоякісну підготовку диригента.

Розділ II характеризується вступом мішаного складу хору та солістів. У обох виконавських версіях солістки співають інтонаційно чисто, гарно вимовляють поетичний текст, мають вишукані тембри голосів. Солістка «Думки» має ліричний тип голосу, проте добре озвучує та наповнює залу звуком. Солістка, що співає разом із студентським хором, має драматичну вокальну природу – верхні ноти у її виконанні звучать більш міцно та напружено. Проте, обидва виконання репрезентують якісну підготовку та знання музичного тексту відносно усіх виконавських груп.

Хорові *tutti* «Застогнав, широкий» та «Зареготався дід наш дужий» втілені більш монументально у виконанні «Думки» за рахунок дублювання хору оркестровою партією. Вигуки «Чую!» підкреслені, драматичні, додають гостроти звучання. Вдале прочитання поліфонічного епізоду «Загула» студентським хором визначено наявністю необхідного штриху та якістю промови тексту.

Розділ III представляє собою похідну пісню козаків, що виконується виключно чоловіками. Слід зазначити, що чоловічий склад капели «Думка» краще укомплектований, аніж чоловіча група студентського хору Національної музичної академії України. Крім того, студентські голоси ще не мають відповідної досвідченості та майстерності. Особливо це стосується тенорової партії. Тенори у капелі «Думка» володіють поставленими, тембрально насиченими голосами. До того ж, кількісний склад співаків у колективах такого рівня має фіксовану кількість виконавців, що добираються у кожену партію за схожістю голосових даних, тобто максимально наближені один до одного за силою звуку та тембром. Студентський хор з об'єктивних причин не має таких можливостей, тому, зазвичай, задовольняється неуккомплектованим складом співаків, частіше – у чоловічих партіях, а саме у тенорах. В цілому, чоловіча група студентського хору звучить досить переконливо. Велика увага приділена вимові тексту та закінченням слів, які дуже чітко промовлені. Чоловіча група капели «Думка», як було зазначено вище, співає більш досвідчено, озвучуючи музичний матеріал у будь-якій теситурі та у будь-якому нюансі. Окрім цього, їх

вікові особливості у більшій мірі відповідають образу мужніх козаків, що, безумовно, позначається й на загальному образно-емоційному контексті.

У Розділі IV, що змальовує картину спокійної Візантії, викладення основного тематичного матеріалу доручено партії альтів. Альти студентського хору звучать прозоро, не навантажено, добре інтонують усі хроматичні та діатонічні півтони, мають гарний унісон.

Альтова партія капели «Думка», в свою чергу, це більш забарвлені, масивні голоси. Соло тенора також характеризується наявністю хроматичних ходів, що являють собою неабияку складність і потребують певної виконавської майстерності від співаків.

Соло сопрано наприкінці розділу є уособленням болю козаків. Солістка капели «Думка» дуже виразно інтонує, вимовляє текст. Солістка студентського хору, окрім чистоти інтонування, доносить значення кожного слова, передає голосом емоції та страждання поневолених запорожців.

У хорі-молитві з Розділу V хор студентів музичної академії втілює образ полонених козаків наступними засобами виразності: зазначений композитором темп *Andante* досягається поступовим, розміреним рухом, а також проспівуванням кожної тривалості від восьмої до залігової половинної; нюанс *p* виконується озвучено, на опорі; високі ноти оповиті м'яким теноровим фальцетом. Щільне *legato*, ланцюгове дихання, градація динамічних відтінків від найнижчого до найвищого – у даному виконанні наявні усі ознаки високого рівня хорової майстерності. Чи не найважливішим у цьому епізоді є саме текст молитви «*О, милий Боже України*», якому приділено велику увагу: вимова голосних в єдиній співацькій манері, особливо на довгих нотах, чіткі приголосні наприкінці слів, якісна дикція та артикуляція, що, власне, свідчить про розуміння синтезу вербального й музичного текстів як диригентом, так і співаками. Дуже вдало усім виконавцям вдалося створити той молитовний стан, в якому мали перебувати люди, що знаходився у неволі на чужині та прагнули довгоочікуваної свободи.

Щодо виконання даного епізоду капелою «Думка», то слід зауважити, що хор-молитва звучить з відчуттям динамічної та емоційної перспективи. Відчувається наявність внутрішньо-дольової пульсації, темп, у порівнянні з попереднім виконавством, більш прискорений. Яскравий нюанс досягається вже на словах «*І сором тут, і сором там*», а кульмінаційне «*І перед всіми у кайданах статъ козакові...*» звучить дуже підкреслено та драматично.

Кульмінацію поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика – VI Розділ – побудовано за принципом чергування хору і солістів. Слід зазначити, що обидва виконання сповненні експресії, динамічного розвитку, де емоційно-образне втілення образів добігає своєї вершини. В обох варіантах звучання хорів драматичне, напружене, наприклад, на словах «*Ріж, бий, катуй невірубсурмана!*» у почерговому виконанні жіночого та мішаного хору. Перемінний розмір та постійні зміни фактури – гармонічний склад та імітаційна поліфонія – вправно й технічно втілені в обох інтерпретаціях.

Важко порівнювати звучання симфонічного оркестру та фортепіанного супроводу. Адже оркестр – це невичерпна палітра звуків, тембрів, музичних барв. На жаль, жоден рояль в повній мірі замінити могутнє звучання оркестру не здатний, проте може наблизити слухача до сакрального сенсу, закладеного у музичному тексті.

У Розділі VII, у якому розповідається про завершення битви, перемогу козаків, основними оповідачами виступають солісти – сопрано та тенор. Високі теситурні умови потребують від виконавців висококваліфікованого виконання, адже промова тексту у верхньому регістрі є найскладнішою. Солісти студентського хору добре інтонують, оспівують весь тематизм, дотримуються лінійності звучання. Солісти капели «Думка», в свою чергу, співають більш акцентовано, підкреслено, а згодом – мелодично, виразніше відносно поетичного тексту великого Кобзаря.

У Розділі VIII представлено переможну маршова пісня запорожців. Студентський хор співає у академічно витриманій манері упродовж всього розділу, у той час як співаки капели «Думка» наближуються стилістично та за

манерою звукоутворення до народного козацького співу. Наприклад, на словах «*Брати, будем жити!*» чоловіча група хору студентів проспівує нотний текст, як зазначено у хоровій партитурі (чотириголосний чоловічий виклад), а у виконанні капели соліст із хору заклично вигукує ці слова, як це зробив би, напевно, сам отаман Гамалія, підбадьорюючи своїх козаків. Піднесений настрій запорожців підхоплює увесь мішаний хор та продовжує виконання – кожен хорист у відповідній співацькій манері.

Останній розділ поеми-кантати «Гамалія» завершується умиротвореним співом соло тенора та сопрано. Проте, наспівні мелодії двох сольних партій поступово змінюються бурхливими змінами ритму та характеру мелодії. Солістам обох хорових колективів майстерно вдалися ці ритмічно-інтонаційні зміни, та вони гідно впорались з наданою їм місією – оповідачey, що завершують твір. Наприкінці звучить оркестровий «морський» супровід, що найвідповідніше втілений у звучанні оркестрової арфи.

Таким чином, зазначимо, що, попри високий професійний рівень обох колективів Національна заслужена академічна капела України «Думка» має значні об'єктивні переваги, обумовлені досвідом та наявним складом виконавців, що у більшій мірі відповідають художнім задачам, поставленим перед виконавцями поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика.

### Висновки до Розділу 3

Структурно-композиційний аналіз поема-кантата «Гамалія» (2003) М. Скорика виявив, що вона: 1) належить до вокально-симфонічного жанру; 2) написана для складу: сопрано, тенор, мішаний хор та симфонічний оркестр; 3) складається з 9 розділів. Літературною основою поеми-кантати М. Скорика є однойменна поема Т. Шевченка (1842), сюжет якої розповідає про морський похід отамана Гамалії з козаками в Стамбул для визволення з неволі своїх побратимів, відображений через архетип лицарства-козацтва. У творі органічно поєднано жанрові риси поеми та кантати. Риси поемності у даному випадку переважають, є похідними від загальної концепції твору та становлять його сутність, а риси кантатності формують співвідношення виражальних засобів твору і виступають як зовнішня оболонка даного твору.

Окрім того, на внутрішню структуру твору мають вплив ще чимало жанрових моделей: народні думи, сценічні жанри, аріозо, монологи, симфонічні жанри та навіть літературна поема. Тим не менш, визначальними жанровими моделями для даного твору залишаються поема та кантата.

Аналіз інтерпретаційних версій поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика, представлених Національною заслуженою академічною капелою України «Думка» та хором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського продемонстрував, що, попри високий професійний рівень обох колективів, Національна заслужена академічна капела України «Думка» має значні об'єктивні переваги, обумовлені досвідом та наявним складом виконавців, що у більшій мірі відповідають художнім задачам, поставленим перед виконавцями поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика.

## ВИСНОВКИ

Проаналізувавши наукові дослідження, присвячені життєвому та творчому шляху М. Скорика, можна у повній мірі зазначити, що хорова творчість композитора характерна своєю різноманітністю – жанровою, стильовою, тематичною. Вона є результатом синтезу таланту, майстерності та плідної праці, та, безперечно, потребує детального та всебічного дослідження в теоретичних та виконавських аспектах.

Творчість М. Скорика характеризується високою майстерністю і професійністю, добрим володінням формою, вишуканою фактурою, мелодичним багатством. Хорова спадщина М. Скорика представлена такими зразками як: вокально симфонічні та твори а cappella, світські та духовні, авторські та обробки народних пісень. Зокрема мистець звернувся до жанрів кантати для хору, солістів і симфонічного оркестру («Весна», «Людина», «Гамалія»), концертних різновидів літургійної музики (Духовний концерт реквієм «Запокійна», «Літургія святого Йоана Золотоустого»), псалмів, хорового циклу «Пори року», та обробок народних пісень. Композитор постає безперечним майстром в усіх жанрах своєї творчості і посідає сходинку одного з найталановитіших митців нашого часу.

Фольклорна тематика у творчості М. Скорика є безцінним сегментом. Звернення до народної пісні для композитора – це етичне начало, яке переросло в особливий життєвий уклад. Любов до національного фольклору сприяла пошуку нових народних джерел для втілення їх в авторській інтерпретації. Вслухаючись в красу різних пісень свого регіону і ознайомившись із записами народних пісень у виконанні професійних співаків, М. Скорик набув безцінний слуховий досвід, який дозволив йому повною мірою розкривати оригінальність народної пісні у своїй творчості.

В результаті структурно-композиційного аналізу циклу «Три українські весільні пісні» (1974) М. Скорика визначено, що він написаний у жанрі фольклорної обробки народної пісні для хору а cappella та складається з трьох пісень: «Ой летять галочки», «Шуміла ліщина» і «Хиляються ворота». Всі ці

пісні належать до тієї частини обряду, яка пов'язана з прощанням нареченої зі своєю сім'єю, батьками.

Композиторська інтерпретація циклу «Три українські весільні пісні» зумовлена специфікою образного мислення М. Скорика, головною рисою якого є театральність. Програмне розкриття образного змісту циклу «Три весільні українські пісні» та його сценічне втілення веде до перетворення жанру пісні на своєрідні сцени-монологи.

Композитор привносить до жанру обробки народної пісні ряд новацій, серед яких створення авторської мелодії на основі народних текстів і характерних ознак побудови фольклорних зразків, насичення гармонії складними співзвуччями, застосування змінних і змішаних розмірів для безперервного розвитку музичної думки.

Цикл «Три весільні українські пісні» М. Скорика – це яскравий приклад сирітського весілля, трагічна семантика якого реалізується за допомогою стилістики протяжної пісні.

В результаті виконавського аналізу партитури циклу «Три весільні українські пісні», виявлено, що його сценічне втілення можливо професійними хоровими колективами, які досконало володіють вокально-хоровою технікою та виконавською майстерністю.

Структурно-композиційний аналіз поема-кантата «Гамалія» (2003) М. Скорика виявив, що вона: 1) належить до вокально-симфонічного жанру; 2) написана для складу: сопрано, тенор, мішаний хор та симфонічний оркестр; 3) складається з 9 розділів. Літературною основою поеми-кантати М. Скорика є однойменна поема Т. Шевченка (1842), сюжет якої розповідає про морський похід отамана Гамалії з козаками в Стамбул для визволення з неволі своїх побратимів, відображений через архетип лицарства-козацтва. У творі органічно поєднано жанрові риси поеми та кантати. Риси поемності у даному випадку переважають, є похідними від загальної концепції твору та становлять його сутність, а риси кантатності формують співвідношення виражальних засобів твору і виступають як зовнішня оболонка даного твору.

Окрім того, на внутрішню структуру твору мають вплив ще чимало жанрових моделей: народні думи, сценічні жанри, аріозо, монологи, симфонічні жанри та навіть літературна поема. Тим не менш, визначальними жанровими моделями для даного твору залишаються поема та кантата.

Аналіз інтерпретаційних версій поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика, представлених Національною заслуженою академічною капелюю України «Думка» та хором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського продемонстрував, що, попри високий професійний рівень обох колективів, Національна заслужена академічна капела України «Думка» має значні об'єктивні переваги, обумовлені досвідом та наявним складом виконавців, що у більшій мірі відповідають художнім задачам, поставленим перед виконавцями поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика.

Для хорової творчості М. Скорика характерними є пильна увага до літературного чи фольклорного першоджерела, естетика неофольклоризму, підпорядкування музичної мови специфіці поетичного тексту, використання тембрової символіки, експерименти з тими чи іншими жанровими моделями та рівновага між творчими новаціями та слідуванням традиціям.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. Москва, 1987. С. 5 – 44.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Бардашевська Я. М. Образно-стилістичні і жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезій Т. Г. Шевченка // Молодий вчений. № 12 (27). Частина 4. 2015 р. С. 50–54.
4. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник / Київ, 2002. 440 с.
5. Берегова О. Зміна світоглядних орієнтирів в останніх творах М. Скорика // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2000. Вип. 10. С. 42–45.
6. Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 4. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_12) (дата звернення: 12.02.2020).
7. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2011. 20 с.
8. Білик І. Особливості інтерпретації жанру обробки народної пісні в творчості М. Скорика на прикладі «Трьох українських весільних пісень» / І. Білик // Київське музикознавство. 2010. Вип. 31. С. 179–185.
9. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы Москва : Музыка, 1977. 332 с.
10. Божко Л. Сучасні композитори – музичні інтерпретатори поезій Т. Г. Шевченка. Шевченко і музика. Дрогобич. Коло. С. 40–46.

- 11.Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики ХХ століття. Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ : Освіта України, 2010. 268 с.
- 12..Волох О. М. Скорик – Мойсей української музики. Дрогобич : Молодь і ринок, 2011. С. 133–136.
- 13.Герасименко Л. Три псалми М. Скорика : до проблеми взаємодії тексту і музики // Музична наука на початку третього тисячоліття. ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2017. Вип. 4. URL: [http://musikology.com.ua/upload-files/vip\\_4/gerasimenko.pd](http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/gerasimenko.pd) (дата звернення: 12.03.2020).
- 14..Гнатів Т. Мирослав Скорик. Українське музикознавство. 1968. Вип. 3. С. 142–151.
- 15.Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград : Сов. композитор, 1985. 97 с.
- 16.Гончаров А. Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 18. Музичне виконавство. Книга 7. Київ, 2001. С. 37–47.
- 17.Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.
- 18.Гусарчук Т. «Духовний концерт» Мирослава Скорика: концепційна трансгресія та її інтонаційне втілення // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Історія в особистостях (до 100-річчя Київської консерваторії). Вип. 86. Київ, 2013. С. 419–436.
- 19.Гулеско І. І. Національний хоровий стиль. Харків, 1994. 107 с.
- 20.Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский а. анализ). Новосибирск : Наука, Сибир. отд-ние, 1982. 256 с.
- 21.Драганчук В. Символіка архетипу лицарства-козацтва у шевченкіані Мирослава Скорика та Віктора Камінського // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2013. Вип. 29. С. 70–81.

22. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для вузов. Москва : Владос, 2003. 272 с.
23. Задерацкий В. Обретение зрелости (О творчестве украинского композитора Мирослава Скорика). Советская музыка. 1972. № 10. С. 32–37.
24. Іваницький А. Українська народна музична творчість : посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ : Музична Україна, 1990. 336 с.
25. Іванова Ю. Жанр хорової поеми як синтез музичного та поетичного мистецтв (на прикладі творів українських композиторів ХІХ–ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 17 с.
26. Іванова Ю. Особливості структури поеми-кантати М. Скорика «Гамалія» (до проблеми жанрового синтезу) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2012. Вип. 16. С. 302–309.
27. Історія української радянської музики: учбовий посібник / ред. кол. : О. Зінкевич, І. Ляшенко, І. Пясковський, О. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1990. 311 с.
28. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 588 с.
29. Кияновська Л. Мирослав Скорик : творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
30. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
31. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Сполом, 2000. 284 с.
32. Колодуб І. С. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы. Київ: Муз. Україна, 1984. 47 с.

33. Коменда О. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. С. 342–346.
34. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. Київ : Музична Україна, 1985. 80 с.
35. Копиця М. Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. Митець і соціум. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 86. С. 407–418.
36. Корыхалова Н. Інтерпретація музики. Ленінград, 1979. 174 с.
37. Крылова Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения к музыке // Музыкальное искусство и наука. Москва, 1978. № 3. С. 65–98.
38. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва, 1998. 344 с.
39. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 14. Музичне виконавство. Книга 6. Київ, 2000. С. 18–31.
40. Лісецький С. Й. Сильові тенденції «неокласицизм» і «неофольклоризм» у музиці М. Скорика // Альманах «Культура і сучасність». № 1. 2016. С. 92–97.
41. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
42. Майчик О. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики // Українська музика. 2018. Вип. 3 (29). С. 58–65.
43. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова книга, 2012. 463 с.
44. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
45. Мельник Л. Притча о «Моисее» («Моисей» М. Скорика на Львовской сцене) / ПіК. 2001. 3-9 июля. С. 52–53.

46. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Сов. композитор, 1983. 266 с.
47. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
48. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Киев. гос. консерватория, 1994. 157 с.
49. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ : Музична Україна, 2004 р. С. 76.
50. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
51. Назайкинский Е. В. Стиль та жанр в музиці : учеб. пособие. Москва : Музыка, ВЛАДОС, 2003. 248 с.
52. Оголевец А. Специфика выразительных средств музыки. Москва, 1969. 344 с.
53. Олійник Л. Мирослав Скорик: «Моя професія – створювати мелодії» // День. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/miroslav-skorik-moya-profesiya-stvoryuvati-melodiyi> (дата звернення: 10.12.2019).
54. Плечелюк Г. Образ ниви як символ архетипу переродження у кантаті Мирослава Скорика «Весна» // Наукові записки. Мистецтвознавство. 2017. № 1. Вип. 36. С. 55–61.
55. Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика // Слово. № 2 (39), 2009. С. 32–33.
56. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ : Наук. думка, 1979. 218 с.
57. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура : від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.
58. Скворцова Н. Специфіка втілення голосінь весільно-обрядового циклу у творчості сучасних українських композиторів (на прикладі творів М. Скорика та О. Козаренка) // Київське музикознавство. 2013. Вип. 46. С. 116–120.

- 59.Скорик М. Гамалія : Поема-кантата : Клавір // Співає «Думка»: хорові твори / упоряд. Є. Савчук, передм. Ю. Чекан. Київ : Музична Україна, 2003. С. 176–230.
- 60.Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ ст. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.
- 61.Скребков С. К вопросу о исполнительской трактовке музыкальных произведений // Скребков С. Избранные статьи; ред.-сост. Д. А. Арутюнов. Москва : Музыка, 1980. С. 17–23.
- 62.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
- 63.Соколов А. Музыкальная композиция ХХ века : диалектика творчества. Москва: Музыка, 1992. 228 с.
- 64.Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971. 341 с.
- 65.Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Для студентов вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
- 66.Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. СанктПетербург : Лань, 1999. 496 с.
- 67.Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
- 68.Чекан Ю. Вступна стаття // Духовні твори М. Скорика. Київ, 2005. С 6.
- 69.Шаповалова Л. В. Смысл как категория ценностной семантики музыки//Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006.Вип. 60. С. 17–25.
- 70.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. К., а. Заповіт, 1998. 367 с.
- 71.Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Муз. Україна, 1979. 56 с.
- 72.Якубяк Я. Мирослав Скорик. Композитори союзных республик : сб. статей / сост. Л. Красинская. 1980. Вып. 3. С. 94–130.

- 73.Ярко М. Феномен «фольклорської фонемі» як метод опрацювання фольклорних джерел у творчості Мирослава Скорика. Молодь і ринок. 2009. № 8. С. 66–69.