

УДК78.071.1(477)(092):78.087.68

DOI 10.34064/khnum2-38.12

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри
хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: belzol2020@gmail.com
ORCIDiD: 0000-0003-3670-4037

Невідомі сторінки хорової творчості Ігоря Шамо

Спадщина Ігоря Шамо в хоровій царині містить єдиний цикл для чоловічого складу а cappella – «Жниварський триптих», що лишився в рукописі й до сьогодні не отримав ані виконавської, ані дослідницької інтерпретації. Уперше здійснено аналітичне осмислення хорового триптиха І. Шамо для залучення до виконавської практики, що зумовлює новизну дослідження. Якщо історіографічний метод вибрано для опрацювання дослідницької думки стосовно хорової творчості композитора, то текстологічний – для вивчення факсиміле рукопису власне «Жниварського триптиха»; жанровий, структурно-функціональний та інтонаційно-драматургічний різновиди аналізу задіяні під час дослідження нотного тексту І. Шамо. Результати наукової розвідки дозволяють дійти висновку, що «Жниварський триптих» І. Шамо репрезентує опанування композитором прийомів алеаторики, сонористики, продовження творчих пошуків стосовно хорової інструментовки, звукопису, вокалізів, поліпластовості фактури, її різноманіття тощо. Отже, хоровий триптих став у доробку композитора провісником інноваційних зрушень, що яскраво виявилися в наступних орис'ях митця – хоровій опері а cappella «Ятранські ігри» та циклі «10 хорів на вірші українських поетів».

Ключові слова: *Ігор Шамо; хорова творчість; цикл; жанр; стиль; чоловічий хор; фактура; алеаторика; сонористика; полістилістика.*

Постановка проблеми.

21 лютого 2025 року мистецька спільнота України відзначила 100-річчя від Дня народження видатного українського композитора Ігоря Наумовича Шамо (1925–1982). Спадщина митця є значною за обсягом й різноманітною за жанрами: симфонії, опера, кантати,

ораторія-концерт, хорові, вокальні та фортепіанні цикли, музика до кінофільмів і понад 300 пісень, серед яких такі перлини, як візитівка столиці нашої держави – «Київський вальс», «Осіннє золото», «Пісня про щастя», «Три поради» та ін. Серед низки хорових циклів для мішаного складу – «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка», «Летять журавлі», «10 хорів на вірші українських поетів», які були надруковані й задіяні, хоч і неповною мірою, у виконавській практиці. Однак єдиний у творчості І. Шамо цикл для чоловічого хору *a cappella* – «Жниварський триптих» – лишився в рукопису й не отримав ані виконавської, ані дослідницької інтерпретації. Отже, актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю аналітичного осмислення хорового триптиха І. Шамо і залучення його до виконавської практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню життєвого й творчого шляху І. Шамо присвячена монографія Т. Невінчаної (Невінчана, 1982), що вийшла друком ще за життя композитора. Потім був період відносного затишшя у вивченні творчості митця – з'являлись лише поодинокі статті, зокрема Є. Кучерової (Кучерова, 1998).

На початку XXI століття – 2006 року – за редакцією доньки композитора Тамари Шамо була надрукована книга «Я з вами був і буду кожна мить...», яка містила спогади, статті, різноманітні матеріали про І. Шамо (Шамо, 2006). Наступного, 2007 року, вийшов 49 випуск Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. Чайковського, що мав назву «Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості» (Науковий вісник НМАУ..., 2007) і, відповідно, містив дослідження спадщини митця, зокрема, хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» – статті Г. Конькової (Конькова, 2007), Г. Приходько (Приходько, 2007); хорової творчості 1950–60 років – Л. Пархоменко (Пархоменко, 2007). Т. Невінчана продовжила розвідки життєтворчості І. Шамо в статтях «Життя в музиці» (Невінчана, 2006) та «Невтомний в пошуках» (Невінчана, 2015).

Зазначимо, що у 20 роки XXI століття дослідницький інтерес до творчості І. Шамо посилюється завдяки розвідкам, насамперед, О. Батовської (Батовська, 2017), Є. Роя (Рой, 2021), Гао Чиліна (2023),

В. Болгара (Болгар, 2021) та виконавській діяльності таких хорових колективів, як Камерний хор Харківської обласної філармонії (диригент В. Палкін), Академічний хор імені П. Майбороди (диригент Ю. Ткач), жіночий хор Київського вищого музичного училища імені Р. Глієра (диригент Г. Горбатенко), мішані хорові колективи таких закладів вищої освіти, як НМАУ імені П. Чайковського, ХНУМ імені І. П. Котляревського, ОНМА імені А. В. Нежданової.

Ознаки хорового стилю І. Шамо на матеріалах циклу «Летять журавлі» та окремих номерів опери «Ятранські ігри» вивчала О. Батовська (2017). Розвідки Гао Чиліна присвячені як композиторській інтерпретації поезій І. Франка в хорових циклах І. Шамо «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» та «10 хорів на вірші українських поетів», так і виконавській – хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри». Розглядаючи жанрові пріоритети творчості І. Шамо, дослідник підкреслює вагомe значення хорових жанрів у спадщині митця, віднаходить нотні матеріали та здійснює аналіз ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини» й побіжно характеризує цикли «Летять журавлі», «Карпатська сюїта», «Жнивварський триптих» (Гао Чилін, 2023). Є. Рой (2021) доводить музичний універсалізм композитора, а В. Болгар (2021) розглядає феномен особистості І. Шамо на різних рівнях, зокрема, загальносуспільному, генетико-ментальному та життєтворчому

Мета статті – здійснити цілісний аналіз маловідомого хорового циклу І. Шамо «Жнивварський триптих».

Методологія дослідження:

- історіографічний метод вибраний для опрацювання наукових розвідок щодо спадщини І. Шамо;
- текстологічний метод задіяний для вивчення факсиміле рукопису «Жнивварського триптиха» І. Шамо;
- жанровий аналіз застосований задля виявлення жанрових складових «Жнивварського триптиха»;

• структурно-функціональний та інтонаційно-драматургічний різновиди аналізу задіяні під час дослідження нотного тексту І. Шамо.

Виклад основного матеріалу дослідження.

1979 року Ігор Шамо написав «Жнивварський триптих» для чоловічого хору *a cappella* на вірші Василя Юхимовича і присвятив свій *opus* Чоловічій капелі імені Л. М. Ревуцького. Створюючи періодизацію життєтворчості митця, Гао Чилін визначив 1975–1982 роки – «третій період четвертого етапу» – як кульмінаційний, мотивуючи це фактом написання І. Шамо новаторських творів – симфонії № 3, хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» та ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини», які вплинули на подальший розвиток українського мистецтва (Гао Чилін, 2023). Створюючи «Жнивварський триптих», композитор віднайшов нові підходи до хорової інструментовки, що згодом набули подальшого розвитку в першій в Україні хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри» і циклі «10 хорів на вірші українських поетів».

І. Шамо, вибудовуючи драматургію триптиху, не прагнув до відображення етапів хліборобської праці, тому після першого номера циклу «На безмежному лану» другим стає «Врожайна (Молотники)», а третім – «Шумлять жита». Така побудова «Жнивварського триптиху» пов'язана, на нашу думку, з темповою драматургією, хоча хори отримали швидше не темпові авторські визначення, а художньо-образні, які, тим не менш, сприяють темповим контрастам між номерами. Перший – «Широко, звукописуючи»; другий – «В темпі, динамічно, завзято», третій – «Не поспішаючи, з настроєм». Тональний план триптиха поєднує бемольні тональності: *B-dur-f-moll-As-dur*. Перша і третя хорові мініатюри за жанром – хорові пейзажі. Пейзажна лірика – жанр доволі розповсюджений у хоровому доробку вітчизняних митців, але в цих творах І. Шамо йдеться не про початково дане природою явище, а про безпосередній результат людської праці. Про це, насамперед, свідчать вибрані автором назви мініатюр: «На безмежному лану», «Шумлять жита». Композиторський замисел

«Жнивварського триптиха» розкриває дві тісно переплетені теми хорової творчості І. Шамо: оспівування краси рідної землі й звеличення праці Людини-творця.

Отже, перший хор триптиху «На безмежному лану» за жанром є хоровою мініатюрою-пейзажем. Хорові пейзажі – не поодинокі явище у творчості І. Шамо, але вони, переважно, є «пейзажами-алегоріями», за влучним визначенням Л. О. Пархоменко (Пархоменко, 2007). Прикладами можуть слугувати «Осінь» і «Зима» з циклу «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка», «Далеке хмуре поле», «На Десні» з хорового циклу «Летять журавлі». На відміну від означених зразків, перший хор «Жнивварського триптиху» – «На безмежному лану» – являє собою хорове полотно, що змальовує не стільки природу як таку, скільки відчуття людини, хлібороба, який милується безкрайністю поля перед тим, як сісти на трактор і почати працювати – орати землю. Отже, композитор для розкриття образу хлібороба на тлі краси неосяжного поля застосовує низку виразових засобів, які, з одного боку, є властивими його творчості загалом, зокрема вокалізи, *ostinato*; з другого, – віднаходить новітні, наприклад, алеаторику, сонористику тощо. Картинність цієї хорової п'єси підкреслена вже згадуваною авторською позначкою «Широко, звукописуючи». І саме для створення звукопису І. Шамо обирає вокалізи, алеаторику, сонористику, багатоголосся (аж до восьми голосів!), *ostinato*, імітації.

Поезія Василя Юхимовича спонукала композитора до створення куплетно-варіаційної форми зі вступом і завершенням. Загалом, завдяки майже точному відтворенню наприкінці хорової п'єси початкового вокалізу-вступу, формується своєрідна арка, що сприяє, з одного боку, структуруванню твору, з іншого – підкреслює образ нескінченного поля у нічну пору.

Вокаліз-вступ *mormorando* розпочинають тенори, з V щабля основної тональності п'єси – *B-dur*. Поступове нашарування голосів з *divisi* в партіях тенорів і басів приводить за чотири такти

до об'ємного восьмиголосся – побудови нетерцієвої структури, сприяючи створенню картини безмежного поля, де колосяться жита.

Перший куплет (тт. 6–30) розпочинає партія тенорів з темою «По́за скибистою хмарою» на *ppp*, за ремаркою композитора. Після багатоголосного вокалізу унісон тенорової партії з гнучкою мелодичною лінією звучить надзвичайно тремтливо. «Вихід хазяїна» – сонного місяця, що «світить фарею на свої степи й поля» – ознаменований появою басової партії й паралельного мінору (*g-moll*). Далі саме хоровій партії басів композитор доручає тему «Де янтарними зернинами» на тлі *mormorando* тенорів у другому періоді. Неймовірної краси порівняння поета «вечір висіяв зірки» «розфарбовані» композитором тональними відхиленнями, зокрема, до *b-moll*, *D-dur* (записаного митцем як нетерцієва структура *d-ges-a*).

Поверненням до *B-dur* позначений початок вокалізу *mormorando* із застосуванням обернень септакорду II щабля – секундакорду, квінтсектакорду з підвищеними першим і третім тонами; з підвищеним першим тоном відповідно та з виразними затриманнями у тенорів і в першому, і в другому акордах.

Для розкриття змісту другого куплету «Тракторист на небо зоря-не поглядає вдалину», що розпочинається з 31 такту, I. Шамо застосовує посилення динаміки до *mf*, імітаційну техніку (тт. 31–34), гомофонно-гармонічну фактуру (тт. 35–41), синкопи (т. 37), обігравання *g-moll* і гармонічного виду *B-dur*, *f-moll–F-dur* з пониженими II щаблями. Змальовуючи таким чином враження героя від майже космічних результатів власної праці – «ширше неба поле зоране на безмежному лану», композитор посилює його завдяки повторенню останніх слів, але іншими фарбами: *b-moll*, *mp*, *ritenuto*, — до *p*.

Поява теми басової партії з першого розділу на тлі *ostinato* тенорів, але в гармонічному виді *F-dur*, з іншим поетичним текстом («Молодик погас над хмарами»), розпочинає другий період. Композитор далі пішов шляхом прямої ілюстрації тексту – «все гуркочуть, світять фарами» – і вдався до прийому звуконаслідування. Для цього він поділяє партію тенорів на три групи, а басів – на дві. Кожна група

отримала власну темоінтонацію, основану, наприклад, у перших тенорів на поєднанні низхідного руху на великі терцію й секунду, що звучать *ostinato* протягом тт. 45–49, у других тенорів – на велику секунду тощо. Цей принцип поширюється на всі п'ять груп голосів з такими відмінностями: баритони вступають на першу долю т. 46, а всі інші розпочинають рух із затакту. Рух баритонів акцентованими четвертними тривалостями поєднує чисту квінту й велику терцію, а басова партія містить синкопи. Гуркіт тракторів передано за допомогою ритмічного *parlando* й авторської позначки – «говірком», його поступове затихання вдаліні – завдяки застосуванню контрольованої алеаторики і наданим І. Шамо ремаркам: «*sotto voce*», «пошепки»,
 > **ppp**.

Після генеральної паузи, як ремінісценція, *meno mosso, morendo, mormorando, pp* звучить трішки змінена перша тенорова тема. І саме остання залігована нота «фа» першої октави стає відправною точкою для вокалізу. Обидва рази обрамлення хорової мініатюри являє собою розгорнуту побудову з голосами, що по черзі вступають і, «вливаючись» у звукову тканину, розширюють та збагачують її, водночас створюючи дивовижну атмосферу єднання з природою, стан усвідомлення її величі та краси. І тут спадає на думку вчення Г. Сковороди, для якого єдність з природою – це досягнення людиною особливого стану буття й душі. Саме таку Людину й змалювали В. Юхимович та І. Шамо.

Другий хор триптиху – «Врожайна» («Молотники»)¹ – картина праці, що яскраво контрастує з попередньою хоровою мініатюрою-пейзажем із точки зору темпу («Широко, звукописуючи» – «В темпі, динамічно, завзято») і тематизму, побудованому на закличному квартовому русі. Другий рівень контрасту – художньо-образна сфера, адже

¹ Цей хор був вибраний композитором як № 18, «Молотники» («Жваво»), для хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» і проаналізований Гао Чиліном у контексті оперного цілого для виявлення специфіки виконавської інтерпретації (Гао Чилін, 2023).

це не споглядання, не роздуми, а навпаки, надзвичайно енергійна, злагоджена праця чоловіків, що молотять зерно. Третій рівень – динаміка, бо закінчення першої п'єси триптиху – *morendo*, *mormorando*, *pp* – різко протиставляється початку другої – *ff* «Народило в полі хліба». Четвертий рівень контрасту між частинами «На безмежному лану» і «Врожайна» – штриховий: між *legato* й *non legato*.

Композитор, розуміючи, що молотьба ціпами вимагає від робітників неабияких сил та необхідності дотримуватися злагодженого, чіткого темпу і ритму, хоровими засобами виразності передає характер цієї праці.

Перша фраза хорової п'єси, що звучить *ff*, відповідає епічному заспіву поезії В. Юхимовича, написаному шестистопним хоресем. З унісону поступово розростається дво-, триголосся. Підкреслюючи правічність молотьби («Отак – діди, отак батьки молотили»), її ритмічність, композитор чергує унісон і $V_{4/3}$ з квартою, застосовуючи повторюваність як запоруку злагодженої праці молотників.

Але відповідно до поезії, де темп і ритм прискорюються (починається робота ціпами), а віршовані рядки скорочуються до шестисемискладових з усіченою клаузулою, композитор пришвидшує рух, який стає вихороподібним, що значно посилює експресію.

Другий розділ (тт. 14–18) хорової п'єси набуває ознак танцювальності, коли в басовій партії («У дворах при стіжках») з'являються низхідний квартовий рух і ритмоформула, що імітує притупування. Підхід до кульмінації розпочинається разом з поетичним прийомом висхідної градації – переліченням місць, де і як триває молотьба: «У дворах при стіжках, на токах і в клунях». Змальовуючи працю молотників (на словах «трах-бах»), композитор знову застосовує *ostinato* у басів і баритонів (квінта – велика терція), у той час як тенори продовжують перелік місць, де йде обмолот – «аж в ярах відлуння» (октава – мала секста), але теж з використанням повторюваності.

Кульмінація другого розділу розпочинається з 23 такту, де І. Шамо застосовує акцентуацію, динаміку *mf* і, далі, посилення звучності та висхідний квартовий рух мелодичної лінії тенорової партії

за підтримки басів. Кульмінаційна вершина (тт. 27–28) припадає на видозмінений поетичний текст, де підкреслюються народні традиції: «Буде хліб на весілля!» (у В. Юхимовича – «коровай для весілля», «для коржа і калити»).

Третій розділ (тт. 29–41) повертає перші два рядки поезії «Народило в полі хліба», але композитор посилює гармонічну вертикаль до чотири-п'ятиголосся, застосовує *ostinato*, акценти, потужну динаміку, наголошуючи на інтенсивності дії, що виявляє й епіфора-заклик вірша В. Юхимовича «Молоти!», й додані композитором вигуки *fff*, *glissando* «Гей! Гей!», які ставлять кульмінаційну крапку в розвитку художнього образу.

Завершує хорівий цикл мініатюра «Шумлять жита». Фраза «Шумлять жита», вибрана поетом як обрамлення вірша, взагалі викликає мирні асоціації, налаштовуючи на споглядання, спокій... Проте в ліричного героя поезії ці рядки асоціюються з іншим – воєнними подіями: жита-бійці стоять «шеренгами в строю», «у формі польовій – до роти рота», колосся нагадує примкнуті багнети. Автор ніби надає простір для уяви, адже хоч вірш закінчується ніби мирною нотою, відчувається настороженість, тривога – «чи десь не зайнялося?». Мабуть, тому у вірші В. Юхимовича, написаному п'ятистопним ямбом, присутня майже наскрізна метафора – жита-воїни. І це співзвучно сьогоденню...

Формотворення хорової мініатюри ніби не відповідає структурі поезії В. Юхимовича, бо другий період починається в т. 19 на словах «У формі польовій – до роти рота», у той час як друга частина вірша починається словами «Мов наслухають гомони людські...». Мабуть, для композитора надважливими були слова попереднього рядка, які ніби перемикали увагу з картин природи на спомини про воєнні часи чи відчуття тривоги за майбутнє... І тут треба підкреслити, що митець – завжди пророк.

Форма п'єси – проста двочастинна безрепризна, а в ролі коди, як і в першій мініатюрі триптиху, повторений вступний епізод. У п'яти-тактовому вступі І. Шамо тембровими барвами чоловічого хору

створює образ колихання жита. Для цього він поділяє партію басів на чотири групи, а тенорів – на три, надаючи кожній із груп власну тематичну лінію. Так, тенорова партія «коливається» половинними тривалостями, паралельними тривуками *f-moll-As-dur* з текстом «Шумлять жита». Другий шар поліпластової фактури утворюють баритони, рухаючись вісімками, але з різним розспівом ключового словосполучення «Шумлять жита» та різними інтонаціями: у перших баритонів – висхідний малосекундовий рух, у других – низхідний рух на велику терцію. Третій пласт – «Шумлять жита, шумлять» – доручений першим басам, ритмоформула яких більш урізноманітна порівняно з іншими партіями: восьма пауза – вісімка – половинна – четвертна тривалості. Підґрунтя цієї поліпластової фактури – ствердження (*ostinato*) тоніки *As-dur* у других басів.

Перший розділ (т. 6–18) розпочинає басова партія «Ви кажете: шумлять жита, шумлять», яка уособлює героя, його роздуми... Тема звучить тихо, задумливо, має ознаки речитативу. З восьмого такту до басової партії доєднуються тенори в ролі підголоска, повторюючи ключове словосполучення «шумлять жита». Заклик героя «...вийдіть за ворота!» ніби перемикає наступний кадр, де на полотні – «шеренгами жита в строю стоять». Створюючи цю картину, І. Шамото з'єднав в унісон тенорову й басову партії, то розгалужує їх, формуючи дво-, три і чотириголосся.

Другий розділ (*Piu mosso*, т. 19–35) розпочинають басы *mp* («У формі польовій»). Композитор спочатку застосовує імітацію для створення картини, де колоски-воїни стоять «до роти рота», слухаючи «гомони людські», а, розкриваючи зміст поетичного першоджерела («пильнуючи, щоб десь не зайнялося?!»), посилює динаміку до *mf* і створює струнку чотириголосу вертикаль, де основний тематизм доручений баритонам і другим тенорам, а в басів і частково перших тенорів *ostinato* звучить «с» малої й першої октав відповідно. Далі, для підкреслення словосполучення «Неначе гостропроменні штики» І. Шамото здійснює перестановку голосів – других тенорів і баритонів на тлі незмінного октавного *ostinato* «с» басів і перших

тенорів, поступово зменшуючи звучність до *p*. Продовжує думку басова партія *tr* з виразною інтоноюю «примкнуло насторожене колосся», що завершує другий розділ п'єси.

Ремінісценцією початкової фрази з першого речення з'являється видозмінена тема, що виконує роль сполучного епізоду до заключного вокалізу. Створюючи драматургічну арку до вокалізу-вступу, І. Шамо, проте, розширює його тему до семи тактів, додаючи спочатку з затакту VII₇, а в тт. 40–41 створюючи «коливання» *c-moll*–II₇. А в тт. 42–46 композитор майже точно повертається до початкового вокалізу.

Висновки.

У підсумку аналізу «Жниварського триптиху» І. Шамо підкреслимо, що саме цей хоровий цикл став у доробку композитора провісником інноваційних зрушень, що яскраво виявилися в наступних *opus*'ах митця – хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри» та циклі «10 хорів на вірші українських поетів». Плідна співпраця з В. Юхимовичем над «Жниварським триптихом» привела до обрання його фактично лібретистом «Ятранських ігор», бо весь текст опери належить перу цього видатного поета, чії вірші, сягаючи фольклорних витоків, напрочуд тонко розкривають ментальність українського народу.

«Жниварський триптих» І. Шамо, створений після «Чотирьох хорів *a cappella* на вірші І. Франка», циклу «Летять журавлі» та «Карпатської сюїти», стверджує циклічність як одну зі стилістичних ознак хорової спадщини композитора. Проаналізований *opus* митця репрезентує й таку ознаку композиторського стилю І. Шамо, як полістилістика, що виявляється, з одного боку, у зверненні до такого виконавського складу, як чоловічий хор, створенні багатоголосних композицій (аж до восьмиголосся!), з другого – застосуванні нетерцієвих структур, прийомів звуконаслідування, вживанні *ostinato*, монтажної драматургії, контрольованої алеаторики.

Саме «Жниварський триптих» І. Шамо свідчить про опанування композитором алеаторного, сонорного письма, продовження творчих пошуків у сферах хорової інструментовки та звукопису, щодо

застосування вокалізів, поліпластовості фактури, прийомів її урізноманітнення тощо.

Перспективи подальшого вивчення порушеної проблематики полягають у дослідженні маловивчених хорових *opus*'ів вітчизняних композиторів для осмислення їхньої ролі в розвитку хорового мистецтва України та створення їхніх виконавських версій.

ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. М. (2017). *Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella*. (Монографія). Харків: Планета-принт.
- Болгар, В. (2021). Ігор Шамо: митець, людина, громадянин. *Музичне мистецтво і культура*, 1 (32), 93–105. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-7>
- Гао Чилін (2023). *Хорова творчість І. Шамо: специфіка виконавської інтерпретації*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Конькова, Г. (2007). Нове в жанрі. Хор-опера І. Шамо «Ятранські ігри» на тексти В. Юхимовича. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 49, 89–92.
- Кучерова, Є. (1998). До питання про еволюцію фактурних засобів у хоровій творчості І. Шамо. *Мистецтвознавство та професійна освіта*, 2, 29–36. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* (2007). (36. ст.). В. І. Рожок (ред.). Вип. 49: Ігор Наумович Шамо. Сторинки життя та творчості (Ред.-упоряд. М. М. Скорик, О. А. Портянко, Д. П. Червінський). Київ: НМАУ.
- Невінчана, Т. (2006). Ігор Шамо. Життя в музиці. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 55, 51–56.
- Невінчана, Т. (2015). Невтомний в пошуках. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2, 17–31.
- Невінчана, Т. С. (1982). *Ігор Шамо*. Київ: Музична Україна.
- Пархоменко, Л. (2007). Хорові твори а cappella І. Шамо 1956–1961 років. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 49, 82–89.
- Приходько, Г. (2007). Хорова творчість Ігоря Шамо. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 49, 138–149.

- Рой, Є. (2021). Музичний універсалізм композитора Ігоря Шамо та його віддзеркалення у багатожанровій творчості митця (друга половина XX століття). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 45, 133–140. DOI:10.31866/2410-1176.45.2021.247382
- Шамо, Т. І. (Упоряд. та заг. ред.) (2006). *Я з Вами був і буду кожному мить... : Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо*. Київ: Гроно.

REFERENCES

- Batovska, O. M. (2017). *Contemporary academic choral art a cappella*. (Monograph). Kharkiv: Planeta-print [in Ukrainian].
- Bolhar, V. (2021). Ihor Shamo: artist, person, citizen. *Musical art and culture*, 1(32), 93–105. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-7> [in Ukrainian].
- Gao Chilin (2023). *Choral work by I. Shamo: specifics of performance interpretation*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Konkova, H. (2007). New in the genre. I. Shamo's choral opera "Yatran Games" based on V. Yukhymovych's texts. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 49, 89–92 [in Ukrainian].
- Kucherova, Ye. (1998). On the question of the evolution of texture means in I. Shamo's choral work. *Art Studies and Professional Education*, 2, 29–36 [in Ukrainian].
- Nevinchana, T. (2006). Ihor Shamo. Life in Music. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 55, 51–56 [in Ukrainian].
- Nevinchana, T. (2015). Tireless in Search. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2, 17–31 [in Ukrainian].
- Nevinchana, T. S. (1982). Ihor Shamo. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Parkhomenko, L. (2007). A cappella choral works by I. Shamo, 1956–1961. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 49, 82–89 [in Ukrainian].
- Prykhodko, H. (2007). Ihor Shamo's choral works. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 49, 138–149 [in Ukrainian].
- Roy, Ye. (2021). Musical universalism of the composer Ihor Shamo and its reflection in the artist's multi-genre work (second half of the 20th century). *Kyiv National University of Culture and Arts, Series in Arts*, 45, 133–140. DOI:10.31866/2410-1176.45.2021.247382 [in Ukrainian].
- Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (2007). (Collected articles). V. I. Rozhok (ed.). Issue 49: Ihor Naumovych Shamo.

Pages of life and creativity (Ed.-compilers M. M. Skoryk, O. A. Portianko, D. P. Chervinsky). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

Shamo, T. I. (Ed.). (2006). *I was with you and will be every moment...: Memories, articles, materials about the composer Ihor Shamo*. Kyiv: Hrono [in Ukrainian].

Nataliia Bielik-Zolotariova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Full Professor,

Head of the Department of Choral and Opera and Symphonic Conducting

e-mail: belzol2020@gmail.com

ORCIDiD: 0000-0003-3670-4037

Unknown pages of Ihor Shamo's choral work

Statement of the problem. On February 21, 2025, the artistic community of Ukraine celebrated the 100th anniversary of the birth of the outstanding Ukrainian composer Ihor Naumovich Shamo (1925–1982). The artist's legacy is significant in volume and diverse in genres: symphonies, opera, cantatas, oratorio-concert, choral, vocal and piano cycles, film music and over 300 songs, among them the visiting card of the capital of the Ukrainian state – “Kyiv Waltz”. Ihor Shamo's choral legacy includes the only cycle for male a cappella ensemble – “The Harvest Triptych”, which has survived in manuscript and has not received either a performance or a research interpretation to this day.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of this study is to carry out a holistic analysis of the little-known choral cycle “The Harvest Triptych” by I. Shamo. For the first time, an analytical understanding of I. Shamo's work has been carried out to involve it in performing practice, which determines the novelty of the study. If the historiographical method was chosen to work out the research idea regarding the composer's choral work, then the textological method was chosen to study the facsimile manuscript of the “Harvester Triptych” itself; genre, structural-functional and intonation-dramaturgical types of analysis were used in the study of the musical text by I. Shamo.

Research results and conclusion. The results of the analysis of I. Shamo's “Harvest Triptych” indicate that it was this choral cycle that became the harbinger of innovative shifts in the composer's work, which were clearly manifested in the artist's subsequent opuses – the a cappella choral opera “Yatran Games” and

the cycle “10 Choirs on verses by Ukrainian poets”. Fruitful cooperation with the poet V. Yukhymovych on the “Harvest Triptych” led to his selection as the librettist of the “Yatran Games”, because the works of this talented poet, turning the folklore origins, surprisingly subtly reveal the mentality of the Ukrainian people.

Shamo’s “Harvest Triptych”, created after the writing “Four a cappella choirs on I. Franko’s verses”, the cycle “The Cranes are flying” and the “Carpathian Suite”, affirms cyclicity as one of the stylistic features of the composer’s choral work and demonstrates a poly-stylistic orientation. The traditional list of performers (male choir) and the polyphonic (up to eight voices) choral texture are combined with the use of non-third chord structures, techniques of sound painting, ostinato, montage dramaturgy, and controlled aleatorism. Thus, it is I. Shamo’s “Harvest Triptych” that testifies to the composer’s assimilating the aleatoric and sonorous writing, as well as to the continuation of creative searches in the areas of vocal technique, choral instrumentation, texture (poly-layering and other), and sound painting.

Keywords: *Ihor Shamo; choral work; cycle; genre; style; male choir; texture; aleatorism; sonorism; polystylistics.*

Стаття надійшла до редакції 1 березня 2025 року