

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра теорії музики

**ЖАНР КАНТАТИ В ТВОРЧОСТІ
ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

**Магістерська робота
Кучмась Федора Юрійовича**

**Науковий керівник –
Козак Олександра Іванівна,
доктор мистецтвознавства, професор**

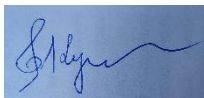
Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів

і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



КУЧМАСЬ ФЕДІР ЮРІЙОВИЧ

Харків – 2020

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП..... | 4 |
| РОЗДІЛ 1. КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНІ ЖАНРИ В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ..... | 10 |
| 1.1. Основні тенденції розвитку кантатно-ораторіальних жанрів в музиці ХХ століття..... | 10 |
| 1.2. Кантата в українській музиці | 18 |
| 1.3. Українська камерна кантата в останній третині ХХ століття | 20 |
| 1.4. «Salve Regina» як жанр духовної музики | 23 |
| 1.5. Lacrimosa в західно-європейській та українській музиці..... | 26 |
| Висновки до Розділу 1 | 28 |
| РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ХОРОВА МУЗИКА У ДОРОБКУ КОМПОЗИТО- РА В. ПТУШКІНА..... | 30 |
| 2.1. Творчість Володимира Птушкіна в музикознавчих роботах..... | 30 |
| 2.2. Композиційні принципи камерної кантати в творчості В. Птушкі- на..... | 32 |
| 2.3. Жанрові особливості хорової кантати в творчості В. Птушкіна.... | 42 |
| 2.4. Традиції духовної кантати в творчості В. Птушкіна..... | 50 |
| 2.5. Моносимфонія або камерна кантата? | 60 |
| Висновки до Розділу 2 | 66 |
| РОЗДІЛ 3. ЖАНР КАНТАТИ В КОНТЕКСТІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ В. МУЖЧИЛЯ | 68 |
| 3.1. Творча постать Віктора Мужчиля..... | 68 |
| 3.2. Естетика творчості Віктора Мужчиля..... | 69 |
| 3.3. «Lacrimosa» - трактування жанру духовної музики В. Мужчилем..... | 73 |

| | |
|--|------------|
| 3.4. Жанр думи в творчому доробку В. Мужчиля на прикладі «Вмирає річка»..... | 76 |
| 3.5. Патріотична тематика в Оді Україні «Краю мій»..... | 80 |
| Висновки до Розділу 3 | 83 |
| ВИСНОВКИ | 86 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 91 |
| ДОДАТКИ | 102 |

ВСТУП

Актуальність теми. Харківська композиторська школа славиться іменами видатних композиторів. Їх творчості присвячено чимало робіт. В дослідженні зосереджена увага на двох постатях сучасних композиторів – Володимирі Птушкіні та Вікторі Мужчили, які найбільш повно розкрили свої творчі потенції саме на ниві хорого письма.

За класифікацією фігури В. Птушкіна та В. Мужчили належать до різних поколінь харківської композиторської школи – відповідно – до третього та четвертого. Проте усі покоління мають єдині витoki, що беруть своє начало від петербурзької композиторської школи, традиції якої були вкорінені у Харкові завдяки викладацько-просветительській діяльності С. Богатирьова. Ідучи паралельними творчими шляхами В. Птушкін та В. Мужчиль, кожний по-своєму – самобутньо та неповторно – розвивав традиції своїх попередників, привносячи своє авторське «Я» до наробку української музики останньої третини ХХ – ХХІ ст.

Творчість сучасного Харківського композитора Володимира Птушкіна охоплює майже всі музичні жанри. Широкий є спектр музичної образності його творів: від драматично-трагедійних до гротескно-іронічних. Найголовнішою ознакою відмінності інструментальної музики композитора, на думку музикознавців, є вплив театральних засобів виразності. Найістотнішими сферами творчої роботи композитора є музика для симфонічного оркестра, інструментальні твори, сценічна музика, кантатно-ораторіальні та вокально-інструментальні твори, вокальні цикли, камерні твори та опуси для фортепіано. Спадщина В. Птушкіна не тільки стала важливою частиною репертуару харківських музикантів, але й активно розробляється музикознавцями і виконавцями. Риси його фортепіанного стилю розглядаються в роботі І. Бобіною [10], ігрова логіка в фортепіанних дуетах В. Птушкіна - в статті І. Седюка [83], стильові принципи фортепіанних

сонат - у В. Маєвської [58], питання композиційної будови фортепіанних творів - у М. Бондаренко [11], аурі міста в камерно-вокальних творах В. Птушкіна присвячена стаття І. Драч [27], проблему переінтонування у творчості В. Птушкіна вивчає О. Серебрянська [84], особливості трактування вокального циклу розглянуті в роботі К. Палехіної [69], трактування жанру інструментального концерту відображена у В. Петруніної [70], хорова творчість знайшла відображення у праці А. Крішенкової [54]. У спадщині композитора зустрічаються різні модифікації жанру кантати - хорова, духовна, камерна. Хорова та духовна стали об'єктом уваги хормейстера А. Крішенкової. В магістерській роботі дослідник розглядає різні інтерпретації виконання «Весняних пасторалей» і «Salve Regina». Однак вибудовування парадигми кантатно-ораторіального сфери творчості композитора не було метою зазначеної роботи. Також фактично не дослідженим залишається жанр камерної кантати, представлений у спадщині композитора двома зразками. Розгляд кантат композитора зможе доповнити уяву про творчий портрет В. Птушкіна, що і обумовлює актуальність даної роботи.

Композитор В. С. Мужчиль відноситься до типу так званих «пізніх» майстрів, які розкрили свій талант у відносно зрілому віці. Життєві обставини, зі слів самого В. Мужчиля, зумовили композитора зосередитися саме на хоровому доробку, так як скоріше і простіше знайти хоровий колектив для виконання власних творів, ніж оркестр. На відміну від В. Птушкіна, твори В. Мужчиля значно рідше виступають в якості предмета дослідження науковців, що спонукнуло нас звернутися саме до цієї проблематики у магістерській роботі. До наукової розробки його творчості зверталася Олена Заверуха, яка присвятила свої праці хоровому доробку майстра [31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39]. Загалом композитор працює в таких областях творчості, як опера, симфонічна музика, вокально-симфонічні твори, опуси для хору із супроводом та без супроводу, камерно-інструментальні композиції, а також музика для театру та кіно. Творчість В. Мужчиля відрізняється новаторським

типом композиторського мислення, природно поєднуючи раціонально-філософську спрямованість із підвищеним експресіоністичним градусом емоційного висловлювання. Прагнення до духовного змісту, увага до гострих проблем буття виражається сучасними засобами, що становлять суть композиційних технік ХХ–ХХІ ст. (сонористика, алеаторика, додекафонія, пуантилізм та інші). При цьому митець зберігає вірність органічній опорі на класичні традиції української та світової музичної культури. Таким чином творчості В. Птушкіна та В. Мужчиля по праву можна означити як актуальні музичні експерименти не тільки в рамках харківської композиторської школи але й усієї вітчизняної музичної культури. Розкриттю та обґрунтуванню цієї ідеї і присвячена експонована робота.

Об'єкт дослідження даної роботи – кантатно-ораторіальна творчість в українській музиці останньої третини ХХ століття, **предмет** – жанр кантати в творчості харківських композиторів.

Мета дослідження – виявити ключові особливості трактування та здійснити жанрову типологію кантати у творчості В. Птушкіна і В. Мужчиля, що зумовило ряд завдань:

- охарактеризувати основні тенденції розвитку кантатно-ораторіальних жанрів в музиці ХХ століття;
- розкрити особливості підходу до жанру кантати в українській музиці;
- зіставити твори В. М. Птушкіна та В. С. Мужчиля між собою та з іншими зразками актуальної жанрової традиції;
- провести композиційно драматургічний аналіз кантат «Во ім 'я господині Любові», «Весняні пасторалі», «Salve Regina», моносимфонії «Сповідь» В. М. Птушкіна, хорів «Вмирала річка», «Lacrimosa», «Краю мій» В. С. Мужчиля;
- кодифікувати характерні особливості кантат композиторів;

- позначити основні риси жанру кантати у творчості Володимира Птушкіна і Віктора Мужчиля.

Теоретичну базу складають дослідження, присвячені:

- проблемі жанру і композиції музики ХХ століття – Є. В. Назайкінського [66], Л. О. Акоюн [2], Р. В. Григор'євої [22, 23], О. С. Соколова [86], Н. Л. Бабій-Очеретовської [4];
- кантатно-ораторіальним жанрам в музиці ХХ ст. – О.С. Зінкевич [44], Ю. В. Келдиша [46], І. М. Дзюби [47], Н. Л. Очеретовської [45];
- жанрам камерної кантати в українській музиці – О. С. Зінкевич [44], Л. О. Кияновської [51], Л. Лихманюк [56];
- проблемі відродження духовних жанрів в музиці останньої третини ХХ століття – Т. Сухомлинової [90, 91];
- творчості В. Птушкіна – О. Садовнікової, Л. Соколової [16], Л. Деркач [26], І. Бобіної [10], В.Седюка [83], І. Маєвської [58], М. Бондаренко [11], І. Драч [28], О. Серебрянської [84], В. В. Петруніної [70], К. Палехіної [69];
- творчості В. Мужчиля – О. Заверухи [31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39], А. Поставної [75], Г. Полтавцевої [74], Т. Шпаковської [101], В. Голосної [65].

Матеріал дослідження: рукописи партитур В. Птушкіна [14, 17, 60, 82] та аудіозаписи камерно-вокальних творів композитора у виконанні дитячого хору «Скворушка» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості (кантата «Весняні пасторалі», духовна кантата «Salve Regina») квартету виконавців у складі В. Птушкіна, Т. Веркіної, В. Болдирева, Ю. Медовника (камерна кантата «Во ім 'я господині Любові»), ансамблю Т. Веркіної, В. Птушкіна та ін. (моносимфонія «Сповідь»); опубліковані партитури хорів В. Мужчиля [62, 63, 64] та їх відеозапис у виконання хору ХОФ імені В. Палкіна.

Методи дослідження:

- історичний – задіяний для вибудовування вектора розвитку області вокально-хорової музики ХХ ст.;
- жанровий – використаний у зв'язку з необхідністю обґрунтування жанрових констант розглянутого кола музики;
- стильовий – включений при огляді різних стильових течій у сфері вокально-хорової музики ХХ ст.;
- системний – охоплює кантатно-ораториальну спадщину В. Пушкіна і В. Мужчиля як систему;
- структурно функціональний – використаний при описі творів;
- компаративний – укладений у порівнянні опусів В. Птушкіна та В. Мужчиля з творами інших композиторів;
- культурологічний – пов'язаний з розглядом культурної підоснови, на якій базується кантатно-ораториальний творчий доробок композиторів;
- інтерпретаційний залучений при аналізі текстів кантат та хорів, особливо при їх порівнянні з першоджерелом («Lacrimosa», «Salve Regina») а також при виявленні символічних фігур (камерна кантата «Во ім'я господині любові»);
- типологічний – фігурує для виявлення типових жанрових рис в творах В. Птушкіна і В. Мужчиля.

Наукова новизна дослідження полягає в першому досвіді аналізу всіх кантат В. Птушкіна і хорів без інструментального супроводу В. Мужчиля, порівнянні їх з творами українських та іноземних митців і вибудовуванні панорами хорової музики сучасних харківських композиторів.

Практична значущість отриманих результатів: матеріали даного дослідження можуть бути використані в курсах вивчення таких навчальних дисциплін як історія української музики, сучасна музика, аналіз музичних творів середніх і вищих навчальних закладів, а також у подальших дослідженнях з обраної проблематики.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення даного дослідження знайшли відображення у виступах на двох науково-творчих конференціях «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2016, 2020), у вигляді публікації статті в «Соціально-гуманітарному віснику» (випуск 31) в рамках проведення всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасні тенденції соціально-гуманітарного розвитку України та світу» (Харків, 26 березня 2020). Також на даний момент матеріали статті передані до редакції ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Структура роботи: дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів, 15 підрозділів, висновків до Розділів, загального Висновку, Списку використаних джерел та Додатків. Перший Розділ присвячений огляду кантатно - ораторіальних творів в музиці ХХ ст. в цілому (1.1.) та аналізу окремих жанрових зразків для подальшого їх порівняння із творами В. Птушкіна (1.2. «Кантата в українській музиці», 1.3. «Українська камерна кантата в останній третині ХХ століття», 1.4. «Salve Regina» як жанр духовної музики»). Підрозділ 1.5. розглядає феномен *Lacrimosa* та його потенціал і значущість для музики ХХ століття і, власне, актуальність у творчості українських композиторів. Другий Розділ присвячено творчості В. Птушкіна у музикознавчих роботах (2.1.) та аналізу кантатно - ораторіального спадщини, зокрема, камерної кантаті «Во ім'я господині Любові» (2.2), кантаті «Весняні пасторалі» (2.3), духовної кантати «Salve Regina» (2.4), моносимфонії «Сповідь» (2.5). Третій Розділ присвячен огляду творчості В. Мужчиля (3.1, 3.2), аналізу хорів «Lacrimosa» (3.3), «Вмирала річка» (3.4), «Краю мій» (ода Україні) (3.5). Загальний обсяг роботи становить 111 сторінок, з них 90 основного тексту. Список використаних джерел включає в себе 103 пункти. У додатку наводиться поетичний текст розглянутих творів В. Птушкіна та В. Мужчиля.

РОЗДІЛ 1. КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНІ ЖАНРИ В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Основні тенденції розвитку кантатно - ораторіальних жанрів в музиці ХХ століття

Двадцятье сторіччя ввійшло в історію як століття величезних соціально-політичних потрясінь, наукових відкриттів революційного характеру. Разом з тим відбувався процес духовного зубожіння, котрий надав відчутний вплив на галузь мистецтва і, зокрема, музики. Мистецтво, як дзеркало життя, не могло залишитися байдужим до духовної кризи людей. В результаті сталося, як це зазвичай буває при зміні історичних епох, переосмислення традицій музичного мистецтва, переоцінка цінностей і їх критеріїв, зміна канонів і правил, творчих орієнтирів і т. д.

Найбільш яскраво процес трансформації, в контексті музичного мистецтва, проявив себе у вокальній кантатно-ораторіальній музиці. З великого розмаїття існуючих жанрів зупинимо свою увагу на області кантатно-ораторіального музики в рамках естетики мистецтва ХХ століття. У першу чергу слід відзначити ієрархічну перестановку жанрової системи мистецтва першої половини ХХ століття. Симфонія, як найбільш прогресивний жанр, здатний втілювати глобальні ідеї, відходить на другий план, жанр переключається на суб'єктивні обставини, замість «боротьби мільйонів» симфонія стала відображати життєві перипетії і внутрішні переживання окремо взятої особистості.

Наводимо влучну характеристику нових жанрових орієнтирів, що наводяться в нарисі А. Сохора: «У ХХ столітті не було (за рідкісним винятком) великих композиторів, що пройшли повз ораторії, кантати, реквієму або хорового циклу. Таким чином, ці жанри грають важливу роль в історії музики ХХ століття <... > ораторія, кантата, хоровий цикл привернули увагу

композиторів тому, що за своєю природою виявилися здатні відповісти вимогам століття <... > ораторія, кантата, хоровий цикл як монументальні і дещо статичні жанри здавна довели свою здатність довго «продовжувати» один стан, одну думку, закріпити її, затвердити <... > до початку ХХ століття симфонія багато в чому втратила функції, надані їй Бетховеном, перетворившись найчастіше в глибоко особисту сповідь автора, мовця не про загальне, а про своє власне, потаємне. Більше того, в ній стали нерідко проявлятися тенденції індивідуалізму, свідомого протиставлення художника публіці, масі, «натовпу» [88, с.314].

Далі автор наводить доводи на користь вокальних жанрів, називає причини, за якими вони змогли зайняти чільне місце в музичному мистецтві зазначеного періоду: «розвиток вокальних жанрів був покликаний зміцнити контакт композиторської творчості з аудиторією, слабшаючий через замкнутість образно емоційного змісту музики й ускладнення його язика <...> нарешті, привабливою і важливою для композиторів саме ХХ століття опинилася і така риса ораторії, кантати, хорового циклу, як переважання епічного (або лірико-епічного) початку, який розуміється в двох сенсах: як розповідний і як об'єктивний. Для ораторії і кантати специфічно характерне нове зображення (словесне та музичне) різних осіб і подій <... > в ораторіально-кантатних творах <...> панує не драма, а епос <...> в цих умовах оповідна «ємність» ораторії і кантати, їх здатність – завдяки заміні безпосереднього показу життя її описом – «спресувати час», вмістити у його порівняно невеликий проміжок широку панораму подій зробила ці жанри воістину незамінними» [88, с.316].

Найбільш актуальними проблемами для втілення в жанрах великої вокальної музики як і раніше залишається проблема життя і смерті: «Сенс життя і покликання людини, життя і смерть, етичне значення вікових народних традицій, пантеїстична натхненність природи - ось теми, розкриті в кантатах <...>. Кантатно-ораторіальна творчість в якійсь мірі взяла на себе втілення

значних філософсько епічних проблем, дозволених у ХІХ столітті опері і в особливості симфонії» [87, с.319]. Більш ніж вікове панування симфонії не могло не залишити помітного сліду в інших жанрах. Це призвело до того, що у ХХ столітті «ораторія і кантата набули рис симфонічної драматургії. Симфонізація <...> найчастіше позначалася в посиленні ролі інструментального початку і власне музичних закономірностей і методів розвитку всередині традиційних типів» [88, с.321]. Як приклад назвемо ораторії Хіндеміта «Нескінченне», Онеггера «Крики світу», «Жанна д'Арк на вогнищі». Відмінною особливістю хорової музики ХХ сторіччя є виникнення так званих мікстів – творів, в яких гармонійно синтезовано принципи різних, навіть далеких одна від одної, на перший погляд, жанрів.

Найбільше поширення отримали кантата та ораторія, у структурі якої найважливішу роль відіграють хорові епізоди, і сценічна кантата, що першочергово передбачають візуальний ряд при постановці. Наприклад: «Весна» (1902 рік) і «Дзвони» (1913 рік) С. Рахманінова, «По прочитанні псалма» (1905 рік) С. Танєєва, «Сказання про граді Кітеж і Тихому озері Светояр» (1902 рік) С. Василенка, «Звездолікій» (1912 рік) і «Свадебка» (1923 рік) І. Стравінського.

Приведемо як приклад кілька фрагментів із аналізу кантати «Весна» С. Рахманінова, зроблений Ю. Келдишем¹ і зробимо порівняння її з кантатою «Весняні пасторалі» В. Птушкіна: «Характерним для свого времени и у відомому сенсі символічним твором явилась його (С. Рахманінова – Ф. К.) кантата «Весна» (1902) на текст вірша Н. Некрасова «Зелений Шум». Образи весняного розквіту, світлого пробудження природи від зимової сплячки, народжуваної нового життя були широко поширені в російському мистецтві початку століття і кохані багатьма художниками. Вони асоціювалися з надіями на прийдешнє оновлення суспільного життя, звільнення від мертвої гніту

¹ Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — Москва: Музыка, 1973. — С. 103-104.

самодержавства, а іноді набували і свідомо вираженого алегоричного сенсу. В кантаті С. Рахманінова поемний симфонічний принцип з'єднується з елементами оперно-драматичної виразності. В основі її лежить послідовне симфонічне розвиток групи тематичних утворень, передавальних безперервно наростаюче, радісна гудіння весни, яке поступово заповнює всю природу і з нездоланною силою проникає в душу людини. Цій могутній, звитяжній ході життя, світла і радості протиставлена драма селянина, який не знає, вбити чи йому зрадницю – дружину – чи простить її мимовільний гріх. Сам поетичний текст певною мірою визначив тричастинну будову кантати, в якій сольний вокальний монолог, який становить центральну частину твору, оточується хоровими розділами, тут розвиток скоюється безперервно, і всі розділи кантати міцно злиті воедино. Принцип репризності застосовується дуже вільно, і третій розділ являє собою не стільки більш або менш видозмінене повторення початкового матеріалу, скільки подальший його розвиток і перетворення. Середній епізод – монолог баритона, який обрамляють його оркестрово – хорові розділи, пронизаний напруженим симфонічним струмом. Оркестр несе в собі головне драматургічне навантаження. Хор, в сутності, не має самостійного значення та часто лише доповнює загальне звучання як один з тембрів. У «Весні» повністю проявляється своєрідність Рахманіновського оркестрового письма, що з'єднує багатство і соковитість фарб з відомою стриманістю, часом навіть суворістю звукової палітри. Оркестр звучить як одна суцільна, безперервно плинна маса, основна окраска якої залишається весь час тією ж самою, і змінюються тільки відтінки освітлення. Композитора мало цікавили окремі живописні деталі. Моменти власне образотворчі, звукописні, займають у його кантаті незначне місце. Головним для нього було – передати відчуття безперервного потоку життя, почуття радісного оновлення, добра і ласки, що може бути викликано весняним розквітом природи. Велика кількість нестійких гармоній (септ – і нонакорди, збільшені тризвуки), тривалі нагнітання при підході до основних тональним опорних

пунктах підкреслюють почуття розлитого в повітрі томління, ту атмосферу «неясних обіцянок» <...>, яка створюється весняним оновленням природи. Підготовка «генеральною кульмінації» в основній тональності <...> здійснюється через ряд мажорних тональностей, що знаходяться в секундному або терцієвому відношенні».

Як бачимо, твір С. Рахманінова та кантата «Весняні пасторалі» В. Птушкіна мають низку схожих характеристик, а саме:

- репризність форм;
- наскрізний принцип музичного розвитку;
- наспівно-декламаційний склад мелодики;
- виконавський склад, представлений симфонічним оркестром, змішаним хором і солістом (у С. Рахманінова баритон, у В. Птушкіна сопрано; крім того, оркестр Птушкіна розширено за рахунок запровадження додаткового квартету труб і тембру свистулі);
- епічність як принцип драматургії;
- самостійність фактурних пластів;
- використання сольюючих голосів в середині твору що виконує функцію ліричного центру (другий розділ у С. Рахманінова, третя частина у В. Птушкіна);
- трактування оркестру як найважливішого засобу розвитку (в обох творах відсутні акапельні епізоди – оркестр звучить завжди);
- наявність оркестрових рітурнелей, що слугують обрамленням хорових епізодів;
- використання терцієвих зрушень.

Ще одним близьким твором, з точки зору змісту, форми, складу виконавців і часу написання, кантаті «Весняні пасторалі» В. Птушкіна, крім творіння С. Рахманінова, є кантата «Весна» (1960 рік) сучасного українського композитора М. Скорика. Воно в образному плані відображає процес переходу від зими до весні і наступне її радісне прославлення. При цьому, як зазвичай

буває в І. Франка, на вірші якого написана кантата, в підсумку розкривається яскраво виражений філософський підтекст, який символічно зображує український народ з усіма її історичними негодами. Кантата Скорика складається з вступу, структурно винесеного в окремий розділ і 5 частин. Вступ, I частина, II частину і III частина з'єднані прийомом *attaca*, ніж досягається наскрізний принцип драматургії твору. Кожна частина має свій заголовок: «Дивувалась зима», «Гримить», «Гріє сонечко», «Розвивалась, зелена діброва» і «Земле мо». Кожен заголовок відсилає нас до обраному, в якості першоджерела, вірша поета, запозиченому зі збірника «З вершин і низин» датований 1880 роком. В 1880 році І. Франку виповнилося всього лише 24 роки. Тому названі вірша з упевненістю можна віднести до раннього періоду творчої діяльності поета. А саму кантату «Весна» створено 1960 року, тобто коли молодому композиторові було 22 роки. У підсумку можна сказати, що твір створювалося в «співтворчості» двох молодих людей мистецтва - композитора і поета, що являє собою додатковий інтерес. Назви частин відображають лінію розвитку сюжету: спершу показана персоніфікована зима – гніт народу, який переймається на рахунок настання весни – поява можливості почати бородьбу², потім починаються грози, які «втамовують спраги» землі, несуть з собою оновлення – визвольний рух, потім настає тепло, природа «кличе» селянина на поля трудиться – перемога нації, далі природа прикрашається у зелене одіяння, поет немов «бажає» їй родючості, а в завершенні кантати звучить підсумок – поет «просить» природу наділити його силою для боротьби за правду.

Кантата відкривається самостійним оркестровим вступом *largo* зосередженого характеру. Відчуття хисткості створює штрих *tremolo* в партії струнних інструментів. Прийомом *attaca* починається перша частина. Перша частина *allegretto* «Дивувалась зима» написана в тональності До мажор, в тричастинній формі зі скороченою репризою. Відрізняється співучим

² 1 Л.Кияновська. Мирослав Скорик: Людина і творець [51].

характером вокальної мелодики, яку «підспівують» дерев'яні духові інструменти. Барвисті гармонійні зіставлення в середньому розділі вносять тривожний елемент в розвиток. В цілому, характер цієї частини можна визначити як спокійний, безтурботний. Друга частина *allegro moderato maestoso* «Гримить» Мі мажор також написана в тричастинній формі. Проте, в порівнянні з першою частиною, відрізняється імпульсивністю, що знаменує собою образ розбурханої стихії. Охоплення широкого діапазону, гучна динаміка, декламаційні скандування кожного слова в партії хору, відсутність розспіву як такого - абсолютно всі засоби виразності підпорядковані головній ідеї другої частини. Третя частина *andante* «Гріє сонечко», Соль мажор - мі мінор - відрізняється тричастинною неперіодичною формою. Перший Розділ зображує схід Сонця. Плавні біхордові поспівки в партії хору на акордових «стрижнів» оркестру зображують картину світанку. Другий розділ в образному плані відповідає за поточні струмки - темп прискорюється, тривалості стають більш дрібними. Третій розділ має функцію проміжного підсумку, в якому звучить заклик до життя. Четверта частина мі мінор розвивалась, «Зелена діброва» мі мінор, *andante moderato*, побудована за принципом фугато, написане в тричастинній репрізній формі. Багаторазове повторення фраз в різних голосах сприяє створенню глибоко зосередженого настрою. Вся частина пронизана єдиним диханням розвитку. Засобом контрасту служать фактурні зміни - хорові *tutti* змінюються сольними епізодами. В цілому, четверта частина має відчужений характер, виступаючи, тим самим, в ролі зв'язки переходу до дієвого і рішучого фіналу. П'ята частина «Земле моя» *largo* до мінор традиційно для даної кантати має тричастинну будову. Знову ми зустрічаємо багатоголосну фугу. Мелодика має яскраво виражений декламаційний характер. Тут композитор настільки остаточно та ставить крапку в розвитку. В оркестрі акцент зроблений на звучності мідних духових інструментів.

Зробивши короткий аналіз кантати Скорика нами було виявлено цілий ряд паралельних зв'язків, зближують твори українських майстрів:

- образний зміст, пов'язаний з природою, яскравий характер і святковий настрій (проте сама природа трактована композиторами по різному), а саме – у В. Птушкіна прямолінійно, а у М. Скорика, завдяки поезії І. Франка, з прихованим соціальним підтекстом);

- виконавський склад, представлений змішаним хором, симфонічним оркестром і солістами (баритон і сопрано). Солоїсти у М. Скорика виступають у ролі «заспівувачів» – дають поштовх розвитку, який потім підхоплює основна маса хору. У В. Птушкіна солюючий голос – сопрано – звучить лише в одній третій частині. Його застосування пов'язано зі створенням ліричної інтимної обстановки, виділяючи цю частину на тлі інших масових хорових частин;

- чергування епізодів tutti і solo;

- інструментальні обрамлення хорових і сольних вокальних партій;

- тричастинність форм;

- автономність пластів фактури – партії хору та оркестру мають рівну вагу в рамках всього твору, не підкорюючись одна одній;

- використання виразових solo дерев'яних духових інструментів (у Скорика флейта, у Птушкіна гобой – і той і інші інструменти пронизують єдиним диханням увесь розвиток. Цей засіб викликають асоціацію з ідилічними пасторальними образами, ліричним спогляданням, томлінням);

- введення поліфонічних прийомів розвитку в хорову і оркестрову тканину партитури, що виражається у імітаційному принципі розвитку;

- наявність яскраво вираженого вступу (самостійний розділ у М. Скорика та вступ в контексті першої частини у В. Птушкіна);

- самостійні назви кожної з частин циклу;

- великотерцієве співвідношення тональностей в контексті циклу кантати (C-dur, E dur, e-moll, E-dur і C-dur у Скорика, Es-dur - G dur у Птушкіна, між другою і третьою частинами).

Таким чином кантата «Весняні пасторалі» Володимира Птушкіна знаходиться в руслі розвитку кантатного жанру ХХ-ХХІ століть, починаючи з С. Рахманінова.

Яскравою новаторською рисою, що з'явилася в період науково-технічного прогресу, слід вважати кінематографічний тип мислення як драматургічний принцип побудови композиції твору. Приміром, у кантаті «Олександр Невський» (1938 рік) Сергій Прокоф'єв використовує прийом напливу у п'ятій частині, яка називається «Льодове побоїще». Всі попередні частині циклу, немов обширний вступ, підводять слухача до найважливішого моменту розвитку конфлікту – до картини бою. Застосуванням методу «монтажу» відрізняється сценічна кантата Карла Орфа «Карміна Бурана» (1935 рік) [79]. Вже в першій картині, коли за задумом композитора на сцені зображується колесо Фортуни, у свідомості глядача відбуваються миттєві перемикання уваги між різними персонажами, розташованими на різних ярусах сцени. В контексті «військового» часу в першій половині сторіччя «сильніше відчувалася потреба знайти в царстві нелюдності і жорстокості якісь точки опори. В музиці ці пошуки привели до створення низки ораторіально-кантатних творів, що втілюють думки про протистояння і несумісність «вічних» ідеалів з плінною, марною реальністю. Витоки такого протистояння – в романтичній концепції «двоємірія» [83].

1.2. Кантата в українській музиці

Розглянувши перед'історію становлення жанру кантати в межах першої половини минулого сторіччя, звернемося тепер безпосередньо до української музики та, зокрема, до процесу формування жанру камерної кантати, який

розглядає В. Сюта в підручнику «Історії української музичної культури». Автор вказує, що камерна кантата «як різновид, <...> сформувалася у творчості українських композиторів в останній третині ХХ століття. Поштовхом до появи камерної кантати послужив вплив на жанр з боку сольної камерної лірики і, зокрема, особливостей її мелодики. Насичені драматизмом, тонким психологізмом та м'якою лірикою разом з яскравою мелодійністю камерні кантати виникли на стильовому перетині традиції сольної барокової кантати, української пісні, романсу ХІХ століття, німецької пісенної камерної лірики і масштабної пізньоромантичної пісні і стали одним з найпоказовіших камерних жанрів в українській музиці» [39, с.644]. Серед яскравих зразків даної жанрової різновиди музикознавець називає кантату В. Сильвестрова, камерні кантати О. Ківи, В. Степурка, В. Кириліної, В. Бібіка, А. Яковчука, В. Загорцева і багато інших. Даній темі також присвячена наукова стаття кандидата мистецтвознавства викладачки Київського інституту мистецтв імені Р. Глієра Ольги Василенко [13]. У вступі дослідник розглядає еволюцію жанру в українській музиці, потім приводить широкий перелік написаних творів на цій ниві. Фундамент камерної кантати, на думку О. Василенко, заклала творчість М. Лисенка, Д. Січинського, С. Людкевича та К. Стеценка. Ключовим моментом періоду 30-50 років в музичному мистецтві стала «потреба не тільки в політичному, але і в музично художньому осмисленні історично бурхливого процесу в практиці мистецтва, яка відбувалася в рамках вимог методу соціалістичного реалізму. Кантатно жанр підкорився його принципам: згідно з каноном, з жанрової форми кантати виділяється невід'ємний шар камерності, реалізований в численних сольних побудовах індивідуалізованих вокальних партій, проникливих роздумах лірико-філософського, драматичного плану». 60-ті роки, на думку автора, відрізняються пошуком компромісу між ідеалом і «новою» реальністю. В 70-80-ті роки в музичному мистецтві яскраво заявляє про себе авангард, а 90-ті роки характеризуються еkleктизмом, що виник в рамках постмодерну. У

статті використовується посилання на дослідження вітчизняного композитора О. Кобзаренко, Головна думка якого полягає в наступних словах: «використовуючи категорію постмодерну ми досягаємо такого необхідного вписування в сучасний музичний контекст специфічної закономірності національного музично-історичного процесу, а саме згущення «хроноса мистецтва» на стадії прискореного розвитку, що породжує співіснування накладення декількох стильових моделей». Потім О. Василенко виділяє сучасних композиторів, які плідно працюють в жанрі камерної кантати, це – Л. Грабовський, Э. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко, В. Польова, В. Годзяцький, В. Загорцев, В. Губа, В. Сильвестров та інші.

1.3. Українська камерна кантата в останній третині ХХ століття

Особливої уваги потребує вивчення та наукове дослідження в області камерної музики, представленою конкретно жанром камерної кантати. Спираючись на дослідження вітчизняних музикознавців можна стверджувати, що вказаний жанр привернув увагу найбільш обдарованих композиторів недалекого минулого і сучасності, таких як Олег Кива, Валентин Сильвестров, а також В. Бібік, В. Степурко, В. Кириліна та інші. В результаті еволюціонування кантати в останній третині ХХ століття вона естетично й семантично зближується з вокально камерним жанром «Пісні для голосу з оркестром». Хронологічно першою стала кантата В. Сильвестрова для сопрано і камерного оркестру на слова Ф. Тютчева (1973). Видатним послідовником Сильвестрова став Олег Кива, автор п'яти кантат, створених у період з 1977 по 2006 рік, у яких він послідовно розвиває тенденцію камернізації жанру. Найяскравішим прикладом із сучасної музики є кантати Вікторії Польової. Її твори послідовно реалізують принцип камерності за допомогою використання яскравого за характером соло голоси, невеликого (ансамблевого) інструментального складу, а також малого масштабу творів,

які тривають не більше 15 хвилин. Наприклад: «Ода Горація» (1994), «Свете тихій» (1995), «Музика літа» (2008) та інші. В нашій роботі, при аналізі позначених опусів В. Птушкіна, були проведені, як вказувалося раніше, деякі паралелі до творам інших композиторів. Серед них виділяються камерні кантати О. Киви, які можуть бути зіставлені з камерної кантатою «Во ім'я господині Любові» В. Птушкіна. Камерна кантата № 1 на слова Р. Новосадовської написана в 1977 році. Схожість творів Киви та камерної кантати В. Птушкіна «Во ім'я господині Любові» підкреслюється завдяки введенню в партитуру камерного інструментального складу та одного соліста – сопрано. Панівним є відчуття ностальгії головного (і єдиного, як у Птушкіна) героя про юність, про роки минулої молодості. Пятичастинний цикл твору Киви заснований на наскрізному принципі музичного розвитку, що досягається за допомогою використання прийому *attacca*. Камерна кантата № 2 на вірші Г. Ф. Лорки може бути порівнянна з кантатою «Во ім'я господині Любові» завдяки трактуванню частин циклу. Третя частина, інструментальна «Пастораль», написана в дусі імпресіоністичного звукопису. Тобто в даному випадку ми бачимо односпрямованість мислення обох композиторів. Четверта частина кантати Киви має підзаголовок «Інтерлюдія» (у Птушкіна таку назву носить третя частина), що слугує сполучною ланкою між початковими і завершальними частинами. Найвідоміша камерна кантата Киви № 3 (1982 рік), спирається на поезію П. Тичини, в якій мова йде, крім усього іншого, про автобіографічної історії кохання поета до Наталії Конотоп. Всі три частини твори послідовно розкривають головний сенс всієї камерно-вокальної спадщини О. Киви, який полягає в усвідомленні кінцівки життя людини, поступовий згасанні його сил і надій. Причому, до трагічної кінцівці підводить не лише природний цикл життя людини, тобто природна смерть, а й перипетії життя, випробування, що підривають сили життя. В даному випадку паралель можна провести з точки зору образного змісту – і у Киви і у Птушкіна образ смерті червоною ниткою проходить через все твір. Камерні кантати № 4 (1983)

і № 5 (2006) ілюструють, на думку цитованого вище музикознавця О. Василенко, «глибину і статику лірики». Стосовно драматургії «відсутність дієвого сюжету, споглядальність, пейзажні мотиви як проекція стану душі <...> демонструють схильність Ківи до одвічної тематиці своєї творчості – постійному плині часу і швидкоплинності людського існування» [13, с. 8]. Можна вважати, що камерні кантати О. Ківи в цілому надали найважливіший вплив на нашого харківського композитора, його розуміння функції жанру і метод творчості взагалі. Для всіх п'яти кантат О. Ківи показовим є, з точки зору авторського стилю, якості вокальної та інструментальної партій. Партія соліста представляється підкреслено простою, співучою, а «оркестр» навпаки, складен з різноманітних насичених різножанрових знаків, фонічною красою акордів вертикалі і барвистими тембровими знахідками імпресіоністичної палітри.

Однак, при цьому всьому вищесказаному, мається одна суттєва особливість, яка виділяє твори Птушкіна з числа подібних – якщо у Ківи, Сильвестрова та інших інструментальна партитура представлена камерним струнним складом, то в творі нашого композитора ансамбль складається виключно з ударних інструментів. У цьому можна углядіти вплив з боку західноєвропейської музики, зокрема творчості Арнольда Шенберга і, в більшій мірі, П'єра Булеза. Його «Молоток без майстра» написано для контральта, альтовій флейти, ксилорімби, вібрафона, 17 різних ударних інструментів, а також гітари і альта. Показово, що «Молоток...» складається з дев'яти частин, причому повний інструментальний склад звучить лише в одній частині, як і в кантаті «Во ім'я...». З точки зору емоційного стану в зазначених творах домінує просвітлений колорит. З радянської музики паралельні зв'язки можна виявити з камерною кантатою Едісона Денисова «Сонце інків», по-перше, завдяки подібності жанрових визначень, по-друге наскрізним принципом музичного розвитку в рамках всього циклу, і, по-третє, наявності суто інструментальних частин без голосу, які виступають в якості короткого

відпочинку між інтенсивними і багатими на події частинами. Мабуть, кантата Володимира Птушкіна слідує усталеній традиції жанру кантати ХХ століття, гармонійно і послідовно продовжуючи його еволюцію на рівні семантики і способів її втілення у драматургії.

1.4. «Salve Regina» як жанр духовної музики

Особливе місце в вокально-хоровій спадщині українських композиторів має область духовної музики, яка представлена творами Апполонова, Демущького, Давидовського, Гончарова, Козицького (перша половина ХХ ст.), Дичко, Скорика, Камінського, Сильвестрова, Гаврилець, Станковича та ін. (кінець ХХ початок ХХІ століття). Всі вони в своїх творах, з одного боку, розвивають традиції канонічної церковної музики, з іншого – привносять момент обмирщення (секуляризації).

У спадщині В. Птушкіна область духовної музики представлена кантатою «Salve Regina». Розглянемо докладно суть піснеспіву як першоджерела словесного тексту твору композитора. Salve Regina – («Радуйся [або Слався], цариця») – григоріанський піснеспів, один із чотирьох Маріанських, так званих «фінальних», антифонів³. На відміну від звичайних антифонів виконується без псалма, написано у строфічній формі, причому кожна строфа на власну мелодію (крім перших двох строф, розспіваних на манер секвенції). Найменування «фінальний» походить від традиції співати цей антифон наприкінці щоденного офіція, тобто всеневної служби, під час комплеторія – повечір'я⁴. До літургійних реформ, які сталися в середині ХХ століття, ці антифони співалися в кінці кожної служби бревіарія, якщо ж кілька

³ Вірші та молитва після антифону більше не наводяться в чині повечір'я. Проте всі ці молитви збережені в оновленому римському часослові (літургії годин).

⁴ В католицькому богослужінні антифон являє собою рефрен, що виконується до і після псалма або євангельських пісень [https://ru.wikipedia.org/wiki/Salve_Regina]. Цей антифон залишен від закінчення Пасхального часу до початку Адвента. Взагалі ж даний антифон належить до так званих Богородичних антифонів (або маріїним антифонам) - в римо-католицькій церкві це особливі піснеспіви на честь Пресвятої Богородиці, виконувани в кінці богослужінь Літургії годин [https://ru.wikipedia.org/wiki/Salve_Regina].

служб об'єднувалися в одну (як воно зазвичай на практиці і відбувалося), то після останньої з кожної такої серії служб. Фактичний протокол антифону залежав від поточного періоду літургійного року. Спів або читання антифону зазвичай супроводжувалося також тихим прочитанням вірша з відповіддю і молитвою. У реформі статутних рубрик, виробленої папою Пієм XII в 1956 році, виконання антифону після всіх служб було скасовано, і залишено лише після служби «завершення дня» (повечір'я). В такому вигляді воно збереглося і в новому чині літургії годин, прийнятому при Папі Павлу VI і чинному в даний час. При цьому, зазвичай, в нових богослужбових книгах не вказуються періоди, коли слід виконувати той чи інший антифон, за винятком Пасхального часу, коли неодмінно повинен використовуватися антифон Regina Caeli («Tempore vero pascha, er semper antiphon Regina Caeli» I.G. 92). Крім чотирьох відомих антифонів, в нове чергування додані ще два тексти, які здавна (але вкрай рідко) використовувалися в римському обряді. Це гімн «Sub tuum praesidium» (появу грецького тексту відносять до III століття, латинський переклад XI століття) і стежок «Inviolata» (X-XI ст.) [https://ru.wikipedia.org/wiki/Salve_Regina]. Наводимо повний текст Salve Regina в оригіналі (латинською мовою) і в українському перекладі:

| | |
|--|--|
| Salve, Regina, Mater misericordiae, vita dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules fil Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes, in hac lacrimarum valle. Eja ergo, advocat nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos Convert. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis | Слався, цариця, Матерь милосердя життя, Відрада і Надія наша, Слався. К Тебе волаємо у вигнанні, Чаду Єви, до Тебе воздыхаємо, стогнучи і плачучи в цій долині сліз. Про Заступниця наша! До нас Устрем твого милосердя погляди та Ісуса, благословенний плід утроби Твого яви нам після цього вигнання. Про |
|--|--|

| | |
|--|---|
| <p>post hoc exsilium ostend. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.</p> <p>V. Ora pro nobis, sancta Dei Genitrix.</p> <p>R. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.</p> <p>Oremus. Omnipotens sempiterne Deus, qui gloriosae Virginis Matris Mariae corpus et animam, ut dignum fil tui habitaculum effici mereretur, Spirit sanct cooperante praeparasti: da, ut cujus commemoration laetamur; ejus pia intercessione, ab instantibus malis, et a morte perpetua liberemur. Per eumdem Christum Dominum nostrum.</p> <p>R. Amen.</p> | <p>лагідність, про милість, про Відрада, Діва Марія.</p> <p>V. Молись за нас, свята Богородиця</p> <p>R. Да гідні будемо Христових обіцянок.</p> <p>Давайте молитися. Всемогутній вічний Боже, преславної Диви та матері Марії тіло і душу sodelavshy гідним житлом сина твого, за сприяння Святого Духа; даруй нам, та з радістю пам 'ять Ее творяще, через Ее Благодатне заступлення, від загрозливих злий і смерті вічної позбудемося. Через Того ж Христа, Господа нашого. Аминь.</p> <p>Божественне вспоможение хай буде завжди з нами. Аминь.</p> |
|--|---|

Найбільш ймовірні місце і час створення антифону – Аквітанія, перша половина XII століття. Церковна традиція приписує створення віршів і музики Герману Розслабленому, його авторами також називають Ансельма Лукського, Бернарда Клервоського та інших. Світська наука вважає музику антифону анонімною. Мелодію *Salve Regina* використовували як *cantus firmus*, або в техніці *alternatim* (чергування монодійних оригінальних строф антифону і строф, розспітих на нову музику, багатоголосо) впродовж пізнього середньовіччя та відродження, наприклад, в англійських латинських піснях XIV століття, в мотет Окегема, Обрехта (три версії), Жоскена (два), де ла Рю (написав на текст і музику *Salve Regina* шість мотетов в різних техніках),

гомберт (два), Вікторії, Герреро і ін. В якості канонічного тексту для створення церковного (канонічного) твору до *Salve Regina* зверталися Вікторія, Палестрина, zhosky, Орlando Лассо та Г. Гендель. Текст *Salve Regina* (але не музику) охоче використовували композитори епохи бароко, на нього (зазвичай в скороченому однострофічному варіанті) писали К. Монтеверді, У. Берд, Ж. Б. Люллі, М.-А. Шарпантьє, Д. Перголезі, А. Скарлатті, А. Вівальді. У ХІХ столітті Ф. Шуберт написав на текст *Salve Regina* сім вокальних творів для різних складів, в ХХ столітті Ф. Пуленк той же текст ефектно використовував у фінальній сцені другого дії своєї опери «Діалоги кармеліток» (1957 рік). В ХХІ ст. на текст «*Salve regina*» писав А. Пярт (2002 рік) [https://ru.wikipedia.org/wiki/Salve_Regina].

Таким чином головну роль в даному католицькому антифоні займає Богородиця (Діва Марія, Божа матір) або її син Ісус Христос.

1.5. *Lacrimosa* в західно-європейській та українській музиці

Латинський реквієм виник в епоху Середньовіччя, у цілому являє собою урочисту частину великого похоронного ритуалу католицького богослужіння. Тексти латинського реквієму організують структуру служби та несуть основне ідейне й змістовне навантаження. Вони включають ряд розділів, властивих взагалі католицької літургії (*ordinarium*): «*Kyrie*», «*Sanctus*», «*Benedictus*», «*Agnus dei*». Одночасно сюди входять розділи, показові суцільно для даного типу служби: «*Requiem aeternam*», «*Dies irae*», «*Tuba mirum*», «*Lacrimosa*», «*Lux aeterna*».

Основна кількість відомих авторських напрацювань у жанрі реквієму, що збереглися до нашого часу, була створена в епоху Нового часу. Завдяки таким зразкам ми можемо вивчати особливості духовного жанру. Серед найбільш відомих зразків виділимо реквієми П. де Ларю, Ж.Модюи, Ф.Кавалли, Г.Дюфаї, А.Брюмеля, Ф.Госсека, Л.Керубіні, В.Моцарта,

Дж. Верді, Г.Берліоза, А.Дворжака, Ф.Аркуша, Ш.Гуно. Але – при розгляді історії й еволюції названого жанру необхідно враховувати той момент, що превалююча більшість творів відноситься до так званого концертного типу, який існував поряд із традиційним – церковним. Концертний реквієм, з одного боку, зберіг спадкоємний зв'язок з першоджерелом заупокійного жанру, що виражалося, насамперед, у звертанні до канонічних текстів, слідування сталій структурі служби, а також у втіленні провідних змістовно-значимих аспектів латинського реквієму. З іншого боку, більшість зазначених вище здобутків не виконує обрядовій функції, властивому жанру-першоджерелу, а являє собою жанри-меморіали мирського ритуалу й концертного «співпереживання стражденним» (Л.Керубіні, Г.Берліоз, Дж. Верді). На чолі кута в них стоїть конкретна авторська позиція й точка зору соціуму даної історичної епохи щодо змістовно-значимої специфіки реквієму. Тому в подібних творах цілком закономірні деякі текстові перестановки (Дж. Верді, Г.Берліоз), а також сам факт звертання до цього жанру світських за творчими орієнтирами композиторів (В.Моцарт, Г.Берліоз). Саме таким чином побутував жанр реквієму у західноєвропейському культурному середовищі Нового часу, який зберіг генетичні коріння з духовному жанру. Релігійна ідея як частина раціоналізованого світогляду «сконцентрувалася» у художній типології реквієму насамперед у його музичній якості. Тобто, реквієм лише частково зберіг свою літургічну функцію, а вже на початку XVII ст. поступово здобув вигляд художнього, музичного, концертного кантатно-ораторіального твору.

Смисловим центром реквієму є Лякрімоза (з латинської – "сльозна") – це частина секвенції *Dies Irae* в римо-католицькій заупокійній месі (реквіємі). Її текст походить від латинської 18-ї та 19-ї строф секвенції. Наведемо текст Лякрімоза:

Lacrimosa dies illa
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen.

Реквієм в цілому, як духовний жанр, має розвинений зміст. Конкретно у Лякрімозі відбувається усвідомлення вмираючим своєї долі, показ картини страшного Суду, скорботна переоцінка минулого життя – настає смерть. Завдяки картинності – подібності похоронному маршу – саме ця частина реквієму є найбільш емоційною. Закономірно, що саме вона притягувала до себе увагу композиторів як складової ланки великого жанру, так і в якості самостійної частини. Саме останнє трактування жанру *Lacrimosa* втілилося в творі В. Мужчиля, підпорядкованого ідеї досить далекої від релігійно-біблейських філософських роздумів. Зберігаючи духовний стан, *Lacrimosa* В. Мужчиля, як покаже нижчеприводимий її аналіз, виступає «страждалицею» по екології вітчизняної культури – над-ідеї творчості композитора.

Феномен жанру *Lacrimosa* привертав до себе увагу й інших харківських композиторів, наприклад «Український реквієм» В. Птушкіна, в аналогічній частині якого стверджується жалоба по загиблим від холокосту. Тож *Lacrimosa* як феномен логічно вписується у контекст української музичної культури розкриває нові грані її сутності.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Таким чином можна виділити наступні тенденції музичного мистецтва ХХ століття в контексті жанру кантати:

- По-перше, - процес симфонізації, що проявляється на рівні тематичного розвитку, образного змісту та трактуванні частин циклу.
- По-друге, - тенденція до злиття з жанром ораторії, що відобразилося у значному посиленні ролі масштабних хорових епізодів.

- По-третє, - театралізація, тобто активне включення кінематографічних прийомів у розвиток драматургії кантати.

- По-четверте, - вплив зворотного порядку – процес камернізації. Це веде до ліризації семантики, скороченні інструментального складу, наявності одного соло вокального тембру.

- По-п'яте, - інтерес до області духовної музики, чим, власне, позначено підвищену увагу до канонічних біблійних першоджерел.

РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ХОРОВА МУЗИКА У ДОРОБКУ КОМПОЗИТОРА В. ПТУШКІНА

2.1. Творчість Володимира Птушкіна у музикознавчих роботах

Володимир Птушкін (р. 1949) – відомий сучасний український композитор, представник харківської школи⁵. Особа В. Птушкіна являє собою яскравий зразок універсального творця – крім суто практичної діяльності, написання музики, він також є чудовим піаністом і видатним педагогом, тим самим народжуючи музику у багатьох її проявах – створенні, виконанні і вихованні нових поколінь музикантів – інструменталістів (піаністів) і композиторів. В. Птушкін є активним учасником авторитетних міжнародних музичних фестивалів (імені Володимира Крайнева в Харкові, пам'яті Володимира Горовиця у Києві, ім. Дмитра Шостаковича у Москві та ін.). Його твори виконують в різних країнах світу – Чехії, США, Словенії, Ватикані, Росії, Польщі, Сербії, Франції, США, Німеччини, Швейцарії, Македонії, Угорщині. Все це стало можливим завдяки інтенсивній виконавській діяльності композитора – саме він найчастіше виконує свої опуси, демонструючи слухачам повне злиття воєдино двох найважливіших іпостасей музики – творець і виконавець – в одній особі. Виходячи зі сказаного цілком закономірним стає факт не лише суто практичного, слухацького інтересу, але і наукових теоретичних унтересів вчених музикознавців. Наведемо лише основні роботи, присвячені В. Птушкіну як композитору:

- Брошура Хнум ім. і. Котляревського [16]

⁵ Володимир Птушкін народився в 1949 році в Луганську. Закінчив Харківський інститут мистецтв в 1972 році - фортепіанний факультет (клас доц. Р Папкової), в 1973 році - композиторський (клас проф. Д. Клебанова). З 1972 по 2002 працював музичним керівником Харківського академічного драматичного театру ім. А.С. Пушкіна, з 1992 року займається педагогічною діяльністю в Харківському національному університеті мистецтв ім. В.П. Котляревського. В даний час - завідувач кафедри композиції та інструментування, професор кафедри спеціального фортепіано, народний артист України, лауреат багатьох міжнародних конкурсів і премій [10].

- Наукова Стаття Л. Деркач, присвячена вокальній області творчості композитора [26]
- Магістерська робота В. Петруніної, об'єктом розгляду якої став жанр концерту [70]
- Магістерська робота К. Палехіної, яка вивчає вокальний цикл [69]
- Наукова стаття О. Роценко, що охоплює особу В. Птушкіна у цілому, в контексті університету мистецтв [80].

Наведені приклади свідчать про науковий інтерес до творчої особистості, однак цілісна картина творчості В. Птушкіна тільки починає набувати своїх контурів. Наша дослідницька робота стане невеликим, але цілком вагомим внеском в даний процес, так як це перший досвід аналізу та побудови характеристики кантатних опусів композитора, а також перша спроба проведення паралелей між аналогічними кантатами інших українських і зарубіжних композиторів.

Коротко розглянемо основні принципи творчості В. Птушкіна. Сфера творчих інтересів композитора надзвичайно широка – це опера, симфонії, інструментальні концерти, музика до драматичних спектаклів, камерно-вокальні твори, кантати, хорові опуси, музика для дітей, популярні пісні і т. д. Вікторія Петруніна вказує у своїй роботі, що творчий метод композитора відзначено «наочністю образів <...> і контрастним зіставленням музичних тем, [однак В. Птушкін] обирає швидше антисюжетну установку» [70, с. 4]. Далі В. Петруніна зазначає, що «В. Птушкін прагне відобразити картину навколишнього світу крізь призму власного суб'єктивного бачення, узагальнюючи всі кращі традиції в рамках індивідуального стилю» [70, с. 5]. Ще одним важливим параметром музичного мистецтва композитора є гра. «Гра як спосіб самовираження» - стверджує Л. Деркач. Власне, момент гри в музиці композитора проявляється в калейдоскопічній зміні тематичних елементів, а також завдяки перефарбуванню тембрів і зміні штрихів, метра та ритму, регістрів і т. д. Все це ми побачимо в кантатах композитора. Автор

багатьох творів в різних жанрах музики композитор особливу увагу приділяє саме жанром кантати, яка представлена у творчості В. Птушкіна кількома зразками – кантата «Весняні пасторалі», камерна кантата «Во ім'я господині Любові», духовна кантата «Salve Regina», моносимфонія «Сповідь», яка за параметрами музичної мови наближається до жанру кантати.

Перейдемо безпосередньо до розмови про вокально – хорові (кантатні) твори Володимира Птушкіна, цілісний аналіз яких до цього моменту не ставав об'єктом уваги музикознавців.

2.2. Композиційні принципи камерної кантати в творчості В. Птушкіна

Кантату «Во ім'я господині Любові» Володимир Птушкін написав у 1990 році. Твір спочатку призначалось для конкретних виконавців: баритона Володимира Болдирєва, піаністки Тетяни Веркіної та ударника Юрія Медовника⁶. Прем'єра твору відбулася в тому ж 1990 році в Харкові. Тетяна Веркіна виконала партію клавесина, а за фортепіано був сам композитор. Наступне виконання відбулося на фестивалі Kyiv Music Fest у 1992 році воно було пов'язане з технічними труднощами, у зв'язку з дефіцитом деяких ударних інструментів і відсутністю клавесина у концертному залі. В останній раз кантата прозвучала у скороченому вигляді більше десяти років тому, під час презентації клавесина в Харківській філармонії. Свій твір композитор відносить до камерного жанрового різновиду. На користь цього твердження нам говорить невелика кількість частин – чотиричастинний цикл, згуртований прийомом *attacca*, розвиток єдиної сюжетної лінії, один герой, наявність одного вокального тембру – баритона *solo*, ансамблевий характер інструментального складу, що представлений фортепіано, клавесином, різними

⁶ станом на 2020 рік В. Болдирєв є зав. кафедри вокального виконавства Хнум ім. Котляревського, народний артист України, професор, Т. Веркіна - ректор Хнум ім. Котляревського, народна артистка України, професор, Юрій Медовник наприкінці 90-х років іммігрував до Ізраїлю, помер напочатку 2000-х.

ударними, в їх числі вібрафон, тарілки, дзвона, *bar chimes* (джазові дзвіночки), коров'ячі дзвіночки. Всі інструменти перебувають в чіткій системі взаємозв'язків: клавесин і фортепіано є клавішними інструментами, фортепіано й дзвони об'єднує спільна функція «важких», потужних ударних інструментів, дзвони та вібрафон пов'язані характером що визначаються за своєю природою звуків з великим числом обертонів, вібрафон і тарілки, у свою чергу, відрізняються дзвінким відтінком звучання. Коров'ячі дзвіночки і *bar chimes* зустрічаються тільки в третій частині. З іншого боку, кожен інструмент має свою специфічну роль, з точки зору семантичного наповнення: фортепіано і вібрафон служать для втілення способу космосу і, ширше, вічності, тембри трубчастих дзвонів і клавесина створюють присмак старовини, звучання інших інструментів використано як барвистий звукопис. Примітно, що спочатку цикл твору складався із трьох частин. Однак свій завершений вигляд кантата отримала завдяки співпраці Володимира Птушкіна з музикознавцем Ірмою Львівною Золотовицькою, яка порадила композитору скласти сполучну ланку між двома останніми частинами – так виникла самостійна третя частина, яка передує останній, четвертій. Її функцію, крім зв'язки-переходу, можна визначити як відсторонення від суєти після бурхливого розвитку в попередніх розділах.

Текст для вокальної партії баритона запозичений композитором зі збірника сонетів під назвою «Нове життя» Данте Аліг'єрі, створений в 1292 або 1293 році, в якому поет розповідає автобіографічну історію про нещасливе кохання до прекрасній дівчині Беатріче, яка померла у 1290 році віці 24 років [56]. Звернення композитора саме до поезії Данте не випадково. Раніше, в моносимфонії, він вже втілював образ Беатріче, тому можна говорити про тенденцію в рамках творчості Володимира Птушкіна, яка характеризується використанням лейтмотиву. Головний герой постає перед нами в амплуа молодого, палко закоханого чоловіка (на момент смерті Беатріче Данте було всього-навсього 25 років). Крах земної любові породжує в ньому любов

поетичну, духовну, що стало для героя рятівним засобом, що дозволив продовжити власний життєвий шлях (вказемо на той факт, що «Нове життя» Данте створював на могилі коханої) [69]. У творі поет мав на увазі своє кохання, але любов, при цьому, трактувалася ним як величезна об'єктивна сила, оновлююча світ і все людство. В цілому, «Нове життя» складається з віршів, навколо яких автор розміщує прозові фрагменти пояснювального призначення. Заслуговує на увагу той факт, що Птушкін у своїй музиці слідом за Данте використовує принцип обмеження матеріалу: спочатку композитор обрав одинадцять фрагментів з тексту поета, але в подальшому обмежив себе тільки трьома – сонетами №3 (втілений у першій частині), №16 (використаний у другій частині) і №26 (фігурує у четвертій частині).

Найважливішою особливістю творів Данте, що справила вплив на зміст і форму кантати, є символічне значення цифри 9. Напочатку вкажемо на загальноприйняте розуміння цієї цифри: у різних міфологічних і літературних творах, магічних обрядах дев'ятка символізує ієрархію, всемогутність, виконання, досягнення, початок і кінець, щось ціле. Крім того, це уособлення гармонії, повноти, раю на землі, а також осягнення, духовного досконалості, досконалості ідеї, життя, боротьби за існування. У підсумку виходить дуже багатозначне розуміння, що охоплює найважливіші поняття, безпосередньо пов'язані з життям людини [19]. У творчості Данте цифра 9 має надзвичайно важливий сенс [57]: неодноразове повторення періоду в 9 (кратне святу Трійцю), яке Данте не раз вживає, є одним з доводів про досить велику роль вигадки в описуваній поетом любові – числа «дев'ять» і «три» у всіх творах Данте багатозначні і незмінно передують появі образу Беатріче. Числом «дев'ять» зазначено її поява у дитинстві юнакові Данте і її поява на Флорентійському святі у той весняний час, коли вона постала погляду юнаки в повному розквіті своєї краси. Беатріче померла, коли вчинене число «дев'ять» повторилося дев'ять разів, тобто у 1290 р. Крім цього, беручи до уваги всі творчість великого поета, необхідно нагадати про 9 кіл рая,

чистилища і пекла, які майстерно змальовані в «Божественній комедії» [59]. Цікава думка висловлена у вступній статті А. Мізітової та І. Іванової до збірки наукових праць під назвою «Правда фантастики і фантастика правди - магічне «дев'ять» в історії художньої культури». На думку музикознавців «<...> дантівське число «дев'ять» <...> грає іноді згубну роль у долі творця і його творінь, або, навпаки, збуджує до життя нову свідомість і неповторний світ людського генія» [41, с. 3-4].

Яким же чином символіка дев'яти знайшла відображення в музичному творі і який вплив справила на хід розвитку кантати? Спершу звертає на себе увагу кількість інструментів із виконавського складу камерної кантати - їх, як вже перераховувалось, разом з баритоном, 8. Однак партія вібрафона має двояку функцію: з одного боку, його тембр створює відчуття хижості, таємничості, нестійкості в тих випадках, коли, відповідно до сюжету, герой перебуває у забуття. З іншого боку, звучання вібрафона використано для зображення рокових і зловісних ударів долі напочатку другої частини, коли композитор наказує в партитурі ударяти по корпусу інструменту, тим самим витягуючи звуки з невизначеною висотою звучання. Тому партія вібрафона як би розчленовується і виконує дві прямо протилежні функції, так що, в кінцевому рахунку, фактично ми чуємо звучання «дев'яти» інструментів.

Далі кидається в очі кількість тональностей – їх рівно 9. Це Es-dur, d-moll, h-moll, D-dur, As-dur, c-moll, A-dur, b-moll і Fis-dur. Дивлячись на тональний план та особливості музичних форм кантати можна зробити попередній висновок, що тональність Fis-dur є центром твору, перебуваючи в середньому розділі другої частини. В цьому місці герой передає свої переживання у поривчастою за характером фразі: «Когда любовь осаду поведет // смятенно, жизнь из тела убегает». Другий момент – твір починається і кінчається тональністю Es-dur. Виконуючи функцію першої і одночасно останнього ланки, від цієї тональності тягнуться нитки в центр твору – Fis-dur. Виникає, свого роду, музична форма «другого порядку» - концентрична, що

базується на принципі тонального розвитку. З точки зору семантики, тональності можна розділити на дві групи: похмурі, зловісні, траурні (d-moll, h-moll, c-moll, b-moll) і просвітлені, радісні, сонячні (Es-dur, D-dur, As-dur, A-dur, Fis-dur). Сам принцип розподілу тональностей доволі простий, він заснований на мажоро-мінорному принципі. Цікаво інше – в контексті окремо взятого розділу композитор сміливо зіставляє прямо протилежні за змістового наповнення тональності. В крайніх частинах циклу переважають мажорні тональності, що створюють світлий колорит, який служить обрамленням твору в цілому. Мінор більшою мірою характерний для другої частини, яка виступає в ролі драматичної середини. При цьому абсолютно в кожній частині і кожному розділі представлені і мажорні та мінорні тональні сфери, що утворюють яскравий контраст як основу розвитку. Тональне зіставлення в образному плані характеризує героя як болісно вразливу особу та належність її до традиції романтизму. Стосовно музичної форми цифра 9 є складанням тричастинної форми в трьох частинах циклу – першої, другої і четвертої.

Твір складається з чотирьох частин, у межах яких виділяються контрастуючі розділи. Зіставлення розділів пов'язано зі зміною конкретного образного плану в рамках монолітності утримання – в основних розділах форми герой перебуває «тут і зараз», розповідає нам історію кохання, розкриває свій душевний світ. В контрастних середніх розділах герой немов повертається назад в минуле і як би заново переживає що трапилася трагедію життя. У першому випадку вокальна партія представлена пісенною мелодійністю, плавним хвилеподібним рухом, стійкою тональністю, помірним темпом. У другому випадку мелодія набуває речитативно-декламаційний характер, що виражається в аріозному типі висловлювання, інструментальний супровід менш стійкий в тональному відношенні. Все це ясно вказує на неоромантичну естетику поетичного і музичного змісту. Тим самим композитор підкреслює контраст між розділами композиції. Контраст виражається в застосуванні модуляцій, прискоренні темпів, використанні

ускладнених ритмічних фігур. Цікаво, що в рамках однієї секції можливі неодноразові зміни метра на близькій відстані, що пов'язано з характером вокальної партії, що представляє собою тип вільного монологу, тій, що оповідає нам історію. Якщо стики частин композитор маскує прийомом *attacca*, то кордони розділів навпроти, абсолютно чітко і ясно розмежовані за допомогою застосування, в одних випадках, фермат в вокальній та інструментальній партіях, або використання пауз у вокальній партії тривалістю від одного до декількох тактів в інших випадках. Часто використовується прийом *ritenuto* перед початком наступного музичного фрагменту.

Головним засобом об'єднання цілого, як вже зазначалося, служить партія баритона. З її допомогою досягається наскрізний принцип розвитку. Крім того, в першій і другій частинах звертає на себе увагу тотожний виконавський склад, представлений баритоном, фортепіано, клавесином, вібрафоном, тарілками і дзвонами. У четвертій частині подано такий же склад за винятком тарілок. Третя частина має функцію інструментальної інтерлюдії. Тут ми чуємо звучання фортепіано, клавесина, тарілок, дзвонів, коров'ячих дзвіночків і перкусію. Тобто феномену наскрізного розвитку підпорядковані також особливості інструментування. У цілому всі ці фактори говорять про риси епічності, що створюють аналогію з жанром балади. Ще одним доказом цього є інструментальний вступ до твору в цілому, розташований напочатку першої частини. Поступове підключення інструментів, неквапливість, плинність нагадують зачин-введення в розповідь. І навпаки – в заключенні композитор, як вже було сказано, повертає нас до початку.

Окремої уваги потребує розмова про співвідношення вокальної та інструментальної партій. Вокальна партія, як вже було сказано, являє собою тип вільного монологу. Свобода полягає не тільки в наскрізному характері оповіді, але і в відособленості від партій інструментального супроводу. Баритон веде абсолютно незалежну мелодійну лінію, лише зрідка зустрічаючи

підтримку в акордах фортепіано. Мабуть, в партитурі камерної кантати утворюються два яскраво виражених тематичних пласти. Причому, що особливо цікаво, вокальна партія знаходиться в середині фактури, будучи, таким чином, її центром, ядром, яке оточується інструментальним супроводом. Семантично це можна порівняти з людиною (вокальна партія), який знаходиться у взаємодії з навколишнім світом (інструментальний супровід). В одних випадках «голос» героя домінує, підносячись над суєтним і зловісним світом у своїй сповіді, що виходить від самого серця, тоді інструменти відходять на «другий план». В інших випадках навколишня дійсність немов поглинає саме існування людини, роблячи його практично непомітним і жалюгідною, не в стані що-небудь змінити в визначеній йому долі. Нижній «поверх» фактури представляє партія лівої руки фортепіано, виражена, як вказувалося, акордами. На верхньому «поверсі» зібрані всі інші інструменти з додавання партії правої руки фортепіано. Беручи до уваги сказане, можна з упевненістю стверджувати, що композитор, слідом за Данте, зобразив у своєму творі не стільки особисту драму, що стосується окремо взяту особистість, скільки перипетії життя в широкому її розумінні, спроектовані на все людство, піднімаючись, таким чином, до рівня узагальнення. Загалом, фактура твору представлена декількома самостійними тематичними лініями, виконуваними в партіях музичних інструментів та баритона. Тут застосований композиторський прийом плавного переключення уваги слухачів з однієї лінії на іншу – не встигає завершитися одна мелодійна фраза, як з її глибин виростає друга. Цей феномен сприяє плавності викладу матеріалу, плавно перетікає в його розвиток. З іншого боку, композитор чітко розмежовує звукові пласти, що звучать одночасно, створюючи алузію поліметрії за рахунок введення в партитуру міжтактових синкоп. Мабуть, фактура кантати являє собою живу пластичну тканину, яка розгортається як би «ненавмисно», імпровізаційно. Тим самим досягається широта дихання і свобода музики.

З точки зору музичних форм, в кантаті показовим вважається введення тричастинної форми у всі, крім третьої, частини циклу (треть частина характеризується наскрізним розвитком). Кидаються в очі скорочені в два рази репризи, динамізуючі форму твору (за винятком останньої частини). Об'єднуючим началом також служить тональність Es-dur з якої починається і закінчується кантата. Тональна арка збігається з тематичною, так як вступ та кода твору побудовані на подібній тематичному матеріалі у виконанні фортепіано, клавесина і дзвонів. Судячи з характеру розподілу тексту по розділах перших двох частин, композитор прагне динамізувати форму, з метою надати цілісність, чіткість та ясність розповіді (звертаємо особливу увагу на скорочені репризи). У фіналі навпаки – композитор виділяє додатковий час для того, щоб підвести ризику, тобто логічно завершити твір (поодинокий приклад, в межах кантати, розростання репризи порівняно з основним розділом). Як бачимо, вокальна партія своїм неквапливим неповторним розгортанням служить надійним засобом для наскрізного розвитку. Сам текст, являє собою традиційну ямбічну структуру, яка, на думку літературознавців, найбільш вдало відображає звичайну людську мову.

Чотиричастинний цикл твори викликають певні аналогії з жанром симфонії. В даному випадку така паралель підкріплюється функцією частин і їх образним змістом. Перша частина може бути порівнянна з аналогічним розділом сонатно-симфонічного циклу. В інструментальному вступі викладаються дві основні теми «об'єктивного», реального світу із узагальненим чином любові, що викликає захоплення і замилювання і продовжують свій розвиток в першому розділі. Тема фортепіано, перегукуючись з починаючим кантату дзвоном, носить колокольний характер за рахунок щільної акордової фактури, терпких секунд, ритму розгойдування. До неї контрастом підключається тема клавесина – для неї характерний високий, пронизливий регістр, кластери в гармонії, остинатний мелодичний малюнок з чвертей і вісімок. Ці дві контрапунктуючі теми створюють

своєрідний діалог (часів, епох). Вокальна партія будується за хвилеподібним принципом. Характер хвилюючий, поривчастий, чому сприяють численні паузи, що розділяють спів. Світ ірреального (ночі, сну), який представлений у середньому розділі, відзначений появою вібрафона, тарілок, зміною тематизм загальними формами руху (арпеджіо) в інструментальних партіях, тональною нестійкістю. Ніч (образ якої з'являється у тексті) постає як час, коли герой представляє своє життя в іншому, негативному світлі, переосмислює своє життя і почуття. В вокальній партії з'являються елементи речитативу, частішають стрибки, відбувається ускладнення ритмічних фігур (поява тріолей). Опозиція основного і середнього розділів можна уподібнити зіставлення контрастних образів у сонатної формі. Реприза відзначена поверненням звучання тембрів клавесина і фортепіано, а також об'єктивізацією емоційного плану. В завершених частини розміщена кода, яка в рамках всього циклу кантати грає роль зв'язки переходу від першої частини до другої. Тут відбувається фактична розв'язка дії – кохана вмирає. Звучання інструментів, при цьому, характеризується прискореним пульсом, який немов передає душевний трепет і хвилювання оповідача. Наприкінці рух завмирає, як ніби герой потрапляє в забуття, численні Фермата разом з великими тривалими створюють ефірну милозвучність, істаювання.

Без перерви, прийомом *attacca*, починається друга частина. З точки зору логіки сонатно-симфонічного циклу вона викликає паралель з жанром скерцо, завдяки сум'ятному характеру, коротким дробовим тривалостям, уривчастому штриху *staccato* і двудольному метру. Її відкривають уривчасті кластери у клавесина і затаєні удари по корпусу вібрафона. Заступаючи слідом вокальна партія розкриває душевний стан героя після доконаний трагедії. Мелодія має явно виражену висхідну спрямованість, з кожним новим разом як будто ближче підбирати до вершини. У той же час емоційна рівновага порушена. Це виражається в експресивному характері звучання клавішних інструментів і ударах по корпусу вібрафона, що дають невизначені по висоті звуки.

Сполучною ланкою між основним і середнім розділами форми служить тональність b-moll. І знову, як в першій частині, ми чуємо речитації, що передають горе героя. Партія баритона ефектно виділена дрібними тривалистями на тлі великих у інструментів. В репризі досягається кульмінація другої частини. Традиційно чільну роль, не тільки в чисто оповідному, але і у музичному відношенні, бере на себе партія баритона.

Третя частина, найбільш лаконічна в циклі, являє собою інструментальну інтерлюдію. Вона, згідно з логікою сонатно-симфонічного циклу, є ліричним центром кантати, виконуючи функцію споглядальної частини. Приглушена динаміка (pp), барвисті багатоскладові тембри інструментів, штрихи арпеджіо, *accelerando*, численні трелі створюють образ, близький романтичним картинам сну. Це забуття героя, який занурюється в роздумі. У цій частині єдиний раз, на протязі всього твору, ми почуємо тембри коров'ячих дзвіночків і *bar chimes*, що створюють сонорні ефекти. Розвиток будується за наскрізного принципом.

Після лаконічної третьої частини відразу настає фінал. Тут композитор підводить спільну рису розвитку. Домінує світла образність. Повертається інструментальний склад і основна тональність першої частини. Підсумковий характер цієї частини підкреслять повернення теми основного розділу першої частини. Завершується кантата інструментальною кодою, заснованою на матеріалі вступу. Тим самим композитор замикає виток спіралі історії – все повертається на круги своя.

Таким чином, підсумовуючи вищесказане, можна зробити наступні висновки:

- По-перше, – твір Володимира Птушкіна знаходиться в руслі стильової течії української музики останньої третини ХХ століття, завдяки камернізації жанру за рахунок вибору в якості текстової основи інтимно-ліричної поезії, невеликого інструментального складу та загального масштабу твору;

- По-друге, – в даному випадку ми бачимо яскравий приклад впливу жанру симфонії на кантату за допомогою використання чотиричастинного циклу з чітким розподілом функцій частин: протиборство двох світів в першій частині, скерцо у другій частині, повільна, лірична і медитативна третя частина, підсумовуючий фінал⁷;

- По-третє, – з боку європейської музики викликаний інтерес композитора до барвистого трактування тембрів інструментів, використанню розширеної групи ударних;

- По-четверте, – в кантаті чітко простежуються характеристики жанру вокального циклу, завдяки верховенству вокальної партії, її відносній простоті, наявності одного вокаліста, наскрізного принципу розвитку драматургії;

- По-п'яте, - все вищесказане, в кінцевому рахунку, призвело до виникнення у творчості Володимира Птушкіна жанрового міксту, що є провідною тенденцією музики ХХ століття.

2.3. Жанрові особливості хорової кантати в творчості В. Птушкіна

Кантата «Весняні пасторалі» написана в 1991 році, має, як свідчить О. Садовнікова [16, с. 18], три редакції – перша написана для дитячого хору, квартету труб, ударних інструментів та органу, друга – для дитячого хору, квартету труб і симфонічного оркестру, третя редакція, 1995 року, перероблена для мішаного хору. Найбільш відомою є друга редакція кантати, на основі якої був зроблений аудіозапис для фонду Національного радіо. Тому розглядати дане твір ми будемо на її прикладі. Виходячи з назви зрозуміло, що в кантаті композитор звернувся до сфері природи і, зокрема, образу весни, надихнувшись її величчю, красою і життєвою силою.

⁷ Це є ознакою епічного типу симфонізму.

Звертаючись до історії світової музики можна з упевненістю стверджувати, що дана тематика знайшла послідовне втілення в хоровому творчості найрізноманітніших композиторів. По перше, слід назвати ораторію Й. Гайдна під назвою «Пори року» на текст барона ван Свитена, написаний за однойменною поемою англійського поета Томсона (1801 рік). З більш пізніх авторів виділяються кантати С. Рахманінова «Весна» на слова М. Некрасова (1902 рік) і М. Скорука під назвою «Весна» на слова І. Франка (1960 рік).

Цикл кантати В. Птушкіна складається з чотирьох частин. Для кожної з частин композитор обрав тексти різних поетів епохи відродження, імена яких зазначено в партитурі. При цьому ні назви поетичних опусів, ні те, в якому перекладі вони використані, ми в нотному тексті не об'явимо. У зв'язку з необхідністю простежити взаємодію вербального і музичного слова, знадобилася тривала робота з пошуку поетичних джерел кантати. Крім самих оригіналів, необхідно було також встановити, в якому перекладі вони звучать у «Весняних пасторалях». Вдалося встановити, що перша частина написана на слова 92-го вірша Мікеланджело (Італія, 1475-1564) в перекладі О. Ефроса, друга частина – на виланеллу⁸ «Квітень» Ремі Белло (Франція, 1533-1577) в перекладі Є. Вітковського [19], третя – на вірші з книги «Любов до Кассандри» п'єра де Ронсара (Франція, 1522-1585) у переказі Р. Дубровкіна, четверта – вірш «Травень» Лопе де Вега (Іспанія, 1562 – 1635) у переказі М. Квятковської. Звернення до поезії Відродження для композитора не випадково – роком раніше, в 1990 році, В. Птушкін створив розглянуту вище камерну кантату «Во ім'я господині Любові» за сонетами Данте у перекладі Ефроса. Таким чином, можна виділити закономірність, характерну для смаку і, в цілому, кола творчих інтересів композитора. Тексти для першої, третьої і четвертої частин використані у творі цілком, а вірш «Квітень», що покладені в основу другої

⁸ 1 В поезії villanella (частіше на французький манер - "villanel") - жорстка поетична форма з повторюваними строфами. Класична villanel – це вірш, що складається з 19 рядків: п'яти тривіршів і одного завершального чотиривіршу. Середні рядки всіх тривіршів римуються між собою. Перша і третя рядки першого тривірша по черзі повторюються в останніх рядках наступних тривіршів (рефрен), а також у третій і четвертій рядках завершального чотиривірша [8].

частини, було скорочено з 11 строф до 6, щоб врівноважити масштаби всіх частин циклу кантати.

З точки зору змісту, обрані композитором вірші можна розділити на дві групи. До першої групи належать філософські вилливи, пов'язані з життям і смертю, швидкоплинністю буття: у П'єра де Ронсара ми бачимо героя, зневіреного знайти щастя, у Мікеланджело з'являється таємничий, нерозкритий образ співрозмовника, до якого звернуто вірш. Можна припустити, що мова йде, в даному випадку, про прекрасну кохану [57]. До другої групи належать вірші II і IV частин. Вони є носіями яскравого, святкового, феєричного настрою – уста поетів прославляють величність природи, її багатство, щедрість та ту цілющу силу, яка живить все живе на цьому світі. Понад те, друга і четверта частини присвячені конкретним місяцям весни – квітню і травню, також у тексті четвертої частини фігурує місяць березень. Підкреслимо: угруповання текстів в циклі кантати має свої драматургічні закономірності. По-перше, частини вибудовані за принципом чергування - драматично згущені, насторожено похмурі за характером образи змінюються сонячними, життєвими. По-друге, в цілому розташування текстів покликане послужити засобом для втілення оптимістичної концепції твору - до кінці звучить хвала весні, знімається напруга що передує розвитку, тим самим ставляться всі крапки над "і".

Цікавим є факт згадки в тексті другої частини образу лілії. Як відомо, зазначений квітка має надзвичайно важливий символічний смисл⁹ в контексті поетичної творчості.

⁵ Квітка Лілії має двоїсте значення, символізуючи такі поняття як життя і смерть, невинність і плідність, жіночий і чоловічий принципи. Найвірніше, лілія спочатку асоціювалася з плідністю і жіночими хтонічними ("підземними") божествами – уособленням життя і смерті. Пізніше вона, як символ плідності, все більш зв'язується з небесними чоловічими божествами і сонцем. До цього кола значень належать, як правило, червоні і золотисті різновиди лілій; білі ж - співвідносяться з невинністю (в кінцевому рахунку, з відсутністю потомства) і смертю. Додання центральному пелюстку копьевидної форми відображає зв'язок Лілії з символікою чоловічої сили і військової потужності. Панівні в даний час тлумачення Лілії як символу в більшості своїй сходять до традицій іудаїзму і християнства. В християнстві Лілія символізує чистоту, праведність, відродження, безсмертя, Воскресіння (за аналогією з багаторічними рослинами); благосклонність, милість Божу, провидіння, божественне заступництво обранцеві (обраниці), гріх і покаєння, очищену від гріхів душу [57].

Кантата відкривається Прелюдією. *Andante, Des dur, 4/2*. Оркестрове вступ таїть в собі легкий трепіт, немов передсмаком прийдешніх роздумів - перед нами починає розгортатися філософська картина роздумів про вічне. Такому ефекту сприяють численні синкопи, що надають загальному звучанню поступальний характер, динаміка *p*. Струнні, а потім і духові інструменти проводять «щемливий» спадний мотив *lamento*. Раптово лунають удари літавр, як символ фатального початку (у тексті першої частини зустрінеться слово «смерть»). Потім контрастом до даного мотиву підключаються фанфари труб, закликаючи нашу увагу – оповідь починається. Настає розділ *Con moto risoluto*. Під акомпанемент які продовжують звучати фанфар в тональності *E-dur* гримить *tremolo* літавр. Хор вступає в наступному розділі *sostenuto*. Тут він, як і в усьому творі, виступає від першої особи, немов у давньогрецької трагедії, послідовно розкриваючи зміст. У тексті йдеться велич і силі природи, з якою змагатися не під силу навіть часу:

Напрасно век, с природой в состязаньи
Прекрасное творит: оно идет
К небытию в урочный час отлива, ...

Вокальній мелодиці першої частини, так само як і всьому твором в цілому, притаманний наспівно-декламаційний характер, завдяки чергуванню розспівних мотивів зі скандуючими інтонаціями. У партії оркестру ми чуємо погойдуючі інтонації, викладені в акордовій фактурі. Стан душевного трепіту і навіть якогось хвилювання передані композитором за допомогою штрихів *crescendo*, *diminuendo*, *ritenuto*, рівномірні удари барабанних паличок зображують час, невпинність його руху, і як наслідок – нескінченність. При цьому хор співає четвертними і половинними тривалостями, що в сукупності з розміром *4/2* відповідає ідеї «розгойдування», епічного зачину. Потім, у *Con moto, C-dur*, партія оркестру насичується тріольними тривалостями, такими, що створюють пошвавлення. Тим часом у партії хору йде звернення до невідомого співрозмовника, який зумів повернути спогад про минулому:

Но вы вернули вновь воспоминанье

О поглощенных смертию, — и вот,
Ей вопреки, оно навеки живо!

Як бачимо, поетичний текст першої частини складається з двох рівноцінних з точки зору масштабу строф, кожна з яких охоплює певне коло образів. Завершується частина інструментальним рітурнелем *meno mosso*, *Des-dur*, побудованому за принципом згасання. Таким чином музичний матеріал послідовно слід за текстовою основою, розкриваючи його образний сенс. Це дає нам право визначити форму першої частини як строфічну. В цілому, проводячи який жанрово образні паралелі, цю частину можна порівняти з билиною завдяки наспівно-декломаційним характером мелодики, штрихами *crescendo*, *diminuendo* і *ritenuto*, великим тривалий в хорової партитурі, а також регулярно змінюють один одного епізодів протяжних і жвавих.

Друга частина названа Інтермеццо. *Andante con moto*, *G dur-A dur*, розмір 3/4, тричастинна форма. Короткий семітактовий оркестровий вступ на р вводить нас в атмосферу свята – в цій частині відбувається радісне прославляння природи і, зокрема квітня місяця. Рух шістнадцятими тривалостями в оркестрі в сукупності з пунктирним ритмом в партії хору носить активний дієвий характер, вносить емоційну піднесеність. Розділ *Tempo I* відповідає скороченій репризі тричастинної форми (кожній частини відповідає одна строфа поетичного тексту). Незважаючи на збереження первісного темпу пульс музики тут прискорено за допомогою тридцятьдругих тривалостей. Потім йде тонально нестійкий епізод *meno Moss dolce molto*, він вносить коротку розрядку, виник напруги. Відбувається своєрідний взаємообмін між хором і оркестром: менш рівні тривалості переходять в оркестр, а вокальні партії насичуються шістнадцятими. Заключний репризний Розділ *Tempo I*, 4/4, написано у *A-dur*. Він повертає настрої початку другої частини, тим самим закругля музичну форму. Однак більш високу тональність, *A* замість *G*, тембр колокольчиків, підкреслюють піднесеність

настрої, досягнення більш високого рівня восторга. На загальному тлі яскраво виділяється гобой. Тембр гобоя, як відомо, асоціюється у свідомості слухача з пасторальними образами природи (як приклад можна послатися на третю частину «фантастичній симфонії» Г. Берліоза з *sol* гобою та англійського ріжка). В цілому друга частина вибудовується в подвійну трехчастинну форму A B A1 B1 A2. Розділи A B A1, з точки зору образного змісту, відповідають ідеї славлення квітня, а наступні розділи – B1 A2 – перекидають арку до четвертої частини, тому що у них згадано місяць травень.

Третя частина – Арія. *Adagio*, *Es-dur*, 4/4, тричастинна форма, як і інші частини твору починається оркестровим вступом з виразним соло гобоя. Настрій замислене, насторожене, завдяки руху великими рівними тривалий, витриманим тонам в гармонії, динаміці *p*. Саме у третій частині за допомогою своїх роздумів герой відає нам свої переживання – ніщо не радує його взір, надії втрачені. Через кілька тактів підключається соліст – сопрано. Це єдина частина, в якій є солюючий вокальний тембр. Даний факт уже сам по собі сприяє камернізації розділу, створенню інтимного настрою, що відповідає обраному жанру арії. За кілька тактів до завершення першого розділу тональність *Es-dur* переходить у *fis-moll*. У третій частині, в якості виняткового явища, підключається ще один яскравий тембр, крім оркестру і хору *bel canto*, - спів вокалістів із закритим ротом. Даний виконавський прийом привносить «наліт» тихої печалі, задумливості.

Другий Розділ має назву *Piu Mosso*, *Fis-moll-B-dur*. Його позначено, не дивлячись на свою лаконічність, періодичною зміною метра з 6/8 на 9/8, а потім і на 2/2. Крім цього ми продовжуємо чути спів хору з закритим ротом. Завершується частина короткою (одна строфа текста) репризою *Tempo I*, *Es-dur*. Знов, немов здалеку, ми чуємо мелодію гобоя. На прикладі третьої частини можна простежити тенденцію до динамізації розвитку кантати: першого розділу музичної форми відповідають дві строфи поетичного тексту, а середній розділ і реприза мають по одній строфі. Крім того – перші дві

строфи мають у своїй основі по чотири рядки, а третя і четверта строфи складаються тільки з трьох рядків. Використовуючи скорочену репризу композитор, тим самим, робить перехід до четвертої частини більш інтенсивним.

Остання частина Рондо Allegro molto, Des dur, 3/2, служить ув'язненням циклу кантати. Текстову основу фіналу становить захоплююче милування природою, її щедрістю, багатством фарб і звуків:

На рассвете в мае,
Месяце зеленом,
Трелям соловьиным
Поле вторит звоном.
На рассвете в мае,
На заре росистой
Полон соловьями
Тополь сребролистый...

Як вже було сказано, до четвертої частини перекинуть місток від другої частини – на першому плані місяць травень, знову звучить прославляння природи, знову на першому плані хор. Образ солов'їні трелей пов'язаний з появою нового інструментального тембру – свистулі. Тонально стійкі розділи форми змінюються острівцями нестійкості. При цьому в хорі відбувається рух рівними, переважно четвертними тривалий, а оркестру доручені погойдуються інтонації, які умовно зображують звуки природи – шум хвиль, шелест вітер у лісі. Сюди ж можна ще віднести зміну метра через кожен такт, відповідальному поривам вітру (від ц. 3 до ц. 5):

И ручьи со смехом
Брызжут жемчугами ...
Красен май ручьями
И прохладой росной ...

Виправдовуючи назву «рондо», рух у четвертій частині йде по колу – знову і знову повертаються яскраві та соковиті фанфари у труби. Чергове проведення основної теми відбувається з тональним зрушенням у F-dur (на в.3

вище основної тональності), що сприяє більшій експресії звучання. Завершується кантата коротким *meno Mosso* тут же перетікає в *Tempo I.* повертається основна тональність всього твору - *Des dur.* Тут композитор підводить підсумок всієї кантати - незважаючи ні на що життя триває, періоди забуття змінюються відродженням в широкому розумінні цього слова:

Для влюбленных в мае
Счастье вновь наступит,
А любви не знавший
В первый раз полюбит, —
Потому что в мае,
В месяце зеленом,
Трелям соловьиным
Поле вторит звоном.

Останні такти наповнені завмираючим оркестровим звучанням. Цікавою видається групування строф поетичного тексту кантати в контексті форми рондо. В даному випадку знову можна виявити закономірності тричастинної форми: перший розділ складається з трьох проведень рефрену (рефрен відповідає одній строфі) слідом за яким йде інструментальний рітурнель, який грає роль контрастного епізоду, другий розділ включає чотири проведення рефрену і другий інструментальний контрастний епізод, третій, скорочений, репрізний, розділ має в основі два проведення рефрени і дуже короткий (шість тактів) оркестровий підсумок.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити наступний висновок: провідним засобом формоутворення в кантаті виступає репрізність, як необхідна умова тричастинної форми – всі частини, крім першої, мають тричастинну будову. Незважаючи на це, словесний текст твору не має повторів, що веде до плинності викладу і викликає алюзію з жанром билини. Інструментальні рітурнелі (вступу і коди) сприяють злиттю всіх частин кантати в єдине ціле, тим самим досягаючи наскрізного принципу розвитку. Виразний, барвистий солируючий тембр гобоя покликаний посилити пасторальної ідилічне початок в музиці. Оркестр служить надійною опорою,

на якій будуються вокальні партії. Показово використання колористичних прийомів у вигляді співу хору з закритим ротом, тембри гобоя та свистулі - вони покликані створити відповідну слухову обстановку, зробити образ «наочним», тобто візуалізувати його.

2.4. Традиції духовної кантати в творчості В. Птушкіна

Вся історія радянської музики ХХ століття пройшла під прапором «боротьби з формалізмом» і зведенням соціалістичного реалізму в ранг творчого орієнтира для всіх без винятку верств композиторів – від студентів до метрів академічного мистецтва. Цілком природно, що в обстановці, що склалася, не могло бути навіть і мови про написання твору на духовний текст. Після здобуття Україною незалежності і аж до нашого часу почався період так званої «нової духовності». Він характеризується розквітом духовної музики - як канонічної, так і неканонічної. Саме до останнього типу відноситься твір В. Птушкіна – духовна кантата «Salve Regina», написана в 1996 році. Звернення композитора до сфери духовної тематики не є винятком і, тим більше, випадковістю. Лише через три роки після написання «Salve Regina» В. Птушкін створює український Реквієм, на слова українських поетів. Таким чином даний факт дозволяє нам говорити про окрему лінію творчості, розвиваємої композитором. Провівши детальний аналіз твору В. Птушкіна ми з'ясували, що композитор в якості літературної основи обрав не весь текст антифону, а тільки його початковий розділ, пропорційно розподіливши його між шістьма частинами циклу кантати, причому в даному випадку композитор демонструє вільне ставлення до тексту – він вводить багаторазові повтори окремих реплік на близькій відстані, один за іншим, так і в якості репризи цілої частини:

| НА ЛАТИНСЬКІЙ МОВІ | НА РОСІЙСЬКІЙ МОВІ |
|--|--|
| <p>Iч. <u>Salve, Regina, Salve, Regina, Salve, Regina, Mater misericordiæ</u> <u>vita dulcedo et spes nostra,</u> <u>spes nostra, salve. Salve, Regina, Mater</u> <u>misericordiæ.</u></p> | <p>Iч. <u>Славься, Царица, Славься, Царица, Славься, Царица, Матер</u> <u>милосердия; жизнь, отрада и надежда</u> <u>наша, надежда наша славься.</u> <u>Славься Царица, Матер</u> <u>милосердия.</u></p> |
| <p>IIч. <u>Ad te clamamus, clamamus, ad te</u> <u>clamamus, clamamus, exsules,</u> <u>exsules, exsules filii Hevae.</u> <u>Ad te clamamus, clamamus.</u></p> | <p>IIч. <u>К Тебе взываем, взываем, к Тебе</u> <u>взываем, взываем в изгнании,</u> <u>в изгнании, в изгнании чада Евы.</u> <u>К Тебе взываем, взываем.</u></p> |
| <p>IIIч. <u>Ad te suspiramus, suspiramus,</u> <u>gementes et flentes, in hac lacrimarum,</u> <u>in hac lacrimarum valle, lacrimarum,</u> <u>valle lacrimarum, valle lacrimarum.</u> <u>Ad te suspiramus, suspiramus,</u> <u>gementes et flentes.</u></p> | <p>IIIч. <u>К Тебе воздыхаем, воздыхаем,</u> <u>стеная и плача в этой долине,</u> <u>в этой долине слез, долине,</u> <u>долине слез, долине слез.</u> <u>К Тебе воздыхаем, воздыхаем,</u> <u>стеная и плача.</u></p> |
| <p>IVч. <u>Eja ergo, advocata nostra,</u> <u>illos tuos misericordes,</u> <u>Eja ergo, advocata nostra, illos tuos</u> <u>illos tuos misericordes oculos ad nos</u> <u>converte, ad nos converte. Eja ergo,</u> <u>advocata nostra.</u></p> | <p>IVч. <u>О Заступница наша!</u> <u>К нам устремим,</u> <u>о Заступница наша! К нам,</u> <u>к нам устремим Твоего милосердия</u> <u>взоры, твоего милосердия. О</u> <u>Заступница наша!</u></p> |
| <p>Vч. <u>Et Jesum, benedictum,</u> <u>benedictum fructum ventris tui</u> <u>nobis, nobis post hoc exsilium ostende,</u> <u>ostende. Et Jesum, benedictum,</u> <u>benedictum, benedictum.</u></p> | <p>Vч. <u>И Иисуса, благословенный</u> <u>благословенный плод чрева Твоего</u> <u>яви, яви нам после этого изгнания</u> <u>изгнания. И Иисуса, благословенный,</u> <u>благословенный, благословенный.</u></p> |

| | |
|--|---|
| <p>VIч. <u>O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.</u> <i>O clemens, o pia, o dulcis, o clemens, o pia.</i></p> <p><i>Virgo Maria, Virgo Maria, Virgo Maria.</i></p> | <p>VIч. <u>О кротость, о милость, о отрада,</u> <u>Дева Мария.</u> <i>О кротость, о милость, о отрада, о кротость, о милость.</i></p> <p><i>Дева Мария, Дева Мария, Дева Мария.</i></p> |
|--|---|

В данному прикладі ми порівнюємо в латинських варіантах текст оригінальний з текстом кантати В. Птушкіна:

| ОРИГІНАЛ | ТЕКСТ КАНТАТИ |
|---|---|
| <p>Salve, Regina, Mater misericordiae, vita dulcedo et spes nostra, salve.</p> <p>Ad te clamamus, exsules filii Hevae.</p> <p>Ad te suspiramus, gementes et flentes, in hac lacrimarum valle. Eja ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.</p> | <p>Salve, Regina, Salve, Regina, Salve, Regina, Mater misericordiae vita dulcedo et spes nostra, spes nostra, salve. Sáolve Regína, máter misericórdiae. Ad te clamamus, clamamus, ad te clamamus, clamamus, exsules, exsules, exsules filii Hevae.</p> <p>Ad te clamamus, clamamus. Ad te suspiramus, suspiramus, gementes et flentes, in hac lacrimarum, in hac lacrimarum valle, lacrimarum, valle lacrimarum, valle lacrimarum. Ad te suspiramus, suspiramus, gementes et flentes. Eja ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes, Eja ergo, advocata nostra, illos tuos illos tuos misericordes oculos ad nos converte, ad nos converte. Eja ergo, advocata nostra. Et Jesum, benedictum, benedictum fructum</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>ventris tui nobis, nobis post hoc exsilium ostende, ostende. Et Jesum, benedictum, benedictum, benedictum.</p> <p>O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.</p> <p>O clemens, o pia, o dulcis, o clemens, o pia. Virgo Maria, Virgo Maria, Virgo Maria.</p> |
|--|--|

Як бачимо, наявність шести частин циклу в кантаті В. Птушкіна пов'язано з кількістю що фігурують у тексті строф – їх рівно шість, що цілком логічно, на наш погляд, можна пояснити церковними канонами: три іпостасі Господа Бога (отець, син та дух святий) помножені на дві «форми існування» – Божественна і людська¹⁰. Кожна із строф в текстовому відношенні представляє собою звернення до Діви Марії. Текст кантати наочно демонструє нам світський підхід композитора до вирішення проблеми написання твору на богослужбову тематику – численні повтори (виділення окремих слів або цілих словосполучень), олюднення характеру музики, а також арки явно кажуть про процес секуляризації (обмирщення) духовного за назвою, але світського по суті опусу¹¹. В результаті роботи з текстом композитор рівномірно розподілив строфи канонічного першоджерела між частинами циклу кантати – строфа дорівнює одній частині. При цьому в кожній частині виникає індивідуальний неповторний образ, контрастує іншим. Так, перша частина пов'язана з ідеєю славлення і образом Божої матері, про що красномовно свідчать багаторазові повтори слова «Слався». У другій частині акцент зроблений на подію вигнання людей з раю («У вигнанні, на вигнанні»). У третій – увагу зосереджено на горі, скорботах і тих бідах, які несуть на собі люди – «В долині сліз». Текст IV

¹⁰ В православному і католицькому культах при архієрейському богослужінні, коли Літургію (або месу) вчиняє єпископ, навіть використовуються спеціальні символічні предмети – «дікірій» і «трікірій».

¹¹ Незважаючи на це, духовна кантата композитора у 2000 році була виконана в Ватикані муніципальним жіночим хором міста Турин.

частини зображує благаання людей, звернені до цариці Небесної, просять її про помилування («Устремі твого милосердя погляди»). У п'ятій частині знову з'являється образ вигнання і звернення людей до Ісуса Христа («Явіся нам після цього вигнання»). Заключна, шоста за рахунком, частина уособлює смиренність людей, що повірили в Бога і щиро зраділи цьому – «про лагідність, про милість, про відраду». В результаті в крайніх частинах кантати превалюють світлі радісні образи. Трагічне настрої зосереджено в середині кантати – другої, третьої, четвертої та п'ятої частинах. В результаті можна говорити про перевагу скорботної трагічної образної сфери в контексті циклу кантати.

Виконавський склад кантати представлений парним складом оркестру з розширеною групою ударних – літаври, малий барабан, дзвіночки, трикутник. Крім цього в партитурі кантати представлена також арфа. Невелике число інструментальних партій, знову-таки, цілком виразно говорить нам про камерне прочитання свого твору композитором. У той же час розширена група ударних інструментів, що, як ми вже неодноразово мали можливість спостерігати, є правилом для жанра камерної кантати у творчості В. Птушкіна, красномовно говорить про колористичне прочитання даних інструментів у сфері семантичної природи всього твору. Крім цього, Відзначимо ще один надзвичайно важливий факт, пов'язаний з інструментальним складом духовної кантати. В початковій редакції твір призначалося для органа та квартету валторн. Причина подальшу відмову композитора від початкового задуму, за словами самого композитора, пов'язана з дефіцитом органів у багатьох концертних установах України що, своєю чергою, тягне певні обмеження, пов'язані з вибором майданчика для виконання опусу, і природно, пошук органіста, який міг би дати згоду на допомогу у грі на інструменті. Перейдемо до аналізу кожної частини окремо¹².

¹² Самостійних назв частини кантати не мають.

I ч. *Allegro non troppo*, 2/2, B-dur написана в тричастинній репризній формі, що відповідає логіці канонічного тексту з повтором в завершенні початкової фрази «*Salve Regina*». Відкривається *Allegro* хоралів оркестру pp в щільній акордової фактурою. Переважають цілі, половинні і четвертні тривалості. Гармонія представлена квартакордами. Колорит суворий, але не грізний – це вступ до всього твором в цілому. Всі засоби музичної виразності спрямовані на створення величного, кілька усунутого образу, що знаходиться в повній відповідності з визначенням цього твору – духовною кантатою. Через кілька тактів вступає хор, викладає основну тему. Він, рухаючись рівними тривалий, про те ж каже оркестру, тим самим включаючись в хорал і утворюючи поліфонічну фактуру. Панування альтерованих інтервалів надає звучанню свіжість, робить фарби більш яскравими і виразними, а створюваний образ опуклим. Також в рамках першого розділу використаний улюблений прийом композитора – регулярні *crescendo* та *diminuendo* на близькій відстані, що відповідає ідеї «розгойдування».

Середній розділ, *Meno Mosso* (ц. 2), виділяється рішучим енгшармонічними зрушеннями і подальшими тональними сопоставленнями, які приносять дієвий елемент у розвиток нарівні з ритмічною пульсацією. Крім того, в середньому розділі виникає поліфонічний прийом імітації, залучає крайні пласти фактури, що робить музичну тканину «повітряною» і створює відчуття польоту. Група дерев 'яних духових інструментів інтонує виразні підголоски у високому регістрі, мідь служить гармонійним остовом, скріплюючи навколо себе інші інструменти, струнні інструменти беруть на себе функцію ритмічного пульсу, заряджаючи енергією і рухом фактуру. Розподіл функцій оркестрових груп, представлене в першій частині, збережеться надалі в розвитку та буде проявлятися в абсолютно кожній частині циклу кантати. Крім цього, середній розділ відрізняється поєднанням рівномірних тривалостей у дерев'яних духових та струнних інструментів з різким пунктирним ритмом у виконанні зичних тембрів мідних інструментів.

Періодичні зміни метра сприяють більшій різноманітності звучання, вони створюють відчуття безпосередності висловлювання. Виразне solo гобоя, немов Промінь світла, прорізається крізь щільну пелену основної маси оркестру, стримуючи собою «вируючі потоки». Партії хору, тим часом, паузують. Перед репризою звучить інструментальний перехід, підготавлюючий повернення основної теми в новій тональності – *fis-moll*. Укладає частина оркестровий ригурнель, поступово згладжує контрасти, немов що дає короткий відпочинок перед наступною хвилею розвитку. Таким чином вся частину, не дивлячись на всі ознаки тричастинної форми, будується за наскрізного принципом, на єдиному диханні.

II ч. *Andante, cis-moll, 54*, тричастинна форма. Починається виразним соло фагота в незвичайному для нього високому регістрі на тлі струнних інструментів. Фагот зачаровує своїм звучанням і, одночасно, закликає нашу увагу, запрошуючи стати свідком розгортається історії. Характер частини в цілому меланхолійний, задумливий. Все це досягається, в тому числі, і завдяки відсутності яскравих тембрів мідних духових інструментів в рамках першого розділу. Функції інших оркестрових груп переходять, як уже зазначалося, з першої частини – виразні підголоски зберігаються в дерев'яних, а ритмічний пульс знову доручений струнним інструментів. Партія хору відзначена висхідною спрямованістю мелодійної лінії, що викликає значні ілюзії вознесіння¹³. В середині частини, розділі *con moto*, відбувається деяке пожвавлення, за рахунок введення в партії дерев'яних духових інструментів тріолей, штриха *tremolo* у струнних і «поверненню» міді. Партія хору інтонує виразний вокаліз, тим самим включаючись в загальний характер руху і виступаючи в ролі додаткового «оркестрового» тембру, вельми виразного і барвистого. З точки зору семантики використання даного прийому виконання музики може бути в повній мірі можна порівняти з янгольським співом – досягнення небес в вознесінні. В межах усієї частини звертають на себе увагу

¹³ Ще один параметр духовного твору.

часті зміни метра на близькій відстані (4/4, 5/4, 6/4), що, як уже неодноразово нами було наголошено, знаменує собою безпосередність висловлювання, плинність розгортання. Реприза (музична і поетична) побудована за принципом згасання. Друга хвиля розчинилася.

IIIч. Largo, 32, наскрізна форма, a-moll. Сама лаконічна в циклі кантати, побудована на єдиному диханні. Напочатку звучить соло флейти у високому регістрі і дублюється тембром оркестрових колокольчиків, на тлі струнних інструментів. Струнні інструменти немов «співають» виразну мелодію з численними підголосками, як би віщуючи появу хору. Хор інтонує стриману поспівку (ц.1 другої частини) запозичений з першої частини (ц.4 першої частини), і лише в момент кульмінації досягає експресивною звучності. Надзвичайно освіжають колорит барвисті гармонії, їх зіставлення в рамках далеких ступенів споріднення. В цілому третя частина, будучи найбільш по собі досить напруженою, служить переходом до кульмінації кантати, логічно пов'язуючи її з попереднім розвитком і немов передбачаючи подальший хід дії.

IVч. Allegro molto, 22, наскрізна форма, g-moll, сама імпульсивна і поривна з усіх частин циклу кантати, яке зумовлене поетичним текстом – в ньому говориться про зверненні вірних до Божої матері. Це «точка золотого перетину», в якій відбувається все те найважливіше, до чого вели всі попередні частини. З точки зору інструментального складу тут виникає аналогія з першою частиною – мідь служить кістяком, струнні чіпко «тримають» ритм, дерев'яні мають функцію підголосків. Партія хору, розділяючись на дві групи, будується за принципом імітації. З точки зору характеру виконання хор відрізняється різко речитативний складами. Это немовби «крик душі» стражденного людини, для якої ворота раю закриті («Устремі до нас свій погляд!»). Сміслові акценти поетичного тексту, виконуваного хором, співпадають із «вигуками» струнних інструментів, які посилюють враження від чутного. Крім цього, четверта частина відзначена використанням

практично усієї маси ударних інструментів. В загальній спрямованості вгору хорова маса досягає неперевершеного, в контексті кантати, напруження пристрастей, що виражається, крім усього іншого, в яскравій афектації у партіях хору та всій оркестрової маси. Таким чином ця частина стає кульмінаційною вершиною циклу, саме тут відбувається розв'язка драми.

V ч., *Andante amoroso*, 4/2, трьохчастна форма, D-dur, після імпульсивної вихрової попередньої частини служить розрядкою напруги, осмисленням dokonаних катаклізмів в душевній благоданні героя до Божої матері. Сама характеристика виконання – *amoroso* – що значить «любовно» – сприяє цьому. Знов повертаються періодичні зміни розміру на близькій відстані, вносячи заспокоєння та простоту висловлювання. Акордовий склад хорових партій служить найяскравим контрастом по відношенню до четвертої частині, де домінувало лінійне вахчичний рух. На додачу до повного складу оркестру, застосування акордики дозволило досягти надзвичайного обсягу звучання фактура розширюється, охоплюючи собою практично повного діапазону. В якості завершення п'ятої частини композитор повертає початкове мелодійну поспівку флейти (ц. 2 4 т.), тим самим ставлячи три крапки у розвитку, бо попереду «чекає» шоста частина.

VI ч., *Moderato con moto*, 3/4, тональність F-dur, наскрізна форма, епілог кантати. Частина відкривається розгорнутою оркестровим вступу. Характер стримано радісний, що передає впевненість у перемозі сил чіпко «тримають» ритм, дерев'яні мають функцію підголосків. Партія хору, розділяючись на дві групи, добра над злом, про що нам красномовно говорить поетичний текст, згадує про милосердя Божої матері. Мідь відсутня, як і в другій частині, що вже саме по собі сприяє просвітління колориту, роблячи кульмінаційну зону умовно тихою. Струнні і дерев'яні духові зберігають свої іпостасі. Партія хору заснована на прийомі імітації в з'єднанні з паралельним викладом. Партія струнних інструментів майже повністю дублює хор, посилюючи і облагороджуючи його звучання. Зміни метра, як і в попередніх частинах,

знаменують собою безпосередність дихання. Гармонічні фарби із використанням альтерованих інтервалів, тут, так само, як і в усьому творі, покликані стати засобом, передавальним захоплення та радість. Таким чином, фінал є сумуючим, підсумовуючи попередній розвиток, він ставить ствердну крапку в даній історії.

Отже, підсумовуючи вищесказане, можна зробити наступні висновки:

- По-перше, кантата побудована на єдиному принципі розвитку, чому сприяють інструментальні зв'язки - переходи, без залучення прийому *attaca*, наскрізні інтонації і динамічні прийоми, створюючі ародні зв'язки між частинами.
- По-друге, хвилеподібна будова драматургії, що виражається в поступовому нагнітанні напруги в середині частини, і його спад в кінці.
- По-третє, в своєму творі композитор використовує незвичайні темброві міксти, зокрема – спів хору з закритим ротом (асоціація із янгольським співом).
- По-четверте, природня секуляризація кантати, написаної світською композитором з поглядом не на культове застосування (возвеличення Бога), а на концертне виконання (спрямованість на людські почуття).

Розглянута кантата є яскравим прикладом проникнення у надра колись жанру церковної богослужбової музики традицій суто світської орієнтації, що можна спостерігати на прикладі олюднення образного змісту, який зводить образне мислення реципієнта не до піднесено духовне і безтілесно небесне, а до приземлено тілесному і мирському розумінню твору, прагнучи, тим самим, вивести на перший план в якості головного героя людину, з її горем і радістю, бідною і щастям, справами і мріями.

2.5. Моносимфонія або камерна кантата?

Ще одним твором В. Птушкіна, яке за своїми характеристиками може бути віднесено до сфери кантатно музики, можна вважати моносимфонію «Сповідь», написану у 1996 році. «Сповідь» є єдиним вокально-інструментальним опусом композитора, для якого він створює унікальне жанрове найменування, що виділяє її на тлі кантат, вокальних циклів і зразків канонічних жанрів, представлених *Stabat Mater*, «*Salve Regina*» і реквіємом. Під терміном «моносимфонія» композитор, за його власними словами, розуміє жанр музики, в якому присутній лише один моно – солюючий вокальний тембр, а розвиток тематичного матеріалу і функціональна роль окремих частин циклу підкоряється законам симфонічної галузі музичного мистецтва. У зв'язку з цим перед нами стоїть важливе завдання визначення жанрових ознак «сповіді», а також виявлення специфіки жанру моносимфонії у творчості композитора. В якості виконавського складу В. Птушкін обрав низький голос¹⁴, фортепіано, віолончель і кларнет. Функції інструментів у ансамблевої партитурі розподілені таким чином: фортепіано уособлює собою оркестр, служить міцним остовом, на якому ґрунтується архітектура *monosimfonii*, а кларнет грає досить цікаву роль – він трактований як другий «голос», який інтонує виразні рулади і пасажі в моменти, заспівані, з одного боку, найвищої експресії і патетики, з іншого боку, виразною кантілени мріяння і мрій, і з третьої сторони – меланхолійної грусти. У першому випадку вокальну фразу починає голос, незабаром він немов «задиhaється» і тут на допомогу йому приходять кларнет, який зображає «ридання і вздохи» людини. В іншому випадку звучання кларнета передає душевний трепет героя, його очікування дива і віри в прекрасне. В третьому варіанті розуміння кларнета композитор дає йому «можливість поплакати», «полегшивши» тим самим душевні

¹⁴ При цьому в аудіозапису, наявному у нашому розпорядженні, в якості вокального голосу був використаний тембр сопрано (голос нар. артистки України Т. Веркіної).

страждання героя. Використання віолончелі теж не випадково – вона, як відомо, за характером свого звучання є найбільш наближеною тембру виразного людського голосу (низького!). В партитурі віолончель має декілька функцій - вона і супроводжує соліста, і вступає в імітаційний «діалог» то з кларнетом, то з фортепіано. Таким чином інструментальний склад розглянутого опусу обраний композитором не випадково. Інструментальний склад покликаний створити інтимну обстановку, вквітчати і розкрити глибину человеческой души, передати її вилливу, висловити те, що слово вимовити не в змозі.

Щодо звучущого слова – композитор обрав поезію Харківського поета Б. Чичибабина¹⁵. Основою послужили вірша різних років, аналогічно кантатам «Во ім 'я господині Любові» і «Весняні пасторалі». Перша частина заснована окремих строфах (В. Птушкін обрав 6 строф з 12) із вірша «Мне снится грусти неземной» 1978 року, друга частина виділяється тим, що вона будується на двох віршах відразу – «На мой порог зима пришла...» 1962 рік (запозичені 2 строфи з 5), а також «И нам, мечтателям, дано...» 1952 рік (теж взято 2 строфи з 3). Третя частина зросла на ґрунті другого розділу «Із сонетів улюбленої» 1969-1972 років (текст складається з 4 строф, які використано повністю). Четверта частина оперує віршем під назвою «В лесу соловьином, где сон травяной...» 1989 року (композитор узяв 2 строфи із 6). П'ята частина відгукується луною від посвяти А. Вернику 1978 рік (знову 2 строфи з 10) і «Не каюсь в том» 1986 року (чотиривірш використано повністю). Шоста частина завершує цикл моносимфонії «Защитой поэта» 1971 року (композитором були вилучені останні 3 строфи названого вірша з 12). Поетичні рядки першої частини вводять нас у внутрішній світ героя, який переживає через власний безсилля, втрати віри в добро, що привело його до

¹⁵ Вельми показово, що кропіткий процес підбору і подальшого компоювання в єдиний поетичний текст моносимфонії різних віршів композитор В. Птушкін проводив спільно з виконавицею Т. Веркіної і, що важливо, дружиною поета Б. Чичибабіна - Матільдою Федорівною Якубовської [78].

повного відчаю і позбавило сенсу життя. Друга частина оповідає про приреченість героя, усвідомив власне безсилля перед натиском жорстокої дійсності. У третій частині герой збирається з силами для ведення боротьби зі злом, яке заподіяло багато шкоди. З іншого боку, ця частина немов звернена до самого злу, каже йому про вищу правосудді і неминучий відплату за скоєне. Четверта частина повертає герою віру в диво. У той же час герою приходять на розум думки про власних гріхах, які і послужили причиною його нещастя. П'ята частина змушує героя забути про минуле, звертає його погляд у майбутнє, немов кажучи йому про те, що попереду стільки всього цікавого і незвіданого, життя триває незважаючи ні на що. Шоста частина завершує кантату думкою про те, що герой є поетом, якому дані понад життєві сили, і за допомогою них він пройде крізь всі негаразди і наприкінці життєвого шляху отримає заслужене відплата – місце в раю разом з коханою Беатріче. Цікавий момент – образ Беатріче ми вже зустрічали в кантаті В. Птушкіна на слова Данте «Во ім 'я Господині Любові». Мабуть, образ піднесений і одухотвореної кохання є наскрізним елементом творчості композитора (лейт-образ).

Цикл моносимфонії складається з інструментального вступу (яке відноситься, на нашу думку, до всього твору, хоча знаходиться він в межах першої частини), і 6 частин. Включення цілком самостійного по суті вступу в якості розділу частини слід розуміти як прагнення композитора до динамізації музичної форми і досягнення наскрізного розвитку. З музики вступу виростає тематичне зерно першій частині – активні секундові ходи у партіях всіх без винятку виконавських тембрів. Суто інструментальне вступ відкривається партією фортепіано, *moderato*, *pp*, *gis-moll*, *2/2*. Мелодія починається в низькому регістрі, однак буквально через кілька тактів злітає вгору. На піку хвилі до фортепіано підключається кларнет, якому вторить віолончель. Характер мелодики слізливий, трепетне завдяки насиченню партитури інтонаціями *la mento*. Раптово [ц. 3] прискорюється темп до позначення *allegro molto*, розмір змінюється на більш динамічний *6/8* - починається основний

Розділ першої частини, написаний у тричастинній нерепризнній формі. Підключається вокаліст, який у речитативно-декламаційній манері інтонує пристрасно поривчастий промову «Скорей бы, Господи, скорей». Мелодія відштовхується і повертається на один і той самий звук, що покликане створити ефект розкачки. Потім аріозна мелодія насичується активно дієвими скачками на септем як нагору, так і вниз – тут знаходиться зона першої кульмінації. Після цього починається інструментальний ритурнель. Динамічний розмір 6/8 кілька разів змінюється на більш умиротворені 9/8, що повністю відповідає характеру що звучить музики. Непомітно ритурнель переходить в заключний розділ, в якому знаходиться третя кульмінація, страшна і жорстока на словах «Я не могу любить людей, распявших Бога!». В цьому епізоді кларнет і «вигукує» уривчасті репліки, віолончель йому вторить, а фортепіано виконує «схвильовані» тріольні пасажі на тлі витриманого звуку, а потім акорду. Поступово милозвучність стихає і немов розчиняється, відбувається поступове відключення тембрів починаючи від соліста і закінчуючи фортепіано.

Друга частина відрізняється стійким тональним центром, написаному в As-dur. Розмір 3/2, темп *largo* сприймається немов штиль після бурі. Вступні тонічні акорди фортепіано служать основою, на якій продовжує своє оповідання вокаліст. Рух мелодії відбувається по звуках основних тризвуків. Характер умиротворений. Потім настає епізод з ремаркою *dolcissimo* [ц. 1] з вільним тонально тематичним розвитком. Починаються періодичні зміни метра, розвиток динамізується, Однак це не призводить до кардинальної «зміни декорацій» – загальний настрій частини залишається незмінним від початку і до кінця. З точки зору музичної форми, то вона може бути визначена як наскрізна з рисами рондо. В якості «рефрену» виступають вокальні фрази соліста, що перемежуються інструментальними побудовами («епізоди»).

Третя частина *presto risoluto* 2/4 з перших же звуків вносить сум'яття. «Польотне» фортепіано (використання гранично крайніх регістрів

інструменту), вторить йому віолончель, «завивання» кларнета, незвичайно експресивного, вокальна партія, відсутність єдиного тонального центру – вся частина будується на єдиному диханні без розмежування на декілька розділів. Форма наближається до строфічної. Четверта частина *moderato* 3/4. Починається Заспівом кларнета на тлі піцикато віолончелі. Це коротка побудова, на нашу думку, виступає в ролі своєрідною зв'язки переходу від третьої до четвертої частини. Дана зв'язка служить злиттю частин циклу моносимфонії в єдине ціле, що відповідає ідеї наскрізного розвитку.

Після цього починається вже власне вступ до четвертої частини [ц. 1], у виконанні фортепіано, теж лаконічне за своїми масштабами. Після цифри 2 з'являється голос соліста. Загальний колорит музики нагадує романс – акомпанемент фортепіано типу «бас-акорд», співуча вокальна партія, окружена підголосками віолончелі та кларнета. Утворюється свого роду арка до другої частини – і тут і там панує мрійлива ідилія. Форма строфічна.

П'ята частина *largo* 6/4, на р, сприймається як билинна оповідь – акордовий акомпанемент фортепіано, мовні інтонації соліста, неквапливий темп, наскрізна форма з рисами строфічної. Наприкінці частини розташований інструментальний ритуранель – розділ *meno mosso*, який, на додачу до прийому *attacca*, служить переходом до фіналу. Розмір даного побудови теж перегукується з останньою частиною – 3/4.

Фінал *molto andante* підводить підсумок всьому твору. Але крапка замінена трьома крапками – звучить голос читця, що читає поезію Б. Чичибабіна. Фортепіано, тим часом, в низькому регістрі, немов безмежний океан, поринає на дно, і символізує нескінченність руху, кругообіг життя. Партії кларнета і віолончелі інтонують виразні підголоски, немов "пісні без слів".

У функціональному плані перша частина може бути порівнянна з початком жанру класичної симфонії. Образні контрасти, фактурні перетворення, тематичний матеріал, який виріс із вступу, тональні

трансформації – все це служить яскравим підтвердженням сказаного. У першій частині експонований образ головного героя, у всьому різноманітті його душевного світу, його переживання. Друга частина має явну схожість з аналогічною структурною одиницею симфонії – безмежний ліричний колорит, відсутність яскравих тематичних і фактурних зіставлень. Тут герой «йде» в світ мрійливих снів, немов осмислює свої ж власні переживання з першої частини. Третя частина з перших своїх тактів за характером звучання викликає асоціації до терміну «злюблене скерцо», яке зазвичай застосовується по відношенню до симфоній видатного українського композитора Б. Лятошинського. Швидкий темп, тріолі у партії фортепіано, речитативно-декламаційний тип партії соліста, його ж саркастичні репліки, використання в якості специфічного тембру удари кларнетиста за клапанів інструменту в сукупності створюють страхітливий, якщо не сказати навіть жахливий, колорит. До слова – удари по клапанів кларнета нотовані рівномірними четвертними тривалостями, які в швидкому темпі створюють відчуття швидкоплинного часу. Даний прийом, на рівні з іншими, вже названими вище, відсилають нас до кантат (особливо до «Во ім 'я господині Любові»), тим самим наочно демонструючи лінію творчості композитора. Четверта у функціональному плані ця частина є другим «тихим і ліричним» острівцем (немовби «друга» друга частина). Спокійна музика заворожує своєю плинністю. Непомітно вона переливається в п'яту частину (майже що точка золотого перетину), в якій, власне, композитором дан об'єктивний підсумок – герой просвітлено, але в той же час впевнено дивиться в майбутнє.

Фінал – це післямова, «голос із глибини століть, що глаголить істину». В результаті даний опус можна вважати кадром з життя людини. Якби в одну мить пронеслася перед очима картинка буття всього роду людського, океан, зібраний в одній краплині води.

В структурному відношенні моносимфонію можна сміливо порівняти з романтичним типом жанру. Конкретно кажучи мається на увазі так званий

«байронічний» тип симфонізму, виділений дослідником І. Соллертинським в його «Історичних етюдах» [87, с. 339-341], для якого характерні багатолічність, що виражається у прояві авторського «Я» у всьому різноманітті образів симфонії. Єдність у безлічі – саме такі слова, на наш погляд, найбільш влучно характеризують виділений симфонічний тип і, зокрема, образно семантичне наповнення моносимфонії В. Птушкіна. Ще одним фактором, що говорить про симфонічну природу цього опусу, виступає речитативно-декламаційний принцип співвідношення вокальної та інструментальної партій, що нагадує багатоплатову фактуру великих симфонічних полотен. І нарешті – розглянутий нами опус вельми яскраво відображає саму етимологію «симфонії» як співзвуччя. В даному випадку мається на увазі принцип співвіднесення партії вокальної та партії інструментальної, який, як уже було сказано, носить характер діалогу. З іншого боку – перед нами невеликий вокальний цикл, в якому абсолютно кожна частина можна вивести в ранг самостійного твору, нехай і мініатюрного за масштабом, з аріозно-декламаційним характером вокальної мелодики. В цілому моносимфонія В. Птушкіна красномовно відсилає нас до романтичного архетипу музичного мистецтва, завдяки глибоко гуманістичному, суб'єктивному авторському прочитанню змісту твору.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

На прикладі аналізу кантатно-ораторіальних творів Володимира Птушкіна ми простежили історію розвитку даної галузі музичного мистецтва в його творчості. Виділимо головне:

- Жанр кантати представлений у композитора трьома різновидами – камерна («Во ім 'я...», «Сповідь»), хорова («Весняні пасторалі») та духовна («Salve Regina»). Для кожної з них В. Птушкін ретельно відбирає поетичний першоджерело, не обмежуючись яким-небудь одним культурно-історичним

періодом. Тим не менш, абсолютно всі кантати об'єднані спільною рисою – прагнення до втілення внутрішнього світу героя, його мрій і переживань.

- З точки зору музичних форм варто відзначити трьохчастність як провідний принцип формоутворення. Паралельно з тричастинністю композитор розвиває ідею наскрізного розвитку, що втілюється в прийомі *attacca*, який з'єднує воєдино частини циклу в переважній більшості випадків.

- Вельми показово ставлення композитора до жанру симфонії. Насичення партитур кантат методами симфонічного розвитку поєднується з глибинним розумінням феномену симфонії як созвучия. Це привносить неповторний колорит, зокрема, в моносимфонії «Сповідь».

- Фактура кантат В. Птушкіна представлена двома найважливішими різновидами – поліфонічною і гомофонно-гармонічною. Ті фрагменти музики, які наповнені захопленням споглядання буття, написані в чіткому акордів оформленні, на тлі чого звучить ясна і виразна мелодія. Навпаки – в моменти вищої експресії і досягнення точки емоційного кипіння виникають складні контрапунктичні нашарування, що вишиковуються в поліфонію.

- Співвідношення вокальної та інструментальної партій також двозначне. Якщо брати до уваги голос *solo* і інструментальний супровід - то в даному випадку вимальовується чітка двупластовість – голос виражається мелодійною лінією, а інструменти ведуть акомпанемент (виняток становить моносимфонія «Сповідь» з параметром діалогічності, що лежить в основі взаємини фактурних пластів). Якщо ж в партитурі ми бачимо хор та оркестр - тоді вони з'єднуються, притягуючи один одного (згадаймо, як вже зазначалося, хоча б барвисту трактування хору в деяких епізодах «Весняних пасторалей», втілену завдяки співу з закритим ротом).

РОЗДІЛ 3. ЖАНР КАНТАТИ В КОНТЕКСТІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ В. МУЖЧИЛЯ

3.1. Творча постать Віктора Мужчиля

Сучасний Харківський композитор Віктор Степанович Мужчиль по праву вважається неординарним і самобутнім музикантом. Його творчість вже у наші дні стала наріжним каменем української музики кінця 20 – початку 21 століть. Його твори входять о концертного репертуару провідних колективів України, особливо Києва, Харкова та Дніпропетровська. Які В. Птушкін, В. Мужчиль у своїй творчій діяльності майстерно поєднує дві іпостасі – музикант-композитор і музикант-педагог. Крім того, В. Мужчиль являє собою ще один тип митця – музикант-науковець.

Краще за всіх про своє життя розповість сам візаві. Наводимо фрагмент інтерв'ю 2009 року [інтерв'юєр – О. Заверуха]: «Я виріс в сім 'ї художньої інтелігенції. Моя мама професійна віолончелістка, закінчила Алма-Атинську консерваторію. Пам 'ятаю, як вона грала сюїту Баха, а потім импровізувала. Я був від цього далекий і до музики прийшов випадково. В нашій сім 'ї не було музикантів, крім мами, тому мене віддали на музичне виховання Софії Андріївни Люстрицької. Через місяць вона взяла мене в другий клас музичної школи. Потім сім 'я переїхала в Новомосковськ (місто під Москвою). Там я закінчив ще один клас музичної школи, і на цьому мая освіта в школі закінчилася» [66, с. 358].

Послужний список В. Мужчиля є великим:

В 1966-67 рр. – викладав у ДМШ с. Вейделевки Белгородської області.
В 1969-1974рр. – викладав в Білгородському державному музичному училищі.
У 1979-1982 рр. – відповідальний секретар Дніпропетровської обласної організації СК України. З 1982 по 1985 – диригент Дніпропетровського обласного Союзу музичних ансамблів і дискотек. Період з 1982 по 2001 рік (з

перервами) – викладач композиції Дніпропетровського музичного училища, ДМШ Дніпропетровська і Павлограда (Дніпропетровська обл.). У 1999 році отримав почесне звання заслуженого діяча мистецтв України. 2001-2002 рр. – голова Дніпропетровської обласної організації НСКУ, секретар правління НСКУ (з 2002 по 2015 чл. правління НСКУ, у спілці з 1983 року). З 2001-го – викладає в Харківському університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського (з 2007 – доцент, з 2010 – професор кафедри композиції та інструментування). У 2006-2007 – декан вокально-хорового факультету. 2013 рік – захист кандидатської дисертації за темою: «Акустична структура інструментального звуковидобування в музиці ХХ століття: струнно-смичкова група».

За роки довгої творчої діяльності отримав такі нагороди: премії ім. м. Лисенка (1992), ім. Д. Яворницького (1995), ім. С. Богатирьова (за створення кращих музичних творів в академічному жанрі, Харків, 2006); почесні грамоти – НСКУ за видатний внесок у розвиток української композиторської творчості (2007) та Харківської облдержадміністрації за величезний внесок у розвиток музичного мистецтва (2007). Ще в роки навчання став лауреатом Всесоюзного конкурсу студентів-композиторів (1978).

На відміну від доробку В. Птушкіна, творчість В. Мужчиля майже не розроблена у музикознавчих працях. Найбільш повно було досліджено лише хорову спадщину композитора з точки зору виконавського аспекту в роботах Олени Заверухи [31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39].

3.2. Естетика творчості Віктора Мужчиля

Перейдемо до розгляду естетики творчості Віктора Мужчиля.

Спершу зазначимо, що жанровий акцент композитор зробив на хоровій музиці – а-капельній і з інструментальним супроводом. Жанри кантати, ораторії, думи, музичної проповіді, хорового концерту являють собою майданчик, на якому яскраво проявляються творчі інтереси Мужчиля. З точки

зору семантики творчості можна виділити провідний напрямок, який прямим вектором – послідовно і детально – розбудовується композитором – це пошук істини. Істина життя, істина творчості – як дзеркала життя, ставиться Мужчилом на чолі кута з метою показати світу шкідливий вплив ерзацу англо-американської культури, повсюдно насаджуючогося в розум підростаючого та зрілого поколінь. Дієвим знаряддям боротьби композитор обрав повернення до першовитоків, як можливість «піти на друге коло» і почати все заново, що втілюється в активному використанні фонем, привнесення в суто концертний твір елементів пластики (quazi містерія – найдавніший жанр!), що веде до сценізації цілого. Безпосередність типу висловлювання (не мелодизована мова співаків, пантоміма) в якості прийому виконання знімає з музики наліт холоднокровної відчуженості і веде до емоційного зближення слухача зі лунаючою матерією.

Музикознавець Олена Заверуха стверджує, що «У творах В. Мужчиля необхідно звернути увагу на його філософський світ, в якому домінує подвійність граней, несучи в собі відбиток двох філософій, а саме звуку і логосу. Звук і логос є невід'ємними один від одного в світогляді та діяльності композитора, тому мислення наділене неординарністю. Його творчість визначено майстерністю викладу авторського задуму в логосі, розкриттям словом значення того, що сприяє осягненню музичного образу. Для створення сучасного хорового твору з власною технікою письма В. Мужчиля велике значення надає підбору словесного тексту. Тобто, завдяки образності логосу розумова функція малює чітку картину, яка у поєднанні зі звучанням хорового твору зображується у пізнанні, хорове письмо ж, у свою чергу, сприяє до поглиблення сенсу слів і їх емоційного, психологічного сприйняття. Ось чому завдяки логосній системі перцепція хорового твору легше і більш сприятлива для об'єднання хорової музики та тексту» [36, с. 246-247].

При цьому у тематичному аспекті спадщина Мужчиля чітко ділиться на два типи жанрових моделей – духовна музика та світські твори. Духовна

музика представлена такими творами, як музична (духовна) проповідь «Глас волаючого в пустелі» (на канонічні тексти з Біблії і вислови святих отців церкви, 1993), «Поклоніння Святої Марії» (1999), хоровий концерт-дума «Хай святитися ім'я Твоє» (слова українських поетів, 1990), духовний концерт «Возлюби ближнього свого» (1993), «Lacrimosa» (1991). Світська гілка хорового творчості В. Мужчиля представлена моноораторією «Не будьмо байдужим» (сл. А. Завгороднього, 1983, 2-а ред. 1985), яка, нажаль, не зберіглася, монооперою «Пісні кохання» (слова Ю. Саакяна, 1988), опусом «Гімн рідного міста», кантатою (1977), яка була присвячена суто політичному ювілею, тому ми вважаємо недоцільним вести розмову про цей опус, думою «Косів батьку жито» (слова А. Кравченка-Русіва, 1985), думою «Вмирала річка» (слова Т. Шаповаленко, 1992), музичним фейлетоном «Сімейна ідилія» (слова Р. Аркадьєва, 1994), одою Україні «Краю мій» (1991).

Показово, що тематичний параметр твору не веде до очікуваного об'єктивного вибору способу виконання – як духовна, так і світська музика може бути виконано як акапельно так і з інструментальним супроводом. На думку Олени Заверухи: «Він [В. Мужчиль] – мислячий музикант з властивим почуттям відповідальності за долю мистецтва і культури в цілому. У своїх творах композитор відчуває непоборну потребу пізнати істину, від якої залежить майбутнє культури та людства. Композитор розуміє, що мистецтво – це не просто діяльність художника, а вищій прояв духовності як сенсу людського життя».

«Звук і слово [продовжує О. Заверуха] невід'ємне ціле художнього мислення композитора. В його творчості проявляється важливе вміння викласти свою думку в слові, розкрити словом значення того, що становить істину його творчості. Саме слово сприяє осягненню того чи іншого музичного образу, і спонукає до його втілення. Підводячи підсумок з цього приводу зазначимо, що саме за сприяння звуку думки та слова протікають у світ творчості В. Мужчиля. Тому хорова спадщина композитора направлена на

осягнення філософії звуку, філософії слова та філософії світогляду: проникливу неподільність звуку думки слова створює своєрідне творче середовище. Філософський світ <...> творчості композитора спрямований на відображення його світогляду. Особливо це виражено в темі творчості «буття людського духу сучасності», тобто філософське осмислення бачення світу і надає цьому баченню достатньо патетичний рівень: осмислений, зворушливим минулим і сьогоднішнім» [35, с. 359].

Не можна випустити з уваги ще один важливий параметр творчості композитора – «екологія національної культури» (висловлення самого композитора), її збереження від чужорідних впливів. Таку незвичну тематику В. Мужчиль почав творчо розробляти у 90-ті роки, коли пересічному слухачу в одну мить стали доступні найрізноманітніші музичні композиції. В той же час почався процес національного нівелювання, коли размивається своєрідність тієї чи іншої композиторської школи. З метою збереження аури української музичної культури В. Мужчиль в своїй творчості активно звертається до українського фольклору. З цього випливає, ще один провідний аспект творчого методу композитора – фольклоризм як засіб збереження національної культури. «Забруднення» культури композитор порівнює з екологічними катастрофами – забрудненням матінки-природи – що стало відправною точкою в процесі вибору сюжету та літературної основи свого твору.

Таким чином хорова творчість В. Мужчиля належить жанру музичного заповіту, що звертається до всього людства. У цьому захован найважливіший аспект, який відрізняє творчий підхід В. Мужчиля від композиторської роботи В. Птушкіна – об'єктивність, загальність, масштабність задумів (навіть у мініатюрах), взивання до народу В. Мужчиля протистоїть суб'єктивності, камерності, «самотності» спрямування творів В. Птушкіна, хоча вони мають «пафосні» жанрові позначення – «кантата», «моносимфонія». «Мініатюрність кантати та грандіозність мініатюр» – саме такі слова, на наш погляд, найбільш

влучно характеризують творчий контраст названих харківських майстрів музичного мистецтва.

В контексті нашої роботи, для аналізу кантатно-ораторіального спадщини двох сучасних харківських композиторів, ми зупинимо свою увагу на хорах без супроводу – «Lacrimosa», «Краю мій», «Вмирала річка»¹⁶, які за характером наближаються до жанру кантати.

3.3. «Lacrimosa» – трактування жанру духовної музики

В. Мужчилом

«Lacrimosa» – це окремий розділ частини реквієму під назвою «Dies Irae». Її текст на латині виникає від 18-й і 19-й станс секвенції. «Lacrimosa» В. Мужчиля написана для мішаного хору а-капела (використані традиційні тембри сопрано, альт, тенора і баса). Твір присвячений світлій пам'яті А.Д. Сахарова, написан у 1991 році. За структурою твір являє собою наскрізну композицію, в якій виділяються три розділи, які умовно можна визначити як вступний, основний, і заключний.

Вступ характеризується неквапливим поступовим рухом в усіх голосах – фактура повноважна, «дихаюча», всі голоси однаково рухомі. Відчуття свободи виникає при допомозі зміни метра на близькій відстані – 3/4, 2/4, 4/4, і навіть 1/4 (такт 9)! Причому двудольний розмір завжди розміщується на закінченні фрази. Динамічні відтінки вписуються в загальний контекст – *crescendo*, *diminuendo*, раптові зміни форте на піано. Гліссандіруючі "сповзання" інтонацій в усіх голосах завершують картину. Даний розділ написаний в тональності соль мінор. Текст розділу служать слова «Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla, Judicandus homo reus, Huic ergo Pars, Deus: Pie Jesu Domine, Dona eis requiem», тобто весь текст піснеспіву, за винятком фінального вигуку «Amen». «Зачинність» розділу підкреслюється

¹⁶ Вибір конкретних творів залежав від наявності нот у доступі.

поєднанням силабічної речитації з розспівами окремих слогов, як правило, в кінці фрази.

З 22 такту починається основний розділ. Встановлюється розмір 4/4. Відбувається зміна лада на до мінор, поява *divisi* у всіх партіях, виділення соліста сопрано. З цього моменту партії підрозділяються на функції в партитурі: басы скандують органний пункт, за однієї партії альтів і тенорів служать гармонійним заповненням, другі партії тенорів і альтів вторять сопрано. Над цим масивом яскраво вираженої акордової фактури височить голос соліста, який напочатку і в завершенні основного розділу «запізнюється» з текстом по відношенню до хору, а в кульмінаційній зоні (з 30 такту по 45 такт) співає паралельно з хором слово «*Lacrimosa, lacrimosa*». Важливо відзначити той факт, що в цьому опусі при повторі окремих слів і фраз мелодійне розвиток триває, нотних реприз немає. Найбільш рухливими є сопрано (а з такту 26 і альти) – їх ритмічний рисунок соткан із тріольних побудов – вони вторять альтам і тенорам. Кульмінацію помічено «стройовим характером» голосоведення – спочатку воно комплементарне, потім індивідуалізоване з певною закономірністю, яка виражається в поступовому переході партій на більш великі тривалості, чим досягається уповільнення руху. Рухливість зберігає лише перше сопрано, але й воно незабаром зовсім замовкає.

Словами «*Amen, amen*» з 46 такту завершується твір – вступає в свої права заключний розділ, в якому всі партії рухаються синхронно в акордовій фактурі. При цьому композитор підкреслює трагічний сенс жанру «Лякрімози» – використовує барвисте мажоро-мінорне зіставлення на неповному тоничному тризвуку.

В цілому основний розділ будується за принципом нагнітання динаміки з піком у кульмінаційній зоні (*fff*) з подальшим спадом від кульмінації до заключного розділу опусу (*ppp*) з пред фінальним вигуком «*Amen*» на форте. Трихордові поспівки у сопрано на початку розділу підкреслюють близькість

кульмінації. З точки зору слів – знову використаний весь текст піснеспіву з багаторазовими повторами слова «Lacrimosa». На відміну від вступу, де ми зустрічаємо як сілабіку так і розспіви, в основному розділі представлена майже виключно (за винятком декількох тактів в партії сопрано) силабіка, що сприяє активізації руху, емоційної і смислової зосередженої концентрації. Важливо, що композитор взагалі ніде не робить ремарок щодо темпу – адже, всі зміни продиктовані вище названими засобами. Найяскравішою особливістю розглянутого твору є секундові гармонічні вертикалі, які виростають з ліній мелодій різних партій, які немовби «випадково» утворюють дисонанси. Показовим вважаємо факт уникнення композитором використання досконалих тризвуків – вони вводяться в завершенні розділів форм – останній такт вступу і останній такт заключного розділу без терцієвого тону. Даний прийом сприяє створенню автентичного колориту духовної музики.

На думку І. Драч, творчий доробок композитора в цілому і «Lacrimosa» зокрема постає як актуалізація власної індивідуальності «як [актуалізація] особливого типу трансльованого у твір духовного світу, відокремленого від індивіда і здатного на самостійне існування в культурі».

Таким чином всі названі аспекти музики «Lacrimosa» Віктора Мужчиля створюють з одного боку, свободу висловлювання і, з іншого боку, ведуть до експресивності. Духовний жанр підпорядковується композитором над-ідеї властної творчості – звертання уваги на проблему екології вітчизняної культури. В даному випадку композитор вітлює свої жалобні думки з приводу її кризи. Саме в такому неповторному амплуа постає жанр Lacrimosa в опусі В. Мужчиля.

3.4. Жанр думи в творчому доробку В. Мужчиля на прикладі «Вмирає річка»

Дума для мішаного хору «Вмирала річка» написана в 1992 році на вірші Т. Шаповаленко. Цей опус, за задумом композитора, спрямовується до слухача з проблематикою екології в широкому значенні цього слова – екології культури, екології навколишнього світу (неспроста на титульному аркуші думи поміщені, з одного боку, зображення прозорої річки, що протікає крізь квітучі луки, а з іншого – розташовані фотографії вмираючих риб, димлячих труб заводу, забрудненого різним сміттям берега озера). Загальна ідея думи «Вмирала річка» за словами самого композитора полягає у викритті такої негативної риси, як втрата людиною почуття гармонійності, глибини і святого. Втрата віри, довіри між людьми служить головною причиною духовного занепаду. Конфліктність, постійні суперечності вкоренилися у свідомості людей і стали непереборною якістю стилю життя суспільства. Саме тому образна система думи «Вмирала річка» насичена багатоплановими образними вимірами: вона метафорична, а способи її виразності вибудовують стилістику постмодерну в художнє ціле.

Отже, у творі композитор розробляє дві теми: тему культури, яка представлена думою як жанром кобзарської епічної традиції, що є ознакою національної ментальності, і тему екології. Твір В. Мужчиля характеризується виокремленням традиційних композиційних ланок, притаманних жанру думи: заплачки, уступів і кінцівки. Їх використання створює жанрово стилістичні і ладогармонічні ознаки: семантика твору заснована на секундово-терцієвих «мовних» інтонаціях з включенням речитативно-декламаційного типу викладення твору, які наголошують на трагічному аспекті та драматизмі змісту. Можна вирізнити використання контрастної поліфонії та різних засобів музичної виразності: плагальність, діатонічність мелодики, народно-пісенна основа тематизму.

Атрибутом плачу в творі, як увиразнення думи, є туга за долею культури, яка персоніфікується образом чайок, як символ польоту, свободи і життя, що виражено у вербальному ряді: «Били чайки себе в груди, що ж воно тепер буде». Стогони страждальці-річки звукозображально втілено секундовими інтонаціями зі сполученнями у партіях *solі* сопрано, альт і тенора, де ритмічний малюнок «восьма - чверть» доповнює надломлений емоційний стан. Характеризується цей виклад концентрованим тематизмом, побудований на інтональній моделі секунд і терції, використанням швидкого темпу, поступовим включенням хорових партій в октавні унісоми, де згодом відбуваються фактурні нашарування. Ще одним засобом відтворення чуття надломленості, є використання різних інтервалів (інтоном, подалі все більш широким) від «е»: на велику секунду, малу терцію, чисту кварту, чисту квінту, малу сексту, малу септиму, чисту октаву і навіть малу нону з поверненням на тон «е». Ця інтонаційна модель змінюється знову *Lamento*, побудоване на сполученні великої та малої секунд, викладених вісімками, з опорою на тон «е» в партіях сопрано та тенорів: «f-e-d-e» та тон «с» – у альтів і басів: «d-c-h-c».

Перейдемо до драматургічного аналізу хорової думи «Вмирала річка» В. Мужчиля. Її композиція складається з трьох розділів – вступного (заплачка), основного (уступи) і заключного (кінцівка). Вступ *adagio* (до ц. 4) починається неінтонованими словами «Вмирала річка» у соло тенора на тлі вокалізу на голосній «а» у других альтів. Потім підключається соло сопрано з вокалізмом приголосної «м»; альти, тим часом на *divisi* виконують простягнуту секунду (улюблений інтервал композитора). Після цифри 1 починають звучати сопрано, альт, тенор і соло сопрано. Починає розгортатися поліфонічна структура – сопрано імітують тенорів. Перед ц. 3 повного звучить вся вертикаль (підключаються басы). Встановлюється думний лад, що підкреслює зв'язки з фольклорним першоджерелом – жанром думи. Паралельно зі збільшенням кількості голосів відбувається динамічне *crescendo*: все це

знаменує перехід до основного розділу. Глісандуючий прийом в якості фонематичного ефекту утворює звуковий колорит хорової партитури.

Основний розділ складається з двох будов: перша об'єднує 9 речень (уступів), а друга – 5 речень, що розгортаються за наскрізним принципом. Тема розпочинається речитативом *secco* в партії сопрано, представлений чотирма ланками низхідної секвенції з використанням лейтінтонацій секунди і терції, потім і у альтів на тлі органного пункту басів і тенорів.

Друге речення (з ц. 5) – альти виконують спадну поступову мелодичну лінію, що стає контрапунктом до партії сопрано. У третьому реченні (з ц. 6) додаються басы й тенори, які теж контрапунктують до основної теми сопрано. У п'ятому реченні (з ц. 8) сопрано і альти об'єднуються і вже разом «протистоять» басам і тенорам – готується кульмінаційна зона, яка починається з сьомого речення (з ц. 10). В кульмінації весь масив хору пов'язуються в єдине «вакхічне» за характером скандування слів, йому контрастує соло сопрано, цим самим панує логос, підіймаючись над звуковим каскадом. Це є моментом протидії двох філософських начал як концептів твору В. Мужчилья: мелодії хорових партій, наслідуючи текст думи, побудовані на повторенні чотири тактів: «сохла, меркла, поки не висхла вся». Дев'яте речення (ц. 12) знаменується поступовим відключенням голосів, що веде до наступного «уступу». Роль зв'язки підкреслено розширенням даного речення до 13 тактів.

Друга побудова (ц.13-17) вирізняється пошвавленням темпу та виразним інтонуванням поетичного тексту, представленого у вигляді заклик. Це відбувається завдяки зміни метра 2/4 на 4/4 та темпу *adagio*, (замість *moderato* *rosso allegro*). Починаються «перегуки» між окремими партіями хору за допомогою скандування слів «Били чайки собі в груди, що ж воно тепер буде». Контрапункти зникають. В основу покладено інтонаційну формулу з поступовим збільшенням амбітусу: від секунди до нони з опорним тоном «е». Фактурне крещендо від речення до речення надає звучанню всеохоплюючого

масштабу. Лаконічний передкінцевий уступ (ц. 17) вирізняється поверненням темпу *adagio* і розміру 2/4.

Divisi хорових партій призводить до максимального ущільнення фактури, що означає перехід від афектованого скандування до інтимного промовляння риторичного питання «Що ж воно тепер буде, люди?». Фраза повторена двічі: спершу на *ff* з використанням середнього регістру, потім на *pp* з відходом у низький регістр, затуманюючись. Цей драматургічний етап може бути порівняна заключним розділом думи. Фінал (ц.18) розпочинається вокалізом в партії соло сопрано, а потім і соло альти. З ц. 20 всі партії неінтоновано знову запитують «Що ж воно тепер буде, люди?», на чому й завершується дума.

Отже, проаналізований опус можна назвати оригінальною концепцією В. Мужчиля, в якій він поєднує класичну манеру хорового співу з речитативним промовлянням. Гармонічні зв'язки у творі вишукуються за допомогою вертикального додавання лінійних голосів хору, що дає в кінцевому підсумку соковиті і експресивні звучності. Сполучення звуку та логосу як провідних принципів композиції послідовно розвивається: в початковому та заключному розділах, де відсутній літературний текст (система логосу); семантика втілюється в музичній мові (письмо складається зі складного ритмічного малюнка і хроматизації мелодії). І навпаки – в розділах, де присутній літературний текст, логос слугує основним змістовним елементом з ознакою драматичної дії, а інші види техніки письма зводяться до мінімуму, немовби поступаються «правом» виразної функції. Для характеристики даного явища вважаю доцільним вживання терміну «філософська дуумвіратна ідея», тобто така, яка складається з двох невід'ємних ланок.

Унікальність думи для мішаного хору «Вмирала річка» В. Мужчиля полягає в зверненні до теми екології природи, яку композитор гармонійно з'єднав зі злободенною проблемою екології національної культури. Інтерес до

думи як оригінального поширеного жанру українського фольклору також підкреслює зацікавленість композитора до означеного кола проблем. Крім того, в цьому опусі композитором вирішується проблема співвідношення звука і слова – останні ставляться на одному рівні як взаємодоповнюючі чинники (дуумвірат), маючи, водночас, беззаперечну самоцінність. Втілення авторського концепту відбувається завдяки залученню композиторських технік ХХ ст.: фонем, неінтонованої промови виконавців, терпких співзвучч, метричних та динамічних контрастів на близькій відстані.

На прикладі хорової думи «Вмирала річка» В. Мужчиля спостерігаємо гармонійне поєднання тематики і структури традиційного жанру думи з композиторським письмом ХХ століття. Отже, твір по праву являється показовим не тільки в стильовій системі композитора, але й в контексті української музики доби постмодерну.

3.5. Патріотична тематика в Оді Україні «Краю мій»

Ода Україні «Краю мій» для мішаного хору на вірші А. Кравченко-Русіва¹⁷ традиційно для а-капельного складу написана для чотирьох голосів – сопрано, альт, тенора і баса. Рік створення – 1991. Композиційно нами були виділені декілька розділів: вступний, основний і заключний. В контексті останнього в якості підрозділу фігурує кода.

Вступ (до т. 26) будується за принципом вільного розгортання - зміна метра на близькій відстані (3/4, 6/8, 4/4), агогічні (*Maestoso*, *Piu Moss*, *Tempo I*, *Rubato*, *Adagio*) і динамічні вказівки (*crescendo*, *diminuendo*) сприяють простоті та безпосередності його протікання. Рухливістю відрізняються партії

¹⁷ Анатолій Іванович Кравченко (19 квітня 1937 Орджонікідзе) - український і радянський поет, письменник, перекладач, публіцист, редактор. Член Спілки письменників України (з 1967). Лауреат літературних премій. Почесний громадянин міста Єнакієве. На вірші поета написані популярні пісні такими відомими композиторами, як Едуард Колмановський, Степан Сабадаш, Євген Зубцов, Іван Карабиць та ін. Першими їх виконавцями були не менш відомі Марк Бернес, Лев Лещенко, Юрій Богатиков та багато інших майстрів естради.

сопрано, альтів і тенорів – композитор вводить рух тріольними тривалостями – свій улюблений прийом. Баси виступають у ролі остова, на який надбудовується весь інший масив хору. З цифри 14 починаються хорові "переклички", при цьому немає контрапунктичного зіставлення контрастних текстів. Партії починають рухатися однаковими тривалий, що знаменує, в даному випадку, попередження основного розділу. Думний соль мінор привносить в музику стиль зачиниш, початки.

С такта 26 починається основний розділ *Allegro molto*, встановлюється соль мінорний лад, через кожен такт змінюється метрична сітка – розмір 4/4 чергується з розміром 5/4. Приглушена динаміка *p* дає «місце» для наступного розвитку, нагнітання. Весь розділ, втім, як і весь опус, відрізняється розподілом функцій у хорової партитурі: тенора виконують простягнуту тоніку «соль», сопрано, а потім і інші голоси (крім баса – він мовчить до 50 такту, а потім йому доручається мелодія як у сопрано і альтів) виконують мелодію з численними *divisi* (у сопрано доходить до 4 партій, у альтів максимум дві партії). Прийом *divisi* компенсує вузький амбітус хорових партій (особливо в середніх шарах фактури). Тонічна гармонія викликає відчуття стійкості, стабільності, переконливості. До того ж мелодичні лінії у всіх партіях засновані на поверненні до одного і того ж звуку – тоніки «соль». Мелодії у жіночих партіях побудовані на повторенні різнорозмірного двутакта, так само як і текст заснований на повторі фрази «Понесуть до світла словонько». Використання крайніх регістрів, нерухомість тенорів в середині фактури, викликає відчуття польоту, легкості, широкого простору.

С такта 58 починається кульмінаційна зона – органний пункт тенорів пропадає, їм відтепер доручена своя незалежна тема, контрапунктично контрастна іншим партіям, баси, за зразком інших голосів, отримують своє власне *divisi*. Загальна кількість звучущих одночасно голосів доходить до 9. З такта 66 тенора та баси об'єднуються і починають контрапунктувати разом

(партії тенорів також отримують *divisi*). Основа мелодії – двутакт, зберігається і у кульмінації. Прийом *ritenuto* плавно підводить до заключного розділу Оди.

З такту 74 починається заключний розділ, регулярне чергування метра 4/4 на 5/4 поступаються місцем розмірами 2/4, 3/4 і 4/4, загальний рух прискорюється за рахунок використання більш дрібних тривалостей - восьмих і шістнадцятих, проти чвертей і половинних нот в основному розділі. Повертається думний лад, який ми зустрічали у вступі. Коливання динаміки немов сигнали закликають слухача до особливо уважного вслухання в що лунає музику – близькість завершення ясно відчувається. *Divisi* також пропадають, Загальна кількість що лунають голосів зменшується. С такта 83 знову виникають контрапункти, але цього разу між чоловічими і жіночими партіями.

Завершується твір грандіозною кодою (з 91 такту), відокремлена гранд фермата. Коду побудована за принципом *crescendo* – від *p* до *fff* плюс повернення до *divisi*. Голоси скандують ключові слова «Я тебе любов'ю обійму, Україно, краю мій, матінко!». І знову, традиційно для хорової музики, В. Мужчиль в останніх тактах використовує прийом мажоро-мінора, яскраво розмальовуючи завершення твору.

Жанр оди сам собою відсилає нас до тематики славлення та возвеличення когось або чогось. В даному випадку об'єктом вшанування виступає Україна – а саме її культура – неповторна та самобутня. Замість «сліпих» патріотичних плакатних галасів В. Мужчиль за допомогою своєї музичної мови звертається до слухача, промовляючи головну ідею своєї оди – плекання за екологію нашої рідної культури, що призведе до її укріплення та подальшого розвитку.

ВИСТОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Таким чином, підбиваючи підсумок аналізу хорових мініатюр В. Мужчиля, ми зробили наступні висновки:

- по-перше – В. Мужчиль у розглянутих творах використовує увесь набір вокальних тембрів (сопрано, альт, тенор та бас), причому додатково розширюючи діапазон за рахунок включення прийому *divisi* як засобу фактурного *crescendo*. Кожній хоровій групі композитором доручаються самостійні функції – це призводить до надзвичайного рівня насиченості та відчуття грандіозних хорових полотен, що, вельми показово, втілені в рамках жанра хорової мініатюри.

- по-друге – допоміжним тембром, що включається у хорову партитуру, виступає спів з закритим ротом, що надзвичайно освіжає загальний характер звучання музики композитора та робить його більш експресивним.

- по-третє – численні повтори тексту, контрапунктичні його зіставлення в різних хорових партіях говорять з, одного боку, про його символічну суть – немовби медитативні заклинання він вводить як самих виконавців так і слухачів, умовно кажучи, у «транс».

- в-четверте – у той же час композитор звертається до простого промовляння тексту, що висвітлює найважливіші думки, які В. Мужчиль прагне донести до слухачів, на фоні контрапунктичних переливів голосів. Таким чином, як вже було наодноразово зазначено, повтори працюють на користь логосу, як провідного аспекту творчого метода Віктора Мужчиля, що скандує головну ідею – боротьбу за чистоту екології національної культури.

- в-п'яте – не зважаючи на поліфонічну техніку письма композитор, всеж таки, мислить тонально, спирається на акордові свівзвуччя. Останні виступають в якості стовпів, які «збирають» навколо себе спів в поліфонічній техніці.

- в-шосте – метричні зміни надають свободу висловлювання, викоризтовуючись як логічне підкреслення тексту, при всій його символічності. Також це служить створенню епічного образного наповнення, в поєднанні з активним використанням прийому мажоро-мінору, двічі гармонічного мінору а також думного ладу – алюзія до фольклорних жанрів, зокрема думи.

- в-сьоме – динамічні зіставлення та метричні зміни¹⁸ на близькій відстані увиразнюють музичну тканину творів В. Мужчиля, роблять її мовленевою, що допомагає втіленню у музиці його ще однієї головної ідеї – заповіту, який повинен бути почутим людством.

- в-восьме – показовим є відсутність авторської вказівки на темп у «Lacrimosa». Це цілком вкладається в традицію написання духовних творів. Особливо це стосується траурних піснеспівів, медитативних та оповідних за соєю суттю. У оді Україні «Краю мій» та думі «Вмирала річка» темпові ремарки присутні. Зміна темпів переважно відбувається на межі розділів, що підкреслює їх контраст – цілком традиційний прийом. Взагалі – чітка структурна розчленованість хорових опусів композитора є провідною рисою стилю В. Мужчиля.

- в-дев'яте – тематикою проаналізованих творів композитора є екологія української культури, яка, на думку В. Мужчиля, потерпає від чужоземних негативних впливів, які, власне, й руйнують її єство (Lacrimosa, «Вмирала річка»). Загальною ж ідеєю композиторських хорових опусів без інструментального супроводу виступає патріотизм. Але патріотизм не як самоціль чи ностальгчя за минулими славними досягненнями, приміром, козацтва чи анціонально-визвольної війни, а як дієвий засіб привертання уваги слухачів до саомбутності та неповторності української культури, яка повинна по-праву посідати чільне місце у світовому мистецькому просторі (ода Україні «Краю мій»).

¹⁸ Окрім традиційних метричних сіток композитор викоризтовує фольклорні 5/4 та зовсім екзотичний розмір 1/4.

Мабуть, проаналізовані твори, не зважаючи на невеликі масштаби, підіймають в собі великі життєві питання екології, чесності, взаємопорозуміння, тяги до світла. Виконанню цих задумів підпорядкован сам характер музики, як було вказано в висновках, тому розглянуті опуси тяжіють до великих форм хорової музики. З цього випливає, що вони цілком природньо вписуються в контекст нашої роботи про кантату – крупний жанр, і допомогли нам більш повно вималювати картину естетики творчості композитора Віктора Мужчиля. Хорова а-капельна область творчості композитора Віктора Мужчиля гармонійно вписується в вектор розвитку жанру хорової української музики кінця ХХ століття.

ВИСНОВКИ

На підставі аналізу кантат В. Птушкіна можемо зробити висновок, що два твори – камерна кантата «Во ім 'я господині Любові» і моносимфонія «Сповідь» ілюструють взаємодію тенденцій камернізації і симфонізації, характерні для кантати в українській музиці останній третині ХХ століття. Характерними рисами камерності став вибір специфічного ансамблевого складу. В кантаті «Во ім 'я господині Любові» він представлений баритоном і ударними – фортепіано і клавесином, а також дзвонами, вібрафоном, джазовими дзвіночками. В «Сповіді» композитор використовує різнотембровий ансамбль у складі фортепіано, віолончелі та кларнета. Симфонізація в кантатах В. Птушкіна втілилася в наскрізному розвитку, в тонально тематичних арках в рамках циклу твори (камерна кантата «Во ім 'я господині Любові», «Весняні пасторалі»), в функціональній ролі кожної окремо взятої частини, що викликає значні паралелі з сонатно-симфонічним циклом. Наприклад – в камерній кантаті «Во ім 'я господині Любові» перша частина асоціюється з «сонатним *allegro*» завдяки контрастному зіткненню образних сфер, друга частина скерцозна, завдяки сум'ятним характером, коротким дробовим тривалостям, уривчастому штриху *staccato* і дводольному метру, третя частина – ліричний центр, четверта частина – підсумовуючий фінал, в якому повертається інструментальний склад і основна тональність першої частини. Підсумковий характер підкреслять поверненнями теми основного розділу першої частини. Ключовим фактором формоутворення в кантатах В. Птушкіна стає тричастинна репризність, яка реалізована в інструментальній партії. Показово, що вокальна партія, тим часом, відрізняється наскрізним принципом розгортання. Саме тому інструментальна партія виступає головним засобом вибудовування форми.

На підставі взаємодії тенденцій до камернізації і симфонізації виникає жанровий мікст, який став відмінною особливістю двох творів В. Птушкіна –

поєднання вокального циклу і симфонії в «Во ім 'я господині Любові», вокального циклу, кантати і симфонії в «Сповіді».

«Salve Regina» являє собою яскравий взірець твору, написаного на духовний текст, будучи, при цьому, світським по суті, що прийнято називати процесом секуляризації. Це проявляється в багаторазових повторах текстових молитовних формул, перебільшеною афектацією в партії хору, різко контрастною зміну епізодів. Все це є неможливим в рамках канону.

«Весняні пасторалі» являють собою повномасштабний твір, в який композитор вводить симфонічний оркестр, що в сукупності зі змішаним хором створює грандіозну музичну фреску, з претензією на жанрове найменування ораторії, в якій показано різноманітні градації способу весни і, ширше, любові.

В питанні добору поетичного тексту В. Птушкін проявляє особливу ретельність. В кантатах композитор використовує як цілий й вірш зі збірки поезії, так і виокремлюючи з нього окремі строфи і рядки, підпорядковуючи текст, тим самим, логіці інструментального розвитку. Інтерес для композитора представляє поезія різних епох – середньовіччя в «Salve Regina», відродження в «Во ім 'я...» та «Весняних пастораліях» а також вірші ХХ століття (Б. Чичибабіна) в моносимфонії «Сповідь».

В процесі аналізу кантат В. Птушкіна нами були виявлені паралелі до творчості С. Рахманінова та М. Скорика у зв'язку з кантатою «Весняні пасторалі» (багаточастинний цикл, використання симфонічного оркестру і змішаного хору, трехчастность форм, інтерес до образу весни), до кантат О. Киви в «Во ім 'я...» (камерність твору, звернення до образу нерозділеного кохання, ленеарність розвитку). Також, кантатно-ораторіальна творчість В. Птушкіна послідовно розвиває провідні тенденції не тільки української музики ХХ століття, але і західноєвропейської, в число яких входить процес камернізації і симфонізації (кантати О. Киви, Є. Станковича), виникнення жанрового міксту (сценічна кантата «Карміна Бурана» Карла Орфа) і любов до тембрів ударних інструментів («Молоток без майстра» П'єра Булеза).

Віктор Мужчиль є ще одним яскравим представником харківської композиторської школи. Його хорова музика є яскравим надбанням українського музичного мистецтва останньої третини ХХ століття. У своїх творах митець активно розвиває унікальну для вітчизняної культури тему – екологію мистецтва, як одна з градацій патріотичної тематики, ретельно дбаючи про очищення її від чужорідних «іншомовних» втручань, які, на думку композитора, є дуже шкідливими, бо вони нівелюють національну своєрідність, зокрема, української музики. Цьому аспекту творчості присвячена дума «Вмирала річка» та ода Україні «Краю мій». Названі опуси, не зважаючи на належність їх до сфери хорової мініатюри, завдяки глибині змісту, актуальності піднятої тематики та засобів музичної вираженості цілком можна зіставити з «масштабними хоровими фесками». Повна чотириголоса фактура, прийом *divisi*, контрапунктичний розвиток, динамічне та фактурне *crescendo* слугують яскравим тому підтвердженням. Український колорит створен композитором завдяки використанню елементів думного ладу та двічі гармонічного мінору. Надзвичайна експресивність та свіжість звучання створена частими змінами метру на близькій відстані, виразним афектаціям хору (немелодизована мова, часті повтори текстових формул, спів з закритим ротом). Ще одним фактором, що виступає фундаментом української тематики творчості В. Мужчиля є звернення до творів українських поетів – А. Кравченко-Русіва (ода Україні «Краю мій») і Т. Шаповаленко (дума «Вмирала річка»). Високого рівня поезія названих авторів безумовно зробила свій вагомий внесок у концепцію творів композитора та, власне, надихнула його на написання музики.

Усі представлені особливості музичної мови Віктора Мужчиля підпорядковані одній над-ідеї – гармонійному поєднанню двох феноменів – звуку та логосу. Першому аспекту підвладна різнобарвна робота зі звуком, всебічна демонстрація його краси. А змістовність звуку проявляється у логосі – надзвичайно концентрованому по своїй суті тексті, який передається, звісна

річ, завдяки тому ж звуку. Числені скандовані за характером повтори тексту, разом з цим, носять цілком символічний характер, немовби заклинання, вводять і слухачів і самих виконавців у своєрідний транс.

Інший вектор творчих інтересів композитора – духовна музика, що представлений «Lacrimosa». Для композитора ця окрема частина реквієму стала, за словами самого композитора, символом скорботи по кризі української культури, яка проявляється в її зневазі. Слова В. Мужчиля слугують доказом, що духовні твори також підпорядковані ідеї екології української культури. Говорячи ж про суть «Lacrimosa» вкажемо на такі моменти, як наскрізний розвиток, хоральний склад фактури, мінорний лад, низхідні секундові інтонації. Все це закономірно вкладається у її траурну концепцію. Відсутність повторів тексту, на відміну від «Вмирала річка» та «Краю мій», визначає головну роль логосу у цьому творі, що прямим чином наносить відбиток на характер звучання опусу – глибоко сконцентрований роздум, філософські міркауння, туга за втратою. Але знову ж-таки – тут ми бачимо усі чинники крупного жанру. Протягом всього 5 нотних аркущів розгортається величезна епопея, достойна жанру кантати.

Таким чином хорова творчість В. Мужчиля належить жанру музичного заповіту, що звертається до всього людства. У цьому захован найважливіший аспект, який відрізняє творчий підхід В. Мужчиля від композиторської роботи В. Птушкіна – об'єктивність, загальність, масштабність задумів (навіть у мініатюрах), взивання до народу В. Мужчиля протистоїть суб'єктивності, камерності, «самотності» спрямування творів В. Птушкіна, хоча вони мають «пафосні» жанрові позначення – «кантата», «моносимфонія». «Мініатюрність кантати та грандіозність мініатюр» – саме такі слова, на наш погляд, найбільш влучно характеризують творчий контраст названих харківських майстрів музичного мистецтва. Показово, що усі розглянуті твори обох композиторів створені майже в один і той же час, мають в основі витоки з фольклору та сфери духовної музики, спираються на композиторські техніки ХХ століття –

тому на їх прикладі можна простежити зріз вітчизняної музики останньої третини ХХ століття. Їх творчість заслуговує на прискіпливу увагу науковців та подальші ретельні дослідження. Твори В. Мужчиля та В. Птушкіна повинні звучати на найкращих концертних площадках України та світу, видаватися у друкованому вигляді для популяризації та включатися до навчальних програм вищів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аверинцев С. С. Символ // София-Логос: словарь / Изд. 2-е, испр. Київ : Дух і Літера, 2001. С. 155–161.
2. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М. : Практика, 2010. 855 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
4. Бабий-Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. К., 1986. 48 с.
5. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М. : Наука, 1989. 272 с.
6. Биbihин В. Собрание сочинений. В 3 т. Т.3 Новый Ренессанс. Университет Дмитрия Пожарского. 2013. 424 с.
7. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму // Українське музикознавство: Сучасна композиторська творчість. Київ, 2001. вип. 30 с. 150-156.
8. Бедуш Е. Ренессансные песни. М. : Композитор, 2007. 424 с.
9. Белокур С. Музыка для дітей у творчості В. М. Птушкіна та О. Б. Гнатовської // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Збірка статей. Харків, 2006. Вип 17. С. 36-48.
10. Бобина І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна // Музичне и театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців. Харків, 2001, С. 33-34.
11. Бондаренко Е. «Интродукция и токката» Владимира Птушкина: композиционный замысел и его воплощение // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2014, вип. 39, С. 245-254.

12. Варавкіна-Тарасова Н. Символи духу у хоровій притчі «Щедрик»
В. С. Мужчиля / Н. Варавкіна-Тарасова // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Сер. Мистецтвознавство [Текст]. Тернопіль ; К. : ТНПУ, 2009. — Вип. 1 (20). — С. 119–125.
13. Василенко О. Особенности жанра камерной кантаты Олега Кивы в контексте композиторских поисков современности» / научная статья
URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/20.pdf>
14. «Весенние пасторали». Кантата. Владимир Птушкин. Харьков. [рукопис]. 39 с.
15. Віктор Степанович Мужчиля / А. К. Поставна // Творчі портрети композиторів Дніпропетровщини. Дніпропетровськ, 2002. С. 17–20
16. Володимир Михайлович Птушкін / [авт.-упоряд. О. С. Садовнікова, Л. С. Соколова] ; Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків : ХНУМ, 2011. 48 с. — (Біографія та бібліографія видатних музикантів).
17. «Во имя Госпожи Любви». Камерная кантата. Владимир Птушкин. Харьков. [рукопис]. 29 с.
18. Всеобщая история искусств / Под общей редакцией Ю. Д. Колпинского, Е. И. Ротенберга. т. 3. М. : Искусство, 1962. 527 с.
19. Гарен. Е. Проблемы итальянского возрождения. / Е. Гарен. М. : Прогресс, 1986. 396 с.
20. Голубков А. В. Белло, Реми // Большая Российская энциклопедия. — Т. 3. М., 2005. С. 223.
21. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / [ред. кол.: М. Е. Тараканов и др.]. М., 1975. Вип. 3. С. 3—16.

22. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: [учеб. пособие для студентов вузов по специальности 030700 «Муз. образование»]. М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 175 с.
23. Григорьева Г.В. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев. Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Киев : Муз. Україна, 1988. С. 64 – 78.
24. Гуковский М. А. Итальянское Возрождение // 2-е изд. испр. и доп. под ред. А. Н. Немилова и А. С. Контор-Гуковской. Л. : Издательство Ленинградского университета, 1990. 624 с.
25. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию : учеб. пособ. для муз. вузов. М. : Музыка, 1984. 257 с.
26. Деркач Л. А. Функционирование ролевого принципа при исполнении вокального цикла Владимира Птушкина «Забавные картинки». Мистецтвознавство, ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 1. С. 29-33.
27. Драч И. Аура города в камерно-вокальных сочинениях В. Птушкина на стихи харьковских поэтов // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2009, вип. 25, С. 19-26.
28. Драч І. Художня індивідуальність композиторам. Харків, 2010. – 106 с.
29. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века : учеб. пособие. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. 300 с.
30. Еволюція творчості лауреата Державної премії ім. М. В. Лисенка композитора Віктора Степановича Мужчиля / А. К. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. Дніпропетровськ, 2002. Вип. 1. С. 32–35

31. Заверуха О. Сучасне хорове письмо (на матеріалі творчої практики України останньої третини ХХ ст.). Магістерська робота (Музичне мистецтво). Харків, 2009. – 65 с.
32. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво/Заверуха Олена Леонідівна ; ХНУМ ім. Котляревського – Харків, 2014. – 19 с.
33. Заверуха Олена Леонідівна. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ - початку ХХІ століть).- Дисертація канд. наук: 17.00.03, Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. – 200 с.
34. Заверуха О. Л. Хорові твори В. Мужчиля як увиразнення філософського мислення митця // Четверті наукові асамблеї (матеріали магістерських читань). Харків, 2009. – С. 6-15.
35. Заверуха О. Л. Філософський концептуалізм В. Мужчиля: співвідношення світогляду та хорового письма // Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти. Вип.40: Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського [ред.-упоряд. Шаповалова Л.В.]. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М», 2014. – С.356-367.
36. Заверуха О. Л. Функції та структура логосу в системі хорового письма // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [ред.-упоряд. Шаповалова Л.В.]. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012. – Вип. 34. – С. 240-251.
37. Заверуха О. Л. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту // Культура України: зб. наук. праць. Харків : ХДАК, 2017. – Вип. 57. – С. 54-61.

38. Заверуха О. Л. В. Мужчиль «П'ятий вимір»: авторські концепти та їх персоніфікація // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2012. – Вип. 10. – С. 110-115.
39. Заверуха О. Л. До визначення поняття «сучасне хорове письмо» // Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). Харків : ТОВ «С.А.М», 2010. – Вип. 29. – С. 396-412.
40. Задерацкий В. В. Музыкальная форма : учебник для высш. муз. учеб. завед. [В 2 вып.]. Вып. 1. М. : Музыка, 1995. 544 с.
41. Иванова И., Мизитова А. / вступительная статья // Правда фантастики и фантастика правды – магическое «девять» в истории художественной культуры. Аспекты исторического музыковедения : сб. науч. трудов / ред. И. Л. Иванова и А. А. Мизитова. Харьков, 2010. Вип. 4. С. 3-4.
42. Игнатченко И. Г. К вопросу об универсальных принципах музыки XX века. // Проблемы взаимодействия муз. науки и учебного процесса : сб. науч. мат. для муз. вузов. Харьков, 1995. Вып. 4. С. 16-22.
43. История украинской музыки. В 6 т. Т. 3. Кінець XIX — початок XX ст. / ред. кол.: М. П. Загайкевич (відп. ред.), А. П. Калениченко, Н. Ф. Семененко. Київ : Наук. думка, 1990. 424 с.
44. История украинской радянської музыки : учеб. посібник / [ред. кол.: О. С. Зінкевич та ін]. Київ : Муз. Україна, 1990. 296 с.
45. Калашник М. П. Про деякі тематичні джерела творчості харківських композиторів / М. П. Калашник, П. П. Калашник // Музична Харківщина : зб. наук. пр. / упоряд.: Калашник П. П., Очеретовська Н. Л. Харків, 1992. С. 6-61.
46. Кантата / Большая советская музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1965. Т. 4 Стб. 698-700.

47. Кантата. Енциклопедія Сучасної України. Т. 12 / голов. ред. кол.: Дзюба І. М. [та ін.]. Київ : Ін-т енцикл. дослідж. Нац. акад. наук України, 2003. 872 с.
48. Кантата. Український словник музичних термінів. / ред. кол.: Очеретовська Н. Л., Цицалюк Н. М., Черемський К. П. Харків : Атос, 2008. 178 с.
49. Кафедра композиції і інструментовки // Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917-1992 / Под. ред. П. П. Калашника. Харків, 1992. С. 82-96.
50. Кафедра композиції та інструментовки // Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917-2002 / Відп. за вип. Г. Я. Ботунова. Харків : ХДІМ, 2002.
51. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Навч. посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
52. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. Київ, 2004. 352 с.
53. Корній Л. Історія української музичної культури / Л. Корній, Б. Сюта. : в трьох частинах / Підручник. — Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ - Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001.
54. Криченкова А. С. Хоровое творчество В. Птушкина как жанрово-стилевая система. / Магістерська робота. Харків, 2013. 58 с.
55. Кюрегян Т. Специфика теории современной композиции и проблемы анализа. Теория современной композиции: учебное пособие / ред. В. Ценова. М. : «Музыка», 2005. Раздел III
56. Лихманюк Л. Українська музика у світовому контексті. Київ : Музика, 2008. № 6. С. 2-4.
57. Лосев О. Эстетика Возрождения. М. : Мысль, 1978. 321 с.
58. Маевская М. Стилиевые принципы фортепианных сонат В. Птушкина // Четверті магістерські читання. Харків, 2009. С. 40-51.

59. Минский Н.М. От Данте к Блоку. // Современные записки / М., 1921. Кн. VII, С. 188-208.
60. Моносимфония «Исповедь». Владимир Птушкин. Харьков. [рукопис]. 43 с.
61. Мужчиль, Виктор Степанович. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мужчиль,_Виктор_Степанович
62. Мужчиль Віктор Степанович. Вмирала річка [ноти] : дума для міш. Хору на вірщі Т. Шаповеленко Х. : Dobrinin V., 2017. – 8 с.
63. Мужчиль Віктор Степанович. Краю мій [ноти] : (Ода Україні) : для міш. Хору на вірщі А. Кравченка-Русіва Х. : Dobrinin V., 2017. – 8 с.
64. Мужчиль Віктор Степанович. Lacrimosa [ноти] : для муш. хору a capella Х. : Dobrinin V., 2017. – 7 с.
65. Мужчиль Віктор Степанович. URL: <http://num.kharkiv.ua/person/102>
66. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
67. Назайкинский Е.В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пос. для студентов высш. учеб. заведений. М.: Владос, 2003. 248 с.
68. Невінчана Т. Свято музики. Київ : Музика, 2007. № 3. С. 6-7.
69. Палехина К. М. Трактовка вокального цикла в творчестве Владимира Птушкина. / Магистерская работа. Харьков, 2016. 95 с.
70. Петрунина В. Трактовка жанра инструментального концерта в творчестве В. Птушкина (на примере Концерта для фортепиано с оркестром). // Когнітивне музикознавство: матеріали магістерських читань 18–20 квітня 2016 року. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. С. 48-57.
71. Пискун Ю. Современные тенденции в превращении жанра дух. хор. концерта (на примере исполнительского анализа концерта В. С. Мужчиля «Возлюби ближнего Твоего». Магистерская работа.: (8.02.02.05. – Музыкальное искусство) Харьков, 2008. — 60 с.

- 72.Полтавцева Г. Юбилейные возвращения в Alma Mater / Г. Полтавцева // Время. — 2007. — 27 декабря. — С. 4.
- 73.Полтавцева Г. Звуковые трансгрессии постмодерна: В. Мужчиль «Пятое измерение» // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : Матеріали всеукраїнської науково-методичної конференції викладачів ССМШ. Харків : ХССМШ, 2005. — С. 107–108.
- 74.Полтавцева Г. Инновации звукоформ в фонематической музыке композитора В. Мужчиля // Мова і культура. — К. : Видавничий дім Петра Бурого, КНУ ім. Т. Шевченка, 2008. — Вип. 10. — С. 50–57.
- 75.Поставна А. Хорова творчість дніпропетровських композиторів на зламі тисячоліть// Музикознавство Дніпропетровщини, вип.2, Дніпропетровськ, 2002.
- 76.Преміум-сегмент сучасної української музики: метамовні дискурси у хоровій творчості Віктора Мужчиля / Н. Семененко // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. Ржевська. Київ, 2008. Вип. 2. С. 224–231
- 77.Происхождение фамилии Мужчиль. URL:
<http://www.ufolog.ru/names/order/Мужчиль>
- 78.Птушкин В. Союз одностумців // Тетяна Веркіна: Мистецтвом змінювати світ / заг. ред. та упор. Л. І. Шубіна. Х., 2016. – С. 124-127.
- 79.Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорії аналізу музики (на прикладі української музичної культури): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Х., 2009. 17 с.
- 80.Рощенко О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. Володимир Михайлович Птушкін.

- // Pro Domo Mea/ Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 165-166.
- 81.Рощенко О. Г. Обрії ренесансної рефлексії. // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії. Вип. 2 (11) / Ін-т пробл. сучасн. мист-ва Акад. мист-ва України / Наук. керівник теми і головн. наук. ред. І. Д. Безгін. Київ : ІПСМ АМУ; КЖД «Софія», с. 291-295.
82. «Salve Regina» Духовная кантата. Владимир Птушкин. Харьков. [рукопис]. 51 с.
83. Седюк І. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2017. Вип. II (9).
- 84.Серебрянская А. Тембровое переинтонирование как принцип композиторского стиля (на примере творчества В. Птушкина) // Матеріали магістерських читань. Харків, 2010. С. 48-53.
- 85.Символ. Краткая энциклопедия символов. URL: [http://www.symbolarium.ru /index. php](http://www.symbolarium.ru/index.php) (дата звернення: 05.02.2017).
- 86.Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: исследование. М. : Музыка, 1992. 231 с.
- 87.Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л. : Государственное музыкальное издательство, 1963. 393 с.
- 88.Сохор А. Ораториально-кантатная и хоровая музыка. // Музыка XX века: очерки. [В 2 т. 5 кн.] Т. 2, Кн. 5. / ред. Л. Н. Раабен. М. : Музыка, 1980. с. 312-345.
- 89.Стадников Г. Хрестоматия по литературе средневековья. В 2 т. Т. 1-2. / Сост. Г.В. Стадников. СПб. : Азбука-классика, 2003.
- 90.Сухомлінова Т. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього відродження національного музичного мистецтва : автореф.

- дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 муз. мистец. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 17 с.
91. Сухомлінова Т. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього відродження національного музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03- муз. мистец. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 259 с.
92. Сюта Б. Дистинктивні параметри характеристики української музики другої половини ХХ ст. // Музикознавство України: Зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 10. С. 88-94.
93. Сюта Б. Художня цілісність у музичних текстах постмодернізму. Впливи позамузичних чинників. // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 6-7. С. 88-97.
94. Ткаченко А. І. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних процесів. // Музичне мистецтво. Зб. наук. статей. Вип 10. Донецьк – Львів: Юго-Восток, 2010. – с. 165-173.
95. Топоров В. Н. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста : сб. трудов. М., 1980. С. 58.
96. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
97. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.
98. Хохловкина А. Советская оратория и кантата. М., 1955. 121 с.
99. Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Київ, 1984. 23 с.
100. Ширинян Р. Оратория и кантата. М., 1960. 405 с.
101. Шпаковська Т. Песни любви из сердца мужского / Т. Шпаковська // Днепр вечерний. — 1998. — 18 февраля. — С. 4.

102. Чвертьтонова техніка в творчості В. Мужчиля / В. Голосна // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців / відп. ред. Г. Я. Ботунова. Харків, 2005. С. 45–46
103. Ювіляр – сучасний композитор : [Про лауреата премії ім. Д. Яворницького В. С. Мужчиля] / Л. Царгородцева // Бористен. 1997. № 10. С. 11.

ДОДАТКИ

А. поэтический текст камерной кантаты В. Птушкина «Во имя Госпожи любви».

Данте, сборник сонетов «Новая жизнь»:

I ч. (сонет №3)

Чей дух пленен, чье сердце полно светом,
Всем тем, пред кем сонет предстанет мой,
Кто мне раскроет смысл его глухой, во имя Госпожи любви,
Привет им!

Уж треть часов, когда дано планетам сиять сильнее,
Путь свершили свой,
Когда любовь предстанет предо мной такой,
Что страшно вспомнить мне об этом.

В веселье шла любовь,
И на ладоне мое держала сердце.
А в руках несла мадонну
Спящую смиренно

И пробудив, дала вкусить мадонне от сердца —
Вкушала та смиренно.
Потом любовь исчезла вся в слезах

II ч. (сонет №16)

Не раз средь дум моих встает
То тяжкое, чем мне любовь бывает
И горько становится и вот — я говорю:
«Увы! Кто так страдает?»

Когда любовь осаду поведет,
Смятенно жизнь из тела убегает,
Один лишь дух крепится,
Но и тот со мной затем,
Что мысль о Вас спасает.

В тот миг борюсь,
Хочу себе помочь.
И мертвенный, бессильный от страданья,
Чтоб исцелиться с вами встречи я ищу.

И лишь добыюсь желанного свиданья,
Завидя вас,
Вновь сердцем трепещу
И жизнь из жил опять уходит прочь.

IV ч. (сонет №26)

Так длительно любовь меня томила,
И подчиняла властности своей,
Что как в былом я трепетал пре ней,
Так сердце сладость полонила.

Пусть гордый дух во мне она сломила,
Пусть стали чувства робче и слабей,
Все ж на душе так сладостно моей,
Что бледность мне чело покрыла.

Поистине боюсь что ты со мной...
Что вздохи повсеместно бьют тревогу
И кличут на подмогу мою Мадонну,
Щит и панцирь мой!

Она спешит и с ней мое спасенье
И подлинно чудесно то явленье!

Б. поэтический текст кантаты В. Птушкина «Весенние пасторали»:

IV ч. 92 стих из сборника поэзии Микеланджело

Напрасно век, с природой в состязаньи
Прекрасное творит: оно идет
К небытию в урочный час отлива,
Но вы вернули вновь воспоминанье
О поглощенных смертью, – и вот,
Ей вопреки, оно навеки живо!

IV ч. Реми Белло «Апрель»

Ты, Апрель, земных долин
Властелин;
Ты ласкаешь потаенно

Легкой дланью каждый плод,
Что живет
В нежной глубине бутона.

Ты, Апрель, живишь листву
И траву,—
Зелен, как волна морская —
Сотни тысяч лепестков
Средь лугов
Рассыпаешь ты, играя.

Ты, Апрель, сошел на мир,
И Зефир,
Спрятавшись, незримый взору,
Порасставил сто сетей
Средь полей,
Возжелав похитить Флору.

Ты, Апрель, дары несешь,
Ты хорош,
Ты в цветении богатом
Наполняешь лес и луг —
Все вокруг —
Несравненным ароматом.

Ты, Апрель, цветешь кругом,
И тайком
Госпоже в златые косы
И на грудь бросаешь ты
Все цветы
И предутренние росы.

Ты, Апрель, дарить нам рад
Аромат,
Вздых легчайший Кифереи,
Чья волшебная краса
В небеса
Смотрит чище и нежнее.
Птицы, словно год назад,
К нам летят,
С юга, что далек и жарок;

Эти вестницы весны
Нам даны
От тебя, Апрель, в подарок.
Вот шиповник средь полян,
И тимьян,
И фиалка, и лилея,
И гвоздики, что растут
Там и тут,
В ярких травах пламенея.

И сладчайший соловей,
Меж ветвей
Заливаясь нежной песней,
В небо шлет за трелью трель,
О Апрель,
Все волшебней, все чудесней.
Твой приход людей живит,
И звучит
Песнь любви в весеннем гимне,

И трепещет нежно кровь
В жилах вновь,
Растопляя панцирь зимний.
И с тех пор, как ты пришел,
Столько пчел над цветами суетится:
Собирают жадно впрок
Сладкий сок, Тот, что в чашечках таится.

Май на землю низойдет,
Чистый мед
Принося в подарок пчелам,
Новым фруктам будет рад
Вертоград —
Созревающим, тяжелым.

Но тебе, Апрель, привет
В твой расцвет —
Месяц Анадиомены,
Той богини, что весной
Неземной
Родилась из белой пены.

III. Пьер де Ронсар из книги «Любовь к Кассандре».

Нет, ни камей, золотом одета,
Ни лютни звон, ни лебедя полет,
Ни лилия, что над ручьем цветет,
Ни прелесть роз в живом луче рассвета,

Ни ласковый зефир весны и лета,
Ни шум весла, ни пенье светлых вод,
Ни резвых нимф веселый хоровод,
Ни роща в дни весеннего расцвета,

Ни блеск пиров, ни ярой битвы гром,
Ни темный лес, ни грот, поросший мхом.
Ни горы в час вечернего молчанья,

Ни все, что дышит и цветет вокруг,
Не радуется души, как этот Луг,
Где вянут без надежд мои желанья.

IVч. Лопе де Вега «Май».

На рассвете в мае,
Месяце зеленом,
Трелям соловьиным
Поле вторит звоном.

На рассвете в мае,
На заре росистой
Полон соловьями
Тополь сребролистый,

И ручьи со смехом
Брызжут жемчугами
На цветы и травы
Вровень с берегами.

На ветвях цветущих
Краски блещут жаром —
Им наряды эти
Достаются даром.

Рады косогоры
Шалям благовонным,
Трелям соловьиным
Поле вторит звоном.

Красен май ручьями
И прохладой росной —
Март ему оставил
Ветер тученосный;

И апрель дождливый,
Не скупясь дарами,
Огненные кудри
Переплел цветами.

Для влюбленных в мае
Счастье вновь наступит,
А любви не знавший
В первый раз полюбит, —

Потому что в мае,
В месяце зеленом,
Трелям соловьиным
Поле вторит звоном.

В. поэтический текст «*Salve regina*» (первоисточник):

Славься, Царица, Матерь милосердия жизнь,
Отрада и надежда наша, славься.
К Тебе взываем в изгнании, чада Евы,
К Тебе воздыхаем, стеная и плача в этой долине слёз.
О Заступница наша!
К нам устреми Твоего милосердия взоры
И Иисуса, благословенный плод чрева Твоего
Яви нам после этого изгнания.
О кротость, о милость, о отрада, Дева Мария.

V. Молись за нас, Святая Богородица

R. Да достойны будем Христовых обещаний.

Помолимся. Всемогущий вечный Боже,
Преславной Девы и Матери Марии
Тело и душу соделавший достойным обиталищем Сына Твоего,
При содействии Святого Духа;
Даруй нам, да с радостью память Её творяще,
Через Её благодатное заступление,
От угрожающих зол и смерти вечной избавимся.
Через Того же Христа, Господа нашего. Аминь.

Божественное вспоможение да пребудет всегда с нами.
Аминь.

Г. поэтический текст моносимфонии В. Птушкина «Исповедь»:

Первая часть «Мне снится грусти неземной»

Скорей бы, Господи, скорей
от зла и фальши,
от узнаваний и скорбей
отплыть подальше!..

Не отстраняясь, не боясь,
не мучась ролью,
тоска вселенская слилась
с душевной болью.

Не созерцатель, не злодей,
не нехристь всё же,
я не могу любить людей,
прости мне, Боже!

Припав к незримому плечу
ночами злыми,
ничем на свете не хочу
делиться с ними.

Душа с землёй свое родство
забыть готова
затем, что нету ничего
на ней святого.

Как мало в жизни светлых дней,
как чёрных много!
Я не могу любить людей,
распявших Бога.

Вторая часть «На мой порог зима пришла...», «И нам, мечтателям, дано...»

На мой порог зима пришла,
в окошко потное подула.
Я стыну зябко и сутуло,

грущу – и грусть моя грешна.

Душе и сладко, и темно,
ей не уйти и не остаться,
–и трубы трепетные счастья
по-птичьи плачут надо мной.

И нам, мечтателям, дано,
на склоне лет в иное канув,
перебродившее вино
тянуть из солнечных стаканов,

в объятьях дружеских стихий
служить мечте неугасимой,
ценить старинные стихи
и нянчить собственного сына.

Третья часть «Из сонетов любимой»

У явного злодейства счет двойной,
Проливший кровь будь первым наготове:
Звереет боль, и собранные брови
Грозят насилью мстительной войной.

И Вечности не жаль отмщенной крови.
Но ложь страшна бескровною виной.
Ей нет суда. Поймай ее на слове.
Всем хорошо, все сыты тишиной.

Добрей петля и милосердней нож.
Не плоть, а души убивает ложь,
До смерти в совесть всосанная с детства.
Словесомолы, неучи, ханжи,

Мы — тени тел, приникшие ко лжи,
И множим ложь в ужасное наследство.

Четвертая часть «В лесу соловьином, где сон травяной...»

Доверившись чуду и слов лишены
и вслушавшись сердцам в древесные думы,
две темные нити в шитье тишины,
светлеем и тихнем, свиваясь в одну, мы.

Без крова, без комнат венчальный наш дом,

и нет нас печальней, и нет нас блаженней.
Мы были когда-то и будем потом,
пока не искупим земных прегрешений...

Пятая часть «Не каюсь в том»

Во имя доброты — и больше ни во чье,
во имя добрых тайн и царственного лада, — а больше ничего
Поэзии не надо,
а впрочем, пусть о том печется дурачье.

На ветрище времен обтреплется наряд,
и, если суть бедна, куда мы срам свой денем?
Не жалуйся на жизнь. Вся боль ее и темень —
ничто в сравненье с тем, что музы нам дарят.

Не каюсь в том, о нет, что мне казалось брэнней
плоть — духа, жизнь — мечты, и верю, что, звеня
распевшейся строкой, хоть пять стихотворений
в летах переживут истлевшего меня.

Шестая часть «Защита поэта»

Я - поэт. Этим сказано все.
Я из времени в Вечность отпущен.
Да пройду я босой, как Басё,
по лугам, стрекозино поющим.

И, как много столетий назад,
просветлев при божественном кличе,
да пройду я, как Данте, сквозь ад
и увижу в раю Беатриче.

И с возлюбленной взмою в зенит,
и от губ отрешенное слово
в воскрешенных сердцах зазвенит
до скончания века земного.

Д. поетичний текст В. Мужчиля «Краю мій» (Ода Україні):

Краю мій! Умитий грозами,
солов'ями обцілований
над ранковими над над росами день встає!
День встає! День встає сріблом мальований.

Краю мій! Краю мій! Україно!
Батьківщино мати Україно!
Батьківщино мати Україно, краю мій!
Україно, краю мій!

Понесуть досвітла словонько кобзаря невтомні дітоньки (11 разів)...
Мов калина квітнеш вітами.
Краю мій, горнісь славою
До козацьких дум, до кореня.
Грає силою могутньою

Твоя молодість нескорена Україно!
Україно – мій зелений гаю!
Україно! Україно – мій зелений гай!
Я тебе любов'ю обіймаю (двічі) ...
Україно краю мій.
Україно матінко!

Е. поетичний текст думи В. Мужчиля «Вмирала річка»:

Вмирала річка, трудненько так, як тітка Настина (тричі) ...
Сохла, меркла, поки не висхла вся (20 разів) ...
Били чайки себе в груди, щож воно таке буде? (11 разів) ...
Щож воно тепер буде, люди? (двічі) ...
Щож воно тепер буде, що?
Щож воно тепер буде, люди?

Ж. текст «Lacrimosa»:

Lacrimosa dies illa
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen.