

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

Кафедра хорового диригування

**САКРАЛЬНА СКЛАДОВА ОРАТОРІЇ
ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ЖАНРУ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ**

**Магістерська робота
Сухової Любави Олександрівни
Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор Л.В. Шаповалова**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело _



Сухова Л. О.

Харків - 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ОРАТОРІЯ ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ НА СУЧАСНОМУ РОЗВИТКУ НАУКИ	
1.1 Семантична динаміка західноєвропейської ораторії XVII–XIX століть: історіографія жанру.....	7
1.2 Генеза жанру ораторії в українській культурі.....	16
Висновки до Розділу 1.....	35
РОЗДІЛ 2. ХОРОВА СКЛАДОВА ДРАМАТУРГІЇ ОРАТОРІЇ А. РУБІНШТЕЙНА «ВАВИЛОНСКОЕ СТОЛПОТВОРЕНИЕ»	
Вступ.....	38
2.1 Хор «За труд пора»: драматургічно-виконавський аналіз.....	40
2.2 Хор «Бог наш соделал чудо то»: інтонаційна драматургія.....	43
2.3 Виконавський коментар до хору «Бог наш соделал чудо то».....	47
2.4 Інтонаційно-драматургічний аналіз хору «Осана».....	49
Висновки до розділу 2.....	53
РОЗДІЛ 3. ОРАТОРІЯ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	
3.1 Семантико-драматургічний аналіз фіналу «Патетичної ораторії» Г. Свиридова – «Солнце и поэт».....	55
3.2 Сакральна складова ораторії І. Карабиця «Київські фрески».....	62
Висновки до Розділу 3.....	71
ВИСНОВКИ.....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	77

ВСТУП

Постановка проблеми. Ораторія є одним з найбільш затребуваних жанрів музичної культури християнського світу, як в період становлення, так і в сучасному хоровому виконавстві. В ній поєднуються онтологічні, антропологічні, сакральні та музично-естетичні функції, завдяки чому *ораторіальний стиль, ораторіальний образ світу набувають повноти та художнього універсалізму.*

Ядром жанру ораторії західноєвропейської традиції з точки зору історичної генези слугував образ *людини віруючої* та її ставлення до світу як **сакральної реальності**. Зокрема, *сакральність* (від латини «*sacra*» – *священний*) є складовою ораторіального змісту (генетичний код семантики жанру), що належить не лише релігії, але й іншим формам суспільної свідомості – мистецтву та культурі. За чотири сторіччя свого існування, ораторія видозмінювалась на кожному етапі свого розвитку. Це пов'язано з підміною естетичних цінностей картини світу (з теоцентричної на антропоцентричну). Якщо у добу Середньовіччя і бароко генеза ораторії базується на теоцентризмі, то вже в добу віденського класицизму відчутною є тенденція до секуляризації жанру.

Свого «апогею» тенденція до секуляризації досягла у творчій практиці ХХ століття, зокрема в музичній культурі доби СРСР, коли в жанрову модель ораторії входять симулякри – *людина радянська* (Homo Soveticus) і *культ партії*, на відміну від класичної ораторії, в основі якої – *людина віруюча* (Homo Credens), а на горі – *Бог*. Відбувалась трансформація класичної моделі жанру ораторії. Іншими словами, в ораторії радянських композиторів відбувається підміна цінностей: відтворено тоталітарну картину світу з притаманною їй підміною сакрального змісту на ідеологічне кліше. Враховуючи те, що, поняття *сакральність* належить не лише релігії, а й мистецтву, можемо гіпотетично розглянути ораторії, в тому числі і написані в радянські часи, через призму мистецького концепту *сакральності*.

Актуальність теми обумовлена недостатньою вивченістю в сучасній музичній науці різних історико-музичних традицій ораторіального жанру (в тому числі, радянських композиторів). Зокрема:

- розкритті в *сакрального чинника*
- відсутністю розробки виконавських проблем в ораторії російського композитора А. Рубінштейна;
- нарешті, затребуваністю жанру ораторії в сучасній диригентсько-хоровій та концертній практиці.

Об'єкт дослідження – жанр ораторії в усталених національно-історичних традиціях європейського та вітчизняного мистецтва XIX–XX століть; **предмет** – втілення сакральності в ораторіях «Вавилонське стовпотворіння» А. Рубінштейна, «Патетична ораторія» Г. Свиридова та «Київські фрески» І. Карабиця в аспекті специфіки жанрово-стильового мислення.

Мета дослідження – визначити художні концепції обраних знакових зразків жанру ораторії як систему музично-інтонаційних та вербально-поетичних засобів виразності.

Завдання дослідження обумовлені постановкою мети:

- систематизувати наукові джерела щодо розвитку жанру ораторії в західноєвропейській, російській та українській музиці;
- розкрити генезу ораторії як жанрово-семантичної структури та інші жанрові впливи на її становлення;
- визначити іманентні риси жанру ораторії західноєвропейської традиції для подальшої екстраполяції на творчість провідних представників західноєвропейської та вітчизняної музичної традиції;
- характеризувати своєрідність музичної драматургії обраних хорів з ораторії «Вавилонское столпотворение» А. Рубінштейна;
- змодельовати систему знаків і символів сакральності в обраних хорах з ораторій Г. Свиридова та І. Карабиця, як певну музично-поетичну цілісність – стиль мислення митця;

- проаналізувати обрані хори з ораторій А. Рубінштейна, Г. Свиридова та І. Карабиця з вокально-хорового та виконавського аспектів.

Матеріалом дослідження слугували: 1) партитура ораторії «Вавилонське стовпотворіння» А. Рубінштейна, відеозапис твору у виконанні студентських хорів Московської, Казанської, Саратовської і Санкт-Петербурзької консерваторій (включаючи досвід власного виконання на іспиті за фахом); 2) партитура «Патетичної ораторії» Г. Свиридова, дослід власного виконання у складі студентського хору ХНУМ імені І. Котляревського на концерті, присвяченому пам'яті Г. Свиридова у 2016 році; 3) партитура ораторії «Київські фрески» І. Карабиця, аудіозапис твору у виконанні Національної опери та балету імені М.Лисенка.

Методи дослідження. Концепція дослідження склалася на основі вивчення загальних і спеціальних підходів до хорового твору:

- *історичний* – передбачає розуміння соціокультурного контексту, в якому сформований стиль композиторів та їх ставлення до різних жанрів західноєвропейських традицій;
- *жанровий* – пояснює типологічні особливості музичного твору з точки зору історично сформованих канонів змісту і форми;
- *стильовий* – звертає увагу дослідника на індивідуально-неповторні принципи мислення композитора;
- *функціонально-структурний* – визначає інтонаційний зміст музичної драматургії етапами образної екзистенції (i:m:t);
- *духовно-семантичний* – допомагає усвідомити зв'язок елементів музичної мови (експресії) з певними символами позамузичного сакрального світу;
- *виконавський* – розглядає обраний твір з точки зору інтерпретативного та хорознавчого аналізу.

Теоретична база. Концепція дослідження спирається на фундаментальні розділи вітчизняного музикознавства та хорознавства як його складової:

- *історія хорового мистецтва західноєвропейської і вітчизняної традиції* (Н. Андрос [1], О. Батовська [6], Л. Баренбойм [7], Н. Белік-Золотарьова [8], М. Браїловський [10], Т. Булат [12], М. Бялик [13], Д. Волов [15], І. Воробйов [16], М. Вороніна [17], Н. Герасимова-Персидська [18], М. Гордійчук [19], К. Дмитревская [22], В. Живов [25], Е. Зимовцева [27], Л. Кияновська [33], Г. Консон [34, 34], Л. Корабельникова [36], Т. Ліванова [42], С. Лісецький [43], В. Панфілова [50], Л. Пархоменко [51, 52], В. Протопопов [55], Л. Раппопорт [56], Е. Розенов [57], А. Сохор [62], Г. Степанченко [66], А. Терещенко [67, 68, 69], О. Фадєєва [71], А. Хохловкіна [74], О. Цехмістро [75], Н. Smither [82], R. Webb [84]);
- *теорія стилю і жанру в церковній та світській музиці XVII-XIX ст.* (М. Арановський [2], Л. Березовчук [9], М. Вороніна [17], Г. Калошина [30], Є. Назайкінський [49], Т. Попова [54], Л. Раппопорт [56], О. Соколов [61], І. Федосєєв [72], В. Цуккерман [76], Л. Шаповалова [79, 80], Н. Шепеленко [81]);
- *хорознавство і виконавські проблеми хорового мистецтва* (Б. Асаф'єв [3, 4], В. Живов [24, 26], Л. Іконнікова [28], В. Краснощеков [38], П. Левандо [40], Є. Леонарді [41], К. Пігров [53], В. Семенюк [60], П. Чесноков [78]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дана магістерська робота є однією з перших спроб проаналізувати різно-стильві зразки жанру ораторії на різних історичних етапах його розвитку в духовно-семантичному аспекті.

Практичне значення отриманих результатів магістерської роботи полягає у можливості її використання в подальших наукових розробках, присвячених хоровому, зокрема ораторіальному, жанру. Результати даної роботи можуть бути використані в навчальних курсах: «Аналізу музичних творів», «Музичної інтерпретації», «Історії хорового виконавства», а також в практиці класу хорового диригування.

Структура роботи. Атестаційне Долідження складається зі Вступу, трьох основних Розділів (8 підрозділів), Висновків і Списку використаних джерел (84 найменування).

РОЗДІЛ 1

ОРАТОРІЯ ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ НА СУЧАСНОМУ РОЗВИТКУ НАУКИ

1.1 Семантична динаміка західноєвропейської ораторії XVII–XIX століть: історіографія жанру

Межа XVI – XVII століть принесла становлення двох жанрів, що визначили розвиток музичного мистецтва на довгий час наперед, ставши одночасно і антагоністичними, і взаємодоповнюючими – опери та ораторії. Сама етимологія жанрових назв показує тим, що жоден з них не має власне музичного походження: «опера» є множиною латинського слова «opus», що означає «праця, твір», а слово «oratorio» походить від назви кімнати для моління – «oratorium». [31, с. 63]. Генетичний зв'язок жанру ораторії з релігійною практикою простежується протягом усього періоду його існування і стає одним з ключових факторів, що виокремлює його від опери.

У ґрунтовному виданні – Музичному Словнику Гроува – цей жанр також співставляється з оперою, вказуючи на іншу його відмінність, але й їх подібність: «... За виключення більшого акцентування хору протягом більшості своєї історії, музичні форми та стилі ораторії тяжіли до наближення до оперних в будь-якому періоді, і звичним виглядом виконання був концертний (без декорацій, костюмів та дії)» [83].

Втім, розділяти оперу та ораторію за наявністю або відсутністю дії є не цілком коректним. Визначення слова «oratorio» в загальному англійському словнику представляє жанр дещо в новому освітленні: «Музичний твір для співу та оркестру, створений на драматичний сюжет, але призначений не для сценічного, а для концертного виконання» [70]. Разом з тим, подібний акцент на не-сценічності ораторії розділяється не всіма дослідниками жанру. Наприклад, Ральф Вебб вказує: «Виконання ораторій Генделя (окрім «Месії») нечасті, і сценічні виконання є рідкими. Комерційні записи найчастіше надають лише

можливість почути ці твори, але повне драматичне враження не може бути передане за межами театру» [84] – варто зазначити, що сама стаття називається «Ораторії Генделя як драма». Науковець акцентує увагу на необхідності саме зорового сприйняття ораторії в театрі, застосовуючи до жанру ту ж логіку, що можна екстраполювати на оперу – лише за записом можна уявити розгортання сюжету, але без візуального ряду значна частина змісту втрачається.

Драматизм ораторій Г. Ф. Генделя визнається і представником іншої національної школи – Англії. Дослідник Г. Консон вибудовує «ланцюжок» впливів на семантику від діалогічності до трагедійності – через усвідомлення трагедії як різновиду драми за визначенням М. Арановського, згідно тези про діалог як «конструктивну основу драми» [35, с. 9]. І хоча можна припустити, що подібний ступінь драматизації притаманний ораторіям Генделя через оперний досвід та його впливи на тип художнього мислення, не можна не визнати, що однакового «прокрустова ложа», що стало б мірилом драматичного начала в ораторіях всіх історичних епох, створити неможливо і недоцільно, – вважає Г. Консон.

Н. Шепеленко, авторка дисертації, присвяченої жанру ораторії, визначила іманентні ознаки жанру, актуальні для його втілення в будь-яких історико-стильових умовах: «Внутрішня форма жанру ораторії охоплює тип інтонування (речитативно-мовленнєвий), тип драматургії (наративний, епічний, епіко-драматичний) та композицію (багаточастинну, циклічну)». Вчена дійшла висновку, що внутрішню стабільність жанру забезпечує *homo credens* – образ людини, в ньому втілений, та принципова наративно-діалогічна будова [81, с. 183].

Враховуючи те, що віра не є тотожна релігії, слід зазначити, що таке визначення самої сутності жанру дозволяє пояснити його надзвичайну стабільність навіть в тих умовах, коли власне релігійність зазнавала утисків та не могла бути втілена в масових творах. У цьому разі відбувалася трансформація об'єкта віри, яким могли ставати інші цінності – соціальні ідеї, героїчні події,

політичні лідери, суспільні гасла тощо. Втім, секуляризація ораторії мала не лише соціально-політичну обумовленість. Н. Шепеленко датує цей процес щонайменше епохою класицизму, зазначаючи наступне: «... звичайною стала практика, коли твори, що були написані спеціально для богослужінь, переходили в категорію світської музики ... поступово зникала грань між світською та духовною музикою» [81, с. 51]. Авторами світських ораторій, незалежно від політичних причин, ставали численні композитори, серед яких геніальний німецький композитор-романтик Р. Шуман («Рай та Пері»).

Постає питання: як зазначена вище ідея *homo credens* в якості внутрішнього стрижня жанру ораторії узгоджується з думкою Г. Консона про те, що «структурно-змістове ядро ораторій Генделя з переважанням трагічного змісту характеризується наявністю морально-психологічного конфлікту, що виражений в конфліктній діалогічності двох різнохарактерних образно-інтонаційних сфер» [35, с. 11]. Якщо під вірою зрозуміти не лише релігійні переконання людини, але й світоглядні ідеали та моральні орієнтири, то трагічний конфлікт в даному випадку може бути представлений як конфлікт зовнішніх обставин, зобов'язань героя з його вірою, з уявленнями про те, як варто вчинити. Такий висновок підтверджується і в концепції іншої статті зазначеного автора, в якій витoki трагічності вбачаються в тому, що «духовний світ розколювався в непримиримих протиріччях із самим собою та оточенням» [34, с. 10]. тобто фактично описана криза віри як засадничого фактору існування людини; трагедійність же героїв «подібних до Христа та осяяних трансцендентним світлом» обумовлюється їх сповнених мук шляхом до досягнення духовної досконалості [34, с. 10].

Першим твором, що належить до ораторіальної традиції, є «Душа і тіло» Е. Кавальєрі (1600), але його жанрова невизначеність породжує ще більшу кількість музикознавчих інтерпретацій. Так, Г. Консон вказує щонайменше на п'ять варіантів жанрової атрибуції цього твору: 1) як одну з ранніх ораторій, 2) алегоричне мораліте (за визначенням Британської енциклопедії), 3) різновид

опери, 4) поєднання духовної опери та перший зразок італійської ораторії – останній варіант належить Т. Лівановій [42, с. 64]. Обґрунтовуючи раціональність розуміння даного твору саме як ораторії, автор статті акцентує увагу на її моралізаторській тематиці та прем'єрі в «Церква Нуово», до того вказавши на думку Смідера, згідно якої визначальними рисами ораторії є саме тип змісту та місце виконання [50, с. 65]. Додатковим фактом, що зближує твір Кавальєрі одночасно і з церковним контекстом, і з ораторіальною традицією, є його присвята кардиналу П'єтро Альдобрандіні – «учню та покровителю Ораторіанської конгрегації». Проте іманентно музична складова твору все ж змушує Н. Шепеленко визнати його «першою духовною оперою» [81, с. 28], попри його колосальне значення для розвитку ораторії.

З боку сьогоденних уявлень про жанр ораторії нехарактерним є вираз «збірка ораторій». Згідно дослідження Г. Смізера, автора чотиритомної праці про історію ораторії, саме таким чином можна назвати «Гармонічний театр» Г. Анеріо («Teatro Armonico Spirituale»), виданий в Римі в 1619 році. Автор вказує, що це є збірка мадригалів, але більшість з них «включаються драматичні елементи в свої тексти», і через це можуть бути розглянуті як найбільш ранні ораторії або «incipiabilia» (зародження) ораторії. Н. Шепеленко вказує на такі риси ораторіальності цих творів, розділення розповіді на просту та діалогічну, окрему роль Testo, оповідача та моралізаторську функцію хору, відхід від строфічної будови вірша, сольні партії з супроводом органу, інструментальні вступи до діалогів [81, с. 29].

Згідно думки Г. Смізера, перехід від усвідомлення значення слова «ораторія» як кімнати до власне музичного твору датується 1640 роком, і викривається історіографічним джерелом. Мандрівник, поет та музикант-аматор з Риму П'єтро Делла Валле пише у Флоренцію, Джовані Батісту Доні, що завершив створення «Oratorio della Purificazione» для Кьєза Нуова (тобто, «Нової церкви», як називали церкву Санта-Марія-ін-Валлічелла) [82, с. 174]. Надзвичайно показовим є те, що перед словом «ораторія» композитор пише «ще

одну», і автор дослідження без вказання дати, точнішого за «декілька років до того» називає першою ораторією «Ораторію Естер», згідно композиторського позначення, а в якості загальноприйнятої назви цього твору пише «Діалог Естер, виконаний 2 березня 1640 року» (там же). З цього можна зробити висновок, що визначення Г. Консоном природи ораторії як діалогічності є абсолютно відповідним історії виникнення жанру, що підтверджується навіть амбівалентністю назви першого зразка. Окрім того, діалогічність в даному випадку позначає не лише взаємодію персонажів, а і тип інтонування – речитативно-декламаційний, згідно Н. Шепеленко [81, с. 9].

Отже, вищезазначене свідчить про звичний випадок «запізнення» усвідомлення жанру стосовно його створення.

Наступний етап розвитку ораторії пов'язаний з поділом ораторії на два різновиди за мовним критерієм: *latino* та *volgare*, останнє слово означає розмовну, тобто італійську мову. Попри те, що ця сторона твору не має прямого значення для його суто музичного змісту, історичний перехід до зрозумілої ширшим колам мови обумовив зміни самої ідеї, покладеної в основу жанру. Найяскравішим представником ораторії *volgare* називають Дж. Каріссімі, внесок якого Г. Консон вбачає у початку руху «Від філософсько-алегоричного мислення Кавальєрі в сторону людинознавства», а також в «поглибленні контрасту в характеристиці образів та їх протиставленні» [34, с. 67]. Щоправда, дослідник вказує на єдність жанрового складу та монодійного стилю з «Душою та тілом», що надає змогу провести лінію спадкоємності від Е. Кавальєрі до Дж. Каріссімі.

У Німеччині XVII сторіччя жанр ораторії мав свій специфічний розвиток, що призвело до трансформації в новий різновид – «пассіони» – Т. Ліванова називає їх головним видом ораторії [42, с. 458]. Для цього жанру притаманні є такі риси ораторіальності, як звернення до релігійного сюжету, діалогічність, тип хорового інтонування. Але Г. Смізер вказує, що ще з кінця XVI сторіччя термін «історія» застосовували до «музичного жанру, що використовував історію з Біблії як текст, майже завжди німецькою мовою» [83, с.3].

Г. Шютц, визначна постать для німецької ораторії до-Бахівських часів, є автором і історій («Різдвяної історії» та «Історії воскресіння»), і пасіонів. На відміну від зразків італійської ораторії, відкритих до впливу оперного жанру, німецьким пасіонам не властиве використання оперних форм, широких та замкнених епізодів, а слова дійових осіб передано псалмодійно, поза метроритмічної організації [42, с. 471]. Н. Шепеленко вказує на різницю між двома різновидами німецької ораторії: «ораторіальними страстями» – храмове дійство, що корінням сягає перших сторічь християнства, та «страсною ораторією», жанром більш вільного ставлення до канонічної традиції, які в силу своїх особливостей більше тяжіли до концертного виконання [81, с. 42].

Принципово новітньою історією жанру ораторія постає в творчості Г. Ф. Генделя. Значну увагу привертає англійська мова виконання цих творів, а також вплив на нього традицій англійського хорового письма, народного багатоголосся та творів Перселла, а також жанру маски (42, с. 2, 88, 94). Разом з тим, «подвійна» національна природа ораторіального стилю Г.Ф. Генделя, якого вважали і англійським, і німецьким композитором, знаходить вияв в суто німецьких ораторіальних жанрах в творчості Генделя. У дисертації Волова [15, с. 17] розглядаються «Страсті по Іоанну» та «Страсна ораторія» на лібрето Б. Х. Брехеса. Дослідник аргументує правомірність сумніви в авторстві першого з цих творів, спираючись на викладки західних «генделезнавців» – в тому числі на те, що жодного разу композитор не вдається до цитування з названого твору. Г. Консон простежує суто музичний вплив німецької традиції пасіонів на генделівські ораторії в типі непримиримого конфлікту несумісних образів зі стійкою семантикою *lamento* та люті чи злісної радості, а також контраст різних типів хорів – які автор дослідження визначає як «лякаюче-дійові» та «етично надчасові, піднесено-скорботні» [35, с. 16]. Окрім того, вплив німецьких хоралів (що безпосередньо пов'язаний з німецькою ораторією) дослідник вбачає в типових мелодичних зворотах, що загострюють епіко-трагічний та героїко-драматичний зміст, виявляють релігійно-етичний стрижень ораторій [35, с.17].

Протягом кінця XVII I пол. XVIII століть зміни в італійській ораторії поступово віддаляють її від оригінального вигляду. Як вказує Н. Шепеленко, це виявляється і в розширенні кола сюжетних джерел за рахунок житій святих, і «акцентування музично-гедоністичного боку «священної драми», демонстрації вокальних даних та віртуозності співаків» [81, с. 35] – тобто, рис, що є більш характерними для оперного мистецтва. Виключенням з цієї тенденції стають твори на лібрето Апостола Дзено та П'єтро Метастазіо. Порівняння цих особистостей дає змогу дійти висновки, що для першого характерним є більш урочисте ставлення до жанру, з більшою вірністю духу й букві Біблії; для другого притаманне прагнення до драматизації жанру за допомогою детальнішого зображення внутрішнього світу героїв.

Окремими різновидом жанру стає неаполітанська ораторія («священна драма»), характерні риси якої Н. Шепеленко зводить до двочастинної будови, опору на арії та ансамблі, Старозаповітні лібрето, поліфонічність «вченого стилю» хорів та деяких арій та ансамблів, сольна характеристика кожного з персонажів [81, с. 39]. Втім, між священними драмами та власне ораторіями (навіть одного автора) є досить суттєва різниця в структурі: як вказує, в першій – три акти (що обумовлено наближеністю до опери), а в другій – лише два [50, с. 10].

Французький різновид ораторії представлений творчістю М.А.Шарпантьє. Як зазначає М. Вороніна, його твори в цьому жанрі поділяються на три різновиди. Першим вона називає історії (*historiae*), найбільш розвинені з точки зору масштабів та виражальних засобів; друга група – гімни (*cantica*), що відрізняються меншими розмірами та більш рефлексивного характеру; третій тип – діалоги, яким притаманні лаконічність, незначна роль зображальних та наративних елементів та малий виконавський склад [9, с. 17]. Провідною відмінністю французької ораторії дослідниця називає більш експресивні речитативи, що пов'язано з втіленням Шарпантьє особливостей декламації

французької мови [9, с.10]. Рондоподібність арій «афективного» типу також є новацією в контексті розвитку ораторії.

Високий офіційний статус мала австрійська ораторія – до того ж, вона розвивалася під меншим впливом італійської традиції, ніж опера згідно дослідження, на яке посилається Н. Шепеленко, 75 відсотків усіх вистав у Відні з 1640 по 1740 були ораторіями – 300 з 400 [81, с. 46]. Дослідниця, спираючись на спостереження Л. Арістархової, в якості засадничих принципів поетики віденської ораторії називає зростання ролі оповідальності та рефлексивного початку незалежно від типу сюжету, єдність сюжетних мотивів і активних конфліктів, менша кількість героїв і їх роль або як духовного вождя, або як страждальця; диференціацію арій за змістом, стилістикою та драматургічною роллю; значну роль речитативів – *secco* та *accompagnato*; зростання кількості хорових номерів та їх інтегрованість в сюжет; формування великих структур, що об'єднують кілька номерів [81, с. 47-49].

В добу віденського класицизму найбільш відомі композитори майже не звертаються до жанру ораторії – можна назвати лише дві ораторії Й. Гайдна («Створення світу» (1798) та «Пори року» (1801)), «Христос на Масличній горі» Л. ван Бетховена. В той же час, менш знані композитори, для яких саме церковна музика була значною формою творчості – М. Гайдн, а також А. К. Адельгассер, П. фон Вінтер, Н. Піччіні, Д. Бонн. Згідно думки Н. Шепеленко, в часи віденського класицизму ораторія зазнавала значного впливу нового стилю, тому цей жанр характеризувався драматизацією та симфонізацією.

Попри всю різницю світоглядних установок бароко та романтизму, ці дві епохи поділяють визначення акласичних і дух релігійного містицизму. Через це жанр ораторії, на відміну від багатьох традиційних барокових жанрів, зберіг свою актуальність в XIX сторіччі – про що свідчать звернення до ораторії найвизначніших персоналій романтичної доби. Так, Ф. Шуберт є автором незавершеної ораторії «Лазар» (1820, текст А. Г. Німейера) – яскраво індивідуального твору до тієї міри, що Н. Шепеленко, вказуючи на вільну

трактовку літургійного тексту, констатує неможливість його виконання в церковній практиці [81, с. 53].

Для Ф. Мендельсона ораторія стала жанром, не менш важливим за симфонію. Він є автором трьох ораторій на біблійні сюжети: «Павло», «Ілія», «Христос». На думку О. Фадєєвої, Мендельсон втілює більш класичне розуміння жанру ораторії, в той час як у Шуман «на перший план виступили індивідуальні особливості стилю композитора, що склалися в добу романтизму» [71, с. 8]. Втім, Н. Шепеленко відзначає і оновлення, що приніс Мендельсон до жанру ораторії: на рівнях мелодики, гармонії, фактури та композиції [81, с. 54]. У Шумана ж виявляється контрастне співставлення швидкоплинних станів – принцип, типовий для композиторів ще з раннього періоду його творчості.

Дві дещо протилежні тенденції розвитку німецької ораторії втілювали Л. Шпор та К. Леве. Н. Шепеленко характеризує внесок першого з них як «доповнення драматургії оперними прийомами, збагачення музичних характеристик персонажів, введення діалогів, розширення оркестрових епізодів» [81, с. 53], в той час як спрощення музичної мови ораторій другого пов'язується із бажанням надати героям риси звичайних людей. Звісно ж, така трактовка є досить розбіжною і з традиційними уявленнями про жанровий канон ораторії, і навіть з етимологією слова.

Французька ораторія XIX сторіччя представлена творами Г. Берліоза, Ш. Гуно, С. Франка, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Ж. Бізе. М. Вороніна акцентує увагу на принципово різному підході цих композиторів до жанру: Берліоз в ораторії «Дитинство Христа» «демонструє нові можливості жанру, створює об'ємне смислове звучання, посилене драматургічними принципами монтажності та картинності», в той час як «Марія Магдалина» називається дослідницею прикладом синтезуючої функції, в якій поєднуються найістотніші тенденції часу – що виходять за рамки лише французької музики [17, с. 186]. Новаторство Берліоза виявляє і його монтажний принцип роботи з першоджерелом: лібрето охоплює події, описані в Євангеліє від Матфея, Луки, а

потім композитор «вільно розширює лаконічний священний текст та заповнює інформаційні лакуни» [17, с. 184]. Безперечно, таке ставлення можливо було лише в умовах неканонічного призначення жанру.

Представники національних шкіл, що сформувалися в ХІХ сторіччі, збагатили жанр ораторії новим інтонаційним матеріалом. Ф. Ліст і А.Дворжак залучали до своїх ораторій імітації народної музики, що не перешкоджало вияву високої духовності цих творів.

2.1 Генеза жанру ораторії в українській культурі

В українському музичному мистецтві великі синтетичні форми займають провідне місце. Їх витoki та активний розвиток був зумовлений значним потенціалом всебічного охоплення різних аспектів людського життя та історико-суспільних явищ, а «здатність довести до широких мас слухачів яскраві переконливі образи сприяє поширенню і популярності жанру» [67, с. 175]. Вокально-симфонічні жанри на Україні мають давні традиції. Тривалий і інтенсивний розвиток кантатно-ораторіальних форм на Україні дає значний матеріал для визначення її основних тенденцій, стильових напрямів, місця у музичній культурі.

Нелегко зорієнтуватися у великому інформативному просторі досліджень з історії української музики, тому метою даного розділу є висвітлення узагальнюючих аспектів процесу розвитку кантатно-ораторіального жанру на Україні. Приступаючи до роботи над ним, ми поставили своїм завданням дослідити й узагальнити зібраний матеріал, показати поступеневу еволюцію синтетичних форм у творчості українських композиторів.

Дослідження кантатно-ораторіальної творчості окремих українських композиторів представлена у роботах Н. Андрос, О. Батовської,

Н. Белік - Золотарьової, М. Бялик, М. Гордійчук, Н. Герасимової - Персидської, С. Лісецького, Л. Пархоменко, Т. Булат, Г. Степанченко та ін.

Вагомий внесок у вивчення великих синтетичних форм привнесла А. Терещенко, яка у своїй монографії обґрунтувала шляхи розвитку української радянської кантати і ораторії, тенденції їх становлення, надала аналіз основних принципів драматургії та системи засобів музичної виразності.

У роботах науковців молодшої генерації привертають увагу дисертація О. Цехмістро «Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур» [75, 23 с.] та Н. Шепеленко «Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII – XXI століть» [81, 219 с.]. У першій здійснено комплексне культурологічне дослідження трансформації жанру ораторії у зв'язку зі змінами в соціально-політичній та економічній сферах культури України останньої третини XX століття. А в другій на ґрунті аналізу історичних шляхів розвитку жанру розроблено теорію жанрового канону ораторії як складової загальної теорії жанрів західноєвропейської та вітчизняної традицій XVII – XXI століть.

Новим явищем другої половини XIX ст. стала світська професійна хорова музика, у якій були відображені нове світовідчуття людей, їх громадянські прагнення. На хоровій музиці особливо яскраво позначилися процеси демократизації в музичному мистецтві України. За словами Л. Корній, «Світська музика виконувалась під час громадських заходів, а також на концертах, завдяки чому набувала концертного характеру» [37, с. 226].

До хорових творів великої форми належить вокально-симфонічна поема М. Вербицького «Заповіт» на текст Т. Шевченка для соло баса, двох хорів (неповного мішаного й чоловічого) та оркестру. Це був перший у Галичині музичний твір на текст Кобзаря. Він спеціально писався для виконання на святковому шевченківському концерті у 1868 році. З цієї нагоди М. Лисенко

також написав хорову поему «Заповіт». Обидва твори виконувались в одному концерті.

«Заповіт» М. Вербицького написаний в урочистому, епічно-величному характері з рисами драматизації. Музиці притаманна піднесенно-театральна манера вислову. Композитор не використовував у творі фолькlorної інтонаційності, тому твір не має яскравої національної специфіки, на відміну від «Заповіту» М. Лисенка [37, с. 231].

У 90-х роках XIX ст. Г. Топольницький написав кантату «Хустина» для мішаного і чоловічого хорів, солістів (сопрано, тенор) та оркестру (або фортепіано). У цій кантаті композитор глибоко драматично розкрив трагедійний зміст вірша Т. Шевченка «У неділю не гуляла», що має соціальне спрямування. Кантата складається з трьох частин, побудована на чергуванні хорових і сольних номерів. Вона має виразний національний колорит. У хорах переважає народнопісенний тематизм.

Центральною композиторською постаттю в українській музичній культурі XIX – початку XX ст., її класиком став М. Лисенко. Саме в музиці М. Лисенка зформувався новий національно-увиражений романтичний стиль. Вагомим є внесок композитора у кантно-ораторіальний жанр: кантати «Б'ють пороги» (1878), «Радуйся, ниво неpolitая» (1883), поеми «Заповіт» (1868), «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» (1881), «Іван Гус» (1881). Більшість кантат і поем М. Лисенка написана на поезії Т. Шевченка («Б'ють пороги», «Заповіт» «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», «Іван Гус»), де значне місце займає історична тематика – переважно козацька історія. Крім того, на вірш Т. Шевченка «Іван Гус» написана хорова поема, у якій через звернення до чеської історії розкривалися тогочасні суспільні проблеми в Україні [37, с. 254].

Композиторська діяльність М. Лисенка пізнього періоду була досить інтенсивною у кантатному жанрі. Ідея народної волі розкрита в хоровій poemі «Псалми Давидова» (1911), написаній на вірш Т. Шевченка, що є переспівом

псалма Давида. Виразний національний колорит мають дві кантати, присвячені двом великим українським поетам – «На вічну пам'ять І. Котляревському» (на текст Т. Шевченка, 1895 р.) і «До 50-річчя з дня смерті Т. Шевченка» (1911). У цих одночастинних кантатах, що мають вільну наскрізну форму, у музичній мові композитор спирається на фольклорну стилістику. Він будує драматургію кантат від образів світло-ліричних до героїчних у кантаті «На вічну пам'ять І. Котляревському» та від скорботних до світло-величних у кантаті «До 50-річчя з дня смерті Т. Шевченка». У кантатах і поемах, які мають поетичні тексти з історичною тематикою, М. Лисенко створив героїчні і епічні образи. У цих творах композитор використав музичні особливості історичних пісень, зокрема, козацьких і дум. Отже хорові полотна М. Лисенка представляють музичну історію козацтва, яка і зараз пробуджує в українцях відвагу і надихає їх на подвиг в ім'я України.

Таким чином, М. Лисенко в усіх хорових жанрах творчості є композитором-новатором. Він збагатив їх новим змістом, новою музичною образністю та стилістикою. У кожному з хорових жанрів була створена нова якість національного стилю, зароджувалися ті стильові риси, які розвинулися в українській музиці початку ХХ ст. В Україні М. Лисенко став фундатором національної композиторської школи. На його традиціях формувалося нове покоління молодих композиторів, його послідовників – К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Людкевича, Я. Степового та ін.

Серед послідовників М. Лисенка був К. Стеценко (1882-1922), з ім'ям якого пов'язані перші сторінки історії становлення радянської музичної культури України. В своїй творчості митець залишався вірним прогресивним засадам народності та реалізму в мистецтві. К. Стеценко звертався до таких тем, які його хвилювали як людину й громадянина, прагнення до волі, віра в світле, оновлене майбутнє, пристрасне засудження соціальної несправедливості, любов до рідної Батьківщини. У низці його творів відображено ту суспільну атмосферу прагнення, захоплення й розчарування, в якій жила тогочасна

українська інтелігенція. Важливого суспільного значення і актуальності мали кантати К. Стеценка, – «Слава Лисенкові» (сл. Л. Пахаревського і М. Павловського), «Шевченкові» (сл. К. Малицької), «Єднаймося» (сл. І. Франка), «У недільку у святую» (сл. Т. Шевченка), хорова поема «Рано-вранці новобранці» (сл. Т. Шевченка). Хорова музика К. Стеценка національно увиразнена. Поряд з пісенною мелодикою у творах значне місце займає мелодизована декламація. Композитор любляв мелодичні хроматизовані лінії.

За словами А. Терещенко, у своїй кантатній творчості К. Стеценко розвив започатковану М. Лисенком форму кантати-поєми, «яка в радянську добу завдяки посиленню питомої ваги симфонічного елемента перетворюється у широко розповсюджену форму вокально-симфонічної поєми» [69, с. 14].

Хорові поєми К. Стеценка представляють собою одночастинні твори вільної розбудови, що розгортаються відповідно до образної структури літературної першооснови. Цілеспрямована драматургія, мелодико-інтонаційна спорідненість усього музичного матеріалу, тематично-символічні арки, спільність прийомів та виражальних засобів значною мірою сприяють єдності композицій.

Яскравим прикладом кантати-поєми є «У неділеньку, у святую», написану за однойменним віршом Т. Шевченка, для чоловічого хору, соло баритона і фортепіано. Поетичний сюжет розповідає про обрання в Чигирині козацького гетьмана, який має очолити визвольну боротьбу проти шляхецької Польщі. Жанрова основа вірша Т. Шевченка наближена до епічних зразків народної творчості: билини, дум, історичних пісень. К. Стеценко точно зберігає жанрову основу вірша та його суворий епічний колорит. Композитор широко оперує окремими поспівками колядок, історичних, ліричних пісень, дум, билин, ритмічними формулами танцювальних мотивів, розробляє ладо-гармонічні засади народної музики: плагальність, послідовне поєднання суміжних трезвуків, мажоро-мінорну переливчастість, характерні каданси тощо. Все це створює єдиний жанровий колорит кантати-поєми, що визначає її національне звучання. Завдяки високій узагальненості образів та наявності елементів

театралізації, кантата-поема К. Стеценка «У неділеньку, у святую» набуває рис ораторіальності, становлячи вагомий внесок у скарбницю кантатно-ораторіального жанру в українській музиці.

Отже, кантатна творчість К. Стеценка репрезентує один з важливих етапів розвитку української дожовтневої музики. Високий гуманістичний пафос його творів дожовтневого періоду в хорових полотнах радянської доби набуває нової яскравої романтичної забарвленості.

Глибоко демократичні засади, активне громадянське звучання, національна ґрунтовність, професійна майстерність та зрілість образно-музичного мислення К. Стеценка – це ті якості, які визначили високу художню цілісність його спадщини для наступних поколінь.

Я. Степовий залишив порівняно невелику хорову спадщину, проте у його хоровому доробку простежуються важливі риси досягнень українського музичного мистецтва. У його доробку одна хорова поема «Колись нашу рідну хату», яка написана на вірш «На роковини Шевченка» Лесі Українки. Даним твором Я. Степовий намітив подальший розвиток хорових жанрів великої форми в українській музиці. А також особливості музичного втілення художніх образів, пов'язаних з шевченкінською тематикою, які спостерігаються в творчості українських радянських композиторів наступних поколінь, значущість та громадянський пафос втілюваної тематики, народно-національна ґрунтовність використаних інтонаційно-виражальних засобів, оригінальність драматургічного вирішення, образно-стильова єдність поетичної й музичної сфер [1, с. 57].

Дуже плідною була композиторська творчість С. Людкевича. Композитор здійснив важливий внесок у розвиток музичного реалістичного мистецтва. Визначне місце в його спадщині належить вокально-симфонічним та хоровим композиціям. Серед творів, які сповнені високого ідейно-громадянського звучання, позначені професійною майстерністю, художньою досконалістю,

стильовою самобутністю і народно-національною ґрунтовністю, кантата-симфонія «Кавказ» (сл. Т. Шевченка), кантати «Заповіт» (сл. Т. Шевченка), «Останній бій» (сл. С. Людкевича), «Наймит» (сл. І. Франка), «Вільній Україні» (сл. О. Колесси).

В творах С. Людкевича знайшли розвиток саме ті риси, що властиві кантатам М. Лисенка на тексти Т. Шевченка: потяг до віршів революційного змісту, народність музичної мови, що реалізується у широкому використанні «інтонаційного словника» українського фольклору тощо.

Найбільш яскраво ідея національного визволення прозвучала у кантаті-симфонії «Кавказ» (1913) для мішаного хору та симфонічного оркестру на текст поеми Т. Шевченка. Л. Корній зазначає, що «Кантата стала найкращим твором композитора в цьому жанрі й знаковим музичним явищем усієї української музики» [37, с. 324].

Кантату-симфонію вирішено в циклічній чотиричастинній формі. Драматургія твору побудована за динамічним принципом: від відтворення емоційного стану страждання народу до протесту й утвердження героїки та віри в перемогу.

Музика I частини – «Прометей» символізує незламну волю мужнього народу до свободи й справедливості. У II частині – «Молитва» звернення народу до Бога за допомогою. Особливо новаторською є III частина «Хортам гончим слава!», у якій композитор уперше в кантатно-симфонічному жанрі втілив саркастично-гротесковими засобами образ зла, яке в тексті асоціюється з російським «батюшкою-царем». III і IV частини виконуються *attacca*. Фінал «Борітеся!» починається з теми гір «І вам слава, сині гори!». У процесі музичного розвитку композитор вдається до різного жанрового забарвлення теми, маршові, фанфарні, ліричні, хоральні інтонації. В коді фіналу остаточно стверджується основна ідея твору: «Борітеся – поборете!».

У кантаті-поемі «Кавказ» виразно проявився національний пізньоромантичний стиль. У ній органічно поєдналися пізньоромантичні стильові засоби, характерні для європейської музики (наприклад, відтягування розв'язання у тоніку, використання акордики мажоро-мінору, альтеровані акорди), фольклорна стилістика, але без цитування народних пісень (типові для народних пісень мелодичні звороти, народні лади, деякі особливості народного багатоголосся).

Кантата-симфонія «Кавказ» на початок ХХ ст. за різними ознаками була новаторським твором не тільки в українському, а й у світовому музичному мистецтві. Для розкриття ідеї твору композитор застосував прийоми конфліктної симфонічної драматургії: тематичні контрасти та протиставлення, тематичну модифікацію, проведення лейттем (тема страждання, тема гір), лейтінтонації, напружені розробки (з використання мотива та секвенційного розвитку).

Отже, кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича стала видатним явищем української культури, і мала великий вплив на український соціум.

Оспівування нових прогресивних суспільних явищ радянської дійсності, героїчна тематика громадянської та Великої Вітчизняної воєн стало основою для подальшого розвитку кантатно-ораторіального жанру в творчості П.Козицького, М. Вериківського, Г. Верьовки та Л. Ревуцького. Цих майстрів об'єднувало з одного боку, спільне прагнення оновити традиції хорового співу; з іншого, активний пошук відповідних художньо-виражальних засобів та музичних форм.

У кантатно-ораторіальному жанрі П. Козицький зробив першу спробу написання двочастинної кантати. Значним досягненням митця став хоровий диптих «Червоним шляхом» (1925). Він побудований за принципом різкого образно-драматургічного контрасту: I частина прелюд «Голод» (на сл. М.Йоганеса); II частина фуга «Нова Атлантида» (на сл. В.Сосюри).

I ч. «Голод» відзначається «гіперболізованою символікою поетичних образів. У ній відтворена картина страждань, які чекають народ на шляху до визволення від гнобителів – капіталістів і поміщиків» [1, с. 11]. Для музичної мови прелюдії притаманні хроматичні інтонації, що робить її подібною до народних плачів. Привертає увагу тембровий палітра: діагональний вступ хорових партій від басів до альтів, завищена теситура партії тенорів у поєднанні з притишеною динамікою звучання альтів у низькому регістрі, завмирання звучності.

II ч. «Нова Атлантида» передає «романтичну захопленість революційним пафосом, через масштабні художні символи змальовує неупинну переможну ходу інтернаціональної комуні. Вона постає тут у вигляді Нової Атлантиди» [1, с. 13]. Частина звучить у світлому, піднесеному емоційному тонусі. Тематизм цієї частини базується на діатониці без застосування загострених альтерованих сполучень. Твір завершується величаво й урочисто, яскравими мажорними акордами.

Одним з найбільших досягнень П. Козицького у хоровій творчості є кантата «Пам'яті більшовика» (1951) для мішаного хору а cappella (на сл. М.Рильського). Музична драматургія твору відзначається логікою і стадіальністю розгортання: від зародження героїко-епічного образного сплаву у I частині, через становлення і розвиток його у II та III частинах до остаточного ствердження в заключному розділі та коді фіналу. Для кантати характерний органічний синтез класичної і народноладової функціональності. Це хорове полотно є твором, у якому підведено підсумок новаторським пошукам композитора. Водночас, кантата «Пам'яті більшовика» «репрезентує пеший в українській радянській музиці зразок нового хорового жанру – кантати реквієма» [1, с. 22].

Кантати П. Козицького є яскравою сторінкою в історії розвитку української радянської музики, яка ще чекає свого всебічного спеціального дослідження.

Автором першої української ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (1923) є М. Вериківський. Цей твір був знаменним етапом для українського радянського музичного мистецтва. Сюжетною основою стала легенда часів боротьби українського народу з турецькими загарбниками в XVI – XVII ст. про дівчину Марусю з Богуслава, яка, потрапивши в полон і ставши коханкою султана, зуміла визволити з турецької неволі українських козаків. Композитор сам склав лібрето, використавши фрагменти з текстів українських дум: «Про Марусю Богуславку» (№№ 2, 5, 9), «Плач невільників» (№ 4), «Ой та у святую у неділеньку», «Невільничій плач» (№№ 3, 7), «Не ясний сокіл квилить-проквилеє», «Про Самійла Кішку» (№№ 9 а, 9 б). Ораторія має дві частини (9 номерів). Присутність текстів народних дум і плачів, впливає на жанрові принципи твору, визначають його зміст і образний лад. У музиці названої ораторії відсутнє пряме цитування фольклорних зразків, хоча композитор спирається на міцний народнопісенний фундамент. В ораторії майстерно поєднані стилеві засади фольклорного і професійного мистецтв. Вплив синтезу відчувається, насамперед, у ладоінтонаційній сфері твору (думний лад – мінор з лідійською квартою).

А. Терещенко відзначає, що «Структура дум вплинула на особливості загальної форми, де оповідну функцію виконують хори, картинна зображальність концентрується в симфонічних інтермедіях, сольних та ансамблевих епізодах, симфонічна інтродукція та перший хор сприймаються як своєрідний зачин, думова «заплачка», а остання фінальна частина – як розширене традиційне думове завершення, прославлення рідної землі та її героїв» [69, с. 35-36]. Композитор збігає епічний тип драматургії, який усталений в жанрі ораторія. Разом з тим, він посилює драматичні принципи, в першу чергу це проявляється у введенні елементів театралізації.

Отже, в ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» М. Вериківський виступає як композитор-новатор, який сміливо поєднує характерні прикмети ораторії та традиційних українських фольклорних джерел.

За словами А. Терещенко, «композитор вдається до нових засад творчого втілення героїко-патріотичної теми. Він знаходить і оригінально трактує нову для української музики ораторіальну форму. <...> Композитор сміливо і творчо розвиває глибинні властивості українського епосу, його семантику» [69, с. 49]

До вершинних творів великих форм належить кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького для мішаного хору, солістів (тенор, сопрано) і фортепіано (1923) – I редакція; у II редакції з оркестром. Поетичною основою твору по служила трагічного звучання поезія Т. Шевченка «У неділю не гуляла...». У ній йдеться мова про долю двох закоханих сиріт: молодий хлопець подався чумакувати, щоб заробити грошей на весілля, а його наречена, виглядаючи милого, вишиває хустину – символ подружнього життя; та хлопець у дорозі вмирає, а дівчина в розпачі постриглася в монастир; хустину ж розвиває вітер «на новому хресті...». Музичний тематизм кантати виразно апелює до співності народних ліричних побутових пісень та обрядових веснянок (неширокий, зосереджений у межах тетраходу діапазон, варіантно-варіаційний розвиток, натурально-ладове забарвлення). В аріозо чумака простежуються інтонації чумацьких пісень, а в хорі чумаків – заплачки дум.

Щоб найчутливіше слідувати за всіма перипетіями тексту і передати його найтонші відтінки, композитор обирає наскрізну форму. Могутнім об'єднуючим чинником слугує перш тема «У неділю не гуляла» задумливо-лірична й емоційно-насичена. Потім вона виконує функцію лейттеми у фіналі твору. Цементує форму також зіставлення елементів оповідності та зображальності. На зразок народних дум епічна розповідь переходить у безпосередній показ подій чи змалювання конкретної образності. Розгорнуті аріозо вказують на специфіку оперних форм виразності. Основним виразовим засобом чинником у кантаті виступає хор. Він переказує усі сюжетні зміни, водночас коментуючи їх, даючи оцінку і виявляючи позицію автора. Значне місце у музичній мові кантати-поєми посідають прийоми класичної поліфонії: двоголосний канон («Та й заплакав, сіромаха»), чотириголосна стретта («Сповідали, причащали»), контрапунктичне

нашарування мелодичних ліній («Благав Бога»), вільна імітація («Іде чумак з-за Лиману»). Різноманітним є фактурний виклад кантати-поєми, від акордового, до імітаційного і народнополіфонічного складів [69, с. 35-36].

Таким чином, одна із суттєвих традицій дожовтневої музики (М. Лисенко, К. Стеценко та ін.) драматизація, зокрема «театралізація» кантатного жанру, продовжена у кантаті-поємі «Хустина» Л. Ревуцького.

1939 року була написана «Урочиста кантата» Б. Лятошинського на слова М. Рильського за драматургічною схемою-сценарієм І. Кочерги. Твір має наскрізну будову і чітко спрямовану драматургію, яка включає кілька стадій, відповідно до яких в композиції є п'ять частин: урочиста заставка, експозиція контрасту, взаємодія контрастних ліній, щоприводить до утвердження урочистого образу. Крім того, загальну форму кантати об'єднує рондовий «каркас», де роль рефрену виконує перший урочисто-прославний хор, що тричі незмінно в G dur проходить у вузлових центрах композиції [69, с. 35-36].

«Урочиста кантата» Б. Лятошинського є зразком подальшого розвитку традицій збагачення кантатної специфіки шляхом залучення інструментальних і оперних засобів і типів формоутворення. Рельєфна драматична дія, елемент сюжетності, персоніфікація образності, заокруглені пісенні та аріозні форми наближають твір до вокально-сценічних жанрів. Від сифонії включені у кантату конфліктний розвиток образів, лейтмотивні засади, посилена роль розробкового елемента у розвитку матеріалу, насиченість і різноманітна звучність оркестру. Отже, у втіленні пафосної громадянської теми Б. Лятошинський винайшов новаторське рішення, яке у майбутньому визначило нове трактування жанру кантати, збагачення його засобами конфліктної симфонічної драматургії.

Узагальнюючи досить тривалий період розвитку жанру кантати і ораторії в українському музичному мистецтві XX століття, а саме з 1920-х по 1970-і роки, А. Терещенко зазначає, що українська вокально-симфонічна музика пройшла значну еволюцію. З плином часу змінювалися її образно-тематичне спрямування,

композиційно-структурні особливості, збагачувався арсенал виразних засобів, кристалізувалися нові різновиди і формули, характерні риси українського вокально-симфонічної творчості, які згодом зберігалися і ставали специфічними ознаками жанру [68, с. 155]. Розширення тематики вокально-симфонічних жанрів у цей період розвитку, був пов'язаний з добре відомими історичними подіями та політичною кон'юктурою. Що в свою чергу зіграло важливу роль в прагненні композиторів до пошуків нових драматургічних і композиційних рішень, збагачення виражальних засобів і подальшим пошуком нових жанрових типів і форм. Основними жанрами в цей період, як відзначає музикознавець, залишаються кантата (одночастинна і циклічна), вокально-симфонічні поема і ораторія.

В українській музиці жанру ораторії властива драматургія, заснована не на сюжетній фабулі, а на більш загальних принципах виявлення ідейно-художнього змісту.

Жанри кантати, поеми та ораторії, як зазначає А. Терещенко, зберігаючи основні внутрішні принципи жанру, істотно видозмінюються, все далі відходять від «чистих» класичних зразків. Так, наприклад, в кантату проникають риси, які властиві ораторії, конкретизація змісту, сюжетність, фресковість, драматизованість форми. Одночастинна кантата зближується з поемою, багаточастна з ораторією. Ораторія переймає властиві кантаті ліричне осмислення подій, узагальненість виразу. Як ми бачимо, процеси синтезу в вокально-симфонічних жанрах мають досить значну історію, яка бере свій початок ще у творчості українських композиторів кінця XIX початку XX століття. Пов'язані вони з традицією осмислення жанру на ґрунті національних культурних традицій.

Досліджуючи великі синтетичні форми А. Терещенко зазначає, що основною прикметою української радянської кантати і ораторії є мобільність жанру, тобто його здатність безпосередньо реагувати на громадсько-політичні події – звідси логічно випливає і їх групування. І група: твори, поєднані

тематикою Великої Вітчизняної війни; II група: твори з тематикою миру і дружби; III група: твори з образами народної і класичної поезії [68, с. 5].

Усі емоційно-образні сфери, об'єднуючись з різними способами драматургічного розвитку, створюють різні типи вокально-симфонічних жанрів. При цьому, при всій відносності поняття жанрового типу стосовно великої синтетичної форми, А. Терещенко пропонує умовно виділяти такі жанрові різновиди в українській вокально-симфонічній творчості розглянутого періоду: героїко-епічна кантата (одночастинна і циклічна); героїко-епічна поеми і ораторія; героїко-драматична циклічна кантата і поема; лірико-драматична циклічна кантата і поема [68, с. 158].

Серед творів періоду 30-х – 40-х років кантати на суспільну тематику: «Жовтнева кантата» М. Вериківського (1936 рік), «Молдавія» І. Віленського (1939 рік), «Урочиста кантата» Б. Лятошинського. Традиція інтерпретації поезії Т. Шевченка в рамках розглянутого жанру триває в кантаті «Заповіт» Б. Лятошинського, кантаті-поемі «Хустина» Л. Ревуцького. На поезію І. Франка написані кантата «Наймит» і кантата-поема «Конкістадори» С. Людкевича.

Жанрові пошуки 40-х – 50-х років пов'язані з втіленням патріотичної тематики, актуальної в роки Другої світової війни, серед них слід назвати кантату-симфонію «Україна моя!» А. Штогаренка (1943).

50-ті роки пов'язані з реаліями функціонування композиторської творчості в рамках ідей соціалістичного реалізму. Це в свою чергу зумовило відхід від камерності і ліричної змістовності в сторону плакатної і пісенності. До конкретних творів в рамках даної лінії слід віднести патріотичні кантати І. Шамо («Дума про трьох вітрів», «Співає Україна», «У кожному серці»).

У творчості українських композиторів наступного періоду, спостерігається тяжіння до авангардних течій, що пов'язано з політичною обстановкою кожного нового етапу: хрущовською відлигою, брежнєвською стагнацією, інтелектуальним дессидентством, горбачовською перебудовою і еkleктизмом 90-х років. Пояснити цю тенденцію можливо крізь призму стильової естетики

постмодерну. Серед творів цього періоду кантати «Весна» і «Людина» М. Скорика, «Вільний син и вільна мати» К. Домінчена, «Тополя» П. Майбороди, кантата Л. Дичко «Червона калина» та ін.

Л. Дичко є представником покоління українських композиторів, діяльність яких значною мірою визначає сучасний стан національної музичної культури. Серед розмаїття музичних жанрів, композиторка віддає перевагу хоровому. Показово, що ще у студентські роки вона створила цикл вокально-симфонічних фантазій-поем на сюжети полотен художників. Одна з найбільш відомих – «Лісові далі» (за І. Шишкіним). У творчому доробку Л. Дичко особливо яскраво визначаються хорові твори великої форми: **ораторії** «І нарекоша ім'я Київ» (тексти літописів), «Індія – Лакшмі» (тексти індійських поетів), «Пісні кохання» (вірші Ю. Сердюка); **кантати** Рапсодія «Думка» (вірші Т. Шевченка), «Червона калина» (слова українських старовинних пісень), «Чотири пори року» (слова народні), «Карпатська» (слова народні), «Сонячне коло» (вірші Д. Чередниченка), «Здрастуй, новий день» (вірші Є. Авдієнка), «Весна» (вірші Є. Авдієнка), «Барвінок» (вірші С. Жупаніна), «Ода музиці» (вірші Б. Олійника), «У Києві зорі» (слова народні); **хорові концерти** «Краю мій рідний» (вірші Б. Олійника та С. Жупана), «Французькі фрески», «Іспанські фрески»; хорові поеми «Голод – 33» (вірші С. Коломійця), «Лебеді материнства» (вірші В. Симоненка); **хорова опера** «Золотослов», **опера-ораторія** «Різдвяне дійство».

Стиль письма Л. Дичко органічно поєднує найсучасніші засоби виразності з фольклорною ладогармонією та ритмоінтонаціями. Композиторка широко використовує жанрові зіставлення, остинатні прийоми та сонористичні нашарування хорових голосів, що надає її творам неповторної привабливості і свіжості звучання.

Визнання новатора в хоровому мистецтві, яке принесли їй кантати «Червона калина», «Пори року», остаточно закріпилося за Л. Дичко у таких творах: ораторії на тексти літописів «І нарекоша ім'я Київ», «Французьких

фресках» для читця та мішаного хору, «Іспанських» для мішаного хору та перкусії, без слів, «Швейцарських» на вірші швейцарських поетів для мішаного й дитячого хору, мецо-сопрано, читців і перкусії.

Сюжетна канва ораторії «І нарекоша ім'я Київ» (1982) включає героїв фольклорного і історичного походження, які мають ключове значення у відтворенні історичного образу Києва й усієї давньоруської культури. У I ч. – Кий, Щек, Хорив, Либідь; у II ч. – Аскольд, Дир, Олег, Ігор; у III ч. – Володимир; у VI ч. – Ярослав Мудрий. У творі присутні також масовий образ слов'ян історично персоніфіковані персонажі – дівчата і дружини. Окрім княжих фігур, в ораторії бере участь Літописець. З одного боку він виступає як літературний Автор XII століття, а з іншого – як сучасний Автор в особі композитора. Отже, жанр ораторії найбільш відповідав для втілення задуманої концепції. Серед жанрових ознак назвемо: перевагу розповідності над драматичною дією (авторські відступи, плач у V частині); об'єднання різних психологічних планів (суперечливі дії князів, реакція на них); розкриття теми в епіко-драматичному плані (у II та VI частинах показані драматичні сторінки історії); використання оперних форм (речитативів, ансамблів, арій) – присутність оповідача Літописця, включення його сольних партій у II та IV частинах. Наслідування канону жанру ораторії проявилось у сюжетному принципі, де 6 частин твору постають як хронологічний ряд, поетапно, що сягає від IX до XII ст.; традиційній жанровості: звернення до інтонаційних українських витоків (билина, архаїко-ритуальні поспівки, знаменний спів, дзвоновість). У той же час в ораторії простежується оновлення жанрового канону. Це проявляється у широкому застосуванні прийомів різних видів мистецтв, що «трактується як музичний ряд: кольорової символіки іконопису, особливостей барочного живопису (парсуна), мистецтва книжкової графіки, геральдики, характерних прийомів літописної поезики (етикетність, канонічність, закони зворотної перспективи, синкретичність), особливостей мовної інтонації давньослов'янської мови, її морфології і фонетики; символіка слів, опори на інші закони літературних жанрів Давньої

Русі. Результат – барвисте трактування ладу (явище синопсії, синестезії), створення загального колориту частин і формування її структури [66, с. 27].

У 1983 році був написаний знаковий твір для української музичної культури ораторія «Київські фрески» видатного композитора ХХ століття Івана Карабиця. Неординарний задум автора твору планувався як «новаторська презентація синтезу декількох мистецьких жанрів: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного та кінематографічного, які мали відображати символічність та духовну силу міста Києва – одного з найсвятіших осередків людства» [32]. Створюючи масштабне сценічне полотно, І.Карабиць з великим хистом «вплітає» у твір авторські інтерпретації народних дійств, купальських ігор та весільного обряду. Композитор охопив візію народного життя у великому часовому обсязі. Стилістика твору поєднує різні жанрово-стильові пласти українського фольклору (дума, протяжна пісня, інструментальні нагайки) і національного професійного музичного мистецтва (знаменний розспів, кант, хорова культура бароко).

Досить ґрунтовно висвітлює проблему взаємодії музичних жанрів у творі І. Карабиця дослідниця А. Терещенко: «Жанрові витoki “Київських фресок” синтезують ознаки ораторії і опери, драматичного і літературного театру, народного дійства і хореографічної вистави. Грандіозний, масштабний задум, складна образність лібрето утруднюють суто музичне вирішення твору і призводять до залучення самостійного поетичного ряду, що об’єднує партію хитця, сольні, ансамблеві й хорові декламаційно-розповідні епізоди. Слово використовується у різних проявах: традиційно розспіваний поетичний або прозаїчний текст вокалізованих епізодів – сольних і хорових, сольна, ансамблева (приміром, квартет солістів хору) та хорова декламація, вільна і регламентована ритмом та умовною фіксацією звуковисотності мелодекламація» [69, с. 83].

Драматургія ораторії реалізується за допомогою контрастів, які почергово звучать то в хоровій партії, то в оркестровій. «У межах дванадцяти частинного музично-театрального дійства драматургічний розвиток вибудовано за

принципом яскравого контрасту частин – типово картинний принцип зіставлення різнопланових і взаємодоповнювальних сюжетних фресок із багатою колористичною гамою» [33, с. 158].

Н.Шепеленко досліджуючи ораторію «Київські фрески» вирізняє наступні *функції хору*: «хор-оповідач (№ 5 «За горами гори»), хор-дія (№ 4 «Весілля», № 10 «Київські дзвони»), хор-зображення (№ 2 «Над Києвом Золотий гомін», № 3 «Жагучої ночі Івана купала»), хор-гімн (№ 1 «Возрадуйсь граде», № 11 «Ти немирує серце України», № 12 «Чуття єдиної родини»), хор-моралізатор, (№ 8 «Великодній дощ»), хор-коментатор (№ 7 «Наставало сотворіння світу») хор-емблема (№ 6 «Я єсть народ»))» [81, с. 149]. Отже, ораторія «Київські фрески» І. Карабиця є яскравим прикладом трансформації жанрового канону ораторії в українському музичному мистецтві ХХ ст.

З ім'ям Віталія Губаренка пов'язана одна з визначних сторінок кантатно-ораторіального жанру України. Його творчість була позначена постійним пошуком оновлення у сфері музичного мистецтва, і зокрема, оперного. Однією з характерних особливостей культури ХХ сторіччя є тяжіння до складних жанрів-мікстів, в яких складові взаємодоповнюють, збагачують один одного. В. Губаренко віддає данину цій тенденції, створюючи оперу-ораторію «Згадайте, братія мої» (1991). Опера-ораторія написана за творами Т. Шевченка. У центрі лібрето опери-ораторії – поема раннього періоду «Гайдамаки», яка доповнюється уривками з поеми «І мертвим, і живим, і ненарожденим...», з циклу «В казематі», віршем «Молитва», перекладами псалмів Давида та прозаїчними коментаріями до «Гайдамаків».

Новаторство опери-ораторії В. Губаренка полягає у використанні принципів побудови античної трагедії в поєднанні з поезією українського поета ХІХ століття. Перебіг дій драми класичної античної трагедії відбувався завдяки чергуванню епісодіїв та стасимів, тобто драматичної та епічної частин. Аналогічна структура опери-ораторії «Згадайте, братія моя...», що складається з прологу, пароду, чергування 4-х епісодіїв, 3-х стасимів та ексода. Риси опери та

ораторії по різному виявленні у творі. Цілком природно, що оперні засоби, у першу чергу, зосереджені в епісодіях, де розгортаються події. Тут з'являються дійові особи, використані різні типи інтонування: мелодизований речитатив, кантілена, навіть пісенні інтонації (II епісодій, дуєт Яреми та Оксани). Дія розгортається на засадах музичної драми, підкорюється невідпинному наскрізному розвитку. Та поряд з цим, кожна сюжетна лінія, кожна замкнена картина відразу піддається аналізу, осмисленню чи відстороненню у стасимах, а уся дія загалом обрамляється монументальними епічними картинами прологу, пароду та заключного медитативного ексоду. Тому драматургічне ціле являє собою складну композицію, в якій оперні сцени перемежаються та обрамляються ораторіальними, які і визначають загальний вигляд твору.

Отже, В. Губаренко у творі «Згадайте, братія моя» виступив як новатор, експериментуючи у жанрах опери і ораторії. Музика цього твору водночас епічно стримана і емоційно насичена і експресивна. Композитор залучає фольклорний мелос, поєднуючи його з новими музичномовними здобутками.

В композиторській практиці XX ст. жанр ораторії зазнав певних трансформацій. Різноманітна панорама кантатно-ораторіального жанру доповнюється і сучасними прочитаннями композиторів нової генерації. Серед них: В. Рунчак фольк-кантата «Чумацькі пісні»; Г. Гаврилець ораторії «Барбівська коляда» та «Віють вітри». На сьогодні актуальність жанру зберігається, про що свідчить сучасне звернення композиторів. На нашу думку це пов'язано з глибинною генезою жанру ораторії і стабільною потребою людини у Богоспівуванні.

Нові історичні умови, незалежність України, відродження національного мистецтва сприяли розвитку вокально-симфонічних жанрів і зокрема кантаті і ораторії за трьома напрямками: світський; духовний; неофольклорний.

До світського напрямку відносяться хорова поема В. Бібіка «Прощання», Є. Станковича «Чорна елегія», до духовного – ораторії О. Щетинського «Різдво Йоанна Предтечі», О. Козаренка «Страсті Господа нашого Ісуса Христа»; до

неофольклорного Л. Дичко «Різдвяне дійство», Г. Гаврилець ораторія «Віють вітри» та ін.

Висновки до Розділу 1

Чотириріковий шлях ораторії міцно закріпив її в жанровій системі музичного мистецтва. Важливо, що й визначення «ораторія» з'явилося не одразу, в науковому огляді воно затвердилася значно пізніше виникнення самого жанру – у другій половині XVIII ст.

Однією з перших «ораторій» прийнято вважати твір Е. де Кавальєрі «Душа й тіло», який уперше сценічно виконали у римській Новій Церкві в 1600 році являючи найвідоміше масштабне драматичне дійство, де сольні частини покладені на музику в новому монодичному стилі. Не менш важливим на етапі становлення жанру є ораторії Джованні Франческо Анеріо (близько 1567–1620), який написав у 1619 році збірку діалогів «*Teatro armonico spirituale di madrigali*», де 94 твори з «Театру гармонії та духу» на поетичні тексти є драматичними композиціями, заснованими на біблійних джерелах. Завершальний етап стабілізації жанру пов'язаний із творчістю Дж. Каріссімі та двома різновидами ораторій: *volgare* і *latino*, які значно відрізняються ще на самому ранньому етапі їх розвитку, що виражено в поетичному тексті в ораторії *volgare* (італійською) і прозаїчним текстом в ораторії.

Незважаючи на те, що ораторія зародилася в Італії, але свого продовження зазнала на ґрунті інших національних культур Західної Європи (на неї вплинули неаполітанська, німецька, французька, австрійська). Музична естетика класицизму (друга половина XVIII ст. – XIX ст) залишала за ораторією першість в жанровій ієрархії *класичного періоду*.

Починаючи з Г. Ф. Генделя (автора 32 ораторій), композитори прагнули наблизити ораторію до «ідеальної» моделі світосприйняття. Визначення жанру ораторії у творчості Г. Ф. Генделя композитори повною мірою не усвідомили, оскільки майже всі ораторії були

сценічними. До певної «ідеальності», на думку багатьох вчених, наблизився Й. Гайдн («Пори року», «Створення світу»).

Епоха романтизму з її мінливим соціально-політичним середовищем розширила межі побутування ораторії та розмаїття жанрових взаємодій (з оперою, піснею), тісно пов'язаних із впливами релігійно-філософських ідей того часу. Панування ідеалізму у творчості композиторів-романтиків (К. Ф. Цельтер, Ф. Шнайдер, Л. Шпор, К. Леве, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ж. Массне, Ф. Ліст, А. Дворжак) забезпечило оптимальну тотожність усталеним семантичним концептам жанру ораторії з її первісно синтетичною природою, деспівіснують слово і музика, світські і релігійні традиції, прихильність канонам та драматургічна свобода.

В українському музичному мистецтві великі синтетичні форми займають провідне місце. Новим явищем другої половини XIX ст. стала світська професійна хорова музика, у якій були відображені нове світовідчуття людей, їх громадянські прагнення. На хоровій музиці особливо яскраво позначилися процеси демократизації в музичному мистецтві України.

Узагальнюючи досить тривалий період розвитку жанру кантати і ораторії в українському музичному мистецтві з 1920-х – 1970-і роки, А. Терещенко зазначає, що українська вокально-симфонічна музика пройшла значну еволюцію. З плином часу змінювалися її образно-тематичне спрямування, композиційно-структурні особливості, збагачувався арсенал виразних засобів, кристалізувалися нові різновиди і формули, характерні риси українського вокально-симфонічної творчості, які згодом зберігалися і ставали специфічними ознаками жанру [68, с. 155]. В українській музиці жанру ораторії властива драматургія, заснована не на сюжеті, а на більш загальних принципах виявлення ідейно-художнього змісту. Жанри кантати, поеми та ораторії, як зазначає А. Терещенко, зберігаючи основні внутрішні принципи жанру, істотно видозмінюються, все далі відходять від «чистих» класичних зразків. Наприклад, в кантату проникають риси, які властиві ораторії, конкретизація змісту,

сюжетність, фресковість, драматизованість форми. Одночастинна кантата зближується з поемою, багаточастна з ораторією. Ораторія переймає властиві кантаті ліричне осмислення подій, узагальненість виразу.

Отже, в композиторській практиці ХХ ст. жанр ораторії зазнав певних трансформацій. Різноманітна панорама кантатно-ораторіального жанру доповнюється і сучасними прочитаннями композиторів нової генерації. Нові історичні умови, незалежність України, відродження національного мистецтва сприяли розвитку вокально-симфонічних жанрів і зокрема кантаті і ораторії за трьома напрямками: світський; духовний; неофольклорний. На сьогодні актуальність жанру зберігається, про що свідчить сучасне звернення композиторів. На нашу думку, це пов'язано з глибинною генезою жанру ораторії і стабільною потребою людини у Богоспівуванні.

РОЗДІЛ 2

ХОРИ ЯК СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

ОРАТОРІЇ А. РУБІНШТЕЙНА «*ВАВИЛОНСКОЕ СТОЛПОТВОРЕНИЕ*»

Вступ

Російські композитори досить рідко зверталися до жанру ораторії. Перша ораторія, написана в Росії - це "Мінін і Пожарський, або Звільнення Москви" (1812) С. Дегтярьова, яка виражає почуття патріотизму епохи війни 1812. Слідом за нею були "Втрачений рай" (1856) і "Вавилонське стовпотворіння" (1869) А. Г. Рубінштейна. Антон Григорович Рубінштейн - одна з центральних фігур російської музичної життя другої половини XIX ст. В його особі поєднувалися як і видатний піаніст, так і композитор, який працював практично у всіх жанрах того часу, залишивши за собою величезну спадщину. Серед творчості А. Рубінштейна виділяється і ряд творів для хору, а саме, його ораторії, які останнім часом входять в репертуар академічних колективів. Зокрема, є відомості, що обране в якісно матеріалу пропонованого дослідження твір А. Рубінштейна ораторія «Вавилонське стовпотворіння» була виконана тричі, не рахуючи прем'єри.

Причиною такої складної долі твору є, перш за все, історичний аспект (неактуальність біблійної тематики в жанрі ораторії за часів СРСР, коли більш затребуваним були мотиви героїки, патріотизму). Крім того, дуже істотною причиною невиконання багатьох ораторіальних творів А. Рубінштейна виявляється технічний рівень виконання партитур: презентація творів такого роду вимагає величезної кількості виконавців з висококласними вокальними даними.

Задумка була пов'язана з бажанням успадкувати традиції жанру в музичній культурі Західної Європи, зокрема, через вплив відповідних творів Г. Ф. Генделя, Ф. Мендельсона і Ф. Ліста. Саме під враженням від ораторій останнього А. Рубінштейн і пише свою першу «духовну оперу» - «Втрачений рай». Виходячи з біографічних фактів про композитора, можна сказати, що стиль

життя А. Рубінштейна дуже позначився на його музичному стилі. Активна виконавська, композиторська, музично-просвітницька діяльність (в тому числі і за кордоном), постійний контакт з західноєвропейськими провідними музикантами просто не могли не вплинути на його композиторський стиль. Наприклад: У «Моисее» і в «Вавилонском столпотворении» нерідкі моменти звукообразності, так було в ораторіях Г. Ф. Генделя, музична драматургія, в якій, як зазначає Н. Шепеленко, автор статті «Оратория «Потерянный рай» А. Рубинштейна как отражение западноевропейской традиции», будується таким чином, що образотворчість, картинність і мальовничість від локального явища форми піднімається до рівня смислоутворення художнього цілого. Це своєрідна сфера рубінштейновської програмності.

З Г. Ф. Генделем А. Рубінштейн поєднує також вибір сюжетів – Старий Завіт. У догенделівські часи для ораторії була характерна хаотичність у виборі сюжетів і в самому призначенні жанру: то близьким до богослужіння, то до сценічної дії. Але, починаючи з Г. Ф. Генделя – призначення змінюється. Воно стає чітко орієнтованим на концертне виконання. Але, також, у Г. Ф. Генделя існують ораторії, сюжет яких включає в себе розвинену конфліктну ситуацію між дійовими особами «Ацис і Галатея», «Самсон», «Іевфай», в яких є сценічна дія. Цю ідею продовжив і А. Рубінштейн в ораторії «Вавилонское столпотворение», та й «Потерянный рай» з часом була перерахована для сценічного втілення.

За словами дослідниці, драматургічні принципи, які зближують Г. Ф. Генделя і А. Рубінштейна – це нарративний тон висловлювання в поєднанні з героїко-драматичним дією (протистояння між хорами небесних духів та хорами людей) та архітектонічний принцип контрастного зіставлення картин, який проглядається як на мікро- (принцип тонального зіставлення в межах одного або декількох хорів), так і на макро-рівнях (зіставлення контрастних хорів), а також частин циклу [81, с. 127]. Як зазначає Л. Баренбойм, «...хори з «Вавилонського стовпотворіння» можна розбити на дві несхожі групи». До першої він відносить грандіозні багатоголосні хорові номери, в яких вбачаються

генделівські традиції, а до другої – значно менші за складом та масштабом, хори Свити, Ангельських сонмів та Духів аду.

2.1 Драматургічний і хорознавчий аналіз хору «За труд пора...»

З усіх хорових номерів ораторії Антона Рубінштейна «Вавилонское столпотворение» можна виділити три масштабні хори: «За труд пора...», «Бог наш соделал чудо то...» та фінальний хор «Осана». Всі вони відображають певний настрій народу, його емоцію, чи змальовують його портрет. Даний хор являє собою «зачин» в загальній драматургічній побудові ораторії. В ньому зображується черговий день із життя народу - процес будування Вавилонської вежі. *Es-dur* передає піднесений настрій робочих, адже всі вони усвідомлюють, що роблять, воістину, велику справу!

Даному фрагменту передують речетатив наглядча, супроводжений двома сурмачами, яким необхідно розбудити народ на світанку та закликати до роботи.

Якщо говорити про форму даного хору, то це – складна двочастинна форма (A B A₁ B₁).

З ц. А починається вступ у партії хору в темпі *Moderato con moto* (Помірно, з рухом) в нюансі *f*, впевнено та вагомо. Звучання досить монументальне та величне, що повністю відповідає загальному настрою. Композитор досить вдало користується зображувальними прийомами. Наприклад, процес будування вежі він показує наступним чином: спочатку тема проходить в низьких голосах, а потім, починаючи з дев'ятого такту, у високих (знизу – наверх), мелодійний малюнок розкладеним тризвуком наверх, фактура, у якій переважає вертикаль (як символ непорушних стін), поступовий сиквенційний висхідний рух четвертинами та вісімками наче символізує поступове вибудовування стін, а тріолі в оркестровій партії надають відчуття безперервності процесу.

Далі, з *piu mosso* (з рухом), починається розділ В. На це вказує не тільки зміна темпу та тональності (з *Es-dur*, на більш напружений, паралельний *c-moll*), але й фактура: в оркестровій партії з'являється драматичне остинато у струнних,

що підтримує новий текст у хорі «*Жгите, топите...*». Оркестр зображає вогняне полум'я. Рішучі, наказувальні вигуки в низьких партіях на слова «*Жгите, топите...*» і «*Скорей!*» додають загальної напруги оповіді. І знову композитором використовується зображувальний прийом зведення стін–висхідний поступовий рух в партії басів на слова «*...печи топите, известьмесите...*». Тема проводиться і в партії альтів (ц. E), яку підтримує партія басів в терцовому співвідношенні – це символізує різні поверхи вежі. За цим знову слідує вигук та висхідний рух, але тепер теми проводяться у високих голосів.

З цифри F лунають окремі вигуки по партіям, у послідовності – A-T-S-B, чергуються з туттійними репліками, завершуючись октавним вигуком партії басів. Дана конструкція повторюється тричі, таким чином, утворюючи сиквенційне розгорнення.

Далі в оркестровій партії йде тематизм «хорового супроводу», тим часом стрімкий низхідний рух вісімками підводить музичний розвиток до нової «хвилі». Хорові партії починають вступати по черзі, з «низів» до «верху» (баси – сопрано) – знову ж таки, змальовування недосяжних стін Вавилонської вежі. Після кульмінації цієї «хвилі» на висоті звука «a₂» в партії сопрано йде наступна, що розпочинається з tutti в акордовій фактурі, це являє собою новий тематичний матеріал, що додатково підсилює напругу перед кульмінацією, яка настає у 5-му такті, а висока теситура в сопрановій партії («ля 2») лише підсилює текстовий зміст – «*...до неба нам достать!*».

Далі починається розгорнення нового «витка» у драматургічній «спиралі». З'являється новий тематичний матеріал, який проводиться в оркестровій партії: на фоні basso ostinato, висхідна лінія у струнній групі з характерним пунктиром, який тільки додає рішучості мелодії. Після двох тактів оркестрового вступу знову звучать, вже знайомі, вигуки «*Молот берите, печи топите...!*», спочатку у басів та альтів, а потім у тенорів та сопрано. Потім знову два такти оркестрової теми і два такти вигуків. А за третім разом, в оркестровій партії, вже починається сиквенційний розвиток на фоні хорових партій, які по черзі вступають, але на

цей раз – «зверху» до «низу», у розріз з оркестровою темою, яка рухається, мов би, назустріч. «Зустрічаються» ці дві лінії на цифрі L, створюючи чотири такти оркестрових та хорових унісонів, які підводять нас до, так званої, 2ї частини структури цього хорового розділу – A₁.

Темпо I (темп, як на початку), повернення основної тональності та тематичного матеріалу в оркестровій партії, а ось в хоровій партії він змінюється – новий текст, «Потомки Хама...», та новий склад письма (гармонійний та гомофонно-гармонійний). Основна мелодія передається партії соліста (Наглядач) – «За труд, пора...», який ніби возвеличується над основною масою народу, наглядає за ними та закликає до роботи. Весь цей епізод дуже нагадує перший, але він зазнає видозмінень в фактурній структурі, вона стає, переважно, акордовою, а найголовніші мелодичні лінії віддаються партії соліста, чи партії сопрано, і це лише підсилює їх виразність, що являється дуже доречним, беручи до уваги наближення до фіналу.

Після зміни темпу на *piu mosso*, фактура залишається незмінною – це своєрідне ствердження цілей, переконань, Віри. Знову повертається матеріал розділу B, але тепер – це розділ B₁, і він є заключним у 2-й частині. Продовжується тема у соліста, але тепер вона, в основному, складається з довгих тривалостей, що додає ще більшої вагомості його словам. На її тлі – народ (хор) продовжує свою «справу»: після багатьох проведень теми (зі стрибком на октаву) у різних партіях, вона, нарешті, модифікується в туттійну промову на одній висоті, що являє собою ще один зображальний прийом композитора – він намагається підкреслити повну згоду та максимальне єднання народу один з одним.

Цей розділ ораторії написаний для 4-х голосного змішаного хору з *divisi*. Діапазони партій: S – h₁-a₂; A – g-e₂; T – d-a₁; B – g-e₁.

Виходячи з діапазонів партій, можна сказати, що тесситурні умови є досить складними для всіх голосів, а особливо для партії сопрано і басів. Голосоведіння, в основному, досить плавне. Інколи зустрічаються і стрибки, які можуть

викликати вокальні труднощі. Наприклад, в одній з головних тем є низхідний стрибок на октаву, також іноді зустрічаються стрибки на ч.4 і ч.5. Подібні вокальні труднощі долаються за допомогою техніки з'єднання верхнього і нижнього регістрів. Щодо хорового строю, то тут можна виявити низку інтонаційних труднощів:

У проведеннях теми з гармонійним складом письма переважає природний ансамбль. Слід звернути особливу увагу на епізоди, де голоси вступають попарно – при таких умовах потрібно дуже щільно слідкувати за зливанням тембрів «парних» голосів. Також, низьким голосам необхідно співати голосніше в туттійних епізодах, що мають досить великий діапазон між «парними» голосами (сопрано-бас, тенор-альт).

Ритмічний малюнок досить простий, тому ніяких ритмічних складнощів у виконанні бути не повинно.

Звуковедення - *legato*, але досить підкреслено, наближаючись часом до *non legato*. Цього вимагає рішучий та цілеспрямований характер музики.

Виходячи з гомофонно-гармонічної фактури хору, можна сказати, що дихання, в основному, буде пофразним. Що стосується характеру співочого дихання, то воно має бути тут коротким, вдих енергійним, оскільки глибоке дихання в швидкому темпі недоцільно і неможливо.

Дикційні труднощі можуть виникнути в епізодах поліфонічного типу, коли у різних партіях виписаний різний текст, і кожен повинно бути чути обов'язково, адже кожна партія представляє якусь окрему народову групу, у якої є своя місія у цій великій спільній справі – будівництві Вавилонської вежі.

2.2 Інтонаційно-драматургійний та виконавський аналіз хору «Бог наш соделал чудо то...»

Обраний для аналізу хор являється кульмінацією першого розділу ораторії. Тематизм містить основний конфлікт, а саме суперечку народів о першородстві їхньої Віри.

Якщо говорити про форму даного хору в цілому, то це-3-х часна репризна з кодою; ABA1.

Перша – *Moderato con moto* (Помірно, зрухом). Друга-це фугований розділ- *Piu mosso* (більш рухливо) (77 такт), а третя частина – це реприза - *Tempo I*. Завершується все кодою на домінантовому органному пункті – розділ *Piu mosso* (більш рухливо).

Відкривається хор експозицією першої теми "*Чудо Ваал совершил*" на першу частку в першому хорі. У другому такті на слабку частку вступає другий хор, виявляючи свою незгоду за допомогою другої теми «*Нет, нет, никогда нет!*». Обидва хору вступають в динаміці *f*, як би створюючи відчуття запеклої суперечки. Яскравим прикладом тому служить тема епізоду, який починається (29 такт) в першому хорі: кожен голос (народ) вступає один за іншим, як ніби перебиваючи один одного, доводячи свою правоту. Спочатку вступають тенори на слова "...чудо Ваал совершил...", потім вступають альти на слова "...то чудо Ваал совершил...", після цього вступають сопрано на слова «...то чудо Егова совершил...», і нарешті вступають баси на слова «...то чудо наш Астарот совершил...».

Новий тематичний матеріал викладається в монументальній темі прославлення Бога - "*Слава*", а потім в більш динамічній темі "*Нет, Бог наш сделал чудо то*". (37 такт). Вони тісно переплітаються між собою, змінюючи прийоми викладу: вступаючи то по черзі, то в контрапункт один з одним. У підсумку, даний матеріал, на основі гармонійних і сюжетних модифікацій формує 2-й розділ даного хору.

Якщо розглядати твір як художнє ціле, з точки зору логічної і драматургічної функції, то 1-а частина є експозицією, **initio** (початок-імпульс). Так як 2-га частина – це fuga, то даний розділ можна умовно розділити на експозицію (1-60 такти), розробку (60-107 такти) і репризу (144-248 такти). Основна мелодійна концепція фуґи-це тема, яких, в даному випадку дві: 1-я "*пред Богом нашим преклонитесь...*" у другого хору, а 2-га «*Как ему кланяются?*»

у першого хору, що знову створює картину спору. 1-ша тема – динамічна, рішуча, стрімка. 2-га, в порівнянні з 1-ю, досить статична, що відображає непорушність Віри. Після почергового проведення тем в кожному голосі слідує інтермедія (33-й такт), якій притаманний сиквенционний тип розвитку. Вона триває до 44 такту, де в партії оркестру знову з'являється тема в основній тональності (cis-moll). У 60 такті настає розробка.

Відкривається вона проведенням теми в унісон у другому хорі в партії А і Б, що являє собою яскравий приклад прийому музичної виразності (в даному випадку композитор використовує унісон для досягнення драматичного напалу). Другому хору відповідає перший своїми репліками: "*...склонитесь пред Богом*", "*...власть Его признайте...*". З 68 такту бересвій початок сиквенційна "хвиля", яка заснована на коротких мотивах головної теми на слова "*пред ним склонитесь*" у другому хорі. У першому хорі, в цей час, короткі вигуки "*нет*", в протиріччя "народу-опоненту".

Перша «хвиля» переростає в другу, яка починається у 84 такті, і складається з коротких поспівок в партії Т.У другому хорі на слова «*Пред ним склонитесь*» на тлі лінії в жіночих голосах – «*Ужасен гнев наш, страшитесь*», а також коротких возгласів «*Нет*» у першому хорі. Друга, в свою чергу, переростає у третю, і найяскравішу сиквенційну «хвилю», котра починається у 92 такті (2 тактиакордової фактури і в хорі, і в оркестрі, а після 2 тактів теми в оркестрі на тлі витриманих звуків у хорі), яка, шляхом тематичного розвитку, досягає свого апогею і приходить до репризивського номера (Темпо I, 108 такт), яка, в принципі, повністю повторює матеріал експозиції.

З точки зору драматургічної функції, друга частина є зав'язкою і розгортанням (поява конфлікту і його перетворення), а з точки зору логічної функції, даний розділ має назву *motus* (рух, розвиток). Але цей конфлікт не приходить до свого вирішення, замість цього знову повертається реприза зі своїм тематичним матеріалом. Такий семантичний прийом в аспекті драматургічного розвитку можна назвати «затишшя перед бурею».

З коди (розділ *Piu mosso*-більш рухливо з такту 144) настає заключний розділ. Якщо розглядати його з точки зору формоутворення розділу, то він є репризою фуги (хоча тема звучить в тональності III ступені – *e-moll*, що є нетиповим для форми фуги). Із 160-го такту бере початок перша сиквенційна "хвиля" у другому хорі, яка заснована на короткому мотиві, що представляє собою матеріал головної теми, на слова *"должны склониться"* на тлі лаконічних вигуків *"нет"* в першому хорі.

Шляхом гармонійних перетворень перша «хвиля» переростає в другу (168 такт). Вона складається з тієї ж поспівки, заснованої на матеріалі головної теми, тільки замість висхідного її руху – тепер спадний (ракохід), яка по черзі проходить по всім голосам тепер в обох хорах, а також двох ліній: басової – *«Власть его, или гнев его настигнет вас, так...»* у другому хорі, і протиборчої сопранової – *«Нет, нет, мы не можем склониться перед ним...»* в першому хорі.

Шляхом логічного мислення, з другої «хвилі» «впливає» третя (176 такт), яка триває 8 тактів, заснована на домінантовом органному пункті, унісонах низьких голосів, на слова *«Нам ваша ярость лишь смешна...»* і витриманих звуках у високих голосів обох хорів, на слові *«Нет»*, що вказує на найвищу точку напруги до підходу до першої кульмінації (т. 184).

Низка гармонічних, динамічних і змістових перетворень дозволяється, нарешті, в мажорну тональність (*E-dur*), в якій і закріплюється, на словах *«Только наш Бог есть единый»*. Це положення з точки зору драматургії є парадоксальним, оскільки ствердження будь-якої тональності у фіналі, після кульмінації (а тим більше мажору), символізує остаточну розв'язку конфлікту, заспокоєння. Однак в даній ситуації, саме з змістовної точки зору, конфлікт не був розв'язаний. Саме тому композитор і ввів, у оркестровій партію основну тему «протистояння», «боротьби», «суперечки», на тлі славильного хоралу *«наш Бог є єдиний, грізний, великий...»*, щоб показати слухачеві, що **основний конфлікт не вичерпано**.

Згодом, в 200 такті утворюється нова сиквенційна «хвиля», побудована на тій же висхідній поспівці головної теми *«Пред Богом нашим ставайте на колени...»*, яка по чергово проходить у всіх голосах другого хору, на тлі славиливних реплік в інших партях, утворюючи своєрідний «підйом», а друга «хвиля» починається через один період після першої, яка заснована на такому ж матеріалі, що і перша «хвиля», тількита поспівки лунають вже у ракоході, утворюючи, таким чином, своєрідний «спуск». Це - все той же улюблений прийом композитора «симетрії»: він виконує функцію контрасту (затишшям перед кульмінацією.) «Предкульмінаційна хвиля» є висхідною: з 216 такту починається накопичення динамічного (*crescendo*), гармонічного (зменш. VII₇) і смислового (*«Власть его вы все признать должны»*, *«склонитесь все»*, *«Пойте все Славу ему»*) потенціалу, який дозволяється в головну кульмінацію хору "Бог наш зробив диво то ..." знову в E-dur, де затверджується остаточно. Після цього слідує два схожих речення. Їх музична мова вказує на завершення суперечки між персонажами, але текст говорить про зворотне: *«Ильбида вам угрожает...»*, *«Бог накажет вас!»*, *«Смерть вам!»*. Але незабаром в партії оркестру знову з'являється лейтмотив «спору» (т. 240), що на тлі мажорних, але все ж лютих реплік хору на слова *«Смерть вам!»* звучить ще більш переконливо.

Завершує цей номер моторошний зменшений акорд в гучній динаміці *ff*, з *divisi* в кожному голосі, на слово «смерть», що також є «когнітивним парадоксом», так як цей розділ (*післякульмінаційний*), з точки зору функції, являє собою *terminus* (межа-замикання), а з точки зору смислової драматургії – це розв'язка, яка, по ідеї, повинна вирішуватися, замикатися, приходити до певного консенсусу. Зазначимо, що в даному розділі ораторії цього не сталося, так як у народів не було Віри в Єдиного Бога, а відповідно, продовження цього конфлікту ще попереду, що, як відомо з сюжету, виллється в ще більш глобальний конфлікт. Саме цей факт і пояснює це композиторське рішення.

2.3 Виконавський коментар до хору «Бог наш соделал чудо то»

Ця частина ораторії виконується 4-х голосним змішаним хором.

Діапазони партій: S – d#1-a2; A – h#-d#2; T – e-g#2; B - g#-d#1. Виходячи з діапазонів партій, можна сказати, що тессітурні умови досить складні для всіх голосів, а особливо для партії сопрано і басів.

Вокальні труднощі може викликати і голосоведення. В епізодах з гармонійної і гомофонно-гармонічною фактурою воно в основному плавне, а ось в поліфонічних епізодах зустрічаються самі різні стрибки, наприклад: в 1-й темі фуґи стрибок на м.6, ч.5 і 4 і т. д. Подібні вокальні труднощі долаються за допомогою техніки з'єднання верхнього і нижнього регістрів. Що стосується ладо-тональної організації твору, то слід вказати на низку інтонаційних труднощів:

- хроматизми, викликані частою зміною тональностей (особливо в епізодах секвенційного розвитку, наприклад 77-107 такти);
- звуки великої протяжності вимагають розвиненої інтонаційної (звуквисотної) пам'яті (наприклад, коду);
- складнощі інтонування зростають в разі збігу інтонаційно-нестійких звуків зі слабкими долі такту (наприклад, тема в фузі);

Практика підтверджує безпосередній зв'язок підвищення інтонації в епізодах, що вимагають великої звучності або поступового cresc. і її пониження в процесі філірування звуків, тривалого dim. У таких місцях потрібно особливо стежити за чистотою інтонації.

В тематичних розділах з гармонійним складом письма переважає природний ансамбль. Слід звернути особливу увагу на поліфонічні розділи, в яких кожен голос проводить тему, на епізоди, в яких з'єднуються щільна гармонічна фактура з поліфонічною (наприклад, 60-76 такти, 84-91 такти, 170-175 такти), а також епізодами, де тема починається у низькій теситурі, через що, при відсутності динамічного ансамблю, не буде чути вступ партій (наприклад 200-207 такти). Слід простежити і за ритмічним ансамблем, так як є багато синкопованих ритмів, особливо при поєднанні двох тем.

Звуковедение-*legato*, але досить підкреслено, наближаючись часом до *non legato*. Цього вимагає драматичний характер музики.

У гомофонно-гармонічних розділась (зокрема акордового складу) дихання в основному пофразне, а в поліфонічних – в основному ланцюгове, яке використовується для безперервності розвитку музичної думки. Що стосується характеру співочого дихання, то воно повинно бути тут коротким, вдих енергійним, оскільки глибоке дихання в швидкому темпі недоцільно і неможливо.

Дикційні труднощі можуть виникнути в темах з повторюваними восьмими, наприклад 53-54 такти. На якість дикції, в даному хорі, істотно впливає швидкий темп, тому тут потрібно особливо швидко, рішуча, активна подача слів.

2.4 Семантико-драматургічний аналіз хору «Осана»

Обраний для аналізу хор є кульмінацією третього розділу та всієї ораторії. Сцена, розділена на три частини, зображає небо, землю та пекло. Кожну з локацій представляє окремий хор: небо – хор ангельських сомнів, землю – хор людей, пекло – хор духів пекла.

Мажорну тональність данного розділу можна трактувати по-різному: в хорі ангельських сомнів – це прославлення та оспівування Єдиного Господа, в хорі людей – це образ світлої молитви та покаяння, а в хорі духів пекла – це переможний гімн сил Зла та прославлення одвічного «демона» у людських серцях. Певну долю символізму композитор вклав навіть у розмір твору – 9/4. Цей розмір є тридольним, а, як відомо, число три є символом Віри. Першим, в величальній динаміці *ff*, в темпі *Largo*, вступає хор ангельських сомнів. Його репліка «Осана», як найближчого до Бога, звучить першою. Одночасно, на фоні витриманного акорду хору, звучить обернення тризвуку в партія оркестру. У другому такті вступає хор людей. Одразу хочеться зауважити, що хор ангельських сомнів та хор людей знаходяться у різних тесситурних умовах: хор ангельських сомнів – у високій, а хор людей – у низькій. Це ще один семантичний прийом

композитора. Цим він намагається передати відмінність небесного від земного. На фоні витриманого акорду хору людей на слова «*Предвечный*», звучить оркестрова репліка, яка насичена новими тривалостями - *триолями* (знову ж таки, «числовий» символізм). Ця репліка являє собою висхідний рух, від найнижчого звуку – до найвищого. Це своєрідна перекличка з образом світу: від демонів – до ангелів. Органний пункт – як символ непорушності Віри.

В наступних чотирьох тактах реплік переважає нисхідний рух одночасно в двох хорах. В хорі ангельських сомнів розпочинає партія сопрано на слова «*Богу, Творцу всей земли*», у наступному такті вступає партія тенорів, яка повністю повторює партію сопрано. Далі співають тільки низькі голоси – партія альтів та басів, на слова «*Он миры разрушает и снова творит*». З октавного унісону вони починають протилежний рух, а в домінантовій затверджуючій гармонії знову зустрічаються. Хор людей, з точки зору гармонії, повністю співпадає з хором ангельських сомнів, але фактура аккордова.

Таким чином, цей фрагмент імітує християнський хорал, та є символом людського покаяння. Партія оркестру майже повністю дублює хорову, тим самим вона ще більше підтримує монументальність, епічність та ствердний характер музики. Вигуки «*Аллилуя*» в хорі ангельських сомнів звучать на тлі оркестрового супроводу, який дуже нагадує дзвони. Закінчується даний розділ в основній тональності (*G-dur*).

Вступ хору духів пекла підкреслюється зміною тональності на паралельний мінор (*e-moll*), а також зміною розміру з *тридольного* на *двудольний*, 6/4, що є символом дуальності світу. Чоловічий хор вступає на другу долю на слова «*Победа*», а жіночий хор співає в унісон в низькій теситурі на слова «*Здесь*». Цей прийом композитор використовує, для, за допомогою теситурних та тембрових умов, досягнення ефекту контрасту (Рай та Пекло). Жіночі голоси співають в унісон, в низькій теситурі, саме тому в хорі духів пекла переважають чоловічі голоси, адже вони звучать в досить широких інтервалах: сексту та септіму (до речі, саме інтервал септіма, який дає VI ст., а також III ст. в жіночій партії є

дисонансами, які є вже класичним прийомом зображуванням сил Зла, і які будуть досить часто зустрічатись у цьому епізоді.

В третьому такті цієї сиквенції опора йде на фрігійський лад. В четвертому та п'ятому тактах звучать лише чоловічі партії, які закінчують перше речення словами «*демон, ты силен!*», знову повертаючись до звичного гармонічного мінору. Оркестрова партія, за гармонічною фактурою, майже повністю дублює весь попередній матеріал. Але в перших трьох тактах звучить основний тон в октавному унісоні, як органний пункт. Саме завдяки цьому прийому створюється ефект глибини, безодні. А в останніх двох тактах оркестрова партія звучить в унісон з басами, тим самим підсилюючи їх. У наступному такті, в динаміці *f*, на фоні зменшеного тризвуку, лунає величальний вигук на слова «*Слава аду!*».

З початком нового речення залишається загальний вигляд теми та основна тональність (*e-moll*). Але функції голосів, підтекстовка та текст змінюються. Партія альтів та тенорів проводять тему на слова «*Здесь победа*», а в партії сопрано та басів витримані звуки на слова «*Здесь*». Наступні два такти – це повторення першого речення, але знову відбувається чергування груп голосів: тема віддана жіночій групі.

Це речення закінчується вигуком на слова «*Победа*» (ц. С). Партія оркестру дуже схожа на попереднє речення – на фоні переможного вигуку хору звучать величні фанфари у духової групи інструментів.

Після цього йде зв'язуючий епізод, який завершує головну думку хору духів пекла: «*Победа над человеком нам всегда возможна, покуда с ложью истина в борьбе*». Ця фраза являє собою їх динамічну та смислову кульмінацію, тому композитор підкреслює це гармонічним викладення фактури, що, в порівнянні з гомофонно-гармонійною, набагато переконливіше доносить літературний текст.

З появою репризи знову вступають хор ангельських сомнів та хор людей на слова «*Осанна*» та «*Предвечный*». В наступному періоді до них приєднується хор духів пекла. При цьому, під час теми духів пекла, розмір двудольний, а зі

вступом двох інших хорів він стає тридольним, що ще раз доводить теорію «числового символізму». В хорі людей, тим часом, з'являється нова тема: спочатку це переклички партії тенорів на слова «*Путь скажи...*», які згодом переростають у чотирьохголосний хорал на слова «*Укажи нам путь!*». Поява триолей в оркестровій партії символізує дзвони, які з'являються на тлі славильних вигуків хорів – «*Осанна*» та «*Предвечный*».

Зі вступом хору духів пекла розпочинається своєрідна «підготовка» до кульмінації. Почерговий вступ партій підтримується органним пунктом басової групи оркестру, а хор ангельських сомнів та духова група оркестру лунають в унісон. Особливу увагу можна звернути на ще один композиторський прийом – те, як за допомогою оркестрової партії він підкреслює ту, чи іншу репліку хору. Наприклад, після ц. *D* репліці хору ангельських сомнів на слова «*Осанна*» передує оркестровий вступ (на тлі репліки хору людей на слова «*Предвечный*») у вигляді *висхідних тріольних фігурацій* з підтримкою органного пункту в басовій групі. Цим композитор показує прагнення людства до *божественного*. Шляхом модуляцій настає новий виток розвитку, який характеризується, перш за все, зміною фактури, як хорової, так і оркестрової – вона стає гармонічною. За рахунок підтекстовки на перший план знову виходить хор духів пекла. Її наповненність набагато більша, ніж у хорі ангельських сомнів. Наступна «хвиля» розвитку настає з ц. *H*. Оркестрова партія, яка повністю дублює хор ангельських сомнів, за рахунок ритмічного малюнку імітує дзвони. У фінальних кульмінаційних тактах лунають витримані акорди в хорі ангельських сомнів та хорі людей, а хор демонів пекла, за допомогою більш дрібного ритмічного малюнку, продовжує доносити свою головну думку – «*Победа нам всегда возможна, покуда с ложью истина в борьбе!*». Але, незважаючи на більш виражений ритмічний малюнок та текст у хорі духів пекла, за рахунок теситурних умов та динаміки усі три хори стають рівними. Хор ангельських сомнів, водночас, прославляє небесні сили («*Осана!*»), а хор людей кається та

молить про відпущення гріхів. Саме така позиція і обумовлює концепцію всієї ораторії та всієї світобудови. І тому цей сюжет завжди залишається поза часом.

Висновки до Розділу 2

Проаналізувавши вибрані хори з ораторії А. Рубінштейна *«Вавилонское столпотворение»* в порівняльному аспекті із західноєвропейською традицією, було виявлено іманентно-музичні та жанрово-драматургічні принципи:

- *Хор, як основна діюча особа.* Більшість номерів присвячено саме хоровому розвитку. Також хори можна представити за його функціями в наступних типах – хор-дія (хор «Бог наш соделал чудо то», хор «За труд пора»), хор-гімн та хор моралізатор (фінальний хор «Осанна»);
- *Біблейський сюжет,* завдяки чому зберігається власний тип жанрової комунікації, в основі якої діалог людини з Богом (Богоспівкування). Сакральний сенс такого спілкування полягає у відтворенні духовної вертикалі «Бог – людина».
- *Верховенство мовного початку над мелодичним (нарративно-оповідний тип драматургії).* Наявність мовних інтонацій в партії солістів та в репліках хору ще раз доводить нам факт орієнтування композитора на західноєвропейський зразок жанру.
- *Переважання повільних темпів, яке сприяє тривалому утриманню однієї емоції, на основі стриманого, узагальнено - поетичного речитативу.*

Проаналізувавши вибрані хори з ораторії А. Рубінштейна *«Вавилонское столпотворение»* в семантико-стильовому аспекті можна виявити наступні риси композиторського мислення:

- *звукотвірність* (за допомогою специфічних інтонацій ритмічних малюнків відбувається музичне відображення поетичних виразів, коли той, чи інший поетичний вислів підкреслюється характерними мелодійно-ритмічними малюнками);

- *інтонаційне варіювання тематичного матеріалу* (при збереженні загального звуковисотного малюнка мелодії);
- *тональні і мажоро-мінорні співставлення* (нерідко несподівані);
- *гра ритмів* (часто дуже простих);
- *вільні прийоми поліфонічного розвитку*.

Нарешті, *музична драматургія* будується таким чином, що образотворчість, картинність і мальовничість від локального явища форми піднімається до рівня смислоутворення художнього цілого.

РОЗДІЛ 3

ОРАТОРІЯ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

3.1 Семантико-драматургічний аналіз 2-ї та 7-ї частин «Патетичної ораторії» Г. Свиридова

В даній магістерській роботі вибірковий критерій вибору матеріалу. Я йшла за національними школами: загальноєвропейська, російська та українська. Але між російською та українською є прогалина – ще один різновид жанру ораторії. Це – **радянська** ораторія. Тому, у цьому підрозділі ми звернемо увагу на те, як, за радянських часів, російська модель ораторії, закладена А. Рубінштейном, отримала ідеологічну трансформацію.

У контексті багатьох творів композиторів радянської доби (ораторія «Бунт» К. Баташова, «Поеторія» Р. Щедріна, «Реквієм» А. Караманова, «Пори року» Р. Леденьова, твори Ю. Шапоріна) відтворено тоталітарну картину світу з притаманною їй підміною сакрального змісту на ідеологічні кліше. Як і в епоху бароко, ораторії в радянські часи переважно створювались на соціальне замовлення. В основі класичної ораторії – *людина віруюча (Homo Credens)*, а на горі – *Бог*, а в радянській ораторії відбувається та сама підміна цінностей, де в основі інша людина – *людина радянська (Homo Soveticus)* і *культ* партії. Дослідник Воробйов зазначає: «...Саме кантати та ораторії змогли органічно синтезувати демократичність і вокальну пластику пісенності (у такий спосіб підкреслити спадкоємність жанру з народно-побутовою традицією), масштаб симфонічного розгортання (чим задовольнялися б вимоги монументальності, епічної героїки), сюжетно-програмну конкретність театральної музики (що дозволило створити прецедент quasi-візуалізації літературного сюжету)» [16, с. 77].

Оскільки радянський період дуже складний, адже йде переоцінка цінностей, ми взяли лише один, але найкращий приклад на радянську тематику – «Патетичну ораторію» Г. Свиридова, фінал якої входить до репертуару Хору

студентів ХНУМ ім. І. Котляревського. Але, не звертаючи увагу на підміну цінностей у радянський період, на так звану «понівечену» сакральність, зараз, у наш час, я спробую проаналізувати дві частини під кутом зору того, що має бути сакральним. Свиридов розуміє, у чому головна цінність – у незнищенній молитві.

Найбільший дослідник творчості Г. Свиридова, музикознавець А. Белоненко в своїй роботі «Хорова «теодицея» Свиридова» аналізує твори, які композитор відносив до області літургійно-музичних. Головна особливість подібного роду творів полягає в тому, що вони написані на слова взяті з російських православних богослужбових книг, або з російських духовних пісень. Образи, нав'язані літургійної поезією, інтонації церковного співу можна виявити в деяких ранніх творах Свиридова (в їх числі - поема «В країні батьків», А. Ісаакяна).

Особливо виразно релігійні мотиви присутні в творах на слова С. Єсеніна («Поемі пам'яті С. Єсеніна», вокальному циклі «У мене отец – крест'янин»). У другій частині «Патетичної ораторії» на слова В. Маяковського («Рассказ о бегстве генерала Врангеля») композитор включає зразок справжнього церковного антифонного хорального співу на сл. Симеона "Ныне отпускаеши раба твоего ...». Образний і драматургічний сенс цього фрагмента, за задумом композитора - панахида за «старою» Росією. Хоровий «Концерт пам'яті А. А. Юрлова», заснований на техніці безтекстового вокаліза, також відноситься до групи творів з релігійною тематикою. Подібних прикладів у творчості Свиридова дуже багато.

Про задум своєї «Патетичної ораторії» Г. Свиридов говорить наступне: "Я никогда не ставил себе специальной задачи написать на слова Маяковского. Я пришел к Маяковскому потому, что хотел написать о революции. Это столь грандиозное событие всемирной истории, что художники без конца будут к нему возвращаться. Маяковский написал о нем с колоссальной патетикой, почему я и назвал свою ораторию "Патетической". Я старался не только сказать о

революции как о конкретном событии, но отразить смысл революционной эпохи" [62, с. 125].

Взявши вибрані уривки з поеми "Хорошо!" і окремі вірші, Свиридов сам створив поетичну композицію з текстів Маяковського. Він виступав певною мірою співавтором поета, діючи подібно оперному лібретисту, тобто самостійно відбираючи, по-новому поєднуючи, а в одиничних випадках видозмінюючи вірші заради їх найбільшої відповідності загальному задуму твору. У поемі Маяковського опис втечі Врангеля - тільки епізод, хоча і важливий, серед кількох подібних. В ораторії же одна ця подія символізує кінець цілої епохи, крах царської Росії. Тому про нього йдеться серйозно, значно, вагомо, ні в коєму разі не подрібнивши фігури Врангеля.

В "Патетичній ораторії" відсутня сюжетна лінія, але всі частини циклу скріплені послідовним розвитком однієї музично-поетичної ідеї. Торжество творчого духу народних мас, які перетворюють землю, руйнуючи старий світ і створюючи новий - це головна ідея, яку Свиридов побачив у поезії В. Маяковського. Також, композитор вводить до ораторії ще одну важливу тему своєї творчості - "поет і революція". У фіналі "Патетичної ораторії" прославляється оспівана Маяковським "дзвінка сила поета", який уподібнений тут сонцю, як джерело всього живого, символу вищого творчого початку.

Друга частина ораторії – «Рассказ о бегстве генерала Врангеля» (на слова з поеми "Хорошо!") – розпочинається одразу, майже без паузи, після маршової першої частини. Марш досягає вершини, обривається - і звучить у хорі тиха, далека молитва. Тільки що виголошував про себе наступаючий новий світ, а тепер відспівує себе вмираючий старий. Хор вступає а *carpella*, у повному складі, в нюансі *ppp*, у темпі *Largo*, на слова Симеона «*Ныне отпускаеши раба твоего ...*», імітуючи церковних хоральний спів. Даний епізод вимагає від виконавців володіння ланцюговим диханням та вмінням співати в нюансі *ppp*. Артикуляція має бути достатньо стриманою, ансамбль – природнім. З ц. 9 темп змінюється на *Adagio*, та вступає бас-соліст в нюансі *mf*. Його тема – це речетатив з авторською

позначкою – *patetico e risoluto* (патетично та рішуче). Перша та друга строфа виконуються в оповідному тоні, адже про це говориться у тексті: «*Мне рассказывал тихий еврей Лавут...*». З третьої строфи темп змінюється на *Piu sostenuto*. За допомогою такого прийому Свиридов надає значущості цій розповіді.

З ц. 10 знову змінюється темп – він стає трохи жвавішим (*Roco animato*). Цим композитор намагався передати зміст даної строфи: метушню, паніку, відчай... А на тлі усіх цих людських «слабкостей» у хора лунає заупокійна молитва в нюансі *pp* на текст «*И ныне, и присно, и во веки веков, Аминь!*», яка поступово, шляхом підвищення динаміки, та за допомогою поступового включення оркестрової партії, підтримує соліста, підводячи його до кульмінації. Саме **прийом контрасту** працює якнайкраще у випадках, коли необхідно підкреслити важливу ідею: у цій сцені відобразилась трагедія тисяч людей, вимушених покинути Батьківщину після революції та померлих в еміграції. В. Маяковський підніс цю трагедію іншим способом – за допомогою показу людських пороків, які проявляються в екстримальних ситуаціях («... *На рейде транспорты и транспортчики, драки, крики, ругня... бегут гвардейцы, задрал порточки, - чистая публика и солдатня. Забыли приличия, бросили моду, кто без юбки, кто без носков. Бьет мужчина даму в морду, солдат полковника сбивает с мостков. Бегут!...*») Г. Свиридов посилив цю ідею, додавши до розповіді більш глибокого трагізму, саме за допомогою хорової партії. Таким чином, на тлі опису людської трагедії, на першому плані підноситься вічна божественна молитва.

З ц. 11, зі зміною темпу на *Andante molto sostenuto*, вступає соло труби, яка надає войовничого характеру та ніби передбачає наступну поетичну строфу баса- соліста: «*Наши заседали, крыли по трапам...*». Цій строфі передуює вступ хору на слова «*Слава тебе, боже!...*». Ця репліка звучить в нюансі *ff* та у високій теситурі, тому умови для ансамблю мають бути природніми. Артикуляція – перебільшена. А зі зміною темпу на *Molto piu mosso* тексти соліста та хору знаходяться у певному тандемі: у соло-баса звучить фраза «*...погружался*

последний эшелон.», а в партії хору звучить закінчення молитви – *«И ныне, и присно, и во веки веков, Аминь!»*. Ефект швидко від'їжджаючого ешелону досягається за допомогою прискорення темпу та підсилення динаміки.

Починаючи з ц. 12 наступає розділ, який дуже контрастує з попереднім матеріалом. Саме за допомогою прийому співставлення контрастних розділів Г. Свиридов максимально виділяє головну фігуру цієї частини – генерала П. М. Врангеля. При повній тиші (яка означає тільки те, що весь народ вже був евакуйований Врангелем, і залишився лише він один) вступає соліст, який змальовує портрет генерала, при цьому не називаючи його імені, що ще більше надає вагомості його постаті: *«Хлопнув дверью, сухой, как рапорт, из штаба опустевшего вышел он.»* Г. Свиридов майстерно працює зі «словом», враховуючи усі його пласти: фонетичний, дикційний і смисловий. Перед словом *«...он...»* композитор навмисне робить восьму паузу та додає духову групу інструментів на *p*, аби додатково підкреслити усю значимість цього героя. У цьому ж такті вступає барабан на *ppp*, який імітує кроки людини, що йде. Також, про це свідчить зміна темпу з *Adagio* на *Marciale*. До слів *«Глядя на ноги, шагом резким...»* композитор дає позначку *marcato*. Слова *«Город бросили. На молу голо...»* вимовляються в абсолютній тиші, що наглядно демонструє те, що відбувається навколо Врангеля та у нього всередині.

У ц. 14 настає найдраматичніший момент всієї частини: *«И над белым тленом, как от пули падающий, на оба колена упал главнокомандующий.»* Свиридов досягає такого ефекту за допомогою високої теситури та нюансу *ff* на словах *«...как от пули...»*, а друга частина речення, відповідно, підкреслюється пониженням теситури, динаміки, а також введенням штриху *non legato* на *diminuendo*. У наступному такті (ц. 15) вступає хор в динаміці *ppp* з текстом *«Аллилуйя!»*. Це хваління Богу – за спасіння від смерті, але вона дуже тиха та в мінорі, адже ціна цього спасіння дуже висока. Хваління проспівується **тричі**, після чого йде текст *«Трижды землю поцеловавши, трижды город перекрестил.»*. Слова *«Под пули в лодку прыгнул...»* підкреслюються

характерним соло ударних. Короткий сухий діалог генерала з підлеглим у формі речетативу та останній акорд в оркестровій партії в динаміці *ff*, як символ розбитого серця П.М. Врангеля.

Сьома частина – «Солнце и поэт» – є фіналом «Патетичної ораторії». У ній Г. Свиридов знову піднімається на ту високу, космічну трибуну, звідки він кидав свої заклики в першій частині. Відомий вірш «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» композитор прочитав по-своєму, по-новому. У Маяковського нарочито "знижено", опущено на землю світило, перетворене в співрозмовника поета. А у Свиридова піднесений поет, піднятий на один рівень з сонцем (тому фінал і називається "Солнце и поэт").

Сьома частина починається з урочистого оркестрового вступу, що, в першу чергу, символізує дзвони. В тембральному плані цьому особливо сприяє розширений склад оркестру (дзвоники, челеста, дві арфи, два фортепіано тощо). У 3-му такті в унісон вступає хор на слова «*В сто сорок солнц закат пылал...*». Виходячи з характеру твору, можна сказати, що дикція має бути перебільшеною, а атака звуку, враховуючи авторську ремарку, трохи підкреслена (*poco marcato*). Ще одним дуже важливим пунктом є дотримання усіх цезур, прописаних композитором, адже вони мають пряме фонетичне значення. Оркестрова тема «дзвонів» водночас символізує сонячне сяйво, яскраве та променисте, про яке і говориться у тексті. З ц. 57 у паралельному *g-moll* вступає жіноча група хору на слова «*Пригорок Пушкино горбил Акуловой горою, а низ горы деревней был, кривился крыши корою...*». Ця нова тема – більш лірична, яка контрастує з першою, урочистою. В тексті зображується мальовничість сільських пейзажів, тому в цій темі відчутні мотиви співочої народної пісні. Ансамбль у цій темі має бути штучним, адже партія сопрано, яка знаходяться в більш високій теситурі, можуть перекривати, не менш важливу, тему партії альтів, У ц. 58, з позначкою *poco pesante* вступає чоловіча група хору на слова «*А за деревнею дыра, и в ту дыру наверно спускалось солнце каждый раз, медленно и верно...*». Низхідний рух якнайкраще відображає літературний текст. Враховуючи теситурні умови

можна сказати, що ця тема може викликати вокальні труднощі в партії басів. Композитор не випадково наділяє цю тему характерними прямолінійними інтонаціями, які не тільки підкреслюють чоловічі тембри, а й контрастують з інтонаційною сферою жіночої групи голосів.

У ц. 59 в оркестровій партії знову повертається тема «дзвонів» та «сонця». Цьому відповідає літературний текст в партії хору: *«А завтра снова мир залить вставало солнце ало. И день за днем оно свой путь по небу совершало...»*. Характер цієї репліки вимагає від хора максимально підкресленої дикції. З ц. 60 (*riu mosso*) лунає оркестровий розділ, який ніби зображує цей «сонячний шлях». У ц. 62 в дерев'яній духовій групі з'являються характерні триолі, які імітують сонячне сяйво. Соліст вступає у ц. 63, говорячи від особи Сонця: *«Пойдем, поэт, взорим, вспоем у мира в сером хламе...»*.

У ц. 64 темп змінюється на *Poco animato*, та наростає поступове *cresc.* З ц. 66 вступає хор та знову змінюється темп, він трохи сповільнюється (*Andante maestoso*). Це пов'язано з наростанням епічності та значущості фінального гімна. Урочиста музика залита яскравим світлом. То йде саме сонце. І поруч з ним, рука об руку, крокує поет. Так утверджується думка про велике покликання художника: нести людям вогонь високих ідей і полум'яних почуттів, *"Светить всегда, светить везде..."*. В партії хору можуть виникнути вокальні складнощі в партіях сопрано та тенорів, адже вони знаходяться в дуже високих теситурних умовах. Їх обумовлюють особливості характеру жанру ораторії.

Культуролог О. Зимовцева так позначає глибину бачення композитора: *«... коли вступає бас поверх колосальної звучності цього Всесвіту, відчутні дзвони в партії хору і оркестру, які звучать на Преображення на горі Фавор, коли з'явився Христос. Може то Христос, або бог сонця, або творче втілення, як казав Свиридов, котрий увиразнив у своєму творі силу та славу творчого початку»* [27, с. 51].

3.2 Сакральна складова ораторії І. Карабиця «Київські фрески»

Ораторію «Київські фрески» геніального українського композитора ХХ століття Івана Карабиця створено у 1983 році, коли атеїстична ідеологія була офіційно панівною і мала досить сильний вплив на світогляд людини. На цей час композитор був носієм національно-патріотичної ідеї. Разом з поетом Б.Олійником та іншими митцями він стверджував інші, ніж радянська пропаганда, державно-національні та культурні цінності. Головною ідеєю цього твору стало оспівування історичної місії України. Саме тому в основу лібрето покладено поему Павла Тичини «Золотий гомін», яку лібретист, письменник та громадський діяч Борис Олійник, доповнює невеличкими фрагментами власних творів («Ода Києву», «Брязк і вибух», «Славтеся, руки») та творами інших поетів («Кавказ», «О, люди! Люди, небораки!» Т. Шевченка, «В космічному оркестрі», «Перше травня на Великдень», «Чуття єдиної родини» П. Тичини, «Київське небо», «Київська легенда» І. Драча, «Прекрасний Києве на предковічних горах» М. Рильського).

У «Київських фресках» задіяні також автентичні обрядові українські тексти: «Крапни дощичу», «Ой, не роди пшенице». Виконання цього твору також передбачає хореографічний та кінематографічний перформанс, завдяки яким автори мають змогу більш масштабно донести концепцію свого твору на рівні візуально-просторової комунікації зі слухачем. У багатошаровій структурі «Київських фресок» саме сакральність складає його ядро. Для виявлення її складової твір піддається семантико-драматургічному та вокально-хоровому аналізу.

Одною з перших дослідницьких проблем було визначення жанру твору. Це намагалися зробити авторитетні українські дослідники творчості видатного українського митця А. Терещенко та Л. Кияновська. Вони визначають цей твір як «оперу-ораторію» [67, с. 62]. То ж які можна привести аргументи, що свідчать про належність «Київських фресок» до опери. Перше, що слід зазначити – це видима, але мало динамічна сценічна постановка, коли йдеться про солістів, або

про ансамблеві сцени, вони позбавлені будь-яких рухів, лише костюми й вокальне втілення. Хор взагалі не бере участі в постановці, він лише утворює сценічний пласт, який впродовж твору незмінний. І друге, що можна співставити з оперним жанром – це наявність сольних і ансамблевих епізодів. Але в деяких інтерв'ю та рецензіях музичні критики визначають жанрову природу твору як «ораторії-балету». Елемент хореографії – єдиний, завдяки якому постановка оживає. І. Карабиць пропонує саме два варіанти втілення твору – сценічний і концертний.

Над проблемою взаємодії музичних жанрів у творі І. Карабиця розмірковує А. Терещенко: «Жанрові витоки “Київських фресок” синтезують ознаки ораторії і опери, драматичного і літературного театру, народного дійства і хореографічної вистави. Грандіозний задум, складна образність лібрето ускладнюють суто музичне вирішення твору і призводять до залучення самостійного поетичного ряду, що об'єднує партію Читця, сольні, ансамблеві та хорові епізоди.

Слово використовується у різних проявах: традиційно розспіваний поетичний або прозаїчний текст вокалізованих розділів – сольних і хорових, сольна, ансамблева (приміром, квартет солістів хору) та хорова декламація, вільна і регламентована ритмом та умовною фіксацією звуковисотності мелодекламація» [67, с. 83]. Отже, до якої б жанрової традиції європейської музики (ораторіальна, оперна, програмна музика) дослідники не відносили твір І. Карабиця, невід'ємною складовою «Київських фресок» завжди залишається його *етимон* («oratorio» – від назви приміщення для моління «oratorium» [31, с. 63]), що вказує на його належність до сакральної сфери давньоукраїнської культури. В одному із інтерв'ю І. Карабиць говорив так: «... Мені хотілося у вокально-симфонічних фресках про Київ створити образ столиці України не тільки в історично-хронологічному аспекті – від сивої давнини до сучасності, щоб на сторінках цієї своєрідної музичної книги показати людину як головну силу національного руху, дух і високі морально-етичні якості, джерела, які йдуть з глибин нашої духовності, історії» [32]. Іншими

словами, композитор безпосередньо вказував на належність його твору до ораторії як духовного жанру.

Проблема сакрального в музичному творі обумовила вибір таких підходів до її вирішення, як: *духовно-семантичний* (допомагає усвідомити зв'язок елементів музичної мови (=експресії) з певними символами *позамузичного сакрального світу*), *історичний* (передбачає розуміння соціокультурного контексту, в якому сформований стиль І. Карабця), *жанровий* (пояснює типологічні особливості музичного твору з точки зору історично сформованих канонів змісту і форми), *стильовий* (звертає увагу на індивідуально-неповторні принципи мислення композитора) та *виконавський* (розглядає специфіку відтворення твору з точки зору хорознавчого аналізу).

Композитор позначає жанрове ім'я свого твору, як «вокально-симфонічні фрески». Як оригінальна авторська концепція світобачення історії України в минулому та сучасності твір характеризується мистецьким синтезом, що містить впливи різних видів творчості (хореографія, кіномистецтво, музика). Визначимо музичну складову ораторії, обумовлену іманентними якостями і функціями жанрового канону:

- *Образ людини*. Орієнтир на **Homo Credens** не підтверджується. Християнські знаки подані в латентній формі – символічній зашифрованості (наприклад, дзвони Софії Київської).
- *Сюжет*. Лібрето «Київських фресок» належить до історичного типу ораторіальних сюжетів, в основі якого лежить наративний тон висловлювання.
- *Роль хору*. Головна дійова особа будь-якої ораторії – хор, суб'єкт жанру, носій соборної ідеї, християнського світогляду. «Найбільш переконливо ораторіальну специфіку твору виявляє епічно-узагальнений образ народу, поданий в історичній динаміці, в різних ситуаціях та іпостасях (хорова партія). Водночас, хор – це і об'єктивний голос Історії, що сприяє втіленню розгорнутої панорами подій минулого і сучасного», – вважає А. Терещенко [67, с. 83].

Дослідниця Н. Шепеленко [81, с. 149] вивчала функції хору в ораторії «Київські фрески» І. Карабиця та запропонувала наступні типи:

- 1) хор-оповідач (№ 5 «За горами гори»);
- 2) хор-дія (№ 4 «Весілля», № 10 «Київські дзвони»);
- 3) хор-зображення (№ 2 «Над Києвом Золотий гомін», № 3 «Жагучої ночі Івана купала»);
- 4) хор-гімн (№ 1 «Возрадуйсь граде», № 11 «Ти невмируще серце України», № 12 «Чуття єдиної родини»);
- 5) хор-моралізатор, (№ 8 «Великодній дощ»);
- 6) хор-коментатор (№ 7 «Наставало сотворіння світу») хор-емблема.

- *Роль Читця.* Його функція для жанру ораторії є більш, ніж традиційною, оскільки була закладена на етапі його генези, тому згідно з релігійним каноном роль проповідника переходить до Читця. А. Терещенко зазначила, що саме Читець виконував конструктивно-смыслову функцію (поєднував окремі частини в органічну цілісність і «просував» сюжетно-фабульний розвиток), і дійшла висновку, що цей образ визначає ораторіальну сутність твору [67, с. 82].

Отже, розглянемо обрані хори з ораторії І. Карабиця «Київські фрески» в аспекті заявленої проблеми сакрального змісту. Перший номер ораторії «Возрадуйся, граде» розпочинається епічними фанфарами у мідій групі, далі, з другої цифри, з'являється соло дзвонів *campane tubolari* (іонійський лад з устоєм «с», у нисхідному русі і вибагливій ритміці з використанням тріолей та квінтолей), яке надає звучанню особливого архаїчного колориту. Окрім цього, дзвони зображують часовий простір з життя величного міста Києва від сивої давнини до сучасних автору часів та налаштовує слухачів у швидкоплинний процес історичних перепитів. Доповнюють образи часу і простору віртуозна партія струнних, яка чудово поєднується із соло арфи.

Читець постає у ролі оповідача, але, водночас, в його партії є наскрізний розвиток, який є символом Часу. Монолог оповідача звучить в обрамленні переливів групи дерев'яно-духових інструментів, які час від часу

підкреслюються акцентами челести – саме вони створюють необхідну атмосферу нереальності дійсності. Приковують увагу й інші звукові акценти, які по суті своїй є змістовими, наприклад: під час вимови слів «...*предковічних трав...*» звучить мажорний стійкий акорд в арфи; на фоні висловлювання «... *смертю смерть поправ...*» лунає «холодне» глухе співзвуччя в низькому регістрі духової групи; коли Читець промовляє «...*і день прийдешній в рисах дитинчат...*» лунає ніжний наспів челести, на мотив колискової. Саме за допомогою такого прийому, композитор підкреслює ті чи інші висловлювання поета. Після слів оповідача «...*і хори вічності в мені звучать...*» вступає той самий «хор вічності», який, звичайно ж, символізує «вічний ангельський хор». Він представлений архаїчним вокалізмом в дорійському ладі, що ще раз відсилає слухача до стародавніх часів. Все це переплетіння голосів лунає на фоні органного пункту основного тону («а») в оркестровій партії та гучних ударів у дзвони. Широкий діапазон цього супроводу наче демонструє ту саму «глибину віків». Композитором використовується змінний розмір для створення архаїчного колориту.

Твір написаний для чотирьох-голосного мішаного хору з *divisi*. Виходячи із діапазонів партій можна сказати, що труднощі в теситурному відношенні можуть виникнути тільки в партії перших сопрано та перших тенорів. Їм потрібно особливо звертати увагу на «згладжування» регістрів, адже основна мелодійна лінія лунає в саме цих партіях, а альти та баси виконують функцію «підтримки». Звук має бути тембрально густим, на опорі, в одній позиції. Також, ще одною вокальною трудностю високих голосів можуть стати стрибки $\uparrow$ та $\downarrow$ на ч. 4 та ч. 5. У басів та альтів голосоведіння, в основному, плавне. Головним фактором нестійкості строю є мінорна тональність, більш важка, у відношенні інтонування, ніж мажор. Високе інтонування першого ступеня ладу забезпечить якість загальнохорового строю. Особливої уваги потребують звуки зі знаками альтерації. Між партією високих голосів, при динаміці *f* та високій теситурі, та партією низьких голосів, в середній і низькій теситурі, в основному, переважає штучний ансамбль. Враховуючи те, що даний фрагмент є вокалізмом, тут має

переважати ланцюгове дихання, а характер звуковедення – *legato*. Ритмічних малюнок в тактах де є заліговані тривалості нагадує дзвони. В другій частині (ц. 6) хор передає тему оркестру, який підхоплює її урочистим звучанням духової та струнної груп у високому регістрі, в протиставлення непорушній басовій групі інструментів. Після потужного звучання, оркестр опускається до середньої теситури та динаміки задля того, щоб вивести на перший план солістів, які почергово вступають на слова *«Возрадуйсь, граде, на Дніпровій кручі. Возрадуйся, золотославий Києве»*. Оскільки фактура у цьому фрагменті є поліфонічною, кожен соліст має максимально донести свій текст, особливо в низькій теситурі. Тому інколи, при великому розриві голосів, переважає штучний ансамбль. Враховуючи те, що з'являється літературний текст, дихання стає пофразовим. Теситура голосів, в основному, зручна, за виключенням партії басів: вони співають переважно у високій теситурі. Голосоведіння у солістів, в основному, плавне, але інколи зустрічаються стрибки на квінту, сексту, септиму та октаву, які можуть викликати вокальні труднощі.

До інтонаційних труднощів слід віднести і альтеровані звуки, які, в партії солістів, зустрічаються досить часто. До квартету співаків поступово «вплітаються» струнні інструменти, які, навіть в паузах співаків, наче продовжують їх мелодійну лінію. Не можна не відмітити таке вдале композиторське рішення, адже саме скрипка є найбільш тембрально наближеною до людського голосу.

Заклична тема у струнних в високому регістрі (ц.11) знов нагадує про себе, але вже через два такти знову вступають солісти. Поступово їх заклик *«Возрадуйся»* набуває сили, а оркестрова тема тільки підкріплює його і все це генерується до масштабної кульмінації, яка настає у п'ятнадцятій цифрі, звідкіля починається реприза, про це свідчить повторення хорового вокалізу, а також повернення основної тональності.

Після оркестрової коди відбувається розгорнення двох «хвиль», що зображують дзвони (перш за все, за допомогою оркестрових дзвонів, а також

дерев'яних-духовий та струнних інструментів, які, завдяки різним ритмічним малюнкам, імітують різні види дзвонів – великі та дрібні). Їх звучання переходить у другий номер – «*Над Києвом золотий гомін*», що розпочинається з ще одної імітації дзвонів. Такий ефект досягається за допомогою соло дзвіночків, челести, мелізматичних наспівів дерев'яно-духової групи та трелей у флейти-пікколо. Цей тембровий комплекс якнайкраще зображує той самий «золотий гомін», про який у другому такті співають баси.

Після фрази баса-соліста «*Внизу Дніпро торкає струни*» (ц. 2) одразу ж вступають *струнні* інструменти та арфа, а далі в оркестрі звучить тема тріолями у кларнета, флейти та арфи, що дуже нагадує циркуляцію *води*. Цей випадок – ще один яскравий приклад музичного відображення поетичних виразів. На тлі оркестрової «теми води» йде монолог соло-баса. Імпровізаційність мелодики вказує на його роль оповідача. Мажорний лад на словах «*Предки встали з могил, пішли по місту, предки жертву сонцю приносять...*» обумовлюється тим, що мова йде про віддання належного історичним традиціям *слов'янського* народу.

Після слів «*Ах той гомін, гомін золотий*» знов повторюються дві «хвилі» з першої частини, які імітують той самий «золотий гомін». З шостої цифри знову звучить розмірений монолог басу, який переривається після слів «*...виходить Андрій Первозванний, ступає на гори.*». Вступає чоловічий хор а capella, що, однозначно, імітує християнський православний церковний спів, під час якого Андрій Первозванний (бас-соло) благословляє гори і «*ріку мутную*» (Дніпро).

Чоловічий хорал через модуляції приходить до світлого, «*благословенного*» ре-мажору, у якому вже хор благословляє гори. Композитор дуже цікаво, за допомогою засобів музичної виразності, створює відчуття гірських просторів: по перше, це октавне подвоєння в партії басів, а по друге – це створення ефекту відлуння, за допомогою фаготів та кларнетів. Звучання чоловічого хору темброво має бути об'ємним та матовим, що найкраще відображає смиренність віруючих людей. Акордовий склад в динаміці *p* та в середній і низькій теситурі передбачає природний ансамбль. Штучного ансамблю потребують тільки ті

співзвуччя, де з'являється *divisi* у перших басів. Голосоведіння, в основному, плавне. Навіть там, де є невеликі стрибки, голоси мають рухатись максимально плавно, адже це передбачає характер цього фрагменту. Зі вступом жіночої групи хору функцію органного пункту виконують контрабаси. Фактура стає гомофонно-гармонічною, а потім партії починають співати у подвоєний унісон, поступово збільшуючи динаміку та переходячи на вокаліз. На початку хорового звучання, в динаміці *p*, текст потрібно вимовляти максимально «близько». Інтонаційні складнощі може скласти спів в унісон між парами «сопрано-тенори» та «альти-баси».

З початком вокалізу дихання стає ланцюговим. З розвитком хорових партій, коли голоси починають співати *tutti*, збільшуючи динаміку і темп, до них поступово додається *струнна* група інструментів і композитор знову користується звукозображальною технікою, де слова «...і ріка мутная сповнилася сонця і блакиті, торкнула струни». Образи «ріки» та «сонячних відблисків» постають через шість тактів, після закінчення хором вокалізу. Відображається тремоло в партії струнних, дерев'но-духових та арпеджіо арфи, а також акцентовані вісімки в дерев'но-духовій групі та в челести. Останню репліку соліста «...і засміялись гори...зазеленіли» супроводжує хорове «відлуння» у вигляді хоралу, та «відблиски» челести.

Назва №12 «*Чуття єдиної родини*» одразу відсилає до християнської ідеї соборності. Саме у відчутті «братства» полягає істина єднання з Богом.

Виходячи з фактів, Павло Тичина виріс у сім'ї псаломщика, закінчив духовну семінарію, був глибоко віруючою людиною. Тому у свою поезію він завжди вкладав сакральний підтекст. Розпочинається частина з епічного басового унісону, яке супроводжується тремоло духової групи та групи низьких струнних, а також мелодичною лінією у тромбонів та туб. Все це створює необхідне відчуття напруження від передчуття фіналу. Вступає жіноча, а потім і чоловіча, партія хору, яка чітко зображує «*аркодужне перевисання до народів*», у наступному такті цю ідею підхоплює струнна група інструментів, яка теж за

допомогою характерного мелодичного малюнку відзначає ту саму «арку». Під супровід струнної групи в низькій теситурі вступає бас-соло. Після його слів *«Поцілиш блиском, громом в сутнє, - і чути другий грім у горах.»* лунає хорова «відповідь-відлуння. В цей поетичний оборот автор вкладав ідею, котра є головною в цій частині (і в усьому творі), суть якої звучить так: *«якщо ти єдиний із людьми, ти завжди знайдеш відгук на свої слова!»*. Іншими словами, хор слугує символом «людства», *«соборності»*. Він тримає свій акорд досить довго на фоні теми у скрипок, що вказує на його образ «відлуння» в горах. Саме тому хорове звучання тембрально має бути досить прозорим. Але вимова приголосних залишається дуже активною та «близькою», навіть у динаміці *p*.

Ритмічні складнощі можуть викликати тріолі в партії басів. На витриманому акорді ланцюгове дихання. Далі тема розвивається за допомогою динаміки та підвищення теситурних умов, як в соло баса, так і в оркестровому супроводі. На словах *«...чуття великої родини!»* до соліста приєднується хор і цей дуєт переростає у масштабне оркестрове соло, яке, шляхом численних модуляційних перетворень, приводить до кульмінації (ц.10), що являє своєрідну «драматургічну арку» всього твору, оскільки повністю повторює основну тему I-го номеру (навіть тонально). Але за рахунок того, що теситура в оркестрі тепер висока, а не низька, а в хоровій партії, замість вокалізу, звучить заклик *«Розквітаймо!»*, той факт, що це вже фінал не тільки цієї частини, а й всієї ораторії, стає очевидним. Лунають «дзвони» (ц.11), а потім настає своєрідний епілог, позначений вступом партії Читця (як і в пролозі, він теж створює драматургічну арку), яку «омивають» «хорові хвилі» - почерговий вступ партій.

Читець транслює життєстверджуючі текстові конструкції, що мають подібність до православних молитов *«Хай мирному небу і нині, і прісно. Вічно пробудьмо в житті як у пісні, пісня ж – немертвна, як древо життя!»*.

Після закінчення монологу Читця, який прославляє життя та наставляє людство, звучать урочисті фанфари (як і в пролозі) під закличні вигуки хору – *«Розквітаймо!»*. Той факт, що хор приєднується до соліста саме на словах

«Чуття єдиної родини» відображає прагнення композитора максимально підкреслити їх туттійним звучанням всіх виконавців, створюючи те саме «чуття єднання», *соборності*. Виходячи з теситурних умов можна сказати, що вони досить зручні, за винятком тона «b» в партії сопрано на фінальних акордах. Голосоведіння в усій частині *legato*, особливо у фрагментах з тріольним ритмічним малюнком, а у закличних фрагментах на *ff* додається *marcato*, де зустрічається характерна квінтова закличка (ч. 5 ↑) на словах «Розквітаймо!» та вокаліз в репризі. Ланцюгове дихання обумовлене тим, що воно створює відчуття *нерозривності, єдності*.

Висновки до Розділу 3

Стиль викладу музичного матеріалу «Патетичної ораторії» – простий і монументальний. В основі композиційної побудови лежить прийом контрасту. Також, єдності сприяє і наявність "наскрізних" образів, що проходять через всю ораторію: поета (в якому можна дізнатися деякі риси Маяковського), оратора, трибуна, агітатора (соліст - бас) і революційних мас (хор).

Головним стрижнем у другій частині ораторії стала панихида. Панихида – це молитва. А молитва – це проявлення сакральності, тобто, панихида – це проявлення сакрального трагізму, тоді як фінал – уособлення величальної сакральності, але ця *величальність – нового типу (Homo soveticus.)* Вона вирізняється нарочитістю та простотою, на відміну від традиційної християнської величальності.

Розглянувши думку різних авторитетних дослідників ми дійшли **висновку**, що **жанр ораторії в драматургії твору «Київські фрески» є провідною моделлю**. Проаналізовані номери демонструють єдність системи музичної виразності, символіка якої працює саме на сакральність. Духовно-семантичний аналіз виявив, що сакральність проявляється на різних рівнях організації драматургії твору:

- *Поетичний* («...хори вічності...», «...золотоглавий Києве...», «...золотий гомін...», «...предки встали з могил...», «...предки жертву приносять...», «...виходить Андрій Первозванний...», «...чуття єдиної родини...»).
- *Жанровий* (наявність іманентних рис ораторії: орієнтиру на *homo credens*, наративного тону висловлювання, ролі хору, яка уособлює поняття «*соборності*» (хор-зображення – №2 «Над Києвом золотий гомін», хор-гімн – № 1 «Возрадуєсь граде», № 12 «Чуття єдиної родини») та ролі Читця, який водночас уособлює роль Читця в християнських службах.
- *Тембровий* (розширений склад оркестру (наявність челести, оркестрових дзвонів, дзвіночків, арфи, трикутника та тарілки) надає більше можливостей для імітації звучання дзвонів, звуків природи чи надання архаїчного колориту, а розширений склад чоловічого хору максимально наближає звучання до автентичного церковного співу.
- *Ритмічно-інтонаційний* (за допомогою специфічних ритмічних малюнків зображується звучання дзвонів, як в оркестровій партії, так і в хорі, відбувається музичне відображення поетичних виразів, коли те, чи інше висловлювання поета підкреслюється характерними мелодійно-ритмічними малюнками.

ВИСНОВКИ

У висновках пропонуються відповіді на поставлені завдання та аналітичні узагальнення стосовно теорії жанру ораторії в сучасній музикології.

1. Систематизовано наукові джерела з питань історичної еволюції жанру ораторії в її зв'язках з контекстом західноєвропейської, російської та української культур. Історіографічний підхід надав можливість розглянути зразки жанру різних епох, котрі не увійшли до матеріалу дослідження, але стали вагомими для моделювання структурно-семантичного інваріанту та жанрового канону в цілому.
2. Доведено, що історичний шлях ораторії, не дивлячись на інші жанрові впливи, засвідчив *внутрішню стабільність* жанру, де на онто-генетичному рівні діє *діалог*, як прояв духовної комунікації «Людина-Бог».
3. Визначено іманентні риси жанру ораторії західноєвропейської традиції:
 - *Образ людини*. В основі класичної ораторії – *людина віруюча* (Homo Credens).
 - *Хор, як основна діюча особа*. Головна дійова особа будь-якої ораторії – хор, суб'єкт жанру, носій соборної ідеї, християнського світогляду.
 - *Біблейський сюжет*, завдяки чому зберігається власний тип жанрової комунікації, в основі якої діалог людини з Богом (Богоспівкування). Сакральний сенс такого спілкування полягає у відтворенні духовної вертикалі «Бог – людина».
 - *Верховенство мовного початку над мелодичним (нарративно-оповідний тип драматургії)*.
 - *Наявність Оповідача*. Його функція для жанру ораторії є більш, ніж традиційною, оскільки була закладена на етапі його генези, тому згідно з релігійним каноном роль проповідника (євангеліста) переходить до Оповідача (Читця).

4. Розкрито своєрідність музичної драматургії ораторії А. Рубінштейна «Вавилонское столпотворение». За допомогою характерних композиторських прийомів відбувається побудова драматургії:

- *інтонаційне варіювання тематичного матеріалу* (при збереженні загального звуковисотного малюнка мелодії);
- *тональні і мажоро-мінорні співставлення* (нерідко несподівані);
- *гра ритмів* (часто дуже простих);
- *вільні прийоми поліфонічного розвитку*.
- *музична драматургія* будується таким чином, що образотворчість, картинність і мальовничість від локального явища форми піднімається до рівня смислоутворення художнього цілого.

Виконавський аналіз вибраних хорів з ораторії А. Рубінштейна виявив деякі вокальні складнощі:

- Хроматизми, викликані частою зміною тональностей (особливо під час сиквенційного розвитку музичного матеріалу).
- Звуки великої протяжності, які вимагають розвиненої інтонаційної (звуковисотної) пам'яті (в даних хорах їх багато, особливо в кульмінаційних розділах).
- Збіг інтонаційно-нестійких звуків зі слабкими частками такту.
- Дикційні складнощі в епізодах поліфонічного типу, коли у різних партіях виписаний різний текст.
- Багато синкопованих ритмів, особливо при поєднанні двох тем, які викликають ритмічні складнощі.
- Безпосередній зв'язок завищення інтонації у розділах, що вимагають великої звучності або поступового *cresc.* і її заниження в процесі філірування звуків, довготривалого *dim.* В хорах з ораторії «Вавилонское столпотворение» потрібно особливо стежити за її чистотою, адже розгорнуті кульмінації характерний композиторський прийом А. Рубінштейна.

5. Визначено знаки і символи сакральної сфери музичної драматургії творів І. Карабиця та Г. Свиридова, як систему музично-інтонаційних та вербально-поетичних засобів виразності:

Головним стрижнем у другій частині «Патетичної ораторії» стала панихида. Панихида – це молитва. А молитва – це проявлення сакральності, тобто, панихида – це проявлення сакрального трагізму, тоді як фінал – уособлення величальної сакральності, але ця *величальність* – *нового типу (Homo soveticus.)* Вона вирізняється нарочитістю та простотою, на відміну від традиційної християнської величальності.

Проаналізовані номери «Київських фресок» демонструють єдність системи музичної виразності, символіка якої працює саме на сакральність. Духовно-семантичний аналіз виявив, що сакральність проявляється на різних рівнях організації драматургії твору:

- *Поетичний* («...хори вічності...», «...золотоглавий Києве...», «...золотий гомін...», «...предки встали з могил...», «...предки жертву приносять...», «...виходить Андрій Первозванний...», «...чуття єдиної родини...»).
- *Жанровий* (наявність іманентних рис ораторії: орієнтиру на *homo credens*, наративного тону висловлювання, ролі хору, яка уособлює поняття «*соборності*» (хор-зображення – №2 «Над Києвом золотий гомін», хор-гімн – № 1 «Возрадуйсь граде», № 12 «Чуття єдиної родини») та ролі Читця, який водночас уособлює роль проповідника в християнських службах.
- *Тембровий* (розширений склад оркестру (наявність челести, оркестрових дзвонів, дзвіночків, арфи, трикутника та тарілки) надає більше можливостей для імітації звучання дзвонів, звуків природи чи надання архаїчного колориту, а розширений склад чоловічого хору максимально наближає звучання до автентичного церковного співу.
- *Ритмічно-інтонаційний* (за допомогою специфічних ритмічних малюнків зображується звучання дзвонів, як в оркестровій партії, так і в хорі, відбувається

музичне відображення поетичних виразів, коли те, чи інше висловлювання поета підкреслюється характерними мелодійно-ритмічними малюнками.

6. Проаналізовано вибрані хори з ораторій А. Рубінштейна, Г. Свиридова та І. Карабиця з вокально-хорового та виконавського аспектів. Це сприяє багаторівневому осмисленню авторської концепції творів. Окремою проблемою постає жанр ораторії, як досить складний об'єкт хорової інтерпретації. На виконавські труднощі впливає масштаб жанру, що передбачає також «темпо-ритм крупної форми»:

- *широкі діапазони партій співаків* – для демонстрації тієї самої «вертикалі» («Бог-Людина»), іншими словами, для відображення епічності сюжету ораторії;
- *володіння ланцюговим диханням* (його обумовлює наявність розгорнутих фраз та кульмінацій);
- *прийом перебільшеної дикції* (особливо у поліфонічних розділах), тому що в жанрі ораторії панує верховенство мовного первня над мелодичним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрос Н., Дженков В., Семененко Н. Українська хорова література: (рад.період). Навч.посібник для муз.вузів. К.: Муз.Україна, 1985. 100 с.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. М. : Сов. композитор, 1987. № 6. С. 5-45.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
4. Асафьев Б. Речевая интонация. М. Л. : Музыка, 1965. 136 с.
5. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: в 2-х т. Л.: Музгиз, 1957. Том 1: 1829-1867. 455 с.
6. Батовська О. М. Невідомі сторінки хорової музики а cappella Віталія Губаренка. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. № 2. С. 96-101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_2_13.
7. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 204 с.
8. Белік-Золоторьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Н. А. Белік-Золотарьова; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Х., 2011. 20 с.
9. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). *Аспекты теоретического музыкознания*. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 95-122.
10. Браиловський М. М., Оратория в творчестве зарубежных композиторов (XVII - XIX вв.). Л., 1973. 39 с.
11. Братя Рубинштейн. Исторические уроки и плоды просвещения. Вип. 30: зб. наук. ст. /ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Х. : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. 432 с.
12. Булат Т. Микола Лисенко. К. : Музична Україна, 1973. 105 с.

13. Бялик М. Л. Ревуцький: Риси творчості. К. : Музична Україна, 1973. 200 с.
14. Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм. Учебное пособие. Конспективный материал к курсу теории музыки в музыкальных училищах. Тверь, 2013. 80 с.
15. Волов, Д. И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: жанровая природа и национальные традиции : автореф... Москва, 2010. 32 с.
16. Воробьев И. Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки (вторая половина 1930-х – начало 1940-х годов). *Opera musicologica*. № 4 [14], 2012. С. 74-96.
17. Воронина М. Становление жанра оратории во Франции XVII в. в контексте западноевропейской ораториальной традиции. *Київське музикознавство*: сб. статей. Вып. 41. К., 2012. С. 97-111.
18. Герасимова-Персидская Н. Хоровый концерт на Україні в XVII-XVIII ст. К. : Музична Україна, 1978. 181 с.
19. Гордійчук М. В. Лисенко: Життя і творчість. К.: Мистецтво, 1952 – 248 с., 1963 – 354 с.
20. Грубер Р. Всеобщая история музыки. М. : 1960. Ч. 1. 488 с.
21. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002. 432 с.
22. Дмитриевская К. Русская советская хоровая музыка. М., 1974. 128 с.
23. Ручьевская Е. Слово и музыка. Л. : Музгиз, 1960. 59 с.
24. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хоровых произведений. М., 1987. 95 с.
25. Живов В. Патетическая оратория Г. Свиридова. М., 1973. 72 с.
26. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. Учебное пособие для студентов вузов. М.: Владос, 2003. 272 с.
27. Зимовцева, Е. Н. «Сто сорок солнц» (О «Патетической оратории» Г. В. Свиридова). *Культурология и искусствоведение : материалы III*

- Международ. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2017 г.).* Санкт-Петербург : Свое издательство, 2017. С. 50-54. URL: <https://moluch.ru/conf/artcult/archive/247/11354/> (дата обращения: 03.06.2020).
28. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера; науч. ред. Ю. Д. Златковский. Минск: Изд. центр БДУ, 2005. 143 с.
29. История русской музыки: в 10-ти т. - М.: Музыка, 1994. - Т. 7: 70 - 80-е гг. XIX в. Ч. 1. 479 с.
30. Калошина Г. Особенности симфонизации монументальных вокальных жанров А. Онеггера : автореф. дис... канд. искусствоведения. Л., 1987. 19 с.
31. Келдыш, Ю. В., Оратория, кантата в сб.: *Очерки советского музыкального творчества*, т. 1, М. - Л., 1947. С. 122-141.
32. Київські фрески. Буклет до виконання опери-ораторії в Національному театрі опери та балету ім. Т.Шевченка. 16.01.2005. 6 с.
33. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. К.: Дух і літера, 2018. 288 с.
34. Консон Г. Концепция мировоззрения Г. Ф. Генделя в контексте его ораториального творчества. *Международный отдел. International Division*. 2017. № 1. С. 74-87.
35. Консон, Г.Р. Трагический конфликт в ораториях Генделя. Автореф. дис. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2007. 26 с.
36. Корабельникова Л. З. Антон Григорьевич Рубинштейн. *История российской музыки: в 10-ти т.* М.: Музыка, 1984. Том 7. С. 77-126.
37. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз.Україна, 2014. 592 с.
38. Краснощеков, В. И. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1969. 300 с.
39. Кудін О. Аналіз поеми Павла Тичини «Золотий гомін». URL: <http://www.linguistika.com.ua/pavlo-tichina-poema-zolotii-gom-n/anal-zpoemi-pavla-tichini-zolotii-gom-n-chastina-persha?page=0,0>

40. Левандо, П. П. Хоровая фактура. Л.: Музыка, 1984. 124 с.
41. Леонарди, Е. И. Дикция и орфоэпия: Просвещение, 1967. 237 с.
42. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. –XVIII век. М : Музыка, 1982. Т.2. 668 с.
43. Лисецький С. Українська музична література. Навчальний посібник для дитячих музичних шкіл. К. : Музична Україна, 1993. 104 с.
44. Мазель Л. Анализ музыкальной формы. М.: Музыка, 1986. 528 с.
45. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. 536 с.
46. Музыка Австрии и Германии XIX века. М., 1990. № 2. 526 с.
47. Музыкальная энциклопедия. В 6-ти тт. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. С. 63-68.
48. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : М узыка, 1982. 319 с.
49. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
50. Панфилова, В. В. Духовная музыка Дж. Б. Перголези и неаполитанская традиция. Автореф. Москва, 25 с.
51. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. К. : Муз. Україна, 2009. 392 с.
52. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. К. : Наук. думка, 1979. 218 с.
53. Пигров К. К. Руководство хором : под ред. К. Птицы. М., 1964. 220 с.
54. Попова Т. О музыкальных жанрах. М. : Знание, 1981. 128 с.
55. Протопопов В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. История полифонии. М. : Музыка, 1985. Вып. 3. 494 с.
56. Раппопорт Л., Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX в., в сб,: *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. М., 1971. С. 310-348.
57. Розенов Е. К., Очерк истории оратории, М., 1910. 35 с.
58. Рубинштейн А. Автобиографические рассказы. М. : Музыка, 1984. 221 с.
59. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3-х т. М. : Музыка, 1984. Т. 2. 221 с.

60. Семенюк, В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. М. : Композитор, 2008. 328 с.
61. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Горький, 1977. С. 12-58.
62. Сохор А. Н. Георгий Васильевич Свиридов. Л.: Гос. муз. Изд-во. 1956. 157 с.
63. Сохор А. Музыка как вид искусства. Москва: Музгиз, 1961. 133 с.
64. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М. : Музыка, 1967. 104 с.
65. Способин И. В. *Музыкальная форма*. М., 1962. С. 264 - 280.
66. Степаненко Н. Хорові твори Л. Дичко «И нарекоша имя Київ» «Та Києві зорі». Питання поетики : автореф.канд.мист. НМАУ ім. П.Чайковського. К., 1996. 28 с.
67. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70-80-х років ХХ століття. *Vivere temento. Статті і спогади про Івана Карабиця. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 31. С. 232-244.
68. Терещенко А.К. Українська радянська кантата і ораторія. (1945-1974), Київ: «Наукова думка», 1975. 175 с.
69. Терещенко А.К. «Українська радянська кантата і ораторія» (1945-1974), Київ: «Наукова думка», 1980. 212 с.
70. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Гос. ин-т «Сов. энцкл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. Слов., 1935-1940. (3 т.)
71. Фадеева О. Феликс Мендельсон и немецкая оратория XIX века. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сб. научных трудов*. Харьков, 1995. С. 24-33.

72. Федосеев И. К проблеме стиля и архитектоники генделевской оратории. *Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности*. Л., 1981. С. 109-126.
73. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Научное пособие. 2-е изд., Испр.- СПб.: Лань, 2001. 496 с.
74. Хохловкина А., Советская оратория и кантата, М., 1955. 148 с.
75. Цехмістро О. Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків. 2010. 23 с.
76. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 160 с.
77. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.
78. Чесноков П.Г. Хор и управление им. / Государственное музыкальное издательство – издание третье – Москва, 1961. С. 151.
79. Шаповалова Л. В. Взаимодействия внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. ... кандидата искусствоведения. К., 1984. 22 с.
80. Шаповалова Л. Проблемы жанрової типології. *Музыка*. 1984. № 3. С. 4-5.
81. Шепеленко, Н. Б. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII-XXI століть : дис. ... ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харків, 2018. 219 с.
82. Smither, H. E. (2002). A History of the Oratorio. The University of North Carolina Press, 2000. Volume 1-4. 856 p.
83. Smither. Oratorio. New Grove Dictionary. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20397>
84. Webb, R. (1983). Handel's Oratorios as Drama. College Music Symposium, 23(2), 122-144. URL: www.jstor.org/stable/40374341