

УДК78.03+78.087.68

Ю. Іванова

**ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ПОЕМИ-КАНТАТИ
М. СКОРИКА «ГАМАЛІЯ»
(до проблеми жанрового синтезу)**

У статті розглядається поема-кантата Мирослава Скорика «Гамалія» на текст Т. Шевченка, акцентується увага на впливі синтезу музики і поетичного слова на розвиток жанру поеми в українській хорівій культурі, особливостях жанрового синтезу поеми та кантати.

***Ключові слова:** хорова поема та кантата, жанровий синтез, музична Шевченкіана, Скорик «Гамалія».*

На рубежі XIX–XX ст. поезія і музика вочевидь йдуть на зустріч одне одній. У поезії це виявляється в особливій увазі до звукової сторони вірша (наприклад, до симетрії повторів), в музиці — у насиченні літературно-філософською програмністю. Мистецтва обмінюються навіть термінологією: якщо терміни «поема» та «баллада» отримали життя в музиці ще у часи романтизму, то зараз ми зустрічаємось у літературі з терміном «симфонія» (що вперше вводить А. Білій), «Сонатами» Рамона дель Вальє Інклана та ін. Крім того, обидва види мистецтва мають багато спільного (особливо тісно вони стикаються у трьох сферах — ритм, інтонація, композиція).

Розглянемо один з найяскравіших прикладів такої взаємодії — жанр поеми, адже поняття «поема» апелює до поезії і передбачає взаємозв'язок та взаємозалежність музики і літературного слова.

На сучасному етапі велику увагу музикознавців привертає українська хорова музика, з її органічним поєднанням багатоголікових традицій та нових принципів хорового письма, унікального національного явища. Серед іншого незмінно важливою залишається проблема синтезу поетичного слова та музичної канви, яку передбачає хорове виконавство. Роль типологічного дослідження жанру поеми незмінно зростає і по відношенню до епохи XX–XXI ст., що відрізняється активною жанровою перебудовою, асиміляцією та синтезом різноманітних видів мистецтва. Поруч із «чистим» жанром поеми з'являються і такі приклади жанрового синтезу, як поема-кантата (Л. Ревуцький «Хустина», 1923, 2-га ред. 1944; К. Стеценко «Рано-вранці новобранці», 1904; «У неділеньку, у святую», 1918; А. Штогаренко «Канальські роботи», 1936; Д. Січинський «Дніпро реве», 1892; тощо); поема-

рапсодія (І. Шамо «Флуєраш»); пісня-поема (М. Корчинський «Пісня-поема», 1965); поема-симфонія (Ю. Алжнев «Пролог», 1987; М. Денисенко «Дума про Україну», 1987; та ін.). У цьому знову вбачаємо зв'язок з літературою, в якій також знаходимо приклади подібного феномена жанрового синтезу: поема-ораторія, поема-феєрія, монопоема, поема-роман, поема-памфлет, поема-видіння, поема-ода тощо. Таким чином, суперечливі моменти жанрової ситуації, бурхливий розвиток поемності в хорівій музиці потребують обґрунтування, без якого неможливим уявляється як загальне освоєння української хорової культури ХІХ–ХХІ ст., так і розуміння окремих художніх творів, що ілюструють даний жанровий феномен.

Розглянемо найпоширеніший в українській хорівій музиці синтетичний жанр, пов'язаний з поемою, — жанр «поєми-кантати». Тим більш, що і кантата як жанр зустрічається у літературній термінології (це жанр урочистої лірики в російській поезії кінця ХVІІІ — початку ХІХ ст.). Як саме відтворюється даний жанровий синтез у музиці сучасних українських композиторів? Роздивимося жанр кантати та порівняємо його з поемою.

Виходячи із музично-енциклопедичних джерел, «кантата (итал. Cantata, от итал. и лат. cantare — петь) — это крупное вокально-инструментальное произведение, предназначенное, как правило, для одного или нескольких солистов, хора и оркестра. Встречаются кантаты различного характера — торжественного, лирического, скорбного, радостного, повествовательного. Обычно кантата состоит из оркестрового вступления, арий, речитативов и хоров» [1]. Поема ж трактується як: «1) інструментальна п'єса лірико-драматичного чи лірико-оповідального характеру, що відрізняється вільною структурою та емоційною насиченістю. П'єси даного жанру часто мають програмні назви чи визначення; 2) великий одночастинний оркестровий програмний твір; 3) назва вокальних та вокально-інструментальних творів ХХ ст.» [2].

Наведемо порівняльну таблицю характерних рис цих жанрів:

Поема	Кантата
Спільне	
Синтез епосу і лірики, досить великий об'єм, тісний зв'язок з поетичним текстом, обидва музичні твори мають синонімічні жанри у літературі.	
Відмінне	
Представлена у різних музичних жанрах: інструментальних, вокальних, хорових, вокально-симфонічних.	Лише вокально-інструментальний жанр.

Поема	Кантата
Не містить речитативів, арій, дуетів.	Наявність речитативів, арій, дуетів.
Існує лише світська поема.	Існує світська і духовна кантата.
Характерна наскрізна одночастинна форма.	Характерна розгорнута багаточастинна форма.

Першими до жанрового синтезу «поема-кантата» в українській музиці звертаються М. Лисенко (поема-кантата «Б'ють пороги», 1878); Д. Січинський («Дніпро реве», 1892); К. Стеценко («Рано-вранці новобранці» — 1904, «У неділеньку, у святую» — 1918) та Л. Ревуцький («Хустина», 1923/1944). Їх традиції та пошуки продовжуються у творчості А. Штогаренка («Канальські роботи», 1936), М. Скорика («Гамалія», 2003) тощо. Зупинимось на творі Мирослава Скорика — поемі-кантиці для мішаного хору, сопрано, тенора та симфонічного оркестру «Гамалія» на вірші Т. Шевченка.

Літературну поему «Гамалія» було написано у 1844 р. Безпосередній поштовх до її написання дали поетові, вочевидь, враження від подорожі по Балтійському морю. У тексті «Гамалія» Шевченко вдруге звернувся до теми морських походів запорожців. Порівняно з ранішою поезією «Іван Підкова», в «Гамалії» цю тему розроблено повніше, виразніше наголошено на визвольній меті експедиції козаків. Основний герой поеми — Гамалія — художній образ запорозького отамана, а не історична особа, адже в джерелах з історії України не зафіксовано такого ватажка чорноморського походу. Між тим у «Истории русов», «Истории Малой России» Д. Бантиша-Каменського та інших роботах згадується кілька історичних діячів на ім'я Гамалія.

Поема Шевченка скрізь насичена історичними, літературними й народнопісненими джерелами. Це, передусім, народні думи про чорноморські походи запорожців і поневір'яння невільників у турецькій неволі (думи про Самійла Кішку, про Олексія Поповича, про Марусю Богуславку тощо). Вплив дум позначився і на трактуванні історичної доби, і на загальному ліричному тоні твору, і на поетиці його окремих частин. У дусі й стилі дум і народних пісень написано початок поеми (плач невільників), уславлення Гамалії («Слава тобі, Гамаліє...»), пісню запорожців («У туркені по тім боці...»). Окрім того, поет широко користується мотивами деяких народних пісень:

*І море ревнуло Босфорову мову,
У Лиман погнало, а Лиман Дніпрові
Тулю журбу-мову на хвилі подав... [3]*

— тут Шевченко скористався мотивом розмови Лиману, моря, Дніпра в народній пісні «Жалкується лиман морю...»; у тексті також спостерігаємо, властиву поетиці Шевченка, антропоморфізацію й персоніфікацію явищ природи («заграй, море», «мріють шапки», «вітер чує» та ін.), що також має за джерело народнопісенну традицію. Цікаво, що Шевченко поклав частину поеми — пісню козаків-бранців — на власну музику. Свідчення про це лишив В. В. Ковальов, який, вступивши у 1844 р. до Академії мистецтв, деякий час мешкав з Шевченком на спільній квартирі.

Літературна поема знаходить своє органічне втілення у музиці Мирослава Скорика. Зазначимо, що даний текст неодноразово привертав до себе увагу українських композиторів — згадаємо три хори з поеми «Гамалія» М. Лисенка: «Ой діброво, темний гаю» (1881), «Іван Підкова» (1903), «Орися ж ти, моя ниво» (1903); хори на тексти з «Гамалії» С. Людкевича (1894).

Діалог поетичної та музичної мови здійснюється на тонкому інтонаційному, ритмічному та драматургічному рівнях. Твір написано у розгорнутій одночастинній наскрізній формі, що складається з 9 розділів. Кожен розділ за характером та образом відповідає тексту поетичної строфи поеми Шевченка (їх також дев'ять).

I розділ — *Andante* (не поспішаючи) — музично цілком відповідає текстовому філософському епічному «плачу невільників»: зосереджений мінорний лад, спокійний темп, тиха динаміка. З монодійної теми басової партії виростає чотириголосний чоловічий хор, у хроматичних, терпких інтонаціях якого (м.2, зб.2, зм.4) посяні зерна майбутнього напруження, рішучості та драматизму. В оркестрі з'являється остинатний ритмічний малюнок (ч.5 у мелодичному викладенні з поверненням до основного тону у рамках трьох восьмих), цікаві гармонічні звороти, неочікувані тональні відхилення, перемінний метр — всі ці ознаки сучасної композиторської мови одразу привертають до себе увагу слухача.

II розділ — *Piu mosso, affettuoso* (більш рухливо, ніжно) — наближує слухача до визвольної битви. Здійснюється зміна метру — *s*, основною ритмічною фігурою розділу стає триоль (у всіх виконавських груп: оркестр, соло сопрано, хор), яку М. Л. Вашкевич називає «відтворенням серцебиття в музиці». Наростання напруження підкреслює поява гучної динаміки, штрихової динаміки (*sf*), фрагментарного тремоло в оркестрі. Приближення козаків з моря відображено у хоровій тканині поступово зростаючою динамікою, «перегукуваннями» різних груп хору, регістрово зростаючою фактурою. Кульмінацією розділу висту-

пає фрагмент *Meno mosso* («Зареготався дід наш дужий...»), у якому звучить монументальне хорове tutti (партію якого дублює оркестр) в динаміці ff, з прониканням у акордовий склад фактури елементів імітаційної поліфонії.

III розділ — *Moderato con moto* (Помірно рухливо) — у Шевченка є похідною піснею запорожців. Композитор максимально наближує дану тему до народних козацьких пісень. Це вдається йому за рахунок перемінного метру, оспівувань, унісонних закінчень фраз, ходах по головних тризвуках ладу, доручення даної теми чоловічому хору (що виступає в образі козаків), ілюстративного оркестрового супроводу. Слова ж оповідача про появу отамана Гамалії у кінці розділу представлені схвильованим теноровим соло. В оркестрі змінюється фактура викладення: з'являється нова остинатна ритмічна фігура — восьма і дві шістнадцятих, яка імітує біг коней. Одною з найважливіших інтонацій розділу стає стрибок на ч.4 (і в оркестрі, і в хорі) як підкреслення вольового, мужнього та незламного характеру козаків.

IV розділ — *Andante* — оповідає про спокійну Візантію, що не очікує «гостей» з моря, змальовує поневолених козаків у Скутарі, які і у кайданах не втрачають віри у спасіння. У музиці з'являються насторожуючі хроматичні ходи, арпеджіо в оркестрі ілюструє бурхливе море. Одиноко звучить соло сопрано у кінці розділу, зосереджуючи у собі біль і страждання в'язнів.

V розділ — *Andante* — сердешна молитва полонених козаків. Скорик чуйно втілює літературну молитву у музичній канві: з'являються світлі нариси мажорного ладу, гармонічна фактура викладення, що наближує звучання до хоралу, спокійний темп, тиха динаміка, яку фрагментарно порушує кульмінаційний вигук полоненої душі на словах «В залізі руки принести...».

VI розділ — *Allegro* (скоро) — битва Гамалії з ворогами. Як у літературній поемі даний епізод є кульмінаційним, так і музично розділ виступає кульмінацією драматизму та напруження усього твору. Швидкий темп, рішучий пунктирний ритм, паузовані вигуки хору на словах «Ріж! Бий! Катуй!», хореїчність літературного і музичного тексту, теситурно зростаючі пасажі в оркестрі, закличні квартали та трагічні низхідні секундові інтонації, гучна динаміка (ff), акцентований рух паралельними тритонами, остинатна тріольність у супроводі, силабичний принцип вокалізації тексту — все це підсилює кульмінаційне значення даного епізоду, підкреслюючи нерозривну єдність хорової тканини з поетичним джерелом.

VII розділ — оповідає про результати битви запорожців з ворогами — визволення в'язнів та безперечну перемогу козаків. Музика розділу містить філософські узагальнення: низхідна секундова інтонація подається у збільшенні, уповільнюється темп, завершуючі висновки доручено озвучувати дуету соло сопрано та тенора, насиченого хроматичними ходами.

VIII розділ — *Piu mosso* (більш рухливо) — переможна пісня козаків, уславлення Гамалії. Знову композитор максимально наближує епізод до народної козацької залихвацької пісні: з'являється маршовий метр — 4/4, характерні інтонаційні звороти (висхідні квартали), гармонічна фактура, чоловічий хор, зростаюча динаміка (від *p* до *ff*). У кінці розділу до теми перемоги підключається увесь склад хору та оркестру, наче передзвони, з'являються довгі тривалості, які разом із загальним гучним *ff* завершують кульмінаційний розділ.

IX розділ — кода — мелодійне соло тенора і сопрано, що звучить на фоні «морського» супроводу оркестру — адже переможці-козаки пливають до рідної Батьківщини.

Зазначимо, що у середині жанру поеми-кантати можна часто спостерігати й інші «піджанрові» зв'язки: з народними думами її споріднюють поєднання епічної розповідності і конкретної зображальності; зі сценічною драматургією — жанрові сцени, рельєфні образи, наближення сольних епізодів до форм аріозо і монологу, ансамблі; з симфонічним жанром — ілюстративна зображальність, музична «пейзажність»; з літературною поемою — введення ліричних відступів, прямої мови. У даному творі також вбачаємо схильність до деяких «піджанрових» зв'язків: композитор демонструє характерне для народних дум вправне вміння розспівувати слово та «сказувати» мелодію. Народність мови поета органічно інтерпретується фольклорними витоками музики Мирослава Скорика, що проявляється у типових для українських пісень інтонаційних зворотах (закличні квартові стрибки, ламентозні секундові та секстові інтонації, оспівування стійких щабелів ладу та ін.), перемінному метрі, застосуванні принципів варіаційності та повтору, поєднанні гомофонно-гармонічного та поліфонічного складів, наявності частих хорових унісонів, русі паралельними інтервалами (терціями, секстами) та ін. Неодноразово у творі підкреслюється пісенність української душі. Вона допомагає козакам у визвольній битві, живе у самій народнопісенній поезиці Шевченка, майстерно викристалізовується у мелосі поеми-кантати Скорика. Цікаво, що поряд з цими природними фольклорними витоками спосте-

рігаємо і суто сучасні прийоми хорового письма, які органічно співіснують з першими: політональність, складна ритмічна організація, рух паралельними тритонами та збільшеними секундами, гармонічні кластери, несподівані відхилення, використання неакордових звуків та ін.

Риси поеми у музичній тканині твору знаходимо скрізь: у зверненні до поеми як літературного першоджерела, у наявності фольклорних витоків, у майже ілюстративному зв'язку музики з поетичним словом, у поєднанні епічної оповідальності, зосередженості, філософічності та неспішності розгортання музичної думки з тонким ліризмом мелодики хорової тканини, емоційним та драматичним насиченням твору.

Особливу увагу привертає форма поеми-кантати: від кантати композитором узято масштабну багаточастинність, від поеми — єдиний наскрізний розвиток музичної тканини.

Увесь музичний твір образно, драматургічно та інтонаційно тісно пов'язаний з літературним джерелом. Незважаючи на велику кількість хорових творів, покладених на тексти Шевченка, Скорика вдається самобутнє прочитання літературних образів, передача власної трактовки художньої канви, сучасна концепція музичного висловлення, яка не втрачає національних коренів та хорових виконавських традицій. Органіку вбачаємо і у обраному композитором жанровому синтезі — поемі-кантаті. Підводячи підсумки, розглянемо та порівняємо, як саме трактує у творі Скорик риси кожного із жанрів.

Поема-кантата М. Скорика «Гамалія»	
Найбільш притаманні риси жанру поеми	Синтез епічної широти з тонкою лірикою; витoki інтонаційного та драматургічного розвитку твору з поетичного першоджерела; наскрізний розвиток форми; наявність фольклорних витоків; музично-текстова символіка; звернення до літературного жанру поеми.
Найбільш притаманні риси жанру кантати	Наявність сольних епізодів (сопрано, тенор), дуетів (сопрано+тенор); чергування сольних, хорових та інструментальних епізодів; вокально-симфонічне спрямування музики.

Таким чином з'ясуємо, що кількість рис, найбільш властивих жанру поеми, перебільшує ознаки кантатності. Однак введення у поему сольних епізодів та дуетів, розгорнутих інструментальних епізодів, вокально-симфонічне спрямування підштовхнуло композитора

залучити своє творіння до категорії синтетичних жанрів, а саме до «поеми-кантати». У даному випадку, проаналізувавши твір, можемо говорити про кантатність — як зовнішню оболонку форми твору та поемність — як його внутрішню сутність.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов / [под ред. Н. Ю. Шведовой]. — М. : Азъ, 1995. — 928 с.
2. Чернякова О. В. Музыкальные жанры : [словарь] / О. В. Чернякова; [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://muzcolledg.ucoz.ru/zhanry_muzyki-slovar.pdf.
3. Шевченко Т. Кобзарь / Т. Шевченко. — К. : Дніпро, 1986. — 108 с.

Іванова Ю. Особенности структуры поэмы-кантаты М. Скорики «Гамалия» (к проблеме жанрового синтеза). В статье рассматривается поэма-кантата Мирослава Скорики «Гамалия» на текст Т. Шевченко, акцентируется внимание на влиянии синтеза музыки и поэтического слова на развитие жанра поэмы в украинской хоровой культуре, особенностях жанрового синтеза поэмы и кантаты.

Ключевые слова: хоровая поэма и кантата, жанровый синтез, музыкальная Шевченкиана, Скорик «Гамалия».

Ivanova J. Structural features of the poem-cantata of M. Skoryk «Gamalia» (in the context of genre fusion). The article discusses the poem-cantata Miroslav Skoryk «Gamalia» to the text of T. Shevchenko, focusing to the influence of the synthesis of music and poetic words of the poem in the development of the genre in the Ukrainian choral culture, especially the fusion genre poems and cantatas.

Key words: choral poem, and the cantata, genre synthesis, musical Shevchenkiana, Skorik «Gamalia».

