

8. Скорина Л.В. Аналіз художнього твору: Навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика) / Л.В. Скорина. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. – 424 с.
9. Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрис, 2002. – 744 с.
10. Чемерис В. Генерали імперії: Історичні романи / Валентин Чемерис. – Харків: Фоліо, 2008. – 380 с.
11. Чепіга В. Убивство на хуторі біля Диканьки / Володимир Чепіга // Вітчизна. – 2003. – № 11 – 12. – С. 152 – 155.
12. Шевченко Т. Г. Кобзар. Вперше зі щоденником автора / Т. Г. Шевченко; упоряд. та комент. С. А. Гальченка; перед. І. М. Дзюби. – Харків, 2012. – 960 с.

Косінова О.М., канд. філол. наук (Херсон)

ББК 83. 3 (4 УКР)

УДК 821.2

Принципи музичної композиції у творах П.Тичини

У статті розглядаються синтетичні особливості поетичного доробку Павла Тичини, зокрема використання у творах автора принципів музичної композиції «allegro», «варіаційність», «adagio», «григоріанський хорал» тощо. Увага акцентується на застосуванні Тичиною принципу антифонного співу.

Ключові слова: поезія, «allegro», «варіаційність», «adagio», «григоріанський хорал», «вертикальні ходи», антифон.

The article deals with synthetic features poetic works of Paul Tychna, particularly in the works of the author's use of the principles of musical composition «allegro», «variatsiynist», «adagio», «Gregorian chant» and so on. Attention is focused on the use of antiphonal singing Tychna elements.

Tags: poetry, «allegro», «adagio», «variatsiynist», «Gregorian chant», «vertical moves», antiphon.

У своїй творчості Павло Тичина – справжній фахівець літературного та музичного мистецтв – здійснював

інтермедіальний синтез поезії та музики. На глибокі знання у галузі музичного мистецтва вказує сама фактура і текстура поезій; широке використання у тексті тих виражальних засобів, які властиві різним жанрам музичного мистецтва, лейтмотивів, контрапунктів та принципів музичної композиції (композиція – лат. складання, зв'язування – будова художнього твору, яка зумовлена його змістом, характером і призначенням) зокрема – «allegro», «adagio», «варіаційність», «григоріанський хорал» тощо.

Зіставлення і контрастність образів або принцип «allegro» – неодмінна особливість композиції будь-якого музичного твору: «емоційно-звуковий контраст, раптове нарощення сили, висоти звучання (інтонації) й швидке його спадання... цю закономірність Л. С. Виготський визначив як протипочування» [Костенко 1982: 184]. Цей принцип яскраво простещується у поемі-симфонії Тичини «Сковорода», де поет поряд з контрастністю використовує принцип повтору, варіаційності.

У музичному мистецтві розрізняються варіаційна форма та варіаційний метод розвитку – «варіаційність», за принципом якого побудовані інші музичні форми. І форма варіацій, і варіаційний метод розвитку – найпоширеніші явища у музичному формоутворенні: саме вони відповідають естетичному закону мистецтва – різноманітність у єдності або єдність у різноманітності [Холопова 2001: 121]. У поезії «Арфами, арфами...» бачимо, що кожна строфа твору по-новому розкриває головну тему, тему весни: «1. Думами, думами – / наче море кораблями, переповнилась блакить / Ніжнотонними: / Буде бій / Вогневий! / Сміх буде, плач буде / Перламутровий... / 2. Стану я, гляну я – / Скрізь поточки як дзвіночки, жайворон, як золотий / 3 переливами: / Йде весна / Запашна, / Квітами-перлами / Закосичена».

Перша строфа переповнена небом, блакиттю, простором. Виникає «передчуття майбутньої грози, приходу радісно-тривожної пори, коли «Сміх буде, плач буде перламутровий...» [Клочек 1986: 257]. У другій строфі вже нема такого простору. Погляд поета спрямований на землю: «...скрізь струмочки, як дзвіночки, жайворон, як золотий з переливами...». Як бачимо, в обох строфах тема весни здійснюється різними словесними варіаціями.

Таким чином, можемо стверджувати, що «композиція поезії «Арфами, арфами...» має музичний характер, а точніше, вона виникла в результаті зближення музичної форми, що визначається як «тема з варіаціями», із формами словесно-віршованого вираження» [Клочек 1986: 258]. Подібну композиційну особливість спостерігаємо у більшості лірико-пейзажних поезій «Сонячних кларнетів» – «Закучерявилися хмари...», «Гаї шумлять...», «Деся надходила весна...», «Цвіт в моєму серці...», «Квітчастий луг...» та інших. Отже, бачимо, що композиція більшості творів лірики природи Тичини побудована за аналогією до музичної теми з варіаціями.

Форма *Adagio* – самостійний структурний тип, що застосовувався в музиці від Гайдна та Моцарта до Веберна та Прокоф'єва у повільних частинах концертів, симфоній, квартетів, сонат, також в окремих повільних п'єсах. Форма *Adagio* – така трьохчастинна репризна форма, у якій 1 ч. – період чи проста форма, 2-я ч. – на новій темі, між частинами – зв'язуючі розділи, схема її така: А, Зв., В, Зв., А, кода. Форма *Adagio* – одна з різновидів 2-ї форми рондо в класифікації п'яти форм рондо А. Маркса. Жанр рондо – один із найпоширеніших у творчості поета.

Форма кола в збірці «Сонячні кларнети» дає той найчистіший варіант ритміко-синтаксичного повтору, який називають «накладанням». Унікальну будову «накладання» має вищезгадувана поезія «Арфами, арфами...». Ритмічний малюнок поезії-рапсодії (рапсодія – твір, переважно вільної форми, на основі народних мелодій) накладається на інші строфи, повторюється протягом усього тексту без істотних змін.

Свого часу Г.Майфет звернув увагу на композицію кола в поемі «Золотий го́мін» (початок і кінець близькі словесними групами). Рідкісне емоційне піднесення відчувається у початкових рядках поєми і в цьому ж мажорному ключі – кінцівка поєми: «Над Києвом – золотий го́мін, / І голуби і сонце!». Є підстави говорити про ознаки рондо та ознаки симфонічного твору (адже симфонічний твір – твір циклічний). Як і у симфонічному оркестрі, рух і розвиток подій у поєми виростають і розробляються: «Уночі, / Як Чумацький Шлях срібlistу куряву простеле, / Розчини вікно, послухай: / Слухай: / Деся у небі, плинуть ріки, / Потужні ріки дзвону Лаври і Софії!...». Форму кола спостерігаємо і в поєми

«Срібної ночі». Твір має своєрідне словесне обрамлення, ним починається і закінчується: «То мама спить. Так дише в спальні, немов в степу цвіркунчик» (початок) і «Та мама дихала так дзвінко, немов цвіркунчик у степу...» (закінчення).

«Григоріанський хорал» (названий на честь папи Григорія Великого) – гілка, яку відрізняє інтонаційна скупість та особлива побудова меж музичного цілого [Холопова 2001: 158]. Під григоріанським співом розуміють виконання одним голосом без інструментального супроводу частини римо-католицького богослужіння. Упродовж століть він змінювався, виникали його нові жанри, композиції, особливості. Відомо, що *респонсорний і антифонний* спів – складові одноголосого виконання – є основою *григоріанського співу*.

Як свідчить історія розвитку духовної музики, основний її розспів іменувався знаменним та формувався під час великого історичного періоду з XII до XVII ст., поділяючись на два субперіоди – з XII до XV ст. і з XV до XVII ст. Більш пізній субперіод відрізнявся повним розспівом, що замінив собою ділянки попередніх речитативів [Холопова 2001: 185]. Важливу паралельну гілку до знаменного розспіву складав розспів демественний, не заснований на осьмогласії, він мав свої яскраві особливості, перш за все ритмічні (подвійний пунктирний ритм, за сучасною термінологією) та розспів путьовий. Канонізовану текстову основу цього одноголосного співу складала виключно проза, яка ніде не поступається рівномірно-ритмованим віршам [Холопова 2001: 121].

Характер мелодичної лінії у всьому основному знаменному розспіві – безкульмінаційний, позбавлений спрямованості до централізуючих вершин. Плавні підйоми та спади мелодії можна порівняти з коливанням колосся. Ладову основу знаменного розспіву складає звукоряд, який має не октавну (як західні церковні лади), а квартову основу, яка виявляється у наслідуванні чотирьох осередків – «согласій». Кожне «согласіє» має при цьому діапазон терції, оскільки заповнюється поступеним рухом по три звуки. В реальному наспіві зустрічаються і хроматичні звуки. Систему восьми гласів, яка діє у знаменному розспіві, зовнішньо можна порівняти з системою західних восьми церковних ладів. Вісім давньоруських гласів – це начебто вісім збірок знаменних піснеспівів. Кожен має відносну спільність (в залежності від

характеру та темпу, у зв'язку з залученням до окремих свят річного церковного кола, з типізованим набором поспівок, які у свою чергу мають ритмізовані ритмічні і типові звороти). Виключну особливість знаменного розспіву складає обґрунтованість тисяч його піснеспівів на тих самих мелодичних формулах – знаменних поспівках. Така ж самобутня ритміка цього розспіву. Вона не відповідає жодній з відомих систем ритму Заходу чи Сходу. Її організують два основних принципи — формульність та мономірність [Холопова 2001: 186].

Всі музичні жанри знаменного розспіву є складовими православних служб. Існує усталений жанровий підрозділ на псалмодію та гімнографію. Крім того, по відношенню до тексту розрізняються жанри узагальнені (на різні тексти) і конкретно-текстові (на один визначений текст) [Холопова 2001: 188]. Узагальнені жанри містять різні види піснеспівів серед яких є *антифон*, який отримав свою назву завдяки виконанню по черзі лівим та правим кліросом.

Антифон (грецьк. *αντιφωνος* – такий, що звучить у відповідь) – наспів, який виконується по чергово двома хорами або солістом і хором. Принцип антифону здавна застосовували у культовій практиці східних народів. У Європі антифон поширився спочатку в Італії, пізніше став одним із важливих ранньохристиянських наспівів у європейських країнах; у католицькому богослужінні антифон – це рефрен, виконуваний до й після псалма або євангельської пісні; антифоном також називають жанр літургійних піснеспівів, який виконуються хором у формі діалогу тощо. Уведення його до християнського богослужіння пов'язують з іменем антиохійського єпископа Ігнатія Богоносця (2 ст.). За древніми переказами, цей святий був серед дітей, яких Ісус благословляв: «Пустіть дітей, нехай ідуть до Мене; не бороніть їм: таких бо Царство Боже».

Саме принцип старовинного антифонного співу використовує Тичина під час написання своїх творів з так званими «вертикальними ходами»: «Звідки в моїх віршах з'явилися «вертикальні ходи»? Насамперед: хочу відзначити тут ту думку, що в теорії віршування молоді навряд чи й знайдуть хоч словечко про ці так звані мною «вертикальні ходи». В моїх віршах вони з'явилися у вірші «Закучерявилися хмари». Там під час

розташування однієї думки в горизонтальних рядках вірша вклиняється запитання, а за ним і відповідь – другої іншої думки... Я ці два місця запитання й відповіді відзначаю тут у своєму прикладі жирним шрифтом: Закучерявилися хмари. / Лягла в глибінь блакить... О м и л и й д р у ж е, – знов недуже – / О л ю б и й б р а т е, – розп'яте – / Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить, – Закучерявилися хмари... / Ля-сі (вгору) – ре-фа-сі (униз).

Знаю: не один із композиторів, читаючи це, усміхнеться, що я, не знаючи теорії музики, та отаке ось стверджую» [Тичина 1988, 11: 300].

Цей же принцип Тичина застосовував і в поезії «Подивилась ясно»: «*Подивилась ясно,* – заспівали скрипки! – / *Обняла востаннє* – у моїй душі. – / Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді. / Заспівали скрипки у моїй душі!»

У цьому випадку почергове, діалогічне виконання «створює ефект поліфонічного викладу, що виражається через уведення двох змістових ліній, верхнього і нижнього голосу: «Подивилась ясно... / ...Обняла востаннє...» і «...заспівали скрипки... / ...у моїй душі». Додатковим підкресленням змісту й значення рядків «вертикального ходу», музичним прийомом, який виражає стан і почуття ліричного героя, стає останній рядок катрена «...Заспівали скрипки у моїй душі!», у якому вповні відчувається сила багатоголосся, що був «розірваний» у перших двох рядках, подаючись через цей контрапункт, і вкінці звівся в єдине цілісне речення, сформульовану думку» [Фока 2012: 182]. Таким чином, спостерігаємо не тільки процес переходу голосу від верхнього до нижнього і навпаки та в кінці їхнє поєднання, а й їх почергове виконання. Елементи антифонного співу наявні і у поезії «З кохання плакав я...»: *З кохання плакав я, ридав.* / *(Над бором хмари муром!)* / *Той плач між нею, мною став –* / *(Мармуровим муром...)*... / *Пливуть тужіння угорі.* / *(Вернися з сміхом-дзвоном!)* / *Спадає лист на вівтарі* *(Кучерявим дзвоном...)*

Тут поліфонічний ефект також створюється через наявність двох змістових ліній: «*З кохання плакав я, ридав.* / *(Над бором хмари муром!)* / *Той плач між нею, мною став –* *(Мармуровим муром...)*». Отже, перша змістова лінія – «*З кохання плакав я, ридав.* / *...Той плач між нею, мною став...*» і друга – «*... (Над бором хмари*

муром!)). / ... («Мармуровим муром...») доповнюють одна одну, граючи багатоголоссям. Кожний четвертий рядок катрена – уточнення другого: рядок «... (Мармуровим муром...)» є уточненням до рядка «... (Над бором хмари муром!)», «... (Кучерявим дзвоном)» – до «... (Вернися з сміхом-дзвоном)» [Фока 2012: 183].

У вірші-антифоні «Там тополі у полі...» внутрішній стан «закоханого юнака, почуття якого не знайшло щирої відповіді, передано з винятковою досконалістю...» [П'янов 2002: 132]: Йду в простори я, чулий, тривожний / *(Гасне день, облітає, мов мак)*. / В моїм серці і бурі, і грози, / Й рокотання-ридання бандур... / Хилить вітер жита понад шляхом / *(Ой там хмара похмура з півдня)* / І так сумтно, так сумно співає – / Тільки перепел б'є десь у дзвін... / Моя пісне, вогниста, шалена / *(Креше небо і котить свій гнів)*, / Ах, розбийся на світлі акорди, / Розридайсь – і затихни, як грім...»

Треба зауважити, що елементи музично-композиційної побудови поет використовує і коли звертається до жанру церковної музики. Один з прикладів – епічно масштабний, стиснутий до меж поетичної мініатюри, як «згусток народної епічної пісні» [Новиченко 1979: 42] твір «Псалом залізу». Різноплановий і центральний його образ – образ «псалма залізу». Назва цієї поеми багатозначна. У першому випадку поезію трактуємо як захоплену хвалу, гімн залізу, у другому – інтерпретуємо як релігійну пісню, молитву. Л. Новиченко аналізує твір як поетичний «гімн залізу», В. П'янов тлумачить крізь призму музики, підкреслюючи, що поет вдавався до псалмів не для наслідування і переспіву відомих текстів, а тільки для того, щоб стару форму наповнити новим змістом. Твір тільки своїм загальним спрямуванням, прославним тоном нагадує пісні й молитви Давида, які за розкладкою Д. Бортнянського Тичина співав ще в монастирському хорі» [П'янов 2002: 134]. Псалом (від грецьк. *ψαλμός* – хвалебна пісня) – старовинний вид піснеспівів на вірші Псалтирі. Оскільки псалом складає одну з основ богослужіння, в його музичній парадигмі відбилися всі історичні види церковного втілення слова: читання-розспівування, хорова декламація, розспівна мелодика.

Таким чином, можемо стверджувати, що у творах П. Тичини функції слова змінюються з інформативної на евокативно-настровеу за рахунок використання автором таких принципів музичної композиції, як: «allegro» (принцип емоційно-звукового

контрасту, використаний у поемі-симфонії «Сковорода»), «варіаційність» (тема вірша по-різному варіюється у кожній строфі), «*adagio*» (широке використання автором музичного жанру рондо), а також «григоріанського хоралу» (застосування принципу антифонного співу, використання «вертикальних ходів») – все це зайвий раз підтверджує, що в основі творчості видатного українського поета Павла Тичини – музична концепція.

Література: *Клочек 1986:* Клочек Г. «Душа моя сонце намріяла»: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. – К., 1986; *Костенко 1982:* Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. – К., 1982; *Маценко 1994:* Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. – К.: Музична Укр., 1994. – 152 с. *Новиченко 1979:* Новиченко Л. Поезія і революція. – К., 1979; *П'янов 2002:* П'янов В. На струнах вічності // Нарис та есеї. – К., 2002; *Тичина 1983 – 1990:* Тичина П. Г. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – Т. 11 : Щоденникові літературно-мистецькі записи. Підготовчі матеріали. – 1988. – 549 с.; *Фока 2012:* Фока М. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини : монографія / Кіровоград : МПП Антураж А, 2012. – 340 с.; *Холопова 2001:* Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2 е изд., испр. – СПб: Изд.- во Лань, 2001. – 496с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). ISBN 5811403925. Режим доступа <http://ru.scribd.com/doc/132263883/ВалентинаХолоповаФормымузыкальныпроизведенийpdf>;

В статье рассматриваются синтетические особенности творческого наследия Павла Тычины, в частности – использование таких принципов музыкальной композиции, как: «allegro», «adagio», «вариационность», «григорианский хорал» и т.д. в поэтических произведениях автора. В центре внимания – использование в поэзиях принципа антифонного пения.

Ключевые слова: поэзия, «allegro», «adagio», «вариационность», «григорианский хорал», «вертикальные ходы», антифон.