

УДК 784.1

О. Драгомирецька

## ОБРОБКИ ПІСЕНЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ АНАТОЛІЄМ АВДІЄВСЬКИМ: СПЕЦИФІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ

*Постановка проблеми.* Багата та об'ємна традиція хорової обробки народної пісні набуває особливих рис і в другій пол. ХХ ст., даючи зразки різноманітних підходів до народнопісенного джерела. Адже в цьому розмаїтті виділяються напрямні лінії трактування фольклорної основи, що залежать від творчої особистості автора, тих завдань, які він перед собою ставить, суспільно-культурного контексту. В загальному процесі історико-стильової видозміни принципів обробки важливо з'ясувати кілька засадничих проблем, що в сучасних умовах глобалізації культури і мистецтва, його «вестернізації» та «американізації», втрати національної самобутності, виникають у функціонуванні хорового співу. Водночас констатуємо збереження низки суспільних функцій сучасними хоровими колективами України, на відміну від інших національних шкіл та трансформації сучасної хорової обробки народних пісень у творчості провідних композиторів та диригентів відповідно до нових культурних реалій. На це звертають увагу й провідні сучасні українські фольклористи, підтвердження чому знаходимо в працях М.Бурбана, А.Гуменюка, С.Людкевича, О.Бенч, А.Лашенка, С.Грици, Н.Горюхіної, О.Козаренка, В.Перепелюка, О.Скопцової, О.Смоляка, О.Таранченко, О.Торби, І.Шатової та ін. [2].

Особливо дискусійними видаються в цьому контексті пісні літературного походження, які одні дослідники вважають повноцінним зразком фольклору, інші ставляться до них доволі скептично. Підтримуючи їх значну самоцінність у фольклорній спадщині, наведемо спостереження С.Кримського: «Формування власних культурних цінностей в Україні відбувалось у своєрідному «крейсуванні» між різними культурними формами. Ці мандри у світі культури набували іноді вигляду розігрування різних варіантів поведінки, в якому моделювалось певною мірою входження народу в коло світової цивілізації» [4; 426-427]. Тож, щоб зробити свій внесок у вирішення цієї проблеми, була сформульована *мета даної статті*: розкрити специфіку обробок українських народних пісень літературного походження в доробку одного з найвизначніших хорових диригентів другої пол. ХХ ст. А.Авдієвського в світлі духовно-мистецьких викликів нашого часу.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Обробки А.Авдієвського являють показовий зразок підходу до народної пісні з боку не лише талановитого музиканта-практика, диригента з понад 50-річним стажем роботи з різними хорами, але й особистості, що за своїм родинним вихованням і за інтересами, сформованими в роки навчання, глибоко закоріненої у фольклорну традицію. Звернемось в цьому зв'язку до твердження самого А.Авдієвського, висловленого ним в одному з інтерв'ю: «Увага до фольклору – цілком природна потреба кожної інтелігентної людини. І рано чи пізно така «мода» мала з'явитися. Бо наш народ продовжує народжувати таланти. Вони проявляють себе в усіх жанрах, у тому числі й в естраді (яка теж має глибоке коріння в українській культурі). І це знову-таки означає, що в основу естетичного виховання молоді треба ставити традиційну народну музику, нашу невмирущу пісню» [1]. Саме тому його обробки і отримали таку популярність та визнання як в Україні, так і за її межами.

Обробка однієї з найвідоміших українських народних пісень на вірші Т.Шевченка «Думи мої» виразно демонструє талант А.Авдієвського у вдумливій, винахідливій роботі не тільки з мелодією, але й з текстом, який в засадах обробки отримує розкриття «підтекстів». Хоча завдяки своїй надзвичайній популярності ця пісня зазнала численних інтерпретацій і перетворень: від прекрасної кантати В.Сильвестрова до примітивного самодіяльного переспіву, в хоровій практиці минулого була найбільш розповсюджена куплетно-варіантна версія з мінімальними змінами, переважно, темпово-агогічними, інваріанту пісні. А.Авдієвський же трактує її цілком інакше, в артистичному ключі, розкриваючи послідовність тексту і музики як хорову поему, забезпечуючи наскрізний розвиток і уважно розкриваючи приховані змісти поетичного тексту.

А.Авдієвський, на нашу думку, у своїй обробці глибоко проникнув як у сутність Шевченкової поезії, так і фольклорного музичного шедевра на слова Кобзаря. Цього результату він досягнув через використання складної і багатогранної системи інтонаційно-ритмічних асоціацій – від епічної речитації до церковного співу, до театральнo-драматичної стилістики.

Основний принцип, якого дотримується у шевченковій пісні автор обробки, – наближення до стримано-епічної манери речитації кобзарів, одразу апелюючи до сутнісної характеристики поетичного першоджерела: символу Кобзаря як носія пам'яті поколінь і духовного коду нації. Відповідно особливої ролі набуває, по-перше, унісонний тип викладу, хорова фактура немовби згортається до однієї головної, як же виразної декламаційно-розповідної лінії, щоби потім знову розшаруватись у багатоголосі.

По-друге, провідної виразової ролі набуває експресивна метроритмічна пульсація, що походить із природи метроритміки мелодії пісні з послідовно дотриманим рядом синкоп. У розмірі 6/8 витриманий своєрідний пульс: витримана перша і друга доля з заключною вісімкою на третій долі, а навпаки, коротка перша доля з чверткою на другій-третьій долі, що створює емоційний ефект важкого зітхання, яке рветься з глибини душі. Композитор майже ніде не затушовує цієї синкопи підголосами, комплементарністю голосів, що не ведуть мелодію, а, навпаки, послідовно виділяє її. Тому, коли двічі синкопа все-таки заповнюється плавним веденням вісімок – у шостому і чотирнадцятому такті – це сприймається дуже свіжо, як вияв схвильованої розповіді.

По-третє, важливу виразову функцію композитор відводить динамічній палітрі, яку сприймає не як «неспецифічний елемент виразової системи» (за В.Медушевським), а як один із найістотніших компонентів цілісного художнього образу. Подаємо послідовний ряд динамічних видозмін, які відповідають драматургічному розвитку пісні і показують послідовність динамічних відтінків у кожному куплеті:

$$1p - 2mp - 3f - 4mf - 5p;$$

Таким чином і через логіку зміни динамічних відтінків композитор досягає заокругленості всієї форми.

Подана обробка яскраво свідчить про уважне ставлення автора не лише до змістовного ряду, закладеного в тексті і мелодії, але й до підтекстів, тих змістовних обертонів, котрі містяться у специфічній будові фраз, можливості ладотональної колористики в інтерпретації автентичної пісенної мелодії.

У першому куплеті автор обробки виявляє несподівану спорідненість народнопісенної мелодії з давнім духовним розспівом, суворою монодією, доручивши початкові фрази унісону чоловічих голосів. Стриманий суворий характер, який надає такий тип викладу, дозволяє розкрити змістовний підтекст: дума Кобзаря, щодо якої він наголошує особистісний компонент («думи мої») – найбільш сокровенне послання, яке геніальний поет передає нащадкам з надією і вірою в їх майбутнє.

Подальший розвиток музичної думки відбувається по висхідній лінії, поступово драматизується, активізується, розширюється в просторі, тобто захоплює ширший регістр, а водночас вводиться більш диференційована фактура. Розповідно-експресивний відтінок, що досягається такими прийомами обробки, нагадує про інший пласт української духовної традиції: кобзарський епос. Таким чином, епічне, філософсько-споглядальне світовідчуття, яке загалом панує в обробці, отримує дві асоціативні грані: сакральну і фольклорну, безпосередніше пов'язану із головним Шевченковим символом кобзаря.

У наступних куплетах А.Авдієвський знаходить точний прийом, що дозволяє зберегти загальний суворо-епічний стрій пісні, водночас тонко розцвічуючи його новими експресивними деталями. Риси музично-драматичної виразовості, типової зокрема для українського театру, впізнаються в інтонаційно-фактурному, гармонічному наповненні деяких ключових слів. Так, не випадково, кульмінаційним стає словосполучення «щире серце». Адже кордоцентризм, філософія серця, яка є найважливішою для української ментальності, у Шевченковій поезії також проходить наскрізною лінією всіх його писань. Те ж глибинне відчуття всіх колізій сучасного і минулого, духовного коду нації, через сердечне співвідчуття притаманне і А.Авдієвському – як автору численних обробок і диригенту.

Ідея суспільної призначеності та заангажованості митця, що своєю творчістю передусім служить народові, винятково близька А.Авдієвському, тож його опрацювання народної пісні та виконання під його батуту вражає експресією і водночас філософською самозаглибленістю, в якій ідеально витриманий баланс згаданої вище української ментальної кордоцентричності та філософської епічності кобзарського мистецтва. Варто додати, що ця обробка з'явилась у творчому доробку Маестро 1981 р. – на зламі тривалого періоду брежнєвської стагнації, в очікуванні і надії близьких історичних змін.

Хоча мелодія надпопулярної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» на слова Т.Шевченка має відомого автора – Данила Яковича Крижанівського, була написана одеським шкільним вчителем на дев'ять строф із поеми «Невольник» спеціально для Марка Кропивницького, розрахована на його голос – для соліста у супроводі фортепіано і йому присвячена, вона широко побутує як народна і

отримала низку композиторських обробок, найчастіше хорових (Варто пам'ятати, що крім обробок пісні Крижанівського, є ще й інші композиторські втілення вірша Шевченка, приміром, хор Л.Ревуцького). Саме хорові версії пісні міцно увійшли до репертуару колективів. Серед композиторських обробок згадаємо обробку Є.Козака. Часто обробку цієї пісні здійснюють самі керівники хорів – до них відносимо обробку А.Кушніренка, керівника Буковинського хору, А.Пашкевича, свого часу керівника Черкаського народного хору, М.Кацала, керівника хору хлопчиків «Дударик» зі Львова, В.Кучеровського та ін.

А.Авдієвський підійшов до пісні як до урочистого гімну, враховуючи її історичну долю. Адже не раз поруч із «Заповітом» та «Думи мої» вона трактувалась як нетлінний символ духу нації і в такій функції виконувалась на численних шевченківських вечорах. Тому автор обробки відмовляється від будь-якої диференціації фактури, впровадження виразних підголосків і від початку до кінця утримує щільний акордовий виклад, наближаючись до ефекту органно-хорової звучності.

Деякі зміни вносить Авдієвський в гармонічне вирішення обробки. Мається на увазі, наприклад, впровадження наступного, доволі експресивного ходу: зіставлення тризвуку третього шабля з VII6/5 до субдомінанти. Драматичне звучання ввідного зменшеного акорду до субдомінанти співпадає зі словами першого куплету «високі» і, таким чином, ілюструє сенс слова.

Загалом, ця обробка належить до «візитних карток» хору ім. Г.Верьовки і сам текст обробки стає по-справжньому зрозумілим лише в контексті його інтерпретації, являючи зразок нерозривної художньої єдності автора обробки – композитора і диригента.

Коли А.Авдієвський брався за обробку пісень, котрі мали виняткове місце, як символ історичної долі народу, його боротьби за незалежність, він виявляв при тому особливу творчу інвенцію, розгортаючи справжні хорові поеми-сцени. Це відноситься до обробок шевченківських пісень, що побутують як народні, і водночас – до інших пісень літературного походження, зокрема до обробок пісенної спадщини українського стрілецтва. В останній групі слід виділити три найбільш показові зразки: «Взяв би я бандуру» до слів М.Петренка, реквієм за загиблими товаришами, пісню братів Левка і Богдана Лепких «Чуєш, брате мій» та пісню-гімн стрілецтва на слова С.Чарнецького «Ой, у лузі червона калина».

Знаменита пісня «Взяв би я бандуру», один із символів українського раннього романтизму дошевченківської доби, не позбавленому ще рис сентименталізму, до слів М.Петренка, переважно трактувалась у чутливо-зітхаючому характері. Це доволі закономірно, якщо врахувати образно-тематичне коло літератури тієї доби – крім самого Петренка, поезії В.Забіли, П.Гулака та деяких ін. Зосередженість на особистих почуттях, оспівування «недолі» (саме таку назву має інший знаменитий вірш Петренка – «Дивлюсь я на небо»), темних барв емоційної палітри закономірно викликала відповідну манеру їх музичної інтерпретації, в якій зітхання, ридання, вигуки, часом навіть перебільшена експресивна мелодика, не позбавлена іноді надривності, складала основу виразової системи. Ця традиція настільки прийнялась в українському музичному побуті, що відобразилась у численних виконаннях та обробках популярних пісень протягом 150 років.

Зовсім інакше прочитує популярну пісню літературного походження А.Авдієвський. Прикметно, що на роль головного героя – соліста він обирає не тенора, що найчастіше виконують цю пісню, а баса, ще й доручає заспів перших трьох куплетів лише солістові без супроводу. Це надає пісні більш суворого стриманого характеру, апелюючи вже до пізнішої шевченківської кобзарської символіки з елементами епічної героїки. Хор виконує тут основну функцію договорювання, а властиво, доспівування останньої фрази соліста. Дещо змінюється, варіюється тут сама основна мелодія пісні, частково редукуючи розспівні фрази та залишаючи лише основний кістяк.

У гармонічному наповненні чотириголосої фактури композитор вводить типово романтичну послідовність, з характерними для неї альтерованими функціями:

T6 – VII6/4 – DDVII7 – D,

що увиразнює кадансовий зворот.

Цікаво вирішений й останній куплет, що повторює слова першого куплету: в заспів додається другий соліст – бас, завдяки чому пісенна мелодія збагачується самостійним другим голосом. А заключне хорове резюме додає тонкі емоційно-колеристичні відтінки до загального образу. Початкове мотивне зерно перегармонізовується у F-dur, потім продовжується спадаючим ходом до фермати і врешті доходить до заключної тоніки, таким чином, уникаючи будь-якої надмірної сентиментальної експресії і надаючи перевагу виразу прихованого глибоко на дні душі страждання ліричного героя.

Основне, на що варто звернути увагу: автор обробки відмовляється від стереотипного супроводу вальсоподібного характеру, до якого звикли слухачі. Пісня розпочинається з невеликого інструментального вступу, де не просто застосовано виразний тембр бандури, але він і потрактований у більш модерному ключі, подібно, як трактував бандуру, наприклад, Гнат Хоткевич. На цьому барвному інструментальному тлі композитор поміщає партію соліста, притому знову ж таки обирає інший, аніж звично, тембр: не «солодкий» тенор, а суворий сильний баритон, навіть ближче до басового регістру. В хоровому супроводі сольної мелодії автор обробки також змінює стереотипи: хор не лише супроводить, а вступає в діалог із солістом, додає – особливо у приспіві, активному, цілеспрямованому, витриманому майже у манері козацького маршу – нових емоційно-образних обертонів. У такому ключі розгортається вся обробка, навіть завершення А.Авдієвський вирішує зовсім інакше, аніж у «тенорових» варіантах: замість ефектного верхнього звуку, обробка закінчується глибоким басовим тоном, що більше пасував би до епічної пісенності, навіть до думи, аніж до сентиментального романсу.

Переконливо зроблені Авдієвським і обробки стрілецьких пісень. Варто нагадати, що й ці обидві пісні, подібно до розглянутих вище, мають у своїй історичній долі низку обробок, деякі з яких зроблені видатними майстрами, класиками української музики. Так, пісня «Чуєш, брате мій» була опрацьована для хору К.Стеценком, Л.Ревуцьким, М.Гайворонським, учасником січового стрілецтва і товаришем авторів пісні (з первинною текстовою версією «Видиш, брате мій»), всі три обробки виконуються дуже часто. Оркестрову обробку пісні здійснив В.Полевий.

Гімн січового стрілецтва «Ой у лузі червона калина» опрацьовували десятки музикантів, серед них такі знакові особистості, як С.Людкевич, Є.Козак, А.Кушніренко, М.Гвоздь, П.Андрійчук, М.Кречко та багато ін. Звісно, А.Авдієвський знав більшість цих обробок своїх видатних попередників і колег і все ж відчув у собі силу сказати своє слово у новітньому хоровому прочитанні загальновідомих патріотичних пісень, втілити їх крізь призму свого світогляду. Найголовніше, що вдалось йому зберегти в цих обробках – гармонійність і натуральність відчуття природи народної пісні. В цьому він виявився спадкоємцем О.Кошиця, який стверджував: «Почуття, яке одухотворяє такі твори... – це стан вищої правди, вищої істини, а істина перш за все проста і чесна, вона не потребує широковіщуючих тлумачень і вичурності викладу. Якщо цей стан назвати, як у нас звикли, почуттям, або вульгарно його називають «настроєм», то лише для ідіота не буде зрозуміло, що форма вислову цього стану не може бути іншою, лише простою. І кожен, хто береться за композицію на ці теми і не перебуває у цьому «стані» або... не має цього «почуття», буде завжди балакун, позер, брехун...» [3; 105].

В обробці пісні «Чуєш, брате мій» основним принципом виявляється фактурно-регістрова диференціація та тонка градація динамічної палітри.

Початок пісні вирішена як переключка чоловічої і жіночої групи хору за респонсорним типом (питання – відповідь). Це цілком обумовлено поетичним текстом. Адже узагальнений ліричний герой запитує: «Чуєш?». Тож таке відлуння поставленого питання, що спочатку в жіночій групі набуває більш здивованого, а в чоловічій – більш ствердого характеру зовсім закономірне. Наступна фраза розвивається більш цілеспрямовано: спочатку на витриманому домінантовому органному пункті у тенорів і басів, а потім до повноцінного мелодичного розвитку підключаються і жіночі голоси.

Ефектно переосмислені А.Авдієвським звукоімітаційні прийоми на словах «Кру-кру-кру». Мелодична фраза перекидається по різних регістрах, немовби блукаючи у далеких світах, а водночас супроводжується повторами домінантового звуку в басах, що справляє враження погребального подзвону, розкриваючи сенс слова «умру», що припадає на ту ж фразу. Завершення пісні являє собою кульмінаційну зону з найширшим діапазоном динамічних градацій, інтенсивністю підголоскової роботи. Найвищий пункт припадає на слова «Крилонька зітру», на які автор обробки поміщає фермату, динамічним акцентом відштовхуючись від цієї вершини і спадаючи доту виразним ходом у басах як ілюстрація «стертих крил», котрі більше не полетять. Поступове затухання звучності і згортання регістрового об'єму в останній фразі доповнюється далеким відзвуком крику журавлів, доданого композитором. Загалом цілість справляє враження драматичної хорової поеми-сцени.

Ще більш диференційовано підходить А.Авдієвський до обробки гімну січового стрілецтва «Ой, у лузі червона калина». Він відмовляється від традиційної повторності куплетів і знаходить для кожного куплету особливі виразові деталі, перетворюючи, таким чином, куплетну пісню у своєрідну хорову поему.

Перший куплет знаменитого стрілецького гімну вирішений в лірико-епічному ключі, як

виразний зачин-експозиція подальшого пісенного дійства. Він більш багатий і насичений з боку темброво-гармонічної колористики порівняно з відомими варіантами. На тлі стислого акордового викладу теми пісні всією масою хору, альт соло виводить виразну лірико-експресивну мелодію, і після трьох перших тактів хор залишає на авансцені лише солістку, яка плавно підхоплює основну тему пісні. Хор же лише епізодично, як відлуння, повторює останні слова фраз: «похилилася...», «зажурлилася...».

Натомість приспів виконує весь хор, причому кількість голосів коливається від двох до шести. Саме у манері обробки приспіву найбільше акцентується характер урочистого гімну, недаремно ж він повторюється незмінно тричі.

У другому куплеті заспів передається унісону сопрано та альтів, таким чином, характер змінюється з лірико-експресивного в першому куплеті на суворо-зосереджений у другому. В третьому куплеті заспів пісні виконує весь хор, загалом його наступну образно-емоційну видозміну можна окреслити як епічну або епіко-розповідну, оскільки в ній присутні як виразні, широкого дихання унісони, так і елементи комплементарної взаємодоповнюваності голосів чи хорових пластів.

Таким чином, підсумовуючи розгляд пісень літературного походження, можемо стверджувати, що в їх обробці А.Авдієвський більш чутливо озвучує підтексти деяких ключових поетичних фраз, сміливіше вводить театралізовано-драматичні елементи, концертні ефекти, відповідно до ареалу суспільного поширення цих пісень, побутуючої манери їх виконання, а передусім – природи самої мелодики, її синтаксичної структури, графічного рельєфу тощо. Зіставлення підходів, які А.Авдієвський демонструє у обробці пісень різного жанру, історико-культурного походження і суспільних функцій, контексту, структури мелодичного інваріанту, свідчить не лише про довершений художній смак майстра, але й про композиторський талант.

### Джерельні приписи

1. Авдієвський А. «Про що тужить рідна пісня» (бесіду вів Євген Іваненко). – Режим доступу: // [kr-gazeta.kiev.ua](http://kr-gazeta.kiev.ua): 01.02.2007.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібн. / О.Бенч-Шокало. – К.: Український світ, 2002. – 433 с.
3. Кошиць О. Листи до друга (1904-1931). Упорядкування, опрацювання текстів, коментарі, передмова і покажчик імен Л.Пархоменко / О.Кошиць. – К., 1998. – 190 с.
4. Кримський С. Архетипи української ментальності / С.Кримський // Проблеми теорії ментальності. – К.: Наукова думка, 2006. – С. 272-301.

### Резюме

Розглядаються принципи хорових обробок українських народних пісень на тексти Т.Шевченка, М.Петренка, Б.Лепкого, здійснені українським хоровим диригентом і композитором А.Авдієвським.

**Ключові слова:** обробка українських народних пісень, Анатолій Авдієвський, хорова творчість, фактура, гармонічна палітра, пісні літературного походження.

### Summary

**Dragomiretska O. Treatments of songs of literary origin by Anatolii Avdievski: specific of transformation of vivid maintenance**

Principles of choral treatments of the Ukrainian folk songs are examined on texts of T.Shevchenko, M.Petrenko, B.Lepki, carried out by the Ukrainian choral conductor and composer A.Avdievski. Such are marked them basic lines, as propensity to the theatricalization, differentiated interpretation of choral voices and soloists, harmonic and texture refinement.

**Key words:** treatment of the Ukrainian folk songs, Anatolii Avdievski, choral work, invoice, harmonic palette, songs of literary origin.

### Аннотация

Рассматриваются принципы хоровых обработок украинских народных песен на тексты Т.Шевченка, М.Петренка, Б.Лепкого, осуществленные выдающимся украинским хоровым дирижером и композитором А.Авдиевским.

**Ключевые слова:** обработка украинских народных песен, Анатолий Авдиевский, хоровое творчество, фактура, гармоническая палитра, песни литературного происхождения.