

РОЗДІЛ IV. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

УДК 784.5:82.0

*Лісецький Степан Йосипович,
кандидат мистецтвознавства*

ШЕВЧЕНКОВІ ОБРАЗИ, ПО-НОВОМУ ПРОЧИТАНІ В СИМФОНІЇ-ДИПТИХУ ДЛЯ ХОРУ Є. СТАНКОВИЧА ТА СИМФОНІЇ ДЛЯ ГОЛОСУ О. КІВИ

Стаття присвячена аналізу видатних музичних творів українських композиторів, що були написані наприкінці ХХ ст. і в яких застосовано нові художні підходи до прочитання поезії Т. Шевченка. Твори Великого Кобзаря лягли в основу нових жанрів в музиці – симфонії для хору без супроводу та вокальної симфонії зі супроводом камерного оркестру, що сформувалися тільки у ХХ ст., тобто для появи цих жанрів в українській музиці чи не найбільше підійшли Шевченкові твори. Динаміка музичного розгортання, наявна в цих музичних композиціях, наснажена невмирущими образами поета.

Ключові слова: симфонія-диптих, вокальна симфонія, Шевченкова поезія.

*Лісецький Степан Йосифович,
кандидат искусствоведения*

ШЕВЧЕНКОВСКИЕ ОБРАЗЫ, ПРОЧИТАННЫЕ ПО-НОВОМУ В СИМФОНИИ-ДИПТИХЕ ДЛЯ ХОРА Е. СТАНКОВИЧА И СИМФОНИИ ДЛЯ ГОЛОСА О КИВЫ

Статья посвящается анализу выдающихся произведений украинских композиторов, написанных в конце ХХ века, в которых употребляются новые художественные подходы к прочтению поэзии Т. Шевченко. Произведения Великого Кобзаря положены в основу новых жанров в музыке – симфонии для хора без сопровождения и вокальной симфонии с сопровождением камерного оркестра, которые сформировались в ХХ веке, т.е. к появлению которых в украинской музыке причастны произведения Т. Шевченко. Динамика музыкального развертывания, имеющая место в этих музыкальных произведениях, навеяна образами поэта.

Ключевые слова: симфония-диптих, вокальная симфония, Шевченковская поэзия.

SHEVCHENKO'S IMAGES READ IN A NEW WAY IN THE DIPTYCH FOR CHOIR BY E. STANKOVICH AND VOCAL SYMPHONY BY O. KIVA

The prominent pieces of the Ukrainian composers written in the end of the XX century, who use the new approaches to Shevchenko's poetry interpretation, are analyzed in the article. The works of the Great Kobzar are the basis of the new genres in music: symphony for choir without accompaniment and vocal symphony with accompaniment of chamber orchestra, which were formed only in XX century. The dynamics of musical development, represented in these musical compositions, is evoked by the immortal images of the poet.

Key words: symphony-diptych, vocal symphony, Shevchenko's poetry.

Музична шевченкіана, що бере свій початок ще при житті Тараса Шевченка або в перші десятиліття після його смерті (маємо на увазі «Думи мої» О. Рубця, «Реве та стогне Дніпр широкий» Д. Крижанівського, «Заповіт», «Зоре моя вечірняя», «Утоптала стежечку» Г. Гладкого), набирає свої оберти крізь десятиліття і навіть століття. У жанровому плані почалося з пісні, пісні-романсу, продовжилося в романсі, монолозі, дуеті, перейшло на хорову мініатюру, поему, хорову кантату, досягло опери, кантати-симфонії, завершилося хоровою акапельною та сольоно-вокальною симфоніями.

Від 60-х років XIX століття до кінця XX ст. музична шевченкіана пройшла кілька періодів свого розвитку. Перший період починається з 60-их років XIX ст., коли з'явилися перші пісні-романси і хори вже згадуваних О. Рубця, Д. Крижанівського, Г. Гладкого, С. Воробкевича і завершується доробком М. Лисенка. Другий період музичної шевченкіани пов'язаний з іменами таких українських композиторів, як К. Стеценко, Я. Степовий, Д. Січинський, С. Людкевич, Л. Ревуцький; паралельно з нею виокремилася хвиля музично-театрального мистецтва – опери «Катерина» М. Аркаса, «Сотник» і «Наймичка» М. Вериківського, балет «Лілея» К. Данькевича, опера «Тарас Шевченко» Г. Майбороди.

І від 1960 років XX століття, передусім від романсів Мирослава Скорика («Якби мені черевики», «Зацвіла в долині червона калина», «За сонцем хмаронька пливе» і «Ой сяду я під хатою», 1962 р.), що були написані молодим композитором у Москві, коли він навчався в аспірантурі, розпочався ще один, третій період шевченкіани. До нього приступимо дещо нижче, а зараз повернемося до попередніх періодів, що охоплюють ціле століття (від 1860-х до 1950-х р.). Зважаючи на те, що широкий інтерес композиторів до поезії Т. Шевченка, виявився в часи утвердження української національної класики разом із формуванням національної музичної мови, то цю місію гідно виконав М. Лисенко у своїх кантатах, хорах, романсах (і в опері «Тарас Бульба», в Українській рапсодії № 2 для фортепіано тощо, хоча тут безпосередньо не використано поезію Т. Шевченка).

Композитори наступного покоління – К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький і С. Людкевич, продовживши лінію Лисенка, дали оновлені зразки музичної шевченкіани. Неповторний романс «Плавай, плавай, лебедонько» і хор «Моліться, братія, моліться» із «Гайдамаків» К. Стеценка, яскраві романси Я. Степового («Утоптала стежечку», «Три шляхи», «За думою дума роєм вилітає» та ін.), кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького. Усе це лінія М. Лисенка в різних її варіантах. У цій музиці відчувається робота з досягнення глибинно українських національних образів, що ґрунтуються на своєрідно-українських інтонаціях, ладових зворотах, метроритміці, запозичених із багатого українського фольклору.

Мабуть, лише С. Людкевич у своїй кантаті-симфонії «Кавказ» дещо відходить від фольклорних основ (маємо на увазі ряд інших музичних тем у цьому творі і тематичний матеріал в опері «Тарас Шевченко» Г. Майбороди, балеті «Лілея» та опері «Назар Стодоля» К. Данькевича).

Третій період – творчість українських композиторів другої половини ХХ ст. Це – хорові твори 1960-х р. Б. Лятошинського і музика молодшої генерації, що почала з'являтися в подальшому. Із великої кількості музичних творів композиторів другої половини ХХ ст. зупинимося на двох. У цій статті ми зосередимо нашу увагу на вокальній симфонії О. Киви (1990-ті р.) та хоровій симфонії-диптиху для хору акапела (2000 р.), які, на нашу думку, представляють нову стилістичну тенденцію.

Розпочнемо з вокальної симфонії Олега Киви на слова Т. Шевченка. Тут мають суттєве значення два чинники: бажання композитора «вчитатися» в повний текст поезії Т. Шевченка і зосередитися на ньому та використати фольклорні ресурси в оновленому форматі. Тобто композитор не звертається до фольклорних зразків у їхньому цитатному плані, а прагне витворити новий синтез професійного і фольклорного, що впливає з експресивного кобзарського співу, народних плачів, пісень-романсів та ліричних пісень.

В основу першої частини симфонії О. Киви покладено майже повний текст вступу до поеми «Княжна» Т. Шевченка (пропущено тільки один чотиривірш: «Як у полі на могилі вовкулак ночує, а сич в лісі та на стрісі недолю віщує», образи вовкулаки і сича видалися композитору надто трагічними). В основу другої частини покладено наступний десятивірш від слів: «І серце одпочине...» з цієї ж поеми і в основу третьої частини композитор поклав фрагмент із поеми «Сон» («У всякого своя доля»), що починається такими словами: «Світає, край неба палає» і закінчується словами: «І нема тому почину і краю немає». На перший погляд, місця з творів Т. Шевченка, що їх використав композитор для написання симфонії, поет присвятив образам природи. Але так здається на перший погляд, це – перше. А друге – музичне прочитання тексту і зосередження уваги на тих чи інших «деталях» поезії: підкреслення окремих слів, понять, чи «прочитання» понять в іншому смислі. До того додамо, що композитор ураховував ту ситуацію, у яку потрапив Т. Шевченко під час задуму цих творів, його заарештовують і відсилають в Орську фортецю на заслання і ганебні десять років перебування в неволі.

Вокальна симфонія Олега Киви на вірші Т. Шевченка записана на компакт-диск у 1990 році. Виконавці – народна артистка України Н. Матвієнко і Державний ансамбль «Київська камерата» під керуванням Володимира Сіренка. Для вокальної симфонії композитор обрав цикл із трьох частин, загалом твір забарвлений у сумні, журливо-скорботні тони, це оповідь про щось болісне, безрадісне, хоча тут є і драматичні спалахи й трагічні кульмінації та прозорі імпресіоністичні епізоди – красиві образи української природи (пам'ятаймо, що поему «Княжна» Т. Шевченко писав 1847 року на засланні). Здавалось би, що вірші Кобзаря, які лягли в основу кожної з частин симфонії, – «Зоре моя вечірняя», «І серцем одпочине», «Світає, край неба палає», – не вимагали такого глибокого смутку й експресивного тону в музиці. Постає питання: чим викликані такі гостро-драматичні музичні емоції?

Висловимо ряд припущень. По-перше, у частині I симфонії композитор використав повний текст Т. Шевченка, а в ньому є ряд драматичних і навіть трагічних місць, наприклад: «поговорим тихесенько *в неволі* з тобою», «а на вітах гой-даються *нехрещені діти*» чи «і хто знає, *що діється* в нас на Україні» (укажемо, що в народній пісні на слова Т. Шевченка «Зоре моя вечірняя» є лише 16-ть початкових рядків, тобто багато чого пропущено). Отже, О. Кива використав повний текст Шевченка і прочитав його в драматичному ключі.

Частина I симфонії має ряд вокально-інструментальних та чисто інструментальних розділів. Своєрідним, яскраво-образним є початок твору: поет на самоті, очевидно, у в'язниці. Виникає спочатку один звук у низькому регістрі, що буде тривати досить довго; на нього відразу ж накладаються звукові «шорохи». Із цієї звукової «тиші» виникає голос співачки, що звучить у низькому регістрі притишено, стримано. Якщо роль оркестрової фактури сформувати гнітючу обстановку, у якій опинився наш герой, то у вокальній партії чуємо його роздуми – думки «пливуть», змінюючи одна одну: «Зоре моя, вечірняя, зійди над горою, поговорим тихесенько в неволі з тобою».

Мелодія співачки витримується у гармонійному мінорі, вона за ладовою природою (мінор, обігрування збільшеної секунди) близька до дум, але своїм повільним розгортанням витримана як мелодія-роздум, а не як драматичний схвильований спів кобзаря. Голос співачки продовжує звучати в тому ж неквапливому емоційному ключі; застиглим є гармонічний фон, хоч періодично з'являються «в'їдливі» флейтові поспівки. Усе це творить гнітючу ситуацію, передає психологічно напружений стан Поета.

Друге речення музичної теми нагадує початок твору («Зійди, зійди над горою, поговорим тихесенько...»), але дуже швидко музика вступає в зону драматичного спалаху, його збудником стали такі поетичні рядки: «...в неволі з тобою поговорим». Цей фрагмент вокальної партії витриманий на підвищених, експресивних тонах і дається з порушенням метроритміки. Вступила нова оркестрова тема. Вона жорстока, невмолима, загрозлива. Це образ зла, що вторгся в мирний плін життя. На фоні звучання цієї «інструментальної» теми співачка продовжує свою досить помірковану розповідь, невдовзі настає нова зона драматичних спалахів (на такі рядки тексту: «... а над самою водою верба похи-

лилась», «... на вітах гойдаються нехрещені діти». Саме в цьому місці в оркестрі даються сплески води і навіть елементи нової танцювальної теми (дикий танок).

Різномаїття музичних поспівок, наявність ілюстративних елементів (сплески води, елементи дикого танцю) переростає в нову зону експресії: герой доходить до надмірно болісних вигуків, що даються у вокальній партії співачки без підтримки оркестру; вони ніби повисають у повітрі («А про людей, я їх добре знаю, що діється у нас на Україні»), саме тут композитор досягає головної кульмінації. Після цього спалаху композитор вводить нову тему, що її виконує віолончель. Це елегія-смуток, тут вже немає експресії, а є затамований біль. Далі дається тема флейти у супроводі оркестру, яка відновлює життєвий пульс повсякденного життя.

Частина II симфонії О. Киви «І серце одпочине» вносить контраст, вона в цілому світла і лірична. Мелодія співачки спокійна, але з відтінком суму, утім вона оточена просвітлено-кolorитним супроводом. Починається мелодія у флейти в легкому супроводі, темп спокійний, фактура просвітлена. Спів солістки ширий, задушевний, потім вступає флейта, яка творить діалог з вокалом, ця музика сповнена світлих імпресіоністичних настроїв. Потім вступає «тривожна» інструментальна тема, на її фоні спів набуває драматичних рис, що веде до напруженої кульмінації. Потім з'являється початкова тема, вона звучить лише у флейти зі супроводом струнних; так, у світло-елегійних тонах завершується частина II вокальної симфонії для співачки з камерним оркестром О. Киви.

Частина III симфонії О. Киви має загалом похмуро-трагедійне забарвлення. В основу покладено вірш «Світає, край неба палає», у музиці він трактується у стримано-журливому ключі. Починається фінал «порожніми» квінтами в низькому регістрі, це звучання навіює на слухача глибокий сум, безвихідь. Мелодія, що звучить у співачки, набуває магічної сили. Після дещо активнішої середини, наприкінці якої є драматична кульмінація, знову з'являються «порожні» квінти струнних, як вісник приреченості, нагадуючи про незворотність дій злої долі, яка ніби очікує трагічного кінця. Уже ближче до кінця репризи дається зона експресивних спалахів, зона драматичної кульмінації всього твору. Завершує симфонію сумна тема, що викладена в оркестрі, це – прощання з життям.

Симфонія для голосу і камерного оркестру О. Киви на слова Т. Шевченка дає цікаву жанрово-композиційну проекцію. Сам жанр симфонії для голосу є новим для ХХ ст., він вимагає інших творчих підходів. Композитор мусить наділити вокальний та інструментальний тематизм однаково вагомими функціями, лірично-журливі зони і гостро-драматичні спалахи виконують свою, відповідну роль. Вони стають речниками краси природи та людини і ситуацій, у які людина потрапляє внаслідок життєвих буревіїв (одна з них – бажання Т. Шевченка стати до лав борців за Україну в 1847 р., інша – зрада, заслання, багаторічні страждання далеко від Батьківщини). Симфонічні принципи образних контрастів, розвитку музичних тем, їхня трансформація, «боріння» різних за характером тем, повернення до початкового емоційного стану тощо, набули у творі О. Киви своєрідного симфонічного вияву.

О. Кива по-новому підійшов до прочитання поезії Т. Шевченка. Після С. Людкевича з його кантатою-симфонією «Кавказ» це було непросто зробити. О. Кива обрав інший тон музичної оповіді, свій твір він перевів у лірико-психологічний план (у творі С. Людкевича – лірико-драматичний). Тут можна вказати на певну паралель О. Киви та Є. Станковича (укажемо на симфонію-диптих на тексти з «Слова о полку Ігоревім» у віршованому перекладі Т. Шевченка для хору акапела, там застосовано епіко-ліричний тон).

Симфонія-диптих на поетичний текст Т. Шевченка була записана на компакт-диск Камерним хором «Київ» 2000 р., керівник – М. Гобдич. Тема твору – історична. Події відбувалися 1185 р. Композитор обмежив себе двочастинним циклом: «Битва на річці Каялі» та «Плач Ярославни». В їхню основу композитор поклав два фрагменти з досить масштабної за розмірами поеми «Слово о полку Ігоревім» невідомого автора XII ст. у віршованому переспіві Т. Шевченка. Частина I «Битва на річці Каялі» сповнена динаміки, драматизму, емоційно-насичених кульмінацій, утім, є й лірико-скорботні теми, які передають реалії подій тих часів. Коли він приступав до написання хорової симфонії без супроводу, Станковичу, передусім, потрібно було розширити виконавські можливості хорової партитури. Тобто акапельний хоровий спів Є. Станкович наблизив до звучання оркестру. Маємо на увазі не формальне перенесення якихось технічних прийомів з оркестру на хор, а розширення вlane хорових ресурсів. Митець помітно збагачує фактурні, регістрові, ритмічні та гармонічні можливості акапельного хору та підпорядковує їх своєму задумові, утіленню ідеї. Він хорову композицію зміг потрактувати як симфонію тому що сформував ці нові хорові ресурси, підпорядкувавши їх своїм мовно-стильовим особливостям. Основою симфонії взагалі є її окремі частини, розвинуті, динамічні форми – сонатна, тричастинна, рондо, варіації, синтезовані форми (ускладнені шляхом різних комбінацій відповідно до конкретних задумів), в основі яких є ресурсні музичні теми. Тому аналіз тематизму треба поставити на перший план.

У частині I є кілька музичних тем: тема військового походу (1-9 т.), епічна тема руського війська (34-41 т.), тема бойової мужності (56-60 т.), тема смутку, печалі (77-109 т.), тема «Мертвого поля» (211-229 т.). Кожна з цих тем несе велике образно-емоційне і структурно-сміслові навантаження. Для симфонічного розгортання музичної форми частини I важливим є контраст тем, у яких закладено великі емоційні перепади та значні ресурси для розвитку. Що важливо для теми військового походу? Тут для композитора суттєвим було створити образ руху великої маси людей у військовому спорядженні. Починають бачити відбиванням чвертними нотами на склади «уа, уі» обережних кроків військових загонів; на цьому фоні дається коротка однотактна поспівка в рамках тритону (мі-фа-дієз, фа-дієз-соль, соль-сі-бемоль-сі-бемоль-сі-бемоль); отже, поки маємо рух рівними кроками і зібрану в одне ціле інтонаційно-енергетичний комплекс, тематичне «зерно». Але тема продовжує формуватися. З 10-го такту додається спадна лінія в рамках цілотонової гами (фа-дієз-мі-ре-до-сі-бемоль) чи гами півтон-тон або тон-півтон (сі-бемоль-ля; соль-фа-дієз). Тобто включився новий елемент теми – розмашистий рух чвертними нотами. Подальший розвиток – повтор чи видозмінений і збагачений повтор: ямбічні субмотиви, що

з'являються на слабких долях (новий елемент). Цим поки вичерпується ресурс теми військового походу.

Двотактна зв'язка підводить до другої теми руського війська епічної за характером, мелодія теми подвоєна чистими квінтами (вона нагадує середньо-вічний хорал). На цей епічний елемент теми нашаровується ще чотириголосна гармонічна маса зі септакордовими, кластерними та іншими дисонантними комплексами. Хоча тема невелика (вісім тактів), вона вражає, запам'ятовується. З 42-го такту композитор повертається до першої теми, розвиваючи її: центральний звук дається на терцію вище (*соль* замість *мі*), тритонове звучання зараз спрямоване вниз (раніше воно було спрямоване вгору), до того ж, з'явилися пасажі шістнадцятими, які вносять збентеження в рівний пульс теми. Але розвиток теми не завершується, вона динамізується і знову переростає у героїчне звучання (композитор використав ямбічні субмотиви).

Наступний розділ частини I – *Meno mosso* – можна назвати розробкою (61-76 т.). Це перша сутичка руського війська з половцями, емоційний стан переконливо втілений в музиці, його образно передано і в словах: «земля чорна копитами поорана, костями земля засіяна, а кровію полита». Логічним у цій ситуації є поява наступної теми печалі й журби, яка починається зі 77-го такту і весь час витримується на подвійному органному пункті *ля-бемоль-мі-бемоль*. Тут важливим є спадний хроматизований рух мелодії, що передає інтонації плачу, жалю за тими, які загинули в битві. Після зв'язки (109-139 т.) починається нова хвиля подій (140-190 т.): друга битва русичів із половцями. Вона побудована на матеріалі перших двох тем, які даються в контрапунктичному проведенні, де наявний варіант теми звучить у героїчному ключі.

З 191-го такту починається реприза, вона скорочена й динамізована, оскільки ситуація змінилася: руські війська перегруповуються, вони вже дещо порідшали, певна частина їх загинула. Незважаючи на це, у їхніх рядах посилився бойовий дух і подвоїлося завзяття. Реприза першого фрагменту, де сконцентровано ряд тем, які проводяться в контрапункті, є й героїчні елементи, тут поєднано епічний, героїчний і активно пульсуючий елементи, вони звучать велично, активно, повнокровно. Поява теми «Мертвого поля» є новою в репризі, бо її виникнення спричинено ситуацією, реалією, що склалася: руси програли битву, не вистачило в них вина-крові, щоб наситити ним своїх противників. Головним музичним ресурсом, що його застосував Є. Станкович, є політональність – звучать дві тональності, що віддалені на тритон (тут акорди утворені з кількох тритонів), вони звучать дуже тихо й болісно. Третій розділ – реприза, це тема печалі, невимовної журби.

Частина I, що має великий обсяг (285 т.), уся витримана на глибоких образних контрастах і на постійній трансформації тематичного матеріалу, на його глибинних перевтіленнях, тобто на симфонічних принципах образотворення. Саме тому композитор Станкович мав право назвати свій хорівий твір без супроводу симфонією, а не іншою назвою.

Частина II має своєрідну структуру, тут часто змінюються музичні теми, настрої, темпи. Виходячи з поетичного тексту композитор створив ряд тем, з яких формує важливі для цієї частини образи, що піддаються суттєвому

розвитку. Спочатку звучить тема бояр, яка має епіко-похмурий, велично-архаїчний характер (ця музика викликає певні асоціації із хором «Мужайся, княгиня» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна, у якому вони повідомляють княгиню Ярославну про поразку руського війська та Ігорів полон). Тема бояр у творі Є. Станковича буде звучати ще кілька разів і нею завершиться твір. Отже, ця тема з її величаво-епічним, дещо похмурим тоном, творить одну образну лінію фіналу симфонії. Другу образну лінію – лірико-експресивну, лірико-зворушливу – творять теми Ярославни. Їх кілька: перша «Полечу я зигзицею» (10–27 т.) лірична, друга – «Вітрило, вітре мій єдиний» – лірико-схвильована (36–46 т.), третя «Дужий і старий, широкий Дніпре» (76–103 т.) – пісенно-романсова, лірична в хоровому викладі звучить величаво, могутньо; четверта тема «Святий огненний господине» (звернення до сонця-ярили) звучить драматично (134–145 т.), тут плач Ярославни досягає своєї кульмінації, княгиня втрачає надію на повернення князя Ігоря. Композитор в цьому місці вводить коротке аріозо Ярославни, яке виконує сопрано соло, княгиня говорить такі слова: «Спали мене на самоті, або не грій і не світи...». Це соло дається на фоні теми бояр.

Отже, фінал вибудовується як велика і своєрідна сцена, вона вражає своєю художньою силою. Вона базується на двох образних лініях: одна – це епіко-архаїчний образ (на темі бояр), яку композитор проводить декілька разів із певними змінами; друга образна лінія включає в себе кілька тем Ярославни, що мають різне емоційне наповнення. Отже, композиційний план фіналу має рондоподібну структуру і саме це сприяє і урізноманітненню образного змісту (різноманітні теми Ярославни) і образній єдності (тема бояр). Така форма фіналу є і концентричною, і контрастною. Знаємо, що літературний твір поема «Слово о полку Ігоревім» невідомого автора XII століття і опера «Князь Ігор» О. Бородіна на плачі Ярославни не закінчується, твір має своє продовження. Смуток княгині Ярославни, очевидно, був почутий вищими силами і її ладо, князь Ігор, повернувся до Путивля, а через певний час повернувся і син Володимир Ігоревич, але реакція, що її пережила княгиня Ярославна, коли отримала звістку про поразку руської військової дружини, є реалістичною. Тобто композитор виходив у своєму задумі від Шевченкового переспіву двох фрагментів поеми XII ст., а не всього «Слова», причому подає його у своєму порядку: «Битва на річці Каялі», а потім «Плач Ярославни».

Тут треба нагадати такий факт із часів написання симфонії-диптиху Є. Станковича. Ю. Чекан – автор передмови до видання «Хорові твори» композитора дає таку інформацію: «Так, «Симфонія-диптих» на вірші Т.Г. Шевченка (1985) з'явилась у результаті співпраці композитора з відомим хормейстером В. Іконником, який запропонував Є. Станковичу написати музику до навчально-документального фільму на історичну тему. Фільм не відбувся, проте музика, спочатку тільки «Плач Ярославни», а трохи згодом – повний варіант, що складається з двох частин і утворює хорову симфонію, що зажила власним життям у виконанні капели «Думка» і хору «Київ»¹. В анотації до компакт-диску вказується, що запис твору зроблено у 2000-у році. Очевидно, цю дату треба вважати роком публікації виконання твору хором «Київ». Безумовно, «Симфо-

нія-диптих» Є. Станковича на слова Т. Шевченка є видатним твором в новому, третьому періоді музичної шевченкіади. Твори, що розглянуті нами в цій статті, є цікавими зразками музичного прочитання поезії Великого Кобзаря, вони належать до третього періоду і мають дещо відмінні риси від тих творів на слова Т. Шевченка, які були створені в попередні періоди. Вони, передусім, відрізняються тим, що композитори другої половини ХХ ст. більш вільно поводяться із Шевченковим словом не лише на рівні інтонації, метроритміки, а й жанру, музичної форми. У творах М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького на слова Т. Шевченка помітними є зв'язки з фольклором на рівні інтонацій, метроритмічних фігур, жанрових фольклорних ознак.

У вокальній симфонії О. Киви на слова Т. Шевченка та хоровій симфонії-диптиху Є. Станковича також на слова Великого Кобзаря зроблено інші підходи. Наприклад, початкова тема (рух військової дружини) виростає із такої послівки (мі-фа-дієз-фа-дієз-соль-соль-сі-бемоль), яка аж ніяк не стикається із фольклорними засадами. Подібне можна сказати і про тему «Мертве поле» з цієї самої частини (політональність, «стоячі» акорди), також немає зв'язків із фольклорним матеріалом. Подібна ситуація у вокальній симфонії О. Киви. Якщо в частині I і частині III відчутна кобзарська манера співу, хоч дещо сповільнена темпово, а місцями переведена в інший жанровий ключ. Якщо в попередні періоди – друга половина ХІХ та перша половина ХХ ст. – були одні естетичні та стилістичні підходи, то в другій половині ХХ ст. відбулися суттєві зміни.

І О. Кива, і Є. Станкович підійшли до проблеми прочитання Шевченкових поезій по-іншому. По-перше, відбулося розширення музично-мовних ресурсів голосу та хору. Звичайно, щоб вийти на рівень засобів музичної виразності симфонічного жанру потрібні більш глибокі образні контрасти тем та більш суттєві трансформації цих тем. Нагадаємо, що у Віденській класичній школі ці принципи вже утвердилися в їхніх оркестрових творах; утім, у симфонізмі романтиків і у творах симфоністів ХХ ст. у процесі творення симфонічних композицій з'явилися нові формотворчі і композиційні явища.

Література

1. Станкович Є. Хорові твори / Станкович Євген. – К.: Камерний хор, 2004. – С. 7.

References

1. Stankovy`ch Y. Horovi tvory` / Stankovy`ch Yevgen – K.: Kamerny`j hor, 2004. – S. 7.