

Варакута М. І.

*кандидат мистецтвознавства, викладач,
Дніпропетровська консерваторія
імені М. І. Глінки*

ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ СЦЕН У ІІ ДІЇ ФОЛЬК-ОПЕРИ «ЦВІТ ПАПОРОТІ» Є. СТАНКОВИЧА

***Анотація.** У статті на прикладі сцени «Купало» з фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича аналізуються специфічні риси індивідуально-авторського прочитання фольклорних джерел у процесі створення оригінального музичного тексту, визначається драматургічна роль хору, встановлюються неофольклорні ознаки мовностильових засобів.*

***Ключові слова:** український пісенний фольклор, хорова сцена, фольк-опера, купальські свята.*

***Анотация.** Варакута М.И. Особенности хоровых сцен во II действии фольк-оперы «Цвет папоротника» Е. Станковича. В статье на примере сцены «Купало» из фольк-оперы «Цвет папоротника» Е. Станковича анализируются специфические черты индивидуально-авторского прочтения фольклорных источников в процессе создания оригинального музыкального текста, отмечается драматургическая роль хора, определяются неофольклорные черты музыкального языка и стиля.*

***Ключевые слова:** украинский песенный фольклор, хоровая сцена, фольк-опера, купальские праздники.*

***Annotation.** Varakuta M.I. Features of the choral stages in II action of fol'k-opera «Color of fern» of E. Stankovich. In the article the example scene «Kupala» of folk opera «The flower fern» E. Stankovic analyzed the specific features of individual-author reading folk sources in the creation of original musical text notes dramaturgical role of the chorus, determined neofolk features musical language and style.*

***Key words:** Ukrainian folk songs, choral scene, folk opera, Kupala holidays.*

Постановка проблеми. Хоровий спів є пріоритетною галуззю української музичної культури минулих часів. Традиції народнопісенного, церковного, гуртового, аматорського співу створили підґрунтя для розвитку сучасної хорової музики. У творчому доробку українських композиторів ХХ ст. хоровим жанрам надається суттєва перевага. Хор активно проникає в інструментальні твори, домінує в оперному жанрі. Сутність цього явища не вивчена в повній мірі, що спонукало нас до аналізу одного з яскравих прикладів новаторського трактування хору в жанрі опери (фольк-опера «Цвіт папороті» Євгена Станковича), з метою встановлення специфіки переломлення давніх традицій хорового співу крізь призму сучасного світосприйняття.

Сучасна українська хорова музика є предметом зацікавленості у великій кількості музикознавчих дослідженнях. Теоретичне музикознавство виявляє в ній тенденції до відновлення вже сформованих жанрових інваріантів і формування нових, нетипових зразків мовного і жанрового синтезу. У хорознавстві вивчення цієї галузі композиторської творчості є найважливішим завданням не тільки в науковому ракурсі, але й з погляду сучасної виконавської практики. У зонах злиття власне музикознавчих і загальних гуманітарних знань (зокрема лінгвістичних) хорова музика – завжди актуальний об'єкт дослідження, що передбачає різноманітні форми взаємодії поетичної рими й музичної інтонації. Кінцевою метою різнобічних і багатоаспектних теоретичних досліджень є практичне використання результатів аналізу у виконавському процесі, спрямоване на створення аргументованих і художньо достовірних виконавських інтерпретацій.

Українську музику нині неможливо уявити без творів яскравого представника сучасності, всесвітньо відомого композитора Євгена Федоровича Станковича. Опера «Цвіт папороті» («Коли цвіте папороть»), балети «Ольга» і «Прометей», більше двох десятків симфонічних полотен, масштабні хорові композиції, велика кількість камерно-інструментальних творів, у тому числі сонати для фортепіано, скрипки, віолончелі, романси, хори, музика до кінофільмів та ін. – у кожній з цих жанрових сфер Є. Станкович сказав своє вагоме слово. Саме тому досягнення композитора визнані суспільством: він – Лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка (1977), володар численних національних та міжнародних мистецьких відзнак, серед яких – премія фольклорного конкурсу Європейського радіо (1986), Міжнародної трибуни композиторів ЮНЕСКО (1985), диплом Тбіліського міжнародного фестивалю за кращу музику (1993), театральна премія «Київська пектораль» (2000), звання Лауреата премії ім. Артемія Веделя (2001) та Всеукраїнської премії «Визнання» (2002). Однак масштаб і реальне місце композитора у національній та світовій культурі визначаються не стільки званнями та нагородами (це – лише наслідок), скільки духовною енергетикою його музики, її змістовою глибиною і технічною довершеністю. Можна з повним правом стверджувати, що Євген Станкович – український композитор світового масштабу: український – бо національний компонент (чи

Надійшла до редакції 15.10.2012

то фольклор, чи то вітчизняна професійна традиція) є найважливішим джерелом його творчості; світового – бо мистецькі досягнення Станковича давно вийшли за межі національного виміру, ставши загальнолюдським надбанням.

Значне місце у творчому доробку Є. Станковича посідає хорова музика. «Хори Станковича різноманітні за настроєм, технікою викладу, масштабом. Але навіть наймініатюрніші композиції є шедеврами. Їх не так і багато, але в кожному з них композитор зумів сконцентрувати свій величезний талант і досвід, залишаючись, як завжди, неповторним і впізнаваним», – відзначає керівник камерного хору «Київ», відомий хоровий диригент Микола Гобдич.

У переліку творів Є. Станковича, у яких бере участь хор, перш за все слід зазначити симфонічні опуси, оскільки за складом художнього мислення Станкович є, передусім, композитором-симфоністом, який плідно працює в жанрі симфонії і продовжує традиції Л. Бетховена, використовуючи хор у своїх симфонічних творах. До таких творів відноситься Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» для соліста, мішаного хору та симфонічного оркестру на слова П. Тичини (1976), Є. Станкович є автором Симфонії-Диптиха для хору *a cappella* на вірші Т. Шевченка (1985) – своєрідної «хорової симфонії», в якій традиційний інструментальний жанр одержує оригінальне трактування (симфонія без оркестру).

Широко й різноманітно використовується хор у вокально-симфонічних творах Є. Станковича, написаних для хору, солістів та оркестру. Це Реквієм-Каддиш «Бабин Яр» для читця, солістів, хору та оркестру на слова Д. Павличка (1991), «Чорна Елегія» для хору та оркестру на слова П. Мовчана (1991), «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на слова Д. Павличка (1992), «Нехай прийде Царство Твоє» для мішаного хору та симфонічного оркестру на тексти з Біблії (2000), «Слово о полку Ігоревім» для сопрано, тенора, баритона, баса, мішаного хору та симфонічного оркестру (2001).

Протягом останнього десятиліття Є. Станкович все частіше звертається до хору *a cappella* і пише твори на світську й духовну тематику. Це хори на вірші І. Франка для жіночого складу (1997) і мішаного хору (1998), хоровий концерт «Господи, Владико наш» на тексти з Біблії (1998), Псалом № 27 «До Тебе, Господи, взиваю» для чоловічого хору (2000), Псалом № 22 «Господи, мій пастир» для жіночого хору (2000), Псалом № 83 для мішаного хору (2000), Літургія Святого Іоанна Златоустого для мішаного хору (2004), Херувимська пісня для жіночого хору (2005).

Сплеск інтересу до хору *a cappella* пояснюється тісними творчими контактами Є. Станковича з провідними хоровими колективами України, передусім із камерним хором «Київ», спеціально для якого були написані Псалми та Літургія. На хоровому фестивалі «Золотоверхий Київ», очолюванному головним диригентом камерного хору «Київ» Миколою Гобдичем, щорічно проходить концерт-портрет одного сучасного композитора. У 2000 році такий концерт було присвячено хоровій музиці Є. Станковича. Три псалми,

за задумом М. Гобдича, повинні були виконуватися послідовно жіночим, чоловічим та мішаним хором. «Я переслухав багато музики, яка наближена до канону і вже віддає анахронізмом, за винятком творів великих композиторів, – згадує Є. Станкович. – За вірець собі я обрав Баха, музику якого дуже багато слухав у різних країнах і в концертному вионанні, і в церквах... Це був той маяк, що притягував мою думку». Острівці духовної музики є опорою музичного світу Є. Станковича. Чільне місце у хоровому доробку композитора посідають а'капельні твори, пов'язані з національним фольклором. Це хорові обробки народних пісень різних жанрів – історичних, побутових, обрядових («Танок», «За Кубань іду», колядка «Бог Предвічний», «Щедрівка», «Ой по городу все маки цвітуть» та ін.) та хорові сцени з фольк-опери «Цвіт папороті». Останні здобули поширення як самостійні музичні композиції. Такою є велика хорова сцена «Купало» з другої дії опери «Цвіт папороті», відома як хор «Купало» в редакції М. Гобдича.

Національно-історичний аспект жанрової генези опери «Цвіт папороті» пролягає у пісенному руслі. Класичний український архетип пісенної опери, породжений бароковим вертепом і ранньо-романтичною «Наталкою-Полтавкою» І. Котляревського, знаходить в фольк-опері своє несподіване оригінальне втілення. Пісенна опера Станковича, будучи твором ХХ століття, яскраво демонструє незалежність від класичних або «неокласичних» жанрових стандартів форми і гармонічної мови, скеровує неофольклорний потенціал пісні в річище сучасного симфонізму найвищої художньої проби, відкриває в пісенній організації музичного матеріалу невичерпні ресурси наскрізності, складної нелінійної драматургії, спонтанної кульмінаційності. Цілком очевидно, що в цьому плані Є. Станкович спирається на чіткі жанрові імпульси, що йдуть від М. Лисенка та М. Леонтовича.

Апогеєм і водночас генетичною серцевиною неофольклорного мислення композитора стає перенесення закономірностей реального гуртового побування народної пісні на рівень структурної організації хорової багатокомпонентної звукової тканини.

Концептуальний план опери передбачає відмову від академічних оперних форм (арій, ансамблів і речитативів) та, водночас, орієнтується на специфіку народного хорового виконавства. Це зумовлює посилення ролі масового дійства, переважання загальних планів. У цих умовах зростає значення жанрово-стильового контрасту як головного фактора музично-сценічної дії. Саме контраст стає основним конструктивним принципом в організації матеріалу – як усередині кожної дії, де відбувається контрастна зміна номерів-картин, так і в масштабі всієї опери, де змістовна різність трьох актів, кожен з яких є замкненим у своєму сюжетно-тематичному колі, викликає відповідні жанрово-стильові розходження.

У хорі «Купало» в аутентичній манері звучать пісні, які почергово змінюють одна одну. Вони є реаліями народного життя, його «музичними документами» та емоційно-смісловим узагальненням. Хорові пісні є собою авторським прочитанням народ-

них текстів з урахуванням стилевих особливостей кожного народнопісенного жанру.

Композиційні засади опери «Цвіт папороті» спираються на такі стійкі прикмети оперної побудови, як триактна структура, наявність композиційних арок між крайніми актами, традиційна «репризність» оперного сюжету. Інші особливості побудови опери свідчать про оригінальність, новаторство та художню неповторність цього твору. Серед них – деяке порушення композиційного балансу симетричної триактної оперної структури, внаслідок чого в опері спостерігається не лінійно-динамічна композиційна логіка, а принаймні «двовимірна» в часовому плані концентрично-сферична композиція, яка передбачає вихід на новий рівень художньо-інтонаційного узагальнення. У результаті цього III дія значно поступається за обсягом двом початковим і зовсім не врівноважує попереднє розгортання, утворюючи динамізований оперний фінал. Функція скороченої репри органічно поєднується у III дії з функцією афористичної коди.

Якщо уважно подивитись на композицію хорової сцени «Купало» з II дії опери, можна помітити, що її загальна конструкція органічно вписується в форму симфонії. Розвиток матеріалу в цій сцені також спирається на принципи симфонізму, що є ознакою оперної драматургії ХХ століття.

Головне завдання композитора – досягнення максимального синтезу аутентичних і професійно-академічних елементів музичної мови. Вплив фольклорного елемента на ритмо-мелодичні та ладо-гармонічні характеристики простежується в інтонаційній формульності тематизму, неквадратності структурних побудов, ритмічній поліпластовості, поліладовості і полімодальності. Значна роль також віддана гармонії, функція якої полягає в утворенні звуко-психологічної атмосфери того чи іншого епізоду купальського дійства. На створення гармонічного полотно великий вплив справила фольклорна за природою поліфонія пластів. Наслідок її дії – виникнення політональних або полімодальних сполучень гармонічні «зіткнення», гармонічна мінливість та ін.

Оригінальність використання фольклорних джерел у сцені «Купало» полягає в розгалуженій типології цих джерел. Вона представлена не цитуванням народнопісенних мелодій, а більш опосередкованими прийомами – цитуванням тільки словесного ряду з авторським музичним прочитанням оригінальних текстів, урахуванням «граматики» кожного жанру та реконструкцією фольклорних жанрів шляхом синтезування кількох характерних мотивів. Частково це пов'язано з тим, що до нашого часу дійшло набагато більше народних купальських текстів, ніж зафіксованих музичних прикладів.

Станкович озвучує купальські тексти настільки органічно, що їх неможливо відрізнити від аутентичних мелодій. Відтворюється не тільки сама мелодика, але передусім її інтонаційна характерність, ладо-гармонічна основа, структурні ознаки, спосіб викладення тощо.

У пісенному руслі полягає національно-історичний аспект жанрової генези хорової сцени

«Купало». Класичний український архетип пісенної опери, породжений бароковим вертепом і ранньоромантичною «Нагалкою-Полтавкою» І. Котляревського, знаходить в фольк-опері Є. Станковича своє несподіване оригінальне втілення. Сцена «Купало» яскраво демонструє незалежність від класичних або «неокласичних» жанрових стандартів форми і гармонічної мови, натомість скеровує неофольклорний потенціал пісні в річище сучасного симфонізму найвищої художньої проби, відкриває в пісенній організації музичного матеріалу невичерпні ресурси наскрізності, складної нелінійної драматургії, спонтанної кульмінаційності. Цілком очевидно, що в цьому плані Є. Станкович спирається на чіткі жанрові імпульси, що йдуть від М. Лисенка та М. Леонтовича.

Апогеєм і водночас генетичною серцевиною неофольклорного мислення композитора у хоровій сцені «Купало» стає перенесення закономірностей реального гуртового побутування народної пісні на рівень структурної організації хорової багатокомпонентної звукової тканини.

У сцені «Купало» і чоловічій, і жіночій хори діляться на самостійні хорові групи. Це необхідно для створення достовірності, конкретності розгортання дії.

У сцені «Купало» композитор відмовляється від картинно-номерного принципу розбудови оперного матеріалу, обираючи за основу наскрізно-динамічний тип образно-музичного розвитку. Загальні блоки форми при цьому невідворотно збільшуються в обсязі, зазнають суттєвого укрупнення. «Творцями» купальських варіантних сценаріїв стають представники трьох світів: реального земного світу («Людські Купала»), темного демонологічного анти-світу («Відьомські Купала»), та проміжного між цими двома фантазійно-побутового світу («Русальні Купала»), однаково спорідненого з двома попередніми. Таким чином, вибудовується цілком завершена триєдина модель народного світоустрою, яка вирізняється логічною гармонійністю і філософською глибиною. У «Купалах» перед нами постає давня архаїка, язичницька розкутість емоцій, словесно-мелодична краса і лірично-чуттєва насиченість купальських дійств.

Створена композитором картина купальського свята формується вільним нашаруванням пісень. По кожній «вулиці» летиться своя «пісенна ріка», і виникає багаточарова поліфонія хорів з властивими для неї полімелодизмом, поліметрією, поліритмією, політональністю, політембровістю. Жіночі й чоловічі, повільні й рухливі, з виділенням корифеїв і таких, що співають гуртом, у гостро-дисонансному накладенні – це пісні стікаються з усім кінців села, зіштовхуються в шумному пісенному вирі, вводяться в єдине русло (наприклад, спільна хорова гра «А ми рутоньку посієм») і знову розтікаються самостійними потоками.

Багатохорність зберігається і в «іреальних», казково-фантастичних купалах. У сумний хоровий «шелест» русалок з диким ревом, свистом, гиканням вривається купальський шабаш відьом. Це – криводзеркальне, гротескове відбиття людських купал. Пластика мелосу змінюється на кривляння танечних ритмо-інтонаційних формул, розгнузданість яких

підкреслюється приблизним інтонуванням. Верескливі вигуки, вий (хорове *glissando*), викрики, регіт, ричання, «некерована» вокалізація – все це стикається в багатопшарових хорових пластах, за участю жіночих і чоловічих хорів на сцені та за сценою, соло, посилені мікрофоном, у супроводі шаленого оркестрового звучання. Кульмінацією цього дикого розгулу є хорова «Фуга нечисті», з нелюдським характером (авторська ремарка), що підкреслюється практично повною відсутністю мелосу. Якщо мелодичні островки все ж таки виникають, то вони нарочито неправильно інтонуються. Інший матеріал має приблизну регістрову фіксацію і організується лише ритмічно.

Тема фуги є тарабарщиною-скоромовкою, яка промовляється «з озвірінням» (авторська ремарка) у певній, визначеній шкалі діапазону почергово басами, альтами, тенорами та сопрано (діапазон кожної партії розділяється на три регістри – високий, середній та низький). Протискладенням до теми виступають різноманітні звуконаслідування в алеаторній організації – крик сови, блявання, каркання, хрюкання, лай, нявкання, «дикі подихи», вовчий вий, шипіння, чихання, кашель та ін. Усе це відтворюється партіями хору, підтриманими тембрами ударних інструментів.

Наступна сцена – цвітіння папороті – повністю витримана в а капеліній вокалізації хору. Йому «акомпанує» тільки записана на плівку справжня «музика» лісу з шумом листя, співом птахів, куванням зозулі та ін., яка сприймається як символ людської піднесеності. Музична тканина хору складається з багатоярусних *quasi*-фігураційних плетень: в кожній партії є своя, більш-менш мелодично розвинена ритмо-інтонаційна формула, яка повторюється за принципом остінато.

В одній великій хоровій сцені надзвичайно органічно поєднані різноманітні жанри народнопісенного фольклору – ліричні, жартівливі, хороводні пісні. Партії хору диференційовані за функціями, текст не тільки проспівується, а й промовляється, роль ритмічної організації виконують ударні інструменти, у той час як дерев'яні духові виконують «пасторальну» функцію, важливе значення надається вільно-алеаторному інтонуванню.

Головним компонентом хорової сцени «Купало» є народнопісенна стихія, переусвідомлена у нефольклорному плані, з використанням сучасної техніки композиції. У хорі «Купало» вона узагальнюється, піднімаючись до рівня регулятора всієї художньої системи, і перетворюється на основне джерело інтонаційного мелосу, стає головним організатором художньої структури усєї сцени, підґрунтям обрядового дійства, ключем до розуміння народної душі, національного характеру, «живих» прикмет побуту, сюжетних мотивів.

Виходячи з виконавської константи “народного хору” із притаманним йому пісенним репертуаром та особливою “відкритою” манерою співу та спираючись на ідею автохтонності народної пісні й відповідну автономну форму її існування щодо професійного мистецтва, композитор застосував метод збереження первісної чистоти фольклорного наспіву із подальшим зануренням його у складно організовану темброво-сонорну

симфонічну тканину, але за умови непорушності ладотональної та ритмо-мелодичної функційності пісенної теми. Це визначило поліпластовість стильових компонентів музичної мови. Р. Станкович-Спольська пише про ідею «намиста» в композиції сцени «Купало», оскільки в ньому неначе нанизуються певні пісні, сюжети, змісти. «Перлами в цьому уявному намисті стали кращі репертуарні номери Хору ім. Г.Верьовки, які поєдналися із сюжетним каркасом гоголівської повісті “Тарас Бульба”» [8, с. 9].

Висновки. Отже, оригінальність жанрової основи фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича вплинула на композиційно-драматургічне вирішення сцен і принципи відбору певних мовних. Композитор відмовляється від академічних оперних форм (арій, ансамблів та речитативів) та акценту увагу на специфіці народного хорового виконавства. Це зумовлює посилення ролі масового дійства, переважання загальних планів, висування на передній план хору як голосної дійової особи. Хорові пісні, якими насичена опера, є авторським прочитанням народних текстів, з урахуванням стильових особливостей аутентичних народнопісенного жанру. Хор звучить у супроводі ансамблю інструментів, специфічним завданням якого стає створення музичної «сценографії» та акустичної атмосфери для хорового виконання.

Хор Станковича – барвистий, образний, колоритний. У його звучанні відчувається блискуче відтворений композитором дух і характер народного мистецтва. Особливості використання хору також спрямовані на відтворення традицій української музичної культури в умовах мистецького простору ХХ століття.

Література

1. Зинькевич Е. «Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича». – К., 1999.
2. Іваницький А. Українська народна музична творчість / А. Іваницький. – К.: Музична Україна, 1990. – 334 с.
3. Левандо П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л.: Музыка, 1984. – 124 с.
4. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти: Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / В. В. Михайлець. – Одеса: ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2004. – 25 с.
5. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика / О. А. Правдюк. – К.: Наукова думка, 1978. – 223 с.
6. Станкович-Спольська Р. Обряд Купало в українському фольклорі та в опері Є. Станковича “Цвіт папороті” / Р. Станкович-Спольська // Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 36. Кн. 1. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 137-144.
7. Станкович-Спольська Р. Фольклорні джерела “Цвіту папороті” Є. Станковича / Р. Станкович-Спольська // Київське музикознавство. Вип. 11. – К.: КДВМУ, 2004. – С. 123-131.
8. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Є. Станковича: проблема жанру: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Р. Станкович-Спольська. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 19 с.
9. Шатова І. Исторические основы хоровой традиции / И. Шатова // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової [Гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса: Друкарський дім, 2006. – Вип. 7, кн. 1. – С. 144-154.