

О. Л. Заверуха

**Специфіка хорового письма Ю. Алжнева
(на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около»)**

У статті обґрунтовано специфіку хорового письма ліричного суголосся «Рідне Около» Ю. Алжнева, на яке впливають світоглядні настанови композитора, його система мислення, де ключовим є вибір концепційних, драматургічних, жанрово-стильових принципів (методів) письма та прийомів організації твору.

Ключові слова: світогляд, мислення, хорове письмо, жанрово-стильовий контекст, логос.

Постановка проблеми. Хорове письмо Ю. Алжнева уніфікується жанрово-стильовим контекстом та визначається філософсько-естетичними установками, властивими мисленню композитора. Зарахування хорових творів Ю. Алжнева до світського напрямку – умовне, оскільки в них присутня духовність, але не чисто релігійного складу, а пов'язана з глибинними витоками язичницьких вірувань. Про це говорить сам композитор у інтерв'ю з автором статті. На питання про те, якими світоглядними установками він керується у своїй творчості, він вирізнив кілька ключових слів – «любов», «храм», «віра», передуючи їм наступні тлумачення: «Любов, але не в християнському розумінні. Храм, але не як такий. У моєму розумінні храм – це небо і земля, храм, де є сонце, місяць, зірки... Люди плутають віру і релігію... Я дуже поважаю справжніх священиків. Але для мене храм – це Україна». Хорова спадщина Ю. Алжнева як предмет сучасного хорознавства представлена у дисертаційному дослідженні В. Осипенко (2006) [3]. Авторка визначила структурно-семантичний інваріант хорового концерту, що пов'язаний не лише із зовнішніми умовами комунікації (форма, музична мова), але й із типом особистості автора, який пропонує власне авторську концепцію жанру. Зокрема, В. Осипенко в контексті розгляду специфіки хорового мислення Ю. Алжнева обґрунтовує поняття *суголосся* як «багаторівневе, фундаментальне поняття авторської концепції», що визначає

«концепційний символ авторського стилю <...> його жанровий та формотворчий принцип» [3].

Актуальність теми пропонованої статті полягає у розкритті авторської моделі хорového письма композитора, що уніфіковано світоглядним та мислинневим аспектами твору.

Метою дослідження є обґрунтування світоглядного та мислинневого чинників хорového письма у ліричних суголоссях «Рідне Около» Ю. Алжнева. *Об'єктом статті* є хорова творчість Ю. Алжнева, а її *предметом* – тип хорového письма автора як увиразнення його композиторського мислення.

Жанр «ліричні суголосся», концептуальний для авторського методу творчості, уніфіковується ритуально-обрядовою трактовкою хорového концерту як моделі «Коло Роду» (за В. Осипенко). Це відображується: по-перше, у самій назві твору «Рідне Около», що безпосередньо пов'язано з родом; по-друге, у тричастинності побудови циклу, де викладено в першій частині – чоловічий хор, у другому – жіночий і в третьому – дитячий. Це пов'язано, перш за все, з аналогією сім'ї, яка є Ціле «чоловік – жінка – дитина», тобто розкрити ідею продовження роду та його безкінечність.

Композитор розшифровує свої базові ідеї, кажучи про їх особистісну інтерпретацію: «Мої власні ціннісні поняття базуються на дохристиянській філософії, а саме на її тотемі – тополя, береза, груша. Груша – основа життя, жіноча частка, жінка схожа на грушу, яблуко... Віра в існування богів, як і жертвопринесення було задовго до християнства». Метафори Ю. Алжнева дають образне уявлення про його музичне «звукоспоглядання» (вислів М. Римського-Корсакова), вказуючи на філософську основу його творчості – пантеїзм. Якщо філософія, за М. Мамардашвілі, є «свідомість вголос», то музичне мислення як еквівалент філософського є, за Т. Чередниченко, «свідомість слуху» [4, с. 40].

Ліричне суголосся «Рідне Около» – концептуальний твір, що дає музичну відповідь на питання про авторське звукоспоглядання. Для композитора первинною є вербально сформульована ідея, а вже техніка її втілення, за його словами, «виникає в слуховій свідомості сама собою». На запитання, поставлене з

цього приводу, Ю. Алжнев відповідає так: «Мене не вчили писати в тій чи іншій техніці. Мене вчили малювати, а техніка – це тільки засіб... Слід писати так, щоб складне було простим, зрозумілим навіть тому, хто музику не розуміє. Техніка повинна бути спрямована на малювання»⁹. Спрямованість техніки на «живу» інтонацію в хорovій музиці для Ю. Алжнева означає, що «слово має зазвучати як музика: закінчилося слово, а музикою намалював». І далі: «...інтонація – це одне, а її ціннісне переосмислення – інше». Ці короткі вислови прояснюють багато чого в співвідношенні не тільки слова і музики в його хорovому письмі, а й ціннісне ставлення до інтонаційної лексики, де основний акцент зроблений на національній українській стилістиці, насамперед, у її ладо-мелодійному вираженні. Таким чином, «шлях сходження» від ідеї до її слухового «переінтонування» й до інтонації як цілісного результату у творчому процесі Ю. Алжнева збігається з установками музичного мислення, що сформульовані В. Москаленко. Для визначення поняття «музичне мислення» автор використовує тріаду «інтонаційна модель – інтонування – інтонація» [2, с. 48-53].

Інтонаційною моделлю для твору «Рідне Около» слугує поетика і жанрова форма хорovої пісні, перетвореної з явним ухилом у неофольклористичну мовну лексику. Прості, навіть типологізовані українські ладо-інтонації (зменшеного тетрахорду, трихорда в кварті, гексахорду із збільшеною секундою, рух по звуках тризвуку, характерні каданси на квінті ладу, збагачені септакордовими та нонакордовими вертикалями, хроматики, впроваджуваної в діатоніку) композитор домальовує інтонаційно-мелодійними образами.

«Ліричні суголосся» розкривають сутність використовуваної ним жанрово-стильової моделі. Це – лірична пісня, представлена у колективно-хорovому співі без виділення партій солістів, а «суголосся» як забарвлення означає «співзвучність», прагнення створити цілісний багатоголосий хорovий образ, що послідовно увиразнює головну філософсько-світоглядну ідею: «Рідне Около» – «около» – це будинок («хата»), «рідне» – рід, який складається з чоловіка, жінки і

⁹ Під словом «малювання» Ю. Алжнев розуміє «живописання», як свого часу А. Швейцер називав Й. С. Баха «найживописнішим композитором» [1, с. 525].

дитини. Це і представлено в трьох частинах твору: чоловічий хор, жіночий і дитячий. Якщо співає дитина, то мова йде про продовження роду через неї. Ідея нескінченності – «вісімка у вісімці» – на цьому заснована філософська концепція твору, а саме – нескінченність роду.

Другий компонент тріади (В. Москаленко) хорового мислення і письма Ю. Алжнєва, представлених у аналізі твору, – інтонування, що означає сам хід композиційно-драматургічного процесу, його реальне звукове втілення. З точки зору композиції даний твір близький тричастинному хоровому концерту з нетрадиційним драматургічним рішенням, обумовленим філософською ідеєю твору. Три початки («роду»), зафіксовані в програмі твору, і зумовили підбір поетичних текстів, висуваючи на перший план тембровий ресурс, послідовно зіставляючись контрастно через чергування чоловічого, жіночого і дитячого хорів.

Сукупний результат жанрово-стильового моделювання та інтонування – інтонація (третій компонент «трихотомії» В. Москаленко) – виникає як би постфактум, як єдиний звуковий (слуховий) образ, що вбирає в себе загальний зміст використаних поетичних текстів і їх музичного втілення. Все це послідовно відображено в хоровому письмі частин твору. У першій частині («першому суголоссі») на текст Т. Мельничука «Червона журавлина» використана куплетна (варіантно-куплетна) модель хорової пісні-канта, розроблена автором музики з ухилом в образну психологізацію. Ключові образи-символи тексту – «журавлині крила» і «син» (приспів): *«Крила... Крила... журавлині... Всі беріть і небо й білий світ ... Не беріть у мене тільки сина... Тільки сина в мене не беріть!»*.

У музичному «домальовуванні» поетичних образів-символів композитор застосовує різноманітну техніку концертно-хорового письма, поєднуючи милозвучність *tutti* і *divisi* в партіях чоловічого хору з епізодичними виключеннями верхнього і нижнього шарів, будуючи хорову пісенну модель зразка народного хору, де основний наспів проводиться саме в середніх голосах (ц. 1 партитури, авторська ремарка *Amoroso, con amore*).

Цьому розділу передувало унісонно-монодичний вступ з шести тактів, що репрезентується безтекстово, на склад «Аа ...» основний мовний модус ліричного суголосся – типowo український по ладо-мелодиці, як би злітає вгору і застигає в статисти фрази, яка несе в собі узагальнену ідею всього циклу. Що стосується поводження з текстом, то тут послідовно витримується, як у першій, так і в двох наступних частинах, задекларований автором принцип психологічного «домальовування», представлений в ц. 3 і ц. 5 партитури вокалізами і співом закритим ротом.

У репрізному розділі, утвореному завдяки поєднанню куплетних принципів з тричастинністю (ц. 8, авторська ремарка *Grave*), попередній матеріал динамізується. При збереженні кола основних ладо-поспівок, їх комбінаторика набуває поліфонічної багат шаровості, що супроводжується і відповідними динамічними, темповими і метроритмічними зрушеннями. Кульмінація припадає на завершення (коду) частини (ц. 12): на витриманих вертикалях чоловічого хору інтонується текст «крила журавлині» в заключній септакордовій ферматі, що зависла на тоніці соль мінору – практично єдиної розширеної тональності цієї частині.

Характерна концепція не лише цієї частини, а й і всього ліричного суголосся – числова символіка, що пов'язана з ідеєю нескінченності – «вісімкою». Весь хор був даний у розмірі 4/4 з поперемінними включеннями 3/4 і 5/4, які в сумі становлять собою також число 8 ($4+4 = 5+3$). Цей момент, поряд з деякими іншими, вже мелодійними, символами, – мікро-інтонаціями образів природи – «тополі», «берізки», «зозулі», типових для поетичного паралелізму української народної пісенності, – складають інтонаційну ауру першої частини триптиха, нібито її природно-звуковий фон.

Друга частина – «Не стелися, тумане...» (на вірші В. Сосюри) – містить нову образно-звукову модифікацію попередньої «чоловічої» іпостасі ключової ідеї нескінченності роду. Як і в першому суголоссі, темі передує хоровий вокаліз на голосних «Уу...», «Оо ...», «Аа ...» (авторська ремарка «Нескінченно (*Infinito*)»). Це – узагальнена звукова ідея, що змальовує музичними засобами образ поезії

В. Сосюри: «туман стелиться». Звукообраз відображено як застиглий, і в той же час рухомий завдяки ладово-модифікованим вертикалям, побудованим за принципом тематичної гармонії з двох трихордів в кварті – *b, d, e, i e, f, a* (тт. 1-9) та мажоро-мінорних світотіней. З ц. 1 (*Andantino*) в партіях жіночого хору починається рух, представлений терцієвими вторами *divisi* у других сопрано і альтів. Принцип терцієвої втори, що йде від канта, передається у мелодичний рельєф (з т. 16 партія перших сопрано імітаційно дубльована в партіях других сопрано). Тут представлені трихорди, що звучали раніше, але не вертикально, а у горизонтально-мелодійному варіанті, супроводжувані терцієвою второю альтів.

Вступ перших і других сопрано з текстом «не стелись, тумане, не шумить тополі...» (від ц. 2 партитури) фактурно накладається на триваюче введення терцієвої втори у перших альтів з одночасним вимиканням нижнього пласта хорової вертикалі. Починається діалог партій жіночого хору за принципом накладень-імітацій.

З ц. 3 вступає тематичний матеріал, що є ремінісценцією ключового образу першого «суголосся», представлений в прозорій гетерофонній фактурі, текстові репліки знову перериваються вокалізом – поверненням колористичного образу «стелючого туману».

Подальший розвиток є фактурно пов'язаним з варіантами тематичного комплексу (цц. 4-9, авторська ремарка *Meno mosso*). В образну систему включається новий символ – «перекотиполе» («Вийди я у поле, там де синь навколо, де чогось шукає перекотиполе ...»). В організації тематичного матеріалу весь час діє принцип повторюваностей-ремінісценцій. Так, наприкінці заспіву знову виникає епізод *infinito* зі вступу (ц. 6), де трансформується в повтор «текстової» висхідної гами, що звучала раніше у ц. 3.

Для забезпечення «нескінченності», відтворення якої є головною метою автора музики в цьому номері, використано цілий комплекс прийомів хорового письма. Ведучий серед них – принцип уникнення цезур, реалізований через прийом подвійного синтаксису, коли кінець однієї побудови збігається з початком іншої. Ланцюги повторюваностей, що йдуть від куплетності, композитор

використовує задля «домальовування» текстів вірша В. Сосюри, керуючись, у цьому випадку, конструкціями, в яких синтаксис утворюється за допомогою застосування аналогії з вербальним текстом, однак не за рахунок «крапок» або «ком», а «багатьох крапок». Весь комплекс засобів хорового письма спрямований на досягнення цієї мети, включаючи і фактурну атрибутику – темпові (агогічні) і динамічні зрушення.

Разом з тим, у рухомій, «плинній» фактурі даного «суголосся» за законами музичної форми необхідна і архітектонічна завершеність. Вона досягається за рахунок рефренності та «арки», функцію яких виконує безсловесне *infinito*. Ним не тільки починається і закінчується дана хорова частина суголосся; образ-символ «туману» проникає і всередину форми, поєднуючись по вертикалі з текстовими мелодійними репліками партій жіночого хору. Приклад – епізод від ц. 10 до ц. 11 партитури, де перед кульмінацією (ц. 12), що припадає на кінець форми, зрушеної для досягнення динамічної «відкритості» вправо від точки золотого перетину, по вертикалі об'єднуються текстові та безтекстові тематичні імпульси, що складають в комплексі «малюнок» і «сенс» даного хору.

Музична форма не тільки цієї частини твору, а й всіх інших – виступає як композиційна організація звукового процесу, що має художньо-знакову функцію. Композитор використовує композиційні принципи, що склалися в процесі багатовікової художньої практики народнопісенної традиції (повторність, варіантність та варіювання).

У жіночому суголоссі продовжує діяти і метрична числова символіка, показана в попередньому чоловічому хорі у вигляді чотирьохдольності, періодично порушуваної змінними розмірами $3/4$ і $5/4$ (сумарно – «8»). З цієї ж метрики виростає і фінальний дитячий хор (третє «суголосся»), що є логічним завершенням авторської ідейно-художньої концепції.

Фінал циклу «Сонечко ясне»¹⁰ покликаний, з одного боку, узагальнити зміст попередніх частин, з іншого – надати підсумковий висновок із загальної

¹⁰ Вірш В. Самійленка «Сонечко ясне» увиразнилось не лише у музичній творчості Ю. Алжнева, а й втілено у творі К. Стеценка під назвою «Вечіря пісня», яку виконують хорові колективи та співаки естради.

концепції. Дитячий хор містить обидва атрибути фінальної частини, представлені послідовно в куплетно-рефренному чергуванні, що продовжує лінію попереднього жіночого хору. Характерною особливістю фіналу є введення групи ударних інструментів (бубон, коробочка, дзвіночки), що додає загальному звучанню особливий прозорий характер і підкреслює ритмічний «ігровий» компонент хорового письма, який в попередніх акапельних хорах не був ведучим.

«Сонечко ясне» починається інструментально. Ударні інструменти як би репрезентують свої тембри, створюють фон, на якому вступають хорові голоси (ц. 1 партитури, авторські ремарки «*Повільно (Leantachmente)*», потім «*Рухливо (Con moto)*»). Тематичний матеріал в партіях хору тут відсилає до теми чоловічого хору (початковий тризвук) з першої частини, символізуючи авторську ідею «продовження роду» («батько – син»). З ц. 2 починається епізод з новим матеріалом (власне тема дитячого хору), побудованим на поліритмії в поєднанні групи ударних інструментів і вокальних партій. Синкопування, зсув акцентний в чотирьохдольному такті надає музиці динамічний характер і компенсує її просту мелодійну основу («романсова» секста з наступним гамоподібним заповненням стрибка).

Вперше в циклі використаний швидкий темп («*Швидко (Alegro)*»), що в поєднанні з «дзвінкою» ритмікою ударних інструментів і виразною вимовою (без складових розспівів) тексту голосами дитячого хору надає даному «приспіву» характер язичницького магічного заклинання. «Романсова» лірика, що асоціюється з даним текстом за її відомим пісенним втіленням «Сонечко ясне», переосмислюється Ю. Алжневим в іншому концептуальному ключі. Ритуальність, «заклинання», прохання-молитви, зверненої до сонця, становить головний змістовний модус фінального хору. У ньому все засновано на повторності, чергуванні питальних (приспів) і оповідних (заспів) інтонацій. При цьому фактурно і ладогармонічно обидва тематичних комплекси постійно оновлюються, що супроводжується виконавським нюансуванням, агогічними зрушеннями, кадансу відкритого типу, як правило, на дисонансних вертикалях модифікованої терцієвої структури (1 т. до цц. 4 і 5).

З ц. 7 починається завершальна стадія фактурно-тембрового розвитку фіналу. Масштаби повторюваностей скорочуються, в партіях хору з'являються *divisi* до восьми голосів (кульмінація – «злам» *Lento* після *Con moto* в ц. 8 партитури), де звучність досягає *fortissimo*. Благання-заклинання досягає свого апогею, але надалі все повертається до вихідного стану («*Не слухає сонце ... за гори сідає*»). З ц. 9 аж до коди (ц. 12 *Allargando*, де вперше звучить текст і з приспіву «*Ой сонечко ясніше! Іще не лягай*» зберігається повне *tutti* хору та ансамблю інструментів, сенс якого в максимальній концентрації єдиного образного стану: сонце, як джерело життя, є природною основою нескінченності роду «людського»).

У невеликій коді інструментальний ансамбль вимикається, а в партіях дитячого хору інтонують два основні інтонаційні звороти, що складають вихідний (початковий) лейт-комплекс тематизму всього циклу, – мотив з висхідним стрибком і рух по звуках тризвуку та малосекундові речитації. Перший мотив символізує рух і динаміку, а другий – статику, невизначеність, «відкритість», а в кінцевому підсумку – віру в нескінченність буття, його циклічне відродження (сонце зайшло, але вранці воно знову зійде).

Висновки. На прикладі ліричного суголосся «Рідне Около» Ю. Алжнева вимальовується не лише специфіка хорового письма, а й «Структурно семантичний інваріант» [3] українського хорового концерту як концептуального жанру, який в українській музиці займає особливе місце, подібне симфонії у західноєвропейській класиці. У тріаді «етос, логос, пафос» українські композитори, в тому числі Ю. Алжнев, звертаючись до жанру хорового концерту, керуються єдністю її складових, що втілюються на композиційно-драматургічному рівні. У центрі концертної концепції завжди знаходиться «Логос», що природно впливає зі співвідношення музики і слова, для яких ця складова є вихідною і реалізується в їх синтезі. Етос в системі «інваріант – варіант» жанру реалізується через національно-грунтовну основу мови, українську інтонаційність, що йде від фольклору і його академічного переінтонування. Нарешті, пафос, означає в жанровій системі хорового концерту

емоційно зворотну психологізацію авторського висловлювання, пов'язану з «високим стилем», що насамперед є властивим хоровому концерту у вітчизняній традиції. Все це виступає як філософсько-художній детермінант хорового письма, зокрема, в його індивідуальному втіленні Ю. Алжнева в проаналізованому ліричному суголоссі.

Перспективи подальших досліджень. Ліричне суголосся «Рідне Около» Ю. Алжнева потребує подальшої розробки у сфері обґрунтування виконавської інтерпретації світоглядного авторського висловлювання.

Література

1. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Швейцер Альберт // пер. с нем. Я. С. Друскина. – М. : Музыка, 1964 – 728 с.
2. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко // Музична україністика в контексті світової культури (науково-методичний збірник. – Київ : МДПП «Друкар», 1998. – Вип. 28. – С. 48-53.
3. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на прикладі хорової творчості Ю. Алжнева) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Осипенко. – Львів, 2006. – 18 с.
4. Чередниченко Т. С. 40. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского; [отв. ред. В. Ценова, ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. – М., 1992. – С. 40-48.

В статье анализируется специфика хорового письма лирического суголосия «Рідне Около» Ю. Алжнева, исследуется влияние мировоззренческих установок композитора и система его мышления, где ключевым является выбор концептуальных, драматургических, жанрово-стилевых принципов (методов) письма и приемов создания произведения.

Ключевые слова: мировоззрение, мышление, хоровое письмо, жанрово-стилевой контекст, логос.

The article presents an attempt to study specific of choral lyric writing suholos «The Native vicinity» by Yu. Alzhnyev on which influenced worldview composer, his system of thought, where the

key is to choose conceptual, dramatic, genre and stylistic principles (methods) writing and methods of work.

Keywords: philosophy, thinking, choral writing, genre and stylistic context, logos.