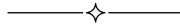


Tatarnikova A. «Freischütz» Weber's style in the context of pursuit of German musical theater the first half of the XIX century. Article is devoted to the stylistic and semantic aspects of spiritual and Weber's opera «Der Freischütz» dealt with in line with the poetics of German musical theater the first half of the XIX century.

Keywords: German Singspiel, German opera history, romanticism, Biedermeier.



УДК 78.087.684:7.071.1

В. Семкович

ФОРМИ ТА ФОРМУЛИ В ХОРОВІЙ МУЗИЦІ Л. ДИЧКО (НА ПРИКЛАДІ ДВОХ КАНТАТ А САРЕЛЛА «ПОРИ РОКУ» ТА «КАРПАТСЬКОЇ КАНТАТИ»)

В статті висвітлено фактурні особливості хорового інструментування зони ущільнення на прикладі кантатної творчості Л. Дичко.

Ключові слова: хорове інструментування, формули, форми, зона ущільнення, Леся Дичко.

Творчість Лесі (Людмили) Дичко — однієї з найкрупніших українських хорових композиторів, привертала й привертає увагу численних науковців. Зокрема, головного дослідника української симфонічної музики, захисника експериментальних пошуків мисткині — Миколи Гордійчука. Це невелика робота-монографія «Леся Дичко» із серії «Творчі портрети українських композиторів» [1]. Серед нещодавніх досліджень — праця О. Письменної «Хорова музика Лесі Дичко», в якій музикознавець лівову частку приділяє висвітленню новаторських елементів її музичної мови: гармонії та ладовій організації, торкується проблематики «переосмислення мелодико-інтонаційної основи та ритмоформул» в кантатно-ораторіальній творчості [2, с. 23].

«Ритмоформула» або суміжне поняття «поліфонія пластів» (термін М. Гордійчука) в статті висвітлюється в ракурсі форм та формул зон «ущільнення» на прикладі двох акапельних кантат мисткині «Пори року» (1973) та «Карпатської кантати» (1974). Фактурна дефініція «ущільнення» відноситься до компонентів «хорового інструментування», засновником якого вважають М. Леонтовича. Втім, якщо в Леонтовича зона «ущільнення» характеризується як зона акустичного

принципу нагромадження дисонансів, що в цілому, було характерно для композиторського арсеналу третього етапу розвитку вітчизняної хорової акапельної музики (серед. ХІХ ст. — кін. 1920-х), то четвертий етап намітив дещо інший шлях.

«Хорова інструментовка» від початку 1960-х років зосереджена у формулах фактурних екстрактів хорової площини, завдяки чому і досягається ущільнення музичного простору. Однак витoki «вокальної оркестровки» і започаткований М. Леонтовичем інструментальний розвиток хорового полотна, який є фактором симфонізації форми, спостерігається, хоч й зі змінами, в творах сьогодення. Підтвердженням цього є думка Л. Пархоменко: «Музичне мислення, яке виявляло стійкі ознаки семантичного плану, тепер, під впливом новітніх стилетворчих чинників (а отже, — вбираючи особливості й сольо-вокальної, і камерно-інструментальної, і симфонічної лексики, формотворення тощо), рішуче модулює від типових хоральних, підголосково-поліфонічних, гетерофонних показників до незвичних для вокальної музики «інструменталізованих» якостей» [3, с. 86].

Переломним моментом стало внесення нетипових для хорової культури жанрів, які до того були або інструментальними: прелюдії, прелюди, сюїти, симфонії, або розраховані винятково на виконання солістами, балетом чи ін. виконавським складом. Це так звана хорова театралізація, що з останньої третини ХХ ст. знаходить своє втілення практично в усіх жанрах хорової музики. Загалом, на перший план виступає тенденція надання більшої вагомості хору, починаючи вже з «серединних» (вислів Л. Пархоменко) жанрів — камерної кантати та хорового циклу.

Дві акапельні кантати «Чотири пори року» і «Карпатська кантата» Л. Дичко, «Кантата на слова Т. Шевченка» В. Сильвестрова, «Вітражі і пейзажі» Г. Ляшенка, «Сад божественних пісень» І. Алексійчук, позначили собою становлення жанру акапельної кантати. Виникнення цього жанру, як і ряду інших — хорової симфонії, хорової опери, мотивувалося, з одного боку, «розробкою нових, не актуалізованих досі потенцій класичного жанротворення» [3, с. 86] в ареалі «втримання художнього процесу у лоні традиції» [2, с. 109], а з другого, як запозичення і розвиток технічних новацій, започаткованих Л. Грабовським: «Чотири українські народні пісні» на українські народні тексти для мішаного хору та симфонічного оркестру — предтеча його майбутнього методу алгоритмічної композиції, «Море» на сл. Сен-Жон Перса

для читця, двох хорів, органа та великого симфонічного оркестру, «Temnere Mortem», кантата на текст Г. Сковороди для 4-голосого мішаного камерного хору а капела.

Метою дослідження є розкодування фактурних екстрактів-формул зон ущільнення. *Формули* зон ущільнення першої частини «Веснянка» камерної кантати «Пори року» Лесі Дичко постають перед нами як форма варіантів, фактурні розробки двох основних тем — «заспіву і приспіву» (за Гордійчуком), які мисткиня розробляє шляхом синтезу вокального та інструментального начал. Широко використовуючи техніку мікротиву, авторка досягає певних фактурних особливостей — звукових формул, інструментальних декорацій. В певній мірі можемо говорити про візуальне бачення в акапельній сфері кантати своєрідної партитури камерного оркестру, витоки якого беруть свій початок в ліричних хорах Б. Лятошинсько-го й І. Шамо [5, с. 153].

Розглянемо фактурні видозміни першої теми. В експозиції, завдяки швидкому темпу, рельєфно проступає інструментальний штрих нон легато (шістнадцяток) скрипок, який є задатком руху, «організуючим моментом» (Гордійчук), «сутністю музичної форми» (Козицький).

Музична нотация для сопрано (S.) з нотами та літерами під ними, що відповідають текстовим слогам. Темпозмінації: 2/4, 3/8, 2/4, 3/8.

В наступних трьох розробкових варіантах цієї ж теми отримуємо перші формули зони ущільнення: *комбінацію штриха та протягування звукових осей* у сопрано eI-hN₀-eI-fisI-eI-hN₀, що є першим аугментативним інваріантом мотиву.

Музична партитура для сопрано (S.), альту I (A. I.) та тенору I (T. I.). Сопрано має довгі нотні тралі (A...), а інші голоси виконують ритмічно складні фактури. Темпозмінації: 2/4, 3/8, 2/4, 3/8.

Подальше розгортання сюжету є *регістровим віддзеркаленням попередньої формули з проведенням звукових осей у перших басів-баритонів* — Fis. Автор уникає одноманітності, завдяки накладанню додаткового

мотиву басів на це ж проведення, що є вже другим варіантним походженням основного мотиву-руху, більш динамізованим стосовно попереднього.

Завершальне проведення теми характеризується черговим регістровим відзеркаленням. Так, функцію басів, яка виконувала два рельєфних плани: протягування звукових осей та експозицію першого інваріанту основного мотиву, перебрали на себе, відповідно, другі альти та тенори. Незмінність же *perpetuum mobile* шістнадцяток автор розбавляє теситурним проведенням різних груп хору, включаючи широке коло комбінацій перших та других голосів, за винятком басової, цементуючої партії. Тож можемо говорити про певні фактурні форми експозиції першої теми.

Серединний епізод з проведенням цієї теми дещо схожий з попереднім, щоправда, скорочений (а)-а3. У фактурному відношенні незмінне початкове проведення, як бачимо, має місце й тут. Зате наступний варіант виступає *інструментальним нашаруванням третього, ритмічно-модифікованого інваріанту основного мотиву*. Складається враження ще більшої динамізації музичної тканини, а водночас, композитор уникає ризику одноманітності звучання.

Репризне проведення ознаменовується *стверджувальними автентичними зворотами нового четвертого мотиву у чоловічих партіях, який накладається на основний у жіночих*. Роль його досить велика — розпізнаємо початок завершальності. Тональні устої С — Е дещо збивають і складається візуальне враження хибної репризи. Однак за формою фактурних видозмін то є два варіанти — а4-(а5), другий з яких є кульмінаційним, завдяки подвійному нашаруванню пластів на кожному партію у вигляді *проведення основного мотиву та протягування звукових осей, як видозміна першого аугментаційного мотиву*. І, відразу ж, наступний динамічно-фактурний спад, певна прозорість. Тож, уже при розробці тільки першої теми автор, послуговуючись технікою мікротемпу, виводить декілька (щонайменше 4) самотутніх екстрактів з основного зерна-руху.

Осьовне зерно

Ви - йди, ви - йди

Ве - сна, ве - сна, ве - сна

Ви - йди, ви - йди

А...

Ве - сна, ве - сна, ве - сна

Стосовно розробки другої теми вокальної за своєю природою, автор апелює до архаїчності пластів, завдяки гомофонно-гармонічному, сонористичному способам викладу, чим досягає загального контрасту всієї першої частини. Не обминаючи розробки зерна за допомогою вокальної інструментовки в серединному розділі у вигляді вокалізованих розспівів на *А... тутті хору*, композитор досягає чіткої варіантності форми викладу так, як і в розвитку попередньої теми.

Роль «Петрівочки», першого номеру сюїти другої частини «Літо» виступає своєрідною прелюдією-заспівом жіночого хору. Музика другого розділу характеризується підключенням аспекту хорової театралізації на тлі інструментального розвитку. Проте, це все — «комплексний підхід у створенні образів, де, здається, стираються грані між театром, музикою, живописом, архітектурою — все включається в якийсь астральний мистецький вир...» [2, с. 21]. Експозиційний мотив «Кривого танцю» (5) повертає музиці першопочатковий рух. Відзначимо, що ще більшої, максимальної динамізації, композитор досягає завдяки впровадженню низхідного тетраорду основного мотиву з першої частини, якого доводить до значенневої структури другого, підсумовуючого речення 1+1+1+1+2. За формулою зони ущільнення — *це нашарування однотипних фактурних пластів*. Появою наступного мотиву (6) активізується театральне дійство циклу. Виступаючи певного роду інверсією основного руху, у виконавській практиці зустрічаємо доволі помітне сповільнення темпу, що в цілому, дещо посилює враження сюїтності, похідного контрасту варіантів. За фактурними ж планами дістаємо *комбінацію інверсійного мотиву з поступовим вертикальним потовщенням шарів та театральних (алеаторичних) барв жіночих голосів*. Обидва компоненти досягають певного розвитку. Так, перший набуває свого піку як розгалуження від висхідного напрямку руху основного мотиву, а дру-

гий — ущільненістю почергових проведень глісандо. Окрім того, автор використовує чисто інструментальний прийом розвитку за допомогою ще більшого вичленування основного мотиву(тетраорду) у перекличок жіночих та чоловічих голосів, що накладаються на основне проведення.

інструментальний прийом розвитку

Ха - ха, ха - ха Ха - ха, ха - ха

Та ми та - чи - ли во - го лу Та ми та - чи - ли ним ся сі

Ха - ха, ха - ха Ха - ха, ха - ха

Та ми та - чи - ли во - го лу Та ми та - чи - ли ним ся сі

А Сла - во - сі ді - ли ту - лу - боць А Сла - во - сі ді - ли ту - лу - боць

OH!

Музика третьої частини циклу «Осінь» теж ділиться на два номери: перша та друга «Обжинкові пісні». Однак значеннєве навантаження інше, на відміну від попередньої частини. Тут теж бачимо блискуче застосування прийому вокальної оркестровки — протягування звукових осей f-c, з варіантною зміною проведення у різних партій хору, завдяки чому композитор досягає *одночасної фактурної двоплановості вертикалі і горизонталі*.

Форма другої «Обжинкової» нагадує нам форму першої частини «Веснянки». Той же принцип розробковості двох тем аж до адажіо, яким автор закінчує частину, використовуючи вищезгаданий прийом хорової інструментовки. Завдяки метроритмічним, темповим аспектам мисткиня досягає не меншого контрасту, ніж у першій частині циклу. Розробковість двох тем характеризується більш статичним типом розвитку. Початковий мотив, вокальний за своєю природою, композитор трактує як *незмінний інструментальний супровід, завдяки остинатним проведенням вокальної за змістом мелодії*. Фактурною кульмінацією є її останнє проведення в тутті всього хору, накладання органного пункту басів на попередню двошаровість. Така кульмінація є радше динамічною, оскільки принципово новою не додалось.

Технікою остинато, а не мікромотиву мисткиня користується в четвертій заключній частині «Зима». Основною рушійною силою частини, як і в славнозвісному «Щедрику» Леонтовича, служить три-

хордова поспівка, втім автор надає їй іншого смислового значення. Якщо у Леонтовича поступово виростає ціла поема з цього мотиву, то Л. Дичко використовує тільки в значенні фактурно-ускладненого інструментального супроводу. Тут формула простежується у вигляді поєднання двох похідних шарів — накладанням на фольклорний ґрунт власного, зі зміною вектора руху, проте з тональним устоем до і, додатком спрощеного, «висвітленого» мотиву, що в цілому робить гру світлотіні, мерехтіння мінору-мажору. Ще відмітимо два наступних етапи зон ущільнення фактури — накладання мелодії, що проводять чоловічі партії (супровід + а), та необхідного інструментального штриха легато, контрапунктичної лінії. Таким чином простежується подвійний супровід до мелодичного шару, що є її структурною кульмінацією, оскільки в подальшому автор досягає динамічної кульмінації шляхом подвоєння шарів основних компонентів.

«Карпатська кантата» дуже близька за типом розвитку до «Пір року». Ще виразнішими постають інструментальні «мережива» в хоровій тканині кантати. Так, зокрема, в другій частині «Маївки» — музиці варіантних супроводів, Л. Дичко вводить чотири інструментальні інтонації-шари, вокально «пом'якшених» завдяки лігуванню другого і третього мотивів на сильних долях та почерговій зміні проведення поспівок у перших та других сопран.

Відносно швидкий темп додає хоровій музиці нових тембрів й ефекту зображальності — «звуки ельфів», де автор іде за текстом наслідуючи гру казкових персонажів. Звичайно цьому послуговує й сонористичний компонент, зародки якого містяться вже в інтонаціях експозиційного супроводу. В цілому відмітимо певну фактурну подібність майстерно «вмонтованого» дійства з хоровим пейзажем М. Колеси «Гаї шумлять».

The image shows a musical score for a piece titled "Maivka" (Maivka). The score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of four staves. The top two staves are for a complex instrumental accompaniment, featuring multiple layers of eighth and sixteenth notes, creating a dense, rhythmic texture. The bottom two staves are for a vocal line, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "А му - зи - ка на ве - сіл - лю гра - є." The score is marked with "А..." at the beginning of the vocal line.

У третій частині «Коломийки» в середньому розділі В рондоподібної форми (A+B+A1+C) знаходимо ще один оркестровий прийом — використання тембральної модуляції партій хору з протягуванням осей e-I-h№ з протиставленням низхідного і висхідного напрямків руху. Подібне інструментальне трактування помічаємо і в першій частині «Симфонії-диптиху» Є. Станковича.

A snippet of a musical score in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four vocal staves: C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: С. При - ле - ру - си, А. ті - ли, Т. При - ле - ру си, B. ті - ли. The score shows melodic lines with ties and rests, illustrating the timbral modulation and axis stretching mentioned in the text.

Один з улюблених прийомів Л. Дичко — експонування вокально переосмислених інструментальних супроводів і їх фактурне наростання до характерних формул стилю письма мисткині, виявляємо в розділі С, кульмінаційною точкою якого служить введення шару стакато квазі дерев'яно-духових.

A snippet of a musical score in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four vocal staves (C II, A II, T) and an instrumental staff labeled 'Інструментальний шар' (Woodwind). The lyrics for the vocal parts are: C II А.., A II Милый крест - рывый на - се бзаті ві - ці, а я у кав - зо - сні, сой я, сой, робото - пати - ро - кія ві - ці, T Гой я, сой, сой я, сой, сой я, сой я, сой я, сой я, сой я, сой я, сой я, сой я, сой я, сой я. The instrumental part consists of a rhythmic accompaniment in a woodwind instrument.

Подібне використання інструментального звуку характеризується рельєфною самостійністю всіх голосових партій.

Блискучою вокальною інструментовкою відзначається й четверта частина циклу «Колискова», де автор неначе наслідує гру камерного

струнного оркестру. В динамічній кульмінації доволі легко простежуються графічні віолончельно-альтові інтонації, а в завершальній — висвітлення перших скрипок сфорцандо.

Аналізуючи заключну частину кантати, спостерігаємо ще за одним улюбленим прийомом розвитку музичного полотна — варіантними співставленнями двох контрастних тем, як правило інструментально-го і вокального начала. В даному випадку маємо справу з інструментальною зв'язкою, що підкріплено і в текстовому відношенні — розспівуванням хору на склад «А».

- Використовуючи техніку мікромотиву, мисткиня виявляє все більшу винахідливість у засобах «хорового інструментування», що вилітається у звукові формули — фактурні екстракти зони ущільнення.

- Особливе значення автор відводить супроводу — платформі майбутніх звукових формул, де завдяки техніці остинато вокальне начало підзамінюється на інструментальний шар, на який накладаються фактурні винаходи.

- Хорове дійство характеризується як на архітектонічному рівні — розділи-вставки солістів, так і в фактурному відношенні, в комбінації шарів інструментальних формул та хорової театралізації ономапоетичних знаків — вигуків, шумів.

- Колористична експериментальна манера хорового письма М. Колесси, що була зазначена в хорах тридцятих років і в «Лемківському весіллі», поріднюється з інтонаційними джерелами двох акапельних кантат Лесі Дичко у метро-ритмічні схеми або у формули зон ущільнення хорового інструментування.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гордійчук М. Леся Дичко / М. Гордійчук. — К. : Музична Україна, 1978. — 77 с. — (Творчі портрети українських композиторів).
2. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко : навч. пос. для ВНЗ культури і мистецтв III–IV рівнів акредит. / О. Письменна. — Львів : [б. в.], 2010. — 204 с. — У надзаг. : НТШ ; Навч. пос. та підр. Ч.4. — (Гриф МОН України).
3. Пархоменко Л. О. Деякі аспекти жанрових процесів у сучасній хоровій музиці / Л. О. Пархоменко // Матеріали до українського мистецтвознавства : збірник наукових праць на пошану А. І. Мухи. — К. : ІМФЕ НАНУ, 2003. — Вип. 3. — С. 84–87.
4. Пархоменко Л. Деякі особливості розвитку української акапельної хорової музики 1956–1961 років / Л. Пархоменко // Сучасна українська музика. — К. : Муз. Україна, 1977. — С. 147–171.

Семкович В. Формы и формулы в хоровой музыке Л. Дычко (на примере двух кантат а саррелла «Времена года» и «Карпатской кантаты»). В статье рассматриваются фактурные особенности хоровой инструментовки зоны уплотнения на примере творчества Л. Дычко.

Ключевые слова: хоровая инструментовка, формулы, формы, зона уплотнения, Леся Дычко.

Semkovych V. The forms and formulas in choral music of L. Dychko (by example of two acapella cantatas «The seasons» and «Carpathian cantata»). In the article the textural features of choral instrumentation of the consolidation zones by example of cantata's oeuvre of L. Dychko is elucidated.

Key words: choral instrumentation, forms, formulas, consolidation zones, Lesya Dychko.



УДК 782.1/781.68

В. Мишук

СЕМАНТИКА ОБРАЗА ДОН КИХОТА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ж. МАССНЕ

В статье опера Жюль Массне «Дон Кихот» рассматривается с точки зрения воплощения в ней вечного образа Дон Кихота, созданного М. де Сервантесом в бессмертном романе «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Особое внимание уделено раскрытию особенностей композиционного строения и драматургических линий, связанных со свободным оперированием сюжета, в том числе с обращением к литературной «вариации» на тему «Дон Кихота» — пьесе Ж. де Лоррена «Рыцарь печального образа». Кроме того, выявляется специфика музыкально-интонационной «лексики» главного героя оперы, позволяющая определить возможный путь вербальной формы художественного воплощения образа Дон Кихота.

Ключевые слова: Дон Кихот, (вечный) образ, роман Сервантеса, драматургические линии.

Величайший роман эпохи Возрождения «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» волнует умы читателей всего мира вот уже более четырех веков, а образ его главного героя Дон Кихота давно вышел за пределы не только литературы, но и искусства в целом, возведен в ранг психологической категории, трактуется как тип мышления и модель поведения.