

УДК 784.1:781.68.071.1(477): 82-1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-7>**Гао Чилін**

ORCID: 0000-0003-1203-6820

аспірант кафедри інтерпреталогії та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
604900540@qq.com

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЙ І. ФРАНКА В ХОРОВОМУ ЦИКЛІ І. ШАМО

Мета роботи – виявити особливості композиторської інтерпретації поетичного періоджерела в циклі «Чотири хори на вірші Івана Франка» Георгія Шамо. **Методологія дослідження** базується на застосуванні історико-контекстуального, інтонаційно-драматургічного, структурно-функціонального та компаративного методів аналізу. Зазначений методологічний підхід дав змогу виявити своєрідність композиторського трактування поезій Каменяра в першому в творчості І. Шамо хоровому циклі. Здійснений компаративний аналіз віршів І. Франка та концепційованого вербального тексту І. Шамо дозволив виявити фрагменти, які стали підґрунтям до створення нової художньої цілісності, визначити художні методи та принципи композиторської інтерпретації поетичного періоджерела. **Наукова новизна** полягає в тому, що у цьому дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві встановлені **художні методи** композиторської інтерпретації, задіяні І. Шамо у хоровому циклі «Чотири хори а саррелла на вірші Івана Франка». **Висновки.** Хоровий цикл «Чотири хори а саррелла на вірші Івана Франка» І. Шамо є результатом композиційно-змістового переосмислення поезій І. Франка, їх художньо-філософським відтворенням у хорових звукообразах. Визначено, що застосування принципу циклічності сприяло здійсненню композиторської рефлексії, а в міру розгортання хорового циклу відбувається становлення художньо-філософської концепції – від страждання до відродження.

Компаративний аналіз поетичних текстів І. Франка та їх трактування І. Шамо дозволило встановити художні методи, які діють у часі-просторі хорового орис'ю композитора, зокрема: метод концепційовання, який сприяє формуванню і становленню філософської ідеї твору; метод концентрації, що виявляється в стисканні, динамізації художнього часу; метод символізування вербального тексту, який виражається у вживанні композитором ключових слів, що набувають функції символу.

Ключові слова: композиторська інтерпретація, хоровий цикл, художні методи.

Chiling Gao, Postgraduate Student at the Department of Interpretation and Analysis of Music of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts
Composer's interpretation of I. Franko's poems in the choral cycle of I. Shamo

Research objective. The aim of the work is to study the features of the composer's interpretation of the poetic primary source in the cycle "Four choirs a cappella based on Ivan Franko's poems" by Igor Shamo. **The research methodology** is based on historical-contextual, intonation-dramatic, structural-functional and comparative methods of analysis. It is possible to identify the originality of the composer's interpretation of Kamenyar's poems which is in the first choral cycle in I. Shamo's work. The comparative analysis of I. Franko's poems and the conceptual verbal text of I. Shamo made it possible to identify fragments which became the basis for creating a new artistic integrity, to determine the artistic methods and principles of compositional interpretation of the poetic original source. **The scientific novelty** is in the fact that studying for the first time in Ukrainian music studies, artistic methods of compositional interpretation are established, which I. Shamo has used in the choral cycle "Four choirs a cappella based on Ivan Franko's poems". **Conclusions.** The choral cycle "Four choirs a cappella based on Ivan Franko's poems" by I. Shamo is the result of a compositional and semantic reinterpretation of I. Franko's poems, their artistic and philosophical reproduction in choral sound images. It is determined that the application of the cyclicity principle contributed to the implementation of compositional reflection, and as the choral cycle unfolds, the artistic and philosophical concept develops – from suffering to rebirth. Comparative analysis of the poetic texts of I. Franko and their interpretation by I. Shamo, which is allowed us to establish artistic methods that operate in time-space of the composer's choral opus, in particular: the method of conceptualization which contributes to the formation and establishment of the philosophical idea of the work; the method of concentration, which is manifested in compression, dynamization of artistic time; the method of the verbal text symbolizing, expressing in the use of keywords by the composer, acquiring the function of a symbol.

Key words: composer's interpretation, choral cycle, artistic methods.

Гао Чилин, аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского
Композиторская интерпретация поэзий И. Франко в хоровом цикле И. Шамо

Цель работы – выявить особенности композиторской интерпретации поэтического первоисточника в цикле «Четыре хора а cappella на стихи Ивана Франко» Игоря Шамо. **Методология исследования** базируется на применении историко-контекстуального, интонационно-драматургического, структурно-функционального и сравнительного методов анализа. Указанный методологический подход позволил выявить своеобразии композиторской трактовки стихов Каменяра в первом в творчестве И. Шамо хоровом цикле. Проведенный компаративный анализ стихотворений И. Франко и концепцированного вербального текста

И. Шамо позволил выявить фрагменты, которые стали основой для создания новой художественной целостности, определить художественные методы и принципы композиторской интерпретации поэтического первоисточника. **Научная новизна** заключается в том, что в данном исследовании впервые в отечественном музыковедении установлены художественные методы композиторской интерпретации, задействованные И. Шамо в хоровом цикле «Четыре хора *a cappella* на стихи Ивана Франко». **Выводы.** Хоровой цикл «Четыре хора *a cappella* на стихи Ивана Франко» И. Шамо является результатом композиционно-содержательного переосмысления стихов И. Франко, их художественно-философским воспроизведением в хоровых звукообразах. Определено, что применение принципа цикличности способствовало осуществлению композиторской рефлексии, а по мере развертывания хорового цикла происходит становление художественно-философской концепции – от страдания к возрождению. Компаративный анализ поэтических текстов И. Франко и их трактовка И. Шамо позволил установить художественные методы, которые действуют во времени-пространстве хорового *opus'a* композитора, в частности: метод концепционирования, который способствует формированию и становлению философской идеи произведения; метод концентрации, который проявляется в сжатии, динамизации художественного времени; метод символизации вербального текста, который выражается в употреблении композитором ключевых слов, приобретающих функции символа.

Ключевые слова: композиторская интерпретация, хоровой цикл, художественные методы.

Актуальність теми дослідження. У досить великому полі досліджень творчості І. Шамо значна кількість наукових праць присвячена спадщині композитора в пісенному, інструментальному жанрі, розглянуті його досягнення як майстра створення музики до кінофільмів і драматичних спектаклів. Найбільш вичерпною з цієї точки зору є монографія Т. Невінчаної [4]. Цінні матеріали про І. Шамо – людину, композитора, митця містить книга «Я з вами був і буду кожному мить...» [9]. Що стосується хорової складової частини композиторської спадщини І. Шамо, то тут досліджень не так уже й багато. Серед них найбільша кількість присвячена новаторському твору І. Шамо – хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри». Хорові цикли *a cappella* композитора розглянуті з точки зору виявлення їх жанрової спрямованості та образного змісту в книзі Л. Пархоменко «Українська хорова п'єса» [5] і статті, створеній на матеріалі книги [6]; аналізу хорового циклу «Летять журавлі» присвячена стаття О. Батовської [1]. Попри це, питання композиторської

інтерпретації вербальних текстів у хорових *opus*'ах І. Шамо лишаються невивченими, що й становить актуальність теми дослідження, адже розуміння композиторського тлумачення поетичної першооснови є надважливим для створення виконавських версій хорових шедеврів митця.

Мета дослідження – виявити особливості композиторської інтерпретації поетичного першоджерела у циклі «Чотири хори а *cappella* на вірші Івана Франка» Ігоря Шамо.

Наукова новизна полягає у встановленні художніх методів композиторської інтерпретації, задіяних І. Шамо у хоровому циклі «Чотири хори а *cappella* на вірші Івана Франка».

Виклад основного матеріалу. Композиторська інтерпретація, за О. Рощенко, – це «концептуальне переосмислення продукту первинної творчої діяльності, що передбачає його переведення до нових умов соціально-історичного побутування в новому художньому творі» [7, с. 115]. Стосовно внутрішніх ознак інтерпретації дослідниця визначає такі: «естетико-художнє освоєння продукту первинної творчості; створення його нової концепції; матеріальне оформлення нової художньої концепції об'єкта інтерпретації» [7, с. 114]. Це дозволяє розглядати композиторську інтерпретацію як переведення будь-якого цілісного явища музичного мистецтва «з однієї історико-стильової ситуації до іншої шляхом творчого концепціювання <...>. У цьому разі об'єкт інтерпретації стає ще й об'єктом відтворення» [7, с. 115]. Такий підхід дає розуміння того, що композиторська інтерпретація у хоровій творчості, де першоосною музичних композицій є літературні твори, являє собою концепціювання вербального тексту як художньої цілісності, що постає у функції об'єкта відтворення.

На думку Н. Белік-Золотарьової, «шлях створення і втілення художнього образу в хоровому виконавстві має приблизно таке схематичне зображення: композитор – поет – диригент – хоровий колектив – слухач» [2, с. 192]. Цей ланцюг є актуальним і для композиторської творчості для хору. Для написання хорового твору композитор зазвичай має віднайти вербальну першооснову, хоча є приклади й безтекстових композицій, наприклад, вокаліз «Ива-ивушка» Р. Щедрина, «Концерт для хору «Памяти Александра Юрлова» Г. Свиридова. Але це радше виняток з правил. Безумовно, є декілька шляхів до створення хорових композицій. Один із них, коли вірш стає імпульсом до написання твору, інший – коли митець сві-

домо шукає такі поетичні зразки, які найкраще відповідають його задуму. Так, Ігор Шамо звернувся до творів великого українського поета І. Франка 1958 року, бо мав на меті створити хорові композиції, у яких відобразити життя людини, порівнявши її з мінливою природою. Із величезної поетичної спадщини Каменяря композитор вибрав чотири поезії, у яких зримо створена паралель між природою в її різних станах та етапами життя людини. Композитор-драматург по-різному підходить до першоджерел залежно від їх образного змісту, підкреслюючи значущість тих чи інших слів їх повторенням, скорочуючи текст вірша («Весна») або, навпаки, додаючи ключові слова («Осінь», «Зима», «Благодатна пора»). І. Шамо вибирає назви для хорових композицій, які найкраще відповідають його задуму щодо розгортання художнього образу циклу «Чотири хори а саррелла на вірші І. Франка».

Поетичною основою першого хору циклу «Осінь» став вірш зі збірки «Осінні думи», написаний І. Франком у 1882 р. Сприйняття осінньої негоди в трактуванні композитора отримує драматичне забарвлення через асоціації з особистими переживаннями. Музика чутливо реагує на щонайменші зміни настрою ліричного героя поетичного першоджерела, створюючи образ страждання. Цьому сприяє й посилення драматизму за рахунок введення ключових слів. Так, слова «Осінь... Осінь...», що звучать у виконанні чоловічого складу на початку і наприкінці твору, додають хоровій мініатюрі ознак арочної драматургії, а двічі повторене слово «вітер», спочатку на загальному спаданні динаміки після кульмінації, а згодом на *p* у чоловічого складу хору зримо «малює» картину втихомирення стихії. Імітації, застосовані композитором, приводять до чотирикратного проведення поетичного рядка: «Що хмари люто гониш небосклоном» у першій частині та трикратного звернення «О вітре-брате!» у третій. І. Шамо здійснює перестановку поетичних рядків І. Франка, адже у поета після слів «вітре мій крилатий» ідуть такі рядки:

«Я довго пильно слухав стону твого
І знаю, чом так стогнеш ти і плачеш
Тобі жаль сонця, цвіту, дня літнього!
О вітре-брате! Як мене побачиш

Старим, зів'ялим, чи й по мні заплачеш» [8, с. 27].

Композитор-драматург після кульмінації вилучає два рядки із франківської поезії – своєрідний відступ-рефлексію,

зберігаючи тим самим цільність музичного настрою, та вибирає на початку третьої частини хорового твору звернення до вітру-брата. Далі, посилюючи мотив туги за минулим, І. Шамо чотирикратно повторює попередній поетичний рядок «Тобі жаль сонця, цвіту, дня літнього ...», підкреслюючи тим самим паралель між літнім днем та квітучою молодістю, що безповоротно минула.

Вірш для другого хору циклу – «Зима» – вибраний композитором з другого «жмутка» ліричної драми «Зів'яле листя» (1895 р.). У цьому хорі І. Шамо створив образ завивання завірюхи, образ безупинного снігопаду, що покриває землю і «замерзле» ество людини, у якої «молодий огонь в душі меркне, слабне, погасає». Композитор на *diminuendo* тричі повторює слово «погасає», вводить наприкінці твору фразу – символ нескінченності – «сипле, сипле сніг». А з третьої строфи І. Шамо вилучає рядок «Одубіння, отупіння» (знову авторська рефлексія), бо йому, вочевидь, важливіше було створити картину відчаю, яка посилюючись завдяки тембральному й динамічному насиченню приводила до кульмінаційної вершини твору:

«Білий килим забуття

Все покрив, стискає все».

Третій і четвертий хори створені на вірші Каменяра зі збірки «Веснянки». І це символічно, бо два останні хорові твори змальовують одвічне відродження природи і, відповідно, людську молодість з її життєвою силою, щирістю та любов'ю, що не дає душі зістаритися, кличе до боротьби. Основою хору «Весна» став VII вірш (з Г. Гейне) поетичної збірки, написаної в 1882 р. І. Шамо вибирає чотири строфи з вірша І. Франка, опускаючи рядки, в яких поет згадує важкі життєві колізії ліричного героя. Концентруючи франківський поетичний текст, композитор прагне до створення життєстверджуючої концепції.

Завершальний хор циклу І. Шамо – «Благодатна пора», написаний на текст II вірша (1880 р.) збірки «Веснянки». У цьому хоровому творі, наповненому енергією оновлення, І. Шамо знову звертається до повторення ключових слів і фраз. Символом відродження тут є ключове слово «Гримить!». Композитор не лише неодноразово його повторює, але й додає вигук «Гей!», характерний для народно-пісенних зразків, що надає молодечої завзятості, життєствердження.

І природа, і людина жадають оновлення, очищення літнім грозовим дощем, тому І. Шамо повторює поетичні рядки «жде спрагла земля», «темная хмара летить», «мов весна обнови!»». Використання І. Франко анафори – слова «і» – надає епічного розмаху, підкреслює наростання людського прагнення нового життя. Ця епічність посилена І. Шамо анафорою наприкінці твору перед повторенням ключового слова «І гримить!», а фінальний «Гримить!» ставить крапку в розвитку художньої концепції циклу – від страждання до відродження.

Чотири вірші, знайдені І. Шамо у спадщині І. Франка, втілені в хорових звукообразах, отримали у композитора назви, відповідно: «Осінь», «Зима», «Весна», «Благодатна пора». І хоча композитор не позначив цикл як «Пори року», у виконавській практиці його називають саме так.

На думку Л. Пархоменко, «Чотири хори на вірші І. Франка» складаються з «пейзажів-алегорій» [5, с. 157], які втілюють різні етапи життя людини. Але в циклі композитора послідовність хорових п'єс не відповідає етапам життєвого шляху: «Осінь», «Зима», «Весна», «Благодатна пора». Мабуть, життєстверджуюча концепція творчості І. Франка була близька композиторові, тому хоровий цикл завершує сповнена життєвої енергії «Благодатна пора».

«Осінь» – перший хор циклу – є пейзажною замальовкою та водночас передає важкий душевний стан людини, пов'язаний зі спогадами про минулі роки. Осінь, як завмирання природи в календарному циклі, асоціюється з фіналом людського життя. Звідси характер твору – трагічний, похмурий і відповідний йому темп *Andantino* з ремаркою *doloroso*. Вірш І. Франка композитор втілює у простій тричастинній формі. Перша частина починається вступом чоловічого хору, заснованому на акордовому звучанні тонічного тризвуку (*g-moll*) на слові «Осінь». Ці повторювані в тихій динаміці акорди створюють образ траурного дзвону. Є дві традиції виконання цих акордів. Перша відповідно до ремарки композитора *pp* < >, ніби подих вітру, друга – з деяким «натиском» на першому акорді – для посилення відчуття дзвону. На цій гармонічній основі композитор доручає насиченим жіночим голосам – партії альтів – основний музичний матеріал. Мелодична лінія дуже виразна, із секстовими романсовими інтонаціями, оспівуванням акордових тонів «Осіньній вітре, що могучим стоном». Поступово розгортання основної теми набуває все більш драматичного

характеру, чому сприяє поява зменшеного терцквартакорду III ст., що підсилює слово «стоном», з подальшим відхиленням у тональність домінанти (*D-dur*). Тематичний матеріал у другій фразі підхоплює партія сопрано, а далі імітаційний вступ хорових партій (сопрано – альт – тенор – бас, 6–7 тт.) змінює статистику акордів і втілює душевне хвилювання. Питальна інтонація «Що хмари люто гониш небосклоном», повторена чотири рази, підсилює відчай героя. Використання мелодичного мінору в партії альтів додає тимчасової просвітленості, але наступний низхідний хід уже у натуральному мінорі повертає трагічний настрій. У двотактовому доповненні (9–10 тт.) переважає статика першої фрази – «довгі» тривалості у чоловічому хорі, засновані на низхідних секстах (тонічний секстакорд, домінантовий квартсекстакорд, секстакорд VI ст.) та мелодична лінія партії альтів, що нагадує псалмодію. Партію сопрано композитор «виключає» з хорової партитури аж до підходу до кульмінації, оскільки для створення стану безвиході наприкінці першої частини і поривів вітру на початку другої йому потрібні були лише густі тембри альтів, басів і звучання тенорів у низькій теситурі. Величезного значення наприкінці першої частини набувають: ремарка композитора *ritenuto*, поступовий динамічний спад у чоловічих голосах і *tenuto* в партії альтів, де звучать слова, сповнені стримуваного відчаю «Мов хочеш зиму, сон і смерть прогнати»...

Про початок другої частини хору (10–11 тт.) свідчить ремарка композитора (*Piu mosso, agitato*), яка пов'язана із втіленням образу вітру, завивання якого привносять ноту трагізму в розгортання художнього образу. І. Шамо втілює пориви вітру за допомогою звукописного прийому в партіях тенорів і баритонів. Їх мелодична лінія заснована на низхідному і висхідному трихорді в терцію, що створює ефект стогону, виття вітру. Другий пласт цієї багаторівневої фактури створюють басы, *ostinato* в партії яких ніби знову повертає нас на початок твору, до похоронного дзвону. Тему І. Шамо знову доручає альтовій партії (третій пласт) «Що у шлінах диким виеш тоном». Схвильованого характеру їй додає висхідна інтонація на терцію і кварту з подальшим поверненням до основного звуку *d* (домінанта до *g-moll*) з її наступним повтором, що нагадує останню фразу першої частини (тут теж ремарка композитора *tenuto!*) і надає мелодії ознак драматичного речитативу. Гармонія базується на домінантовій основі. І знов, як

у 6 т. першої частини, партія сопрано продовжує розвиток мелодичної лінії в другій фразі «Зів'яле листя гоном-перегоном» (14 т.). Тут відбувається емоційний вибух – мелодія спрямовується вгору, до вершини, до кульмінації всього хору «вітре мій крилатий!» (18 т.). Мелодична лінія сопрано заснована на висхідному хвилеподібному русі, її діапазон розширюється від *d1* до *g2* з використанням *divisi*. Партії сопрано вторять альти і тенори, утворюючи разом з нею паралельні секстакорди, тризвуки. Декламаційні репліки басової партії, засновані на домінантовому органному пункті, протиставлені всьому хору. Висхідні і низхідні стрибки на чисту октаву в басовій партії, підкреслені композитором акцентами і паузами, звучать насичено й драматично. Два пласти мають рівне значення для досягнення кульмінації за безумовного верховенства партії сопрано, хоча композитор в 16–17 тт. висуває тенорів на перший план, підвищуючи теситуру. Динамічну перспективу в другій частині композитор розвиває від *p* до *ff*.

Образ розбурханої стихії – вітру, урагану – отримує кульмінаційну вершину в 18 т., а вже в 19–20 тт. відбувається швидкий спад динамічного, емоційного напруження і *ritenuto*. Ключове слово «вітер», повторене двічі, наприкінці другої частини на *p* у партіях тенорів і басів символізує відступ стихії. Фермата на паузі в партіях сопрано і альтів, на останній ноті у тенорів і басів (20 т.) сприяє перемиканню з одного стану на інший, адже після насиченої, драматичної кульмінації неймовірно скорботно звучить звернення героя до вітру-брата. У репрізі повертається музичний матеріал першої частини, але відбувається поліфонізація фактури, насичення її імітаційністю.

Провідне значення тембру альтової партії зберігається в першій фразі:

«О вітре-брате! Як мене побачиш

Старим, зів'ялим, чи й по мні заплачеш».

А далі, як і в попередніх частинах, мелодична лінія переходить до партії сопрано (24 т.), але з текстом, що передує у вірші І. Франка зверненню до вітру «Тобі жаль сонця, цвіту, дня літнього».

Розлога, сумна мелодія у різному тембральному забарвленні; гармонія, що максимально сприяє розгортанню протяжної мелодичної лінії із вкрапленням зменшеного септакорду з відхиленням у домінанту (*D-dur*, 24 т.); виразні

підголоски в партіях баритонів і басів; перерваний каданс (26 т.) – усі ці засоби музичної виразності композитор підпорядковує підсилению змісту поетичного першоджерела, створенню лірико-драматичного образу. Завершальні чотири такти повертають статику, втілюючи скорботний образ. Саме тому композитор вилучає з поетичного першоджерела прислівник «Чи **гнів**но слід буття завієш мого». Як і наприкінці першої частини тут з'являється акордова фактура з використанням плагального кадансу (II–VI–I). Поява тонічного тризвуку в чоловічому хорі на слові «Осінь» повертає до початку твору, до акордів-дзвонів. Але І. Шамо додає ще одну шемливу нотку, що символізує нездоланну тугу, – звучання на *morendo d1* у партії сопрано.

Другий хор циклу – «Зима» (*c-moll*) – продовжує розкривати паралель: природа – людина, де пейзаж асоціюється з останніми миттєвостями життя героя. З перших тактів у темпі *Moderato* композитор створює образ завірюхи, віхоли, безкінчного снігопаду, що звучить на органному пункті в партії баритонів, а з другого такту їх підтримують баси-октавісти. І знов виникає відчуття похоронного дзвону. Остинатність фігурацій (партії альтів і тенорів) створює тло для трепетної мелодії, яка звучить у партії сопрано «Сипле, сипле, сипле сніг». Композитор вибудовує поліпластову фактуру: приглушене звучання тла *mormorando* у русі квартсекстакордами, з неповним зменшеним септакордом на четвертій долі. Другий пласт – тонічний органний пункт у басів, який за ремаркою композитора має звучати *pp*, проте залишається основою хорового звучання. І третій – тема сопрано, яка повинна ніби злітати над чоловічими голосами, і *divisi* партії альтів. Але починаючи з четвертого і в шостому тактах І. Шамо передає основний вербальний текст партіям тенорів і альтів (остинатним фігураціям), створюючи таким чином своєрідний діалог. Двоплановість, на думку Л. Пархоменко, виявляється в зіставленні тембрів, ритмоформул, структурній організації, коли на остинатні однотокти накладаються двотокові мелодичні речення провідної партії, а об'єднуючим фактором є тонічна педаль басів. Завершення першої частини (10–12 тт.) має величезне значення для розвитку драматичного образу твору. Для втілення поетичних рядків «присипають все життя, всю красу лугів і поля» І. Шамо використовує хоральне звучання змішаного хору у середній теситурі (*mp*), в 11 т. зали-

шає лише альтів і тенорів на *p*, а в 12 – на затихаючій динаміці (*pp*) додає «оксамитове» звучання басів і *ritenuto*.

Яскравий контраст акордовому завершенню першої частини – фугатний виклад музичного матеріалу, який знаменує початок другої частини (з 12 т., *a tempo*) «Білий килим забуття». Тематизм характеризується квінто-секстовим початковим стрибком, який надалі заповнюється низхідним рухом. Поступове динамічне наростання, різні ритмічні структури в кожній партії, підвищення теситури приводить до кульмінації «Все покрив, стискає все», схвильований характер звучання якої підсилений *accelerando* в 15 т. Але кульмінацію (16 т.) композитор передбачав більш розширену, про що свідчить ремарка *allargando*. На *ff* він «обриває» звучання партій сопрано і басів, а динамічна шкала у теноровій і альтовій партіях упродовж чотирьох долей спадає до *pp*. Доповнення «До найглибшого коріння» звучить в акордовому викладі тихо, без тембрових барв сопрано, з виразним різноспрямованим рухом мелодичних ліній у партіях басів і альтів, *ritenuto*. Фермата на паузі є вододілом між частинами форми і сприймається як остання мить перед відходом у небуття.

Третя частина (Темпо I) повертає до образів першої частини – безконечного снігопаду, завірюхи. Реприза сприймається трагічно. В останніх семи тактах композитор у різних ритмічних варіантах на *diminuendo* тричі повторює слово «погасає», підкреслюючи невідворотність смерті і вводить у тенорів на *pp ritenuto* наприкінці твору фразу – символ нескінченності – «сипле, сипле сніг», яка є відтворенням початкової інтонації теми партії сопрано, тільки у збільшенні.

Третій хор циклу – «Весна» (*Allegretto leggiero, Es-dur*) – наповнений життєствердним художнім змістом. Очевидно, І. Шамо хотів створити різкий контраст між другим і третім хорами циклу. Особливості мелодики, висхідний квартовий закличний хід додають твору яскравого національного характеру. Л. Пархоменко відзначає, що в розкритті художнього змісту «важливу роль відіграє мелодизована фактура, де практично всі голоси рівноправні й імітаційно розвивають один образ» [6, с. 87].

Завершує цикл динамічний, експресивний хор «Благодатна пора» (*Energico con fuoco, B-dur*), у якому І. Шамо створює образ людини-творця, що бореться за свободу.

З точку зору розбудови циклу щодо темпової драматургії, то І. Шамо застосовує поступове прискорення темпу: «Осінь» –

Andantino doloroso, «Зима» – *Moderato*, «Весна» – *Allegretto leggiero*, «Благодатна пора» – *Energico con fuoco*. І хоча авторське позначення в заключному хорі циклу не є темповим, а вказує на рішучий характер твору, темп все одно передбачений більш швидкий, ніж у передостанньому хорі «Весна». Концепція І. Шамо – від страждання до відродження – виявляється і в тональному плані циклу, де перші драматичні хори написані, відповідно, у *g-moll* і *c-moll*, а сповнені оптимізму і надії останні – у *Es-dur* і *B-dur*, створюючи таким чином дві арки – зовнішню (*g-moll* – *B-dur*) та внутрішню (*c-moll* – *Es-dur*).

Метричні структури, вибрані композитором для втілення віршів І. Франка, теж становлять певну систему: «Осінь» (5-стопний ямб) і «Зима» (4-стопний хорей) написані у чотиридольному метрі, а «Весна» (анapest), «Благодатна пора» (амфібрахій) – у шестидольному та дев'ятидольному. Але виконуються вони за дводольною й тридольною диригентськими схемами, що сприяє створенню у хорі «Весна» легкості й повітряності, а в «Благодатній порі», відповідно, платкості, лапідарності.

Висновки. Хоровий цикл «Чотири хори *a cappella* на вірші Івана Франка» І. Шамо є підсумком композиційно-змістового переосмислення віршів Каменяра, їх художньо-філософським відтворенням у хоровому звучанні. Встановлено художні методи, які діють у часі-просторі хорового *opus*'у композитора: «метод концепціювання» [3, с. 16], який сприяє розробці і становленню філософської ідеї твору; метод концентрації, що виявляється в стисканні, динамізації художнього часу поетичного першоджерела; метод символізування вербального тексту, який виражається у вживанні композитором ключових слів, що набувають функції символу. Визначено, що застосований І. Шамо принцип циклічності сприяв здійсненню композиторської рефлексії, а в міру розгортання хорового циклу відбувається становлення художньо-філософської концепції – від страждання до відродження. «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» в творчості митця позначені пошуками нової образності та засобів виразності. Саме у першому хоровому *opus*'і І. Шамо знаходить такі методи роботи з поетичними першоджерелами, принципи структуризації музичного матеріалу, побудови мелодичної лінії, роботи з народно-пісенними витоками, які будуть характерні і для подальших його хорових творів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Батовська О. Риси хорового стилю І. Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісн. Львів. ун-ту ім. І. Франка. Серія мистецтво*. Львів, 2015. Вип. 16. С. 48–56.
2. Белік Н. До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 6. С. 192–198.
3. Золотарьова Н. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Харків, 2013. 17 с.
4. Невенчаная Т. Игорь Шамо. Киев : Муз. Україна, 1982. 83 с.
5. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ : Наук, думка, 1979. 218 с.
6. Пархоменко Л. Хорові твори а cappella І. Шамо 1956–1961 років. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. С. 82–89.
7. Рощенко Е. Историко-социальные функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев, 1988. 196 с.
8. Франко І. Твори. В 3 т. Т. 1 : Поезії. Поеми. Київ : Наук. думка, 1991. 672 с.
9. Я з вами був і буду кожна мить... : спогади, ст., матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. та заг. ред. Т.І. Шамо. Київ : Гроно, 2006. 248 с.

REFERENCES

1. Batovska, O. (2015). Features of choral style of I. Shamo (on the material of the cycle "Flying Cranes"). *Visn. L'viv. un-tu im. I. Franka. Seriya mistectvo*. L'viv, 2015. Is. 16. S. 48–56 [in Ukrainian].
2. Byelik, N. (2001). A. To the problem of interpretation of a choral work in a conducting class. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2001. Issue 6. Pp. 192–198 [in Russian].
3. Zolotaryova, N. (2013). Reminiscences of F. Liszt: genre theory. Abstract of Candidates thesis. Kharkiv, 2013 [in Ukrainian].
4. Nevenchanaya, T. (1982). Igor Shamo. Kyiv: Mus. Ukraine [in Russian].
5. Parkhomenko, L. (1979). Ukrainian choral play. Kyiv: Scientific opinion [in Ukrainian].
6. Parkhomenko, L. (2007). Choral works a cappella of I. Shamo 1956–1961. Scientific Bulletin, National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. Issue 49. Pp. 82–89 [in Ukrainian].
7. Roshchenko, E. (1998). Historical and social functioning of musical and cultural heritage in compositional creativity. Candidates thesis. Kyiv [in Russian].
8. Franko, I. (1991). Works. In 3 vols. Vol. 1: Poetry. Poems. Kyiv: Scientific opinion [in Ukrainian].
9. I was with you and will be every moment...: memories, articles, materials about the composer Igor Shamo (2006). / Ordered and general ed. T.I. Shamo. Kyiv: Grono [in Ukrainian].