

2. Бобикевич О. Пісні сольові з акомпанементом фортеп'яну (збірка перша). – Мюнхен, 1954.
3. Бобикевич О. Пісні сольові з акомпанементом фортеп'яну (збірка друга). – Мюнхен. (Рукопис).
4. Бобикевич О. Твори. – Львів: Каменяр, 2000.
5. Болуч М. Остап Бобикевич (композитор, співець патріотичного народу і ностальгії) // Америка. – 1964.
6. Булат Т. Український романс. – К.: Наукова думка, 1979.
7. Ващишин М. Остап Бобикевич. – Львів: Червона калина, 2003.
8. Гошуляк Й. Його не цурайтесь: Спомини, матеріали, листування. – Львів: Каменяр, 1995.
9. Залеський О. Остап Бобикевич (до 80-ліття) // Вісті. – 1969. – Грудень.
10. Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989-1992.
11. Медведик П. Діячі української музичної культури / Матеріали до біо-бібліографічного словника // Записки НТШ. – Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993.
12. Мистецтво України: Біографічний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997.
13. Михайловський М. Сторінки українського музичного життя // Бобикевич Остап. Пісні сольові з акомпанементом фортеп'яну. – Мюнхен, 1954.
14. Олесь О. Твори: В 2 т. / Упорядник Р.Радишевський. – Т. 1: Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – К.: Дніпро, 1997.
15. Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: у 3-х тт. – Т.2. – Нью-Йорк, 1990.
16. Шарко Б. Композитор Остап Бобикевич // Новий шлях. – 1996. – 6-13 січня.
17. Шах С., Коваль Г. Пам'яті Остапа Бобикевича // Християнський голос. – 1970. – 23 серпня.

Ulyana Molchko

THE O.BOBIKIEWICH PART-SONGS ON THE WORDS OF O.OLESYA

In the article The part-songs of Ostap Bobikiewich on the words of Olexander Olesia are analysed. On their example combination of traditions of national and western-european romanticism is explored; intercommunication of vocal and instrumental parties is watched; the considerable artistic cost of these compositions is determined.

Оксана Письменна

СВІТ ДИТИНСТВА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО (КАНТАТА «ЗДРАСТУЙ, НОВИЙ ДОБРИЙ ДЕНЬ!»)

«Відкриття краси навколишнього світу, веселі ігри, гумор, фантазії, явища природи – зачарованими дитячими очима...» [1, 22]

У статті, на прикладі кантати «Здраслуй, новий добрий день!» розглядається хорове твірство Лесі Дичко; підкреслюються ладо-гармонічні особливості, формотворчі процеси. Особлива увага приділяється трансформації фольклору, його впливу на індивідуалізовані виразові засоби.

Образ дитинства в українській музиці, а зокрема в хоровій, займає особливе місце і пов'язаний із своєрідним «культулом дитинства» в національній традиції. Не випадково перша у світовій практиці дитяча опера з'явилась в Україні саме завдяки М.Лисенкові, а обробки дитячих пісень займали важливе місце у творчості практично всіх визначних національних митців.

Особливістю бачення дитячого світу в музиці – як професійній, так і народній – можна вважати єдність дитини і природи як органічного поєднання натурального, неспотвореного суспільством, а значить сутнісного і досконалого. Парадигму «дитина-природа» цікаво продовжують і сучасні композитори, незважаючи на начебто кардинальну зміну художніх пріоритетів. Серед них особливо послідовно розробляє цю тему Леся Дичко. Один із аспектів її втілення знаходимо у кантаті

«Здрастуй, новий добрий день!» для дитячого хору а capella на слова Є. Авдієнка, переклад з російської П. Засенка, тв. 20 (1976).

Написання даної статті зумовлене потребою науково-теоретичного аналізу музичної мови композиторки в одному із напрямків її хорової творчості – дитячих кантатах. Особливої уваги заслуговує питання звернення Л. Дичко до глибинних засад фольклору, його трансформація. Паралельно з аналізом виразових засобів, зокрема особливостей ладо-гармонічної мови твору, видається доцільним звернути увагу на композиційну архітектуру кантати.

Мета дослідження – визначити специфічні риси, притаманні музичній мові композиторки, вплив народнопісенних джерел у процесі композиторського переосмислення на формування індивідуалізованих ладо-гармонічних виразових засобів. Потреба в такому дослідженні викликана також недостатністю **літератури** з означеної теми. Загальному огляду творчості композиторки для дітей присвячений фрагмент невеликої монографічної роботи М. Гордійчука «Леся Дичко» із серії «Творчі портрети українських композиторів» (1978). Постає композиторки частково окреслена в контексті інших досліджень (історико-теоретичний та виконавський ракурс) із згадками про твори для дітей у таких працях: А. Терещенко «Українська радянська кантата і ораторія» (1975); Н. Семененко «Фольклорні риси гармонії хорової музики» (1987) та у статтях, збірниках та журналах. Глибокий музикознавчо-теоретичний та образно-естетичний аналіз творів композиторки, присвячений тематиці: «дитина-природа», відсутній.

Кантата Лесі Дичко «Здрастуй, новий добрий день!» написана не лише для дитячого сприйняття, але й для виконання наймолодшими музикантами. Враховуючи специфіку образного сприймання дітьми дійсності, навколишнього середовища, картин природи та живих істот, що її населяють, композиторка як чуйний психолог намагалася використати такі виразові засоби, які б відповідали цим вимогам, що й зумовило особливості музичної мови кантати. З огляду на це варто звернути увагу на мелодику і тематизм. І перед тим (у кантаті «Червона калина»), і особливо згодом авторка не раз демонструвала досконале володіння найсучаснішими прийомами хорового письма та доволі складними мелодико-тематичними утвореннями. Тут вона свідомо оперує підкреслено модерною музичною лексикою. Доречно було б згадати висловлювання диригента і поета Хейко Каллюсте, керівника хору естонського радіо «Елперхейн», що кантата «Здрастуй, новий добрий день!» є наймодернішим твором сучасності¹. Композиторка створює свою неповторну музичну мову: модерна лексика з опорою на мажоро-мінорну систему (а також на елементи народних ладів – пентатоніку, лідійський, рідше – фригійський), насичена мелодико-інтонаційними зворотами, що легко запам'ятовуються, значна частина яких є трансформацією інтонаційного «запасу» дитячого музичного фольклору та пісень календарного циклу – переосмисленням архаїчних мелодій шедрівок, веснянок, купальських та обжинкових пісень. Авторка користується широкою палітрою поліфонічних прийомів, зокрема первісними формами багатоголосся (гетерофонія), що притаманні календарним обрядовим пісням, зразками підголоскової поліфонії, контрастною та імітаційною поліфонією.

Показовим є також використання у хоровій тканині рівнобіжного та протилежного руху паралельними терціями, трізвучками, септ- та нонакордами, що приводить до утворення нетрадиційної, нетерцевої вертикалі. «Логічним наслідком цього є нова гармонічна якість, що зростає на міцному народнопісенному ґрунті і водночас наповнюється новим сучасним інтонаційним змістом» [2, 57]. Кантата «Здрастуй, новий добрий день!» в образно-естетичному плані об'єднується з кантатами «Чотири пори року», «Сонячне коло» і «Весна», в яких основний акцент також зроблений на образну парадигму «дитина – природа», сягаючи до багатющих традицій українського фольклору і обрядів, що живлять цю тематичну сферу. Всі вони мають дещо схоже структурно-драматургічне розташування – чотиричастинної композиції з символічними трактуваннями пантеїстичних категорій і уявлень. У центрі концепції кожної з кантат – пори року як універсальна філософсько-етична категорія, яка включає в себе і аспект пізнання світу дитиною з усією безпосередністю і жвавістю уяви, і аналог до колообігу людського життя. В аналізованому творі частини також носять назви пір року,

¹ Перше виконання кантати хором естонського радіо відбулося в Талліні в 1980 році.

проте їх розташування не є традиційним, тобто таким, яке ми зустрічаємо в багатьох інших циклах: адже відомо, що вони, як правило, завершуються частиною «Зима». У Дичко ж у кантаті «Здрастуй, новий добрий день!» черговість частин – «Літо», «Осінь», «Зима», «Весна», отже, фінальною частиною стає «Весна». Можна пояснити концепцію кантати таким чином, що весна – це пора року, що символізує юність, любов, пробудження природи, відмирання старого та народження нового імпульсу до життя. Ймовірно, бажання завершити цикл на ствердній емоційній ноті спонукало авторку до зміни послідовності частин.

Жанрові аналоги (узагальнення через жанр) дозволяють констатувати у кантаті принцип старовинної сюїти та своєрідної сюїтності романтичного типу, обрамленої прелюдією – постлюдією. Тут Леся Дичко продовжує одну вельми важливу для української культури лінію – осмислення старовинної сюїти в синтезі з фольклорними джерелами і трансформацію цієї жанрової моделі на національному ґрунті. Особливістю даного твору є те, що всі попередньо відомі українські сюїти Лисенка, Людкевича, Барвінського, Косенка призначались для фортепіано, а сучасна композиторка, згідно з пріоритетами своєї творчості, переносить цю модель на хорову музику.

Сам жанр – кантата – допускає вибір достатньо вільної структури побудови твору, і тому, для реалізації своєї програми Леся Дичко звертається до циклічної форми сюїти. Тут сюїтність представлена в показі різнонастроевих картин природи, контрастних образів у їх зіставленні, що, очевидно, запрограмовано самою зміною пір року, демонстрацією найхарактерніших, найпоказовіших моментів кожного календарного циклу. Як і в сюїтах, тут наявні чотири основні обов'язкові частини: Скерцо (Дош), Анданте (Осінь), Фугетта (Новорічна), Рондо (Весна). Не дивлячись на те, що авторка не повністю витримує темпові співвідношення між частинами (перша частина швидка, проте між Фугеттою та Рондо немає темпового контрасту), у кантаті можна явно виділити ті ж основні функції частин, що і в сюїтному циклічному творі, а також провести паралель і з сонато-симфонічним циклом, де «ліричний центр» – Анданте (Осінь), скерцозна частина – Скерцо (Дош), фінал – Фугетта (Новорічна). Необов'язковими або додатковими номерами можна вважати Арію (Сова) та Фантазію (Міміза). Також ми спостерігаємо у творі риси концентричної форми на рівні циклу. Присутні також риси репризності: обрамлюють сюїту вступ та заключення – Прелюдія (Ранок) та Постлюдія (Здрастуй, день на всій землі!). Крім того, слід звернути увагу на будову сюїти на рівні частин та розділів. Кожен розділ, який, відповідно, реперезентує певну пору року, в свою чергу може розглядатись як двочастинний цикл: Арія (Сова) – Анданте (Осінь), Фантазія (Міміза) – Фугетта (Новорічна) і т.д.

Оскільки слово «цикл» по-грецьки означає круг, то ми спостерігаємо глибокий взаємозв'язок між основною ідеєю твору, його образною сферою та загальною драматургією твору (розвиток по колу на всіх вище вказаних рівнях).

Жанр кантати, вибраний композиторкою, трактований доволі традиційно. Єдність змісту, відсутність конфліктів і експресивних наростань-спадів, перевага лірико-споглядального первення зумовлена провідною ідеєю твору, загальним ідейно-філософським задумом. Він значною мірою вищиває з образно-естетичного бачення композиторкою світу як досконалої гармонії природи, в якій *зміна*, прихід *нового* не несе в собі загрози, а сприймається як неминучий плін сущого. У чомусь таке світосприйняття Лесі Дичко викликає паралелі з класицистичним пантеїзмом з його радісним відчуттям природи на противагу до експресії і конфліктності людського суспільства, проте зумовлене, в першу чергу, дивовижно просвітленою і мудрою у ставленні до сил природи українською «фольклорною етикою», корені якої сягають ще язичницьких часів, давньої міфології та обрядовості. Відповідно розвиток, почерговість частин зумовлена поетичним текстом, слідує за програмою твору, прихованим поетично-символічним змістом кожного більшого розділу та окремої частини.

Вибір авторкою програмної назви кожної частини та жанр, обраний нею для реалізації задуманого, таким чином, тісно пов'язані з образною сферою та емоційним забарвленням кожної з частин. У виборах текстів-програм-жанрів-символів кантати Лесі Дичко проявляє неабияку винахідливість і komponує всі згадані рівні у вельми цілісну концепцію, яка в кінцевому результаті проявляється через напручуд глибокий і багатогранний зв'язок слова і музичної інтонації. Синтетичність

цього зв'язку, а можливо, навіть «синкретичність» – в первісному розумінні нерозривної єдності мовленого і співаного, як і висловленого через жест і танець – викликає враження дійства, можна собі уявити, як природно сприймалась би кантата як музично-драматична вистава. Навіть вибір жанрів, саме їх трактування набуває певного прихованого символічного підтексту. Якщо вибудувати тлумачення всіх розділів кантати за їх частинами, то, власне, така «природа дійства» виявиться доволі яскраво.

Так, у розділі «ЛІТО» перша частина носить назву Прелюдія (Ранок). У даному випадку це вступ, введення до цілої кантати, який символізує пробудження, становлення «чогось» із хаосу безперервного руху. Очевидно, що зв'язок програми-жанру побудований на обігруванні спільної для них категорії «початку – очікування»: прелюдія – цикл-ранок відкриває день. Не бракує символічних рядів, пов'язаних і з одним, і з другим. Згадаймо принагідно також і первісний смисл жанру. У перекладі з латинської *praeludium* – попередньо грати, робити вступ. Отже, початок кантати разом з тим вже несе в собі ігрову категорію як аллюзію до дитинства (ранок життя).

Музичний задум і вирішення «Ранку» стисло узгоджується з поетичним текстом (як і в кожній частині загалом, але тут «переінтоновується» практично кожна фраза, кожне слово), композиторка намагається знайти зображальні і експресивні відповідники до кожного рядка тексту. Форма теж відповідає поетичному прообразу – задум реалізується у двочастинній контрастно-складовій формі, яка разом з тим проростає із барокового мікроциклу прелюдії та фуґи. У частині «Ранок» прелюдія ніби підготовляє *fugettu*.

Музика Л.Дичко у Прелюдії (Ранок) викликає образні асоціації з «Ранком» Е.Гріґа (антракт до IV дії «Пер Гюнта»). У творах обох авторів домінує світлий прозорий колорит, пастельні тони у змалюванні сцени пробудження природи. Е. Гріґ досягає свого задуму зіставленням пасторальних тембрів дерев'яних духових з теплотою струнної групи, Л.Дичко ж використовує барви людського голосу, ніжні чисті голоси дітей (кантата для дитячого хору а капела).

Розпочинається частина імпресіоністичною замальовкою картини теплої тихої туманної ранку: «Прокидалися ліси...» Прелюдія (Ранок) – розгорнута двочастинна форма. Пастельне, ледь окреслене забарвлення картини досягається поступовим секундним та терцевим нашаруванням хорових партій (до витриманого «es»), м'якими секундними пульсаціями. У 3-4-му та 7-9-му тактах на них накладається пентатонічна побудова розповідно-речитативного характеру: – «Прокидалися ліси...» (дві фрази: 4т.+ 5т., з тональними опорами: «Es – D»). На цьому фоні, неначе розмиті обриси постатей, звучать низхідні глісандо (політональне поєднання: Es/F, Es/As).

Далі, відповідно до поетичного тексту – «Соловейко заспівав...» – варіантне проведення тем попередньої побудови, що створює образ пробудження природи, імітує веселий щибіт пташки: (11т.= 4т.+7т., «а») з новими тональними опорами «h-D» та кадансовим завершенням N до Fis-(Ges)-dur-ного тризвуку.

У другій частині розгорнутої двочастинної форми – *Misterioso* – для створення ніжного, лірико-поетичного образу «Зорі падали між трав...» та різноголосого хору пташок, композиторка обирає короткі пентатонічні поспівки, що чергуються з пентатонічною мінорною мелодичною лінією та з додаванням колористичних звукових асонансів – поєднанням шиплячих приголосних «ч», «ш», що передають приглушені таємничі звуки нічного лісу.

Звернення до прадавніх архаїчних поспівок для окреслення образів живої та неживої природи ще раз підтверджують думку про значне місце фольклорних елементів у творчості авторки. Структура побудови: 19т.= 8т.+11т., тональна опора - «b - D».

Різким контрастом до лірико-споглядальної картини вранішньої тиші, до пастельного зображення картин природи вривається веселе радісне «Ку-ку-рі-ку!» (*fugetta*). Частина побудована на імітаціях дрібних мелодичних зворотів, що мають звуконаслідувальні функції. Тональною опорою частини, не дивлячись на три бемолі при клочі, є «As». Закінчується *fugetta*, а також перша частина «Літо», картиною пробудження сонця: рух паралельними тризвуками з дещо порушеною терцевою будовою (замінені та додані тони). У каденційній побудові в результаті поступового висхідного тер-

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

цевого та секундового «потощення» горизонталі композиторка приходить до заключної кварто-квінтової опори «cis - gis» – апофеоз сонцю.

Схема: Прелюдія (Ранок). У дужках – кількість тактів інтермедій без тексту на «М... , А...».

Larghetto	Animato	Misterioso	a tempo	Piu mosso(fugetta)	Meno mosso
a	a ₁	b	b ₁	c	a ₂
9т.	11т.	8т.	11т.	19т.	5т.
(2)2+(2)3	(4)2(5)	(4)2(2)	(2)2(7)	(8)3(8)	1+4
Es-D	h-D	b	D	As	c-cis\gis

Друга частина «Літа» – Скерцо (Дош). Відомо, що діти завдяки своїй яскравій образності мислення особливо охоче сприймають музику, яка несе певне звукозображення і з конкретним змістом. Саме такою є друга частина – граціозне Скерцо (Дош). Очевидним є і продовження семантичного ряду першої частини – перед-гра – жарт (scherzo). Якщо в першій частині більша увага – в пошуках інтонаційного відповідника – зосереджувалась на колористичних ефектах, на створенні загального відчуття «ранкової природи», то в другій частині авторка дуже влучно та винахідливо передає накрапання дощику і удари грому як гру, як жарт природи; веселе квакання жабенят і всі навколишні звуки, що супроводжують дощ, та їх жартівливе сприйняття.

Скерцо (Дош) із кантати «Здрастуй, новий добрий день!» асоціюється з «Дощиком» В.Косенка із альбому «24 дитячі п'єси для фортепіано». Хоча «Дош» Л. Дичко – для дитячого хору, однак «крапельки дощу» ми «бачимо» в обох творах.

Скерцо містить у собі кілька контрастних варіантно-змінених епізодів відповідно до поетичного тексту. Частина викладена в три-п'ятичастинній формі. Це – картина лагідного весняного дощу: низхідні секундово-терцеві інтонації (трихорд) у різних хорових партіях у чергуванні з дитонічними остинатними фігурами (вісімки, стакато) у «D» лідійському. Звернення авторкою до дитоніки, тритоніки, біхордів, трихордів, що належать до найважливіших ладозвукорядів дитячих пісенок, забавлянок, свідчить про його фольклорну основу. У другій частині композиторка доповнює картину рясного дощику «ударами блискавки та грому» – секундові кластери у поєднанні із зустрічним рухом голосів паралельними терціями на фоні остинатного руху «a₁-fis₁» у різних хорових партіях. Третя частина – Lento (A₁). Мелодико-інтонаційною основою цієї частини (два куплети) послужила тема з першої частини в неточному оберненні (інверсія). Четверта частина –Vivo (B₁) – відіграє кілька функцій – повтор серединної побудови (B) та додаток-заключення до частини Lento (A₁). Остання частина три-п'ятичастинної форми репризна: повернення до початкового настрою легкого граціозного скерцо.

Схема: Скерцо («Дош»). Цифрами в дужках виписана кількість тактів відповідних інтермедій (повтори слів «Дощик» або «Ква»).

Vivo				Lento								Vivo				Tempo							
A				B				A ₁				B ₁				A							
10т.				21т.				29 т.				11т.				10т.							
(2)	3	(2)	3	(6)	4	(4)	4	(3)	(4)	:(4)	4	(4):	1	(1)	(1)	1	(1)	2	(6)	(2)	3	(2)	3
	a		a		b		b ₁				a ₁		a ₂			b ₁		b ₂			a	a	
D лід.				D-ова сфера				D				D				Длід.							

Задум другого розділу цієї кантати – «ОСІНЬ» також розкривається у двох частинах: Арія (Сова) та Анданте (Осінь).

«Осінь» і вносить певний контраст до літніх рефлексій і водночас продовжує їх. Перша частина «Осені» – Арія (Сова) – соло альта без супроводу. Арія, як і передбачено жанром, пов'язана з

дією, показує участь героя в цій дії, а також характеризує його душевний стан. Це – картина-епізод з життя хлопчика, його дії та переживання. Але дещо перебільшені емоції з приводу подій, що відбуваються: низхідне глісандо у третьому куплеті, фермата на високій «кульмінаційній» ноті у другому наводять на думку, що тут наявні риси пародійності. Це пародійне трактування ляментозності змушує згадати досягнення К.Орфа в «Арії смаженого лебедя» («Карміна Бурана»). Водночас тут присутня фольклорна основа (де перехрещуються різні жанри – голосіння і забавлянки). За будовою – це куплетно-варіантна форма.

Схема: зміни в тематичному матеріалі (кожен куплет по 4 такти)

1-ий куплет:	a	+	a ₁	+	b	+	c
2-ий куплет:	a	+	a ₂	+	b ₁	+	c
3-ій куплет:	a	+	a ₂	+	b	+	c ₁
4-ий куплет:	d	+	e	+	b ₂	+	c ₂

Лірично-елегійним осередком кантати, що передає настрої смутку, жалю, тривоги, пустоти є частина Анданте («Осінь»). Анданте – йдучи кроком: повільний розмірений темп-настрій. Проводячи паралелі з сонатно-симфонічними циклами класичного періоду, ця частина асоціюється з «ліричним центром» циклу. Програмна назва «Осінь» символізує завмирання природи, схил життя.

Задум авторки виразився в чіткій тричастинній композиції. Розпочинається Анданте широкою наспівною мелодією у соло сопрано: низхідні ходи на ч.5., м.7. у f-moll. Далі контрапунктично додаються хорові партії із зустрічним рухом паралельних терцій та кварт у f- фригійському. У цьому першому реченні (5т.) можна спостерігати деякі моменти звукообразності – легенькі подихи вітру.

Друге речення даного періоду передає суб'єктивні ностальгічні настрої – жаль за літом, що минуло. Це лірична пісенна тема. Мелодико-інтонаційною основою теми послужила пентахордна поспівка. Речення розпадається на дві фрази повторної будови (2+3) і проводиться у b-moll.

Середня частина *Rit. mosso* продовжує початково викладену ідею – передає журливий ностальгічний настрій, створюючи картину похмурої осені: «Небо сумне нависає, на деревах краплі сліз». Для реалізації задуму авторка використовує поліфонічні принципи розвитку: здебільшого контрастну та підголоскову поліфонію. Тут можна виділити дві фази розвитку з різними тональними опорами: «b - es» та «fis».

Реприза не вносить змін ні тематичних, ні структурних, ні настроєвих. Нові лише тональні опори: «fis-h» - «f».

Схема: Анданте («Осінь»).

	A		B			A		
a	+	b	c	a ₁	+	b ₁	+	c ₁
5 т.	+	5 т.	9 т.	5т.	+	5т.	+	3 т.
f-b		b-d	b-es fis	fis-h		f		f

Третя частина кантати – «ЗИМА»: Фантазія (Міміза) та Фугетта (Новорічна).

Цікаво задумана та реалізована перша частина «Зими» – Фантазія – ритмо-декламація хору. Це ніби вставний номер у загальний контекст кантати, невеличка театралізована сценка, що органічно підготовляє урочисту масштабну частину кантати – Фугетту (Новорічну).

Можна провести деякі паралелі з підчастиною «Осінь» з дитячої кантати Лесі Дичко «Сонячне коло». Там основними дійовими особами були читець з хору та оркестр. У Фантазії авторка використала ритмо-декламацію хору – перекидання коротеньких фраз від однієї хорової партії до іншої. Окремі слова чи групи слів віршовано-поетичного тексту виконуються то почергово, то одно-

часно, то комплементарно хоровими партіями, що створює загальне поліфонічне звучання твору. Вимальовується картина холодної сніжної зими, передається тривога дітей за живу ніжну квітку, що опинилась серед лютої зими, впевненість, що вона не загине. Невеличка фантазія про зиму, мороз та живі мімози...

Картину засніжених лісів та полів, міст та сіл, з хурделицями та заметілями, з веселими дитячими забавами та новорічними святами композиторка вдало передає в другій частині «Зими» – Фугетта (Новорічна). Веселим, дзвінким, радісним настроєм пронизана ця частина. Її композиційна будова ґрунтується на органічному чергуванні гомофонно-гармонічного та поліфонічного типів викладу. В основі формотворення частини лежать чотири структурні одиниці: фугатна, дві інтермедії, вступ. Їх поєднання і створює форму частини в цілому, яку можна трактувати як повторену розгорнуту двочастинну. Крім того, тут позначився вплив куплетної пісенної форми, де незмінним є приспів (фугатний) епізод. Динамізація цієї форми (крім певних формотворчих засобів) відбувається завдяки поетичному тексту: якщо перше проведення експонує картини природи, простори, занесені снігом, і ніби підготовляє появу свята – Нового року, то друге повторене проведення – це вже безпосередньо саме новорічне святкування з ялинками в кожному домі, радісними піснями, танцями, хороводами дітей, добрими побажаннями – «Хай же рік Новий несе щастя всім на світі!»

Схема: Фугетта (Буквою «R» позначені фугатні незмінні епізоди; скорочені позначення тон. нест. означають тональну нестійкість першої повтореної інтермедії).

Вступ	T	інт.	T	інт.	Вступ	T	інт.	T	інт.	Закл.
	T		T			T		T		
	T T		T T			T T		T T		
	T		T			T		T		
a+b	R	c	R	d	a+b	R	c	R	d	a
4+4	8	4	8	4	2+4+2	8	4	8	4	4
B c-Es	BFBC	тон. нест	BFBC	A	b c-Es	BFBC	тон. нест	BFBC	A	B

У вступі експоновані дві контрастні теми. Перша, рішуча: переможний поступ зими – основана на кварто-квінтових висхідних інтонаціях, опора «с». Друга: образ веселої віхоли – хвилеподібна, базується на пентатонічних поспівках, опора – «As. Форма вступу – квадратний період неповторної будови.

У Фугетті авторка використала мінімальні можливості розвитку теми: лаконічна вихроподібна тема з'являється протягом всієї частини лише у своєму експозиційному вигляді. Перше проведення теми в В-dur, друге – реальна відповідь – в F-dur, третє – в В-dur, четверте – в С-dur. Отже, вона представляє собою момент статичний. Динамізація ж досягається за рахунок інтермедій. Вони побудовані на розвитку інтонаційного матеріалу теми та її протискладень.

Частина Рондо (Весна) перекликається з частиною Скерцо (Дош) загальним жартівливим настроєм, звукообразними моментами – дзвінкі краплі талої води, веселий спів струмка в Рондо; краплі дощику та веселе квакання жабенят у Скерцо. Ці дві частини, а також Прелюдія-Постлюдія, вносять деякі риси концентричності на рівні всієї кантати з двома кульмінаційними центрами: один – ліричний, Анданте (Осінь), другий – радісно-урочистий, Фугетта (Новорічна): A + B + CD + B₁ + A₁.

Заклучна частина – «ВЕСНА»: Рондо (Весна) та Постлюдія (Здрастуй, день на всій землі!).

Провідною рисою музики для дітей є художня конкретність та яскрава образність. Їх приваблюють сюжетні п'єси, твори, до яких легко скласти літературну програму. Частина Рондо (Весна) – це сюжетно-настроєва замальовка проганяння зими та переможний прихід весни. Звернення до форми рондо також, очевидно, зумовлено його жанровою природою, а також носить символічне навантаження. Рондо – старовинна форма, корені якої сходять до народної музики, хороводних пісень і старовинних танців; «рондо» означає круг, хоровод. У творах французьких композиторів не лише вся форма, а й частина, що весь час повторювалась, називалася «рондо», як частина, «що замикає

крут», надає кругоподібності всій формі» [3, 272]. Так і в кантаті, частина «Рондо» завершує твір (останній розділ «Весна»), символізує кругообіг, циклічність змін пір року.

Задум частини розкривається у своєрідно трактованій формі рондо. Тут рефреном служить повторювана та варіантно-змінена остинатна фігура (основою є дитоніка та повторення звуків на широких інтервалах). Вона проходить у частині безперервно від початку до кінця (крім коди) і до речена почергово хоровим партіям попарно. У трьох епізодах відбувається розгортання сюжетної лінії. Кожен епізод – це мініатюрна замальовка природи, життя. Перший епізод – «Рано-вранці біля дому...» – це висхідна хроматична поспівка в обсязі в.3 (є повторюваною фразою – 1т.+1т.). Другий епізод – «То двірник у теплу пору...» – також повторювана фраза (1т.+1т.). Мелодико-інтонаційною основою послужив низхідний тонічний секстакорд (чергування IV# - ввідного до домінанти - ознаки D-лідійського). Другий голос – другі сопрано – проходить терцевою второю, що є типовим засобом для української пісенності. У третьому епізоді – «Горобець приймає душ...» – змальований прихід весни, щебіт птахів: його мелодико-інтонаційною основою є секундові та тритонові інтонації при поєднанні паралельними в.2. двох хорових партій (перші та другі альти).

Після останнього проведення рефрену звучить розділена на дві частини кода.

Постлюдія («Здрастуй...») – це логічне завершення пройденого шляху, підсумок усіх зображених картин природи, настроїв, переживань – смислове завершення циклу. Постлюдія існує як термін протилежного значення до прелюдії – «послідуюча гра»¹. Як і в інших дитячих кантатах, тут присутня ідея кругообігу, розвитку по спіралі, все на новому вищому рівні, надія, що оновлення в природі, народження нового дня, принесе радість і тепло людям на всій землі. У цій частині авторка звернулася до ремінісценцій основних найхарактерніших побудов з попередніх частин. Розпочинається Постлюдія варіантним проведенням першої частини з Прелюдії – картини пробудження, тихо-го зачарованого ранку. Ті ж секундово-терцеві нашарування голосів, на фоні яких у політональному поєднанні звучать низхідні глісандо. Змінені лише тональні опори: «D -h»/»Fis». Наступна картина – це життєрадісне звукозображальне «Ку-ку-рі-ку», тільки тут три бемолі при ключі замінені на три діези, звідси – тональний устій переходить з «As» на «A-лід». Наступний новий епізод – вітання сонця, нового радісного дня «в радості й теплі» в просвітленій A-лід. – fis-moll-ній тональності з переходом в C-dur. Мелодико-інтонаційною основою цього епізоду послужили ритмо-інтонації з першого розділу з «Прелюдії». Перед оптимістичним апофеозним завершенням кантати, ніби нагадування про те, що в світі ще не все досконале, звучить трансформована тужлива ностальгічна тема з ліричного осередку кантати, з частини «Осінь» (тут передусім, спільним є настроєво-образна сфера, прийоми розвитку, фактура, ритм, а не мелодичні інтонації). Правда, цей епізод звучить в Постлюдії більш просвітлено, без щемливої туги – тональний устій – «Es» із закінченням на ускладненій гармонії VI ст. Підводить нас до заключної побудови секвентне проведення мелодико-ритмічних інтонацій із заключної частини Прелюдії. Триумфальний прихід нового доброго дня символізує перемогу добра та щастя на всій землі і побудований на темі пробудження сонця з Прелюдії.

Таким чином, Постлюдія, зібравши в собі всі основні образи, продемонстровані в кантаті, являється смисловою ідейною кульмінацією всього твору, своєрідним підсумком, наповнює нас вірою в досконалість світової гармонії, гармонії в природі, вірою, що на зміну старому прийде нове, відроджене, краще.

Таким чином, в кантаті «Здрастуй, новий добрий день!» драматургія твору, виразові засоби, особливості стилю спрямовані для якомога глибшого розкриття ідейно-філософського задуму та образів твору. Те, що твір адресований дітям, для їх виконання та сприйняття, спонукало авторку вдаватися до пошуків ясності та доступності виразу.

Звернення авторки до фольклорних символів, що виразилося і в ідеї, і в образах, і в жанрах, знайшло і певний круг виразових засобів (вузькооб'ємні лади, пентатоніка, лади народної музики, народно-пісенні ритмоформули, гармонічна вертикаль – здебільшого акорди з терцевою будовою, як правило, порушеною побічними тонами, політональні поєднання ладових опор, ладова змінність).

¹ Зародилась і розвинулась постлюдія як заключна інструментальна п'єса спочатку до творів органної музики, а далі і до вокальних творів.

Стрічкове голосоведіння – рух паралельними консонансами (терціями, тризвуками) та дисонансами (септакордами, нонакордами) рівнобіжними та зустрічними є одним із визначальних характерних прийомів побудови хорової тканини, використаних композиторкою. Також він є «типологічною прикметою українського народного хорового багатоголосся. Цей засіб, що базується на суміжнощабельних зв'язках, становить могутній стимулятор мелодичного розгортання, активізації образно-емоційної сфери музичного твору, динамізації всіх його складників» [2, 56].

У творі можна простежити цілий символічний ряд, що виник ще за язичницьких часів і зберігся донині, і власне він дуже переконливо проілюстрований Лесею Дичко. Коло, круг – символ сонця, сонце – символ життя на землі, кругообіг в природі – завмирання старого, народження нового – вічність гармонії в природі.

Всі ці задуми, ідеї, світобачення авторки втілено в кантаті для дітей, щоб вони могли зі своєю безпосередністю та дитячою гостротою сприймання спостерігати за космічними явищами, картинами природи, іграми живих істот в природі та інтуїтивно відчувати і осягати її гармонію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дичко Л. Відлуння віків. Третій хор-фест «Золотоверхий Кнів». – К., 1999.
2. Семененко Н.Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики. – К.: Наукова думка, 1987.
3. Мазель Л. Строрение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1979.

Охана Рымена

THE WORLD OF CHILDHOOD IN THE CREATIVE WORLD OF LESYA DYCHKO (CANTATA «THE NEW GOOD DAY WELCOME!»)

In this article on the example of the cantata «The New Good Day Welcome!», the music language of Lesya Dychko is reviewed. The peculiarities of the harmonic matter and formative processes are underlined in this work.

Particular attention is devoted to the folklore transformation and its influence on the individualized expressive means.

Галина Жук

ВІОЛОНЧЕЛЬНА МУЗИКА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається віолончельна творчість В. Барвінського, який вперше в українській музиці представив цей жанр у всіх його різновидах для віолончелі і фортепіано (соната, варіації, сюїта тощо), а також у віолончельному концерті.

Діяльність В. Барвінського – визначного композитора, піаніста, виконавця, педагога, громадського діяча є вагомим внеском у формування музичної культури Галичини, а його мистецькі здобутки насамперед у камерних жанрах займають особливе місце в українській музиці. Трагічна особиста доля митця зумовила те, що протягом кількох десятиліть його ім'я і заслуги цілеспрямовано замовчувалися, твори майже не публікувалися і не виконувалися, відповідно й наукових досліджень, присвячених проблемам творчості композитора, практично не було. Рідкісними винятками служать окремі розділи з робіт А. Рудницького («Про музику і музику») та М. Боровика («Український радянський камерно-інструментальний ансамбль») і, звичайно ж, монографія С. Павлишин «Василь Барвінський», що досі є найбільш детальною і вичерпною науковою працею про життя і творчість композитора.