

індивідуального композиторського підходу к інтерпретації псалма, которая дає можливість установити признаки національного відродження у сучасному хоровому мистецтві.

Ключевые слова: композиторская інтерпретація, псалм, текстова фраза, словосочетання.

The article reveals the essence of the composer's interpretation of the sacral text of the David's Psalm № 67 in the choral of Anna Havrylets «Nehay voskresne Bog». It turns out specifics of an individual composer's approach to psalm interpretation, which allows you to set attributes of national revival in the modern choral art.

Key words: composer's interpretation, psalm, text phrase, word-combinations.

УДК 7.01 : 78.082

Зоя Лаврова

РОЛЬ ПОЗАМУЗИЧНОЇ ВЕРБАЛЬНОСТІ В ОНОВЛЕННІ ДРАМАТУРГІЇ ЖАНРУ ХОРОВОЇ КАНТАТИ НА ПРИКЛАДІ «НЕВІЛЬНИЧИХ ПІСЕНЬ» В. РУНЧАКА

У статті вперше здійснений цілісний аналіз хорової кантати «Невільничі пісні» сучасного композитора В. Рунчака. Розкрито взаємодія позамузичної та омузиченої вербальності як чинників організації симультанної драматургії твору.

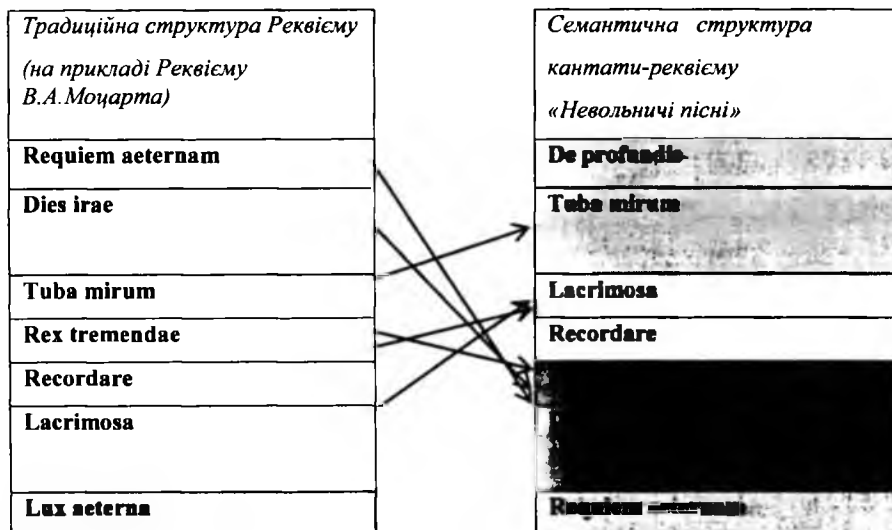
Ключові слова: кантата, симультанна драматургія, позамузична вербальність, омузичена вербальність.

Мета статті – визначення ролі позамузичної вербальності як чинника драматургічної організації у сучасній музиці, для якої «позамузичні фактори, в тому числі і вербальний [...] відіграють (курсив мій – З.Л.) визначальну роль у становленні музичного цілого, а отже, і у формуванні музичної стилістики» [1]. Предметом аналізу стала кантата-реквієм «Невільничі пісні» В. Рунчака для хору а capella на вірші Лесі Українки (1982–1988). Хоча твір відноситься до раннього періоду творчості, посиленням у драматургії ролі вербальності, використанням симультанних композиційних принципів, інтегруванням у хорову тканину елементів авангардних технік композитор створює оригінальну версію жанру хорової кантати. Партитура відкривається списком розділів твору у формі частин реквієму (латинською та російською мовами), яким відповідає паралельний зміст поезій Л.Українки (із циклів: «Невільничі пісні» і «Відгуки») покладених в основу кантати. Ця зміст-структура на початку партитури є важливим позамузичним чинником художньої цілісності твору, який формує в уяві наперед задану логіко-семантичну схему розгортання симультанної (термін М.Лобанової) [4., с.161] трагедійної драматургії твору:

Схема1

	Позамузична вербальність	Омузичена вербальність
№	програмний зміст-структура	текст Л. Українки
I	De profundis	«У темряві таємній ночі...»
II	Tuba mirum	«Стій серце стій...»
III	Lacrimosa	«І все-таки до тебе думка лине, мій занпащений нещасний краю...»
IV	Recordare	«Пролітав буйний вітер...»
V	Rex tramendae	«Чорна хмара наступає...»
VI	Dies irae	«Хай буде тьма...»
VII	Requiem aeternam	«Ні долі, ні волі у мене нема...»

Схема 2



Як видно зі схеми 2, перетасуванням розділів реквієму в кантаті композитор демонструє з одного боку індивідуальний нерелігійний підхід до трактовки жанру реквієму, а з іншого – вибудовує власну трагедійно-філософську концепцію, в якій замість традиційного просвітленого катарсичного фіналу «Lux aeterna» (Вічне світло) твір завершується початковим розділом траурної меси «Requiem aeternam» (Вічний спокій), що створює трагічний ефект замкненого кола. Барокова динаміка симультанної хорової драматургії набуває додаткових конкретно-образних характеристик через авторські ремарки, які рясно пронизують кожен розділ кантати, розкриваючи афектовану контрасту образність наскрізного розвитку:

Назва частини	Темпові ремарки (позамузична вербальність)	Значення	Такти
I. De profundis	Allegro ma non troppo. Agitato	не дуже швидко, схвильовано	6 тт.
	<i>marcato</i>	підкреслено	
	Poco a poco calando	поступово затихаючи	4 тт.
	Misterioso	таємничо	5 тт.
	<i>affannato</i>	тривожно	
	Con sdegno	Гнівно	16 тт.
	Con moto, espressivo	рухливо, виразно	5 тт.
	Poco a poco minacevole	поступово з загрозою	6 тт.
	Poco a poco stretto e collera	поступово прискорюючи з гнівом	6 тт.
	Crescendo possibile e accelerato	крещендо, можливо і з прискоренням	1 т.
	Robusto (piu mosso)	з силою (жвавіше)	4 тт.
	Mistico (poco meno – a tempo)	містично (поступово менше - у попередньому темпі)	7 тт.
<i>soli quasi mormoro</i>	соло ніби пошепки		

II. Tuba mirum	Allegro molto, ma assai distinto	дуже швидко, але не дуже чутно	6 тт.
	Quasi recitato, nervosa	ніби розповідаючи, нервово	33 тт.
	<i>accentuato</i>	акцентуючи	
	<i>Piu crescendo, e agitato</i>	з більшим кресендо та схвильовано	
	Sempre impetuoso, marcato	увесь час стрімко, підкреслюючи	
	Ruvido, imperioso	жорстко, імперативно	13 тт.
	Agitato, con passione	схвильовано, пристрасно	16 тт.
	Sempre esaltato	увесь час екзальтовано	21 тт.
	Patetico. Meno mosso [doppio]	патетично. менш рухливо	8 тт.
	L'istesso tempo [quasi lontano, ma poco a poco graude espansione]	початковий темп [немов здалеку, але поступово посилюючи бурхливість]	5 тт.
	<i>solo veloce</i>	соло бігло	
	<i>improvvisata ad libitum</i>	імпровізаційно вільно	
	<i>Tempo senza accelerando dirigent</i>	темп без прискорень диригента	2 тт.
	<i>accelerando e molto crescendo</i>	прискорено і дуже посилюючи гучність	
	Tempo I [Agitato, distinto]	початковий темп [схвильовано, виразно]	13 тт.
	Poco a poco calando	поступово затихаючи	20 тт.
Allontanandosi, ma senza ritenuto	віддаляючись, але без ретенуто	10 тт.	
III. Llacrimosa	Andante cantabile	повільно наспівно	8 тт.
	Sotto voce	півголосом	
	piu accelerando	з прискоренням	1 тт.
	A tempo, pezante	попередній темп, важко	18 тт.
	Molto esaltato, quasi assai	сильно екзальтовано, наче дуже плачучи	5 тт.
	Quasi molto pezante	ніби сильно важко	3 тт.
	Senza metrum, lamentoso, con dolore	поза метром, плачучи зі стражданням	1 тт.
	In tempo, appenato	у попередньому темпі, страждаючи	3 тт.
	Lontano, quasi sussurando	віддалено, як шелест	4 тт.
IV. Recordare	Moderato tranquillo	помірно, спокійно	10 тт.
	Cantabile, senza espressivo	наспівно, без експресії	28 тт.
	<i>mezza voce</i>	виконувати упівголоса	
	Sonorissimo assai	дуже дзвінко	5 тт.

V. Rex tremendae	Presto, ma molto distinto	швидко, але дуже виразно	43тт.
	<i>frobusto</i>	голосно, сильно	
	<i>lamentoso, distinto</i>	жалібно, виразно	
	L'istesso tempo e ardito	початковий темп і відважно	20 тт.
VI. Dies irae	Moderato ma non troppo	помірно, але не поспішаючи	9 тт.
	Largo mesto	широко, печально	9 тт.
	piu accelerando	із прискоренням	
	Tempo I	початковий темп	7 тт.
	Meno mosso, sublime	менш жваво, піднесено	9 тт.
	<i>molto rit – accelerando molto – subito piano</i>	<i>дуже заповільнюючи – дуже прискорюючи – раптове піано</i>	
	Tempo precendo	попередній темп	4 тт.
	Lugubre	похмуро	5 тт.
	Largo rabbioso	широко, несамовито	11 тт.
	accelerando, ad libitum	прискорено, вільно	3 тт.
	Piu mosso	з рухом	5 тт.
	<i>Attacca subito</i>	раптовий перехід без перерви до фіналу	
VII. Requiem aeternam	Andante mosso, con dolore	повільно рухаючись, печально	16 тт.
	Sensibile assai	дуже зворушливо	10 тт.
	accelerando	прискорюючи	
	Morendo, allontanandosi	завмираючи віддаляться	4 тт.

Інтенсивність темпових і метро-ритмічних змін (від 4 до 17 разів упродовж частини) створюють експресивний наскрізний композиційний ритму контрастної драматургії. У 1-й ч. **De profundis** на 60 тактів музики припадає тринадцять темпових позначень, пов'язаних зі сферою містичних тривожних образів (*Misterioso Affannato, Sdegno* і т.д.). У 2-й ч. **Tuba mirum** на 150 тактів – сімнадцять темпових та агогічних ремарок в характері екзальтованої образності. Скорботно-ліричні центри 3-я ч. **Lacrimosa** (на 43 тт.) та 4-та **Recordare** (на 42 тт.) містять, відповідно, 9 та 4 змін темпу. Пронизане токатністю фугато 5-ї ч. **Rex tremende** охоплене єдиною динамікою *Presto, ma molto distinto*, але містить внутрішні темпові відтінки (у трьох ремарках). 6-та ч. **Dies irae** позначена драматизмом гострих контрастів, втілених дванадцятьма темповими змінами (приблизно на 75 тт.). Фінал 7-ма ч. **Requiem aeternam** (29 тт.) – постлюдія кантати символізує ідею поступового віддалення та завмирання життя, що проявляється плавними змінами темпу від *Andante mosso* до *Morendo, allontanandosi*.

1-а ч. **De profundis** відображає містичну експресію образів омузичненої вербальності, в основу якої покладений вірш Л. Українки «Ангел помсти». Жаске явлення сновиді уночі містичного Ангела зумовлює програмний задум частини у характері заупокійного псалму («*De profundis*»). Гіпнолірично-похмурими настроями перша частина кантати перекикається із фрагментами опери С. Прокоф'єва «Вогняний янгол» та сторінками неоекспресіоністичної повісті О. Забужко «Казка про калинову сопліку». Усі три твори об'єднані спільним типом образності – похмурими відтінками містичного

гіпнозизму. В музиці першої частини кантати «Невільничі плачі» емоційне заціпеніння втілюється варіантно-остинатним розвитком теми *passus duriusculus* (яка нагадує мелодію кантус фірмусу і проходить спочатку у альтів, тенорів) і остинатного дисонансного комплексу, в характері розгортання пассакалії. Саме взаємодія розмаїтої позамузичної вербальності із образами поетичного тексту зумовлює яскраві динамічні спалахи та контрасти всередині фактури, яка строкатим чергуванням ансамблевих і тутті проведень нагадує звукову тканину партесних концертів. Поетичний текст повністю підпорядковує музичний розвиток кантати. Фрагменти вербального контрапункту у поліфонічному викладі, створюють в музиці експресивні ефекти. Композитор використовує у *De profundis* бароковий принцип виділення ключових слів з поетичного тексту на основі їх повторення імітаційними перегуками груп та проведенням ключового слова «у темряві» наскрізною лінією басового остинато. Гостроту експресії в середині розвитку провідної теми у тенорів («Всміхається мені страшний посланець» – 34 т.) підсилюють імітаційні викрики тембрових дівізі-груп ключового слова «всміхається» на секундових інтонаціях. Моторошність колориту цього епізоду підсилюється позамузичними вербальними ремарками *Con moto, espressivo* та *subito f.* Перший розділ *De profundis* (*Allegro ma non troppo. Agitato*) експонує дисонансну лейтгармонію – квінто-тритонової комплекс, яка не лише пронизує усю першу частину (на ключовому слові «у темряві»), але, у різних модифікаціях, стає центральним елементом всієї кантати.

Експресивні контрасти на початку першого розділу кантати проявились уже на першій сторінці партитури частотою змін темпових афектів (6+4+5) [тт. 1–15]: *Allegro, ma non troppo. Agitato* (6 тт.) / *Poco a poco salando* (4 тт.) / *Misterioso* (5 тт.). Саме ці фрагменти позамузичної вербальності дозволяють розфарбувати гармонічну квінто-тритонову вертикаль вступного розділу розмаїтими емоційними відтінками – від спалаху хвилювання, через заціпеніння, до тривожної візії нічної примари («У темряві тасмної ночі»).

Кожне ключове слово поетичного тексту розкривається у музиці інтонаційною риторикою. Наприклад, тема розповіді сновиди (спочатку проходить у альтів), втілена повзучою по тонах мелодією малих терцій, лінія яких утворює фігуру *passus duriusculus* (7 т.); жаскі слова «мов зірка Марс кривава» експресивно підкреслюються раптовими ритмічними імітаціями ямбічного пунктирного ритму фігури *catabasis* (27 т.) у сопрано і тенорів-дівізі. Експресія поетичного рядку – «У темряві до мене гість непевний приліта» – увиразнюється позамузичною вербальністю «*Con stegno*» (гнівно), яка відображається через контрастні перегуки фрагментів: 1) лейтгармонії тутті (*sub f*), 2) ведучої хромантизованої теми екстенії-ламенто у альтів та 3) раптових імітаційних спалахів у різних тембрових груп ключових слів – «мов зірка Марс кривава», «всміхається».

У третьому розділі *De profundis* (37 т.) ламентованою декламацією на остинатних зменшених гармоніях дівізі басів та тенорів змальовують грізний образ (*Poco a poco minacevole*) містичного ангела. Їм відповідають напружені септакорди жіночих тембрів в характері плачу-голосіння («На білих крилах червоніє кров»), що раптово обривається ключовим словом «багрянець» на ферматі. Таким зривом кульмінаційної фрази (*molto ff*) на нестійкій гармонії без розв'язання створюється гострий афект риторичної фігури *abruption*¹ та розкривається образ темпової ремарки – «*minacevole* – з погрозою», яка характеризує образний афект музичної вербальності – «Я бачу в його сміху ненависть і любов».

Моторошне звертання інферальної істоти до сновиди розкривається у четвертому розділі *De profundis* через взаємодією позамузичної вербальності (*Poco a poco stretto a collera* – поступово прискорюючи з гнівом) із омузичненою («Він промовляв мені слова страшні») та втілюється стреттним проведенням дисонасної теми (квартовим подвоєнням мелодії) між ансамблями чоловічих та жіночих голосів хору. Ремарка *Crescendo possibile accelerando* припадає на такт, який містить важливий момент підйому до кульмінації і розкриває емоційний відгук сновиди на звертання містичного янгола («співами дикими» серця). Експресія цього крещендуючого підйому (ц. 50) до заключної кульмінації (*Robusto* – з силою) втілена пульсуючим ритмом тріольних скандованих ламентаций вербального тексту («наче поклик здійснюються співи») на гармонії квартових вертикалей хорového tutti в межах складного такту 12/8. Заключна кульмінація створена терасоподібним кластерним ущільненням хорової вертикалі висхідним ритмічним каноном з ключовими словами «співи дикі». Цей кульмінаційний вербальний контрапункт скандованих ліній-дівізі на дисонуючій квартовій гармонії надає хоровому сонору фовістичного звучання, втілюючи афект вербальних образів.

¹ *Abruption* – раптове усічення голосоведення нерозв'язаним дисонансом.

Якщо в 1-й частині *De profundis* остинатним характером пассакалії передавався стан містичного заціпеніння, то у 2-й частині *Tuba mirum* невидимого оповідача подій охоплюють екзальтовані емоції тривоги і сумнівів, які втілюються у музиці токатною фактурою варіантно-акцентного ритму тріолей із наскрізним ключовим словом («тук-тук»), яке імітує тривожний ритм серцебиття. В основу цієї частини покладений вірш Л. Українки «To be or not to be» із циклу «Відгуки», змістом якого є тривожні роздуми поета щодо свого призначення, висловленні у формі звертання до мовчазної Музи. Перекладаючи програмні заголовки частини кантати *Tuba mirum*, композитор визначив назву другої частини як «*трубний голос страшного суду*» (курсив мій – З.Л.). Цей важливий компонент позамузичної вербальності наповнює омузичнену вербальність гостро-драматичними відсиланнями до есхатологічних настроїв. Наскрізна акцентно-ритмічна остинатність фактури позбавлена одноманітності через епізоди раптових модуляцій фактурного викладу, які зумовлені динамікою змін темпових ремарок. У першому розділі *Tuba mirum* ремарка *Quasi recitativo* (ніби розповідаючи, нервово) розкриває екзальтовані афекти поетичних рядків – «Стій, серце, стій! не бийся так шалено». Експресивна поетика вербальної симультанності зумовлює перкусійне трактування хорових партій. Варіантна акцентність їх остинатного ритму і звуконаслідувальні ефекти високих голосів з фонемами «тук, тук, тук» передають тривожний нерівний ритм серцебиття. Ведуча тема із текстом «Стій, серце, стій! не бийся так шалено» проходить у низьких тембрів басів та тенорів. Афект екзальтованої тривоги омузичненої вербальності втілюється дисонуючими інтервальними подвоєннями звуковисотної лінії (у тритон, збільшену терцію), риторикою фігур (*suspuration*, (*tmesis*), *fuga*, *circulatio*) перегукуваннями низьких тембрів із звукообразальною остинатною темою жіночих голосів. Фактура третього розділу («*Sempre esaltato*» / постійна екзальтація) насичується мотивними та вербальними контрапунктами між тембровими групами хору на втілюючи симультанність образної взаємодії темпової ремарки «*Sempre esaltato*» та музичного тексту: «*Чи, може, кинуться туди у пуцу, і в диких нетрях пробивать дорогу?*». Нагнітання контрапунктичного розвитку приводить до патетичної кульмінації 2-ї частини кантати в дусі романтичної патетики оркестрового стилю О. Скрыбіна або В. Косенка, яка позначеної тиратними пасажними злетами унісонних голосів дівізі до вершини *fff*, (*Patetico. Meno mosso {doppio}*). Водночас, ці кульмінаційні пасажі по-бароковому зображають вітаїстичні образи поетичного тексту Л.Українки («*Може злинуть орлом високо геть на кручі у простір безмежний*»). Одразу після цієї феєричної кульмінації фактура модулює у просвітлений сонористичний мікрополіфонічний фрагмент зітканий із алеаторичних струменів мелодичних ліній, які втілюють неоімпеціоністину образність темпових ремарок (*quasi lontano, ma poco a poco graude espansione... solo veloce... improvvisata ad libitum*) і ключових слів поетичного рядку (*запалати в нівночі...*). Після цього, постфактум, повертається розріджена остинатна фактура початкового фрагменту, безупинна остинатна лінія пульсуючого ритму у високих тембрів трансформується в кінці у тендітні мотивні вкраплення, які поступово зовсім зникають, нагадуючи поступову зупинку серцебиття.

3-тя ч. *Lacrimosa* вирішена в характері контрастного (варіантно-строфічного) монологу-оплакування поетом долі свого народу. В основу ліг другий вірш Л. Українки «*І все-таки до тебе думка лине*» зі збірки «Невільничі плачі». Не дивлячись на стислість форми, драматизм рядків цього поетичного монологу наситив музичний зміст контрастними емоціями (роздум, протест, скорбота, екзальтація, протест), що знайшло відбиття у динаміці темпових ремарок: *Andante cantabile / piu accelerando / A tempo pezante / Molto esaltato / quasi lament assai / Senza metrum / lamentoso, con dolore / In tempo precedento, appenato / Lontano, quasi sussurando*. Контрастністю строфічно-варіаційної форми, стислістю меж, алюзіями на інтонації усіх частин розділи 3-ї частини кантати по функціям і образності можна вважати групою тем сонатного алєгро – сполучною, побічною та заключною. Як і у попередній частині у *Lamento* після гостро дисонансного кульмінаційного акорду *fff* звучить катарсичний звукообразальний епізод контрольованої алеаторики, який приводить до невеликої репрізної коди.

В основу 4-ї ч. *Recordare* (*Moderato tranquillo*) взятий перший вірш поетичного циклу Л. Українки «Відгуки». Ця символічна історія самотнього вітру, який у мандрах знаходить еолову арфу алегорично символізує долю самотнього митця, який завжди самотні у пошуках миттєвостей творчого осяяння. Частина вирішена у формі імітаційно-поліфонічної куплетно-варіаційної пісні з приспівом-рефреном. Загальним схвильованим ліричним характером висловлювання музика *Recordare* виконує в драматургії кантати функцію ліричної частини сонатно-симфонічного циклу. Безсловесний приспів-рефрен хорового морморандо (*Cantabile, senza espressivo*) є алюзією наспівно-експресивної сполучної теми першої частини Симфонії № 2 Л. Ревуцького.

Стрімкістю наскрізного драматизму та широкими масштабами фугованої форми **5-та ч. Rex tramendae** перекликається із 2-ю частиною *Tuba mirum* та на глибинному композиційно-драматургічному плані кантати відіграє роль трагедійного фіналу сонатно-симфонічного циклу. Виразна експресія звучання досягається формою подвійної стреттної фути, дві теми якої (речитативно-токатна та маршова) втілюють трагедійність омузичненої вербальності («Чорна хмара наступає. Гей!») образністю ключової ремарки *robusto* (сильно), темпом *Presto, ma molto distinto* та жанровими рисами рекрутської пісні. Інтонації плачу, голосіння, протесту тематизму підсилюються риторикою чеканих ритмів, ламаними хроматичними лініями, дробленням слів на склади фігурою *suspiratio*, контрапунктичною фактурою, фовістичними кластерними гармоніями на кульмінації. **6-та ч. Dies irae** (Хай буде тьма, запанував хаос!) *attassa* продовжує у партитурі розвиток попередньої **Rex tramendae**, характером алюзій на фактури та інтонації попередніх частин є своєрідною синтезуючою кодою. Як і у попередніх частинах, після гострих драматичних контрастів та колізій, динамічне нагнітання завершується сонористичними мікрополіфонічним епізодом, мерехтлива фактура якого утворює життєве прагнення до світла.

Завершує цикл лірико-скорбота постлюдія – **7-ма ч. Requiem aeternam**. У цьому поетичному монолозі «Ні долі, ні волі у мене нема» Л. Українка стилізує рефлексивно-ламентозний стиль поезій Т. Шевченка. Композитор озвучує поетичний текст в характері протяжної чумацької пісні із контрастною поліфонічно-підголосковою фактурою, яка нагадує хоріві опрацювання народних пісень М. Леонтовича. Авторські ремарки *Andante mosso, con dolore/Sensibile assai accelerando/Morendo, allontanandosi* втілюють елегантність постлюдійного вислову. Як і у попередніх частинах після короткої кульмінації хорового тутті на гармоніях *fff* наступає просвітлена кода, де звучить ремінісценція початкової пісенної теми у імітаційних перегуках альтів, тенорів та басів на фоні мікрополіфонічної сонорички високих тембрів, які нагадують прощальні голоси журавлиного ключа.

Цілісний драматургічний аналіз кантати «Невільничі пісні» В. Рунчака виявив важливість позамузичної вербальності темпових ремарок як чинника організації художньої цілісності кантати. Авторські темпові ремарки є своєрідним сценарієм, який у взаємодії із омузичненою вербальністю увиразнює контрасти драматургії, наповнюючи динаміку наскрізного розвитку яскравими контрастними афектами. Кантата постає зразком змішаної стилі, де переплітаються риси неobaroco (через поліфонічний та остинатно-варіантний типи фактури, риторичку тематизму, фуговані форми), неofolklorizmu (алюзії на народний колорит в мелодиці, жанр чумацької у фіналі), неofovizmu (акцентно-варіантна остинатність вертикалей) та інших авангардних технік (вкраплення епізодів контрольованої алеаторики і мікрополіфонічної сонорички у катарсичних кодах частин). Інтонації та фактура кантати пронизані бароковою риторикою наскрізним поліфонічним та остинатним строфічно-варіаційним рухом тематичного розвитку, що характерно для культових жанрів Відродження та бароко, тому драматургічні функції реквієму реалізуються не лише на структурно-композиційному та жанрово-концепційному рівнях, але й на рівні музичної тканини твору. Така змішана стилістика «Невільничих пісень» створює органічну симультанну драматургію, зумовлену на рівні цілісного тексту кантати взаємодією позамузичної та омузичненої типів вербальності, а на рівні жанру та композиції – злиттям хорової кантати із семантичною схемою реквієму. Симультанність контрастної драматургії кантати проявляється також функціонуванням в структурі частин різних жанрових принципів: *pascakalii* (1. *De profundis*), токати (2. *Tuba mirum*), фути (5. *Rex tramendae*), строфічно-варіаційних форм (3. *Lacrimosa*; 4. *Recordare*; 6. *Dies irae*). Водночас, на глибинному рівні циклічної композиції кантати простежується образна логіка сонатно-симфонічного циклу із такою функційною кореляцією між частинами, в якій: 1. *De profundis* – це вступ, 2. *Tuba mirum* – аналог головної партії сонатного *allegro*, 3. *Lacrimosa* – побічна партія, 4. *Recordare* – доповнення до побічної, (або друга частина симфонії), 5. *Rex tramendae* – розробка-фугато (еквівалентна скерцо симфонії), 6. *Dies irae* – синтезуюча розробкова кода-реприза, 7. *Requiem aeternam* – катарсична постлюдія.

Експресивні образні контрасти позамузичної та омузичненої вербальності в кантаті «Невільничі пісні» зумовлюють перкусійну (токатність другої частини), сонорно-інструментальну (мікрополіфонічні коди частин) та оркестрову трактовку акапельної фактури хору, що свідчать про новаторський підхід композитора до жанру хорової кантати.

1. Коханик І. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова / И. Коханик // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип 27. Слово. Інтонація. Музичний твір : 36 ст. – К., 2003. – С. 189–198.
2. Зосім О. Композитор і диригент / О. Зосім // Музика. – 1997. – № 6. – С. 2–4.

3. Перепелиця О. Думки вголос / О. Перепелиця // Музика. – 2006. – № 6. – С. 12–13.
4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
5. Мартынов В.И. Зона opus posth, или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2005. – 288 с.

В статье впервые осуществлен целостный анализ хоровой кантаты «Невольничьи песни» современного композитора В. Рунчака. Показано взаимодействие внемузыкальной и музыкальной вербальности как факторов организации симультанной драматургии произведения.

Ключевые слова: кантата, симультанная драматургия, внемузыкальная вербальность, музыкальная вербальность.

It have been made for the first time the integral analysis of the choral cantata «Slavery songs» by V. Runchak. It have been showed the extra-musical and musical words interaction as the factors of the work's simultaneous dramaturgy.

Key words: cantata, simultaneous dramaturgy, extra-musical words, musical words.

УДК 786.2:78.082.4:78.071.2

Марія Бондаренко

СОНАТНЕ ALLEGRO ЧЕТВЕРТОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ Л. БЕТХОВЕНА ЯК «ТЕМА» ВИКОНАВСЬКОЇ КАДЕНЦІЇ

Розглядається проблема каденції на перетині композиторської та виконавської творчості. Аналізуються якості сонатного Allegro Четвертого фортеп'янного концерту Л. Бетховена, що сприяють різноманітним підходам до створення каденції багатьма відомими композиторами та виконавцями XIX століття. Виявляються формотворчі принципи, за якими каденція вписується у драматургічну логіку твору.

Ключові слова: каденція, фортеп'яний концерт, співучість-змагання, семантика, формоутворення.

Розподіл композиції та гри на інструменті як різних сфер творчої діяльності відбувався протягом XIX століття не в лінійно-поступальній послідовності, а скоріше у вигляді синусоїди, приймаючи різноманітні форми. Як відомо, найпрославленіші піаністи романтичної епохи – Шопен і Ліст, були не менш іменитими композиторами. Показовий приклад Шумана, який мріяв про виконавську кар'єру; вимушений відмовитися від неї, він знайшов це своє творче «я» в образі Клари Шуман. Злиття композиторських і виконавських інтересів у процесі звукотворення обумовлювало двозначність реалізованих художніх ідей, при якій композитор завжди дбав про те, щоб дати можливість піаністу блиснути професійною майстерністю, віртуозним володінням інструментом, інакше кажучи – «пограти». Таким чином, один не «помирав» в іншому, всупереч відомому афоризму про взаємини режисера і актора; навпаки, вони вступали в свого роду зворотний зв'язок, сприяючи розвитку обох мистецтв. Досить нагадати, наприклад, про грандіозну сонату *h-moll* Ліста, філософський зміст якої не заважає віртуозному розмаху, а новаторство в області музичної форми і мови невіддільне від прориву в трансцендентні висоти виконавської майстерності. У такому взаємному проникненні творчих початків неможливо встановити ієрархічну систему цінностей і функціональних сполучень, внаслідок чого питання про їх первинність позбавляється сенсу.

Висловлені міркування дозволяють зрозуміти природу стійкого інтересу композиторів / виконавців до створення каденцій. Причому якщо у власних концертах вони далеко не завжди приділяють спеціальну увагу даному способу сольного висловлювання, то твори класиків представляють прекрасну можливість самореалізації такого роду. Питання вибору каденції до класичного концерту з числа існуючих чи створення власної залишається актуальним і для молодих музикантів, і для професіоналів з багатолітнім досвідом по сьогоднішній день. Таким чином, метою даної статті є вивчення конкретного музичного матеріалу з позиції закладених у ньому якостей, що стимулюють до створення найрізноманітніших каденцій. Об'єкт дослідження – класичний фортеп'яний концерт, предмет – особливості тематизму, семантична сфера, формотворчі принципи у першій частині твору для фортеп'яно з оркестром композитора епохи класицизму.

© Бондаренко М., 2014.